



École Pratique
des Hautes Études



Un paradigme muséal complexe : le musée industriel. Étude comparative de cas helvétiques

Thèse en cotutelle pour l'obtention du degré de

Docteur ès sciences humaines et sociales

Présentée par **Isaline Deléderray-Oguey**

Le 11 mars 2022

Sous la codirection des Professeurs :

Pierre Alain Mariaux, Université de Neuchâtel

Rossella Froissart, École Pratique des Hautes Études, Paris

Composition du jury :

Monsieur Yves Bergeron, Professeur, Département d'histoire de l'art,
Université du Québec à Montréal

Madame Aziza Gril-Mariotte, Maître de conférences HDR,
Université de Haute-Alsace, Mulhouse

Monsieur Jean-François Luneau, Maître de conférences HDR,
Université Clermont Auvergne

Madame Ariane Varela Braga, Chercheuse, Université de Zurich et *Scientific Guest*,
Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for Art History, Rome

IMPRIMATUR

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de M. Pierre Alain Mariaux, co-directeur de thèse, professeur, Université de Neuchâtel ; Mme Rossella Froissart, co-directrice de thèse, professeure, EPHE, Paris ; M. Yves Bergeron, professeur, UQAM, Montréal ; Mme Aziza Gril-Mariotte, Maître de conférences HDR, Université de Haute Alsace, Mulhouse ; M. Jean-François Luneau, Maître de conférences HDR, Université Clermont Auvergne ; Mme Ariane Varela Braga, Scientific Guest, Biblioteca Hertziana, Rome et Université de Zurich autorise l'impression de la thèse présentée par Mme Isaline Deléderray-Oguey en laissant à l'autrice la responsabilité des opinions énoncées.

PO 

Neuchâtel, le 11 mars 2022

Le doyen
Louis de Saussure

Résumé

Cette thèse traite d'un épisode oublié de l'histoire des musées en Suisse au XIX^e siècle : la création des musées industriels et d'art industriel. Entre 1862 et 1907, une dizaine de ces institutions ouvre dans les principales villes du tout jeune État fédéral moderne : les musées industriels de Lausanne, de Fribourg et Sion, les musées d'art industriel de La Chaux-de-Fonds et de Genève, le *Kunstgewerbemuseum* de Zurich, les *Gewerbemuseen* de Winterthur et de Bâle, l'*Industrie- und Gewerbemuseum* de Saint-Gall et la *Muster- und Modellsammlung* de Berne. Cette thèse vient combler une lacune bibliographique dans l'histoire des musées en Suisse. Nourrie de très nombreuses sources en partie inédites, elle définit ce paradigme muséal complexe que constituent les musées industriels, présentés ici dans une perspective comparative, chronologique et géographique.

Afin de mieux comprendre la création des musées industriels et d'art industriel en Suisse, cette thèse présente, entre autres, les différences et les similitudes entre ces musées. Créés dans le contexte spécifique du fédéralisme suisse, ils obéissent à des fondements théoriques variés et répondent à des réalités très différentes en fonction du contexte économique, de la personnalité du fondateur, de la région ou de la période. Ils ont cependant en commun de collectionner essentiellement des objets d'art appliqué, aussi bien des originaux que des copies, du mobilier, de la verrerie, des céramiques, des objets en métal, en bois et en tissus, mais également des matières premières, des machines (machines à vapeur, à tisser et à broder) et des échantillons. Ces collections, reflet de techniques et de styles variés, devaient éduquer le goût des artisans et améliorer leurs capacités manuelles, tout en renouvelant leurs sources d'inspiration. Les enjeux économiques étaient donc intimement liés aux missions d'éducation et de diffusion des savoirs. Dans une majorité de cas, les musées industriels prenaient place directement dans les locaux des écoles. Par ailleurs, ces bâtiments abritaient souvent une bibliothèque, une salle de lecture, et parfois une collection de brevets et de dessins, ainsi qu'un bureau de renseignements industriels.

À partir de 1884, la Confédération commence à se préoccuper de la question de la formation des artisans et un Arrêté fédéral vient aider financièrement les écoles et les

musées déjà existants par des subventions. Les écoles d'art appliqué et les musées industriels joueront un rôle important dans la réforme du style puisque c'est en leur sein que naîtront certains mouvements comme le style Sapin à La Chaux-de-Fonds et les associations de l'Œuvre et du *Schweizerischer Werkbund*.

Mots-clés : muséologie, XIX^e-XX^e siècles, arts décoratifs, arts industriels, musées des arts décoratifs, musées d'art industriel, musées industriels, Suisse

Abstract

This thesis examines a missing chapter in the history of museums in Switzerland at the 19th century: the creation of industrial and industrial art museums. Between 1862 and 1907, a dozen of these institutions opened in the major cities of this young, budding, federal state: the industrial museums of Lausanne, Fribourg and Sion, the industrial art museums of La Chaux-de-Fonds and Geneva, the *Kunstgewerbemuseum* of Zurich, the *Gewerbemuseen* of Winterthur and Basel, the *Industrie- und Gewerbemuseum* of St. Gallen, and lastly the *Muster- und Modellsammlung* of Bern. This thesis fills a bibliographical gap in the history of museums in Switzerland. Drawing on many sources, some of which are still unpublished, it defines the complex museum paradigm constituted by industrial museums, presented here in a comparative, chronological and geographical perspective.

To better understand the creation of industrial and industrial art museums in Switzerland, this thesis presents, among other things, the differences and similarities between these museums. Created within the specific framework of Swiss federalism, the foundation of these industrial and industrial art museums was influenced by a host of diverse factors such as the economic context, the personality of the founder, the region, or the time period. However, the museums also have many factors in common such as the collection of both originals and copies of mostly applied art objects of furniture, of glassware, of ceramics, of objects made of metal, wood or fabric, but also the raw

materials, machines (steam, weaving and embroidery machines) and samples. The variety of techniques and styles reflected in these collections were intended not only to educate the craftsmen's tastes and improve their manual skills but also to revive their source of inspiration. The economic challenges were thus closely linked to educational mandates and the dissemination of knowledge. In most cases, the industrial museums were located within the schools' facilities. Moreover, these buildings often housed a library, a reading room, and sometimes a collection of patents and drawings, as well as an industrial information office.

Lastly, this thesis will discuss the connection between the impact of the Swiss Confederation with its continually professionalised training program for craftsmen, subsidies for schools and existing museums from 1884 onwards, and the important role of industrial museums and industrial art museums with respect to the emergence of new stylistic forms such as the *style Sapin* and associations such as *Œuvre* and the *Schweizerischer Werkbund*.

Keywords: museology, 19th century, decorative arts, industrial arts, museums of decorative arts, museums of industrial art, industrial museums, Switzerland.

Sommaire

Remerciements	9
Liste des abréviations	11
Introduction.....	13
Terminologie	15
Sources, méthodologie et historiographie	20
Hypothèses de travail.....	28
Plan et structure	33
Chapitre 1 : La genèse des musées industriels en Europe	35
1.1 Introduction.....	35
1.2 Des amoncellements d’objets hétéroclites aux collections d’histoire naturelle	36
1.2.1 La création des musées disciplinaires.....	45
1.3 Le Développement de la formation des artistes et des artisans :	48
« apprendre par l’exemple »	48
1.4 Le développement des musées nationaux	50
1.5 La France	55
1.5.1 Les premiers essais de classification scientifique des collections en France (Félix Vicq d’Azyr et Germain Poirier)	55
1.5.2 Le Conservatoire des Arts et Métiers de Paris (1799).....	58
1.5.3 Le Musée de Céramique de la Manufacture royale de porcelaine de Sèvres	63
1.6 La Belgique	66
1.6.1 Le Conservatoire des arts et métiers de Bruxelles (1826)	66
1.7 L’Allemagne	73
1.7.1 Alexander von Minutoli.....	76
1.8 L’Angleterre	85
1.8.1 L’Exposition universelle de Londres (1851).....	85
1.8.2 Le Crystal Palace de Sydenham	93
1.8.3 Le South Kensington Museum de Londres (1857).....	95

1.9	De l'importance de classer les collections industrielles, Gottfried Semper	98
1.9.1	Science, industrie et art.....	101
1.9.2	Manifeste de muséologie	106
1.9.3	Der Stil.....	110
1.9.4	L'Österreichisches Museum für Kunst und Industrie de Vienne (1864) 115	
1.10	Le contre-exemple français : la collection Campana.....	117
1.11	Conclusion	123
Chapitre 2 : La genèse des musées industriels en Suisse		125
2.1	La création des musées en Suisse au XIX^e siècle.....	127
2.1.1	Le musée national suisse	134
2.2	Le contexte artistique.....	136
2.2.1	La situation des arts appliqués avant 1850	136
2.2.2	La « Première » réforme des arts appliqués, dès 1851	141
2.3	La fondation des musées industriels.....	146
Chapitre 3 : Deux exemples précurseurs		149
3.1	Le cas genevois	149
3.1.1	L'importance des arts appliqués à Genève.....	149
3.1.2	Le Conservatoire industriel de Genève (1834-1888)	153
3.1.3	Le Musée des arts industriels à l'École d'horlogerie de Genève (1885-1910)	158
3.1.4	Le Musée des arts décoratifs dans le Musée d'art et d'histoire de Genève (1910).....	166
3.1.5	La collection de Walther Fol (1873-1909)	171
3.1.6	Le Musée Ariana (1884).....	177
3.1.7	Conclusion.....	184
3.2	Le Musée industriel de Lausanne (1862)	186
3.2.1	Les premières années du Musée sous Gaudin (1862-1866)	187
3.2.2	Un Musée municipal au service de l'instruction	206
3.2.3	Le Musée d'art industriel au Palais de Rumine (1909)	211
3.2.4	Conclusion	217
Chapitre 4 : L'âge d'or des musées industriels		221
4.1	Introduction.....	221

4.2	L'enquête fédérale de 1883 et l'arrêté concernant l'enseignement professionnel de 1884 : un moteur pour le développement des musées industriels.....	223
4.3	Rapports sur l'enseignement professionnel.....	225
4.3.1	Rapport de la SSAM (1883)	225
4.3.2	Rapport du DFC (1883)	225
4.4	La <i>Muster- und Modellsammlung</i> de Berne (1868).....	227
4.4.1	La collection d'échantillons et de modèles.....	235
4.5	Le <i>Gewerbemuseum</i> de Winterthour (1875)	236
4.5.1	Les collections et la bibliothèque	237
4.6	Le <i>Kunstgewerbemuseum</i> de Zurich (1875)	239
4.6.1	Les collections	241
4.6.2	Le Kunstgewerbemuseum au Musée national et la crise de 1900	243
4.7	La Commission centrale des Musées de Zurich et de Winterthour, et le consortium avec les Musées de Saint-Gall, Berne et Bâle	245
4.8	L'<i>Industrie- und Gewerbemuseum</i> de Saint-Gall (1878)	246
4.8.1	Un musée spécialisé dans la broderie	246
4.8.2	Fondation du musée.....	248
4.8.3	Le Palazzo rosso	249
4.8.4	Collections	251
4.8.5	La bibliothèque textile	253
4.8.6	Le Musée de Dessin industriel de la Société industrielle de Mulhouse .	254
4.9	Le <i>Gewerbemuseum</i> de Bâle (1881).....	257
4.9.1	Le nouveau bâtiment et la direction d'Eduard Spiess (1891-1912)	264
4.9.2	Hermann Kienzle directeur (1916-1943).....	266
4.10	Le Musée d'art industriel de La Chaux-de-Fonds (1885).....	268
4.10.1	L'École d'arts appliqués à l'industrie de La Chaux-de-Fonds	269
4.10.2	Le Musée d'art industriel	271
4.10.3	La collection	273
4.10.4	Liens étroits entre l'école, le musée et la bibliothèque	275
4.10.5	La bibliothèque.....	276
4.11	En guise de conclusion, le Rapport de Georges Hantz sur ses visites des Musées industriels et d'arts décoratifs en Suisse, 1886	279
Chapitre 5 : Les musées industriels, berceaux de la deuxième réforme des arts appliqués		287

5.1	La deuxième réforme des arts appliqués	287
5.2	La crise des <i>Kunstgewerbemuseen</i> d’Autriche-Hongrie et d’Allemagne au tournant du siècle	289
5.3	La création de L’Œuvre pour la Suisse romande et du <i>Schweizerischer Werkbund</i> pour la Suisse alémanique.....	294
5.4	Jules de Praetere et ses réformes de l’enseignement à Zurich.....	296
5.5	Alfred Altherr et ses réformes à Winterthour.....	301
5.5.1	Le nouveau bâtiment à la Kirchplatz (1928)	304
5.5.2	La collection mécanico-technique	304
5.5.3	La mise en place d’une politique d’expositions temporaires comme solution à la crise	305
5.6	Charles L’Éplattenier et le style sapin	306
5.6.1	La réforme de l’enseignement du dessin	311
5.7	Conclusion	312
Chapitre 6 : Les musées dans les régions peu industrielles		315
6.1	Introduction.....	315
6.2	Le Musée industriel de Fribourg (1888)	315
6.2.1	Le rôle fondamental de Léon Genoud	315
6.2.2	Les règlements et les missions éducatives du musée	320
6.2.3	Le bâtiment et la bibliothèque	321
6.2.4	Les collections	323
6.2.5	Financement.....	326
6.2.6	Le déclin	326
6.3	Le Musée industriel de Sion (1907)	328
6.3.1	Le Valais, un canton faiblement industrialisé ?.....	328
6.3.2	La fondation du musée	330
6.3.3	Le premier directeur, William Haenni.....	333
6.3.4	Objectifs et notoriété	335
6.3.5	Les liens avec Fribourg.....	336
6.3.6	La première exposition industrielle cantonale valaisanne en 1909	337
6.3.7	Le bâtiment	339
6.3.8	La collection et la bibliothèque	341
6.3.9	Fin du musée.....	344
Conclusion		345
Table des illustrations.....		353

Bibliographie	355
Sources archivistiques.....	355
Sources imprimées.....	359
Publications périodiques.....	369
Dictionnaires et Bibliographies	369
Études	369

Remerciements

Si la thèse de doctorat est le fruit d'un long travail personnel et solitaire, sa réussite n'en repose pas moins sur le soutien de nombreuses personnes et institutions à qui je souhaite exprimer ici ma gratitude.

Tout d'abord, j'aimerais remercier chaleureusement mes codirecteurs de thèse : Pierre Alain Mariaux pour son soutien, ses conseils, la mise à disposition de son bureau et les charges de cours qu'il m'a confiées durant cinq ans. En 2012, il a accepté de soutenir mon projet de recherche auprès du Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS), ce qui m'a permis de commencer ce travail dans de bonnes conditions et avec une grande liberté. Ma gratitude va également à Rossella Froissart qui a permis la réalisation de cette cotutelle de thèse avec l'Université d'Aix-Marseille, puis avec l'EPHE et qui m'a apporté son expérience et son expertise dans le domaine des arts décoratifs. Elle a suivi et guidé les différentes étapes de ce travail, me permettant de l'enrichir de ses remarques et corrections. Ma reconnaissance va également à Yves Bergeron, Aziza Gril-Mariotte, Jean-François Luneau et Ariane Varela Braga qui ont accepté de siéger dans mon jury de thèse. Qu'ils soient remerciés pour leurs relectures, leurs corrections et commentaires lors de mon colloque de thèse.

Au cours de ces années, j'ai visité de nombreux musées et consulté différentes bibliothèques et archives. J'adresse mes remerciements à leurs conservateurs-trices, archivistes, bibliothécaires et collaborateurs-trices, en particulier l'ensemble de l'équipe scientifique du Musée historique de Lausanne, qui a vu naître ce projet, pour leur aide et leur disponibilité, les Archives de la Ville de Lausanne, les Archives cantonales vaudoises, les Archives de la Société des Arts de Genève, spécialement Sylvain Wenger, pour son amitié et son aide, même lorsque les archives étaient fermées pour leur révision, les Archives de la Ville de Genève, les Archives de l'École d'arts appliqués de La Chaux-de-Fonds, en particulier Catherine Corthésy, leur fée-bibliothécaire-archiviste, les Archives de l'État de Berne, de Fribourg, du Valais, de Bâle-Ville et de Saint-Gall, et finalement les archives des villes de Winterthour et de Zurich. Ma gratitude va également

à toutes les personnes que j'ai pu rencontrer lors de journées d'étude et de colloques à Neuchâtel, Lausanne, Genève, Fribourg, Paris, Marseille, Mulhouse et Rome, qui m'ont stimulée dans mes recherches grâce à leurs remarques et commentaires. À l'Université de Neuchâtel, je souhaite particulièrement remercier les bibliothécaires de la Faculté des lettres et sciences humaines, qui m'ont toujours aidée à dénicher des ouvrages introuvables, même à l'étranger, et le Bureau égalité et diversité pour toutes les mesures très concrètes qu'il met en place afin de soutenir les femmes et les mères dans le monde académique.

Mon immense gratitude va à Grégoire, mon archiviste-paléographe préféré, à Célestin et à Éléonore, pour leur infini soutien. Nous avons fait le choix de couple et de famille, téméraire peut-être, de mener deux thèses de front, avec deux jeunes enfants et différents emplois et charges de cours en parallèle. Durant toutes ces années, ils ont été mon appui, me rappelant également l'importance et le sens de la « vraie vie » à côté de mes recherches. À la question répétitive de mes enfants : « C'est quand qu'elle est finie ta thèse, Maman ? », je pourrai enfin répondre positivement ! J'aimerais également remercier mes amis, Fernanda, pour notre amitié qui s'est développée depuis notre bureau partagé, notre sororité et son soutien dans toutes ces étapes, nos séjours d'écriture à Vannaire avec Bernardo, qui m'ont apporté des bouffées d'air et de motivation. Robert pour nos repas, nos discussions sur la vie et maintenant nos nages hivernales. Merci de m'avoir accompagnée dans mon dernier séjour d'écriture au chalet, sous la neige en plein mois de mai. Les Queens, Aline, Ariane, Caroline, Geneviève et Geneviève, Karyn, Odile et Orélie, pour nos baignades dans le lac toute l'année et leur humour. Enfin, Camille pour ses bonnes pensées ensoleillées, Nadia et Stefano, Ewa et Matthieu, Noëlle-Laetitia, Aline et Nicolas, Arnaud et Stéphanie, Adrien et Marie-Camille, Fred et Elsa, Pamela, Shashin, mon amie par-delà les générations et grand-maman de la muséologie, Denise de Rougemont et son époux Yves, et finalement Salomon, pour ses corrections. Pour terminer, ma reconnaissance va à ma famille, Joanie et Florian, Romain et Donna, Marie-Claire et Roby, Zabeth, Brigitte et Bernard, Baptiste et Émilie, Élisabeth et René, pour avoir gardé mes enfants et m'avoir toujours soutenue, même si, parfois, les tenants et aboutissements de ce très long travail leur échappaient un peu.

Prayon, Neuchâtel, Rome et Vannaire, 2013-2021

Liste des abréviations

ACV	Archives cantonales vaudoises
AEACdF	Archives de l'École d'arts appliqués de La Chaux-de-Fonds
AEB	Archives de l'État de Berne
AEF	Archives de l'État de Fribourg
AEV	Archives de l'État du Valais
AMN	Archives des Musées nationaux (France)
AVG	Archives de la Ville de Genève
AVL	Archives de la Ville de Lausanne
CFAA	Commission fédérale des arts appliqués
CFBA	Commission fédérale des Beaux-Arts
CFF	Chemins de fer fédéraux suisses
ENAA	Première exposition nationale d'art appliqué (1922)
MHL	Archives conservées au Musée historique de Lausanne
OEV	L'Œuvre (Association suisse romande de l'art et de l'industrie)
ASdA	Archives de la Société des Arts de Genève
SSAM	Société suisse des arts et métiers
StABS	Staatsarchiv Kanton Basel-Stadt
StASG	Staatarchiv Kanton St.-Gallen
SWB	<i>Schweizerischer Werkbund</i>
USAM	Union suisse des arts et métiers

Introduction

Les musées industriels et d'art industriel constituent un épisode oublié de l'histoire des musées en Suisse. En 2018, le Musée national suisse a présenté une exposition intitulée *À la recherche du style, 1850-1900*¹. L'exposition commençait en 1851 avec la Première exposition universelle de Londres et se terminait autour de 1900, avec l'Art Nouveau. Cette période de quête stylistique généralisée, puisqu'elle touche aussi bien les objets du quotidien que l'architecture et la peinture, est marquée par une accélération de l'industrialisation et par d'importantes mutations sociales. Face à la grande diversité des styles qui coexistaient et à l'esthétique peu satisfaisante des objets produits en série, la volonté est de rechercher son propre style, à la fois nouveau et original. Toutefois, la façon dont l'exposition élude la question du rôle joué par les musées industriels et d'art industriel est assez symptomatique. Dans la dernière section, les trois écoles d'art de La Chaux-de-Fonds, de Zurich et de Saint-Gall étaient brièvement présentées comme des lieux d'instruction, avec le principe des collections d'échantillons, mais les musées ne faisaient même pas l'objet d'une mention. Pourtant, il existait une dizaine de ces institutions, ouvertes entre 1862 et 1907 : les musées industriels de Lausanne, de Fribourg et de Sion, les musées d'art industriel de La Chaux-de-Fonds et de Genève, le *Kunstgewerbemuseum* de Zurich, les *Gewerbemuseen* de Winterthour et de Bâle, l'*Industrie- und Gewerbemuseum* de Saint-Gall et la *Muster- und Modellsammlung* de Berne (annexe I.1). Ces institutions étaient situées dans les principales villes des grandes régions industrielles de la Suisse (annexes I.5 et I.6), à l'exception notable de Lausanne – dû à une initiative philanthropique privée sans réel lien avec le tissu économique local – et de Sion – une fondation tardive qui n'a pas fait florès ; quant à

¹ L'exposition a lieu du 23 mars au 15 juillet 2018. Un petit catalogue d'exposition a été publié, uniquement en allemand : *Auf der Suche nach dem Stil, 1850-1900*. Catalogue d'exposition, Zurich, Musée national suisse, 23.03.2018-15.07.2018, Zurich : Scheidegger & Spiess, 2018 (NB : les références bibliographiques sont citées de manière complète à la première occurrence, puis de manière abrégée).

Berne, c'est un musée qui s'attache au contexte économique d'un large Plateau, sur les cantons de Berne, de Soleure et d'Argovie². La Suisse n'est pas un exemple isolé, puisque beaucoup de grandes villes européennes possédaient ce type d'institution : Londres (*South Kensington Museum*, 1852), Berlin (*Kunstgewerbemuseum*, 1867), Budapest (*Magyar Iparművészeti Múzeum*, 1872), Vienne (*Museum für angewandte Kunst*, 1874), Hambourg (*Museum für Kunst und Gewerbe*, 1874), ou encore Rome (*Museo artistico industriale*, 1874). À la fois héritiers des cabinets de curiosités et des expositions des produits de l'industrie, ils avaient comme mission l'éducation des artisans et du public, en présentant des objets d'art industriel. Leur existence et leur rôle en Suisse sont très peu connus, notamment en raison des difficultés à cerner l'histoire de ces collections particulières.

Stanislaus von Moos déclarait il y a trente ans : « il manque malheureusement en Suisse une présentation historique des musées d'arts et métiers au XIX^e siècle analogue à celle que Barbara Mundt a rédigée pour l'Allemagne »³. Afin de combler ce vide dans la recherche en histoire des musées en Suisse, nous proposons dans cette thèse une étude des musées industriels et d'art industriel en Suisse, pour le XIX^e et jusqu'en 1925. En 1926 en effet, Siegfried Giedion⁴ (1888-1968) publie une critique sévère de ces institutions dans la *Neue Zürcher Zeitung*. Pour lui, les écoles d'art et leurs collections de modèles n'ont plus de raison d'être et ne sont plus capables de former les jeunes artistes responsables du *design* des objets ; il en appelle à « des écoles industrielles, des laboratoires pour l'industrie, des établissements adaptés à la formation d'une relève capable d'inventer de nouveaux types »⁵. On se trouve alors non pas au terme de la vie de tous ces musées, mais leur concept a largement perdu de sa pertinence et de son sens.

² De fait, l'industrie s'est développée sur le Plateau et dans l'Arc jurassien, régions largement protestantes (annexe I.2), sans qu'on puisse établir de lien direct entre confession et création de musées industriels.

³ VON MOOS Stanislaus, *Esthétique industrielle*, Disentis : Pro Helvetia / Éditions Desertina, 1992, p. 306.

⁴ Né à Prague, Siegfried Giedion est historien et critique de l'architecture. Il a étudié l'histoire de l'art à Bâle et suivi les cours d'Heinrich Wöfflin. Marqué par le formalisme hégélien, il enseignera l'histoire de l'art, notamment à l'École polytechnique fédérale de Zurich.

⁵ GIEDION Siegfried, «Ende und Neugestaltung der « Kunstgewerbeschulen »», in : *Neue Zürcher Zeitung* (supplément «Schweizerischer Werkbund»), 29 août 1926.

Terminologie

Les contextes de création extrêmement variés, les différences linguistiques, l'absence manifeste d'un modèle unique ont induit une grande diversité dans la dénomination des musées industriels en Suisse (annexes I.1, I.7 et II.1). On trouve ainsi :

- trois « musées industriels » : Lausanne, Fribourg et Sion ;
- un « musée d'art industriel » : La Chaux-de-Fonds ;
- un « musée des arts industriels » : Genève ;
- un « conservatoire industriel » : Genève ;
- une « section des arts décoratifs » au sein du Musée d'art et d'histoire : Genève ;
- une « *Muster- und Modellsammlung* » : Berne ;
- trois « *Gewerbemuseen* » : Berne, Winterthour et Bâle ;
- un « *Kunstgewerbemuseum* » : Zurich ;
- un « *Industrie- und Gewerbemuseum* » : Saint-Gall.

Il y a donc cinq noms en français et quatre en allemand, qui devraient couvrir cinq réalités différentes, si l'on regroupe les musées industriels et les *Gewerbemuseen*, ainsi que le musée d'art industriel, le musée des arts industriels et le *Kunstgewerbemuseum*, ceci pour douze musées en tout. Il est également fréquent que ces musées voient leur nom évoluer, comme à la suite d'un changement de direction ou d'un déménagement. Par exemple, le Musée industriel de Lausanne, fondé en 1862, devient Musée d'art industriel en 1909, puis Musée des arts décoratifs en 1967. Malgré ces flottements terminologiques témoins de réalités variées, il est possible de faire l'histoire de ces musées, d'en comprendre les modèles, de rapprocher la démarche de plusieurs d'entre eux et d'en analyser les spécificités grâce à une vue d'ensemble qui faisait jusqu'ici défaut. De fait, nous verrons que les noms de ces institutions ne reflètent pas forcément leur organisation, leur but ou leur collection et ne peuvent constituer des catégories.

Variant selon la période, le pays et la langue, le concept de musée industriel ou d'art industriel est assez difficile à définir. La notion même d'*industrie* évolue à travers le temps. Dans le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1798, l'industrie est

caractérisée par la « dextérité, adresse à faire quelque chose »⁶. Dans le même dictionnaire, mais en 1835, il est signalé que le terme « se dit quelquefois d'une profession mécanique ou mercantile, d'un art, d'un métier que l'on exerce pour vivre »⁷. Dans la définition du *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, publié entre 1866 et 1879, l'*industrie* est un « ensemble d'opérations qui concourent à la production des richesses » et désigne soit « les arts manuels autres que l'agriculture », soit « les arts de production par opposition au commerce »⁸. Le sens du terme *industrie* se rapproche donc longtemps davantage de l'artisanat que de la grande industrie telle qu'on la conçoit aujourd'hui et il s'agit aussi surtout de différencier l'industrie de l'agriculture avec laquelle elle est parfois en concurrence. De plus, la société du milieu du XIX^e siècle est nourrie d'espoir dans la science et l'industrie, chaque victoire de l'homme sur la nature est vue comme une étape du développement industriel, comme on peut le lire dans la suite de la définition :

« Ce serait une merveilleuse histoire que celle des premiers tâtonnements, de premiers efforts tentés par l'homme pour se soustraire à la tyrannie des besoins comme au despotisme fatal et aveugle des forces naturelles qui devaient l'accabler. [...] Mais ce que nous constatons pour le moment, c'est que l'industrie accroît indéfiniment la puissance humaine et, par voie de conséquence, l'ensemble des richesses sociales »⁹.

L'emploi que nous ferons de la notion d'*industrie* est donc à comprendre dans son acception du milieu et de la fin du XIX^e siècle, et non pas dans son sens actuel.

Dans deux articles, Jean-François Luneau a remarquablement travaillé sur la définition et l'évolution des expressions *art appliqué*, *art industriel*, *industrie d'art*, *art décoratif* et *art utile*¹⁰. Il donne une chronologie de l'usage de ces expressions dans le contexte français et explique les nuances qu'elles induisent. Ces termes sont utilisés à des

⁶ *Dictionnaire de l'Académie française*, 5^{ème} édition, Paris : J. J. Smits, 1798, p. 726.

⁷ *Dictionnaire de l'Académie française*, 6^{ème} édition, Paris : Firmin Didot frères, 1835, p. 230.

⁸ LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, réimpression de l'édition de Paris, 1866-1879, Genève-Paris : Slatkine, 1982, p. 670-673.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ LUNEAU Jean-François, « Art et industrie au XIX^e siècle : Des arts industriels aux industries d'art », in : STOSKOPF Nicolas et LAMARD Pierre [dir.], *Art et industrie, XVIII^e-XXI^e siècle*, Paris : Picard, 2013, p. 17-24 et LUNEAU Jean-François, « Art utile, art social, art pour l'art dans la première moitié du XIX^e siècle », in : MCWILLIAM Neil, MÉNEUX Catherine et RAMOS Julie [et al.], *L'art social en France. De la Révolution à la Grande Guerre*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 63-77.

périodes différentes ; les changements de noms de l'École nationale des arts décoratifs résument d'ailleurs très bien ces transformations sémantiques¹¹. Quant à l'expression « arts industriels » au pluriel, sa première occurrence date de 1799, dans une ode de Chaussard, *L'industrie ou les arts*¹². Ils désignent les produits des manufactures de porcelaine de Sèvres ou de Paris. Les occurrences suivantes seront utilisées pour parler des « ustensiles domestiques, des objets de luxe ou de nécessité » et « ceux qui concourent avec l'architecture, à l'embellissement des édifices ». Par la suite, « art industriel » apparaît également au singulier. Ces deux formules seront utilisées jusqu'en 1877, avec quelques occurrences plus tardives. La dénomination « art(s) appliqué(s) à l'industrie » apparaît en 1838 et sera utilisée plus fréquemment à partir de 1852 dans les mémoires de Charles-Ernest Clerget, Jules Klagmann et Pierre-Adrien Chabal-Dussurgey¹³, puis deviendra courante en France, notamment dans le *Bulletin de l'Union centrale. Revue mensuelle des beaux-arts appliqués à l'industrie*, publiée de 1874 à 1880¹⁴. La nouvelle expression « arts décoratifs » apparaît timidement dans les années 1860, avant de se généraliser en 1877 avec la fondation de la Société du musée des arts décoratifs et le nouveau nom de l'École nationale des arts décoratifs. La première occurrence de la dénomination « industries d'art » apparaît également dans les années 1860, avant de devenir également courante à partir de 1877. Elle sera très utilisée par Marius Vachon, dans ses rapports sur les industries d'art en Europe¹⁵, et Antonin Proust,

¹¹ LUNEAU Jean-François, 2013, p. 24. 1823 : École royale gratuite de dessin et de mathématiques en faveur des arts mécaniques. 1844 : École royale et spéciale de dessin et de mathématiques appliqués aux arts industriels. 1848 : École nationale et spéciale de dessin et de mathématiques appliqués aux arts industriels. 1854 : École impériale et spéciale de dessin, de mathématique, d'architecture et de sculpture d'ornement pour l'application des beaux-arts à l'industrie. 1870 : École nationale de dessin et de mathématiques pour l'application des beaux-arts à l'industrie. 1877 : École nationale des arts décoratifs.

¹² CHAUSSARD Pierre-Jean-Baptiste, *L'industrie ou les arts. Ode publiée à l'occasion de la fête du 1^{er} vendémiaire an VII*, Paris : P. Didot l'aîné, an VII, p. 1 et p. 18-20.

¹³ Comité central des artistes et des artistes industriels, *Placet et mémoires relatifs à la question des beaux-arts appliqués à l'industrie, présentés le 25 novembre 1852 à S.A.I. Monseigneur le prince Louis-Napoléon, président de la République française par les artistes-industriels*, Paris : Mme Vve Mathias, 1852.

¹⁴ *Bulletin de l'Union centrale. Revue mensuelle des beaux-arts appliqués à l'industrie*, août 1874 - mars 1880.

¹⁵ VACHON Marius, *Rapport à M. Edmond Turquet sur les musées et les écoles d'art industriel et sur la situation des industries artistiques en Allemagne, Autriche-Hongrie, Italie et Russie (Ministère de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des cultes)*, Paris : A. Quentin, 1885 ; VACHON Marius, *Rapports à M. Edmond Turquet, sous-secrétaire d'État, sur les musées et les écoles d'art industriel et sur la situation des industries artistiques en Suisse et Prusse rhénane*, Paris : Maison Quantin, Compagnie générale d'impression et de l'édition, 1888 ; VACHON Marius, *Rapport sur les musées et les écoles d'art industriel et sur la situation des industries artistiques en Belgique et Hollande. Mission de 1888, février-mars*, Paris :

éphémère ministre des Arts, qui dirigera une commission d'enquête parlementaire « sur la situation des ouvriers des industries d'art » en France, en 1882-1883¹⁶.

Pour la Suisse, la situation est d'autant plus complexe que les termes allemands et français se mêlent. Même si la Suisse est quadrilingue, l'italien et le romanche n'entrent pas vraiment dans le débat, puisqu'aucun musée industriel ou d'art industriel n'a existé au Tessin ou dans les Grisons (annexes I.1, I.3 et I.7)¹⁷. Lotte Schilder Bär et Norbert Wild ont également essayé de faire ce travail de recension des occurrences, mais en allemand : « Dès le XIX^e siècle, Gottfried Semper a recouru dans ses écrits à l'expression *technische Künste* (« arts techniques »), mais également à celle d'*industrielle Künste* (« arts industriels »), *Kunstfleiss* (« arts appliqués ») et *Technik*. Après 1865, on vit apparaître dans la littérature les expressions *Kunstgewerbe* (« art décoratif »), *Kunsth Handwerk* (« métiers d'art ») et *Kunstindustrie* (« industrie d'art »). Au tournant du XX^e siècle, les arts décoratifs de pointe tentèrent, avec les mots de *Werkkunst* (« art industriel »), *angewandte Kunst* (« arts appliqués ») et *dekorative Kunst* (« arts décoratifs ») de forger les concepts adéquats à leur travail ».¹⁸

Le terme allemand *Gewerbe* est difficile à traduire exactement en français puisqu'il recouvre à la fois les notions de métier, d'artisanat et d'industrie. La traduction la plus approchante de « *Gewerbemuseum* » serait « musée des arts et métiers », mais on

Quantin, 1888 ; VACHON Marius, *Rapport sur les musées et les écoles d'art industriel et sur la situation des industries artistiques en Danemark, Suède et Norvège. Mission de juin-juillet 1888*, Paris : Quantin, 1888 ; VACHON Marius, *Rapport sur les musées et les écoles d'art industriel en Angleterre*, Paris : Imprimeries Nationales, 1890 et VACHON Marius, *Pour la défense de nos Industries d'Art : l'instruction artistique des ouvriers en France, en Angleterre, en Allemagne et en Autriche*, Missions officielles d'enquête, Paris : A. Lahure, 1899.

¹⁶ PROUST Antonin, *Commission d'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art*, Paris : impr. de A. Quantin, 1884.

¹⁷ Notons toutefois qu'il existe une importante littérature autour des questions de l'art industriel en italien, pour l'Italie. Pour une anthologie des sources, voir : FRATINI Francesca Romana, *Torino 1902. Polemiche in Italia sull'arte nuova*, Turin : Martano, 1971. Sur le liberty par exemple, voir : BOSSAGLIA Rossana, *Il Liberty in Italia*, Milan : Il Saggiatore di Alberto Mondadori, 1968 ; NICOLETTI Manfredi, *L'architettura liberty in Italia*, Bari : Laterza, 1978 ; BAIRATI Eleonora et RIVA Daniele, *Il liberty in Italia*, Bari : Laterza, 1985 ; BENZI Fabio (dir.), *Il Liberty in Italia*, catalogue d'exposition, Rome, Chiostro del Bramante, 21 mars - 17 jui 2001, Milan : Federico Motta Editore, 2001 ; GUTTRY de Irene et MAINO Maria Paola [et al.], *Italian Liberty style*, Milan : 24 Ore Cultura, 2012 ; MAZZOCCA Fernando [dir.], *Liberty : uno stile per l'Italia moderna*, catalogue d'exposition, Forlì, Musei San Domenico, 1^{er} février-15 juin 2014, Milan : Silvana, 2014.

¹⁸ SCHILDER BÄR Lotte et WILD Norbert, *La Suisse, pays du design. L'esthétique industrielle au XX^e siècle*, Zurich : Pro Helvetia, 2003, p. 11.

le traduit le plus souvent par « musée industriel ». *Kunstgewerbemuseum* peut être traduit en « musée d'art industriel ». Il en va de même pour le mot allemand *Gestaltung* qui n'a pas d'équivalent en français et qui est souvent traduit par le mot anglais *design*¹⁹. Comme le dit Françoise Jaunin : « le français est [...] un peu jaloux du terme allemand précis et indépendant de toute hiérarchie de *Gestaltung*, qui lui fait cruellement défaut »²⁰. Pour l'italien, les termes de *Museo industriale* et *Museo artistico industriale* sont plus proches du français et plus faciles à traduire.

L'hétérogénéité du concept n'est pas une spécificité helvétique, même si le plurilinguisme complique les choses : André Desvallées souligne que la multiplicité des intérêts, des individus et des groupes se traduit également par une confusion des genres pour la France²¹. Pour lui, la terminologie n'était claire pour personne dès l'origine, ni en France ni en Allemagne ; on s'en rend bien compte en comparant les collections originelles des différentes institutions²². Selon Catherine Ballé, les nombreux changements sociaux et les progrès rapides de l'industrie sont sûrement responsables de ces spécificités :

« Filiations et ruptures, imitations et innovations, créations et disparitions marquent l'histoire des musées industriels [...]. Cependant, bon nombre de ces musées ont des traits communs. Certains sont partagés avec l'ensemble des musées, d'autres leur sont propres. En effet, les liens entre ces musées et les transformations sociales qu'entraînent les découvertes scientifiques, les progrès techniques et l'industrialisation des sociétés occidentales, donnent à ces musées toute leur spécificité »²³.

¹⁹ SCHILDER BÄR Lotte et WILD Norbert, 2003, p. 9 et 11.

²⁰ JAUNIN Françoise, « Les arts appliqués en Suisse romande », in : *Made in Switzerland. La Confédération et les arts appliqués – 80 ans d'encouragement*. Catalogue d'exposition, Musée des arts décoratifs de Lausanne, du 29 novembre 1997 au 4 janvier 1998, Berne : Office fédéral de la culture, 1997, p. 160.

²¹ DESVALLÉES André, « Musées scientifiques, musées techniques, musées industriels », in : SCHROEDER-GUDEHUS Brigitte, *La Société industrielle et ses musées. Demande sociale et choix politiques, 1890-1990*, Paris : Édition des archives contemporaines, 1992, p. 97-115.

²² *Ibid.*, p. 103.

²³ BALLÉ Catherine, « Les sciences et techniques, une tradition muséale », in : *La revue du Musée des arts et métiers*, n° 51/52, février 2010, p. 130.

Sources, méthodologie et historiographie

Durant les trente à quarante dernières années, la question de la création des musées industriels, d'art industriel ou des arts décoratifs a fait l'objet de plusieurs études en Allemagne, en France, en Belgique et en Angleterre²⁴. Cependant, en ce qui concerne la Suisse, nos connaissances demeurent fort lacunaires. À quelques rares exceptions près, les études dont nous disposons manquent d'envergure, se cantonnent à un cas précis ou sont fondées sur un nombre très limité de sources, relatives généralement à une seule institution. Pourtant, la plupart des archives de ces musées est encore conservée. Le renouvellement de notre connaissance de ces institutions passe par ces sources. Les archives que nous avons dépouillées sont dispersées dans toutes les villes qui ont abrité un musée industriel. Elles peuvent être encore conservées sur place, à savoir dans le musée (ou son successeur) ou dans l'école à laquelle il était lié ; dans les archives communales dans le cas d'un musée communal ; dans les archives cantonales dans le cas d'un musée cantonal. Leur quantité et leur qualité sont extrêmement variables, de quelques dizaines de centimètres-linéaires à plusieurs dizaines de mètres-linéaires, en raison des aléas de la conservation, particulièrement dépendante de la personnalité des directeurs qui en avaient la gestion et de l'intérêt qu'on leur a porté par la suite. La faiblesse des recherches effectuées jusqu'ici n'a guère incité les archivistes à élaborer des inventaires détaillés de ces documents, ou alors de manière très fluctuante ; nous avons cependant constaté une nette amélioration en la matière ces dernières années.

Ainsi, notre corpus de sources comprend, de façon variable selon les musées et les hasards de la conservation : des inventaires et premiers catalogues des collections, des registres d'entrée des objets, des étiquettes manuscrites qui accompagnaient les objets, des plans, de la correspondance relative au musée, mais également de la correspondance privée, des inventaires établis pour des assurances, des procès-verbaux de la commission du musée, des rapports annuels, des rapport de gestion municipaux ou des procès-verbaux de séances du Conseil municipal, des journaux de voyage ou des rapports. Un aperçu de

²⁴ Dans les paragraphes suivants, nous listerons les études les plus importantes. Puis, dans la suite du texte, nous reviendrons sur ces dernières, tout en ajoutant des références plus précises.

ces différents types de document figure en annexe²⁵. Certains documents justifiaient, du fait de leur intérêt, une transcription intégrale. C'est par exemple le cas du compte-rendu de la visite de Georges Hantz, directeur du musée des arts décoratifs de Genève, dans les musées de Neuchâtel, de Bâle, d'Aarau, de Berne, de Winterthour, de Zurich et de Saint-Gall, en décembre 1886, conservé aux Archives de la Ville de Genève (annexe II.4) et du journal du voyage en France, en Angleterre, en Belgique et en Allemagne que Charles-Théophile Gaudin, fondateur du Musée industriel de Lausanne, effectue avec son élève Gabriel de Rumine, fils de la fondatrice du musée, et Marc Dufour, ami de ce dernier, conservé aux Archives cantonales vaudoises (annexe II.2). Le premier document livre un rapport contemporain très riche sur les musées industriels en Suisse, tandis que le second est un témoignage précieux, puisqu'il nous fait entrer dans l'intimité du regard de Gaudin et de Gabriel de Rumine, qui visitent notamment le Conservatoire des arts et métiers de Paris, la maison-musée de l'archéologue Jacques Boucher de Perthes à Abbeville, le *British Museum*, le *Crystal Palace*, le *South Kensington Museum* et se rendent dans la région de Manchester pour visiter des usines. Nous y découvrons également l'importance du réseau scientifique de Gaudin parmi les intellectuels de l'époque, en Suisse comme à l'étranger. Afin de compléter les sources conservées dans les archives, nous avons consulté la presse périodique, en particulier la *Gazette de Lausanne*, le *Journal de Genève*, le *Confédéré* (Valais), *La Liberté* (Fribourg) ou encore le *Bulletin mensuel de L'Œuvre*, dont les descriptions des expositions ou des événements nous permettent de comprendre la perception que le public pouvait avoir de ces musées ; cependant, vu l'ampleur de la tâche, nous n'avons pas pu le faire de façon systématique. Outre les catalogues des bibliothèques, les règlements des musées industriels ou les rapports de gestion, les sources imprimées concernant directement les musées industriels en Suisse ne sont pas très nombreuses. Quant à la question plus générale des arts industriels, nous pouvons citer les ouvrages de quatre Genevois : tout d'abord, le rapport de Marc Monnier sur les moyens d'élever le niveau de l'art en Suisse, présenté en 1869 lors de l'assemblée générale de la Société suisse des beaux-arts²⁶. Ensuite, concernant l'instruction et les

²⁵ Nous avons fait le choix de mettre uniquement des documents en français. Le travail de transcription de l'allemand manuscrit, la traduction et sa vérification représentant un travail trop important pour le temps imparti.

²⁶ MONNIER Marc, « Rapports sur les moyens d'élever le niveau de l'art en Suisse », Société suisse des beaux-arts, assemblée générale de 1869, Genève : Imprimerie Carrey Frères, 1869.

écoles, les ouvrages de Charles Menn, *De l'enseignement du dessin* publié en 1874²⁷ et de John Grand-Carteret, *Les arts industriels en Suisse*, sorti en 1879, qui traite des écoles d'art industriel et des différentes branches de l'art industriel en Suisse, avec pour objectif la transformation de l'École des arts industriels de Genève en École fédérale d'arts et métiers, projet qui ne sera jamais réalisé²⁸. Finalement, *La question du Musée* de Jacques Mayor, publié en 1899, dans lequel il présente le programme pour le futur Musée d'art et d'histoire, donnant une place très importante aux arts décoratifs²⁹. Dans le contexte du catholicisme social fribourgeois, nous pouvons citer l'ouvrage de Georges de Montenach, sur les musées régionaux, mais qui traite également des musées industriels³⁰. Enfin, l'ouvrage *Industries d'Art*, publié en 1922 à la suite de la première Exposition Nationale d'art appliqué de Lausanne explique bien les divergences de vision à propos des arts décoratifs entre la Suisse romande et la Suisse allemande³¹.

Sans entrer ici dans les grands débats de savoir si la muséologie est une discipline scientifique ou non³², rédiger une thèse en muséologie pose évidemment la question de la méthode de travail. Dans notre cas, il s'agit plus précisément d'une thèse en histoire des musées. Par conséquent, notre méthode de travail est celle de l'historien. Les sources à disposition ont inévitablement guidé la problématique et la façon de traiter le sujet. Nous avons déjà relevé plus haut la grande hétérogénéité des sources ; afin d'en faciliter l'utilisation, nous les avons répertoriées dans des tableaux, par musée et par conservateur. De même, nous avons établi un tableau synoptique des musées industriels en Suisse contenant les principales informations quant à leur fondation, leur gestion, leurs collections, leur structure et leurs bâtiments (annexe II.1). Notre objectif n'est pas

²⁷ MENN Charles, *De l'enseignement des arts du dessin en Suisse, au point de vue technique et artistique comparé à ce qui se fait dans les autres pays*, Genève, Bâle et Lyon : H. Georg, 1874.

²⁸ GRAND-CARTERET John, *Les arts industriels en Suisse*, Paris : H. Loones et Veuve Morel, Neuchâtel et Genève : J. Sandoz, 1879.

²⁹ MAYOR Jaques, *La question du musée*, Genève : Imprimerie Suisse, 1899.

³⁰ DE MONTENACH Georges, *Les Musées régionaux. Contribution à l'étude du problème de l'éducation nationale*, Fribourg : Imprimerie de l'Œuvre de Saint-Paul, 1915.

³¹ [s.n.], *Industries d'Art*, Lausanne et Genève : Payot (publié sous la direction de « L'Œuvre », Association suisse romande de l'art et de l'industrie, et la « Fédération des architectes suisses »), 1922.

³² Sur cette question, voir par exemple : DESVALLÉES André et MAIRESSE François, « Brève histoire de la muséologie, des *Inscriptions* au Musée virtuel », in : MARIAUX Pierre Alain [éd.], *L'objet de la muséologie*, Neuchâtel : IHAM, 2005, p. 1-50 et AQUILINA Jannick Daniel, *Muséologie et muséographie : la tour de Babel ou les origines de la confusion*, in : *Muséologies*, vol. 4, n° 1, 2009, p. 42-61 et LUKIC GUZIN Nada, « La Muséologie de l'Est : la construction d'une discipline scientifique et la circulation transnationale des idées en muséologie », in : *ICOFOM Study Series*, n° 43, 2015, p. 111-125.

d'analyser les objets de leurs collections pris individuellement, mais bien de comprendre le contexte et les raisons de la création de ces institutions, quelle était l'histoire des collections qu'on y réunissait, leur raison d'être, leur originalité, leurs particularités. Autrement dit, nous voulons écrire une histoire des musées industriels et d'art industriel, étudiés de manière inégale en raison de la conservation ou non des sources. Pour parvenir à analyser tous ces éléments, nous avons dû réunir de nombreux renseignements, et compléter une bibliographie souvent lacunaire ; il en découle, dans le présent travail, une partie certes descriptive mais qui constitue un socle d'analyse solide et nécessaire, qui justifie largement le long investissement qu'elle a demandé³³.

Hors de Suisse, on trouve une littérature de qualité, à l'instar de Barbara Mundt, qui a rédigé un ouvrage de référence³⁴ qui traite de l'ensemble des musées industriels allemands. En partant des origines des collections industrielles, elle brosse un portrait complet du phénomène et des problématiques qui y sont liées. Plus récemment, différentes études particulières ont été publiées sur les *Kunstgewerbemuseen* de Dresde, de Flensburg, de Bielefeld et de Berlin³⁵. Pour la France, Dominique Poulot³⁶ et Chantal Georgel³⁷, entre autres, ont mené différentes études sur le contexte de création des musées au XIX^e siècle. Dans sa thèse de doctorat, Rossella Froissart³⁸ s'est intéressée plus particulièrement au statut de l'artiste industriel dans la France de la seconde moitié du XIX^e siècle et aux voies de revalorisation des arts considérés traditionnellement comme

³³ C'est pour cette raison que nous n'avons pas souhaité regrouper les informations historiques sous la forme de fiche en annexe. Ces informations constituent le socle de notre travail et doivent prendre place dans le corps du texte.

³⁴ MUNDT Barbara, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, Munich : Prestel Verlag, 1974.

³⁵ Voir par exemple : HAASE Gisela, *Kunstgewerbemuseum Dresden, Schloss Pillnitz*, Munich, Berlin : Deutscher Kunstverlag, 1995 ; RÖSLER Torsten-Pieter [et al.], *Das Kunstgewerbemuseum Dresden. Von der Vorbildersammlung zum Museum : 1876-1907*, Dresde : Staatliche Kunstsammlungen, 1998 ; VON WIEWELHOVE Hildegard, *Museum Huelsmann. Kunstgewerbemuseum der Stadt Bielefeld / Stiftung Huelsmann*, Munich : Prestel, 1999 ; KLEIN Malte, *Das Kunstgewerbemuseum Flensburg. Konzeption und Funktionen eines Museums im Kaiserreich*, Kiel : Ludwig, 2007 et MUNDT Barbara, *Museumsalltag vom Kaiserreich bis zur Demokratie. Chronik des Berliner Kunstgewerbemuseums*, Köln : Böhlau, 2018.

³⁶ POULOT Dominique, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris : Hachette, 2001, p. 77-91 et POULOT Dominique, « L'invention de la bonne volonté culturelle : l'image du musée au XIX^e siècle », in : *Le Mouvement social*, n° 131, 1985, p. 35-64.

³⁷ GEORGEL Chantal [dir.], *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*. Catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994, Paris : RMN, 1994.

³⁸ FROISSART PEZONE Rossella, *L'art dans tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un art nouveau*, Paris : C.N.R.S., 2004.

« mineurs ». Dans le même sens, Stéphane Laurent³⁹ s'est occupé, par le biais des écoles d'arts appliqués, de la question de l'union du beau et de l'utile, de l'art et de l'industrie. André Desvallées s'est notamment préoccupé de la question des modèles et s'est employé à démontrer qu'il n'a existé en France, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, « ni de véritable musée d'histoire des sciences ni de véritable musée d'histoire des techniques ni davantage de musée industriel, au sens où on pourrait l'entendre de nos jours »⁴⁰. Plus récemment, l'ultime numéro publié de *La revue du Musée des arts et métiers*⁴¹ a rassemblé des études de grande qualité, rédigées par des spécialistes, sur les musées industriels autour du thème « Innovations, collections, musées ». Ces différents articles présentent un état récent de la question notamment pour le *Patent Office Museum* de Londres, le Musée industriel de Lille, le Musée du dessin industriel de Mulhouse et le Musée de l'industrie de Bruxelles. Par ailleurs, un colloque s'est tenu en 2011, à Paris, sur les cabinets de curiosités, les collections techniques et les musées d'arts et métiers⁴² ; il avait pour objectif de repenser le rôle des collections techniques à travers l'histoire et de mener une enquête sur les rapports complexes qu'entretiennent les objets de ces collections avec les mondes de l'enseignement professionnel et de l'industrie. Pour la Belgique, Claire Leblanc a consacré sa thèse de doctorat à l'histoire des arts décoratifs dans ce pays et plus particulièrement à la mutation qui s'est opérée dans la production décorative belge entre 1830 et 1893, initialement issue d'un artisanat et qui s'est rapidement développée dans le registre industriel⁴³. À propos du Musée de l'industrie de Bruxelles, une autre thèse de doctorat inédite et deux articles retracent la vie de son fondateur et premier directeur, Marcellin Jobard,⁴⁴. En Autriche, le Musée d'art et

³⁹ LAURENT Stéphane, *L'Art utile. Les écoles d'arts appliqués sous le Second Empire et la Troisième République*, Paris : L'Harmattan, 1998 et LAURENT Stéphane, *Les Arts appliqués en France, genèse d'un enseignement*, Paris : Ed. du CTHS, 1999.

⁴⁰ DESVALLEES André, 1992, p. 97-115.

⁴¹ *La revue du Musée des arts et métiers*, n° 51/52, février 2010. Cette revue ne paraît plus depuis lors.

⁴² *Cabinets de curiosités, collections techniques et musées d'arts et métiers : origines, mutations et usages des Lumières à la Seconde Guerre mondiale*, organisé par l'Université Paris Diderot et le Musée des arts et métiers de Paris, du 29 septembre au 1^{er} octobre 2011.

⁴³ LEBLANC Claire, *Des arts décoratifs aux arts industriels. Contribution à la genèse de l'Art Nouveau en Belgique (1830-1893)*, Université libre de Bruxelles : Thèse en histoire de l'art non publiée, 2005. Voir également : LEBLANC Claire [dir.], *Art et Industrie. Les arts décoratifs en Belgique au XIX^e siècle*, Bruxelles : Musées royaux d'Art et d'Histoire, 2004 et LEBLANC Claire [dir.], *Art nouveau et design. Les arts décoratifs de 1830 à l'Expo 58*, Bruxelles : Ed. Racine, 2005.

⁴⁴ CLAES Marie-Christine, *J.B.A.M. Jobard (1792-1861), visionnaire de nouveaux rapports entre l'art et l'industrie, acteur privilégié des mutations de l'image en Belgique au XIX^e siècle*, Université catholique de

d'industrie de Vienne a fait l'objet d'une étude très complète qui traite des différentes spécificités de son histoire⁴⁵ et qui peut être complétée par un article sur l'histoire de l'école d'art appliqué qui y était rattachée⁴⁶.

Concernant le contexte de création des musées industriels et le développement des arts décoratifs en Suisse, Stanislaus von Moos⁴⁷ est le premier à utiliser la notion de *réforme des arts appliqués* pour décrire deux moments-clef dans l'évolution des arts appliqués. La première réforme visait une amélioration de l'éducation dans le domaine de style grâce à la mise en place de différentes mesures, comme la création des musées et des écoles, tandis que la seconde avait comme objectif principal d'amener une certaine modernité dans les arts appliqués. Ces notions seront ensuite reprises par plusieurs auteurs, dont Lotte Schilder Bär et Norbert Wild⁴⁸. Quant à la politique de soutien de la Confédération aux arts appliqués, le catalogue d'exposition *Made in Switzerland*⁴⁹ en retrace bien les différentes étapes. Même s'il ne s'agit pas du propos central, trois thèses de doctorat abordent la question du développement des arts appliqués en Suisse : il y a une trentaine d'années, Daniela Ball-Spiess décrivait, dans le chapitre introductif de son travail⁵⁰, les raisons historiques et économiques qui mèneront à l'ouverture de musées industriels en Suisse et listait quelques musées industriels et écoles d'art ; plus récemment, Chantal Lafontant-Vallotton s'est intéressée, également dans le chapitre introductif de sa thèse de doctorat⁵¹, au contexte de création des musées historiques en

Louvain : Thèse d'histoire de l'art non publiée, 2006. CLAES Marie-Christine, « Marcellin Jobard et le musée de l'Industrie de Bruxelles », in : *La revue du Musée des arts et métiers*, n° 51/52, février 2010, p. 44-55 et CLAES Marie-Christine, « Marcellin Jobard et le musée royal de l'Industrie de Bruxelles », in : CORCY Marie-Sophie et DEMEULENAERE-DOUYÈRE Christiane [dir.], *Musées éphémères, musées imaginaires, musées perdus, Artefact, Technique, histoire et sciences humaines*, n° 5, 2017, p. 59-75.

⁴⁵ NOEVER Peter [et al.], *Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien*. Catalogue d'exposition, Wien, MAK : Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 31 mai-17 septembre 2000, Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 2000.

⁴⁶ KOLLER Gabrielle, « L'École des arts appliqués de Vienne et le musée autrichien d'art et d'industrie », in : *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1986, p. 628-636.

⁴⁷ VON MOOS Stanislaus, 1992.

⁴⁸ SCHILDER BÄR Lotte et WILD Norbert, 2003.

⁴⁹ *Made in Switzerland. La Confédération et les arts appliqués – 80 ans d'encouragement*. Catalogue d'exposition, Musée des arts décoratifs de Lausanne, du 29 novembre 1997 au 4 janvier 1998, Berne : Office fédéral de la culture, 1997.

⁵⁰ BALL-SPIESS Daniela U., « *Wie ist das Kunstgewerbe in der Schweiz zu heben und zu pflegen ?* » *Der Beitrag von Nora Gross (1871-1929) zur ästhetischen Erziehung*, Berne : Print-Shop, 1987.

⁵¹ LAFONTANT VALLOTTON Chantal, *Entre le musée et le marché. Heinrich Angst : collectionneur, marchand et premier directeur du Musée national suisse*, Berne : Peter Lang, 2007.

Suisse ; parallèlement, elle a aussi abordé la question du développement et du perfectionnement artistique du pays, en lien avec la situation de compétition internationale à laquelle la Suisse se trouvait confrontée ; il faut encore souligner la qualité de la thèse de doctorat de Claire-Lise Debluë⁵², dans laquelle elle traite du développement de la politique d'exposition en Suisse. La question des transferts culturels entre la Suisse et la France au XIX^e siècle a été abordée par Alexandre Fontaine qui s'est intéressé à la problématique de la pédagogie⁵³ et par Pascal Ruedin qui a traité de la participation des artistes suisses aux Exposition universelles de Paris⁵⁴. À l'occasion de différents jubilé, les musées de Zurich⁵⁵, Winterthour⁵⁶, Berne⁵⁷ et Fribourg⁵⁸ ont publié des ouvrages rétrospectifs. Ces publications institutionnelles exploitent peu les archives disponibles et se concentrent sur leur cas particulier, sans mener de véritables comparaisons avec les autres musées du même genre en Suisse et encore moins au-delà. Cependant, elles retracent dans les grandes lignes une histoire factuelle sur laquelle nous pouvons prudemment nous baser. Pour Fribourg, il existe deux mémoires de licence récents⁵⁹ qui donnent quelques informations sur le Musée industriel cantonal, bien qu'ils traitent de sujets parallèles. Finalement, des collections particulières ont fait l'objet

⁵² DEBLUË Claire-Lise, *Organiser et vendre. L'invention de la politique d'exposition en Suisse (1908-1939)*, Université de Lausanne : Thèse de doctorat non publiée, 2014.

⁵³ FONTAINE Alexandre, *Transferts culturels et déclinaisons de la pédagogie européenne. Le cas franco-romand au travers de l'itinéraire d'Alexandre Drouguet (1816-1894)*, Université de Fribourg et Université de Paris VIII Vincennes – Saint-Denis : thèse de doctorat, 2013.

⁵⁴ RUEDIN Pascal, *Beaux-arts et représentation nationale. La participation des artistes suisses aux expositions universelles de Paris (1855-1900)*, Berne : Peter Lang, 2010.

⁵⁵ GROSSMANN Elisabeth [et al.], *Hundert Jahre Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich, 1875-1975*, Zurich : Kunstgewerbemuseum, 1975.

⁵⁶ BRODA May B., *50 Jahre Gewerbemuseum Winterthur am Kirchplatz : 1928-1978*, Winterthour : Stadt Winterthur, 1980.

⁵⁷ TSCHABOLD Alfred [et al.], *75 Jahre Kant. Gewerbemuseum Bern, 1869-1944*, Berne : Buchdr. Buechler, 1945 et TSCHABOLD Alfred [et al.], *100 Jahre Gewerbemuseum in Bern. Zeittafel zu seiner Geschichte 1869 bis 1969*, Berne : Kantonales Gewerbemuseum, 1969.

⁵⁸ *Les quarante ans du Musée des arts et métiers de Fribourg*, Fribourg : Imprimerie Saint-Paul, 1930.

⁵⁹ BRODARD Alexandre, *Une tentative de développement économique du canton de Fribourg au tournant du XX^e siècle : projets et réalisations de Léon Genoud dans les domaines de l'enseignement et de la formation professionnelle*, Université de Fribourg : Mémoire de licence de la faculté des lettres, 2005 et SCHÖPFER Christa, *Le Musée pédagogique. Un centre de documentation au service de l'école fribourgeoise (De 1884 jusqu'au milieu du XX^e siècle)*, Université de Fribourg : Mémoire de licence de la faculté des lettres, 2001.

d'articles ou d'ouvrages de référence : celles du Conservatoire industriel de Genève⁶⁰, du Musée d'art industriel de La Chaux-de-Fonds⁶¹ et du *Textilmuseum* de Saint-Gall⁶².

La bibliographie récente concernant directement les musées industriels en Suisse est donc relativement pauvre : peu d'études de qualité et pratiquement pas d'articles. Mais surtout, aucune analyse globale n'existe au niveau suisse. Or, l'intérêt est justement de rassembler les musées industriels suisses dans une seule étude, afin de les confronter aux cas européens. En se fondant sur la bibliographie existante et les nombreuses sources disponibles, notre projet veut combler cette lacune, dépasser les barrières linguistiques et régionales qui conditionnent la plupart des études antérieures et faire ressortir les particularismes et les singularités helvétiques. Nous élargissons ainsi notre regard, posé pour la première fois sur les musées industriels à l'occasion de notre mémoire de master, soutenu en 2011, et consacré au Musée industriel de Lausanne⁶³. Grâce à l'étude complète d'archives redécouvertes en 1993, nous avons pu souligner le caractère unique et précoce de ce petit musée privé, créé en 1862 en parallèle à une salle de conférence, par une princesse russe, Catherine de Rumine, et le précepteur de son fils, le paléontologue Charles-Théophile Gaudin⁶⁴. Par la suite, Catherine Kulling, alors conservatrice du département des objets, avait organisé une exposition au Musée historique de Lausanne et publié un catalogue qui reprenait les conclusions de notre travail⁶⁵.

⁶⁰ WENGER Sylvain, « À la recherche du conservatoire industriel genevois (1834-1888) », in : BENTZ Bruno et BONNOT Thierry [dir.], *Artefact, Histoire et archéologie*, n°6, 2018, p. 177-187.

⁶¹ BIERI THOMSON Helen, « Un exemple de musée industriel : la collection de l'école d'art », in : *Une expérience art nouveau. Le style sapin à La Chaux-de-Fonds*, La Chaux-de-Fonds : Ville de la Chaux-de-Fonds et Paris : Somogy éditions d'art, 2006, p. 53-78.

⁶² KARBACHER Ursula [et al.], *Textiles. Textilmuseum St. Gallen. Haus und Sammlungen*, Saint-Gall : VGS, 2008. Le *Textilmuseum* est l'héritier direct de l'*Industrie- und Gewerbemuseum* de Saint-Gall fondé en 1878.

⁶³ DELÉDERRAY Isaline, *Une princesse russe, un précepteur et leurs successeurs au service d'une idée nouvelle au XIX^e Siècle. Le Musée industriel de Lausanne (1856 à 1909)*, Neuchâtel : Mémoire de master en études muséales, 2011.

⁶⁴ Le Musée des arts décoratifs de Lausanne, qui est issu du Musée industriel, avait déjà été étudié dans le mémoire de licence d'Annick Zanzi, *Histoire du Musée des arts décoratifs de la Ville de Lausanne*, soutenu en 1989 ; bien qu'il dresse une chronologie du musée, il ne cerne cependant pas précisément ses débuts, par ignorance d'une importante quantité d'archives retrouvée en 1993. À la suite de cette découverte, Catherine Kulling a rédigé une première étude, en 1995, dans laquelle elle retrace à grands traits les prémices de cette institution. ZANZI Annick, *Histoire du Musée des arts décoratifs de la Ville de Lausanne*, Université de Lausanne : Mémoire de licence de la faculté des lettres, 1989 et KULLING Catherine, « Le Musée industriel de Lausanne : une idée originale et ses avatars », in : *Mémoire vive : pages d'histoire lausannoise*, n° 4, 1995, p. 17-33.

⁶⁵ KULLING Catherine, *Les collections du Musée industriel, Catalogue*, Lausanne : Musée historique de Lausanne, 2014.

Hypothèses de travail

Pourquoi le musée industriel est-il un paradigme muséal complexe ? Il convient de commencer par définir ce terme. Paradigme vient du grec *paradeigma* qui signifie *modèle* ou *exemple*. Le terme *paradeigma* vient lui de *paradeiknunai* qui signifie *montrer*, *comparer*. En épistémologie, « un paradigme est [...] une représentation du monde, une manière de voir les choses, un modèle cohérent du monde qui repose sur un fondement défini (matrice disciplinaire, modèle théorique, courant de pensée) »⁶⁶. Plus précisément, dans *La structure des révolutions scientifiques*, le philosophe des sciences Thomas Samuel Kuhn désigne le paradigme comme « un ensemble d'éléments épistémologiques, théoriques et conceptuels, cohérents, qui servent de cadre de référence à la communauté des chercheurs de telle ou telle branche scientifique »⁶⁷. Autrement dit, le paradigme agit comme un « processus transformateur que le chercheur met en œuvre dans son effort de construction de l'objet scientifique de sa recherche »⁶⁸. Il permet donc la mise en place d'un langage commun qui favorise la recherche, mais lorsque celle-ci est particulièrement complexe, le paradigme opère alors comme un filtre, forcément réducteur. En sociologie, le paradigme « est un ensemble cohérent d'hypothèses qui constitue un tout et qui offrent au scientifique un point de vue sur les phénomènes qu'il étudie, une matrice qui conditionne son regard, une représentation du monde cohérente qui façonne sa manière de penser des phénomènes »⁶⁹. Dans notre recherche, le terme paradigme est à comprendre à la fois comme un modèle, qui nous permet de voir certaines choses, mais tout en gardant à l'esprit que ce modèle est également un filtre, qui nous empêche de voir un certain nombre de choses. Selon cette idée que le paradigme puisse être un modèle cohérent, il faudrait que l'on puisse s'appuyer sur une base définie. J'ai essayé de faire ressortir cette base commune et définie dans une double ascendance : à la fois celle des cabinets de curiosité et celle de la première Exposition universelle de Londres. Créés dans le contexte spécifique du fédéralisme suisse, les musées industriels et d'art industriel obéissent à des fondements théoriques variés et répondent à des réalités très différentes

⁶⁶ « Paradigme », in : *Wikipédia*. En ligne : [URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Paradigme>], consulté le 1.12.2021.

⁶⁷ MUCCHIELLI Alex, *Psychologie de la communication*, Paris : PUF, 1995, p. 13. KUHN Thomas Samuel, *La structure des révolutions scientifiques*, Paris : Flammarion, 1983.

⁶⁸ MUCCHIELLI Alex, 1995, p. 14.

⁶⁹ MARTIN Olivier, « Paradigme », in : PAUGAM Serge [dir.], *Les 100 mots de la sociologie*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que Sais-je ? », 2018, p. 18.

en fonction du contexte économique, de la personnalité du fondateur, de la région ou de la période. Ces musées évoluent beaucoup en fonction de leur contexte de création, mais également en fonction de besoins et d'objectifs changeants. Nous verrons que c'est pour cette raison que le Musée industriel de Lausanne, fondé en 1862, est très différent de l'*Industrie- und Gewerbemuseum* de Saint-Gall ouvert en 1878 par exemple. Le premier ayant été fondé par des privés, sans aucun lien avec une école, tandis que le second prenait place dans le même bâtiment que la bibliothèque textile et que l'école de dessin, avec pour objectif de servir de source d'inspiration pour les créateurs et ainsi promouvoir l'industrie de la broderie.

La plupart des auteurs explique le phénomène de création des musées industriels dans la seconde moitié du XIX^e siècle en convoquant l'exemple le plus célèbre, celui du *South Kensington Museum*. Il est en effet communément admis que cette institution, fondée en 1856 dans le sillage de l'Exposition universelle de Londres, constitue le premier modèle du genre, à la suite duquel plusieurs autres musées seront créés dans toute l'Europe⁷⁰. Or, les objets qui prennent place dans ces nouvelles institutions existaient déjà bien avant, au sein d'autres collections, d'autres établissements. La tendance générale est de placer les musées industriels au début d'un long processus qui commence en 1851 avec la *Great Exhibition* et se termine avec la création des musées ou départements des arts décoratifs, autour des années 1905-1910. Ce que nous désirons montrer dans cette thèse, c'est au contraire que ce cheminement débute bien plus tôt ; nous formulons ainsi l'hypothèse selon laquelle les musées industriels eux-mêmes sont l'aboutissement de réflexions à l'origine de la culture muséale occidentale et le fruit d'exercices de classification des objets. Les collections des musées industriels ne naissent pas de génération spontanée au milieu du XIX^e siècle. Il est vrai toutefois que la façon de les exposer et de les classer change au cours du temps comme leurs objectifs. Quant à la fin de ce processus, comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, nous le situons plutôt vers 1925.

⁷⁰ PAVITT Jane, « Les musées des arts décoratifs à la recherche d'un nouveau discours ? », in : GALARD Jean [dir.], *L'avenir des musées*, Paris : Réunion des musées nationaux, 2001, p. 433.

Roland Schaer résume admirablement les questions et les enjeux des musées au XIX^e siècle dans son article « Des encyclopédies superposées », publié dans *La jeunesse des musées* de Chantal Georgel :

La visée encyclopédique est un trait récurrent du discours sur le musée : parallèlement à ce que réalisent avec les *mots* les grandes entreprises éditoriales, le musée rassemble ces *choses* dont la collection, le classement et la présentation sont supposés rendre accessible le monde de la connaissance. Découper un champ, inventorier son contenu, organiser par le classement sa présentation, telles sont les opérations primaires de cet encyclopédisme. Elles sont lisibles à la fois dans la manière dont se distribuent les grandes catégories d'établissements dans leur partition disciplinaire (antiquités, beaux-arts, histoire naturelle, arts industriels, ethnographie...) et dans les ordres choisis pour classer chaque collection (chronologique, technique, géographique, typologique...).⁷¹

Collectionnant des objets sortis de leur contexte, les musées ont pour mission de les classer, de les inventorier et de les exposer de façon à rendre accessible la connaissance. Mais Roland Schaer démontre également que les anciennes façons de classer les collections continuent d'exister, sous différentes formes, avec plus ou moins d'importance :

Cet encyclopédisme ne se ramène pas à un modèle unique ; des formes anciennes, héritées des siècles précédents, subsistent et marquent encore fortement l'organisation des collections ; tout se passe comme si le siècle venait y superposer ses propres modes de classement, appelés à devenir progressivement dominant, réactivant parfois tel aspect de l'héritage, réduisant tel autre à l'état de trace⁷².

Tout en héritant des principes des cabinets de curiosité, les musées se spécialisent, en parallèle aux progrès des sciences, en musées disciplinaires. Concernant les musées industriels plus précisément, Michael Conforti l'explique très bien, à propos du musée de *South Kensington* : « [...] Ses origines ne peuvent pas être dissociées de la classification des objets utilitaires, de forme fonctionnelle, entreprise pour la première fois par les « *Kunstammern* » du XVI^e siècle, ces proto-musées privés réunissant une collection de

⁷¹ SCHAER Roland, « Des encyclopédies superposées », in : GEORGEL Chantal [dir.], 1994, p. 38.

⁷² *Ibid.*

curiosités empruntées à la nature ou dues à la main de l'homme »⁷³. Dans certains cas, c'est en réorganisant des collections déjà existantes, aristocratiques ou royales comme à Vienne, par exemple, selon de nouveaux objectifs, afin de les rendre accessibles et intelligibles au public, que naissent les musées industriels. Dans la conclusion d'un colloque sur l'histoire des collections au XIX^e siècle, Pascal Griener regrettait justement que trop d'historiennes et d'historiens des collections se désintéressent des périodes plus anciennes : « Qu'on le veuille ou non, la fin des Lumières et le XIX^e siècle ont construit l'histoire actuelle des collections ; mais cette leçon du passé, trop de contemporains la négligent encore »⁷⁴. Autrement dit, nous présentons la genèse de cette typologie muséale dans une double filiation : celle de la création des musées modernes à partir de l'expérience anglaise et celle des cabinets de curiosités présentés comme le premier lieu de classification des objets hétéroclites ne relevant pas de la catégorie des Beaux-Arts. De plus, les cabinets sont des collections personnelles, loin des grands projets institutionnels nationaux, qui en disent beaucoup sur les collectionneurs eux-mêmes.

En préambule de ce travail, il nous paraît utile de définir ce qu'est une collection, en nous fondant sur la définition donnée par Krzysztof Pomian. La collection désigne un :

ensemble d'objets naturels ou artificiels, maintenus temporairement ou définitivement hors du circuit d'activités économiques, soumis à une protection spéciale et exposés au regard dans un lieu clos aménagé à cet effet, la collection est un fait universel, coextensif dans le temps à *Homo sapiens* et attesté, fût-ce sous une forme rudimentaire, dans toutes les sociétés humaines⁷⁵.

Trois éléments centraux apparaissent. Premièrement, les objets sont maintenus temporairement ou définitivement hors de leur contexte d'origine : ils ne répondent plus à leur valeur d'usage d'origine. Deuxièmement, ces objets sont soumis à une protection

⁷³ CONFORTI Michael, « Les musées des arts appliqués et l'histoire de l'art », in : *Histoire de l'histoire de l'art, XVIII^e et XIX^e siècle*, tome II, Paris : Klincksieck et Musée du Louvre, 1997, p. 329-330. Dans cet article très intéressant Conforti montre que c'est précisément dans le terreau des musées industriels et d'art décoratifs que naissent les grandes théories de l'histoire de l'art de la fin du XIX^e siècle (d'abord matérialiste, puis davantage fondée sur la notion de culture).

⁷⁴ GRIENER Pascal, « Conclusion », in : MICHEL Patrick, PREVOST-MARCILHACY Pauline [éd.], *Colloque Histoire des collections au XIX^e siècle*, Paris : Musée de la Chasse et de la Nature, Fondation Sommer, Paris, 2011, p. 6 (pagination provisoire, publication en cours).

⁷⁵ POMIAN Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e – XVIII^e siècle*, Paris : Gallimard, 1987, p. 18 et POMIAN Krzysztof, « Collection : une typologie historique », in : *Romantisme*, n° 112, 2001, p. 9.

spéciale, attestant de leur valeur culturelle exceptionnelle. Troisièmement, ils sont exposés au regard, celui du collectionneur, du conservateur ou du public.

Au centre de la collection se trouve l'objet, qui en constitue le principe. Dès le moment où il entre au musée, il s'agit d'en développer une compréhension qui aille au-delà d'une simple description ou d'une appréciation purement esthétique⁷⁶. Lorsqu'il entre dans une collection, l'objet est défini à la fois par sa matérialité et son histoire ; autrement dit, son appartenance culturelle. En découlent deux grandes modalités d'exposition : par matériau ou chronologiquement.

Dans le contexte institutionnel du milieu du XIX^e siècle, qui voit les musées disciplinaires se constituer et se structurer, les musées industriels apparaissent d'une part comme étant à contre-courant, puisqu'en niant la spécialisation disciplinaire, ils sont les héritiers des cabinets de curiosité et d'autre part, comme étant novateurs, puisqu'ils participent de la diversification de ces mêmes musées disciplinaires au-delà de la trilogie « classique » art, histoire et sciences. Ainsi, la réunion *a priori* hétéroclite d'une machine à broder et d'un boîtier de montre, en passant par des monnaies en or, des paniers en rotin, des matières premières, ou encore des animaux naturalisés et des objets ethnographiques prend-t-elle un sens nouveau, grâce à leur réunion dans un nouveau type d'institution : le musée industriel. Mais pourquoi ont-ils été rassemblés sous cette étiquette ? Lors de la création des musées industriels, les objets collectionnés auraient très bien pu prendre place dans d'autres institutions – les objets cités ci-dessus trouveraient tous leur place dans un musée de sciences, d'archéologie, d'histoire ou d'ethnographie –, mais c'est précisément en étant exposés dans un musée industriel que leur statut change, et ce grâce au sens spécifique que leur confère la vision qu'en avaient les fondateurs de ces institutions.

La question de la classification des collections sera centrale dans ce travail, parce que c'est précisément l'organisation des objets, et surtout les objectifs qui sous-tendent

⁷⁶ BENJAMIN Andrew, « Semper's Practical Art in Metals and Hard Materials », in : *The Ideal Museum. Practical Art in Metals and Hard Materials*, Vienne : MAK studies et Schlebrügge, 2007, p. 13-17.

cette organisation, qui définissent le musée industriel. Nous pourrions observer à travers plusieurs exemples un glissement d'un classement et d'une présentation par matières premières vers la présentation par matériaux et techniques (proposée par Gottfried Semper), puis par période ou par lieu de création ou encore en *period room*. Nous verrons également comment s'opère le passage d'un musée encyclopédique à un musée spécialisé dans un type d'industrie – par exemple les tissus – puis à un musée technologique, ou un musée ou département des arts appliqués. Autour de 1908-1910, nous remarquerons un abandon de la présentation selon le modèle sempérien au profit d'une approche chronologique. Les musées viennois et plus particulièrement l'*Österreichisches Museum für Kunst und Industrie* constituent un terreau favorable aux réflexions autour des arts industriels. Aloïs Riegl (1858-1905) publiera *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, lorsqu'il était conservateur du département des textiles, montrant que le débat sur le style dans les arts appliqués et leur classification se nourrit du contact direct avec les objets. C'est justement quand cessent certains types de présentations typiques des musées industriels (des collections de modèles anciens devant former les artisans) que naissent les musées des arts décoratifs, comme à Paris. Le statut des objets exposés change également, de collections d'objets pour la formation des artistes, on passe à l'exposition de « chefs-d'œuvre uniques d'un passé révolu (celui où la reproduction mécanique n'intervenait à aucun stade de la conception ou de la fabrication) »⁷⁷.

Plan et structure

La structure de notre thèse suit un développement essentiellement chronologique et géographique, en six chapitres. Nous avons privilégié cette structure certes classique mais claire, à un parcours thématique dans lequel il aurait été artificiel et réducteur de classer les différentes institutions sans nier leur diversité et leurs spécificités. Les douze musées que nous avons étudiés répondaient tous, au moment de leur création, à des impératifs propres à leur contexte économique, politique et pédagogique ; ils ont pu voir leur nom, leur fonctionnement, voire leur but varier dans le temps. L'enjeu de la

⁷⁷ FROISSART Rossella, « Les collections du musée des Arts décoratifs de Paris : modèles de savoir technique ou objets d'art ? », in : GEORGEL Chantal [dir.], 1994, p. 83.

formation des artistes et des artisans, aussi fondamental soit-il, n'est pas le sujet principal de notre thèse, quand bien même il apparaît régulièrement au fil de notre travail.

Le premier chapitre présente la genèse des musées industriels dans certains pays européens et l'évolution de la classification des collections d'objets, des cabinets d'histoire naturelle à Gottfried Semper. Le deuxième chapitre est consacré à la genèse des musées industriels en Suisse, dans le contexte culturel et institutionnel de la fondation de nombreux musées dans le nouvel État fédéral, mais également dans le contexte artistique de la première réforme des arts appliqués. Dans le troisième chapitre, nous nous intéresserons à deux riches exemples précurseurs : d'une part le cas genevois avec pas moins de cinq institutions consacrées aux arts appliqués et industriels, qui montre la diversité et l'évolution des institutions. D'autre part, le Musée industriel de Lausanne, dont l'histoire permet de comprendre l'évolution du modèle de musée industriel en réponse aux changements des besoins pédagogiques. Dans le chapitre quatre, nous présentons la mise en place d'une politique fédérale concernant l'enseignement professionnel, qui touche directement les musées industriels par la mise en place de subventions. Des musées ont vu leur développement dépendre directement de cette manne : la *Muster- und Modellsammlung* de Berne, le *Gewerbemuseum* de Winterthour, le *Kunstgewerbemuseum* de Zurich, l'*Industrie- und Gewerbemuseum* de Saint-Gall, le *Gewerbemuseum* de Bâle et le Musée d'art industriel de La Chaux-de-Fonds. La seconde réforme des arts appliqués sous-tend les développements du cinquième chapitre ; c'est en effet au sein même des musées que naît cette réforme, parallèlement à la profonde crise que traversent les *Kunstgewerbemuseen* dans le monde germanique vers 1900. En Suisse, deux associations professionnelles naissent également au même moment : l'Œuvre en Suisse romande, et le *Schweizerischer Werkbund* en Suisse alémanique. Nous concentrerons notre attention sur les musées de Zurich, Winterthour et La Chaux-de-Fonds. Enfin, nous avons consacré le dernier chapitre à deux institutions méconnues, situées dans des régions peu industrielles, Fribourg et Sion. Ces deux musées soulignent encore un peu plus la grande diversité du paysage des musées industriels en Suisse, même s'ils n'ont pas joué un rôle majeur dans le débat sur les arts appliqués.

Chapitre 1 : La genèse des musées industriels en Europe

1.1 Introduction

L'objectif de ce premier chapitre est d'expliquer les différentes étapes qui ont mené à la création des musées industriels en Europe. En effet, les collections qui formaient autrefois des ensembles cohérents se retrouvent vers le milieu du XIX^e siècle dans de nouvelles catégories muséales et s'inscrivent dans de nouvelles logiques intellectuelles, culturelles et politiques. Même si cette thèse se concentrera sur la Suisse, ce premier chapitre s'intéressera à une histoire transnationale de la muséologie des collections d'arts appliqués, puisque ces nouvelles institutions naissent dans un terreau européen, au sein duquel les personnes et les idées voyagent. Quand bien même le XIX^e siècle est précisément celui des guerres, des révolutions et des nationalismes croissants, c'est aussi celui des échanges artistiques, culturels et scientifiques qui traversent les frontières⁷⁸.

Deux parties composent ce chapitre. Dans un premier temps, nous poserons un cadre général, afin de comprendre la genèse des musées industriels en Europe. Nous avons volontairement choisi de commencer avec une période historique particulièrement large, puisque nous verrons le passage des collections des cabinets de curiosité aux musées disciplinaires. Puis, nous nous attacherons à comprendre les fonctions des musées industriels : éduquer le goût du public, contribuer à la formation des artisans, servir de collections de modèle... Nous parlerons également de l'ouverture des collections au

⁷⁸ Nous soutenons ici la même vision de l'histoire des collections que celle énoncée par Pascal Griener dans un article publié récemment : « L'histoire des collections, moins encore que toute autre discipline, ne peut se confiner dans un cadre national – car elle demeure doublement tributaire de la problématique de la globalisation. La circulation des objets – et par conséquent, des idées – à travers les frontières a toujours été extensive, depuis la nuit des temps ». GRIENER Pascal, « L'histoire des collections », in : *Revue de l'Art*, n°200, 2018-2, p. 70.

public et de leur rôle dans l'éducation au bon goût. Dans un deuxième temps, nous nous pencherons plus en profondeur sur la question du classement des collections à travers des exemples européens. Le but n'est pas de faire une étude exhaustive de la genèse de tous les musées industriels d'Europe, mais plutôt de montrer quelques principes qui sous-tendent la création des musées industriels sur le Vieux Continent, de façon transnationale. Gottfried Semper et sa théorie matérialiste occuperont une place importante.

1.2 Des amoncellements d'objets hétéroclites aux collections d'histoire naturelle

De prime abord, il peut paraître un peu étrange de traiter des musées industriels en commençant par les cabinets de curiosités⁷⁹. Toutefois, plusieurs études récentes⁸⁰ ont montré qu'ils ont joué un rôle déterminant dans le développement de la science européenne. Nous verrons qu'en classant les collections, elles n'apparaissent plus comme un cabinet de curiosité, mais comme des collections utiles à la formation du goût ou à la formation intellectuelle. Comme Myriam Marrache-Gourand, Pierre Martin et Dominique Moncoud'huy l'expliquent dans l'introduction au catalogue d'exposition *La licorne et le bézoard*, étudier les cabinets, c'est « replonger dans l'histoire complexe de la constitution du savoir moderne en Europe, c'est partir d'une époque où les disciplines ne connaissaient pas encore de séparation stricte, où l'on ne savait pas encore comprendre ni même, parfois, nommer les productions de la nature, où l'on cherchait à prendre la mesure de la place de l'homme en ce monde et du rôle qui devait être le sien »⁸¹. Des auteurs comme Gottfried Semper ne feront, d'une certaine manière, que reprendre le modèle des *Kunstkammern*, dans les systèmes de classification qu'ils proposent, alors que

⁷⁹ Nous connaissons le travail de Michel Foucault sur les « épistémè », autrement dit les conditions du discours savant à une époque donnée, qu'il a développé dans *Les mots et les choses*, publié en 1966. Cependant, il ne nous a pas semblé pertinent d'en parler ici, même si la notion de paradigme que nous avons développé en début de ce travail pourrait présenter des similitudes. En effet, nous avons décidé de développer une autre approche basée sur les l'histoire des collections et des musées.

⁸⁰ Sur les cabinets de curiosité, voir : SCHNAPPER Antoine, *Le Géant, la licorne, la tulipe. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle. Histoire et histoire naturelle*, Paris : Flammarion, 1988 ; LUGLI Adalgisa, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe* (introduction de Roland Recht, traduction de Marie-Louise Lentengre), Paris : A. Biro, 1998 ; FALGUIÈRES Patricia, *Les chambres des merveilles*, Paris : Bayard (coll. Le rayon des curiosités), 2003 et MARRACHE-GOURAUD Myriam, *La licorne et le bézoard. Une histoire des cabinets de curiosités*. Catalogue d'exposition, Poitiers, Musée Sainte-Croix et Espace Mendès-France, du 18 octobre au 16 mars 2014, Montreuil : Gourcuff Gradenigo, 2013.

⁸¹ MARRACHE-GOURAUD Myriam, 2013, p. 11.

certaines des premiers musées industriels, comme celui de Lausanne ouvert en 1862, garderont un système de classement des collections très proche de celui des cabinets. Dans *Practical Arts in Metal and Hard Materials, its Technology, History and Styles* (« L'Art appliqué aux métaux et aux matériaux durs, ses techniques, son histoire, ses styles ») publié en 1852, juste après la première Exposition universelle⁸², Semper cite les *Inscriptions* de Samuel Quiccheberg. Dans ses *Inscriptions*, Quiccheberg⁸³ fournit un catalogue des choses composant l'univers et expose les grands principes d'une classification universelle des *naturalia* et des artefacts en cinq classes, elles-mêmes divisées en 53 inscriptions. Au moment de réfléchir à une classification des collections, Semper se réfère justement à cet opuscule qui est souvent considéré par les historiens des collections comme étant le premier traité de muséologie d'occident. Il n'est pas non plus anodin de rappeler que Julius von Schlosser (1866-1938) était directeur du département des armes et des objets d'art industriel (*Kunstindustrielle Gegenstände*) au *Kunsthistorisches Museum* de Vienne lorsqu'il publie son livre fondateur *Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*⁸⁴ qui redécouvre et fait connaître les cabinets de curiosité⁸⁵. Von Schlosser, archéologue, historien formé à la diplomatique, à la paléographie et à la numismatique et archéologue, était un homme des musées, s'intéressant aux objets, à leur matérialité, à leur histoire, à la façon de la classer et de les exposer⁸⁶. Son essai suit le démantèlement de la collection d'Ambras dont les objets ont été répartis entre le *Kunsthistorisches Museum* et le *Naturalhistorisches Museum*⁸⁷.

⁸² SEMPER Gottfried, « Practical Art in Metals and Hard Materials », publié in : *The Ideal Museum. Practical Art in Metals and Hard Materials*, Vienne : MAK studies et Schlebrügge, 2007.

⁸³ On peut aussi lire deux autres orthographes de son nom : Quicchelberg ou Quickelberg. Voir : FALGUIÈRES Patricia, « Fondation du théâtre ou méthode de l'exposition universelle. Les *Inscriptions* de Samuel Quicchelberg », in : *Cahiers du musée national d'art moderne*, n° 40, été 1992.

⁸⁴ VON SCHLOSSER Julius, *Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig : Klinkhardt & Biermann (série *Monographien des Kunstgewerbes*), 1908. Une traduction française est parue récemment : VON SCHLOSSER Julius, *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive* (préface et postface par Patricia Falguières, traduction de Lucie Marignac), Paris : Éditions Macula, 2012.

⁸⁵ Krzystof Pomian expliquera que ce livre était comme arrivé trop tôt, puisqu'à la suite de la Première Guerre mondiale, Vienne perd sa place de grande capitale européenne et que l'approche iconologique de l'histoire de l'art qui suivra privilégiait les beaux-arts. POMIAN Krzystof, « La *Wunderkammer* entre trésor et collection particulière », in : MARRACHE-GOURAUD Myriam, 2013, p. 17 et suivantes. Patricia Falguières situe elle la publication dans le contexte de « la nouvelle idée du musée » qui se développe en Allemagne et en Autriche avec Jacob Burckhardt, Julius Lessing, Wilhelm von Bode, notamment grâce au *Museums Journal* publié par la nouvelle *Museums Association*. FALGUIÈRES Patricia, « Préface », in : VON SCHLOSSER Julius, 2012, p. 9.

⁸⁶ Ce n'est qu'en 1922 qu'il acceptera la chaire d'histoire de l'art de l'Université de Vienne.

⁸⁷ FALGUIÈRES Patricia, 2012, p. 26.

À partir de 1550 environ se répandent en Europe des *studioli*, des *Wunderkammern*, des *Kunstkammern* et des cabinets de curiosités⁸⁸. Plusieurs appellations pour un phénomène européen, aux multiples visages, vu qu'il « a connu de fortes spécificités liées à l'histoire même des pays concernés, au type de pouvoir, au rapport au savoir, au développement des sciences comme du commerce »⁸⁹. En effet, ces collections particulières apparaissent chez les lettrés et dans les cours princières, conservant des monnaies, des inscriptions, des squelettes, des minéraux, des peaux d'animaux, des plantes, tout ce qui se conserve à sec⁹⁰, dans une visée encyclopédique. Progressivement, ces cabinets deviennent un condensé du monde, ordonné afin de le rendre intelligible et de le mémoriser. Pomian affirme même qu'apologétiques, ils devaient « montrer la toute-puissance de Dieu telle qu'elle se manifeste directement dans des phénomènes miraculeux et dans des productions merveilleuses de la nature et des hommes »⁹¹. Certains sont conçus de façon à réaliser des démonstrations et des enseignements⁹². Au même moment, les sciences naturelles visent alors à dresser un inventaire descriptif et exploratoire des richesses du globe. Les cabinets permettent de constituer la mémoire matérielle sur laquelle la science européenne se fondera⁹³. Formés par des particuliers, des institutions ecclésiastiques, des princes, puis conservés par des dynasties (les Habsbourg à Ambras et Prague, les Médicis à Florence), les cabinets sont aussi des instruments de pouvoir, afin de montrer sa puissance et de susciter l'émerveillement. Ils étaient réservés à un usage privé, limité à la famille, aux amis et à quelques voyageurs de marque. Leurs inventaires et catalogues permettaient de diffuser leur contenu auprès des autres savants

⁸⁸ Pour une définition de ces termes et leur usage, voir : POMIAN Krzysztof, *Le musée, une histoire mondiale, Tome I. Du trésor au musée*, Paris : Gallimard, 2020, dès la page 393.

⁸⁹ MARRACHE-GOURAUD Myriam, 2013, p. 10.

⁹⁰ Comme souligné par Michel Van Praët lors de la conférence au Séminaire de l'École du Louvre à Neuchâtel, le 9 décembre 2019. Ce n'est qu'à partir de la fin du XVII^e siècle que l'on commence à mettre les objets dans de l'alcool ou du vinaigre. Ambroise Paré (1510-1590) est le premier à vanter les qualités de l'alcool pour la conservation des cadavres, tandis que Frederik Ruysch (1638-1731), médecin néerlandais, professeur d'anatomie et de botanique, est le premier à inventer une solution spéciale de conservation pour les organismes, à base d'alcool, de poivre noir, de cardamome, de clous de girofle et de camphre. Voir : HERBIN Marc, « Quel devenir pour les collections anatomiques en fluide ? Une approche historique », in : *La lettre de l'OCIM* [en ligne], n° 170, 2017, mis en ligne le 1^{er} mars 2018, consulté le 14 juillet 2021, URL : <http://journals.openedition.org/ocim/1749>.

⁹¹ POMIAN Krzysztof, 2013, p. 23.

⁹² GIRAULT Yves, « Le musée de science : d'un parti épistémologique à la prise en compte des publics », in : GIRAULT Yves [dir.], *L'accueil des publics scolaires dans les Muséums, Aquariums, jardins botaniques, parcs zoologiques*, Paris : L'Harmattan, 2003, p. 15.

⁹³ VAN PRAËT Michel, « Cultures scientifiques et musées d'histoire naturelle en France », in : *Hermès, La Revue (C.N.R.S Éditions)* [en ligne], n° 20, 1996, p. 143.

européens. Mais dans leur organisation, on retrouve déjà les paradigmes actuels du musée : l'exposition d'objets, leur classement sommaire, leur stockage et la bibliothèque, pour en assurer la documentation. Objets et livres sont conservés ensemble. Toutes les surfaces sont utilisées pour exposer, y compris le plafond⁹⁴. Le célèbre frontispice du *Museum Wormianum*, montrant l'intérieur du cabinet de curiosité d'Ole Worm en est l'exemple canonique : les objets s'amoncellent sur l'ensemble des murs et des animaux naturalisés pendent du plafond (Ill. 1).



III. 1. Frontispice du *Museum Wormianum* :
intérieur du cabinet de curiosité d'Ole Worm, 1655.

Museum Wormianum ; seu, Historia rerum rariorum, tam naturalium, quam artificialium, tam domesticarum, quam exoticarum, Leiden, ex officina Elseviriorum, 1655. Smithsonian Libraries, Washington.

Les collections, à la fois minérales, animales, végétales et humaines, étaient organisées en quatre grandes catégories : les *naturalia*, créatures et objets d'histoire naturelle issus de la Création divine, classés selon les trois règnes naturels, minéral

⁹⁴ VAN PRAËT Michel, 1996, p. 143.

(pierres, fossiles), animal (animaux empaillés, insectes, coquillages, squelettes, ...), végétal (herbiers) ; les *artificialia*, objets techniques ou artefacts créés par l'homme, comprenant les œuvres d'art, les objets archéologiques ; les *exotica*, plantes et animaux exotiques, objets ethnographiques et les *scientifica*, instruments scientifiques et automates. On se trouve donc face à des collections privées, très générales, non spécialisées dans un domaine particulier, à une période de l'histoire des sciences qui ne connaît pas encore des disciplines formellement constituées. Art et science sont encore liés. Un homme peut encore avoir des connaissances encyclopédiques et non pas spécifiques à un certain domaine. La question de la structuration des connaissances est centrale. La conception de la théorie des connaissances de Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) éclaire ce sujet. Lorsque le philosophe allemand réfléchit à la division de la science en disciplines, il constate que « leurs limites sont poreuses »⁹⁵. L'homme a créé des frontières artificielles entre les disciplines, mais le savoir « est fondamentalement un : il forme 'un corps continu comme l'océan' »⁹⁶. Alors, dans ce cas, comment ranger et classer les vérités ? Celui qui est considéré comme étant le dernier génie universel propose une sorte de cartographie des savoirs, qui permettrait de s'orienter dans le monde des connaissances, plutôt qu'une séparation stricte et d'une certaine façon fictive entre les disciplines.

À la même période, toujours en Allemagne, Johann Daniel Major (1634-1693)⁹⁷ publie son ouvrage *Unvorgreifliches Bedencken von Kunst - und NaturalienKammern insgemein*⁹⁸, dans lequel il prodigue des conseils sur les façons d'organiser et de conserver une collection. Professeur de médecine à l'Université de Kiel, Major a rassemblé une collection à des fins pédagogiques, dans le but de pouvoir utiliser les objets dans des expériences. Selon Major, la collection ne doit pas seulement être le reflet d'un ordre naturel, mais également un outil expérimental pour créer des connaissances sur cet

⁹⁵ RATEAU Paul, *La philosophie et l'idée d'encyclopédie universelle des connaissances selon Leibniz*, in : *Archives de philosophie*, tome 81, 2018/1, p. 118.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Sur Major, voir notamment : KELLER Vera, « Johann Daniel Major (1634-1693) and the experimental museum », in : *Journal of the History of Collections*, 30 janvier 2021, disponible en ligne : <https://academic.oup.com/jhc/advance-article-abstract/doi/10.1093/jhc/fhaa058/6124428>.

⁹⁸ MAJOR Johann Daniel, *Unvorgreifliches Bedencken von Kunst - und NaturalienKammern insgemein* Kiel : Reuman, 1674.

ordre⁹⁹. Ainsi, les étudiants et le public pouvaient toucher les objets, les manipuler, les observer au microscope et les utiliser dans leurs expériences. Major fonde ce qu'il pense être une nouvelle discipline, la « *Tactica Conclavium* » c'est-à-dire la science de l'organisation des collections. En effet, pour pouvoir mettre sa collection à disposition des chercheurs, il doit penser à tous les aspects pratiques : comment la classer, la cataloguer et l'exposer, quel genre de tiroirs et d'étagères utiliser, quelles informations inscrire sur les étiquettes. De plus, comme les objets étudiés produisent de nouvelles connaissances, ils doivent sans cesse être déplacés et reclassés. Major visait une collection ordonnée, mais selon un ordre dynamique, capable de répondre aux nouvelles découvertes expérimentales. Il se situe proche de la pensée de Leibniz : les connaissances pratiques acquises grâce aux objets sont souples, elles doivent être réorganisées constamment ; il s'agit d'un savoir actif et utile.

Durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, les cabinets de curiosité continuent d'évoluer, des changements interviennent dans la façon d'exposer les objets. À ce titre, le Cabinet de curiosité de la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris est particulièrement intéressant¹⁰⁰. Créé en 1662 par Claude du Molinet (1620-1687), un chanoine de l'abbaye Sainte-Geneviève, le cabinet réunissait des objets rares, curieux et précieux, classés en *artificialia* et *naturalia*. Considéré comme l'un des plus riches de France, démantelé à la Révolution, il est bien connu et documenté. Les sources permettent de suivre les déménagements successifs du cabinet au sein de la bibliothèque de l'abbaye et l'évolution des dispositifs. En 1753, les bâtiments sont reconstruits grâce au soutien financier du duc Louis III d'Orléans, qui souhaite léguer sa collection de médailles et de pierres gravées¹⁰¹. Ouvert au public deux fois par semaine, il propose un nouveau type de présentation : « on renonce à composer des natures mortes d'objets hétéroclites disposés pour le coup d'œil, au profit d'une articulation qui se veut rigoureuse des collections, section par section, vitrine par vitrine »¹⁰². De plus, les *artificialia*, en particulier des vases et les antiquités,

⁹⁹ KELLER Vera, 2021, p. 2.

¹⁰⁰ ZEHNACKER Françoise et PETIT Nicolas, *Le Cabinet de curiosités de la Bibliothèque Saint-Geneviève*. Catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque Saint-Geneviève, du 21 août au 30 septembre 1989, Paris : Bibliothèque Saint-Geneviève, 1989.

¹⁰¹ ZEHNACKER Françoise et PETIT Nicolas, 1989, p. 23.

¹⁰² *Ibid.*, p. 25.

sont exposés avec des étiquettes descriptives rédigées en latin¹⁰³. En revanche, les *naturalia* sont encore présentées dans une petite salle encombrée avec « un crocodile, différents serpens [*sic*], et une tortue terrestre remarquable par sa grosseur »¹⁰⁴, suspendus au plafond.

Ce n'est pas encore le cas à Sainte-Geneviève, mais à la même période, certains cabinets évoluent pour devenir des cabinets d'histoire naturelle, dans lesquels les collections sont bien davantage structurées selon les derniers progrès de la science, en particulier grâce aux médecins, plus rarement des pharmaciens, qui se consacrent à l'étude de la nature¹⁰⁵. Carl von Linné (1707-1778), naturaliste suédois, est le premier scientifique à proposer une seule classification de la botanique dans *Species Plantarum* (1735) selon six catégories : genre, famille, ordre, classe, embranchement et règne. Il imagine un système pour désigner avec précision toutes les espèces végétales avec deux mots latins, le premier, un nom dont l'initiale est une majuscule, indique le genre ; le second, un adjectif qui commence avec une minuscule, indique l'espèce. En fait, il pose les bases du système moderne de la nomenclature binomiale, puisque ses principes seront rapidement adoptés par les zoologistes, puis les minéralogistes et enfin appliqués à tout le monde naturel¹⁰⁶. Il s'agit d'une théorie fixiste, puisque le concept d'évolution des espèces n'existe pas encore. On pense, encore, dans une vision créationniste, que les espèces sont créées par Dieu, puis qu'elles peuvent disparaître, par exemple à la suite d'une catastrophe naturelle, mais qu'elles ne varient pas. Le but premier de son système est de démontrer la grandeur de la création divine : « Nous comptons autant d'espèces qu'il y a eu de commencement de formes diverses créées ». Ce qui est intéressant à relever, c'est que cette nouvelle systématique est à la base d'une réorganisation des collections et d'une nouvelle disposition d'exposition, puisque ses principes sont rapidement utilisés en zoologie, puis en minéralogie et finalement à l'ensemble du monde naturel¹⁰⁷. « Les musées d'histoire naturelle deviennent des bibliothèques de spécimens naturalisés », exposés en séries, faisant disparaître les présentations artistiques des siècles

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰⁵ À ce sujet, voir : LANGEBEEK Renske, « L'aménagement des collections d'Histoire naturelle aux XVIII^e et XIX^e siècles », in : *La lettre de l'OCIM* [en ligne], n° 134, 2011, p. 1-12.

¹⁰⁶ VAN PRAËT Michel, 1996, p. 144.

¹⁰⁷ VAN PRAËT Michel, 1996, p. 145.

précédents¹⁰⁸. Cette nécessité d'un classement systématique apparaît très clairement dans un mémorandum rédigé en 1790 par Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829), naturaliste :

Toute collection d'histoire naturelle n'est pas comme telle, essentiellement utile : l'ordre, la détermination et un certain état des objets, sont des conditions indispensables pour qu'une collection de ce genre ait le degré d'utilité qui peut la rendre précieuse et lui mériter un grand intérêt. [...] On voit, en effet, souvent des collections d'histoire naturelle dont l'objet en quelque sorte est de former spectacle et peut être offrir une image de la richesse et du luxe du propriétaire. Tout s'y montre dans l'état et dans l'ordre les plus convenables pour la décoration et l'agrément [...] des collections telles que celles que je viens de les décrire ne sont utiles à rien ; qu'elles constituent de simples cabinets de curiosités, et non de vrais cabinets d'histoire naturelle avantageux aux progrès des sciences et propres à répandre des connaissances utiles¹⁰⁹.

Lamarck distingue clairement les cabinets de curiosité, qui dans leur présentation artistique n'ont rien de scientifique, puisque les objets sont exposés de façon à « former spectacle », des cabinets d'histoire naturelle qui, avec des collections ordonnées de façon systématique, sont utiles à la science en train de se faire. Le système de Linné sera justement complété par des chercheurs ultérieurs, comme Lamarck qui différencie les vertébrés des invertébrés, puis Georges Cuvier (1769-1832), un des fondateurs de l'anatomie comparée, qui définit quatre embranchements, les vertébrés, les mollusques, les articulés et les zoophytes.

Le deuxième gros bouleversement arrivera avec la théorie de l'évolution de Charles Robert Darwin (1809-1882) et la publication de son *Origin of species* en 1859. Avec cette nouvelle doctrine, on passe de la période descriptive et classificatoire de Linné à une période synthétique : les collections devraient maintenant être exposées de façon à faire comprendre l'évolution des espèces en fonction de leur environnement¹¹⁰. En fait, Lamarck avait déjà fondé le transformisme, selon deux lois : 1. L'usage ou le non-usage d'un organe entraîne sa transformation, par exemple le cou de la girafe qui s'allonge pour attraper les feuilles plus haut dans les arbres. 2. Le caractère acquis par les parents se transmet aux enfants. De plus, au milieu du XIX^e siècle, les collections d'histoire

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ LAMARCK Jean-Baptiste, *Mémoire sur les cabinets d'histoire naturelle, et particulièrement sur celui du jardin des plantes [...]*, Document de la Bibliothèque centrale du Muséum, 1790, p. 1-2.

¹¹⁰ VAN PRAËT Michel, 1996, p. 146.

naturelle s'ouvrent à un plus large public, qui n'est plus constitué essentiellement de chercheurs. Se pose alors la question de continuer à tout exposer ou au contraire, de séparer les expositions ouvertes au public et les réserves¹¹¹. Louis Agassiz (1807-1873) introduira le concept de réserve dans les musées d'histoire naturelle en 1860, au *Museum of Comparative Zoology* de Cambridge aux États-Unis¹¹². En Angleterre, le débat de l'agencement des collections eut lieu dans les années 1860, lorsque plusieurs scientifiques réfléchirent à un nouveau bâtiment pour abriter les collections d'histoire naturelle du *British Museum*. Pourtant, lorsque le nouveau Musée d'Histoire naturelle ouvre en 1880 à *South Kensington*, il n'a pas adopté le principe évolutionniste dans l'exposition. Il en sera de même à Paris, à l'occasion de la construction de la nouvelle Galerie de zoologie¹¹³.

Mais revenons un peu en arrière. Nous verrons par la suite que Semper, lors de son premier séjour à Paris, étudiera justement le classement et la présentation de Cuvier au Muséum d'histoire naturelle¹¹⁴. Georges Cuvier y « distingue parmi les groupes d'organismes primordiaux des entités plus restreintes montrant des variations sur un type ou un groupe de base »¹¹⁵. Il élève l'anatomie comparée au rang de science, classification du règne animal que nous utilisons encore aujourd'hui. Il a créé les galeries d'anatomie comparée qui, dans les années 1830, s'étendent sur quinze salles et comprennent douze mille spécimens. En réfléchissant à la classification des collections industrielles, Semper s'inspirera de modèles issus des sciences naturelles.

Des collections de cabinet de curiosité, on passe ensuite à des ensembles systématiques d'objets, de documents, de tableaux, de spécimens avec une présentation plus raisonnée, par école, chronologique et aussi des systèmes de classifications systématiques dans les sciences naturelles. Cette mise en ordre scientifique de la nature est essentielle pour comprendre le monde qui nous entoure. Il en ira de même avec la

¹¹¹ LANGEBEEK Renske, 2011, p. 4.

¹¹² Louis Agassiz, botaniste, zoologiste, ichtyologiste et géologue, a joué un rôle important dans le développement de la vie scientifique neuchâteloise, puisqu'il y a été professeur à l'académie (qui deviendra l'Université en 1909).

¹¹³ LANGEBEEK Renske, 2011, p. 6-7.

¹¹⁴ Voir partie 1.9.

¹¹⁵ LANGEBEEK Renske, 2011, p. 5.

définition des styles en architecture, à propos du « classement » des monuments historiques.

1.2.1 *La création des musées disciplinaires*

L'organisation des collections, leur classement dans différentes disciplines, occupera largement la seconde partie du XIX^e siècle, comme le souligne Patricia Falguières : « Un leitmotiv prend consistance : le passage du chaos des collections de curiosités ou de merveilles (ici confondues) à l'ordre des collections modernes est le signal de l'ère nouvelle. Tout 'désordre' dans le musée désigne un retard, une survivance, un archaïsme, toute trace de confusion dans le musée nouveau évoque un passé révolu, la *Wunderkammer*. Ce scénario historiographique s'impose à la fin du XIX^e siècle, il domine aujourd'hui encore l'historiographie »¹¹⁶.

De façon générale, les principales catégories de musées commencent à voir le jour en Europe au milieu du XIX^e siècle, distinguant les musées d'art, les musées des sciences naturelles ou muséums, les musées d'histoire, puis les musées dotés de départements d'archéologie et, vers la fin du siècle, d'ethnographie, outre des musées industriels ou des arts décoratifs. C'est bien le type d'objets rassemblés dans les collections qui définit le musée. Lors de la création de ces musées spécialisés, le lien entre le savoir et le musée est évident. Les connaissances scientifiques sont directement liées aux objets qui constituent les collections. La constitution des musées disciplinaires va de pair avec le développement des nouveaux savoirs et la formation des disciplines scientifiques au sein des académies ou des universités. Par exemple, la création des départements d'archéologie dans les grands musées européens suit le développement des fouilles archéologiques, sur fond de rivalités internationales entre les Français, les Allemands et les Anglais¹¹⁷. Autrement dit, « la constitution du savoir par la collecte, l'identification, la description et la classification de ses objets s'impose comme forme universelle de la connaissance. Le musée du XIX^e siècle en est le laboratoire : il est l'instrument de la

¹¹⁶ FALGUIERES Patricia, 2012, p. 23.

¹¹⁷ Pour approfondir cette question, voir : SCHNAPP Alain, *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris : Éd. Carré, 1998 et POMIAN Krzysztof, « Les deux pôles de la curiosité antiquaire », in : *L'anticomanie*, Paris : Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 1992, p. 59-68.

reconfiguration des disciplines autant qu'un spectacle offert au public ou un programme pédagogique »¹¹⁸. Ainsi, les objets sont répartis entre les différents établissements suivant la discipline à laquelle ils appartiennent ou se réfèrent. Aux différentes disciplines scientifiques correspondent désormais différents types de musées. On peut définir les musées disciplinaires comme ceux dont les collections sont mobilisées pour produire des récits et des savoirs dans une discipline en particulier. En d'autres termes, dans ces institutions, on étudie et on présente l'histoire, les beaux-arts, l'archéologie, les sciences naturelles ou l'ethnologie, sous un paradigme de l'objet. Cette façon de comprendre les musées disciplinaires repose sur une idée kantienne de la théorie de la connaissance. Dans la *Critique de la raison pure*, Kant opère un renversement dans la conception du savoir, une sorte de révolution copernicienne philosophique, en affirmant que le centre de la connaissance est l'homme (le sujet ou l'être raisonnable), et non pas une réalité extérieure par rapport à laquelle il serait passif. Il constate que « la raison n'aperçoit que ce qu'elle produit elle-même d'après ses propres plans »¹¹⁹. Autrement, dit ce n'est pas l'objet qui transmet ses connaissances ou ses règles au sujet, mais le sujet qui les construit par rapport à l'objet, en prenant les devants sur l'expérience. Si on transpose cette théorie au champ muséal, l'objet ne possède pas une valeur intrinsèque qui le fait appartenir à une catégorie étanche, c'est plutôt le regard porté sur lui qui lui donne sa valeur. C'est l'institution muséale qui définit ce regard : un objet dans un musée des beaux-arts a le statut d'œuvre d'art, alors que s'il était exposé dans un musée d'histoire il serait plutôt utilisé comme un document, ou encore comme un objet témoin dans un musée d'ethnographie.

Ce lien entre les objets et la connaissance a très souvent été oublié, comme le souligne Patricia Falguières : « L'historiographie, qui s'attache aux disciplines une fois qu'elles sont constituées plutôt qu'au procès de leur constitution, a rejeté dans l'ombre la remarquable continuité des objets qui relie les collections des princes, des « antiquaires » et des naturalistes des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles aux musées des sciences modernes du XIX^e siècle. C'est le démantèlement des cabinets d'art et de merveilles qui, dans les

¹¹⁸ FALGUIERES Patricia, 2012, p. 19.

¹¹⁹ KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure* [1781 et 1787], Paris : PUF, 2012. Voir surtout les préfaces aux deux éditions et l'introduction.

années 1860, offre aux musées d'ethnographie, d'histoire, de sciences naturelles ou d'archéologie leurs premiers fonds »¹²⁰.

Qu'en est-il des musées industriels et d'art industriel ? Au contraire de l'archéologie, de l'ethnologie ou encore de l'égyptologie, les arts industriels ne constituent pas une discipline scientifique enseignée, que ce soit à l'Université ou dans les écoles d'art appliqué. Il n'existe alors pas de méthode spécifique aux arts industriels dans la façon de les expliquer, de les définir ou de les classer. Par conséquent, le concept de Musée industriel est évolutif, il ne correspond pas à un exemple précis et figé qui aurait perduré. N'étant pas lié à une discipline scientifique, ses collections peuvent varier considérablement, ainsi que la façon de les présenter et de les classer. De plus, comme il s'agit d'objets relevant de l'artisanat et de l'industrie, ces musées accordent dès lors une place « aux productions ordinaires ». On ne collectionne plus seulement des œuvres extraordinaires, mais également des objets du quotidien. Le statut des objets change : « l'objet est perçu pour son intérêt didactique : c'est donc comme un spécimen plus qu'un *unicum*. Les musées industriels feront appel à des moulages et des copies »¹²¹.

Parallèlement à la spécialisation, l'ouverture à tous les publics, sans distinction de classe sociale constitue un autre changement important. Il s'agit d'une mutation longue qui commence à s'opérer durant le XVIII^e siècle, pour se terminer au début ou mi XIX^e siècle, selon les pays¹²². À partir du XVIII^e siècle, les collections princières s'ouvrent en effet au public, surtout en Allemagne, afin de participer à l'éducation¹²³. L'accès à la collection se déploie comme un rituel sous l'Ancien Régime, car se déplacer dans ce type d'espace relève d'un certain privilège, de l'appartenance à une élite. Puis, peu à peu, les collections s'ouvrent à tous, sans distinction, avec différents objectifs : d'instruction, pour que le peuple voie et s'instruise (musée d'art industriel), pour la simple délectation du public (musée des artistes vivants), ou encore pour la formation des artistes (les musées des beaux-arts). Ce nouveau paramètre est essentiel pour les musées industriels,

¹²⁰ FALGUIERES Patricia, 2012, p. 21-22.

¹²¹ SAINT-RAYMOND Léa, *Collections d'œuvres d'art privées et publiques (XIX^e-XX^e siècles)*, Cours magistral de Licence 3 en Histoire de l'art, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, p. 17.

¹²² Il faut justement nuancer une vision française de l'histoire des collections qui place la Révolution française comme l'origine absolue de l'histoire du musée public moderne. GRIENER Pascal, 2018, p. 69.

¹²³ GRIENER Pascal, 2018, p. 69.

puisque'en voulant rendre ces collections utiles au public, les conservateurs doivent les organiser en vue d'une exposition qui se veut également didactique.

1.3 Le Développement de la formation des artistes et des artisans : « apprendre par l'exemple »

Durant le XVIII^e siècle, les objets en verre, en céramique et en métal, produits de façon manufacturée, prennent de plus en plus d'importance, mais les arts industriels constituaient un marché relativement stable, touchant essentiellement une clientèle fortunée¹²⁴. Certaines villes étaient spécialisées dans un type d'industrie à diffusion limitée. Le milieu du XIX^e siècle voit en revanche une augmentation assez significative de la production de ce genre d'artefacts. De véritables industries se développent alors, de nouveaux modèles doivent être créés, vu que leur achat et leur usage se démocratise à toutes les couches de la société¹²⁵. Assez vite, les industriels estiment qu'il faut créer des écoles, afin d'enseigner les nouvelles techniques et les nouvelles normes. Les corporations qui assuraient auparavant ce rôle ont disparu à la Révolution en France et en 1814 en Angleterre, sans être remplacées directement par un autre organisme¹²⁶.

En France, le noyau de ce qui deviendra l'école des Arts décoratifs est né en 1803, de la réunion de l'école gratuite de dessin créée en 1766 par Jean-Jacques Bachelier d'une part et de l'école spéciale et gratuite de dessin pour les jeunes personnes d'autre part. Subventionnée par l'État à partir de 1810, elle devient en 1877, après plusieurs changements de nom (petite École, l'institution), l'École nationale des arts décoratifs¹²⁷. Il est intéressant de souligner que l'enseignement du dessin demeure souvent le

¹²⁴ LAURENT Stéphane, 1999, p. 29.

¹²⁵ LAURENT Stéphane, « De l'ornement au design : l'expansion d'un enseignement international des arts appliqués », in : *L'éducation artistique en France : du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIII^e-XIX^e siècles*, Rennes : Presses universitaires, 2010, p. 169 et LAURENT Stéphane, 1999, p. 29.

¹²⁶ Nous verrons plus loin que les corporations disparaîtront également en 1789 en Suisse, avant d'être réintroduites en 1815, puis abolies à nouveau canton après canton, celui de Bâle clôturant la marche en 1871.

¹²⁷ LEBEN Ulrich, D'ENFERT Renaud, FROISSART-PEZONE Rossella et MARTIN Sylvie, *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1766-1941)*, Paris : ENSAD, 2004 et LESNE René et FAU Alexandra, *Histoire de l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs (1941-2010)*, Paris : EnsAD et Archibooks, 2011.

fondement et la matière dominante dispensée dans les nouvelles écoles industrielles¹²⁸, ce qui posera problème à certains industriels. En effet, habitués à une forme de routine d'atelier, reproduisant des objets en séries, dans des styles historicistes, ils ne voyaient pas l'utilité d'un enseignement dispensé dans des écoles autonomes. Formant eux-mêmes leurs propres apprentis et ouvriers, ils redoutaient de devoir changer leurs habitudes de travail¹²⁹. En Angleterre, l'État ouvre, dès 1837, la *Normal School of Design* de Somerset House à Londres, et plusieurs *Schools of Design*, placées sous son autorité, qui formeront de très nombreux artisans.

Comme le souligne Stéphane Laurent, « le mot instruction est, à l'époque, chargé d'un sens élargi, qui n'implique pas seulement les écoles, mais aussi les musées et les expositions : ceux-ci ont pour finalité d'éduquer le goût des professionnels et du public, afin d'améliorer tous azimuts la qualité artistique de la production industrielle et artisanale »¹³⁰. Bien avant l'ouverture du *South Kensington Museum* et de son modèle alliant collections, enseignement et bibliothèque, on assiste en Grande-Bretagne à la création, en 1794, de la *Society for the Encouragement of Arts and Manufactures* qui avait pour objectif, en parrainant des concours et des expositions, d'améliorer les arts utiles et les produits de l'industrie et ainsi, mener à la prospérité de la nation¹³¹. En France, c'est Nicolas François de Neufchâteau (1750-1828) qui décida d'organiser une exposition d'arts industriels, en 1798, sur le Champ-de-Mars, alors qu'il était ministre de l'Intérieur. Il appliqua le concept d'exposition des œuvres d'art aux arts industriels, persuadé de l'importance qu'ils avaient pour le maintien du bon goût et de l'économie française¹³². L'exposition remporta un énorme succès, et la seconde fut organisée en 1801 dans la cour carrée du Louvre. À cette occasion, il mit sur pied un concours avec la remise de médailles et de récompenses, afin de stimuler la création chez les artisans et de valoriser leur travail. Le rapprochement entre les écoles de dessin et les collections artistiques se met déjà en place dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, avant de devenir la norme pour les musées industriels. L'idée principale étant que : « les créations passées doivent encore servir de

¹²⁸ LAURENT Stéphane, 1998, p. 13.

¹²⁹ LAURENT Stéphane, 2010, p. 171.

¹³⁰ LAURENT Stéphane, 1998, p. 12.

¹³¹ CONFORTI Michael, 1997, p. 330.

¹³² Voir également VIAUX Jacqueline, « Les expositions des produits de l'industrie 1798-1849 », in : *Erasmus de Arte et Libris*, 1984, p. 427-449.

modèles et que leur observation constitue le substrat de l'acquisition des savoir-faire, impliqu[ant] la conception d'une historicité qui revient sur elle-même »¹³³.

1.4 Le développement des musées nationaux

Au XIX^e siècle, dans la plupart des pays européens, le droit d'entrer au musée devient un droit du citoyen, autant qu'une nécessité pour la création d'une identité, celle d'une communauté nouvelle. « Le musée classique du XIX^e siècle européen est le symbole d'une nation ou d'une collectivité. Tous ses objets sont autant d'éléments caractéristiques ou représentatifs d'une œuvre, d'une culture, d'un grand homme, bref d'une partie de la communauté imaginaire en question »¹³⁴.



III. 2. Vue générale du Germanisches Nationalmuseum à Nuremberg.

Anonyme, vers 1920-1930.

Bildarchiv Foto Marburg, n° 820.314, <https://www.bildindex.de/document/obj20225402>.

¹³³ SCHAER Roland, 1994, p. 47.

¹³⁴ POULOT Dominique, *Musée et muséologie*, Paris : La Découverte, 2009, p. 43.

En Europe, le développement des musées connaît un formidable essor durant la seconde moitié du XIX^e siècle¹³⁵. La création des États-Nations, à la suite du Congrès de Vienne de 1815, et l'exaltation des nationalismes mènent à la création de musées nationaux et de musées d'histoire nationale, comme le *Germanisches national Museum* à Nuremberg en 1852, le Musée des Antiquités nationales à Saint-Germain-en-Laye en 1867 ou encore le *Museo nazionale del Risorgimento italiano* à Turin en 1878. Ouverts dans des conditions et des contextes très différents, l'exemple allemand étant fondé dans un système fédéraliste, tandis que l'exemple italien est particulièrement précoce dans l'histoire de l'Italie unifiée, ils démontrent qu'il s'agissait d'une nécessité fondamentale pour tout État. Les grandes capitales, telles que Paris, Londres, Berlin, Vienne, Amsterdam se dotent toutes d'un grand musée¹³⁶, « la richesse de leurs collections et la splendeur de leur architecture [...] [étant] considérées comme représentatives du niveau atteint par le pays »¹³⁷. Ainsi, le musée classique du XIX^e siècle européen, nourri de la foi dans les progrès de la science, est souvent le symbole d'une nation. La croissance continue de ses collections permet la diversification de ses objectifs, visant à l'exposition d'un savoir qui se veut universel, encyclopédique, mais également historique et esthétique¹³⁸. « Le XIX^e siècle voit l'extension du musée qui finira par englober toutes les productions de la vie humaine – même les plus humbles »¹³⁹. Le rôle du musée au XIX^e siècle est à la fois éducatif, moral et économique, comme l'explique Ruskin, « la première fonction du musée [...] est de donner l'exemple d'un ordre et d'une élégance parfaite, dans le sens vrai du terme, au peuple qui vit dans le désordre et ignore le raffinement »¹⁴⁰. Dans la définition du *Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, en 1874, le musée est encore décrit à la fois comme un : « lieu d'études

¹³⁵ GEORGEL Chantal, « Introduction. Premiers muséums, premiers hommes : la formation initiale des collections », in : GEORGEL Chantal [dir.], 1994, p. 35.

¹³⁶ DESVALLÉES André et MAIRESSE François [dir.], *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris : Armand Colin, 2011, p. 278.

¹³⁷ LAFONTANT VALLOTTON Chantal, « Le Musée national suisse et ses modèles muséaux, industriels et privés », in : ROLLAND Anne-Solène et MURASKAYA Hanna [dir.], *De nouveaux modèles de Musées ? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe, XIX^e-XXI^e siècle*, Paris : L'Harmattan, 2008, p. 36.

¹³⁸ POULOT Dominique, 2001, p. 77.

¹³⁹ BAZIN Germain, *Le temps des musées*, Liège, Bruxelles : Desoer, 1967, p. 195.

¹⁴⁰ RUSKIN John, in : EVANS Joan [éd. par], *The Lamp of Beauty – Writings on Art by John Ruskin*, Oxford : Phaidon, 1959, p. 323.

littéraires, scientifiques ou artistiques », mais également une « grande collection d'objets d'art ou de science »¹⁴¹.

Le *Germanisches Nationalmuseum*¹⁴², fondé en 1852 dans l'ancienne Chartreuse de Nuremberg par le Baron Hans von und zu Aufsess (1801-1872), est un bon exemple du type de musée créé au milieu du XIX^e siècle (Ill. 2). Abritant une immense collection interdisciplinaire relative à la culture et à l'art germaniques, comme son nom l'indique, allant de la préhistoire à l'époque contemporaine, le *Germanisches Nationalmuseum* avait pour but de rassembler une collection bien ordonnée de toutes les sources matérielles disponibles concernant l'histoire, la littérature et l'art allemands. Sa fondation doit être replacée dans le contexte intellectuel et politique de l'époque. En 1846, des chercheurs en langue et histoire allemandes, dont les frères Grimm, Leopold Ranke ou encore Jacob Burckhardt, se réunissent lors d'un congrès à Francfort-sur-le-Main et lancent un nouveau domaine de recherche : les études allemandes. Le nom du musée part de l'idée d'un espace culturellement défini, grâce à la langue allemande. Mais l'unification politique des États allemands en 1848 est un échec. Ce n'est qu'avec la fondation du Reich allemand en 1871, que le *Germanisches Nationalmuseum* est officiellement devenu le Musée national de l'art et de la culture matérielle allemandes. À partir de 1868, les collections d'art appliqué seront classées et exposées selon les différents types de production – textiles, orfèvrerie, verrerie, etc. – et dans chaque catégorie selon un classement chronologique ou par fonctions et usages (Ill. 3 et 4)¹⁴³.

¹⁴¹ LAROUSSE Pierre, 1982, p. 716.

¹⁴² Sur le *Germanisches Nationalmuseum*, voir : DENEKE Bernward et KAHSNITZ Rainer, *Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg : 1852-1977. Beiträge zu seiner Geschichte*, Munich et Berlin : Deutscher Kunstverlag, 1978 ; BOTT Gerhard, « Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg – ein nationales Museum ? », in : PLESSEN Marie-Louise von [dir.], *Die Nation und ihre Museen*, Francfort-New York : Campus Verlag, 1992 ; HOCHREITER Walter, *Von Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte Deutscher Museen 1800-1914*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994 et VON ANDRIAN-WERBURG Irmtraud, *Das Germanische Nationalmuseum : Gründung und Frühzeit*, Nuremberg : Verl des Germanischen Nationalmuseums, 2002.

¹⁴³ LAFONTANT VALLOTTON Chantal, 2007, p. 303-304.



III. 3. Germanisches Nationalmuseum, salle voûtée avec céramiques et meubles.
Jeannine Le Brun, avant 1914.
Bildarchiv Foto Marburg, n° 350.016, <https://www.bildindex.de/document/obj20225402>.



y350 019 Nürnberg, Germanisches National-
museum, Saal mit Gipskopfen,
(Aufn. E. 19. Jh. - vor 1914)

**III. 4. Germanisches Nationalmuseum, salle avec moulages en plâtre.
Jeannine Le Brun, avant 1914.**

Bildarchiv Foto Marburg, n° 350.019, <https://www.bildindex.de/document/obj20225402>.

1.5 La France

En France, la période révolutionnaire a représenté un tournant radical pour le musée, puisqu'il devient un enjeu de politique publique. Les premiers essais de classification scientifique des collections, et non plus seulement des collections d'histoire naturelle, doivent être recherchées dans ce contexte. Après une première phase révolutionnaire, comprenant la nationalisation des biens ecclésiastiques, les confiscations et la destruction de certains monuments rappelant le passé monarchique et chrétien de la France, suit une deuxième phase qui sera à la base du concept de patrimoine national et de sa préservation. Trois institutions distinctes sont créées : le Muséum central des arts, fondé en 1793, qui deviendra le Musée du Louvre ; le Muséum d'histoire naturelle qui verra le jour la même année ; et le Conservatoire des arts et métiers, en 1794. Ces musées s'adressent avant tout aux spécialistes, afin de favoriser le progrès des sciences et des techniques, mais ils sont aussi ouverts aux curieux, aux artisans et aux familles. Le patrimoine culturel d'une nation est maintenant conservé et devient accessible à toutes et à tous. Très logiquement, les questions suivantes vont se poser : que conserver, pourquoi et dans quelles conditions ?

1.5.1 *Les premiers essais de classification scientifique des collections en France (Félix Vicq d'Azyr et Germain Poirier)*

La Commission temporaire des arts et des sciences est instituée par le Comité d'instruction publique, en frimaire de l'an II, pour veiller à l'exécution des décrets rendus par la Convention sur les rapports qui concernaient la conservation des objets des sciences et des arts, comme les décrets de l'abbé Grégoire¹⁴⁴. Le 10 brumaire de l'an II (31 octobre 1793), cette Commission temporaire des arts charge Félix Vicq d'Azyr (1748-1794)¹⁴⁵, médecin, professeur au Jardin du Roi et pionnier de l'anatomie comparée, et Germain Poirier (1724-1803), moine et archiviste, de rédiger une nouvelle *Instruction sur la*

¹⁴⁴ Sur Vicq d'Azyr et son texte, voir : DELOCHE Bernard et LENIAUD Jean-Michel, *La culture des sans-culottes. Le premier dossier du patrimoine 1789-1798*, Paris-Montpellier : Les Éditions de Paris et Les Presses du Languedoc, 1989 et POMMIER Édouard, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris : Gallimard, 1991, p. 141 à 153.

¹⁴⁵ VICQ D'AZYR avait déjà fait une brillante carrière scientifique sous l'Ancien Régime. Membre de l'Académie des sciences en 1774, secrétaire perpétuel de la Société royale de médecine en 1776 et membre de l'Académie française à partir de 1788. POMMIER Édouard, 1991, p. 141.

*manière d'inventorier et de conserver dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement*¹⁴⁶. Il est intéressant de souligner que la Commission choisit notamment Vicq d'Azyr, un scientifique, spécialiste de l'anatomie animale et humaine, pour cette fonction. Le rôle même de la nouvelle commission temporaire des arts est de conserver les monuments et les objets de science et d'art dans des dépôts, d'en faire la description, l'inventaire et de les classer de façon méthodique¹⁴⁷. Comme toutes les académies et toutes les sociétés savantes ont été supprimées par la Révolution, « l'éducation nationale a besoin de s'appuyer sur des bases entièrement nouvelles »¹⁴⁸. Pour répondre à ce besoin, les objets au sens large, confisqués et nationalisés lors des saisies révolutionnaires, devront servir à l'instruction publique. Le but ici n'est pas de faire une analyse complète du texte, mais plutôt de relever quelques éléments importants pour notre propos. La conservation des objets est donc intimement liée à l'enseignement, comme l'explique Vicq d'Azyr : « Jamais un plus grand spectacle ne s'offre aux nations. Tous ces objets qu'on tenait loin du peuple, ou qu'on ne lui montrait que pour le frapper d'étonnement et de respect, toutes ces richesses lui appartiennent. Désormais elles serviront à l'instruction publique »¹⁴⁹.

Le texte de Vicq d'Azyr propose un système d'inventaire général de l'ensemble du champ des connaissances, reposant sur un judicieux système de code alphanumérique. Il aborde en outre la question des conditions de conservation préventive des objets et de la problématique du transport¹⁵⁰. Il présente un système d'étiquettes avec un numéro d'inventaire à placer sur chaque objet que la commission des arts inventorie, chaque numéro prenant place dans des catalogues méthodiques, rendant ainsi la dilapidation des collections impossible. On trouve déjà dans le texte de Vicq d'Azyr des problématiques et des sujets qui seront au cœur des préoccupations lors de la création du Conservatoire des arts et métiers, lorsqu'il réfléchit à l'organisation de collections pour « répandre le goût des arts » :

¹⁴⁶ VICQ D'AZYR Félix et POIRIER Germain, *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences, et à l'enseignement, proposée par la Commission temporaire des arts, et adoptée par le Comité d'instruction publique de la Convention nationale*, Paris, 1793-1794.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 4.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 2.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 3.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 16 et suivantes.

Un moyen vraiment efficace pour répandre le goût des arts serait de réunir dans les chefs-lieux des départements et d'y ranger avec méthodes des modèles de tous les outils qui servent aux fabriques de divers genres ; d'y placer, à côté de chaque série d'instrumens *[sic]* et de machines, une série correlative *[sic]* de leurs produits ; de charger des personnes instruites d'en démontrer le mécanisme et les usages, et de préparer ainsi des leçons auxquelles un peuple républicain doit assigner le premier rang, puisque c'est par elles qu'il doit apprendre à se nourrir, à se loger, à se vêtir, et à fabriquer les armes dont il se sert pour maintenir ses droits et défendre sa liberté¹⁵¹.

Vicq d'Azyr jette également les prémices des collections d'échantillons¹⁵², que l'on retrouvera plus tard dans les musées industriels, afin d'expliquer les différentes phases de transformation de la matière première pour arriver à l'objet fini :

En joignant à l'étude de ces collections celle des premiers éléments *[sic]* de l'agriculture et des fabriques, on saura ce qu'il serait honteux à un républicain d'ignorer, à quels signes on reconnaît les bonnes qualités d'un terrain *[sic]*, par quels procédés l'argile se change en brique, comment on compose les poteries et le verre, et quels sont les principaux usages des métaux les plus précieux¹⁵³.

Il est même prévu que les pierres précieuses issues du démembrement des châsses reliquaires soient réutilisées pour former des séries complètes sur les différentes coupes en tailles des pierres :

[...] ainsi les diverses coupes en tailles des pierres précieuses devraient former dans ces cabinets des séries complètes où l'art serait toujours à côté de la science, et où le fondeur, le doreur, le lapidaire et le diamantaire trouveraient l'instruction dont ils auraient besoin. La démolition des châsses et des autres instrumens *[sic]* du fanatisme et de la superstition, fournira un grand nombre de ces matières, qu'on inventoriera, que l'on conservera avec soin [...]¹⁵⁴.

L'instruction de Vicq d'Azyr est un texte technique, parmi d'autres, mais également un acte politique qui a pour but de poser les bases d'une politique de protection du patrimoine,

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 39.

¹⁵² Il sera plusieurs fois question d'*échantillons* dans cette thèse. Par *échantillons*, il faut comprendre une petite partie d'un produit ou d'une marchandise servant de référence, ou d'exemple représentatif, et pouvant être exposée. Il peut aussi s'agir d'un spécimen remarquable ou typique.

¹⁵³ VICQ D'AZYR Félix et POIRIER Germain, 1793-1794, p. 25.

¹⁵⁴ *Ibid.*

à la suite des événements de la Révolution¹⁵⁵. Analysons maintenant un fait concret, celui de la création du Conservatoire des Arts et Métiers.

1.5.2 *Le Conservatoire des Arts et Métiers de Paris (1799)*

Toujours dans ce contexte révolutionnaire, le Conservatoire national des arts et métiers¹⁵⁶ est fondé en 1794 par un décret de la Convention nationale sur une proposition de l'abbé Grégoire pour « perfectionner l'industrie nationale » :

Il sera formé à Paris, sous le nom de Conservatoire des arts et métiers et sous l'inspection de la Commission d'agriculture et des arts, un dépôt de machines, modèles, outils, dessins, descriptions et livres dans tous les genres d'arts et métiers ; l'original des instruments et machines inventés ou perfectionnés sera déposé au Conservatoire. On y expliquera la construction et l'emploi des outils et machines utiles aux arts et métiers¹⁵⁷.

Dans le courant de l'année 1800, les collections commencent à être installées dans les locaux de l'ancien prieuré de Saint-Martin-des-Champs, situé dans un quartier d'artisans ; elles ouvrent au public deux ans plus tard. Elles sont principalement constituées de métiers et de machines textiles, ainsi que des outils qui avaient été rassemblés initialement par Jacques Vaucanson, dès les années 1740, à l'hôtel de Mortagne et qui avaient été légués au roi Louis XVI. S'y ajoutent d'autres cabinets de machines ou de physique, d'origine aristocratique ou princière, confisqués durant la Révolution et qui étaient dispersés dans différents dépôts. Par la suite, les collections ne cesseront de s'agrandir, grâce à plusieurs dons et achats.

¹⁵⁵ POMMIER Édouard, 1991, p. 148.

¹⁵⁶ Sur le Conservatoire des arts et métiers, voir : FONTANON Claudine, «Les origines du Conservatoire national des arts et métiers et son fonctionnement à l'époque révolutionnaire (1750-1815) », in : *Les cahiers d'histoire du CNAM*, n°1, Paris, 1992, p. 17-44 ; MERCIER Alain, *Un conservatoire pour les Arts et Métiers*, Paris : Découvertes Gallimard, 1994 ; CORCY Marie-Sophie, « Exposer l'invention », in : *La revue du Musée des arts et métiers*, n° 51/52, février 2010, p. 78-87 ; DUFAUX Lionel [dir.], *Le Musée des arts et métiers. Guide des collections*. Paris : Musée des arts et métiers-Cnam et Éditions Artlys, 2013 et MERCIER Alain, *Le Conservatoire des arts et métiers : des origines à la fin de la restauration (1794-1830)*, Gand : Éditions Snoeck, 2018. Nous nous étions intéressés aux liens entre le Conservatoire de Paris et les Musées industriels en Suisse, dans : DELÉDERRAY-OGUEY Isaline, « Les musées industriels en Suisse et le Conservatoire national des arts et métiers de Paris, un modèle parmi d'autres ? », in : *Cahiers d'histoire du Cnam*, Dossier « Les musées scientifiques et techniques innovent : nouvelles expériences, nouvelles médiations », Vol. 5, 2016/1, p. 73-91.

¹⁵⁷ Articles 1 et 2 du décret du 19 Vendémiaire an III (10 octobre 1794).

Le Conservatoire peut être considéré comme abritant l'un des plus anciens musées techniques au monde. Dès l'origine, l'établissement répond à plusieurs missions de conservation, d'enseignement, de promotion et de soutien à l'activité industrielle. Son but étant « de transmettre un savoir-faire par la démonstration »¹⁵⁸, les machines étaient mises en mouvement par des démonstrateurs, afin que les artisans, contremaîtres et ouvriers spécialisés puissent se rendre compte concrètement de leur fonctionnement et des innovations techniques qu'elles portaient. En plus des galeries d'exposition, le Conservatoire possédait également, dans sa bibliothèque ouverte au public, des dessins et une documentation spécialisée. Face au développement rapide de l'industrie, trois chaires d'enseignement sont créées en 1819, en mécanique, en chimie appliquée aux arts et en économie industrielle, afin de former des ingénieurs capables de rivaliser avec les Anglais (Ill. 5)¹⁵⁹. Ainsi, au Conservatoire ont été posées les bases d'un nouveau genre de musée ouvert au grand public, lieu de conservation des savoirs et d'enseignement, que l'on nomme aujourd'hui le Musée des arts et métiers¹⁶⁰. Le but fondamental étant que les objets des collections puissent servir à l'enseignement, des rails ont même été installés dans les salles d'exposition, afin de permettre et de faciliter le mouvement des objets vers les salles de cours. Ainsi, les professeurs pouvaient facilement utiliser les objets lourds et encombrants exposés, pour conduire des démonstrations.

¹⁵⁸ DUFAUX Lionel [dir.], 2013, p. 8.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ Au niveau de la définition, un conservatoire est un « lieu ou un établissement généralement public, destiné à conserver, sauvegarder certaines valeurs culturelles et à en promouvoir l'enseignement ». La mission de conservation du Cnam ne donne pas lieu à un établissement muséal reconnu comme tel avant les années 1950, quand les collections seront rassemblées sous le nom de Musée national des techniques.



Le Conservatoire des Arts-et-Métiers avec ses nouvelles installations.

III. 5. Conservatoire des arts et métiers, Paris : « ses nouvelles installations », 1863.
Le Monde illustré, 9 mai 1863, 301. BnF, Gallica.

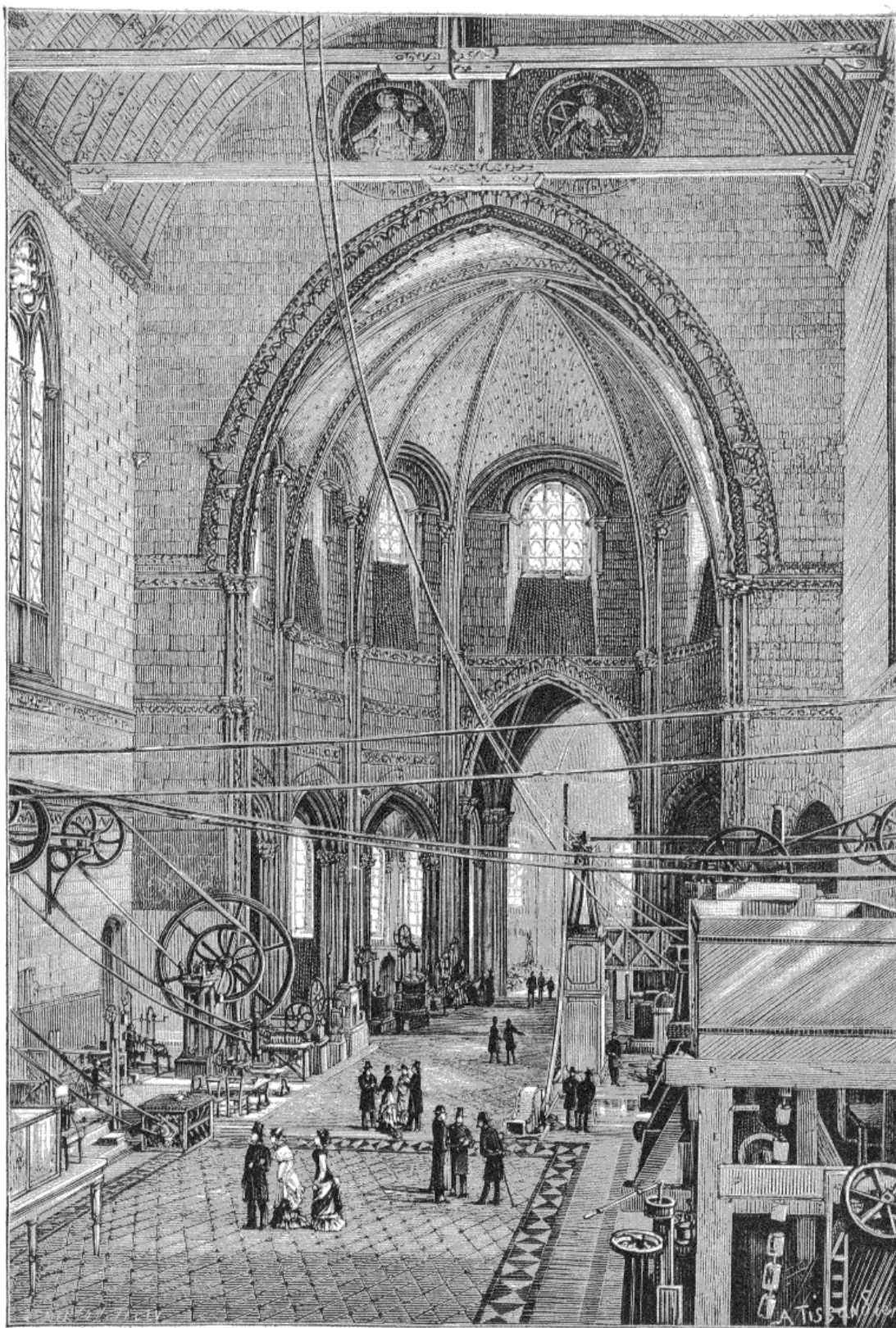
Le premier catalogue raisonné, intitulé *Catalogue général des collections du Conservatoire royal des arts et métiers*¹⁶¹, est publié en 1818. Après une notice historique rédigée par Gérard Joseph Christian (1778-1832), directeur, qui rappelle les origines des collections du Conservatoire, le catalogue présente l'organisation des collections dans les galeries publiques et les salles particulières. L'exposition est conçue de façon thématique : salles des machines (Ill. 6), d'agriculture, de filature, galerie des échantillons, salles de tours, de l'horlogerie... Il y avait également un Cabinet de physique, accessible en sollicitant l'autorisation du directeur, avec de la mécanique, de l'hydrostatique, de la pneumatique, de l'acoustique... Apparemment, ce cabinet permettait de faire des démonstrations de phénomènes physiques, grâce aux machines exposées¹⁶². De plus, le catalogue distingue plusieurs types d'objets, exposés ensemble : « machines en grand », « modèles » et « dessins ».

Le changement du statut des collections du Conservatoire parisien est un bon exemple de « l'encyclopédisme didactique » défini par Roland Schaer. À côté des écoles, des bibliothèques, des instituts de recherche, le musée devient un lieu de transmission du savoir : « porté par le crédit qu'on accorde à l'expérience sensible dans la fabrication et la transmission du savoir et du savoir-faire, le musée prend sa place dans les dispositifs de diffusion des Lumières, puis de l'Instruction : il est le lieu d'une encyclopédie matérielle à vocation didactique »¹⁶³.

¹⁶¹ Conservatoire royal des arts et métiers, *Catalogue général des collections du Conservatoire royal des arts et métiers*, Paris : Imprimerie de Madame Huzard (née Vallat La Chapelle), 1818.

¹⁶² CORCY Marie-Sophie, 2010, p. 80.

¹⁶³ SCHAEER Roland, 1994, p. 44.



La grande salle des machines au Conservatoire des Arts et Métiers.

III. 6. Conservatoire des arts et métiers, Paris : « la grande salle des machines », 1880.
La Nature, 8^e année, 2^e semestre 1880, p. 377. Cnum – Conservatoire numérique des arts et métiers.

1.5.3 *Le Musée de Céramique de la Manufacture royale de porcelaine de Sèvres*

Un autre exemple français important pour les premiers essais de classification scientifique des collections est le musée de la Céramique ouvert à Sèvres en 1824, sur l'initiative d'Alexandre Brongniart (1770-1847), son premier directeur ¹⁶⁴. Il est intéressant de souligner que Brongniart vient des sciences naturelles. Minéralogiste et paléontologue, il notamment a travaillé avec Cuvier pour un essai sur la géologie des environs de Paris ¹⁶⁵. Nommé en 1800 à la direction des Manufactures de Sèvres, Brongniart applique à la céramique une démarche naturaliste et réunit des séries de spécimens de terres cuites et de céramiques de toutes les époques et de tous les pays. Il deviendra un grand spécialiste et publiera un *Traité des arts céramiques* en 1844, ouvrage en deux volumes avec atlas qui fait encore référence aujourd'hui ¹⁶⁶.

Comme il l'indique lui-même, son musée se compose « de tous les produits ayant subi l'action du feu ou au moins celle d'une haute température et dont une terre ou un mélange vitrifiable fait la base » ¹⁶⁷. Avec Denis Désiré Riocreux (1791-1872), premier conservateur du musée, il « adopte un classement méthodique fondé sur les matériaux et les techniques de fabrication qu'il oriente de manière privilégiée vers la formation professionnelle » ¹⁶⁸. Ils publient ensemble une *Description méthodique du Musée Céramique de la Manufacture royale de Porcelaine de Sèvres* ¹⁶⁹ dans laquelle ils expliquent l'histoire et les buts de leur collection, se distinguant nettement des musées « classiques » d'art, d'histoire ou d'archéologie : « nous préférons un vase grec, romain, étrusque ou mexicain, avec des défauts qui font connaître les principes de sa fabrication, à un vase grec, romain ou mexicain qui représenterait le sujet le plus instructif pour

¹⁶⁴ Pomian parle de Brongniart dans son dernier ouvrage : POMIAN Krzysztof, *Le musée, une histoire mondiale, Tome II : L'ancrage européen, 1789-1850*, Paris : Gallimard, 2021, p. 280-284.

¹⁶⁵ En parallèle à ses travaux sur la céramique, Brongniart fonde la paléontologie stratigraphique française (les fossiles servent de repères chronologiques dans les terrains sédimentaires). BRONGNIART Alexandre, *Tableau des terrains qui composent l'écorce du globe. Essai sur la structure de la partie connue de la Terre*, Paris : F. G. Levrault, 1829.

¹⁶⁶ BRONGNIART Alexandre, *Traité des arts céramiques ou des poteries, considérées dans leur histoire, leur pratique et leur théorie*, Paris : Béchet Jeune et Mathias, 1844.

¹⁶⁷ BRONGNIART Alexandre et RIOCREUX Denis Désiré, *Description méthodique du musée de céramique de la Manufacture royale de porcelaine de Sèvres*, Paris : A. Leleux, 1845, p. I (Préface).

¹⁶⁸ THIBAULT Estelle, « Introduction », in : SEMPER Gottfried, traduction française d'Émile Reiber, adapté et présentée par Estelle Thibault, *Science, Industrie et Art*, Gollion : Infolio, 2012, p. 11. Cité après SEMPER Gottfried 2012, p. 20.

¹⁶⁹ BRONGNIART Alexandre et RIOCREUX Denis Désiré, 1845.

l'histoire de ces peuples »¹⁷⁰. Afin de rendre compréhensible leur collection et qu'elle puisse être étudiée aussi bien par des artisans, que par des savants et des archéologues, ils établissent :

Une classification raisonnée des produits céramiques et le système d'un musée qui devait réunir tous les éléments de cette classification et par conséquent de cet art considéré sous tous ses rapports, c'est-à-dire : sous celui de la fabrication depuis des briques jusqu'à la porcelaine ; de celui de la géographie ou de tous les lieux où se fabriquent les poteries ; enfin sous le point de vue chronologique depuis les époques les plus reculées jusqu'au temps actuel. Telles sont les trois considérations sous lesquelles j'ai envisagé et classé les produits des arts céramiques de toutes les classes, de tous les lieux et de tous les temps¹⁷¹.

Ainsi, Brongniart décide de privilégier les matières premières dans lesquelles les objets sont fabriqués ainsi que le procédé de fabrication, avant leur provenance et la chronologie. Ce procédé démontre son désir d'en faire un musée des techniques, utile pour les artisans et les chercheurs. Selon des principes empruntés aux sciences naturelles, Brongniart expose des séries d'objets, ordonnés de façon systématique, propres à favoriser les liens entre les objets et, de là naît :

Un intérêt instructif et une sorte de puissance *attractive*, de la présenter dans un ordre et sous un point de vue qui satisfasse encore plus l'esprit que les yeux, en rapprochant les pièces qui les composent et les réunissant en groupes, dont les parties se tinssent par des propriétés ou des qualités semblables. Il m'a paru nécessaire de faire remarquer ces rapprochements, de faire ressortir l'intérêt des pièces et de dire aux observateurs pourquoi elles étaient là, en les accompagnant de notes instructives et durables : tel a été le but de l'étiquetage raisonné et général que j'ai établi, et que, grâce à mon collaborateur dans ce travail (M. Riocreux), j'ai pu maintenir¹⁷².

Voulant donner du sens aux objets et à la collection, Brongniart donne beaucoup d'importance à leur étiquetage et fait de nombreuses recherches pour trouver les informations essentielles :

J'ai émis depuis longtemps l'opinion, peut-être un peu trop marginale, qu'un Musée dont les pièces ne sont pas étiquetées, ne présente au public et souvent même aux savants ou à ceux qui veulent le devenir, qu'un vain

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. II (Préface).

¹⁷¹ *Ibid.*, p. III (Préface).

¹⁷² *Ibid.*, 1845, p. IV (Préface).

intérêt de curiosité ; aussi n'admettait-on autrefois dans les musées que des choses extraordinaires ou brillantes par elles-mêmes¹⁷³.

Chaque objet exposé porte ainsi une étiquette qui indique le nom de l'objet, sa nature, son origine, son usage et le nom du donateur¹⁷⁴.

Ce qui est particulièrement intéressant, c'est que Brongniart rassemble également : « des échantillons des matières naturelles, terreuses, pierreuses, métalliques, qui entrent dans la composition des poteries de toutes les classes et des diverses vitrifications, des échantillons de ces mêmes matières préparées et des masses qui résultent de leur mélange, pour entrer dans la composition des pâtes, des glaçures et des verres »¹⁷⁵. Ces échantillons ne sont pas classés minéralogiquement, mais mis directement en relation avec les objets finis puisque « dûment et solidement étiquetés, [ils] sont placés dans des tiroirs au-dessous des armoires qui renferment les objets à la fabrication desquels ils servent »¹⁷⁶. À côté de cette collection d'échantillons, il expose également des instruments ou des outils qui ont un intérêt historique pour l'histoire des arts céramiques, ainsi que des portefeuilles de dessins de fours ou de machines.

Nous verrons par la suite que Gottfried Semper connaissait bien le fonctionnement de la manufacture de Sèvres et son musée, grâce à son ami Jules Diéterle, artiste en chef, puis chef des travaux, chez qui il a logé après sa fuite de Dresde¹⁷⁷. Le système de classification par matériaux développé par Brongniart l'aura sans doute marqué pour la suite de ses travaux.

Dans son dernier ouvrage, K. Pomian présente le musée de la Manufacture de Sèvres comme le premier musée des arts décoratifs, ou appliqués, ou industriels, à sa connaissance, et montre comment il servira ensuite de référence pour les autres musées¹⁷⁸. Or, Brongniart lui-même, dans son texte, n'utilise jamais les termes de musée industriel

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ Jacques Boucher de Perthes a notamment donné plusieurs pièces archéologiques trouvées dans le lit de la Somme (BRONGNIART Alexandre et RIOCREUX Denis Désiré, 1845, p. VIII (Préface)). Nous retrouverons ce personnage plus tard, dans la partie sur le Musée industriel de Lausanne. Voir partie 3.2.1.

¹⁷⁵ BRONGNIART Alexandre et RIOCREUX Denis Désiré, 1845, p. IX et X (Préface).

¹⁷⁶ *Ibid.*, cela représente tout de même 50 tiroirs.

¹⁷⁷ Voir partie 1.9.

¹⁷⁸ POMIAN Krzysztof, 2021, p. 280.

ou des arts décoratifs. Avec le musée de Sèvres, on se trouve face à un exemple de musée spécialisé dans un seul type d'industrie, comme nous le verrons par la suite pour Saint-Gall par exemple.

1.6 La Belgique

Le Belgique occupe une place de pionnière dans la Révolution industrielle sur le continent, en raison des conditions favorables qu'elle offre pour le développement rapide de l'industrie : de nombreuses ressources naturelles, une position géographique centrale propice aux échanges commerciaux et des industriels prêts à prendre des risques¹⁷⁹. De 1810 à 1880 environ, elle sera même la deuxième puissance industrielle mondiale, derrière la Grande-Bretagne¹⁸⁰. Le secteur des arts décoratifs est profondément bouleversé avec la suppression des guildes et des corporations autour de 1790¹⁸¹ et l'essor d'une production industrielle, qui répond mieux aux besoins de l'époque. La quantité devient plus importante que la qualité. En parallèle, on observe une continuité stylistique, avec la reprise des styles anciens. Dans ce contexte, deux institutions seront ouvertes : le Conservatoire des arts et métiers (1826) et le Musée royal de l'Industrie de Bruxelles (1839). Le cas de Bruxelles, bien étudié, est particulièrement intéressant, parce qu'il permet de voir le passage d'un conservatoire des arts et métiers à un musée industriel, comme ce sera également le cas par la suite pour Genève¹⁸².

1.6.1 *Le Conservatoire des arts et métiers de Bruxelles (1826)*

Marie-Christine Claes, qui a consacré sa thèse à Marcellin Jobard (1792-1861), directeur de journaux, lithographe et premier photographe belge, mais également directeur du Musée royal de l'industrie entre 1841 et 1861, a bien su démontrer le côté visionnaire de ce dernier¹⁸³. Pour comprendre le rôle qu'il a pu jouer, il faut revenir quelques années auparavant. En 1826, le roi des Pays-Bas, Guillaume I^{er}, crée un

¹⁷⁹ LEBLANC Claire, 2005, p. 10. Voir également : LEBLANC Claire, 2004, p. 22-30.

¹⁸⁰ LEBLANC Claire, 2005, p. 10.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁸² Voir partie 3.1.

¹⁸³ CLAES Marie-Christine, 2006 ; CLAES Marie-Christine 2010, p. 44-55 et CLAES Marie-Christine, 2017, p. 59-75.

Conservatoire des arts et métiers et un Musée des sciences et des lettres, dans le palais de Charles de Lorraine à Bruxelles. Le palais abritait encore une partie des collections des cabinets de physique et de sciences naturelles de Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas sous la période autrichienne, qui formeront la base des collections scientifiques. Comme ces deux institutions avaient pour objectif de pallier l'absence d'université dans la ville de Bruxelles, on y dispensait également des cours publics en mathématique, physique, botanique, histoire naturelle, histoire et philosophie, entre autres¹⁸⁴. Jacob Canzius-Onderdewijngaart (1771-1838), constructeur d'instruments scientifiques de Delft, est nommé premier directeur du Conservatoire. Il intègre sa bibliothèque et sa propre collection à celles du musée et acquiert le cabinet de physique de la fondation van Renswoude qui contenait 667 objets¹⁸⁵. Malheureusement, un incendie ravage une partie du palais en janvier 1827 et les collections sont ensuite abritées provisoirement dans la maison Mosselman¹⁸⁶. Comme souvent, une certaine confusion dans les termes semble régner, puisque « les dénominations de ces musées seront très fluctuantes, « arts et sciences », « sciences et lettres », « arts et métiers », « industrie » »¹⁸⁷.

Marie-Christine Claes a montré que Marcellin Jobard a consacré plusieurs textes au musée, à partir de 1827, alors qu'il deviendra directeur du Musée royal de l'industrie de Bruxelles seulement quatorze ans plus tard. Ces articles, publiés d'abord dans son périodique satirique *Le Manneken*, montrent son programme pour l'institution, qui devra à la fois former les élèves et informer les industriels sur les machines ou les dernières inventions :

[...] Il est permis d'espérer que cet établissement ne sera pas formé dans le seul but de contenter la vaine curiosité des visiteurs, comme il arrive chez nos voisins ; nous pensons qu'un gouvernement qui veut franchement le développement de l'industrie ne serait point satisfait d'une frivole ostentation de machines mal entretenues et inutiles à tous. [...] Nous croyons qu'un conservatoire ne doit être que le complément d'une école industrielle ; c'est là que viendront s'essayer au toucher les élèves que

¹⁸⁴ CLAES Marie-Christine, 2006, p. 429. Guillaume I^{er} avait restauré l'Université de Louvain, puis créé celles de Gand et de Liège. D'ailleurs, le musée des Sciences et des Lettres disparaîtra avec la création de l'Université libre de Bruxelles. Autre article Claes, p. 50.

¹⁸⁵ Ce qui lui causera des problèmes à la Révolution belge, lorsqu'il s'agira de savoir à qui appartiennent les objets. CLAES Marie-Christine, 2006, p. 429 et CLAES Marie-Christine, 2017, p. 59.

¹⁸⁶ Il s'agit d'un immeuble qui a été loué pour y entreposer les collections, en attendant une meilleure solution. CLAES Marie-Christine, 2006, p. 432.

¹⁸⁷ CLAES Marie-Christine, 2017, p. 59.

l'étude des théories a préparés ; ce sera pour ainsi dire, le mordant qui doit fixer la teinture des leurs connaissances, qui sans cela se dissipent rapidement.

Il faudrait en outre que l'établissement fût organisé de manière à pouvoir satisfaire à toutes les demandes des manufacturiers du royaume, soit pour leur procurer les plans de machines dont ils auraient besoin, soit pour leur faire exécuter des modèles, et leur fournir même toutes les machines existantes dans le pays ou à l'étranger¹⁸⁸.

De plus, une bibliothèque devrait également être constituée et comporter tous les ouvrages concernant la technologie. Jobard écrit ce « programme » en 1827, ce qui est précoce dans l'histoire des musées industriels.

Deux ans plus tard, il revient à la charge, toujours dans son journal qui a changé de nom pour devenir *L'industriel ou revue des revues*. En fait, à la suite de l'incendie, les collections sont toujours installées dans la Maison Mosselman. L'opposition au pouvoir hollandais s'accroît et la Révolution belge de 1830 ne fera que retarder les choses. Tout en critiquant le Conservatoire de Paris, « rongé par la rouille, rempli d'araignées et de poussière », il vante les collections du Conservatoire de Bruxelles :

Plusieurs personnes entendront pour la première fois la nouvelle existence d'un conservatoire à Bruxelles ; mais leur surprise augmentera de beaucoup si elles parviennent à le découvrir et à le visiter : ce ne sont point ces machines colossales, rongées de rouille, ces immenses et vieux métiers à filer détraqués, remplis d'araignées et de poussière, entassés dans les vastes halles de l'abbaye St-Denis [Marcellin Jobard parle ici des collections du Conservatoire parisien, conservées dans le prieuré de Saint-Martin-des-Champs, et non pas à St-Denis] ; mais ici on trouve au contraire, rassemblées dans de jolies salles entretenues avec la propreté recherchée des Hollandais, sur un modèle petit, mais assez grand pour ne rien laisser à désirer dans les plus petits détails, toutes les machines colossales qui demanderaient trop d'emplacement : une petite salle, par exemple, contient des modèles de toutes les espèces de machines à vapeur connues, leur mécanisme est si soigné qu'elles peuvent fonctionner parfaitement sous vos yeux avec la flamme d'une bougie ; l'œil le moins exercé en embrasse et en comprend le mécanisme beaucoup mieux qu'il ne le ferait sur une grande machine. Quant aux instrumens [*sic*] de petite dimension, ils y figurent à leur échelle et dans un degré de perfection rare : rien de plus complet que les salles de physique, de catoptrique et de dioptrique ; c'est là qu'existe la plus grande et plus puissante machine électrique de l'Europe, construite d'après le système du célèbre professeur Van Marum¹⁸⁹.

¹⁸⁸ *Le Manneken*, jeudi 11 octobre 1827.

¹⁸⁹ *L'Industriel ou Revue des revues*, 1829, p. 247.

Une description publiée en 1834 dans *Le promeneur dans Bruxelles et ses environs, Almanach administratif et industriel de Bruxelles* par Augustin-Xavier Mauvy est très utile pour comprendre quels étaient les objets conservés et comment ils étaient organisés :

On trouve dans ce bel établissement, fondé par M. Onderwyngaart-Canzius, une très riche collection d'instruments de physique expérimentale, destinés aussi bien à l'enseignement académique qu'à l'instruction préparatoire de ceux qui se livrent à l'étude de la technologie et qui, à cet effet, ne peuvent se dispenser d'en connaître à fond les théories. [...] Les instruments ou machines sont classés d'après les différentes divisions de la physique : par exemple, d'après les propriétés générales des corps, la statique, la mécanique, l'hydrostatique, l'hydraulique, la pneumatique et les fluides impondérables. On trouve dans chacune de ces divisions ce qu'il y a de plus important dans l'histoire des inventions. Tous les instruments ou appareils sont exécutés avec le plus grand soin et se trouvent dans un état qui doit satisfaire les connaisseurs. [...]

L'établissement est ouvert tous les jours depuis 9 jusqu'à 4 heures, les dimanches exceptés¹⁹⁰.

En 1838, Jobard publie une sévère critique de l'administration du Musée de l'industrie :

[...] Parmi les mille et une déceptions auxquelles l'administration nous a familiarisés, celle qui nous est particulièrement la plus pénible, c'est l'inutilisation complète du musée de l'État, sur lequel la science et l'industrie fondaient de si belles et de si justes espérances. Il ne s'agissait rien de moins que la création d'une université industrielle d'après les plans primitifs du fondateur, ou du moins, de cours de technologie réguliers donnés dans les salles du musée, cours si nécessaires à la jeunesse de notre époque, foncièrement industrielle. Mais rien de tout cela ne s'est exécuté. On semble craindre la propagation des procédés, des idées de l'industrie, et l'on paraît s'être appliqué à réduire ce magnifique établissement aux mesquines proportions d'un simple cabinet de curiosité, placé là comme un appendice du cabinet d'histoire naturelle, où l'on se borne à montrer aux curieux la grande machine électrique et la machine à vapeur, comme on vous montre le grand pélican blanc, l'hippopotame et les singes, tout le reste figurant sous verre avec la même utilité que les papillons et les scarabées¹⁹¹.

En 1839, douze ans après l'incendie, les collections sont enfin transférées dans l'ancienne cour de Charles de Lorraine et le musée de l'Industrie de Bruxelles peut ouvrir ses portes

¹⁹⁰ MAUVY Augustin-Xavier, *Le promeneur dans Bruxelles et ses environs, Almanach administratif et industriel de Bruxelles*, Bruxelles : A. Wahlen, 1834.

¹⁹¹ JOBARD Marcellin, *Le Courrier belge*, 27 mai 1838.

au public le 27 septembre 1839. En 1841, après avoir publié un *Plan d'organisation du Musée de l'Industrie*, Jobard en est enfin nommé le directeur. Comme ce sera souvent le cas pour les directeurs de musées industriels, « Jobard est un modèle du savant du XIX^e siècle, époque où l'industrialisation stimule l'esprit technique et où la somme des connaissances permet encore aux chercheurs d'être 'généralistes' et de s'intéresser à des domaines très variés »¹⁹². En s'occupant en tant que lithographe de la publication mensuelle des *Annales générales des sciences physiques*, il développera son réseau avec de nombreux savants d'Europe et même des États-Unis¹⁹³. Il était également membre de nombreuses sociétés savantes européennes et commissaire belge à l'Exposition des produits de l'industrie nationale de Paris en 1839¹⁹⁴. Entre 1841 et 1883, le *Bulletin du Musée de l'Industrie* est publié. Il s'agit d'un catalogue de trois mille objets qui avait été réalisé par Édouard Mailly, secrétaire de la commission administrative du musée, en 1846 et qui permet d'avoir une idée assez claire de ses collections¹⁹⁵. La commission demande à des fabricants de déposer des échantillons de leur production au musée. L'appel sera entendu puisque plusieurs industriels feront des dons¹⁹⁶. À la suite de l'Exposition de Londres de 1851, une bibliothèque est créée et le « conseil communal décide de financer quatre cours populaires au musée : chimie, physique, économie politique et histoire », qui se tiendront le soir¹⁹⁷. Claes a également démontré que Jobard s'intéressait aux questions de propriété intellectuelle et « met au point une théorie économique et sociale qu'il appelle le « Monautopole », plaidant le droit perpétuel pour les inventeurs et dénonçant les monopoles injustes »¹⁹⁸. Nous verrons par la suite que ces questions de propriété intellectuelle sont très souvent liées aux musées industriels, puisque les collections de brevets sont déposées au sein de ces institutions en Suisse.

Plusieurs thématiques chères aux musées industriels, comme le fait de montrer la transformation de la matière première en produits manufacturés sont déjà présentes chez Jobard, puisqu'il obtient un brevet d'invention pour un « théâtre industriel ». Ayant fait

¹⁹² *Ibid.*, p. 2.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 4.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 11. Il rédigera deux volumes de *Rapport sur l'exposition de l'industrie*, publiés en 1841 et 1842.

¹⁹⁵ MAILLY N.E., *Catalogue des collections du musée de l'Industrie*, Bruxelles : A. Wahlen, 1846.

¹⁹⁶ CLAES Marie-Christine, 2010, p. 52.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ CLAES Marie-Christine, 2017, p. 13.

partie du mouvement saint-simonien, il est sensible à la démocratisation du savoir pour tous. Très attentif à la démonstration, il ne veut pas d'un musée « poussiéreux » :

L'invention consiste à représenter les industries diverses en mouvement en exécutant effectivement les transformations de la matière première, depuis son état primitif jusqu'à celui de produits manufacturés. Ce théâtre, muni d'une machine à vapeur, mettra les diverses machines en œuvre. Le prix d'entrée, étant à la portée de tout le monde, permettra aux parents de conduire leurs enfants à toutes les représentations qui se feront au son de l'orchestre. Un professeur ou un cicerone technologiste expliquera tous les quarts d'heure les diverses manipulations de l'industrie représentée. On donnera ainsi à la jeunesse des idées justes sur les inventions nouvelles qui seront exposées et fonctionneront effectivement sous les yeux des visiteurs. Ce théâtre sera, comme les autres, pourvu de différents rangs de loges, et n'aura rien de commun avec ces assemblages de machines muettes des expositions d'industrie, ni les expériences en petit des cabinets de physique¹⁹⁹.

À la fin de sa vie, Jobard se passionnera pour le spiritisme. Cet intérêt pour les « sciences occultes » contribuera à le discréditer dans le monde scientifique, puisque certains de ses collègues penseront qu'il perd la raison²⁰⁰. Dès 1861, année du décès de Jobard, les collections seront réorganisées : une partie sera vendue, tandis que le reste sera annexé à une école industrielle²⁰¹, afin d'agrandir les locaux de la bibliothèque royale²⁰². À l'instar de ce que l'on observe ailleurs, ces collections doivent déménager pour laisser la place à une bibliothèque. Il s'agit d'un cas très intéressant qui montre que le modèle de musée industriel existe avant le *South Kensington Museum*.

Finalement, le Musée d'arts décoratifs et industriels de Bruxelles sera ouvert en 1889 seulement, à la suite de discussions qui auront duré plus d'une trentaine d'années (Ill. 7). Fusion de différents projets, il est à la fois un lieu pédagogique et didactique, grâce à la collection de plâtres récupérée des collections de l'État, et un conservatoire des

¹⁹⁹ *Recueil spécial des brevets d'invention publié en exécution de l'art 20 de la loi du 24 mai 1854*, 4^e année [1857-1858], Bruxelles : Tarlier, 1858, p. 341.

²⁰⁰ Marie-Christine Claes suggère que Jobard a développé cet intérêt à la suite de la mort prématurée et violente de nombre de ses proches (son frère, son épouse et leurs quatre enfants).

²⁰¹ En 1887, un incendie détruit l'école et les collections. En 1945, il ne restait des collections du Conservatoire plus qu'un seul compas de réduction à trois branches. Une dizaine d'objets qui avaient été empruntés pour être placés à l'Observatoire se trouvent aujourd'hui dans la section des instruments scientifiques aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. CLAES Marie-Christine, 2006, p. 494.

²⁰² CLAES Marie-Christine, 2010, p. 54.

trésors de l'art décoratif ancien et moderne, grâce à la prise en charge d'une partie des collections du Musée national des Antiquités²⁰³.



III. 7. Façade du Palais de l'industrie de Bruxelles. Anonyme, avant 1880.

Tiré de Marie-Christine Claes, « Marcellin Jobard et le Musée royal de l'Industrie de Bruxelles », in Marie-Sophie Corcy et Christiane Demeulenaere-Douyère [dir.], 2016, pp. 59-75.
[<https://journals.openedition.org/artefact/630>]. Institut royal du patrimoine artistique, Bruxelles, cliché A124849.

²⁰³ LEBLANC Claire, 2005, p. 22.

1.7 L'Allemagne

Des recherches récentes sur l'histoire du *Victoria and Albert Museum*²⁰⁴ ont montré que ses racines intellectuelles se trouvent notamment dans la réforme du système éducatif allemand du début du XIX^e siècle. C'est en Allemagne que naît alors une théorie de l'enseignement des arts industriels, associant « une théorie esthétique pleine de raffinement et les connaissances historiques et pratiques que pouvait fournir une collection de musée »²⁰⁵. Les intellectuels britanniques étaient par ailleurs sensibles à la culture allemande, surtout prussienne, qu'ils estimaient bien davantage que celle de leurs rivaux historiques français²⁰⁶. La gouvernante principale de la reine Victoria, Louise Lehzen, était originaire de Saxe-Cobourg, comme le prince Albert qui avait vécu en Allemagne avant son mariage et avait étudié à l'Université de Bonn. Dans la langue maternelle d'Albert, les nouveaux concepts muséaux du XIX^e siècle n'étaient pas abordés avec des termes tels que « décoration » ou « *design* d'intérieur », mais avec des dénominations plus complexes tels qu'« arts décoratifs » (*Kunstgewerbe*), « art appliqués » (*angewandte Kunst*), « *design* » (*Zeichenkunst*) ou « art et industrie » (*Kunst und Industrie*)²⁰⁷. Nous reviendrons plus tard sur le rôle joué par Gottfried Semper, réfugié politique expatrié à Londres, mais le prince Albert connaissait aussi les photographies des collections d'échantillons qu'Alexander von Minutoli (1806-1887)²⁰⁸ avait constituées à Liegnitz, dont il possédait les albums²⁰⁹. De plus, on sait que l'inspecteur d'usine britannique Alexander Redgrave, en tournée sur le continent, a visité Liegnitz et réalisé un rapport sur la collection de Minutoli²¹⁰. Plus tard, la princesse Victoria de Prusse (première fille de la reine Victoria et du prince Albert) soutiendra la fondation du *Gewerbemuseum* de Berlin.

²⁰⁴ PLESSEN Marie-Louise et BRYANT Julius [dir.], *Art and Design for All. The Victoria and Albert Museum. Die Entstehungsgeschichte des weltweit führenden Museums für Kunst und Design*, Munich : Prestel, 2011.

²⁰⁵ CONFORTI Michael, 1997, p. 331.

²⁰⁶ VARELA BRAGA Ariane, *Retrouver l'unité. La Grammar of Ornament d'Owen Jones et la construction d'une théorie universelle de l'ornement au milieu du XIX^e siècle*, Université de Neuchâtel : thèse d'histoire de l'art, 2013, p. 69.

²⁰⁷ BRANT Julius, « Albertopolis : Die deutschen Quellen des Victoria and Albert Museum », in : PLESSEN Marie-Louise et BRYANT Julius [dir.], 2011, p. 25.

²⁰⁸ Sur Alexander von Minutoli, voir la partie 1.7.1.

²⁰⁹ Le prince Albert a offert l'exemplaire de son catalogue au V&A, où il se trouve toujours aujourd'hui, dans le Prints & Drawings Study Room, level F, Shelf 285, Case X, n° 36074.

²¹⁰ NETZER Susanne, « Die Wiederbelebung der Kunst in der Industrie. Die Sammlung Minutoli : ein Prototyp und Vorbild », in : PLESSEN Marie-Louise et BRYANT Julius [dir.], 2011, p. 50.

Un des premiers exemples de l'apprentissage par l'exemple est la *Gewerbeschule* créée en 1821 par l'architecte Karl Friedrich Schinkel et l'industriel Christian Peter Wilhelm Beuth à Berlin, avec des ateliers, afin d'encourager le développement des arts industriels²¹¹. Leur ouvrage *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker*²¹², paru dès 1821, a pour objectif d'inspirer le bon goût de la production décorative nationale. Les fabricants et les artisans ne devaient pas cultiver l'art, mais l'imitation, la *bonne* imitation. L'ouvrage se présente comme un grand in-folio, divisé en trois parties, avec près de cent cinquante gravures, offrant des ornements purs et appliqués, des exemples architecturaux, des motifs décoratifs²¹³, fort admirés par les Anglais. Il était distribué gratuitement à certains artisans.

Les Anglais demanderont même conseil aux Prussiens, puisque Gustav Friedrich Waagen (1794-1868), élève de Hegel, premier conservateur de la *Gemäldegalerie* et premier professeur d'histoire de l'art à Berlin²¹⁴, sera chargé en 1835, de rédiger pour la Chambre des communes un rapport sur « les meilleurs moyens à mettre en œuvre pour que le peuple du pays ait une meilleure connaissance des arts et des principes régissant la création »²¹⁵. Dans son rapport, Waagen résume le modèle prussien en trois piliers que nous retrouverons en Angleterre et dans toute l'Europe par la suite : « des écoles favorisant l'union entre art et industrie, des musées et des expositions pour diffuser des exemples artistiques de qualité et la publication d'un recueil de modèles afin de compléter l'enseignement des artisans »²¹⁶. Ainsi, il jette déjà les premières bases du futur *South Kensington Museum*. Il faut rappeler que Waagen avait déjà beaucoup voyagé en Angleterre et en France auparavant, qu'il avait noué plusieurs contacts avec les

²¹¹ BRANT Julius, 2011, p. 27.

²¹² BEUTH Christian Peter Wilhelm et SCHINKEL Karl Friedrich, *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerk*, Berlin : Technische Deputation für Gewerbe, 1821-1830.

²¹³ VARELA BRAGA Ariane, 2013, p. 69.

²¹⁴ Waagen est d'ailleurs chargé par Wilhem von Humboldt de faire le catalogue du musée royal de Prusse, pour le public. Dès 1830, Humboldt avait proposé au roi de Prusse que les tableaux soient accrochés par ordre chronologique et de faire des regroupements par école. Voir : RECHT Roland, *Penser le patrimoine. Mise en scène et mise en ordre de l'art*, Paris : Hazan, 2008, p. 80-81.

²¹⁵ Chambre des communes, *Report from the Select Committee appointed to inquire into the best means of extending a knowledge of the Arts, and of the principles of Design, among the People of the Country...*, 1835-1836, le rapport date du 27 juillet 1835, Part I, p. 1-9.

²¹⁶ VARELA BRAGA Ariane, 2013, p. 69.

collectionneurs et des conservateurs et rédigé une sorte d'inventaire des collections anglaises et parisiennes²¹⁷.

Gustav Friedrich Klemm (1802-1867), bibliothécaire et collectionneur, chargé de la réorganisation de la collection royale de porcelaine à Dresde, mène une réflexion sur l'histoire des collections et publie en 1836-1837 *Zur Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland*²¹⁸ (*De l'histoire des collections pour la science et l'art en Allemagne*). Klemm consacre une centaine de pages aux cabinets des XVI^e et XVII^e siècles, dans lesquels il voit des modèles pour la « (re)constitution d'une science de l'homme intégrale »²¹⁹. Il fera même du *Museum Wormianum* d'Ole Worm un modèle pour sa propre collection « qu'il inaugura lui-même et qui était centrée tout d'abord sur les objets témoignant du passé de sa région et des pays germaniques, avant qu'il n'y intègre un nombre croissant d'objets issus de toutes les régions du monde, la transformant progressivement en un véritable musée embrassant la culture matérielle de toute l'humanité et destinée à « attester par des faits et des corps la naissance et les progrès des différentes productions artistiques et artisanales humaines réalisées à partir des matériaux et des formes offerts par la nature dans les règnes minéral, végétal et animal » »²²⁰. Klemm s'inspire beaucoup de ce qui se fait dans les sciences naturelles : « Comme le naturaliste observe les vers solitaires, les scolopendres, les crapauds et leurs confrères avec la même empathie que les pierres de Labrador [...] ainsi les fourrures poisseuses et les outils du Boschiman et de l'Esquimau n'offrent pas moins de matière à réflexion à l'historien que les habits de plumes des Mexicains ou les statues en marbre des Hellènes. À chacun il doit accorder la même attention, le même soin, et tous deux y ont droit de la

²¹⁷ WAAGEN Gustav Friedrich, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, Berlin : Nicolai, 2 vols., 1837-1839. Un autre historien de l'art allemand, Johann David Passavant ira également en Angleterre pour visiter les différentes galeries, dont il publiera également un ouvrage. PASSAVANT Johann David, *Kunstreise durch England und Belgien, nebst einem Bericht über den Bau des Domthurms zu Frankfurt am Main*, Francfort-sur-le-Main : Schmerber, 1833.

²¹⁸ KLEMM Gustav, *Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland*, Zerbst : G. A. Kummer, 1837.

²¹⁹ FALGUIERES Patricia, 2012, p. 34.

²²⁰ TRAUTMANN-WALLER Céline, « Le Style de Gottfried Semper. Une esthétique globale ? », in : *Gradhiva* [en ligne], n° 25, 2017, p. 12.

même façon. »²²¹ Semper avait fait la connaissance de Klemm, conservateur de la collection de porcelaine de Saxe dont il connaissait les écrits²²².

1.7.1 *Alexander von Minutoli*

La méthode de classification établie par le baron Alexander von Minutoli (1806-1887) inspirera plusieurs musées et nous verrons par la suite qu'elle présentera des caractéristiques étonnamment proches de celle élaborée par Charles-Théophile Gaudin pour le Musée industriel de Lausanne. Minutoli²²³, conseiller privé au service du roi de Prusse, a été envoyé par l'État prussien en Silésie, au début des années 1830, afin d'étudier les conditions économiques qui y régnaient. En 1839, il prend l'initiative de réunir une collection d'objets d'artisanat qu'il a rassemblée en Allemagne – surtout en Silésie – et lors de voyages en Italie, dans l'idée de former une collection de modèles pour les principales branches de l'industrie silésienne (verre, céramique et, dans une moindre mesure, le textile), qui avaient beaucoup de peine à se moderniser²²⁴. À partir de 1844, il ouvre son appartement de Liegnitz²²⁵ le dimanche pour le faire visiter au public et plus spécifiquement aux commerçants, aux élèves de l'école des métiers et à leurs enseignants. Quatre ans plus tard, le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume IV, conscient de l'importance de cette collection, met à disposition de Minutoli dix salles dans le château de Liegnitz, afin de l'y abriter. Ayant reçu l'autorisation de décorer les pièces selon le style des objets, il crée des *Gesamtkunstwerke* pour exposer ses collections de verre, de céramique, de métal, de sculptures, de meubles et de textiles, et fonde ainsi le premier *Kunstgewerbemuseum* du monde. Dès le début, le gouvernement prussien considère cette

²²¹ KLEMM Gustav, 1837, p. 361, cité in : TRAUTMANN-WALLER Céline, 2017, p. 13.

²²² NOUVEL-KAMMERER Odile, « Gottfried Semper et l'esprit de classification : l'impact des nomenclatures économiques (1851-1853) », in : *Revue germanique internationale* [en ligne], n° 26, 2017, p. 10-11.

²²³ L'importance de la collection d'Alexandre Minutoli est pratiquement inconnue dans le monde francophone, mais il existe plusieurs études en allemand, voir notamment : MUNDT Barbara, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, München : Prestel-Verlag, 1974, p. 31-32 et p. 103-104 ; la thèse de VOGELANG Bernd, *Beamteneinkauf. Die Sammlungen des Freiherrn von Minutoli in Liegnitz. Eine Dokumentation zur Geschichte des ersten deutschen Kunstgewerbemuseums*, Dortmund : Forschungsstelle Ostmitteleuropa, 1986 [non vidi] ; NETZER Susanne, 2011, p. 47-51 et MINKELS Margret Dorothea, *Alexander von Minutoli, der Gründer des 1. Kunstgewerbemuseums der Welt (1844)*, Norderstedt : BoD-Books on Demand, 2018.

²²⁴ MUNDT Barbara, 1974, p. 31 et NETZER Susanne, 2011, p. 48. Sa collection réunissait 3687 objets en 1845, 18'000 en 1858 et 19'000 en 1865.

²²⁵ Legnica, ville de Basse-Silésie actuellement située en Pologne.

collection comme un soutien à l'enseignement professionnel et une vitrine de l'industrie locale, puisqu'elle a pour objectif de relancer l'industrie silésienne dont la compétitivité est mise à mal. Minutoli lui-même qualifie sa collection « d'institut » qui « vise à promouvoir le bien-être national en rapprochant l'industrie et les arts »²²⁶. En exposant sa collection de modèles de façon systématique et en la présentant aux artisans, il met en pratique les recommandations que Christian Peter Wilhelm Beuth et Karl Friedrich Schinkel avaient rédigées dans leur ouvrage publié en 1821²²⁷, espérant donner de nouvelles impulsions aux industries silésiennes. Bien conscient que les collections seules ne suffisaient pas, il a également essayé de planifier la création d'un centre de formation, sans succès²²⁸.

Afin de pouvoir diffuser des images de sa collection de modèles, Minutoli se forme à la photographie et devient l'un des premiers photographes allemands. Dès les années 1840, il réalise des daguerréotypes des objets, avant de passer aux tirages papier. Un premier volume d'illustrations comprenant un millier de pièces a été publié dans un magnifique ouvrage en deux volumes en 1854-1855 (Ill. 8 à 11)²²⁹. Le baron présenta pour commencer des daguerréotypes des objets de sa collection à l'exposition de Londres de 1851, puis ses albums avec des impressions sur papier salé à l'exposition de Munich de 1854, à l'Exposition universelle de Paris de 1855, puis à Amsterdam toujours la même année, où les tirages gagnent le premier prix, à Bruxelles en 1856 et finalement à Londres en 1862²³⁰. Il en tire une certaine popularité et reconnaissance de ses pairs.

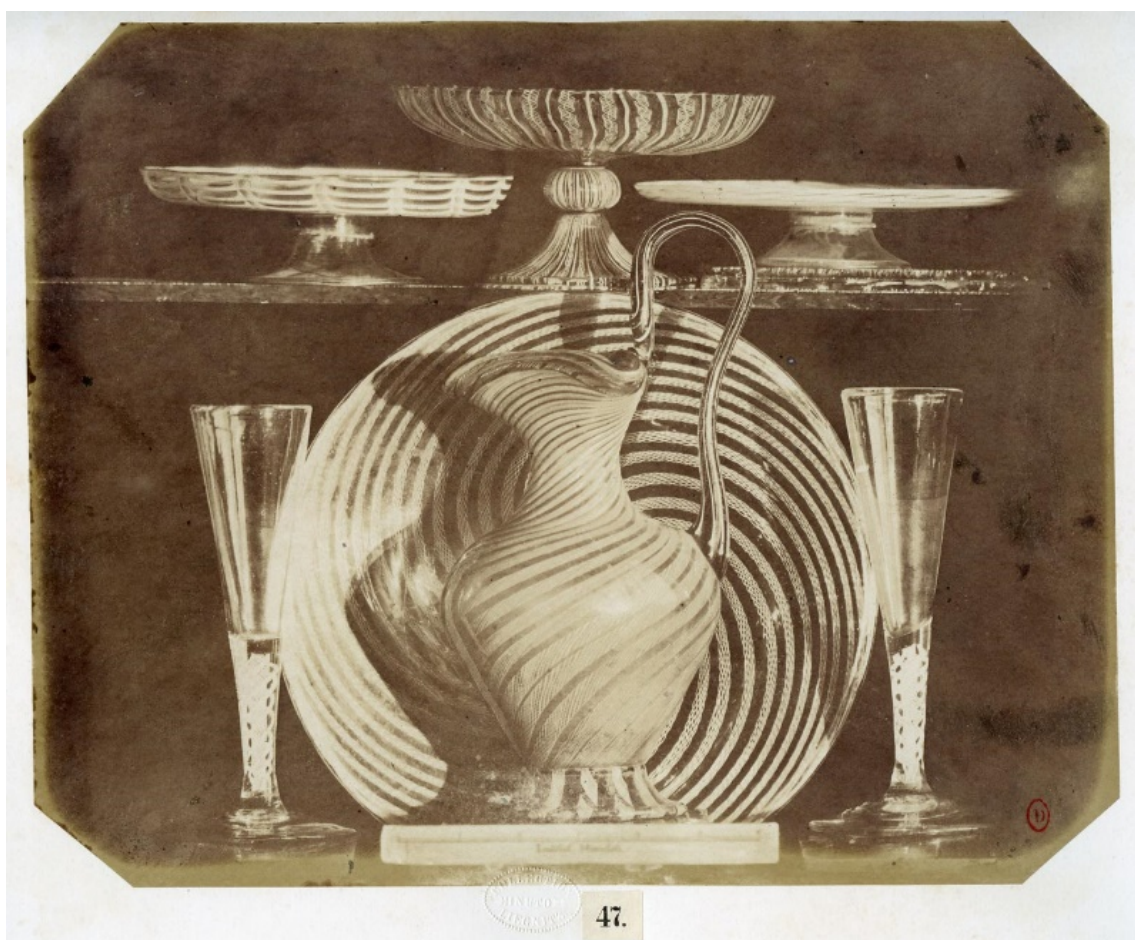
²²⁶ NETZER Susanne, 2011, p. 47.

²²⁷ BEUTH Christian Peter Wilhelm et SCHINKEL Karl Friedrich, 1821-1830. Comme l'a déjà souligné Susanne Netzer dans son article, Minutoli reprend même le titre pour ses propres albums publiés en 1854-1855.

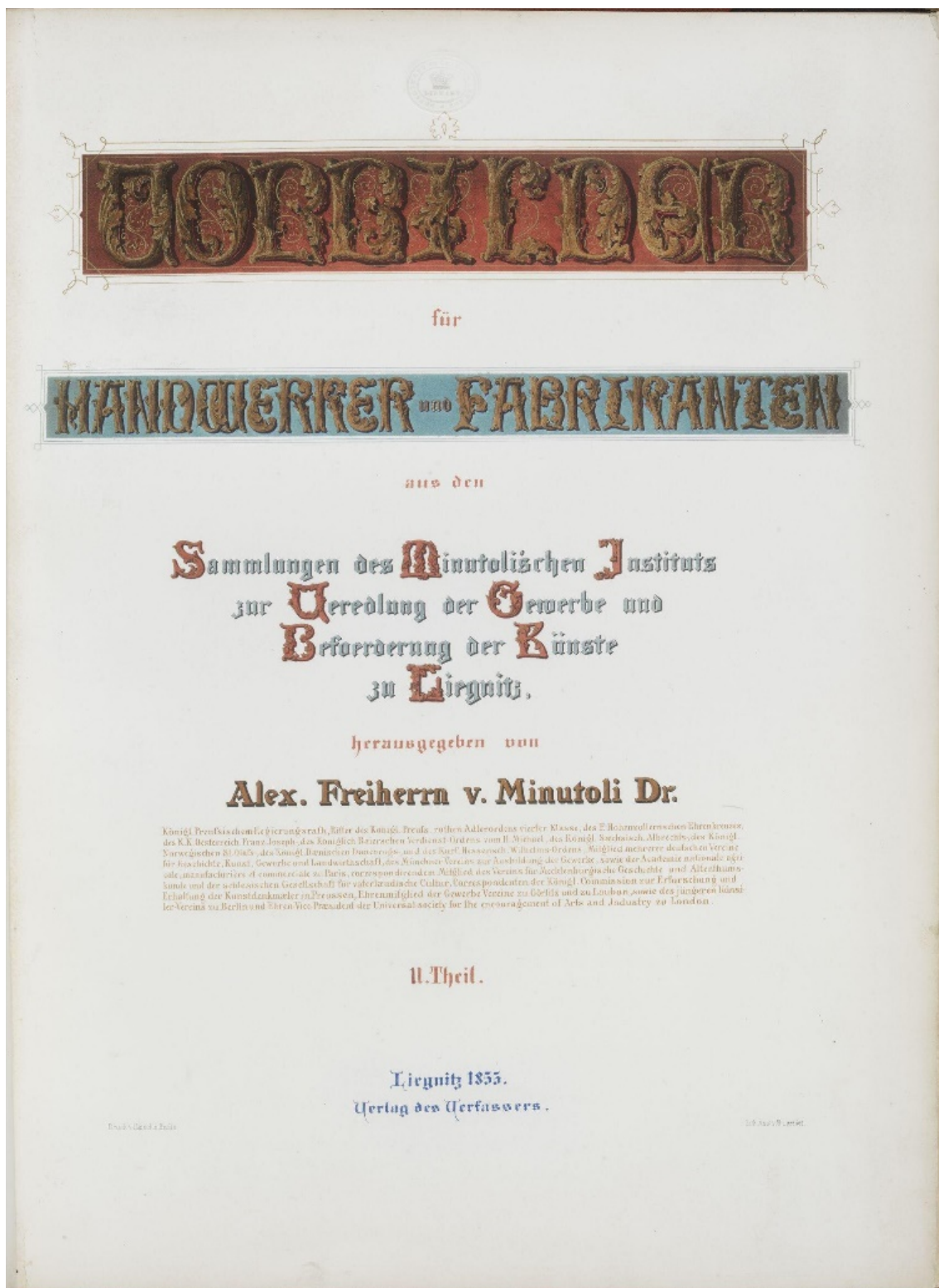
²²⁸ NETZER Susanne, 2011, p. 48.

²²⁹ Les deux albums publiés en 1854-1855 et intitulés *Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten aus den Sammlungen des Minutolischen Instituts zur Veredlung der Gewerbe und Beförderung der Künste zu Liegnitz* contiennent 101 photographies sur papier salé. L'INHA à Paris conserve notamment ces deux volumes dans la réserve de la bibliothèque Doucet (cote Fol. Est. 748). VON MINUTOLI Alexander, *Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten aus den Sammlungen des Minutolischen Instituts zur Veredlung der Gewerbe und Beförderung der Künste zu Liegnitz*, Liegnitz : Verlag des Verfassers, 1855.

²³⁰ MINKELS Margret Dorothea, 2018, p. 597.



III. 8. Alexander von Minutoli, photographie de verres anciens, vers 1853-1855.
Bibliothèque de l'INHA, Fol Phot 66 (1) [<https://blog.bibliotheque.inha.fr/fr/posts/jep-2015.html>].



III. 9. Page de titre d'Alexander von Minutoli, *Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten aus den Sammlungen des Minutolischen Instituts zur Veredlung der Gewerbe und Beförderung der Künste zu Liegnitz*, Liegnitz : Verlag des Verfassers, 1855.

Victoria & Albert Museum [<https://collections.vam.ac.uk/item/O1439628/vorbilder-für-handwerker-und-fabrikanten-book-minutolischen-institut-zur>].



III. 10. Vases vénitiens des XV^e et XVI^e siècles. Photographie par Ludwig Belitski, vers 1855.
 Alexander von Minutoli, *Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten aus den Sammlungen des Minutolischen Instituts zur Veredlung der Gewerbe und Beförderung der Künste zu Liegnitz*, Liegnitz : Verlag des Verfassers, 1855. Victoria & Albert Museum
[\[https://collections.vam.ac.uk/item/O69282/photograph-belitski-ludwig\]](https://collections.vam.ac.uk/item/O69282/photograph-belitski-ludwig).



III. 11. Vases, etc., Institut Minutoli, Liegnitz. Photographie par Ludwig Belitski, vers 1855.

Alexander von Minutoli, *Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten aus den Sammlungen des Minutolischen Instituts zur Veredlung der Gewerbe und Beförderung der Künste zu Liegnitz*, Liegnitz : Verlag des Verfassers, 1855. Victoria & Albert Museum

[<https://collections.vam.ac.uk/item/O91284/vases-etc-institut-minutoli-liegnitz-photograph-belitski-ludwig>].

En 1857, en marge d'une exposition commerciale à Breslau, une grande exposition des objets de la collection Minutoli, disposés selon des critères historico-artistiques et technologiques, est organisée dans les dix-huit salles du château de Liegnitz, attirant des visiteurs de toute l'Europe durant plusieurs mois. Mais la deuxième guerre d'indépendance italienne vient rapidement menacer la collection. En effet, craignant que le conflit ne s'étende, le roi de Prusse qui mettait à disposition le château, veut transformer le lieu d'exposition en hôpital militaire. La collection est alors mise en vente et l'administration royale des arts achète en 1858 les objets présentant le plus grand intérêt artistique pour la Chambre royale des arts et la Manufacture de porcelaine²³¹. L'armistice de Villafranca de 1859, mettant fin à la guerre, permet à Minutoli d'arrêter les ventes et de reprendre les acquisitions²³². En 1862, il publie neuf volumes intitulés *Museum Minutoli* avec 800 photographies de 4500 objets d'artisanat ancien²³³. Pour faire les photographies, les objets avaient été retirés de leurs lieux de stockage ou d'exposition, afin de les assembler par groupes significatifs. Le but de cet ouvrage est de les conserver virtuellement pour la postérité. Ces volumes ont été présentés à l'Exposition universelle de Vienne en 1873.

Concernant l'organisation des collections et leur exposition, Minutoli prévoit un plan original intitulé *Muster-Sammlung von Industrie und Kunst* paru en février et mars 1851 dans le *Deutsches Kunstblatt*²³⁴, ainsi que dans un tiré à part publié avec Ascher Sammter, son collègue et partisan²³⁵. Ce n'est pas un hasard si Minutoli publie le plan de sa collection juste avant l'inauguration de la *Great Exhibition*, il désire attirer l'attention sur son travail et montrer qu'il a déjà rassemblé une collection de modèles, ouverte au public dès 1845 :

Le gouvernement de Liegnitz a un objet d'une grande importance qui doit attirer l'attention du monde cultivé et le captiver, par sa nouveauté et son

²³¹ MINKELS Margret Dorothea, 2018, p. 597.

²³² MUNDT Barbara, 1974, p. 31.

²³³ MINKELS Margret Dorothea, 2018, p. 597.

²³⁴ Le texte de Minutoli est paru en plusieurs livraisons dans les numéros 8 à 11 (février-mars 1851) du *Deutsches Kunstblatt. Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunsthandwerk*, Organ der deutschen Kunstvereine, Leipzig : Verlag von Rudolf und Theodor Oswald Weigel, 1851. Disponible en ligne : <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkb>.

²³⁵ SAMMTER Ascher, *Das Minutolische Institut der Vorbildersammlung zur Beförderung der Gewerbe und Künste zu Liegnitz*, Liegnitz : [s.n], 1851 et 1866. La deuxième édition de 1866 est sortie en lien avec le projet de vente de la collection.

affinité avec cette entreprise. Il s'agit de l'utilisation d'un institut destiné à servir les mêmes fins, ainsi que d'une magnifique collection des plus nobles produits de l'artisanat et des arts des peuples les plus instruits, non pas du présent, mais du passé. Ils devraient servir à ennoblir les métiers par des exemples élevés sous l'influence de l'art et à montrer comment les arts trouvent un soutien important dans les métiers²³⁶.

Le plan des collections prévoit cinq divisions principales. Les trois premières, destinées aux commerçants, étaient organisées selon les trois règnes naturels, minéral, végétal et animal, montrant qu'on se situe encore à une période de transition entre le type de classification utilisé dans les cabinets de curiosité et ce que l'on verra par la suite pour les collections d'art industriel. Dans les minéraux, on trouve les produits industriels résultants de la transformation de la pierre et du métal, la production du verre et de la céramique. Les matériaux sont ensuite encore subdivisés selon leur mode de fabrication ou les techniques de traitement (par exemple coulage, modelage au tour, ciselage...) et selon le type de commerce (travail du serrurier, de l'armurerie, du potier...). Il existe encore d'autres modes de subdivision selon les méthodes de décoration. Toutes ces subdivisions suivent l'ordre chronologique du développement de l'artisanat et des techniques : du stade le plus primitif au plus avancé²³⁷. Dans la section du règne végétal, on trouve tous les objets qui résultent du travail du bois, des feuilles, des fruits. La quatrième donne à voir des matières premières, ainsi que des objets anciens qu'on en a tirés et la cinquième des témoins de l'industrie nouvelle, qui se sont déjà inspirés positivement des modèles.

Dans son ouvrage publié à partir de 1862, Minutoli propose désormais sept départements selon les matériaux : I. Poterie et fabrication d'argile ; II. Produits industriels en stuc de pierre ; III. Produits de l'industrie métallurgique ; IV. Produits de

²³⁶ Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de l'auteur. Citation originale : « Regierung zu Liegnitz an einen Gegenstand, der durch seine hohe Wichtigkeit nicht minder, als durch seine Neuheit und Verwandtschaft mit jenem Unternehmen die Aufmerksamkeit der gebildeten Welt anziehen und gerade im gegenwärtigen Moment sie fesseln muss. Es handelt von der Nutzarmachung eines Instituts, welches denselben Zwecken zu dienen bestimmt ist; auch von einer grossartigen Zusammenstellung der edelsten Erzeugnisse des Gewerbe- und Kunstfleisses der gebildetsten Völker, aber nicht der Gegenwart, sondern der Vorzeit. Sie sollen dazu dienen, die Gewerbe durch hohe Vorbilder unter dem Einflusse der Kunst zu veredeln und zu zeigen: wie die Künste durch die Gewerbe wichtige Unterstützung finden ».

VON MINUTOLI Alexander, *Das Minutoli'sche Institut der Vorbildersammlung zur Beförderung der Gewerbe und Künste*, in : *Deutsches Kunstblatt*, n°8, 24 février 1851, p. 57.

²³⁷ MUNDT Barbara, 1974, p. 103-104 et VON MINUTOLI Alexander, 1851.

l'industrie du verre ; V. Produits à base de substances végétales et animales ; VI. Bois, liège ; sceaux et timbres, médailles. Imitation d'objets anciens dans tous les matériaux ; VII. Œuvres d'art (peintures à l'huile, peinture miniature, sculpture en tous matériaux)²³⁸. Au sein de ces ensembles, les objets sont encore classés par époque et par style ou par technique. La division entre les objets relevant de l'artisanat et ceux de l'industrie est abandonnée par rapport au premier système de classification.

En 1866, le baron quitte la fonction publique et décide de se séparer de sa collection. Il en vend alors une très grande partie à l'État prussien, qui complétera ainsi ses acquisitions de 1858. En 1871, environ 7200 objets, essentiellement des collections de verre, de céramique, de porcelaine et de textiles ont été remis au *Kunstgewerbemuseum* de Berlin, en construction, afin de constituer la base de sa collection²³⁹. Lorsque Minutoli doit quitter le palais de Liegnitz, pour de bon cette fois-ci, le reste de sa collection est vendu aux enchères en 1875 à Cologne. C'est ainsi que ces objets se sont retrouvés dans des musées du monde entier et dans des collections privées, mais isolés, perdant du même coup la valeur que leur conférait leur contexte d'origine.

²³⁸ MUNDT Barbara, 1974, p. 105.

²³⁹ Seuls 1200 environ ont survécu à la Seconde Guerre mondiale.



III. 12. Government School of Design, Londres, 1843.
Supplement to the Illustrated London News, 27 mai 1843, p. 375.

1.8 L'Angleterre

1.8.1 *L'Exposition universelle de Londres (1851)*

En Angleterre, les efforts pour améliorer la qualité des arts et de l'artisanat anglais ont commencé avant 1851²⁴⁰. Nous avons vu précédemment qu'en 1837, la *Gouvernement School of Design* est fondée à Somerset House (Ill. 12) avec comme tâche principale de former les dessinateurs qui concevaient des modèles et des dessins pour les usines. Mais ces efforts étaient insuffisants : l'enseignement du dessin permettait d'acquérir les connaissances de base, ce qui donnait aux élèves une certaine aptitude à la copie, mais

²⁴⁰ Pour connaître en détail les différentes étapes qui ont mené à l'Exposition universelle, voir : LUNEAU Jean-François, *Art et industrie au XIX^e siècle : l'Exposition universelle de Londres (1851) et le rapport Laborde*, mémoire d'habilitation à diriger des recherches, Université Blaise Pascal, novembre 2012, à partir de la page 55.

n'apportait aucune innovation, car la base artistique faisait défaut²⁴¹. La longue rivalité historique, politique et économique avec la France était une des raisons de la création de cette école. Depuis 1847, la Société royale pour l'encouragement des arts, des manufactures et du commerce, dont les membres les plus influents étaient Henry Cole (1808-1882) et le Prince Albert, avait organisé des expositions annuelles avec des produits industriels. Leur succès et la reconnaissance dont ils jouissaient auprès des fabricants les a incités à organiser une exposition de plus large envergure à caractère international.



III. 13. Exposition de Londres, 1851, intérieur du *Crystal Palace* :

« The Foreign Department, viewed towards the transept » par J. McNeven.

Lithographie en couleurs, Ackermann & Co., 1851. Victoria & Albert Museum

[<https://collections.vam.ac.uk/item/O85649/print-the-foreign-department-viewed-towards/the-foreign-department-viewed-towards-print-mcneven-j>].

²⁴¹ PIRJIG-MARSHALL Tanja, «Einfluss und Wirkung der englischen idee. Das Vorbild South Kensington Museum», in : NOEVER Peter, 2000, p. 31.

L'Exposition universelle de Londres²⁴² de 1851 jouera un rôle très important de catalyseur dans le débat sur les arts industriels. En effet, lorsqu'elle ouvre le 1^{er} mai 1851, dans le *Crystal Palace*, elle a pour objectif d'exposer dans un lieu unique les productions artisanales et industrielles du monde entier (Ill. 13). La jeune reine Victoria, couronnée en 1837, se retrouve à la tête du plus grand empire colonial mondial. Son mari, le Prince Albert, a travaillé activement à la réalisation de cet événement exceptionnel qui devait affirmer la gloire de l'Empire britannique, « célébrer la modernité et le progrès universel des arts et des sciences à faveur des bienfaits du libre commerce et à l'aube d'une ère nouvelle »²⁴³. Avec son système de concours et de prix, la *Great Exhibition* permet une prise de conscience de l'existence d'une réelle concurrence internationale, à un moment où le libre-échange se généralise. Autant le *Crystal Palace*, gigantesque halle d'exposition de verre et de fonte (Ill. 14), est admiré de tous, autant son contenu est critiqué et suscite des réactions variées. Les notions de « bon goût » et de qualité des objets sont discutées, la plupart des visiteurs déplorant leur surcharge ornementale et la mauvaise qualité de leur exécution. L'Angleterre, à l'avant-garde de l'industrialisation, découvre alors la pauvre qualité esthétique de ses produits, leur absence de goût, de fantaisie et de style, surtout en comparaison avec la France. Les procédés mécaniques de fabrication et la production en série suscitent des controverses chez les théoriciens de l'art, quant à la valeur à donner à l'artisanat. Ainsi, dans les années 1860, le mouvement *Arts and Crafts* a pour but de réhabiliter les arts appliqués et d'abolir les barrières entre art et artisanat. John Ruskin, critique d'art et théoricien anglais, et William Morris, architecte, peintre, décorateur et poète britannique, en seront les plus célèbres défenseurs. Très critiques envers les produits fabriqués en série, ils les accusent de provoquer une décadence stylistique. Ils pensent que le retour à un travail artisanal, à partir des formes simples de la nature, permettrait de dépasser l'aliénation de l'art par l'industrie²⁴⁴. Ils

²⁴² La bibliographie sur l'Exposition Universelle à Londres est très importante, voir principalement : AUERBACH Jeffrey, *The Great Exhibition of 1851. A Nation on Display*, New Haven : Yale University Press, 1999 ; DAVIS John, *The Great Exhibition*, Londres : Sutton Publishing, 1999 ; PURBRICK Louise [éd.], *The Great Exhibition of 1851. New interdisciplinary essays*, Manchester-New York : Manchester University Press, 2001 ; HOBHOUSE Hermione, *The Crystal Palace and the Great Exhibition. Art, science and productive industry. A history of the Royal Commission for the Exhibition of 1851*, Londres : Athlone, 2002 et BONYTHON Elizabeth et BURTON Anthony, *The great exhibitor : the life and work of Henry Cole*, Londres : V&A Publications, 2003.

²⁴³ VARELA BRAGA Ariane, 2013, p. 19.

²⁴⁴ SCHEURER Marie-Ève, « Le mouvement de l'art nouveau et l'école d'art de la Chaux-de-Fonds à l'époque de Charles L'Éplattenier », in : *Revue historique neuchâteloise*, n° 2, 1998, p. 67-78.

dénoncent également les conditions de travail des ouvriers et des artisans, ainsi que les problèmes sociaux qui en découlent.



III. 14. Le *Crystal Palace* vu du nord-est, 1851.

Tiré de David Roberts, Joseph Nash et Louis Haghe, *Dickinsons' Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851*, Londres, Dickinson, 1854, planche de tête.

Leurs principes exerceront une influence capitale sur le *Jugendstil*, le *Deutscher Werkbund* et le *Bauhaus*. D'autres théoriciens, au contraire, pensent que la solution se trouve dans l'application de l'art à l'industrie ; il s'agit par exemple de Léon Laborde, Gottfried Semper et Henry Cole. Dans les années qui suivent l'Exposition, l'Angleterre saisit l'importance de la formation artistique de ses artisans et fonde, sous la houlette d'Henry Cole, plusieurs écoles industrielles et en 1857 le *South Kensington Museum*, qui deviendra ensuite le *Victoria and Albert Museum*.

La *Great Exhibition* permit aussi à la France de se rendre compte de l'existence d'une concurrence internationale, induisant une profonde réflexion sur les solutions pouvant être mises en place pour conserver sa suprématie au niveau des arts décoratifs. Le comte Léon Laborde (1807-1869)²⁴⁵, archéologue, homme politique et surtout membre des jurys des expositions de l'industrie, produira un rapport très critique de

²⁴⁵ Sur le comte Léon de Laborde, voir : LUNEAU Jean-François, 2012.

l'Exposition et proposa pour la première fois une réelle réflexion sur le problème des arts industriels en France²⁴⁶. La France comprend alors que le goût n'est pas inné :

Il n'est plus permis de demander si le don des arts, c'est-à-dire l'esprit inventif lié au bon goût inné, est une plante particulière au sol de la France, et qu'on peut n'acclimater en aucun autre pays. Cette plante est connue de tous, et elle pousse partout. Comme chaque production de la nature, elle a besoin de culture pour vivre et se développer : laissée à elle-même, elle risque de dépérir ou de dégénérer ; soignée habilement, elle grandit et défie la concurrence. Telle est la question vitale de l'avenir des arts et de l'industrie en France, en face d'une concurrence qui s'élève partout menaçante, d'une ardeur générale à ouvrir la lutte, à tenter l'abordage²⁴⁷.

Le problème principal consistait en l'usage qu'on faisait alors de la mécanisation : « les fabricants se sont perdus, car ils se raccrochaient constamment à l'idée qu'il fallait masquer les caractéristiques fonctionnelles de l'objet par des superpositions ornementales dans le goût de l'époque », et que « les fabricants n'étaient, en 1851, pas encore parvenus à concevoir que l'objet industriel pouvait posséder une esthétique propre, née de la rencontre entre la fonction et la forme, sans l'ajout du facteur décoratif »²⁴⁸. Ainsi, en France comme en Angleterre, on réalisa l'importance de la formation des artisans, afin de permettre la rénovation des styles.

Intéressons-nous maintenant au mode de classification adopté pour cette exposition. Dès 1849, le prince Albert réfléchit déjà à cette question. Les produits du monde entier sont à sa disposition et il s'agit de les organiser et de les ordonner en vue de l'exposition, pour pouvoir les comparer, voir leurs qualités comme leurs défauts. Comme l'a souligné Ariane Varela Braga, « l'Exposition offre [...] une image idéalisée et propagandiste du monde, dans laquelle le pouvoir des empires coloniaux se trouve matériellement cartographié et affirmé à travers l'aménagement géographique des stands »²⁴⁹. Les produits de la Grande-Bretagne et de ses colonies occuperont la moitié de l'espace. Concernant l'organisation des sections, le prince consort propose de partir

²⁴⁶ LABORDE Léon comte de, *Exposition universelle de 1851. Travaux de la Commission française sur l'industrie des nations... Tome VIII, 30^e jury, Rapport sur l'application des arts à l'industrie*, Paris : Imprimerie Impériale, 1856.

²⁴⁷ LABORDE Léon comte de, 1856, vol. 1, p. 240.

²⁴⁸ DORFLES Gilles, *Introduction à l'Industrial Design. Langage et histoire de la production en série*, Tournai : Casterman, 1974, p. 15.

²⁴⁹ VARELA BRAGA Ariane, 2013, p. 20.

des produits bruts, en passant par les machines qui permettent de les transformer, puis d'arriver aux produits manufacturés, résultats des transformations. Ainsi, son premier projet comprend quatre divisions : « matériau brut de manufactures (empire colonial et étranger), machines et inventions mécaniques, manufactures décoratives et sculpture en relation avec l'architecture et les arts plastiques en général »²⁵⁰. On retrouve le même classement dans un premier rapport rédigé par les commissaires de l'exposition, les catégories étaient définies ainsi :

La première compren[d] les matières premières fournies à l'homme par la nature pour son industrie ; la deuxième, les machines utilisées par l'homme pour travailler ces matières premières ; la troisième, les articles manufacturés par l'homme ; et la quatrième, l'art auquel l'homme a recours pour apposer sur les produits manufacturés le sceau de la beauté²⁵¹.

Il s'agit d'un classement que l'on retrouvera dans certains musées industriels. En revanche, pour l'exposition, comme les industriels anglais ne voyaient pas comment y placer leurs produits, la classification fut reprise par le chimiste Lyon Playfair qui proposa quatre sections, elles-mêmes subdivisées en trente classes : matériaux bruts (quatre classes), machines (six classes), produits manufacturés (dix-neuf classes, elles-mêmes réparties en trois groupes : produits textiles, ouvrages en métal, verrerie et céramique, et produits divers), beaux-arts (une classe)²⁵².

1.8.1.1 Comment la Suisse s'est exposée à l'Exposition de Londres

Comment la Suisse s'expose-t-elle à la *Great Exhibition* de Londres²⁵³ ? Deux cent septante-huit exposants ont pour mission de représenter la Suisse, sur une surface de

²⁵⁰ LUNEAU Jean-François, 2012, p. 69.

²⁵¹ Un extrait de ce rapport est cité in : PAVITT Jane, 2001, p. 439.

²⁵² LUNEAU Jean-François, 2012, p. 69. La classification est publiée dans le *Catalogue officiel illustré* de 1851, tome 1, p. 23.

²⁵³ Concernant la participation de la Suisse à l'Exposition universelle de Londres de 1851, voir : ELLIS Robert, *Great Exhibition of the Works of All Nations, 1851. The Official Descriptive and Illustrated Catalogue*, Londres : Spicer Brothers, 1851, vol. 3, p. 1264-1284 ; ROBERTS David, NASH Joseph et HAGHE Louis, *Dickinson's comprehensive pictures of the Great Exhibition of 1851*, Londres : Dickinson, Brothers, 1852 ; MEILE Wilhelm, *Die Schweiz auf den Weltausstellungen*, Fribourg : Buchdruckerei Gebrüder Fragnière, 1913 ; BÄCHTIGER Franz, « Konturen schweizerischer Selbstdarstellung im Ausstellungswesen des 19. Jahrhundert », in : DE CAPITANI François et GERMANN Georg [dir.], *Auf dem Weg zu einer schweizerischen Identität*, Fribourg : Universitätsverlag, 1987, p. 207-243 ; et VON MOOS Stanislaus 1992, p. 5-15.

mille cent vingt-trois mètres carrés²⁵⁴. Dans les catalogues, la Suisse est présentée comme un petit pays montagneux avec très peu de ressources premières, mais qui a su, grâce à ses « *energy, economy, patriarchal industry, and patience* »²⁵⁵, mener certaines branches de l'industrie en avant. Les cantons suisses romands, particulièrement Genève et Neuchâtel, présentent une quarantaine d'exposants du secteur de l'horlogerie (y compris les boîtes à musique, l'orfèvrerie et l'émaillage), tandis que les cantons de Suisse orientale sont très représentés dans le secteur de l'industrie textile (tissus, rubans de soie, fils de coton, rideaux et broderie). C'est justement « dans les secteurs de l'horlogerie et du textile que l'on pouvait apprécier les résultats d'une véritable production industrialisée – au sens de fabrication en série effectuée totalement ou partiellement en usine »²⁵⁶. Le canton de Berne expose de la sculpture décorative sur bois. Un seul participant montre du chocolat, il s'agit de Philippe Suchard, de Neuchâtel²⁵⁷.

Une illustration représentant la section suisse nous renseigne sur la façon dont les objets étaient présentés (Ill. 15). De grands rideaux rouges accrochés en drapés à la charpente métallique du palais délimitaient la *Swiss section*, tandis qu'un drapeau suisse était suspendu dans l'allée. Au premier plan, au milieu de l'espace, bien en évidence sous la croix fédérale, était exposée une maquette en carton de la cathédrale de Strasbourg, avec, sur la droite de la maquette, un relief de montagne et sur la gauche, des assiettes en étain et un rouet. Au second plan, aucun objet ne ressort suffisamment pour être identifié. On voit surtout une alignée de vitrines en verre qui pourraient abriter des montres, par exemple. La plupart des objets exposés étant de petite taille, ils n'ont pas été identifiables de loin. La pièce centrale de la présentation est donc une maquette en carton, réalisée par Jules Leemann, de la cathédrale de Strasbourg. Von Moos relève à juste titre qu'il est assez étrange que la Suisse soit représentée dans un cadre si important par un monument

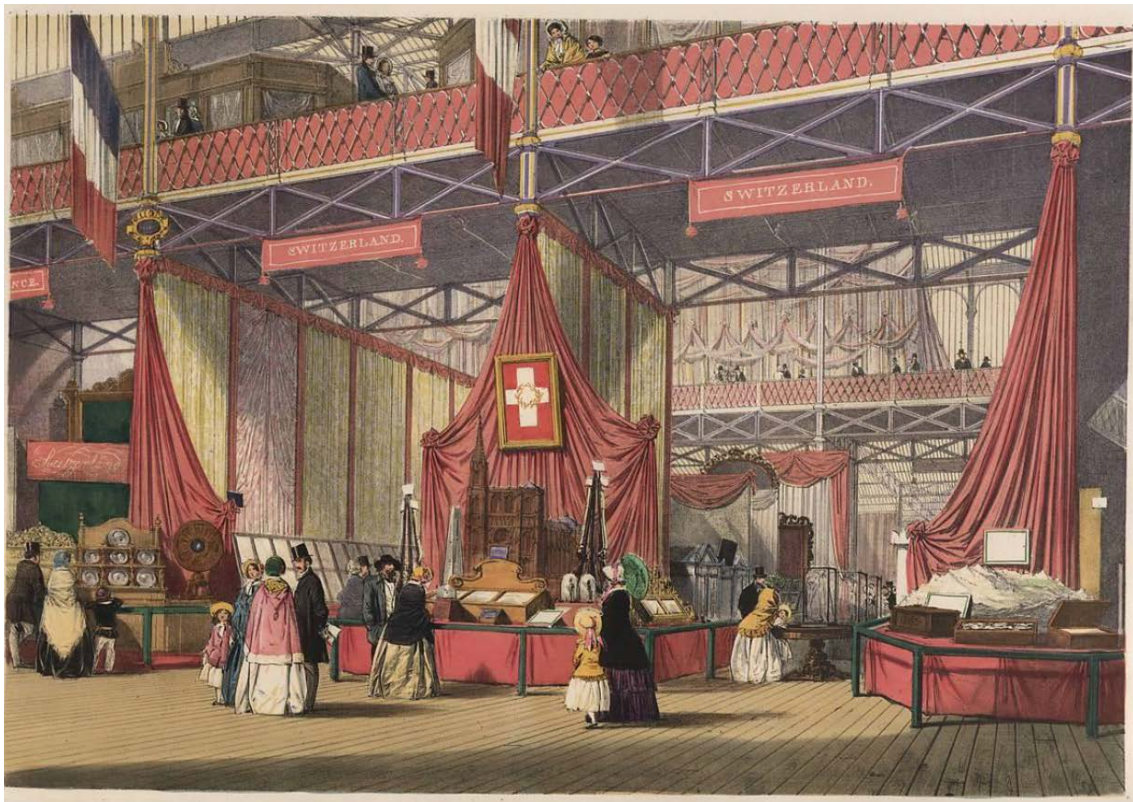
²⁵⁴ BÄCHTIGER Franz, 1987, p. 219.

²⁵⁵ ROBERTS David, NASH Joseph et HAGHE Louis, 1852, [non paginé], description « Switzerland ».

²⁵⁶ VON MOOS Stanislaus, 1992, p. 13.

²⁵⁷ ELLIS Robert, 1851, vol. 3, p. 1264-1284 et VON MOOS Stanislaus, 1992, p. 274-275.

extérieur à son territoire²⁵⁸. Apparemment, il s'agissait surtout de montrer une prouesse artisanale et non pas une image de la Suisse.



III. 15. Stand suisse à la *Great Exhibition* de Londres, 1851.

Tiré de David Roberts, Joseph Nash et Louis Haghe, *Dickinsons' Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851*, Londres, Dickinson, 1854, planche « Switzerland ».

À part une série de montres Patek Philippe, un seul objet de la *Swiss section* est illustré en pleine page dans le catalogue officiel. Il s'agit d'un « secrétaire mécanique en bois blanc sculpté pour dame », conçu par l'ébéniste M.L. Wettli²⁵⁹. Ce meuble de dix-sept tiroirs qui se fermaient tous avec une seule clé, se prêtait aussi bien à l'écriture en position assise, que debout. Il était décoré avec des scènes animalières et alpines, dont une montée à l'alpage. C'est volontairement que la Suisse présente ce type d'ornements, la sculpture sur bois helvétique représentant alors un commerce touristique important et apprécié des Anglais²⁶⁰.

²⁵⁸ VON MOOS Stanislaus, 1992, p. 10.

²⁵⁹ ELLIS Robert, 1851, vol. 3, p. 1281, numéro 237, illustration 43.

²⁶⁰ BIRKNER Othmar, *Bauen und Wohnen in der Schweiz 1850-1920*, Zurich : Artemis-Verlag, 1975, p. 176. Sur le tourisme anglais en Suisse, voir les ouvrages de Laurent Tissot, notamment : TISSOT Laurent,

1.8.2 *Le Crystal Palace de Sydenham*

À la suite du succès de l'Exposition universelle, Henri Cole est nommé secrétaire de l'École gouvernementale de dessin, puis en janvier 1852, chef du nouveau *Department of Practical Art*, un département que la chambre du commerce créa exprès pour lui, afin d'administrer toutes les écoles d'art industriel du pays. La même année, l'école déménagea de ses locaux originaux à Somerset House pour Marlborough House, dans de nouveaux espaces mis à disposition par le Prince Albert. Avec le département des arts pratiques, elle avait pour objectif de réformer l'enseignement du dessin, de donner aux étudiants la capacité de développer leurs propres dessins pour les arts et l'artisanat, tout en ayant reçu des cours théoriques sur les principes de l'ornementation, basés sur l'histoire du style et leurs différentes applications selon les branches de l'artisanat²⁶¹. Dès le printemps 1852, Cole ouvre un musée au sein de l'établissement, rassemblant des travaux d'élèves, ainsi que des objets achetés à l'Exposition universelle²⁶². Le défi est de taille, il s'agit de trouver de nouvelles formes décoratives contemporaines et de mettre fin à l'utilisation de formes ornementales à tous les usages et tous les matériaux²⁶³. C'est au sein de cette école que Gottfried Semper sera engagé pour l'enseignement des arts appliqués au métal, comme nous le verrons par la suite.

Pour les questions de classification et de présentation des collections, le musée universel de Sydenham joue un rôle crucial²⁶⁴. Le Crystal Palace de Londres est démonté et reconstruit un peu plus grand à quelques kilomètres au sud de la capitale, afin de devenir une structure permanente. Il fait partie du programme de réforme du

Histoire du tourisme en Suisse au XIXe siècle. Les Anglais à la conquête de la Suisse, Neuchâtel : Éditions Livreo-Alphil, 2017 et TISSOT Laurent, *Naissance d'une industrie touristique. Les Anglais et la Suisse au XIXe siècle*, Lausanne : Payot, 2000.

²⁶¹ PIRJIG-MARSHALL Tanja, 2000, p. 31-32.

²⁶² LUNEAU Jean-François, 2012, p. 80.

²⁶³ À ce sujet, voir cet article : VARELA BRAGA Ariane, « Les enjeux de la préférence pour les arts extra-européens dans le discours sur l'ornement en Grande-Bretagne au milieu du XIXe siècle », in : *Images Re-vues* [en ligne], n° 10, 2012, p. 1-19.

²⁶⁴ À ce sujet, voir VARELA BRAGA Ariane, *Une théorie universelle au milieu du XIXe siècle. La Grammar of Ornament d'Owen Jones*, Rome : Campisano Editore, 2017, dès la page 33 et PIGGOTT Jan R, *Palace of the People, The Crystal Palace at Sydenham 1854-1936*, Londres : Hurst & Company, 2004. Ce deuxième Palais de Crystal n'a pas beaucoup été étudié par les historiens. Nous nous fondons essentiellement sur la thèse d'Ariane Varela Braga qui montre que ce palais consiste en une expérimentation fondamentale pour Owen Jones, avant l'élaboration de sa *Grammar of Ornament*. Jones s'est occupé de l'aménagement et de la décoration des cours égyptienne, grecque, romaine et mauresque.

gouvernement victorien, avec la construction d'une *Albertopolis* à *South Kensington*. Souvent jugé par la critique comme étant l'ancêtre des parcs d'attractions modernes, puisqu'il était géré par la Crystal Palace Company, une société privée, il avait pour objectif de présenter au visiteur une « histoire de la terre et de l'humanité, depuis des origines jusqu'à l'époque contemporaine »²⁶⁵, d'être ainsi le Palais d'éducation pour le peuple. Comment exposer et transmettre ce savoir et cette histoire universels, hérités des Lumières, de façon cohérente ? Le but est de présenter au visiteur « un récit organique de l'histoire de la Terre, dans laquelle l'histoire naturelle et culturelle sont présentées comme issues d'un même processus »²⁶⁶. Dans une vision européocentrique, différentes sections sont organisées, géographiquement pour l'histoire naturelle, historique et chronologique pour les parties artistiques, juxtaposant nature et culture²⁶⁷. Le but est vraiment de proposer une vision unitaire du savoir, comme l'explique Robert Latham, ethnologue chargé de la section d'histoire naturelle : « Le plan [...] est différent de celui des musées ordinaires et, en même temps, c'est la première fois qu'il est tenté. Les arbres, les plantes, les animaux et les occupants humains de la surface de la terre sont regroupés - de sorte que les sciences connexes de la botanique, de la zoologie et de l'ethnologie s'illustrent mutuellement »²⁶⁸. La reconstruction et l'aménagement est confiée aux mêmes personnes que pour l'exposition de 1851, Joseph Paxton comme directeur des jardins et du parc, Owen Jones et Matthew Digby Wyatt comme directeurs du département des beaux-arts, « leur mission consistait à décorer le nouveau palais et à réunir les chefs-d'œuvre de tous les temps, de toutes les civilisations et de toutes les écoles, de manière à former un cours d'enseignement qui pénétrât en quelque sorte par les yeux dans l'âme du peuple »²⁶⁹. Les départements de géologie, ethnologie et zoologie furent confiés à des professeurs bien

²⁶⁵ VARELA BRAGA Ariane, 2013, p. 32. Il est intéressant de remarquer que les expositions de référence du Musée des Confluences de Lyon traitent des mêmes thématiques...

²⁶⁶ VARELA BRAGA Ariane, 2013, p. 35.

²⁶⁷ À la même période, les Antiquités étaient encore exposées avec les animaux empaillés au British Museum, avant que ces derniers déménagent dans le nouveau *Natural History Museum* à *South Kensington* à partir de 1881.

²⁶⁸ « The plan [...] is different from that of ordinary museums, and, at the same time, one which is now, for the first time attempted. The trees, plants, animals, and human occupants of the earth's surface are grouped together – so that the allied sciences of botany, zoology, and ethnology illustrate each other ». LATHAM Robert et FORBES Edward, *The Natural History Court*, Londres : Crystal Palace Company and Bradbury and Evans, 1854, p. 6.

²⁶⁹ ESQUIROS Alphonse, « L'Angleterre et la vie anglaise, Le Crystal Palace et les Palais du Peuple », in : *Revue des deux mondes*, 1863, tome 45, p. 640. Disponible en ligne : https://fr.wikisource.org/wiki/L'Angleterre_et_la_vie_anglaise/22, consulté le 8.08.2020.

connus dans le monde savant. L'architecte Gottfried Semper était aussi de la partie. Sept ans avant la publication de l'*Origine des espèces* de Charles Darwin, les concepteurs du musée de Sydenham proposent une histoire de l'évolution de la terre et de l'homme, mais aussi des reconstructions architecturales qui présentent une histoire de l'art chronologique, des Égyptiens à la fin de la Renaissance, faite de copies²⁷⁰, ou une « encyclopédie vivante et progressive du XIXe siècle, [...] [est] à la fois un centre d'union, un gage de paix et un moyen de perfectionnement pour toute l'humanité »²⁷¹, puisque comme le dit Alphonse Esquiros, « il ne s'agissait plus cette fois de former un simple musée d'histoire naturelle : la science devait parler aux regards et à l'imagination »²⁷².

Ce second palais de cristal a été entièrement détruit dans un incendie en 1936. On trouve un témoignage intéressant de la visite que fit Marc Dufour avec Charles-Théophile Gaudin, futur directeur du Musée industriel de Lausanne, et Gabriel de Rumine, durant l'été 1860 (voir annexe II.2)²⁷³.

1.8.3 *Le South Kensington Museum de Londres (1857)*

Le *South Kensington Museum*²⁷⁴, est créé en 1857 à Londres, après le succès incontesté de l'Exposition universelle de 1851 (Ill. 16-17). Cette institution marque la naissance d'un nouveau type de musée. Le *South Kensington Museum* est particulier

²⁷⁰ Ariane Varela Braga fait le rapprochement avec le musée d'Alexandre Lenoir dans le couvent des Petits-Augustins, à Paris. VARELA BRAGA Ariane, 2013, p. 39.

²⁷¹ DELESSERT Benjamin, « Le Palais de Crystal de Sydenham », in : *Revue des deux mondes*, 1854, p. 353, disponible en ligne : https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Palais_de_Cristal_de_Sydenham, consulté le 8.08.2020.

²⁷² ESQUIROS Alphonse, 1863, p. 640.

²⁷³ ACV, P Dufour 31 (Journal de notre voyage en Angleterre en Août et Septembre 1860), p. 39-44. Nous reviendrons sur ce document dans la suite de cette thèse. Il existe également un autre récit de visite, celui de Benjamin Delessert, industriel et naturaliste français, originaire du canton de Vaud, publié dans la *Revue des deux mondes* : DELESSERT Benjamin, 1854.

²⁷⁴ Sur le South Kensington Museum, devenu le *Victoria and Albert Museum*, voir principalement : *A Grand Design. The Art of the Victoria and Albert Museum*. Catalogue d'exposition itinérante, Baltimore, Museum of Art et al., 1997-2000, New York : Harry N. Abrams et Baltimore : The Baltimore Museum of Art, 1997 ; BURTON Anthony, *Vision and Accident. The Story of the Victoria and Albert Museum*, Londres : V&A Publications, 1999 ; BRYANT Julius [dir.], *Art and Design for All. The Victoria and Albert Museum*, Londres : V&A Publishing, 2011 ; BRYANT Julius [dir.], *Designing the V&A : the museum as a work of art (1857-1909)*, Londres : Lund Humphries, 2017 et BRYANT Julius, *Creating the V&A : Victoria and Albert's Museum (1851-1861)*, Londres : Lund Humphries, 2019.

puisque'il rassemble non seulement une collection d'objets, mais également une collection de brevets, une école d'art, une bibliothèque et des collections pédagogiques. S'inscrivant dans le cadre des réformes de l'enseignement, il avait pour but d'éduquer le goût et les capacités manuelles des artisans, de renouveler leur inspiration, afin de contribuer au perfectionnement de la production industrielle britannique. Pour Henry Cole, le musée était un lieu où « toutes les classes pouvaient être amenées à étudier les principes communs au bon goût décelable dans les grandes œuvres de tous les temps ». Ainsi, le musée était éclairé au gaz, ce qui permettait de l'ouvrir le soir, aux heures qui convenaient mieux aux ouvriers. Michael Conforti définit bien l'histoire du *Victoria and Albert Museum* comme « une lutte entre l'érudition et l'accessibilité ».²⁷⁵ Parallèlement à la création du *South Kensington Museum*, tout un système d'enseignement des arts appliqués à l'industrie est mis en place. Une école est rattachée au musée et plus de quatre-vingts écoles de dessin et d'ornement ouvrent dans tout le Royaume-Uni, fédérées par le *South Kensington*.

Une des grandes nouveautés du *South Kensington* est l'étiquetage systématique des objets. Il n'était plus nécessaire d'acheter le catalogue pour obtenir des connaissances sur les collections. Chaque objet était accompagné d'une étiquette, fournissant au visiteur les informations essentielles à sa compréhension. Ce nouveau système eut tellement de succès que d'autres musées comme le *British Museum* et la *National Gallery* demandèrent le même²⁷⁶.

Dans son approche très large du rôle et de la définition du musée et par ses collections éclectiques, le *South Kensington* ne plaisait en réalité pas à tous. Voici par exemple comment John Ruskin en décrit la visite : « Je me perdis dans un dédale de quincaillerie militaire, de réclames pour stores à ressort, de maquettes d'exploitation piscicole et de naïades en plâtre avec un an de poussière sur le nez, et dus avoir recours aux services d'un policier pour en trouver la sortie »²⁷⁷.

²⁷⁵ CONFORTI Michael, in : *A Grand Design. The Art of the Victoria and Albert Museum*, 1997, p. 47.

²⁷⁶ PIRJIG-MARSHALL Tanja, 2000, p. 34.

²⁷⁷ Cité in : BURTON Anthony, 1999, p. 156.



Page précédente :

III. 16. « The North Court, South Kensington Museum », par W. E. Hodgkin 1862.

Tiré de *The Builder*, 3 mai 1862, p 315

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:South_Kensington_Museum;_the_interior_of_the_north_court,__wi_Wellcome_V0013591.jpg].

III. 17. Façade nord de la cour du *South Kensington Museum*, par Francis Fowke (attr.), vers 1860-1866.

Victoria & Albert Museum, n° E.1318-1927

[<https://collections.vam.ac.uk/item/O759923/design-for-the-north-side-design-francis-fowke/>].

1.9 De l'importance de classer les collections industrielles, Gottfried Semper

À la suite de l'Exposition de Londres, au moment de créer les premiers musées industriels, la question du classement des objets d'art décoratif devient capitale, afin « d'apporter un peu d'ordre et de système dans les masses confuses des collections de matériaux ou d'objets d'art »²⁷⁸. Pour pouvoir être réellement utiles et jouer leur rôle de modèles, les objets se doivent d'être organisés et exposés selon une certaine systématique. Les modèles de classement scientifique qui existaient alors étaient ceux utilisés dans les collections d'histoire naturelle. On voulait faire avec les objets d'art décoratif ce que Cuvier avait pu faire pour certaines collections d'histoire naturelle, pour lesquelles la notion de série était également centrale. Contrairement aux collections de chefs-d'œuvre, les productions d'art industriel permettent de créer des séries exhaustives. Roland Schaer explique très bien comment on reprend le principe de la « série animale » dans les arts décoratifs :

En histoire naturelle, cette tendance s'exprime dans la promotion de la notion de « série animale » complète, qui va véhiculer tout au long du siècle, et malgré des discussions scientifiques acharnées, l'idée que, la nature ne faisant pas de saut, son ordre peut être représenté sur un plan continu sans lacunes, la taxinomie étant alors d'autant plus juste qu'elle tend à l'exhaustivité. Ce modèle bientôt rabattu sur l'axe du temps, fournira sa matrice à tous les évolutionnismes. Dans le champ des arts, la même tendance se manifeste dès lors que le musée, là aussi, accorde une place aux productions ordinaires, à ce qui relève de l'artisanat et de l'industrie, longue filiation qui traverse le siècle, des arts et métiers aux arts décoratifs, en passant par les arts appliqués ou industriels²⁷⁹.

²⁷⁸ NOUVEL-KAMMERER Odile, 2017.

²⁷⁹ SCHAEER Roland, 1994, p. 42.

La vision évolutionniste des arts appliqués est également présente dans les études d'Owen Jones et de Semper sur le style qui recherchent notamment les principes à la base de l'ornement dans les produits des cultures les plus primitives, puisqu'ils ne peuvent pas retourner jusqu'aux objets produits par l'homme préhistorique. Les populations primitives étaient alors considérées comme « hors du temps et de l'histoire »²⁸⁰.

La théorie matérialiste de Gottfried Semper²⁸¹, explicitée dans *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik* (1860-1863), aura une grande incidence sur l'organisation des musées d'art industriels, surtout dans la partie germanique de l'Europe. Sa théorie naît justement des observations et des expériences qu'il a pu mener à Londres, lors de la *Great Exhibition* et par la suite, lorsqu'il enseignera à la *School of Design* de Londres. Formé à Munich et à Paris, Semper s'intéressa aux collections du Museum d'histoire naturelle de la ville lumière. Il y fut fasciné par le travail de classification du règne animal de Georges Cuvier et sa rigueur scientifique :

étudiant à Paris, j'allais souvent au jardin des Plantes, j'y subissais l'attraction presque magique de ces salles qui m'arrachaient aux jardins ensoleillés : les reliques fossilisées des tribus animales de l'univers primitif y étaient disposées en longues séries aux côtés des squelettes et des coquillages de la création présente. Dans cette magnifique collection, œuvre du baron Cuvier, on perçoit les types de toutes les formes les plus compliquées de l'empire animal, on voit progresser la nature dans toute sa variété et son immense richesse, si parcimonieuse et économe dans ses formes et motifs fondamentaux. On voit le même squelette se répéter lui-même continuellement mais en d'innombrables variantes que modifient les développements graduels des individus et les conditions d'existence auxquels ils répondaient. [...] Si nous observons cette immense variété et richesse de la nature, nonobstant sa simplicité, ne pouvons-nous, par analogie présumer qu'il en sera bientôt de même pour les créations de nos mains, pour les produits de l'industrie ? Comme ceux de la nature, ils sont

²⁸⁰ À ce sujet, voir VARELA BRAGA Ariane, 2012, dès la page 8.

²⁸¹ Gottfried Semper, grande figure de la culture allemande, a une œuvre très vaste. Nous nous intéresserons ici uniquement à ce qui touche de près au sujet de cette thèse. Sur Semper, voir principalement : HERRMANN Wolfgang, *Gottfried Semper. Architettura e teoria*, Milano : Electa, 1990 (traduction italienne de *Gottfried Semper im Exil et Gottfried Semper : Theoretischer Nachlass and der ETH, Zürich-Katalog und Kommentare*, publiés en 1978 et 1981 chez Birkhäuser Verlag à Bâle) ; MALLGRAVE Harry Francis, *Gottfried Semper. Architect of the Nineteenth Century*, New Haven-Londres : Yale University Press, 1996 et NERDINGER Winfried et OECHSLIN Werner (éd.), *Gottfried Semper. Architektur und Wissenschaft*. Catalogue d'exposition, Architekturmuseum der Technischen Universität München et Museum für Gestaltung Zürich, du 4 juin au 31 août 2003 et du 1 novembre 2003 au 25 janvier 2004, Zürich : Prestel Verlag, 2003. Pour une biographie de Semper en français, voir : LAUDEL Heidrun, « Biographie de Gottfried Semper », in : SEMPER Gottfried, traduit par Jacques Soullillou et Nathalie Neumann, *Du style et de l'architecture. Écrits, 1834-1869*, Marseille : Parenthèses, 2007, p. 33-51.

reliés par un petit nombre d'Idées fondamentales dont les plus simples expressions sont les types. Mais ces formes normées ont donné et donnent essor à un nombre infini de variétés par développement et combinaison selon les exigences de leur spécialisation, selon le graduel processus de l'invention et tant d'autres influences et circonstances qui sont les conditions de leur incarnation²⁸².

Ayant effectué son Grand Tour en Italie et en Grèce, Semper est nommé comme professeur d'architecture à l'Académie des beaux-arts de Dresde en 1834. Connaissant également le travail scientifique de classification des espèces animales et végétales d'Alexandre von Humboldt, c'est durant cette période qu'il forme « l'hypothèse d'appliquer à l'étude du développement des formes artistiques une méthode comparative inspirée des sciences naturelles », « présumant d'une analogie entre la diversité des ouvrages de l'art et celles des créations naturelles »²⁸³. De plus, c'est à Dresde également qu'il réalise son œuvre la plus célèbre, l'Opéra. Devant fuir cette ville à la suite de sa participation au soulèvement révolutionnaire de 1849 qui se solda par un échec, Semper arrive en juin 1849 à Paris, ville qu'il connaît déjà bien, pour y avoir séjourné pendant ses études, en 1826-1827 et 1829-1830²⁸⁴. Laissant à Dresde son épouse et leurs six jeunes enfants, il se réfugie seul chez des amis décorateurs français, qu'il avait rencontrés lors du chantier de l'opéra de Dresde. Un de ces derniers, Jules Diéterle (1811-1889), est devenu artiste en chef à la manufacture de Sèvres²⁸⁵. Semper prend alors connaissance de la manufacture, de son musée et de ses méthodes pédagogiques. Comme nous avons pu le voir précédemment, les collections sont classées par matériaux et par techniques de fabrication²⁸⁶. Mais ne réussissant pas à trouver une situation professionnelle stable en France, Semper arrive à Londres en 1851. À l'instigation d'Henry Cole, il participe à l'aménagement des pavillons du Canada, de la Turquie associée à l'Égypte, de la Suède associée à la Norvège et au Danemark pour la *Great Exhibition* et travaillera également

²⁸² Semper cité in : FALGUIÈRES Patricia, 2012, p. 42-43.

²⁸³ THIBAUT Estelle, « Introduction », in : SEMPER Gottfried, 2012, p. 11.

²⁸⁴ Pour la « période parisienne » de Semper, voir : HERRMANN Wolfgang, *Gottfried Semper im Exil : Paris, London 1849-1855*, Bâle et Stuttgart : Birkhäuser, 1978 ; THIBAUT Estelle, 2012, p. 19-20 et KALINOWSKI Isabelle et THIBAUT Estelle, « Gottfried Semper, chroniques parisiennes 1849-1850. Contributions à une architecture comparée », in : *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* [en ligne], n° 2, 2018 (Exils et migrations des architectes, des urbanistes, des paysagistes à l'ère contemporaine », p. 1-22.

²⁸⁵ KALINOWSKI Isabelle et THIBAUT Estelle, 2018, p. 5-6.

²⁸⁶ Voir partie 1.5.3.

avec Owen Jones, afin de déterminer le concept de couleur pour la décoration intérieure de l'ensemble du Crystal Palace²⁸⁷, lui permettant d'observer de l'intérieur cet événement exceptionnel qui lui fournira des matériaux pour ses réflexions ultérieures. C'est lors de ce séjour en Angleterre qu'il approfondit « sa connaissance des 'arts industriels' jusqu'à déceler en eux la matrice des arts monumentaux et des 'beaux-arts' »²⁸⁸. À la suite de l'exposition, Semper publiera deux ouvrages en 1852 : *Wissenschaft, Industrie und Kunst* (Science, Industrie et Art)²⁸⁹ et *Practical Arts in Metal and Hard Materials, its Technology, History and Styles* (L'Art appliqué aux métaux et aux matériaux durs, ses techniques, son histoire, ses styles)²⁹⁰.

1.9.1 *Science, industrie et art*

Dans *Wissenschaft, Industrie und Kunst*²⁹¹, Semper réfléchit à une classification et à une organisation des collections, pour éviter la « Babel moderne » qu'a été l'Exposition universelle. Le désordre certain qui régnait dans les stands lui donne véritablement l'impulsion pour réfléchir à la difficile question du classement des collections. Mais pour lui, cela va plus loin, le fouillis de l'exposition serait révélateur de problèmes sociétaux plus profonds : « [...] cette confusion apparente ne sera autre chose que la mise en pleine lumière de certaines anomalies que présente la constitution actuelle de la société, et qui ne pouvaient être reconnues jusqu'ici de tout le monde d'une façon aussi claire et aussi générale, dans leurs causes et dans leurs effets »²⁹². En ayant assisté à l'industrialisation de la Saxe et à la précarisation de larges couches de la population, notamment des artisans, Semper aspirait à un régime politique républicain et démocratique²⁹³. Mais le constat n'est pas seulement pessimiste, en effet, en comparant

²⁸⁷ FRANZ Rainald, « Das System Gottfried Sempers. Reform des Kunstgewerbes und Grundlagen für ein Museum für Kunst und Industrie in ihren Auswirkungen auf das Österreichische Museum », in : NOEVER Peter [et al.], 2000, p. 42.

²⁸⁸ KALINOWSKI Isabelle et THIBAUT Estelle, 2018, « Introduction », p. 14.

²⁸⁹ SEMPER Gottfried, 2012. Le texte a été écrit en allemand, plutôt pour un public de cette langue. Ce n'est que trente ans plus tard, en 1886-1887, qu'il a été traduit en français par Émile Reiber pour la revue *L'art pour tous*. Avant cette date, les travaux de Semper étaient très mal connus dans le milieu francophone.

²⁹⁰ SEMPER Gottfried, 2007.

²⁹¹ SEMPER Gottfried, 2012.

²⁹² SEMPER Gottfried, 2012, p. 57-58.

²⁹³ À ce sujet, voir : ESPAGNE Michel, « Gottfried Semper : histoire de l'art et politique », in : Revue Germanique Internationale, n° 26, 2017, p. 71-82.

l'exposition à une « Babel moderne », Semper espère pouvoir trouver dans ce désordre un début d'ordre nouveau : « Chacun est libre de considérer la légende de la confusion babylonienne des langues comme une forme mythique de ce fait, acquis à l'histoire, d'une conception précoce des droits internationaux, et le désordre qu'elle mentionne comme le commencement d'un ordre plus naturel »²⁹⁴. Cette publication marque une étape importante « dans la genèse de ses hypothèses sur une 'science du style' capable d'ordonner en un schéma cohérent, la totalité des produits de l'art et de l'industrie de tous les temps »²⁹⁵. En effet, il voit dans cet amoncellement confus d'objets de toutes les époques et de toutes les régions du monde un symptôme de la crise du style. Il constate également la montée en puissance du capitalisme mondial et ses effets sur les arts appliqués, mais également sur l'invention des nouveaux matériaux et des nouvelles techniques de production de masse²⁹⁶. Les produits étaient répartis dans quatre grandes classes : matières premières, machinerie, manufactures et beaux-arts. Ce classement ne le convainc pas : « tous les articles en verre, tels que : verre à boire, glaces, lustres, vases, tissus et perruques en verre filé – tous objets assez hétérogènes quant à leur destination – se rangeaient dans une même catégorie à cause de la matière qui leur était commune, d'autres objets, suivant leur destination, étaient classés dans une même famille, tout en se trouvant exécutés dans les matières les plus diverses »²⁹⁷. Selon lui, la technique de fabrication des objets et leur fonction utilitaire auraient dû être prises en considération, d'autant plus que : « beaucoup d'exposants privés avaient aussi fourni des aperçus extrêmement intéressants sur la technologie de leurs produits, et qui concordaient avec ma manière de voir »²⁹⁸. En lisant *Science, Industrie et Art*, nous sentons bien que Semper a beaucoup réfléchi aux questions de classification lors de ses observations de l'exposition, mais qu'il n'a pas encore de « solution miracle » à proposer. Son texte fonctionne comme une forme de « *work in progress* », puisqu'il ne propose pas réellement de plan différent²⁹⁹, mais on peut remarquer plusieurs stades dans sa réflexion.

²⁹⁴ SEMPER Gottfried, 2012, p. 57.

²⁹⁵ THIBAUT Estelle, 2012, p. 21.

²⁹⁶ KALINOWSKI Isabelle et THIBAUT Estelle, 2018, « Introduction », p. 6 et SEMPER Gottfried, 2012.

²⁹⁷ SEMPER Gottfried 2012, p. 60.

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ Plusieurs auteurs soulignent que c'était une période particulièrement difficile pour Semper. Il avait laissé son épouse et leurs six enfants à Dresde, n'arrivant pas à trouver un emploi stable pour les faire venir. De plus, il se sentait surveillé par des agents infiltrés allemands (ce qui était vrai). Voir : MALLGRAVE Harry

Dans un premier temps, Semper pense que le critère de fonction des objets serait meilleur³⁰⁰, prenant la question de la classification à l'envers de la solution choisie pour la *Great Exhibition* :

Dans une Exposition de l'industrie, ne semble-t-il pas en effet que les produits industriels ressortissants aux besoins de l'alimentation, de l'abri, de la défense, de la mesure du temps et de l'espace, etc., doivent fournir les premiers points, les plus essentiels, à l'examen ? Dans ces grandes classes seraient à tailler des « sections » d'après la spécialité des objets, et cela d'après les matières et les moyens employés à leur exécution. Comme compléments accessoires prendraient place ensuite les matières premières, les outils, les machines ; bref, tous les facteurs de production³⁰¹.

Puis plus loin, il présente son célèbre plan qui se base sur l'architecture d'une maison simple³⁰² :

Il s'agit donc d'un plan qui puisse (du moins pour un aperçu comparé tel que je me propose) s'exécuter d'une façon plus conséquente, qui réponde mieux à l'idée d'une exposition d'industrie, qui réserve une place à chaque objet, qui fasse mieux ressortir le lien intime et la parenté des produits, selon l'idée qui a présidé à leur fabrication, et qui, par-là, prête en même temps la main à d'utiles comparaisons. Le plan que j'avais médité, était d'une nature architectonique, basé sur les éléments de l'établissement domestique : *le foyer, la paroi, [la terrasse], le toit*. Une cinquième classe devait embrasser le concours actif fourni à ces quatre éléments par le grand art, et dans le sens symbolique, par la haute science³⁰³.

Toutefois, Semper semble prendre peur et décide d'abandonner ce plan et de soutenir celui adopté à Londres : « Mais cette campagne critique ainsi méditée avorta, en partie à cause de certains empêchements extérieurs, et aussi à cause de certains doutes qui se produisent dans mon esprit »³⁰⁴.

Francis, « Introduction », in : *The Ideal Museum. Practical Art in Metals and Hard Materials*, Vienne : MAK studies et Schlebrügge, 2007, p. 8.

³⁰⁰ Dans un article très intéressant, Odile Nouvel s'intéresse à l'influence des nomenclatures économique et statistiques sur les théories de Semper, et plus particulièrement sur la notion « d'utilité » des produits. Voir : NOUVEL-KAMMERER Odile, 2017.

³⁰¹ SEMPER Gottfried, 2012, p. 59-60.

³⁰² Semper trouvera la confirmation de ses idées sur les éléments fondamentaux de l'architecture qu'il développera dans *Der Stil* (1860-1863) dans une hutte des Caraïbes reconstruite lors de l'Exposition. VARELA BRAGA Ariane, 2012, p. 8.

³⁰³ SEMPER Gottfried, 2012, p. 60-61.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 61.

L'ouvrage est organisé en sept chapitres, les trois premiers consistent en un rapport sur l'exposition, tandis que les quatre derniers, ajoutés dans un second temps, traitent des idées de Semper en matière d'enseignement des arts appliqués. Dans le chapitre 2, constatant la confusion stylistique qui régnait à l'Exposition, en plus de la désorganisation des objets, il donne une première définition du style, qu'il développera dans ces ouvrages successifs :

Le style, c'est la mise en évidence, élevée jusqu'à l'expression artistique, de l'idée-mère et de tous les coefficients intérieurs et extérieurs qui influent, en la modifiant, sur la mise en forme matérielle qu'ils ont contribué à établir. Le manque de style est donc, d'après cette définition, une expression pour désigner les imperfections d'un ouvrage qui résultent de la non-observation de l'idée-mère qui lui a servi de point de départ, et de l'insuffisance de la mise en valeur esthétique des moyens offerts pour son entier parachèvement³⁰⁵.

Les quatre derniers chapitres sont à mettre en lien avec la question du développement des moyens d'éducation artistique, à la fois ceux pour le public en général, pour lequel il faudrait cultiver le « bon goût », et pour les artistes industriels qu'il faut former. Semper prône un système d'enseignement fondé sur les connaissances techniques des matériaux, mais également sur les connaissances esthétiques. En effet, il observe que les objets créés par des artistes formés dans les hautes académies artistiques ont un rendu « resté bien loin derrière de l'intention, et qu'il a fallu faire violence à la matière pour répondre à moitié à peine aux vues de l'auteur »³⁰⁶ tandis que ceux produits par des ouvriers d'art formés dans des écoles industrielles sont pauvres du point de vue de l'expression artistique et trop imitatifs. Selon lui, la solution se trouve dans la création d'un établissement avec un musée, une école et un atelier : « [...] il nous faut avant tout des *collections* et des *ateliers*, peut-être réunis autour d'un foyer ou d'un point central, où se ferait la distribution des prix des concours entre artistes, et où le jugement des œuvres d'art serait rendu par le peuple »³⁰⁷. Semper souligne de la sorte l'importance « d'un enseignement général et populaire du goût »³⁰⁸ qui permettrait au peuple de juger de la qualité ou non de la production.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 69.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 90.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 114.

³⁰⁸ *Ibid.*

Il développe ensuite les quatre éléments centraux de son *programme* : la collection, les conférences, les ateliers et les concours. La collection joue vraiment un rôle central dans cette éducation du peuple : « Les collections (musées) et les monuments publics sont les vrais instructeurs d'un peuple libre. Ils ne sont pas seulement les instituteurs d'un exercice d'art pratique, mais encore, et c'est là le point important, les éducateurs d'un goût populaire, général ». Mais il insiste sur l'importance d'avoir une bonne collection, bien organisée : « On n'a fondé que des collections savantes, que le peuple est incapable de comprendre dans l'état actuel de son éducation artistique, et dont le contenu est même souvent inintelligible pour les connaisseurs en art. [...] À cela vient s'ajouter que dans l'organisation et le rangement des objets dans ces musées et galeries, il n'apparaît aucune attache avec un système d'enseignement quelconque, ni aucun effort vers l'obtention d'une impression générale, imposante, et de nature à donner satisfaction au sentiment d'un art monumental »³⁰⁹. Ce qui est très intéressant, c'est qu'il pense que les objets d'art ne sont pas attachés à un lieu : « Bien plus appropriés à constituer des collections, sont ces objets d'art qui, dès l'origine, n'ont jamais appartenu à un lieu déterminé. C'est sur ceux-là qu'il faudra d'abord que le goût public se repose de nouveau, parce qu'ils représentent les applications plus anciennes du sentiment artistique de l'homme »³¹⁰. Par la suite, Semper explique que ce nouveau genre de musée réunirait quatre types de collections : la céramique et les arts textiles qui jouent un rôle essentiel et central³¹¹, puis le bois, pour les menuisiers et les charpentiers, et enfin une section pour les ingénieurs, constructeurs et maçons. C'est la même classification qu'il reprendra dans *Practical Art in Metal and Hard Materials*. « Ces quatre collections suffisent à embrasser tout le domaine de l'industrie relié à l'art de construire, et aux éléments des autres arts. Enfin, leur connexité, leur liaison, doit être étudiée sur les monuments qui peuvent être présentés aux yeux sous la forme de collections de modèles (réduits) »³¹².

De plus, Semper souhaite que des cycles de conférences sur l'art et l'industrie soient organisés dans les mêmes locaux autour « de la connaissance des exigences du style ». Il est favorable à la création de cinq chaires d'enseignement, liées aux collections :

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 114-115.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 115.

³¹¹ Il fait alors référence aux collections de la manufacture de Sèvres et de Dresde qu'il connaît bien.

³¹² *Ibid.*, p. 117.

« 1. Art appliqué à la céramique (dans le sens le plus large) ; 2. Art appliqué à l'industrie textile (dans le sens le plus large) ; 3. Art appliqué à la menuiserie et à la charpenterie (dans le sens le plus large) ; 4. Art appliqué à la science [des maçons et des ingénieurs] (dans le sens le plus vaste) ; 5. Architecture comparée. Action commune des quatre éléments ci-dessus, sous la présidence de l'architecture »³¹³. Pour compléter ces chaires, il serait pour la création d'ateliers pour les travaux pratiques ou l'enseignement manuel. De plus, il faudrait organiser des concours avec des distinctions qui récompensent l'habileté et le progrès. Contrairement aux concours déjà existants, le jury devra reposer sur l'opinion publique, et non pas être composé de professeurs ou d'artistes. Finalement, le projet verra le jour lors de la restructuration de la *London School of Design* et la création du *South Kensington Museum*.

1.9.2 *Manifeste de muséologie*

Le second ouvrage que Semper publie en 1852, *Practical Arts in Metal and Hard Materials, its Technology, History and Styles* (Arts pratiques en métal et matériaux durs, leur technologie, histoire et styles)³¹⁴, en anglais cette fois-ci, est une commande d'Henry Cole qui lui demande un catalogue sur l'art des métaux³¹⁵, ce qui lui permettra d'obtenir un poste d'enseignant dans le département d'art appliqué au sein de la nouvelle *School of Design* de Malborough House. Dans la première partie de cet ouvrage, on trouve une sorte de manifeste de muséologie en dix-sept points³¹⁶, souvent décrit comme le « projet d'un musée idéal » par les commentateurs, rédigé justement au moment où Cole réfléchit à l'organisation des collections du futur *South Kensington Museum*. La présentation numérisée fait penser à un programme muséologique en points. Ce petit traité contient également une histoire des collections depuis les trésors de l'Antiquité jusqu'au XIX^e

³¹³ SEMPER Gottfried, 2012, p. 119.

³¹⁴ SEMPER Gottfried, 2007. Semper avait lui-même offert son manuscrit en décembre 1867 au *Museum für angewandte Kunst*, fondé à Vienne en 1863. La raison serait qu'il considérait ce musée comme ayant été organisé selon ses idées, mais rien n'est moins sûr. Avant sa publication en 2007, seul un petit extrait avait été mis à disposition du public. NOEVE Peter, « The Manifesto », in : *The Ideal Museum. Practical Art in Metals and Hard Materials*, Vienne : MAK studies et Schlebrügge, 2007, p. 7.

³¹⁵ Le 13 avril 1852, Cole très conscient de la situation financière catastrophique de Semper, lui offre la généreuse somme de 180 livres pour écrire une enquête historique sur la technologie des métaux. Le manuscrit n'avait pas pour objectif d'être publié. MALLGRAVE Harry Francis, 2007, p. 9.

³¹⁶ En réalité seize, puisqu'il manque l'article 13.

siècle. Dans la seconde partie, il liste toutes les collections publiques et privées en Europe liées aux arts du métal. Nous nous intéresserons surtout à la première partie.

Au sein des articles qui forment son manifeste, il insiste sur l'importance de cultiver les liens entre sciences et art et le rôle des collections pour l'éducation nationale. Il constate que l'enseignement de l'art a été à la traîne en comparaison de celui des sciences dans l'éducation publique et que, comme les sciences, il doit être fondé sur des principes solides³¹⁷ :

2. L'éducation nationale sera parfaite, lorsque la science sera pénétrée par l'art et l'art par la science, et toutes les relations humaines par les deux. [...]
5. Les collections publiques d'objets d'art ont toujours été et seront des moyens très puissants de l'éducation nationale, si elles sont correctement organisées. [...]
6. Elles doivent avoir le double caractère d'institutions scientifiques et artistiques, ou plutôt elles doivent être sélectionnées et disposées dans le but de réunir ce qui a été artificiellement séparé et divisé à l'époque moderne, lorsque la science moderne a commencé et a rempli sa mission d'analyse et de critique³¹⁸.

Selon Semper, une collection complète et universelle devrait servir d'antidote à la confusion babylonienne esquissée par le Crystal Palace. Il forme le projet d'un musée universel :

8. Une collection complète et universelle doit livrer, pour ainsi dire, une coupe longitudinale, une coupe transversale et le plan de la totalité de la science de la culture ; elle doit montrer comment les choses sont fabriquées dans toutes les époques ; comment elles sont faites aujourd'hui dans toutes les contrées de la terre ; et pourquoi elles sont fabriquées comme ceci ou comme cela, selon le contexte ; elle doit livrer l'histoire, l'ethnographie et la philosophie de la culture³¹⁹.

³¹⁷ MALLGRAVE Harry Francis, 2007, p. 12.

³¹⁸ SEMPER Gottfried, 2007, p. 45-46. Citation originale : « 2. National Education will be perfect, when Science shall be pervaded by Art, and Art by Science, and all human relations by both. [...] 5. Public Collections of Objects of Art, always were and will be very powerful means of national Education, if properly organized. [...] 6. They must bear the double Character of Scientific and Artistic Institutions, or rather they must be selected and disposed with the view of re-uniting what has been Artificially separated and divided in modern times, when modern Science began, and fulfilled its analysing and Critical Mission ».

³¹⁹ SEMPER Gottfried, 2007, p. 55. Traduction de FALGUIÈRES Patricia, 2012, p. 39. Citation originale : « 8. A Complete and Univeral [*sic*] Collection must give, so to speak the longitudinal Section, the transverse Section and the plan of the entire Science of Culture ; it must show how things were done in all times ; how they are done at present in all Countries of the earth ; and why they are done in one or another Way, according to Circumstances ; it must give the history, the ethnography and the Philosophy of Culture ».

Mais à l'article suivant, il tempère directement ses exigences : ce modèle ne sera peut-être jamais praticable, mais des collections spécialisées peuvent former des parties de cette grande collection idéale :

9. Une telle collection idéale ne sera peut-être jamais réalisable, et peut-être convient-il pas de tenter de la réaliser ; mais les collections spécialisées, de quelque ordre que ce soit, devraient être considérées comme faisant partie d'une grande collection idéale et le système adopté pour leur organisation devra être fondé sur ce principe³²⁰.

Comme Patricia Falguière l'explique, cette collection à ambition universelle a déjà existé : on en revient aux *Wunderkammer* de la Renaissance³²¹.

Semper a une approche intrinsèquement matérialiste des objets, comme nous avons déjà pu le voir. Concernant la classification des collections, mais surtout leur exposition, il souligne la difficulté qu'il y a de mettre en relation les objets, afin de faire ressortir leurs similitudes comme leurs ressemblances :

10. L'ordre et la clarté ne sont pas difficiles à obtenir par la séparation et la classification ; mais il est très difficile de les combiner avec un système d'arrangement comparatif, parce que les relations entre les choses existantes sont innombrables et très compliquées. Néanmoins, il est certain qu'un bon système d'arrangement comparatif permettra à l'étudiant de voir les choses dans leurs relations mutuelles, d'observer leurs affinités et leurs dissemblances mutuelles, et de découvrir les lois et les principes sur lesquels reposent toutes ces relations positives et négatives³²².

Un peu comme Cuvier a exposé les squelettes d'animaux en voulant retourner à l'origine des espèces, Semper veut remonter à l'origine de la fabrication des objets et de leur décoration. Pour classer la collection, « Semper propose d'ancrer dans une typologie des gestes techniques fondamentaux de l'humanité (qui transcendent les cultures et les

³²⁰ SEMPER Gottfried, 2007, p. 55. Traduction de FALGUIÈRES Patricia, 2012, p. 39. Citation originale : « 9. Such an ideal Collection will perhaps never be practicable, nor would it yet be desirable to try it ; but special Collections of whatever kind they may be, should be considered as forming part of this great ideal Collection, and the System adopted for their Organization should be based upon the principle ».

³²¹ FALGUIÈRES Patricia, 2012, p. 39.

³²² SEMPER Gottfried, 2007, p. 55. Traduction de FALGUIÈRES Patricia, 2012, p. 41. Citation originale : « 10. Order and perspicuity are not difficult to obtain by Separation and Classification ; but it is very difficult to combine it with a Comparative System of Arrangement, because the relation between existing things are innumerable and very complicated. Nevertheless it is certain, that a good Comparative System of Arrangement will enable the Student to see the things in their mutual relations, to observe their mutual Affinities and Dissimilarities, and to find out the Laws and premises, upon which all these mutual positive & negative relations depend ».

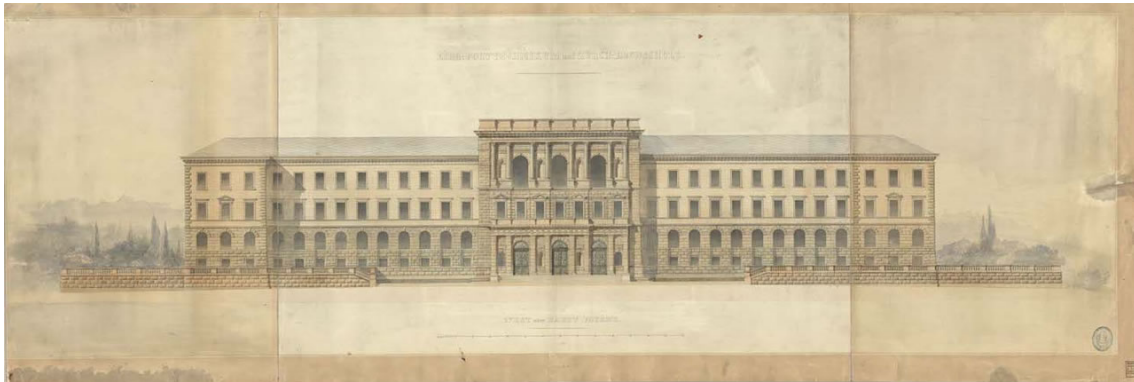
époques) une règle d'exposition des objets. [...] Il s'agit d'identifier les racines ou les motifs fondamentaux de toute production, les éléments premiers de tout art, de toute industrie humaine »³²³. Dans cette typologie des gestes techniques il y a premièrement, les techniques utilisées dans les textiles, pour se vêtir : la torsion, le tissage et le filage des fibres. Deuxièmement, les techniques utilisées pour créer des abris, des maisons, à savoir l'assemblage de poutres, la création de charpentes. Troisièmement, les techniques de découpe des matériaux durs et l'assemblage de ces derniers (ce que Semper appellera maçonnerie ou stéréotomie). Et quatrièmement, les techniques utilisées dans la céramique, afin de créer les objets utilitaires du quotidien, le moulage et le façonnage d'un matériau qui sera durci par la suite. Ainsi, dans cet ouvrage, il dessine un plan de son musée idéal, en forme de carré, comportant quatre petits carrés à l'intérieur. Les quatre côtés du grand carré sont occupés par les quatre collections principales, qui sont également les quatre premiers types d'artisanat humain : à savoir les textiles, la tectonique, la maçonnerie et la céramique. Les angles abritent les objets mixtes, par exemple les paniers tressés se retrouvent à la jonction entre le textile et la tectonique, la technique de la mosaïque entre les textiles et la maçonnerie. Le centre serait occupé par des objets de différentes techniques.

Par l'intermédiaire de Cole, Semper rencontre le Prince Albert en juin 1855. Ce dernier avait demandé à Cole et Semper de faire les plans pour l'*Albertopolis*, une sorte de forum culturel sur le site de *South Kensington*, comprenant une école de design, le musée et une salle de concert (le futur *Royal Albert Hall*). Le prince est très satisfait de leur travail, mais le projet ne sera jamais réalisé en raison de son rejet par la Chambre de commerce qui le trouvait trop coûteux. En février de la même année, Semper avait été nommé en tant que professeur d'architecture à vie de la nouvelle école Polytechnique de Zurich, dont il construira le bâtiment (Ill. 18). Ainsi, en juillet, il déménage avec sa famille pour s'installer dans cette nouvelle ville, où il obtiendra la nationalité suisse en 1862³²⁴. À l'école Polytechnique, il mettra sur pied un plan d'enseignement pour l'École d'architecture assez réformateur, prônant une unité entre la forme, le matériau et la

³²³ FALGUIÈRES Patricia, 2012, p. 43.

³²⁴ Semper meurt à Rome le 15 mai 1879. Il sera enterré au cimetière protestant, dans le Testaccio, au pied de la pyramide de Cestius.

fonction des objets. Mais ses pensées novatrices n’eurent pas d’effets immédiats dans le milieu zurichois, puisqu’il faudra attendre l’arrivée de Jules de Praetere pour voir de vrais changements s’opérer³²⁵.



III. 18. Élévation du bâtiment principal de l’École polytechnique fédérale de Zurich (ETH) par Gottfried Semper.

Archives de l’Institut d’histoire et de théorie de l’architecture de l’ETH
[<https://www.kulturerbe.ethz.ch/index.php/gottfried-semper-digital/?lang=en>].

1.9.3 Der Stil

C’est depuis Zurich que Semper publie à partir de 1860 *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik* (Le style dans les arts techniques et tectoniques, ou l’esthétique pratique)³²⁶, ouvrage dans lequel il approfondit sa réflexion sur les thématiques déjà présentes dans les deux textes dont nous avons parlé précédemment. En remettant en question la hiérarchisation des arts en fonction du type de sujet traité, Semper y développe son système de classification fondé sur quatre grands

³²⁵ SCHILDER BÄR Lotte et WILD Norbert, 2003, p. 51.

³²⁶ SEMPER Gottfried, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik: ein Handbuch für Techniker Künstler und Kunstfreunde. Vol. 1 Die Textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst. Vol. 2. Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, Munich: F. Bruckmann, 1879. Le premier tome est publié en 1860, le second en 1863, le troisième ne vit jamais le jour. Nous citons ici la deuxième édition enrichie de certains ajouts. Isabelle Kalinowski, avec la collaboration d’Estelle Thibault, travaille à la première traduction française qui sera publiée prochainement aux Éditions d’en bas, tandis que Sonja Hildebrand et Philip Ursprung dirigent un projet Fonds national de la recherche scientifique suisse (FNS) pour une édition critique et commentée de l’ouvrage en ligne. Pour le moment, une sélection de textes a déjà été traduite et publiée : KALINOWSKI Isabelle, VAN ECK Caroline, FALGUIÈRES Patricia et NOUVEL Odile [dir.], « Gottfried Semper, habiter la couleur », *Gradhiva*, [en ligne], n° 25, 2017. Il existe une traduction anglaise publiée en 2004 par Harry Francis Mallgrave, qui a élargi sa réception au niveau international. SEMPER Gottfried, *Style in the Technical and Tectonic Arts; or Practical Aesthetics*, trad. de Harry Francis Mallgrave et Michael Robinson, Los Angeles : Getty Research Institute, 2004.

domaines techniques associés à un type de propriétés des matériaux : 1. Le textile (matériau souple et indéchirable) ; 2. La céramique (matériau plastique, mou et susceptible de durcir) ; 3. La tectonique et menuiserie (matériau relativement solide) ; 4. La stéréotomie et maçonnerie (matériau solide et dense résistant à la pression)³²⁷. Comme le souligne Céline Trautmann-Waller « l'esthétique de Semper est pratique parce qu'à l'image de l'organisation d'un enseignement dans les arts appliqués, elle vise à donner aux dessinateurs et aux techniciens des connaissances aptes à aiguïser leur goût et leur sens artistique, en portant attention précisément au matériau, à l'usage et à la forme. Mais elle l'est aussi parce qu'à l'image des collections d'art publiques, elle permet selon lui, grâce à la régénération des formes, une régénération de toute la vie sociale »³²⁸. Ainsi, il reprend son modèle de classification par matériaux, mais en donnant beaucoup d'importance aux techniques associées à ces derniers. Il montre que certaines techniques élaborées pour un certain type de matériaux, par exemple les textiles, peuvent également être utilisées pour d'autres. La thèse centrale de l'ouvrage réside justement dans l'idée que « l'architecture trouve son origine dans le textile et importe dans une variété infinie de matériaux les principes formels, structurels et décoratifs des tressages, tapis et tissus »³²⁹. Dans une perspective évolutionniste, mais également chrétienne, Semper pense que l'art du textile est l'art originel, lorsqu'il se demande qu'elle est la première « branche technique » :

Dans tous les cas, il ne fait aucun doute que les deux premières citées, à savoir l'art textile et la céramique, sont aussi les premières dans lesquelles, à côté de la finalité poursuivie, l'aspiration à l'embellissement s'est exprimée par le choix des formes et par les ornementsations. Entre ces deux arts, cependant, la primauté absolue revient à l'art textile : celui-ci se donne à connaître comme l'art originel, pour ainsi dire, par le fait que tous les autres, la céramique *non exceptée*, ont emprunté leurs types et leurs symboles à l'art textile, alors que lui-même apparaît tout à fait autonome sous ce rapport, forge ses types tout seul ou les emprunte directement à la nature³³⁰.

³²⁷ Traduction parue in : KALINOWSKI Isabelle, VAN ECK Caroline, FALGUIÈRES Patricia et NOUVEL Odile [dir.], 2017, p. 182.

³²⁸ TRAUTMANN-WALLER Céline, 2017, p. 17-18.

³²⁹ KALINOWSKI Isabelle, 2017, « Introduction », p. 5.

³³⁰ Traduction parue in : KALINOWSKI Isabelle, VAN ECK Caroline, FALGUIÈRES Patricia et NOUVEL Odile [dir.], 2017, p. 182.

Cela ne va pas sans rappeler la Genèse, puisque la première activité humaine décrite, outre l'agriculture, est le filage de la laine.

Conforti résume bien la pensée originale de Semper en quelques phrases :

L'approche de Semper était hégélienne par sa dialectique, darwinienne par sa notion d'évolution, progressiste par sa tentative (selon ses propres termes) « d'unir la science et l'art », et proto-anthropologique par sa prise en considération de motifs non occidentaux (motifs de tissus, de vêtements, de décors corporels). Dans sa théorie, Semper reprenait presque tels quels les principes aristotéliens de l'autorité de l'artiste ; il intégrait en effet le concept le plus fondamental de l'esthétique idéaliste : la maîtrise du matériau par l'artiste³³¹.

Qu'en est-il de la réception des théories de Semper dans les musées ? Il faut préalablement rappeler que la plupart des musées industriels commencent à voir le jour en même temps que la publication de l'ouvrage. Par conséquent, cette réception est surtout visible dans la pensée et les écrits des conservateurs et des directeurs. Céline Trautmann-Waller a, par exemple, montré l'importance qu'a eue la lecture de *Der Stil* pour Julius Lessing, premier directeur du musée des Arts décoratifs de Berlin³³². Alors qu'il vient de soutenir sa thèse sur les représentations de la mort chez les Anciens, il décrit bien « le choc » qu'il a éprouvé à la lecture de Semper :

Et puis arrive Semper, et il annonce qu'il n'existe pas du tout de lois absolues de la beauté. Toutes les formes sont engendrées par la fonction, le matériau et la technique, elles continuent à vivre dans la tradition, même lorsque les conditions primordiales se sont déjà transformées, elles meurent toutefois ensuite et, dans leurs vestiges, signifient tout à fait autre chose qu'au moment de leur naissance³³³.

Contrairement à ce qu'on peut lire parfois, la classification des collections selon les types de matériaux proposées par Semper n'a pas été retenue pour le *South Kensington Museum* à l'époque de sa création. « Les théories de Semper étaient alors en pleine maturation » lorsque le musée ouvra et lors de leur publication en 1860, Semper avait

³³¹ CONFORTI Michael, 1997, p. 337.

³³² TRAUTMANN-WALLER Céline, 2017, p. 2.

³³³ LESSING Julius, *Aufzeichnungen über Leben und Familie*, tapuscrit s.d., Kunstgewerbemuseum Berlin, cité in : TRAUTMANN-WALLER Céline, 2017, p. 2.

quitté l'Angleterre depuis six ans³³⁴. C'est plutôt dans les musées qui ont repris le modèle du *South Kensington* qu'il faut aller chercher le système de Semper. Le *Kunstgewerbemuseum* de Vienne (l'actuel *Österreichisches Museum für angewandte Kunst*), fondé en 1864, est le premier musée à appliquer la classification de Semper, notamment pas Aloïs Riegl pour la collection des textiles. De plus, Rudolf Eitelberger von Edelberg (1817-1885), fondateur de l'école viennoise d'histoire de l'art, a entretenu une correspondance avec Semper à la fin des années 1860³³⁵. L'exemple viennois sera suivi par le *Kunstgewerbemuseum* de Berlin³³⁶. Initialement, lors de son ouverture en 1867, le musée de Berlin exposait des objets de différents types de matériaux dans la même salle, selon des critères esthétiques, ce n'est que par la suite qu'il s'inspira de la classification sempérienne³³⁷. De plus, pour Berlin, la princesse Victoria Adélaïde (1840-1901), la fille aînée du Prince Albert et de la reine Victoria, avait engagé le gouvernement prussien à adopter une démarche similaire à celle de Londres. Elle a permis à Hermann Schwabe, statisticien, de se rendre à Londres afin de faire une étude comparative sur la promotion des industries d'art en Angleterre et en Allemagne. Son mémorandum sera envoyé par Victoria à son beau-père, le roi Guillaume I^{er} qui n'y prêtera pas beaucoup d'attention. Ce sera l'Association des artisans berlinois qui formulera un appel, signé par 70 personnalités, qui permettra la fondation du *Deutsches Gewerbemuseum* en 1867³³⁸.

Quelques années plus tard, en 1908-1909, le *Victoria and Albert Museum* sera réaménagé. Toutes les collections à caractère scientifique déménagèrent dans le nouveau musée des Sciences et de l'Industrie, mettant fin à l'alliance entre la science et l'art³³⁹. Il adoptera alors « une approche par type de matériaux pour montrer qu'il s'engageait de nouveau aux côtés des créateurs et des fabricants (cette nouvelle présentation étant censée leur permettre d'étudier plus facilement les objets exposés), alors que d'autres éléments témoignaient du fossé qui séparait le musée de l'industrie »³⁴⁰. A l'inverse, autour de ces

³³⁴ CONFORTI Michael, 1997, p. 337.

³³⁵ ESPAGNE Michel, 2017, p. 10.

³³⁶ Sur le *Kunstgewerbemuseum* de Berlin, voir le dernier livre de Barbara Mundt qu'elle a rédigé après y avoir travaillé durant une trentaine d'années : MUNDT Barbara, *Museumsalltag vom Kaiserreich bis zur Demokratie. Chronik des Berliner Kunstgewerbemuseums*, Köln : Böhlau, 2018.

³³⁷ CONFORTI Michael, 1997, p. 338.

³³⁸ MUNDT Barbara, 2018, p. 26-27.

³³⁹ PAVITT Jane, 2001, p. 440.

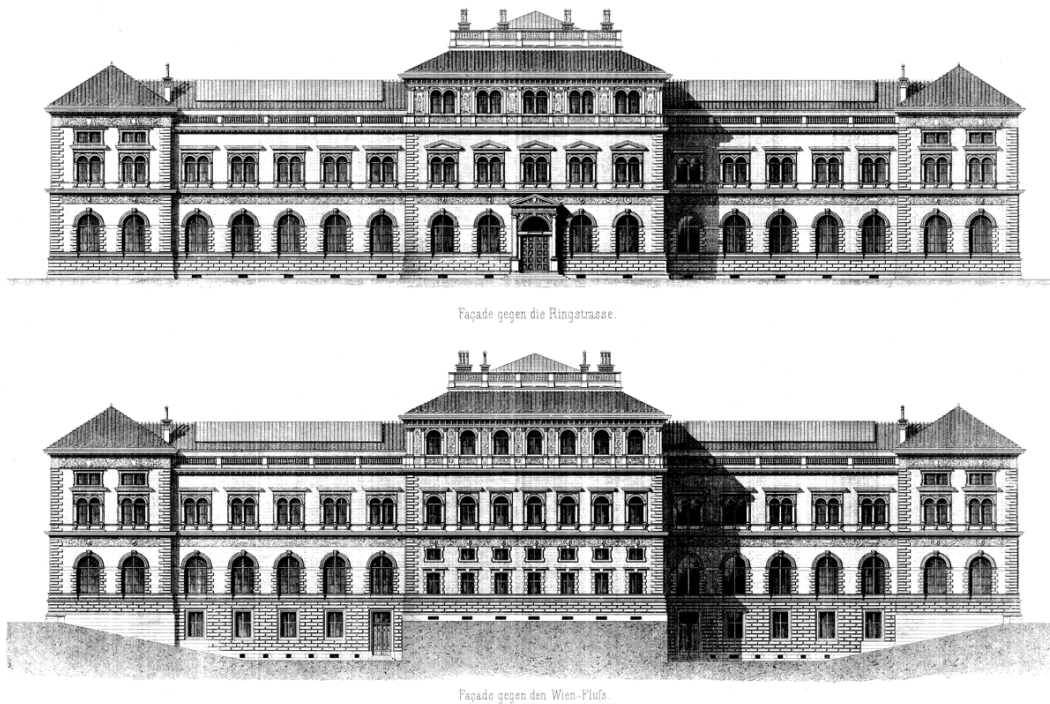
³⁴⁰ PAVITT Jane, 2001, p. 440.

années, certains musées abandonnaient justement le modèle *sempérien* au profit d'une approche par période.



III. 19. Vue de l'exposition inaugurale du *k.k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie* à Vienne.

Archives du *Museum für angewandte Kunst Wien*
[<https://www.mak.at/en/program/exhibitions/after-images>].



III. 20. *Museum für Kunst und Industrie*, Vienne : façades sur la Ringstrasse et sur le Wienfluss.
Allgemeine Bauzeitung, 1871, pl. 56. Österreichische Nationalbibliothek
[<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=abz&datum=1871&page=516&size=45>].

1.9.4 *L'Österreichisches Museum für Kunst und Industrie de Vienne (1864)*

Le *k.k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie* de Vienne, ouvert en 1864 (Ill. 19-20), est le premier grand musée fondé sur le continent sur le modèle anglais, mais pour répondre à des besoins spécifiquement autrichiens³⁴¹. Contrairement à Londres, qui avait reçu un soutien financier important grâce aux bénéfices réalisés lors de l'exposition et aux subventions du gouvernement, le financement de l'État autrichien est plus modeste. La cour impériale de Vienne a fourni les locaux du nouveau musée, mais l'empereur François-Joseph attendait des prêts de la noblesse et des collectionneurs particuliers afin de rassembler rapidement une collection³⁴². À Londres, les conservateurs achetaient beaucoup d'objets contemporains lors des expositions internationales, tandis

³⁴¹ Voir : NOEVER Peter [et al.], 2000 et POKORNY-NAGEL Kathrin, « Dedicated to the Imperial Royal Austrian Museum and Industry in Vienna », in : *The Ideal Museum. Practical Art in Metals and Hard Materials*, Vienne : MAK studies et Schlebrügge, 2007, p. 18-20.

³⁴² PIRJIG-MARSHALL Tanja, 2000, p. 37.

qu'à Vienne, la base des collections était constituée d'objets plus anciens, ayant une importance historique ou artistique, si bien que plusieurs départements seront créés dans tous les secteurs de l'artisanat. Ce n'est que par la suite que le musée fera l'acquisition d'œuvres contemporaines. La grande différence entre les deux musées est que le South Kensington a été créé à partir d'une école, tandis qu'à Vienne, le musée a existé avant l'école, ouverte en 1867³⁴³. Rudolf von Eitelberger, premier professeur d'histoire de l'art de l'Université de Vienne, réalise son rêve de combiner théorie et pratique en devenant le premier directeur du musée et de l'école³⁴⁴. Contrairement à Semper, il est avant tout un théoricien, et non pas un praticien³⁴⁵. Le but de l'école était de former les artistes et des enseignants, et non pas des ouvriers, afin de doter les usines de dessinateurs. Von Eitelberger connaissait bien le contexte londonien, puisqu'il y fit un voyage pour le gouvernement autrichien. Il est probable qu'il ait pris connaissance des écrits de Semper à ce moment-là³⁴⁶.

Par la suite, Jacob Falke (1825-1897), conservateur du musée viennois, puis directeur général dès 1885, met en place un système de classification qui peut être considéré comme un développement des théories que Gottfried Semper présentait dans son projet de musée idéal. Falke étend sa classification à 18 divisions, comme cela avait été fait au Musée de *South Kensington* en 1863³⁴⁷. Sous sa direction, Aloïs Riegl (1858-1905), conservateur des collections de textiles du musée (collection qui illustre le mieux la théorie de Semper selon Conforti³⁴⁸), décide de changer de type de présentation en proposant une évolution séquentielle de la forme artistique dans le temps et l'espace, fondée sur l'observation des motifs ornementaux. Il publie ses réflexions dans *Stilfragen* (Questions de style), en 1893, sorte de manifeste au sein du courant formaliste³⁴⁹ conçu comme une réponse aux théories matérialistes de Semper. En étudiant « l'évolution de la représentation et de la stylisation des motifs végétaux les plus communs », Riegl

³⁴³ KOLLER Gabrielle, « L'École des arts appliqués de Vienne et le musée autrichien d'art et d'industrie », in : *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1986, p. 628-636.

³⁴⁴ PIRJIG-MARSHALL Tanja, 2000, p. 40.

³⁴⁵ POKORNY-NAGEL Kathrin, 2007, p. 12.

³⁴⁶ FRANZ Rainald, 2000, p. 45.

³⁴⁷ FRANZ Rainald, 2000, p. 49.

³⁴⁸ CONFORTI Michael, 1997, p. 338.

³⁴⁹ RIEGL Aloïs, *Stilfragen*, Berlin : Verlag von Georg Siemens, 1893.

démontre « qu'il n'est pas possible de trouver dans l'art textile [...] la source unique du style géométrique »³⁵⁰, contrairement à la prétention de Semper.

1.10 Le contre-exemple français : la collection Campana³⁵¹

Au moment où de nombreux pays en Europe fondent des musées industriels, la France, selon les vœux de l'empereur Napoléon III, fait l'acquisition d'une partie de la collection Campana. Même si ce n'était pas l'idée des cercles officiels, certains auraient voulu en faire le noyau d'un musée d'art industriel. Ainsi, un « musée Napoléon III » prend place au Palais de l'Industrie, mais pendant quelques mois seulement (Ill. 21). La collection Campana et le musée Napoléon III ont connu de multiples rebondissements, suscité bien des discussions et fait couler beaucoup d'encre³⁵². Nous nous concentrerons sur les questions suivantes : pourquoi le musée Napoléon III n'a-t-il pas réussi à jouer le rôle voulu d'encouragement des arts industriels et pourquoi la France, à l'instar de ses voisins, montre quelques réticences à créer des musées-écoles.

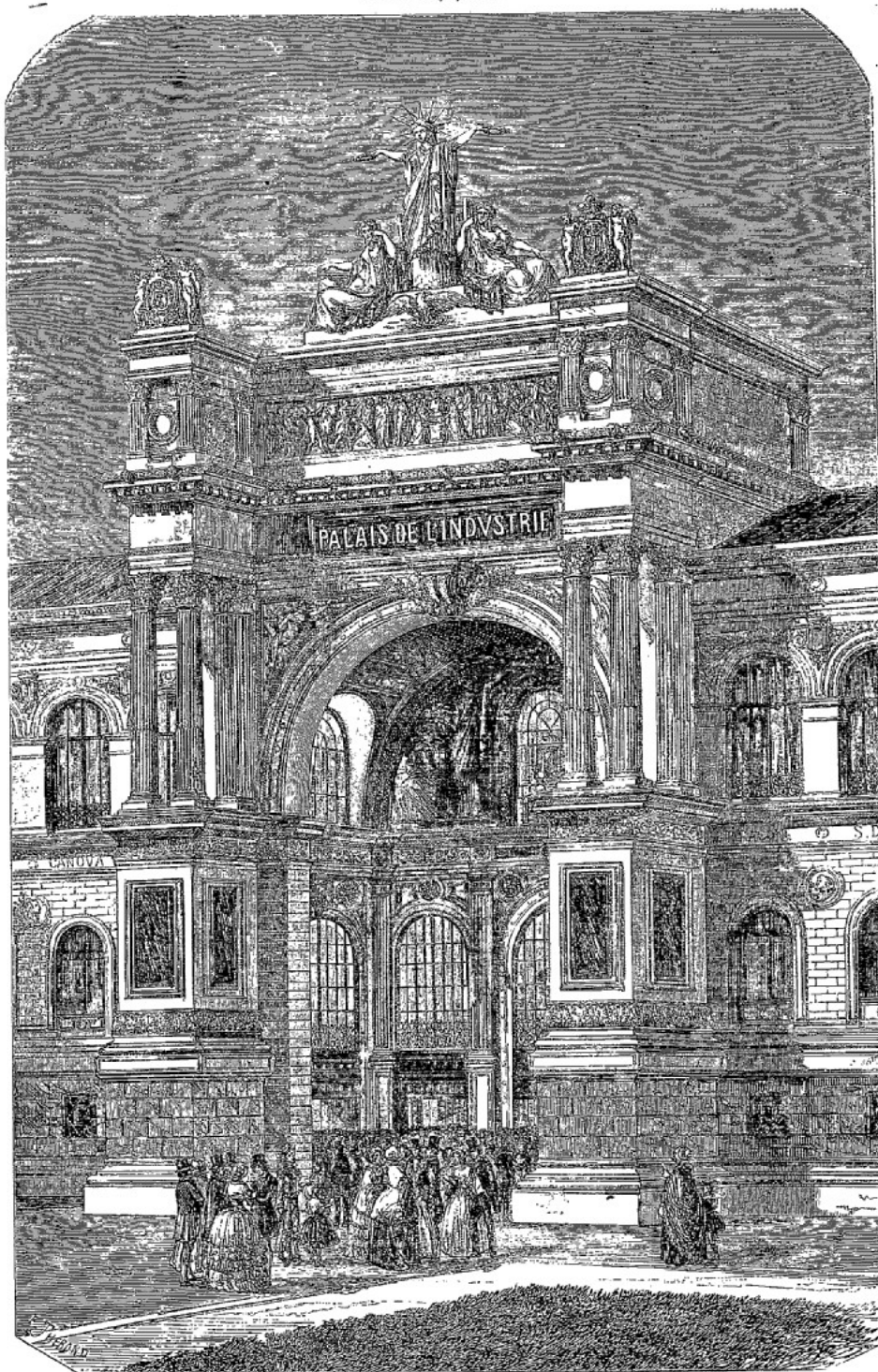
³⁵⁰ MARTIN François-René, « Aloïs Riegl, Questions de style : fondement d'une histoire de l'ornementation », in : *Critique d'art*, n° 21, printemps 2003, disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/critiquedart/1952>.

³⁵¹ Cette partie est très largement inspirée de notre article : DELÉDERRAY-OGUEY Isaline, « La Collection Campana au Musée Napoléon III et la question de l'appropriation des modèles pour les musées d'art industriel », in : *Les cahiers de l'École du Louvre*, Cahiers 11, 2017, p. 1-18, disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/cel/721>.

³⁵² Voir notamment : REINACH Salomon, *Esquisse d'une histoire de la collection Campana*, Paris : Ernest Leroux, 1905 ; GRAN-AYMERICH Evelyne et Jean, « La collection Campana dans les musées de province et la politique archéologique française », *L'anticomanie*, Paris : Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 1992, p. 123-132 ; NADALINI Gianpaolo, « Le musée Campana : origine et formation des collections », in : *L'anticomanie*, Paris : Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 1992, p. 111-121 ; NADALINI Gianpaolo, « De Rome au Louvre, les avatars du Musée Campana entre 1857 et 1862 », in : *Histoire de l'art*, Paris : INHA, n° 21-22, mai 1993, p. 47-58 ; NADALINI Gianpaolo, « La villa-musée du marquis Campana à Rome au milieu du XIX^e siècle », in : *Journal des savants*, 1996, p. 419-463 ; NADALINI Gianpaolo, « La collection Campana au Musée Napoléon III et sa première dispersion dans les musées français (1862-1863) », in : *Journal des savants*, 1996, p. 419-463 ; BERTINET Arnaud, *Les musées de Napoléon III. Une institution pour les arts (1849-1872)*, Paris : Mare et Martin, 2015 ; GAULTIER Françoise, HAUMESSER Laurent et TROFIMOVA Anna, *Un rêve d'Italie. La Collection du marquis Campana*. Catalogue d'exposition, Musée du Louvre, du 8 novembre 2018 au 18 février 2019, Paris : Musée du Louvre et Lienart, 2018 et HAUMESSER Laurent [dir.], *Un musée éphémère. Le Musée Napoléon III au Palais de l'Industrie. Mai-octobre 1862*, Paris : Musée du Louvre et Mare&Martin, 2021.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1855

Suite. — Voy. p. 169.



Entrée principale du palais de l'Industrie, côté du nord, près de la grande avenue des Champs-Élysées. — Dessin de Thérond.

TOME XXIII. — JUILLET 1855.

27

III. 21. Façade nord du Palais de l'industrie à Paris, surmontée du groupe « La France couronnant l'art et l'industrie », par Émile Thérond, 1855.

Le magasin pittoresque, juillet 1855, p. 209. BnF, Gallica
[<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k31438m/f213.item#>].

En France, les discussions portant sur la création d'une institution muséale destinée aux arts industriels et décoratifs durent plus d'un demi-siècle, jusqu'à l'ouverture du musée des Arts décoratifs en 1905. Dès les années 1840, des voix s'élèvent, comme celles d'Amédée Couder (1797-1864), dessinateur industriel, et de Jean Feuchère (1807-1852), sculpteur et médailleur, en faveur de la création d'un musée « galerie d'étude », avec une école et une bibliothèque, afin que les artisans industriels puissent renouveler leur inspiration³⁵³. Suivant la même idée, Jules Klagmann (1810-1867), sculpteur, se fait le porte-parole d'un groupe d'artistes qui rédigent trois mémoires, en 1852, sur la situation des industries d'art françaises, avec un projet de musée, afin de redonner du prestige aux arts décoratifs³⁵⁴. Mais ces projets n'aboutissent pas. La France n'est pourtant pas fermée à ce genre d'initiative, pour preuve le musée de céramique qu'Alexandre Brongniart ouvre à Sèvres en 1824 déjà et dont les « vases antiques pouvaient être conçus comme des modèles pour l'industrie et l'artisanat modernes »³⁵⁵. Il existait donc bien des collections antiques utilisées comme modèle par les artisans.

Après l'exposition de Londres, le comte Léon de Laborde concentre les critiques émises par les commentateurs français et propose une réflexion sur les arts industriels en France, dans ses ouvrages *De l'union des arts et de l'industrie* et *Quelques idées sur la direction des arts et sur le maintien du goût public*³⁵⁶. Il insiste en particulier sur la formation des artistes. À Londres, les représentants de la France se rendent compte que le goût n'est pas inné, mais qu'il doit être cultivé et que la France n'est pas le seul pays capable de produire du beau et de la qualité. La concurrence de l'étranger est de plus en plus forte. Les industries d'art sont alors une des premières sources de revenus de l'économie française, leur succès à l'exportation vient en grande partie de leur qualité esthétique³⁵⁷. De nouveaux procédés de fabrication sont disponibles et l'alliance ou non

³⁵³ FROISSART-PEZONE Rossella, « Controverses sur l'aménagement d'un musée des arts décoratifs à Paris au XIX^e siècle », *Histoire de l'art*, n° 16, décembre 1991, p. 55-56.

³⁵⁴ FROISSART-PEZONE Rossella, 1991, p. 56-57.

³⁵⁵ GRAN-AYMERICH Evelyne et Jean, 1992, p. 126.

³⁵⁶ LABORDE Léon comte de, *De l'Union des arts et de l'industrie, rapport fait au nom de la commission française de l'exposition universelle de Londres sur les beaux-arts et sur les industries qui se rattachent aux beaux-arts*, Paris : Imprimerie impériale, 2 volumes, 1856 et *Quelques idées sur la direction des arts et sur le maintien du goût public*, Paris : Imprimerie impériale, 1856.

³⁵⁷ LAURENT Stéphane, « Marius Vachon, un militant des arts industriels au dix-neuvième siècle », *Histoire de l'art*, n° 29-30, mai 1995, p. 72.

de l'industrie avec l'art divise les artistes. Certains pensent que l'industrie va tuer l'art, tandis que pour d'autres, elle permettra un progrès industriel et commercial. L'acquisition de la collection Campana a pu apparaître comme une solution dans ce débat, en reprenant l'idée de Brongniart à une plus large échelle, à savoir l'utilisation de collections essentiellement archéologiques et encyclopédiques comme modèles pour l'industrie d'art. L'idée principale est que le bon goût est forcément à rechercher dans le passé.

Le nom de la collection Campana vient de son collectionneur, Giovanni Pietro Campana (1808-1880)³⁵⁸, directeur général du Mont-de-Piété, banque de dépôt dépendant du Trésor pontifical, et collectionneur acharné, passionné d'archéologie. Menant lui-même des campagnes de fouilles et achetant des œuvres à des antiquaires, il réunit en un peu plus d'un quart de siècle des milliers d'œuvres (pièces d'orfèvrerie, sculptures en marbre, monnaies, statuettes, reliefs et vases de terre cuite, bronzes, verres et peintures antiques, des tableaux primitifs italiens et diverses œuvres de la Renaissance)³⁵⁹ qui devaient constituer un musée modèle à vocation encyclopédique. Mais dévoré par sa passion, Campana puise dans les fonds du Mont-de-Piété pour s'auto-octroyer des prêts très importants et disposer ainsi des sommes nécessaires à de nouvelles acquisitions ; il est arrêté en 1857. Saisie par le gouvernement pontifical, sa collection est mise en vente par le pape, afin de renflouer les caisses du Mont-de-Piété. S'ensuit une sorte de lutte entre les grandes capitales qui se précipitent pour acheter tout ou partie de la collection, réputée la plus riche et la plus variée d'Europe³⁶⁰. Après des négociations et à l'exception des objets qui avaient déjà été vendus à l'Angleterre et à la Russie, la France arrive acquiert le solde de la collection Campana, soit 11'835 pièces³⁶¹.

³⁵⁸ Sur Giovanni Pietro (ou Giampietro) Campana, voir en priorité : BENUCCI Michele, « Giampietro Campana et son monde », in : GAUTHIER Françoise, HAUMESSER Laurent et TROFIMOVA Anna, 2018, p. 24-33.

³⁵⁹ https://cartelen.louvre.fr/pub/fr/pdf/12150_collcampana.pdf [consulté le 20.04.2020].

³⁶⁰ En fait, avant même la mise en vente publique de la collection, l'Angleterre et le musée du *South Kensington* avaient déjà dépêché un émissaire à Rome, afin d'établir un rapport sur ce qu'il fallait acquérir. Henry Cole en personne rencontra Campana à Rome pour évaluer sa collection de sculptures et de majoliques du Moyen Âge et de la Renaissance. La Russie achètera ensuite une série d'objets encore plus importante. REINACH Salomon, 1905, p. 29. L'Angleterre acquiert quatre-vingt-quatre objets, pour 145'900 francs de l'époque. Le 20 février 1861, la Russie a acheté 767 pièces pour 650'000 francs de l'époque. REINACH Salomon, 1905, p. 33.

³⁶¹ En réalité, la façon dont les œuvres ont été acquises est à l'origine des polémiques qui auront de nombreuses conséquences pour la collection elle-même et pour le musée Napoléon III. Pour plus de détails

Le rapport définitif pour l'achat, qui est soumis aux chambres, est très instructif sur les objectifs que devra remplir la collection³⁶². Les raisons qui en motivent l'acquisition sont clairement exprimées :

Le gouvernement d'un pays tel que la France, en consacrant des sommes considérables à fonder ou enrichir ses musées, doit avoir en vue deux objectifs principaux. Tantôt, il songe plus spécialement à fournir aux artistes, et même à cette partie de l'industrie qui s'appuie particulièrement sur les arts, des modèles purs et nombreux, dont l'étude vient ranimer sans cesse le sentiment du beau et assure un secours précieux pour soutenir la supériorité conquise par le goût français. Dans d'autres parties de nos musées, l'État se propose un autre but : il cherche à donner satisfaction à un besoin intellectuel les *[sic]* plus impérieux de notre siècle, qui a senti la nécessité de renouveler les sources de l'histoire par l'étude des monuments originaux³⁶³.

On comprend bien que le but de cette acquisition est de fournir aux artistes une collection de modèles dont l'étude devra leur permettre de former leur goût. Le rapport continue ainsi : « [grâce à l'achat de la collection] nos habiles ouvriers sauront promptement triompher des difficultés pratiques que soulève l'imitation des procédés antiques [...] et nous serons témoins d'un nouveau progrès dans cette branche si considérable de l'industrie parisienne ». Quand on lit ces lignes, il apparaît clairement que Napoléon III et son gouvernement veulent employer la collection Campana dans leur politique d'alliance entre l'art et l'industrie.

À leur arrivée en France, les collections sont exposées dans le Palais de l'industrie, vu que rien n'était prêt au Louvre. Le musée Napoléon III est inauguré le 30 avril 1862 par l'empereur, le même jour que la deuxième Exposition universelle de Londres, et remporte un succès immédiat. Une série d'articles du géographe et historien Ernest Desjardins (1823-1886) est publiée dans le *Moniteur universel*, journal officiel de

concernant les intrigues, voir : DELÉDERRAY-OGUEY Isaline, 2017, p. 5 et suivantes. Victor Schnetz, directeur de l'Académie de France à Rome plaide pour l'acquisition de la collection Campana auprès de l'Empereur. REINACH Salomon, 1905, p. 255. Evelyne et Jean Gran-Aymerich, suivis par Arnaud Bertinet pensent même que c'est lui qui est à la base de l'idée novatrice de vouloir transformer la collection Campana en une sorte de South Kensington français, idée qui aurait plu à Napoléon III. GRAN-AYMERICH Evelyne et Jean, 1992, p. 125 et BERTINET Arnaud, 2015, p. 255.

³⁶² Pour la collection Campana en France, voir : HAUMESSER Laurent, « La collection Campana en France », in : GAUTHIER Françoise, HAUMESSER Laurent et TROFIMOVA Anna, 2018, p. 527-551.

³⁶³ AMN (Archives des musées nationaux), Z5, Propositions d'acquisitions ou de travaux refusés ou sans suite 1795-1957, 17 mai 1861, Rapport par M. Doumet sur le crédit de 4 800 000 francs pour l'achat de la collection Campana, n° 329 du Corps législatif, session 1861. Ancienne cote.

l'Empire français, et une brochure réunissant ces articles est éditée afin d'expliquer le développement de l'art aux visiteurs³⁶⁴. Voici comment la presse officielle, évidemment pas neutre, présente le rôle du nouveau musée :

Ce qui frappe tout d'abord en parcourant les salles du musée Napoléon III, c'est le but entièrement neuf qu'on s'est proposé et qui n'a pas d'analogie nulle part. Ce que le public est habitué à chercher dans ces sortes d'exposition, ce qu'il trouve au Louvre, au Vatican, au British Museum, au musée de Berlin et à l'*Ermitage* de Saint-Pétersbourg, ce sont des objets choisis avec goût pour leur mérite plastique ou leur valeur archéologique, et qui, pris isolément, ont chacun leur prix, indépendant de la place qu'ils occupent. La collection dont il s'agit a un tout autre caractère. Bien que composée, en très grande partie, d'œuvres exquises, elle offre avant tout les éléments d'une histoire plastique de l'art dans toutes ses transformations. [...] [Le véritable intérêt de ce musée] réside dans l'ensemble qu'offrent les séries ; au point que, si l'on songeait à le diviser, la valeur toute spéciale de la collection et même de chacun des objets qui la composent en serait certainement diminuée. Là, tout a été réuni et classé en vue de présenter les développements successifs de l'art. [...] À l'âge de leur enfance et de leur jeunesse, l'art et l'industrie étaient des jumeaux inséparables qui ne marchaient jamais l'un sans l'autre, de telle sorte qu'on ne distingue souvent pas lequel des deux a été l'inspirateur ou l'inspiré³⁶⁵.

Pour Desjardins, le musée Napoléon III a un but nouveau, celui d'assurer la responsabilité de l'État dans l'instruction des classes ouvrières, afin d'améliorer la création industrielle et de faire de ces collections un lieu de référence pour fournir des modèles aux artisans des arts appliqués. Il s'agit d'une mission située à l'opposé de celle du Louvre, considéré comme un temple de l'art absolu avec des présentations d'œuvres purement esthétiques.

Des commentaires moins élogieux sont tout de même publiés. Comme l'a souligné Bertinet, pour un grand nombre de visiteurs, « la collection apparaît alors comme un large bazar incompris du public et des artisans qui fuient les salles les jours d'étude et éloigné de la volonté encyclopédique et universelle du musée-école désiré³⁶⁶ ». Les administrateurs du musée espèrent pérenniser la situation et créer l'esquisse d'un futur musée des arts appliqués, soutenu par une presse en grande partie enthousiaste à l'idée de voir naître un musée indépendant du Louvre. Mais ce projet n'est pas du tout au goût

³⁶⁴ DESJARDINS Ernest, *Notices sur le musée Napoléon III et promenade dans les galeries*, 2^e édition, Paris : M. Lévy, 1862.

³⁶⁵ DESJARDINS Ernest, 1862, p. 6-7.

³⁶⁶ BERTINET Arnaud, 2015, p. 297.

d'Alfred-Émilien de Nieuwerkerke, directeur général des Musées nationaux, pour qui l'exposition au Palais de l'industrie n'est qu'une solution provisoire avant l'installation au Louvre. Un décret impérial du 11 juillet 1862 décide de fermer définitivement le musée Napoléon III au Palais de l'industrie le 1^{er} novembre de la même année, repoussant la date de fermeture qui était initialement prévue le 1^{er} août. Alors que les salles du Louvre n'étaient toujours pas prêtes pour accueillir la collection, ce décret condamne le projet d'un musée indépendant. Sébastien Cornu, administrateur provisoire du musée Napoléon III, démissionne immédiatement ; les collections du musée passent ainsi sous la responsabilité directe du Louvre à partir du 1^{er} juillet 1862.

Même si le musée Napoléon III au Palais de l'industrie n'a existé que pendant six mois, il marque les esprits et annonce différents projets qui naîtront par la suite. L'empereur souligne par ce musée son soutien à l'archéologie et à l'industrie, sa volonté d'instruction du plus grand nombre et son souci social. La présentation originale des objets, qui ne sera pas reprise telle quelle au Louvre, avait pour objectif de montrer l'évolution des techniques et des formes artistiques, l'histoire de l'artisanat, grâce à l'exposition de séries d'objets analogues.

1.11 Conclusion

Dans ce long premier chapitre, nous avons voulu montrer que l'on peut considérer les musées industriels comme l'aboutissement de réflexions à l'origine de la culture muséale occidentale et le fruit d'exercices de classification des objets. En effet, à la suite de l'Exposition universelle de Londres, au moment de créer les premiers musées industriels, la question du classement des objets devient capitale. Pour pouvoir être réellement utiles et jouer leur rôle de modèles, les objets se doivent d'être organisés et exposés selon une certaine systématique. Quel modèle utiliser, comment procéder ? Les théoriciens comme Gottfried Semper ne partent pas de rien. Avant de proposer son système de classification fondé sur les matériaux et de répartir les objets en quatre catégories principales (textiles, céramique et verre, métal, bois et mobilier), Semper avait observé les différents stands de l'Exposition de Londres, mais également étudié le système de classement et de présentation de Cuvier au Muséum d'histoire naturelle de Paris et il connaissait les *Inscriptions* de Quiccheberg. Ces questions du modèle de

classement le plus pertinent prennent une acuité toute particulière dans le cas des musées industriels, dont les objectifs pédagogiques sont au cœur des préoccupations, et qui s'adressent à des ouvriers parfois peu formés.

Le musée du XIX^e siècle est un laboratoire, un instrument de configuration des disciplines. Le savoir se constitue par la collecte d'objets, leur étude et leur classification. Si nous nous sommes intéressés si longuement aux questions de classification, c'est justement parce que l'organisation des objets en collections particulières définit les musées industriels.

Chapitre 2 : La genèse des musées industriels en Suisse

« Depuis longtemps déjà, mais surtout depuis la première Exposition universelle de Londres en 1851, on s'accorde à dire que la Suisse n'a pas encore compris que l'industrie ne peut se compléter que par une alliance plus intime avec l'art, si celle-ci veut réaliser de véritables progrès. Aujourd'hui, le fait, encore un peu contesté jadis, se montre à nous dans toute sa réalité ; les merveilles de l'Exposition universelle de 1878 prouvent hautement que rien ne peut se passer du concours des arts et que, malheureusement, à quelques exceptions près cependant, notre pays est en retard dans le domaine de l'ornementation. Il y a là un danger auquel il faut parer ; on le sent partout, on crée des Écoles d'art, appliquées à l'industrie, on en créera d'autres encore. Ces efforts multiples, disséminés, sans base générale, aboutiront-ils au but qu'on se propose ? »³⁶⁷

Dans la préface de l'ouvrage *Les arts industriels en Suisse*, Auguste Bachelin (1830-1890) résume bien la situation des arts appliqués en Suisse autour de 1880 : les artisans sont relativement bien formés, mais il leur manque le sens artistique³⁶⁸. Leur absence de goût, de fantaisie et de style est sans cesse critiquée. Certes, plusieurs écoles ont été créées, mais il n'y a pas de volonté fédérale unifiée ni de politique de soutien aux arts appliqués³⁶⁹. Sept ans plus tard, dans son rapport sur les musées et les écoles d'art industriel et sur l'état des industries artistiques en Suisse, Marius Vachon (1850-1928), enquêteur ministériel français, brosse un portrait sans concession de la situation artistique même si, selon lui « l'ouvrier suisse est instruit plus qu'aucun autre ouvrier au

³⁶⁷ BACHELIN Auguste, Préface in : GRAND-CARTERET John, 1879, p. 1. Texte intégral en annexe II.3.

³⁶⁸ Le début de ce chapitre reprend un de mes articles qui devrait être publié prochainement : DELÉDERRAY-OGUEY Isaline, « Les musées industriels et d'art industriel en Suisse, acteurs et témoins de la seconde réforme des arts appliqués », in : FROISSART Rossella et GRIL MARIOTTE Aziza [dir.], *Les arts décoratifs au musée. Instruction, collection et patrimonialisation*, Turnhout : Brepols, à paraître en 2022.

³⁶⁹ Nous verrons par la suite, que ce n'est qu'à partir de 1884 que la Confédération commence à s'intéresser à ces questions, avec un arrêté « sur la formation professionnelle des arts et métiers et de l'industrie » prévoyant des subventions pour les institutions. L'encouragement des arts appliqués sera inscrit dans la loi en 1917 seulement.

monde »³⁷⁰. Décrivant la situation avec justesse, il doute fort que la Suisse réussisse à améliorer son style et son goût artistique :

Par tempérament, par éducation, le Suisse est économe, âpre au gain et fort laborieux ; il n'aime point le luxe, l'ostentation ; la vie familiale intime lui paraît l'idéal social à poursuivre par le travail et par l'épargne incessamment accumulée. Ces qualités, qui constituent, au point de vue du développement commercial de ce pays, la base la plus solide, l'organisation la plus puissante, ne sont point très favorables à l'éclosion d'une renaissance artistique brillante. [...] Je ne crois pas cependant que la Suisse, en dépit de tous ses efforts, de tous ses sacrifices, malgré ses écoles et ses musées multiples, puisse arriver jamais à créer contre nous une grande concurrence artistique, à produire des œuvres supérieures et de haut goût³⁷¹.

Comment la Suisse en est-elle arrivée à cette situation à la fin des années 1880, alors que plusieurs musées industriels et d'art industriel ont justement été ouverts durant cette période ? La première Exposition universelle de Londres de 1851, avec son système de concours et de prix, marque le début d'une large prise de conscience de la concurrence internationale au niveau des arts appliqués en Europe, chaque pays réfléchissant alors à sa singularité nationale et à la question de son style typique. Cette exposition jouera le rôle de catalyseur dans les discussions sur le style dans les arts appliqués et marquera le début d'une première réforme des arts appliqués³⁷² en Suisse, qui est alors un tout jeune État fédéral moderne. Une conséquence directe de cette première réforme est la création de musées industriels et d'écoles liées, sur le modèle du *South Kensington Museum* ouvert à Londres. En effet, en réaction aux présentations peu satisfaisantes de la Suisse dans les expositions universelles, plusieurs institutions de formations cantonales, des écoles d'art industriel ainsi que des musées industriels et d'art industriel sont créés dans le but de donner aux produits suisses une forme qui les rende plus compétitifs sur le marché.

³⁷⁰ VACHON Marius, *Rapports à M. Edmond Turquet, sous-secrétaire d'État, sur les musées et les écoles d'art industriel et sur la situation des industries artistiques en Suisse et Prusse rhénane*, Paris : Maison Quantin, Compagnie générale d'impression et de l'édition, 1886, p. 7.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 59 et p. 62.

³⁷² Stanislaus von Moos introduit les concepts de première et de seconde réforme des arts appliqués dans son ouvrage *Esthétique industrielle*, Disentis : Pro Helvetia / Éditions Desertina, 1992. Il s'agit de réformes qui s'occupent surtout de questions liées aux idéaux esthétiques. L'exposition de Londres en 1851 marque le début de la première réforme, qui vise surtout une éducation dans le domaine du style, tandis que la seconde réforme, qui commence autour de 1900, a plutôt comme objectif d'amener une certaine modernité dans les arts appliqués, notamment par le biais d'expositions, de publications et de changements au niveau de la pédagogie.

2.1 La création des musées en Suisse au XIX^e siècle

En 1848, la Confédération suisse devient un État fédéral moderne en se dotant d'une nouvelle constitution. Avant cette date, elle ne connaît aucune politique nationale en matière de commerce et d'industrie. Cependant, cette nouvelle constitution ne contient pas encore d'articles à propos de l'encouragement de la culture. Il faudra attendre 1886 pour que l'Assemblée fédérale promulgue un premier arrêté concernant la participation de la Confédération à la conservation et à l'acquisition d'antiquités nationales³⁷³. La principale particularité suisse est que les musées ne naissent ni de grandes collections princières ni de grandes révolutions qui formeront les musées révolutionnaires, comme en France. En revanche, il existait, sous l'Ancien Régime, de prestigieux cabinets de curiosité, d'art ou d'histoire naturelle dans certaines grandes villes, telles Zurich, Bâle ou Genève. Ces cabinets, constitués aux XVI^e et XVII^e siècles, sont essentiellement réunis par des marchands aisés, des érudits ou des pasteurs. Cependant, ils n'ont jamais été comparables par leur splendeur et ou par leur taille à ceux des Médicis de Florence ou du duc Frédéric III de Schleswig-Holstein³⁷⁴. Des cabinets de moindre importance prenaient place dans des localités même modestes, comme le cabinet d'Elie Bertrand (1713-1797) à Yverdon et celui d'Abraham Gagnebin (1707-1800) à La Ferrière. Un des premiers cabinets d'histoire naturelle suisse est probablement celui de Konrad Gessner (1516-1565), savant, naturaliste et médecin de Zurich³⁷⁵. Dans la même ville, le pasteur Johann Jakob Wick (1522-1588) constitue un cabinet d'histoire suisse, rassemblant des documents historiques, des journaux et des images. Le premier cabinet d'art est sans doute celui de la famille Amerbach de Bâle. L'imprimeur Johannes Amerbach (vers 1440-1513) en constitua le fondement, tandis que son petit-fils, Basilius, en dressa l'inventaire et en fit une très importante collection d'art européen³⁷⁶. À Genève, un cabinet d'objets d'art et de curiosités a été formé en 1725 à partir de la collection de monnaies, de minéraux, d'instruments scientifiques et de portraits qui appartenait à la

³⁷³ LAFONTANT VALLOTTON Chantal, 2007, p. 48.

³⁷⁴ DEUHLER Florens et HAHNLOSER Bernhard [et al.], *Richesses des musées suisses*, Lausanne : Ed. 24 Heures, 1983, p. 12.

³⁷⁵ DEUHLER Florens et HAHNLOSER Bernhard [et al.], 1983, p. 12.

³⁷⁶ Sur Amerbach, voir : LANDOLT Elisabeth, *Beiträge zu Basilius Amerbach*, Bâle : Öffentliche Kunstsammlung, 1991 et *Sammeln in der Renaissance : das Amerbach-Kabinett*. Catalogue d'exposition, Kunstmuseum de Bâle, du 21 avril au 21 juillet 1991, Bâle Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Historisches Museum, 1991.

bibliothèque du collège Calvin³⁷⁷. Plus généralement, les collections particulières de grands bourgeois se multiplient jusqu'à la fin du XIX^e siècle³⁷⁸.



III. 22. Vue du Musée Rath à Genève, après 1830, par Isidore Laurent Deroy.
Bibliothèque de Genève, inv. 29P Mus Rat 02
[<https://bge-geneve.ch/iconographie/oeuvre/29p-mus-rat-02>].

Les premiers musées de Suisse ne sont ainsi pas créés par la Confédération, mais par des particuliers, des associations privées ou des sociétés savantes. Le premier bâtiment construit pour abriter dès son origine un musée est celui du Musée Rath, à Genève, en 1826 (Ill. 22). Réalisé pour la Société des Arts, il est financé par deux sœurs, Jeanne-Françoise et Henriette Rath³⁷⁹. Comme les premiers grands musées européens, son architecture de style néoclassique et sa forme cubique, dotée d'un portique à colonnes corinthiennes, lui donnent l'allure d'un temple. Polyvalent, il répond à de nombreuses

³⁷⁷ FEHLMANN Marc et BRÜLISAUER Joseph, « Musées », in : *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, version du 02.09.2010, traduit de l'allemand. En ligne : <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/024561/2010-09-02/>, consulté le 11.05.2021.

³⁷⁸ GRIENER Pascal et JACCARD Paul-André [dir.], *Paris ! Paris ! Les artistes suisses à l'École des beaux-arts (1793-1863)*, Lausanne et Genève : Institut suisse pour l'étude de l'art et Slatkine, 2014, p. 32.

³⁷⁹ FEHLMANN Marc et BRÜLISAUER Joseph, *op.cit.*

fonctions, abritant à la fois des espaces pour l'exposition de la peinture et de la sculpture, un cabinet des estampes, une salle de réunion et des salles de cours³⁸⁰. La première exposition des produits de l'industrie nationale, organisée à l'initiative de la Classe industrielle de la Société des Arts, s'y tiendra à partir de 1828³⁸¹. Lausanne s'inspire de l'exemple genevois pour ouvrir le Musée Arlaud en 1841, financé lui aussi par un privé, Marc-Louis Arlaud (1772-1845), directeur de l'École de dessin (Ill. 23).



III. 23. Détail de « La place de la Riponne » à Lausanne par Friedrich von Martens, avec le musée Arlaud, vers 1845. Musée historique de Lausanne, département d'iconographie, I.16.3.e.

³⁸⁰ LÜTHI Dave, « L'impossible musée. Notes sur l'architecture muséale dans le canton de Vaud », in : *La culture des musées*, Lausanne : Ed. Antipodes et SVHA, Société vaudoise d'histoire et d'archéologie (collection Revue historique vaudoise, t. 122), 2014, p. 90.

³⁸¹ FALLET Estelle, 2015, p. 52.

Son aménagement intérieur ressemble à celui de Genève, abritant également des salles d'exposition et des locaux scolaires³⁸². Le premier musée construit par une ville et financé grâce à une souscription est l'*Altes Museum* de Bâle, ouvert en 1849, abritant des salles d'exposition, des salles de travail, une bibliothèque et un auditoire pour l'Université³⁸³. Cette polyvalence des locaux est la règle en Suisse jusqu'à la fin du siècle³⁸⁴. Dès les années 1870, les autorités communales souhaitent la création de musées et la financent grâce à des fonds publics ou de particuliers, même si d'autres musées continuent à être le fruit de sociétés privées³⁸⁵. On observe une explosion du nombre de nouveaux musées entre le dernier tiers du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle³⁸⁶ ; d'une quarantaine de musées en 1889, on en recense environ cent trente en 1914³⁸⁷, soit le triple.

Comme nous l'avons déjà vu, les principales catégories de musées commencent à voir le jour en Europe au milieu du XIX^e siècle, distinguant les musées d'art, les musées des sciences naturelles ou muséums, les musées d'histoire, puis les musées ou départements d'archéologie et, vers la fin du siècle, d'ethnographie³⁸⁸, en plus des musées industriels ou d'art industriel. Cette spécialisation – un peu plus tardive en Suisse qu'ailleurs – induit la fondation d'un nombre croissant de musées. Les musées industriels apparaissent dans ce contexte muséal dynamique, dans des villes qui comptent en général déjà une ou plusieurs institutions consacrées aux sciences naturelles, aux Beaux-Arts, à l'histoire ou, plus tard, à l'ethnographie.

Parmi ces institutions, les musées d'histoire naturelle, figurent parmi les premières créées en Suisse, sur la base des collections d'anciens cabinets et souvent en lien avec les Académies (« ancêtres » des universités modernes). À Fribourg par exemple, le chanoine Charles-Aloyse Fontaine (1754-1834) lègue ses collections d'histoire naturelle au

³⁸² MICHETTI-PROD'HOM Chantal, « Origine et naissance du Musée Arlaud », in : *RHV*, 1988, p. 97-120.

³⁸³ LÜTHI Dave, 2014, p. 90.

³⁸⁴ *Ibid.*

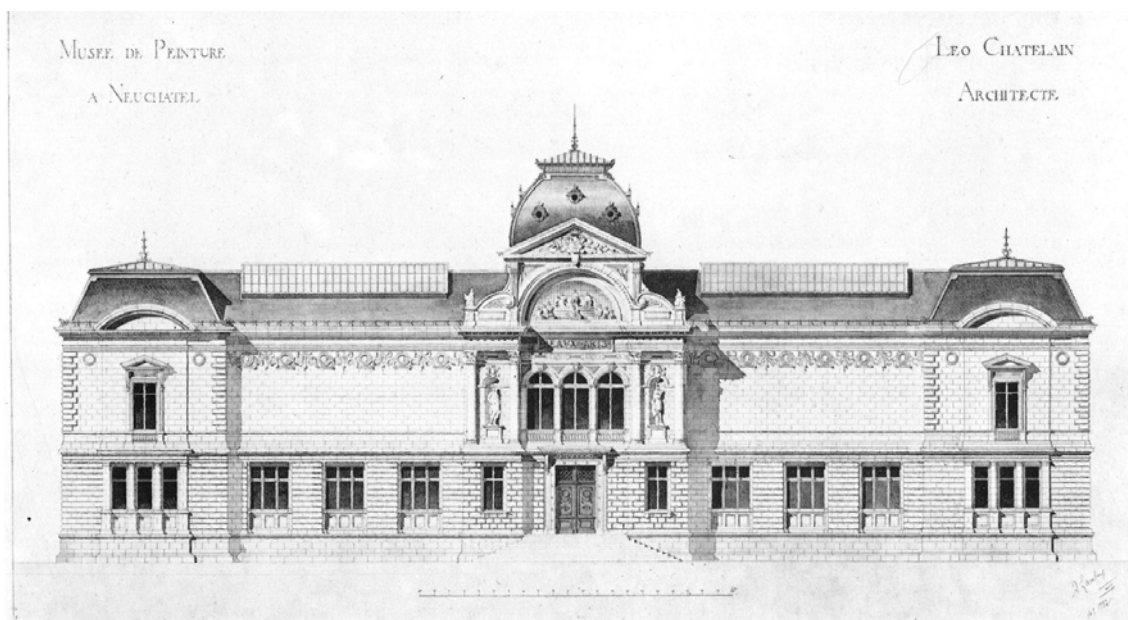
³⁸⁵ *Ibid.*

³⁸⁶ LAFONTANT VALLOTTON Chantal, 2007, p. 15.

³⁸⁷ Voir le rapport : *La Commission fédérale pour la conservation des antiquités suisses. A la Haute Assemblée fédérale de la Confédération suisse*, Lausanne, 21 mars 1891, p. 2 et PFLÜGER Paul, *Die Museen der Schweiz*, Zürich : [s.e.], 1914, p. 7.

³⁸⁸ Au sujet de la fondation des musées d'ethnographie en Suisse, voir : REUBI Serge, *Gentlemen, prolétaires et primitifs. Institutionnalisation, pratique de collection et choix muséographiques dans l'ethnographie suisse, 1880-1950*, Berne : Peter Lang, 2011.

gouvernement fribourgeois afin de fonder un musée qui sera inauguré en 1826 dans le Collège Saint-Michel ; à Neuchâtel, le muséum s'est développé dès 1835 autour du noyau formé par la collection Charles-Daniel de Meuron ; à Genève, le Musée académique est inauguré en 1820.



III. 24. Élévation de la façade sud du « Musée de Peinture » (aujourd'hui Musée d'art et d'histoire) de Neuchâtel, par Léo Châtelain, 1882.
Lithographie par A. Lambert. Archives de l'État de Neuchâtel, Plans Châtelain-99a.

Au-delà des sciences naturelles, la spécialisation des musées suisses est un phénomène un peu plus tardif que dans le reste de l'Europe. En effet, il est encore assez courant de réunir différents types d'objets sous le même toit, d'une part parce qu'il y a encore assez de place dans les bâtiments pour exposer ces collections encyclopédiques, et d'autre part, parce que cela évite des frais de construction supplémentaires³⁸⁹. Quant à l'aménagement intérieur, les collections d'art prenaient souvent place à l'étage pour bénéficier de l'éclairage zénithal, tandis que le rez-de-chaussée ou le premier étage, moins lumineux, était occupé par les collections d'ethnographie, d'histoire ou d'histoire naturelle, exposées selon des critères typologiques³⁹⁰. C'est par exemple le cas du Musée historique de Neuchâtel (Ill. 24), ouvert en 1885, qui expose des collections

³⁸⁹ LAFONTANT VALLOTTON Chantal, « Les musées vaudois : deux siècles d'histoire », in : Auberson David [et al.], *La culture des musées*, Lausanne : Éd. Antipodes et SVHA, Société vaudoise d'histoire et d'archéologie (collection *Revue historique vaudoise*, t. 122), 2014, p. 28.

³⁹⁰ FEHLMANN Marc et BRÜLISAUER Joseph, *op.cit.*

archéologiques et ethnographiques à côté des collections historiques³⁹¹, du Palais de Rumine, inauguré en 1902 à Lausanne (Ill. 25) qui regroupe huit musées en plus de la Bibliothèque cantonale et des auditorios pour l'Université³⁹² ou encore du Musée d'art et d'histoire de Genève, qui accueille dès 1910 les collections archéologiques, d'art appliqués et des beaux-arts, ainsi que des collections privées.



III. 25. Façade ouest du Palais de Rumine, à Lausanne.
Musée historique de Lausanne, département de photographie, P.1.A.1.R.21.131.

Concernant les Beaux-Arts, nous avons déjà abordé le Musée Arlaud à Lausanne et le Musée Rath à Genève. Les collections de peintures sont souvent constituées par des sociétés, comme à La Chaux-de-Fonds où la Société des amis des arts, créée en 1864, expose sa collection de façon permanente dans une salle du Collège industriel dès 1877 – où se trouvera également le musée industriel – avant d’emménager en 1926 dans son

³⁹¹ LAFONTANT VALLOTTON Chantal, « La naissance du musée historique de Neuchâtel. Déclinaison et reconfiguration du modèle encyclopédique », in : GUERDAT Pamella, HURLEY Cecilia, KOBİ Valérie et SAGARDOYBURU Dora [éd.], *Pèlerin sans frontières : mélanges en l'honneur de Pascal Griener*, Genève : Droz, 2020, p. 365-380.

³⁹² CORTHÉSY Bruno, *Le Palais de Rumine*, Lausanne et Berne : Société d'histoire de l'art en Suisse, 2008.

bâtiment actuel de style Art déco pour former le Musée des Beaux-Arts ; à Winterthour, une association artistique forme une collection d'art contemporain à partir de 1848, qui prendra place dès 1915 dans un nouveau bâtiment commun avec le musée d'histoire naturelle.

Le cas des musées historiques mériterait une étude poussée, dans un État fédéral qui se cherche des racines pour s'affirmer. En effet, la Suisse « va fonder sa légitimité sur une série d'éléments symboliques et matériels au nombre desquels figurent les objets de son patrimoine »³⁹³, en particulier les antiquités locales, préhistoriques et lacustres³⁹⁴. Le musée devient alors le lieu de promotion de l'identité cantonale et nationale. Presque tous les musées historiques d'une certaine importance sont fondés entre 1870 et 1900, soit par des associations – à l'image de la Commission du Vieux-Lausanne fondée en 1898 afin de conserver le patrimoine local –, soit par des collectivités publiques – par exemple les musées historiques de Berne et de Bâle, inaugurés en 1894³⁹⁵.

Des petits musées régionaux consacrés aux arts et traditions populaires voient également le jour, en lien avec le mouvement du *Heimatschutz*, la Ligue pour la conservation de la Suisse pittoresque. C'est le cas à Berthoud, où s'installe un musée historique et folklorique en 1886, puis un musée ethnographique d'origine privée en 1909 ; notons que malgré sa situation au cœur d'une région industrielle, il n'y a pas de musée industriel à Berthoud – celui de la capitale cantonale, Berne, couvrant tout le canton (voir annexes I.5 et I.6).

Serge Reubi a montré dans sa thèse³⁹⁶ que la création des musées d'ethnographie relève souvent de contingences locales. Les premières collections proprement ethnographiques de Suisse sont liées au développement de la géographie commerciale et voient le jour à Saint-Gall en 1880 et à Aarau en 1884. La *Sammlung für Völkerkunde* de Bâle est considérée comme la première collection à vocation scientifique, ouverte en 1893

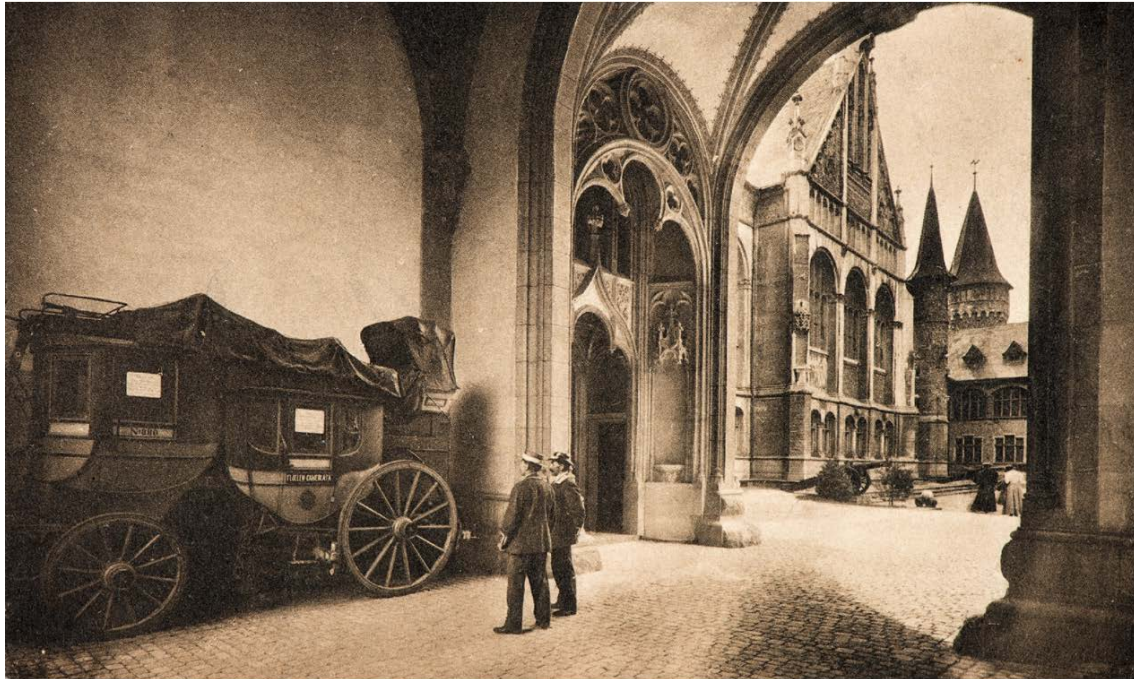
³⁹³ LAFONTANT VALLOTTON Chantal, 2007, p. 21.

³⁹⁴ KAESER Marc-Antoine, *Les Lacustres. Archéologie et mythe nationale*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2004.

³⁹⁵ LAFONTANT VALLOTTON Chantal, 2007, p. 22.

³⁹⁶ REUBI Serge, 2011, p. 119 et suivantes.

et intégrée à l'Université. Le Musée d'ethnographie de Genève inauguré en 1901 est l'œuvre d'un seul homme, Eugène Pittard. À Neuchâtel, le Musée d'ethnographie ouvre ses portes en 1904 dans la vaste villa de la colline de Saint-Nicolas, offerte à la Ville par James de Pury ; on y trouve des collections développées autour du cabinet de Charles-Daniel de Meuron donné à la Ville en 1796.



III. 26. L'entrée du Musée national suisse à Zurich, vers 1900.

Musée national suisse

[<https://blog.nationalmuseum.ch/fr/2018/06/une-visite-du-musee-national-vers-1900/>].

2.1.1 *Le musée national suisse*

Chaque ville, chaque canton développe sa propre politique culturelle. Il en résulte une situation hétérogène avec des institutions aux contours très divers³⁹⁷. La question de la création d'un musée national suisse est un bon exemple pour comprendre les particularités helvétiques. Ce sujet sera longuement débattu, puisqu'un projet de musée

³⁹⁷ GRIENER Pascal et JACCARD Paul-André [dir.], 2014, p. 34.

national³⁹⁸ se forme déjà sous la République helvétique (1798-1803), en parallèle à l'émergence d'une conscience nationale, mais ne vit jamais le jour. Il ne faut pas oublier que la République helvétique unifiée est imposée de l'extérieur, par Napoléon Bonaparte. La création d'une identité suisse ne va pas de soi dans une Confédération qui parle quatre langues³⁹⁹ et dont les différences confessionnelles entre protestants et catholiques sont encore importantes, voire exacerbées comme lors de la guerre du Sonderbund, en 1847. C'est l'essor des musées cantonaux et locaux, ainsi que le risque de voir vendues à l'étranger des « antiquités patriotiques » qui contraignent la Confédération à agir et le jeune État fédéral à créer un Musée national. En réalité, ce musée est le fruit de très nombreux débats, opposant d'un côté les centralistes, partisans d'un État central fort et d'une politique culturelle nationale et, de l'autre, les fédéralistes. De plus, la concurrence que se livrent les quatre villes de Bâle, Berne, Lucerne et Zurich, toutes candidates pour accueillir le siège du nouveau musée, ne fait qu'envenimer le débat. En 1890, après une dizaine d'années de discussions, les chambres fédérales votent enfin l'arrêté créant un Musée national suisse⁴⁰⁰. Il sera inauguré en 1898, à Zurich, dans un bâtiment de style historiciste (Ill. 26). Les collections, dont le noyau vient de la ville et du canton de Zurich, seront exposées dans cinquante-deux salles, selon un ordre chronologique, de la Préhistoire au début du XIX^e siècle (Ill. 27).

Nous verrons par la suite que le *Kunstgewerbemuseum* et l'École d'art industriel de Zurich seront même logés dans une aile du Musée national dès 1898⁴⁰¹. La naissance du Musée national suisse bouleverse la vie des musées d'histoire et d'archéologie. Jusque-là, ils travaillaient individuellement et acquéraient les objets sans aucune politique de coordination. Les musées cantonaux craignaient alors la concurrence du Musée nationale suisse qui disposait de moyens financiers plus importants.

³⁹⁸ Sur le Musée national suisse, voir : LAFONTANT VALLOTTON Chantal, 2007 ; LAFONTANT VALLOTTON Chantal, 2008, p. 35-47 et DE CAPITANI François, « Musée national suisse (MNS) », in : *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, version du 28.10.2011, traduit de l'allemand. En ligne : <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/010350/2011-10-28/>, consulté le 11.05.2021.

³⁹⁹ À cette époque, il n'y avait officiellement que 3 langues nationales, puisque le romanche ne l'est devenu qu'en 1938.

⁴⁰⁰ « Message du conseil fédéral à l'assemblée fédérale au sujet de la question de la création d'un musée national suisse (du 31 mai 1889) », in : *Feuille fédérale*, volume 3, 1889, p. 268-288.

⁴⁰¹ Voir partie 4.6.2.



III. 27. La salle de céramique du Musée national, vers 1900.

Musée national suisse

[<https://blog.nationalmuseum.ch/fr/2018/06/une-visite-du-musee-national-vers-1900/>].

2.2 Le contexte artistique

2.2.1 *La situation des arts appliqués avant 1850*

Contrairement à l'Angleterre par exemple, la Révolution industrielle en Suisse est à comprendre comme une mécanisation progressive de l'industrie et non pas comme un événement soudain. Même si elle a suivi le mouvement très tôt, elle l'a fait en suivant ses propres voies⁴⁰². Ainsi, en l'absence de gisement notable de matières premières, comme le charbon ou le fer, « l'industrialisation n'a que modérément changé le paysage (économique) de la Suisse – dans le sens traditionnel comme dans le sens concret du mot »⁴⁰³. Le développement économique de la Suisse passe notamment par la création de

⁴⁰² BERGIER Jean-François, *Histoire économique de la Suisse*, Lausanne : Payot, 1984, p. 174.

⁴⁰³ SCHILDER BÄR Lotte et WILD Norbert, 2003, p. 18.

banques ainsi que par le développement des chemins de fer et du secteur des machines⁴⁰⁴. La situation industrielle de la Suisse au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle est très différente selon les régions (annexes I.5 et I.6). L'horlogerie et la mécanique de précision se concentrent en Suisse occidentale, tandis que Zurich et Bâle se spécialisent dans l'ébénisterie, Winterthour et Berne dans l'industrie des métaux, l'Oberland bernois dans la sculpture sur bois, la Suisse orientale et Zurich dans le domaine du textile et de l'industrie des machines qui en découle. En revanche, les régions alpines et catholiques en général, à l'exception de Glaris et de Brienz, demeurent encore essentiellement agricoles⁴⁰⁵. La Révolution industrielle, en faisant chuter les prix, menaçait surtout deux branches de l'économie suisse très liées à l'exportation : l'horlogerie en Suisse romande et les textiles en Suisse alémanique. L'industrie du textile réagit rapidement en mécanisant les métiers à tisser dès le tout début du XIX^e siècle et en utilisant l'énergie hydraulique pour les faire fonctionner⁴⁰⁶. Toutefois, certains secteurs spécialisés, comme la broderie, le tissage de la soie et la rubanerie, restent au stade artisanal jusqu'à la fin du XIX^e siècle⁴⁰⁷. L'horlogerie quant à elle mit un peu plus longtemps à se réorganiser et continua encore à fonctionner d'une façon traditionnelle, c'est-à-dire avec le travail à domicile de travailleurs qualifiés, jusque dans les années 1870 environ⁴⁰⁸. En 1850, le travail à domicile occupait 4/5 des ouvriers, tandis qu'en 1900 seuls 15% des travailleurs sont encore à la maison, surtout dans le textile, le tressage de la paille et l'horlogerie⁴⁰⁹. En mécanisant les métiers à tisser, une nouvelle branche naît, l'industrie des machines et l'industrie chimique. En effet, les fabriques de machines se réclament toutes de l'industrie textile, tandis que l'industrie chimique, pour sa part, se développe dans le contexte de la fabrication de colorants synthétiques pour la soie bâloise⁴¹⁰. L'industrialisation de la Suisse se caractérise donc par un manque de matières premières qui empêche le développement d'une industrie lourde défigurant le paysage, par la petitesse de son marché intérieur induisant une forte orientation vers l'exportation et par des ouvriers bien formés.

⁴⁰⁴ BERGIER Jean-François, 1984, p. 183-184.

⁴⁰⁵ SCHILDER BÄR Lotte et WILD Norbert, 2003, p. 10 et 50.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 183-184.

⁴⁰⁷ LE DINH Diana, *Le Heimatschutz, une ligue pour la beauté. Esthétique et conscience culturelle au début du siècle en Suisse*, Lausanne : Section d'histoire Université de Lausanne, 1992, p. 25.

⁴⁰⁸ SCHILDER BÄR Lotte et WILD Norbert, 2003, p. 18.

⁴⁰⁹ LE DINH Diana, 1992, p. 25.

⁴¹⁰ SCHILDER BÄR Lotte et WILD Norbert, 2003, p. 23.

Les corporations, depuis leur fondation au XIII^e siècle jusqu'à leur abolition à la fin de l'Ancien régime, étaient responsables de la formation des artisans, via l'apprentissage chez un maître, mais également des conditions de travail et du traitement des matières premières⁴¹¹. Elles fixaient également les prix, préservant ainsi les artisans de la concurrence. La plupart des objets d'usage courant étaient fabriqués comme pièces uniques par les artisans. Les peintres et les sculpteurs étaient également organisés de manière corporative⁴¹². L'obligation de faire partie d'une corporation est abolie par la République helvétique en 1798, qui proclama également la liberté du commerce et de l'industrie. Cependant, la Restauration et le Pacte fédéral de 1815 remirent en vigueur le système corporatif dans la plupart des cantons⁴¹³. Les défenseurs de la liberté du commerce et de l'industrie s'opposèrent alors aux partisans du corporatisme, jusqu'à ce que les cantons abolissent les corporations les uns après les autres, celui de Bâle étant le dernier à la faire, en 1871⁴¹⁴. Avec l'abandon de cette structure traditionnelle, la qualité du travail et de la formation des apprentis baissa, entraînant également la paupérisation de nombreux ouvriers. La suppression des corporations est aussi accusée d'être à l'origine de la baisse du niveau artistique chez les ouvriers d'art.

Fondée en 1879, l'Association suisse des arts et métiers, aujourd'hui Union suisse des arts et métiers (USAM), s'occupa de réformer le système des apprentissages, avec notamment l'introduction de cours théoriques dans une école des arts et métiers, en plus de la formation pratique dans l'entreprise. Dès cette époque, il existe deux sortes d'écoles professionnelles, qui reflètent deux conceptions de la formation professionnelle : les écoles de métiers et les écoles professionnelles proprement dites. Les premières, créées essentiellement en Suisse romande, étaient fréquentées à plein temps par les élèves, qui s'y formaient à l'horlogerie ou au travail dans le domaine du bois, du métal, de cuir et des textiles. Les secondes, plus répandues à l'origine en Suisse alémanique, étaient fréquentées à temps partiel par les apprentis qui faisaient l'essentiel de leur formation en

⁴¹¹ SIMON-MUSCHEID Katharina, « Corporations », in : *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, version du 03.02.2015, traduit de l'allemand. En ligne : <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F13729.php>, consulté le 10.05.2021.

⁴¹² PREISWERK-LÖSEL Eva-Maria, 1991, p. 1-2.

⁴¹³ SIMON-MUSCHEID Katharina, *op.cit.*

⁴¹⁴ TROSSMANN Max, « L'Union Suisse des Arts et Métiers », in : TCHANZ Ernst et DE BOURGKNECHT Jeanne, *Les arts et métiers en Suisse, 1879-1979, Centenaire de l'USAM*, Berne : Union suisse des arts et métiers, 1979, p.9.

atelier ou en entreprise ; cette façon de procéder est nommée système dual⁴¹⁵. Les deux types de formation étaient placés sur un pied d'égalité et donnaient accès au même diplôme. L'arrêté fédéral de 1884 sur la subvention aux établissements de formation professionnelle et aux musées industriels, dont nous parlerons plus en détail par la suite⁴¹⁶, permettra de développer ce système⁴¹⁷. Ainsi, même s'il a beaucoup évolué, le principe de l'apprentissage et de la maîtrise fonctionne encore aujourd'hui en Suisse.

À l'instar de nombre de ses contemporains, Léon Genoud, directeur du Musée industriel de Fribourg voit dans la suppression des corporations l'origine de la baisse du niveau artistique chez les ouvriers d'art :

La suppression des corporations de métiers, à la fin du siècle dernier, a amené à la déchéance de l'art dans le travail manuel. À cette époque, n'était pas patron qui voulait. Pour avoir le droit d'entrer dans la corporation, il fallait produire un « chef-d'œuvre ». Aussi, le patron était-il capable de donner à son apprenti un sérieux enseignement technique⁴¹⁸.

Cette lutte entre les promoteurs d'un retour au corporatisme et les défenseurs du libéralisme a duré longtemps⁴¹⁹. Mais peu à peu, des écoles spécialisées apparaissent dans un nombre croissant de domaines et de villes. En Suisse, les premières tentatives d'institutionnaliser la formation à l'artisanat et aux métiers d'art remontent au XVIII^e siècle, avec la fondation d'écoles privées (Genève en 1751, Bâle en 1762, Zurich en 1773 et Berne en 1779). L'enseignement se faisait selon le modèle français, avec beaucoup de copies de modèles, afin d'acquérir des capacités techniques⁴²⁰.

Deux conséquences résultent de l'abolition des corporations et de la proclamation de la liberté du commerce et de l'industrie : l'ouverture d'expositions industrielles, d'abord cantonales ou régionales, puis nationales, et la participation de la Suisse aux

⁴¹⁵ TABIN Jean-Pierre, *Formation professionnelle en Suisse. Histoire et actualité*, Lausanne : Réalités sociales, 1989, p. 36.

⁴¹⁶ Voir partie 4.2.

⁴¹⁷ GENOUD Léon, *Le Musée industriel cantonal de Fribourg*, Fribourg : Imprimerie Saint-Paul, 1914, p. V (avant-propos).

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ TABIN Jean-Pierre, 1989, p. 18. Selon cet auteur, ces luttes ont même duré jusqu'au milieu du XX^e siècle.

⁴²⁰ SCHILDER BÄR Lotte et WILD Norbert, 2003, p. 46.

expositions internationales et universelles, à partir du milieu du XIX^e siècle⁴²¹. L'historiographie suisse ne parvient pas à s'accorder sur l'origine des premières expositions industrielles⁴²². Pour certains, il s'agit de l'exposition organisée par la Société des arts de Genève en 1798, bien que Genève n'ait rejoint la Confédération suisse qu'en 1815. En réalité, c'était surtout une exposition de beaux-arts⁴²³. Pour d'autres, il s'agit de l'exposition industrielle et artistique de Berne, (*Berner Kunst- und Industrieausstellung*) organisée par la Société économique, en 1804, en même temps que la Diète fédérale, réunissant des exposants de plusieurs cantons⁴²⁴. C'est, d'une part, leur caractère ponctuel qui les distingue des musées industriels et d'art industriel, permanents, qui seront créés à partir de 1862 et, d'autre part, leur caractère non commercial, au contraire des foires commerciales périodiques qui se déroulaient encore durant la première moitié du XIX^e siècle dans les villes⁴²⁵. Par la suite, les expositions industrielles se multiplièrent, en parallèle à la fondation de plusieurs sociétés des arts et métiers, par exemple à Genève (1828 et 1833), Bâle (1830), Lausanne (1833 et 1839), Aarau (1845) et Zurich (1846)⁴²⁶. Les expériences recueillies à cette époque inspireront les grandes expositions artisanales et industrielles de Saint-Gall (1843), Berne (1848 et 1857) ; elles deviennent nationales dès 1883 à Zurich, puis Genève en 1896 et Berne en 1914⁴²⁷. Ces expositions étaient en premier lieu l'occasion de présenter au public les objets de l'industrie suisse, à des fins démonstratives et éducatives, puisqu'ils n'étaient pas destinés à la vente. D'autre part, elles avaient pour mission d'apporter la preuve du savoir-faire indigène dans un climat de concurrence croissante avec l'étranger⁴²⁸. C'est dans ce but également que la Suisse prenait part aux grandes expositions industrielles étrangères.

⁴²¹ DEBLUË Claire-Lise, 2014, p. 57. Sur la participation de la Suisse aux expositions universelles de Paris, voir : RUEDIN Pascal, 2010.

⁴²² DEBLUË Claire-Lise, 2014, p. 58.

⁴²³ Sur les expositions des Beaux-Arts, voir : JOST Hans Ulrich, « Les Expositions, miroirs de la culture politique suisse au XIX^e siècle », in : *Revue Suisse d'art et d'archéologie*, volume 43, cahier 4, 1986, p. 348-352.

⁴²⁴ BRASSEL-MOSER Ruedi, « Expositions », in : *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, version du 24.11.2015, traduit de l'allemand. En ligne : <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F13795.php>], consulté le 11.05.2021. L'exposition de Berne se répéta en 1810, 1818, 1824 et 1830.

⁴²⁵ DEBLUË Claire-Lise, 2014, p. 58 et BRASSEL-MOSER Ruedi, *op.cit.*

⁴²⁶ BRASSEL-MOSER Ruedi, *op.cit.*

⁴²⁷ Il y eu encore Zurich en 1939, Lausanne en 1964 et Bienne, Neuchâtel, Yverdon et Morat en 2002. KREIS Georg, « Expositions nationales », in : *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, version du 22.09.2010, traduit de l'allemand. En ligne : <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F13796.php>], consulté le 11.05.2021.

⁴²⁸ VON MOOS Stanislaus, 1992, p. 5 et KREIS Georg, *op.cit.*

2.2.2 La « Première » réforme des arts appliqués, dès 1851

L'Exposition universelle de Londres de 1851 marque le début d'une « première » réforme des arts appliqués en Suisse⁴²⁹, même si certaines démarches avaient déjà été entreprises auparavant, par exemple la création d'écoles. Il s'agit d'une réforme stylistique qui s'attache surtout aux questions liées aux idéaux esthétiques et à la création d'un style national. Le but est de passer de l'historicisme à un style nouveau, grâce à une meilleure formation des artistes industriels. « En réaction aux décors surchargés des objets exposés à Londres, on revendique que l'ornement soit soumis à la forme et corresponde à l'objet à décorer »⁴³⁰ ; autrement dit, l'objectif de cette première réforme est de donner aux biens industriels une forme adaptée à la production.

Pendant presque un siècle, les artistes, les auteurs et les rapporteurs des expositions universelles n'ont fait que critiquer l'historicisme, obnubilés par l'idée de trouver un nouveau style, qui leur soit contemporain et national, comme si la modernité devait forcément se construire contre le passé. Il sera plusieurs fois question ici d'une vision péjorative de ce style, héritée d'un siècle de bibliographie hostile, mais qui est heureusement en train de changer, pour devenir un objet d'étude scientifique et non plus de controverse esthétique⁴³¹. En Suisse, y compris francophone, le concept d'historicisme reprend largement l'acception allemande du terme (*Historismus*), développée notamment par Barbara Mundt et qui désigne une période de l'histoire des arts décoratifs comprise entre les années 1830 et l'Art nouveau⁴³². D'après le *Dictionnaire historique de la Suisse*, l'historicisme (de l'anglais *historicism*) consiste en un « mouvement qui, à partir de 1850, aboutit à la renaissance (*revival*) de différents styles architecturaux et artistiques. [...] Contrairement au néoclassicisme et au néogothique, dont les débuts lui sont antérieurs,

⁴²⁹ VON MOOS Stanislaus, 1992.

⁴³⁰ BALL Daniela, « Nora Gross (1871-1929) » in : *Genava*, tome XXXVI, 1988, p. 117.

⁴³¹ Voir à ce sujet : EPRON Jean-Pierre, *Comprendre l'éclectisme*, Paris : Institut Français d'Architecture et Norma Éditions, 1997 ; BARIDON Laurent, « L'historiographie de l'architecture du XIX^e siècle : périodiser l'historicisme », in : *Perspective*, n°4, 2008, p. 715-732 et DION-TENENBAUM Anne et GAY-MAZUEL Audrey [dir.], *Revivals. L'historicisme dans les arts décoratifs français au XIX^e siècle*, Paris : Musée des arts décoratifs et Musée du Louvre, 2020.

⁴³² MUNDT Barbara, *Historismus, Kunsthandwerk und Industrie im Zeitalter der Weltausstellungen*, Berlin : Staatliche Museen, 1973 et MUNDT Barbara, *Historismus, Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil*, Munich : Keyser, 1981. Pour la Suisse, voir le Réseau suisse de l'historicisme (<https://www.historismus.ch>) et leur E-journal.

l'historicisme ne visait pas à reprendre fidèlement un style du passé, mais à en créer un nouveau, propre au XIX^e siècle »⁴³³. La sphère germanique possède une vision assez neutre de ce style : la liberté donnée aux architectes, aux artistes et aux artisans de choisir leurs propres sources d'inspiration constitue l'un des acquis des Lumières du XVIII^e siècle. Le style conventionnel peut alors être remis en question à l'aide de son propre pouvoir de jugement, sans devoir se référer à un idéal théorique⁴³⁴. L'historien Friedrich Meinecke est le premier à le formaliser en 1936 dans *Die Entstehung des Historismus*⁴³⁵. Soixante ans plus tard, dans une France toujours critique face à ce style, Jean-Pierre Épron explique quant à lui qu'historicisme et éclectisme sont deux notions distinctes, puisque le premier « consiste à reconstituer, dans une synthèse toujours approximative, les éléments divers d'un ensemble d'œuvres qui, à travers l'histoire, ont fait l'objet d'une classification stylistique, à appliquer cette reconstitution à un édifice moderne et à lui attribuer ainsi le sens, les valeurs ou les significations de ce style » et « relève du pastiche », alors que le second « est une démarche moderne »⁴³⁶.

Il faut souligner que les arts appliqués en Suisse n'étaient pas confrontés au développement stylistique de l'art de cour, tel qu'on pouvait le trouver en France, en Allemagne ou en Italie. Généralement, les changements stylistiques se manifestent « dans la sphère sociale de la classe dirigeante, tandis que la classe moyenne, et surtout la population rurale révèle un comportement plus conservateur et s'attachent aux valeurs traditionnelles »⁴³⁷. On observe alors que les styles en vogue arrivent en Suisse quelques années après leur élaboration dans les pays voisins et que les formes désuètes se conservent plus longtemps. Durant la seconde moitié du XIX^e siècle, il était communément admis que les milieux bourgeois, souvent protestants, privilégiaient une esthétique fonctionnelle et sobre, et que certaines régions rurales manifestaient une résistance encore plus importante aux nouveautés. Ce constat est ancien, puisqu'il avait

⁴³³ MEYER André, « Historicisme », in : *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, version du 19.02.2015, traduit de l'allemand. En ligne : <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/011185/2015-02-19/>, consulté le 09.11.2021. Voir également l'article suivant : DION-TENENBAUM Anne et GAY-MAZUEL Audrey, « Un siècle en quête de style », in : DION-TENENBAUM Anne et GAY-MAZUEL Audrey [dir.], 2020, p. 12-13.

⁴³⁴ SPILLMANN Andreas, « Die Vielfalt der Stile », in : *Auf der Suche nach dem Stil, 1850-1900*, 2018, p. 6.

⁴³⁵ MEINECKE Friedrich, *Die Entstehung des Historismus*, Berlin et Munich : R. Oldenbourg, 1936.

⁴³⁶ EPRON Jean-Pierre, 1997, p. 12.

⁴³⁷ PREISWERK-LÖSEL Eva-Maria, *Arts précieux, arts appliqués*, Disentis : Pro Helvetia / Éditions Desertina, 1991, p. 4-5.

déjà été établi en 1876 par l'historien de l'art Johann Rudolf Rahn dans sa *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz*⁴³⁸. En réalité, malgré cette tentative de réforme, l'esthétique industrielle suisse sera encore largement marquée par l'historicisme durant toute la seconde moitié du XIX^e siècle⁴³⁹.

En ce qui concerne la façon de travailler et le goût, il apparaît que la Suisse romande était plus tournée vers la France, par exemple pour la réalisation du mobilier et des objets usuels⁴⁴⁰. Ainsi, des armoires fribourgeoises Louis XV ou Louis XVI témoignent d'une interprétation régionale de styles venus de Paris⁴⁴¹. La tendance artisanale domine, ce qui limite les contacts entre les artisans et l'industrie. En revanche, en Suisse alémanique, on peut déceler les prémices d'une formation plutôt orientée vers la production professionnelle, déjà sous le signe d'un fonctionnalisme. Pour la question du mobilier et de « l'art domestique », plusieurs ouvrages largement diffusés en Allemagne étaient lus en Suisse alémanique et y trouvaient un écho certain⁴⁴². Ainsi, Friedrich Fischbach, directeur de la *Kunstgewerbeschule* de Saint-Gall, publie-t-il lui aussi un traité sur l'aménagement intérieur de l'appartement bourgeois⁴⁴³. Jacob von Falke, directeur du *Germanisches Nationalmuseum* à Nuremberg, puis du *Österreichisches Museum für angewandte Kunst* à Vienne, décrit, en 1871, comment aménager son intérieur :

Si pour la salle à manger, on recommande une ornementation sobre et discrète qui manifeste la richesse plus dans la robustesse et la pureté des matériaux et du travail que dans la brillance des éclats, l'aménagement de la chambre de monsieur, du bureau et de la bibliothèque pourrait présenter un caractère presque dépouillé [...]. Qu'il soit en revanche permis de

⁴³⁸ RAHN Johann Rudolf, *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters*, Zürich : Hans Staub, 1876, p. V-VI. Rahn a joué un rôle important pour la définition du bon goût en matière d'art ancien en Suisse. Selon lui, l'art national s'exprime non pas dans les beaux-arts, mais dans l'artisanat d'art, tel que le vitrail ou la sculpture sur bois.

⁴³⁹ GERBER Eva, « Design », in : *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, version du 20.03.2015, traduit de l'allemand. En ligne : <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F11172.php>, consulté le 11.05.2021.

⁴⁴⁰ SCHILDER BÄR Lotte et WILD Norbert, 2003, p. 10.

⁴⁴¹ KÖHLER Bettina, « L'intérieur, entre industrie et artisanat », in : RÜEGG Arthur [dir.], *Mobilier et intérieurs suisses au XX^e siècle*, Bâle : Birkhäuser, 2002, p. 33.

⁴⁴² Il s'agit par exemple des ouvrages de HIRTH Georg, *Das deutsche Zimmer der Renaissance. Anregungen zu häuslicher Kunstpflege*, Munich, 1880 et de GURLITT Cornelius, *Im Bürgerhause. Plaudere über Kunst, Kunstgewerbe und Wohnungs-Ausstattung*, Dresde, 1888.

⁴⁴³ FISCHBACH Friedrich, *Die künstlerische Ausstattung der bürgerlichen Wohnung*, Bâle : Benno Schwabe, 1883.

déployer dans le salon tout ce que l'on croit nécessaire de mettre d'éclat, de splendeur et d'élégance au service du prestige extérieur de la maison⁴⁴⁴.

C'est cette différenciation des pièces, destinées soit à la réception, soit à l'intimité qui distingue l'appartement bourgeois⁴⁴⁵. Mais en l'absence de noblesse à prendre pour exemple, la bourgeoisie suisse n'a jamais cherché à montrer sa richesse sous la forme d'intérieurs luxueux. Lotte Schilder Bär et Norbert Wild pensent que la Suisse, « en réaction aux bouleversements industriels du XIX^e siècle, a puisé dans une éthique paysanne et calviniste [...] [ses] principe[s] stratégique[s] »⁴⁴⁶. Nous verrons que le chemin pour sortir de l'historicisme sera long, comme en témoigne le texte de Georg Hirth, encore très attaché à la reprise des styles anciens, en 1880 : « Pour une époque prompte à célébrer ses triomphes dans le domaine des sciences exactes et de la mise à profit de la nature, il est plus important encore de se référer à l'exemple des plus belles réussites artistiques du passé afin de combler quelque peu le vide de notre propre vie intellectuelle et de guider les forces en éclosion sur des voies fructueuses »⁴⁴⁷. Différents styles architecturaux historiques étaient également utilisés en architecture : néo-Renaissance pour les établissements administratifs et scolaires, comme le Palais fédéral, néo-baroque pour les bâtiments culturels ou néo-gothique pour les églises. Le néo-Renaissance s'impose en Suisse alémanique via des architectes allemands ou formés en Allemagne, le néo-classicisme en Suisse romande.

Une conséquence directe de cette réforme des arts appliqués est la création des musées industriels et des écoles liées. En effet, en réaction aux présentations peu satisfaisantes de la Suisse dans les expositions universelles, beaucoup d'institutions de formation cantonales, d'écoles techniques et professionnelles, d'écoles d'arts appliqués, dues à des initiatives privées, sont créées. Leur objectif était de donner aux objets provenant de Suisse une forme adaptée à leur fonction, qui les rende compétitifs sur le marché⁴⁴⁸. Le modèle de *South Kensington* apporte une nouveauté importante au niveau

⁴⁴⁴ VON FALKE Jacob, *Die Kunst im Hause*, Vienne : Gerold, 1871, p. 299 et suivantes. Traduction reprise de KÖHLER Bettina, 2002, p. 34-35.

⁴⁴⁵ KÖHLER Bettina, 2002, p. 36.

⁴⁴⁶ SCHILDER BÄR Lotte et WILD Norbert, 2003, p. 28.

⁴⁴⁷ HIRTH Georg, 1880, p. 10. Traduction reprise de KÖHLER Bettina, 2002, p. 36.

⁴⁴⁸ SCHILDER BÄR Lotte et WILD Norbert, 2003, p. 49.

de l'enseignement : on abandonne le modèle en deux dimensions pour passer à l'objet en trois dimensions, c'est ce que souligne Léon Genoud, directeur du Musée industriel de Fribourg : « C'était la nouvelle forme de l'enseignement : on abandonnait le modèle graphique, la gravure, pour étudier l'objet en lui-même »⁴⁴⁹. De plus, cette réforme entraînera des changements au niveau du rôle professionnel de l'artisan ; l'objet conçu et créé par une seule personne deviendra de plus en plus rare, laissant la place à des créateurs de prototypes, puis à des productions en série⁴⁵⁰.

Au-delà des problématiques artistiques, la période de création des musées industriels en Suisse, entre 1875 et 1889, correspond à une époque de crise économique qui suit le conflit franco-allemand de 1870-1871. En effet, dès le krach de Vienne de 1873, « la crise s'installe progressivement, engendrant une longue dépression qui frappe l'ensemble du monde industriel, jusqu'au milieu des années 1890, coupée de rémissions ou de reprises momentanées »⁴⁵¹. La plupart des pays européens mettent en place une politique protectionniste. En Suisse, certaines industries, telles que l'horlogerie, les cotonnades et les soieries fléchirent sensiblement. Par exemple, « entre 1872 et 1877, les exportations de l'horlogerie reculèrent de trois cinquièmes en volume »⁴⁵². En réponse à cette crise, plusieurs industriels veulent rompre avec le libéralisme économique et développer de nouvelles stratégies, avec une intervention de l'État central. Le phénomène de création de musées industriels en Suisse est donc lié à cette période de marasme économique, et la volonté d'amélioration de l'industrie grâce à ces institutions n'en est que plus forte⁴⁵³. Mais nous verrons que ce n'est qu'en 1884 que la Confédération adopte un arrêté fédéral, visant à subventionner ces initiatives.

⁴⁴⁹ GENOUD Léon, 1894, p. VI (avant-propos).

⁴⁵⁰ PREISWERK-LÖSEL Eva-Maria, 1991, p. 1-2.

⁴⁵¹ ANDREY Georges [et al.], *Nouvelle histoire de la Suisse et des Suisses*, 2^e édition revue et augmentée, Lausanne : Éditions Payot, 1986, p. 641.

⁴⁵² *Ibid.*

⁴⁵³ Sur les sujets liés aux conséquences en Suisse de la crise bancaire de 1873 et les changements politiques qu'elle a engendrés, voir : HUMAIR Cédric, *Développement économique et État central (1815-1914). Un siècle de politique douanière suisse au service des élites*, Berne : Peter Lang, 2004 et CHACHEREAU Nicolas, *Introduire des brevets pour qui ? Seconde révolution industrielle en Suisse et mondialisation de la propriété intellectuelle (1873-1914)*, Université de Lausanne : thèse de doctorat non publiée, 2018.

2.3 La fondation des musées industriels

En 1869, la Suisse franchit une étape importante avec la fondation d'une association fédérale des arts et métiers. Contrairement à ce que son nom laisserait penser, le but principal de cette association n'était pas de fonder un musée ou un conservatoire des arts et métiers. En réalité, elle avait pour tâche principale de mettre en place une réglementation de l'artisanat pour toute la Suisse. Elle échoua dans ses projets et fut remplacée en 1879 par l'Union suisse des arts et métiers (USAM)⁴⁵⁴. Lors de l'une de ses premières séances, l'association des arts et métiers décide d'ouvrir une exposition permanente de produits industriels. Même si ce projet n'a jamais été réalisé, il témoigne de l'intérêt pour ce type d'institution. À l'Exposition universelle de Paris en 1867, les industriels suisses constatent l'infériorité de leur art national et sentent l'urgence qu'il y a à le perfectionner. L'Exposition universelle de Vienne, en 1873, ne vient que confirmer ce sentiment, comme le constate Heinrich Rieter, secrétaire général pour la Suisse à l'Exposition :

La Suisse est décidément en retard dans le domaine du commerce. Les moyens techniques utilisés ailleurs font largement défaut dans notre pays : nous manquons très souvent du sens des beaux dessins et des formes agréables, sinon en théorie, du moins en pratique. Notre artisanat a besoin d'une meilleure formation et d'installations plus avantageuses s'il veut se mettre au niveau des pays étrangers⁴⁵⁵.

De son côté, Jacob Falke (1825-1897), co-fondateur du musée autrichien pour les arts appliqués, constate dans ses rapports sur l'Exposition universelle de Paris en 1867 et celle de Vienne en 1873 que : « si les objets suisses étaient parfaitement exécutés, leur design, dicté par le goût en vigueur dans les pays d'exportation, se révélait peu original »⁴⁵⁶. Les entrepreneurs helvétiques craignent que le pays ne soit dépassé économiquement par l'étranger, d'autant plus qu'à partir de cette année-là, une longue dépression économique

⁴⁵⁴ DEGEN Bernard, « Union suisse des arts et métiers », in : *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, version du 18.03.2015, traduit de l'allemand. En ligne : <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/F/F16466.php>], consulté le 11.05.2021.

⁴⁵⁵ BRODA May B., 1980, p. 14. Citation originale : « dass die Schweiz namentlich auf dem Gebiete des Gewerbewesens ganz entschieden zurücksteht, dass die anderwärts in Anwendung gebrachten technischen Hilfsmittel bei uns zum Großen Theile fehlen, dass uns sehr oft Sinn für schöne Zeichnungen und gefällige Formen, wenn auch vielleicht nicht in der Theorie, so doch in der Praxis mangeln, und dass unser Handwerkerstand besserer Bildung und vorteilhafterer Einrichtungen bedarf, wenn er mit dem Auslande Schritt halten will ».

⁴⁵⁶ SCHILDER BÄR Lotte et WILD Norbert, 2003, p. 48.

frappe l'ensemble du monde industriel. La Suisse est touchée de façon durable, puisque la crise se fait ressentir jusqu'en 1895⁴⁵⁷.

En 1862 déjà, ce sont des particuliers qui fondent le premier Musée industriel de Suisse à Lausanne. Sept ans plus tard, le canton de Berne fonde la *Muster- und Modellsammlung* qui va vite être renommée *Kantonales Gewerbemuseum*. Mais l'élan de création des musées industriels commence véritablement dans la région de Zurich, là où l'industrie est déjà bien développée. La création d'une seule institution pour toute la région est envisagée, regroupant en un lieu unique une collection d'échantillons et de modèles, une bibliothèque, une salle de dessin et un bureau de renseignements. De nombreuses discussions ont alors lieu entre le Canton de Zurich et la Ville de Winterthour quant au choix de l'emplacement du futur musée industriel, afin de doter toute la région d'une seule institution. Mais les négociations n'aboutissent pas et l'on assiste à la création de deux musées en 1875 : le *Kunstgewerbemuseum* de Zurich et le *Gewerbemuseum* de Winterthour. Par la suite, après avoir trouvé un compromis, une commission centrale des deux Musées est créée, afin de grouper les forces d'activités et d'influence. Trois ans plus tard, en 1878, l'*Industrie- und Gewerbemuseum* de Saint-Gall est créé, suivis par le *Gewerbemuseum* de Bâle en 1881. À partir de 1886, le consortium des musées de Zurich et Winterthour s'étend à ceux de Saint-Gall, de Bâle et de Berne. Cette association, à notre connaissance unique en Europe à cette époque, permet aux différents musées d'être en relation directe, de se prêter des objets et d'organiser des expositions itinérantes. En Suisse romande, l'École d'arts appliqués à l'industrie de La Chaux-de-Fonds se dote en 1885, quinze ans après sa création, d'un Musée d'art industriel. La même année à Genève, un Musée des Arts décoratifs est fondé, au sein de l'École d'horlogerie. Fribourg abordera en 1888 la question de la création d'un Musée industriel cantonal, d'une bibliothèque et d'une école qui lui seront rattachés. Il y a encore un cas tardif : le Musée industriel de Sion en 1907. Le canton du Valais était alors le moins industrialisé de Suisse.

La plupart des musées industriels et d'art industriel collectionnaient essentiellement des objets d'art appliqué, aussi bien des originaux que des copies, du

⁴⁵⁷ LAFONTANT VALLOTTON Chantal, 2007, p. 34.

mobilier, de la verrerie, des céramiques, des objets en métal, en bois et en tissus, mais également des matières premières, des machines (machines à vapeur, à tisser et à broder) et des échantillons. Les collections étaient souvent spécialisées dans le type d'industrie développé dans la région, par exemple dans les textiles pour Saint-Gall et dans l'horlogerie à La Chaux-de-Fonds. Ils avaient pour but, comme à Londres, grâce à leurs collections de modèles essentiellement, faites d'objets reflétant des techniques et des styles variés, d'éduquer le goût et d'améliorer les capacités manuelles des artisans, de renouveler leur inspiration, et ainsi de perfectionner l'industrie d'art et de stimuler les productions cantonales. Les enjeux économiques étaient donc intimement liés aux missions d'éducation et de diffusion des savoirs.

Comme nous avons pu le voir plus haut, en parallèle à la fondation des musées, on assiste à la création d'écoles spécialisées, techniques, d'arts appliqués et de cours professionnels⁴⁵⁸. Il faut savoir que dans une majorité de cas, les musées industriels prennent place directement dans les locaux des écoles. Par ailleurs, ces bâtiments abritaient souvent une bibliothèque, une salle de lecture, parfois une collection de brevets et de dessins⁴⁵⁹ ainsi qu'un bureau de renseignements industriels. Ils se positionnent ainsi comme des alliés de l'enseignement, en proposant notamment des modèles pour les étudiants et des cycles de conférences. Rappelons ici que les deux écoles polytechniques suisses ont été créées très tôt, en 1853 pour l'École spéciale de Lausanne (école d'ingénieurs), et en 1855 pour l'*Eidgenössische Polytechnische Schule* (École polytechnique fédérale EPF) de Zurich, qui, à l'époque, était la seule à caractère fédéral⁴⁶⁰.

⁴⁵⁸ SCHILDER BÄR & WILD Norbert, 2003, p. 49-50.

⁴⁵⁹ Les musées industriels jouent ainsi un rôle pour la protection de la propriété intellectuelle, faute de législation sur les brevets jusqu'en 1887 (DEBLUË Claire-Lise, 2014, p. 93-94 ; CHACHEREAU Nicolas, 2011).

⁴⁶⁰ FLEER Peter et TOBLER Hans Werner, « Écoles polytechniques fédérales (EPF) », in : *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, version du 27.11.2012, traduit de l'allemand. En ligne : [URL : <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F10419.php>], consulté le 10.05.2021.

Chapitre 3 : Deux exemples précurseurs

Dans ce chapitre, nous commencerons par présenter deux exemples particulièrement intéressants pour la Suisse, le cas genevois, qui regroupe plusieurs institutions, et le Musée industriel de Lausanne, fondé en 1862. Ces deux cas, bien documentés, nous permettront de comprendre que le modèle « Musée industriel » n'est absolument pas figé, mais qu'au contraire, il ne cesse de se transformer pour s'adapter à de nouveaux objectifs et de nouveaux besoins.

3.1 Le cas genevois

3.1.1 *L'importance des arts appliqués à Genève*

La question des collections d'art industriel et d'art appliqué à Genève est vaste, car il a existé plusieurs institutions dans cette ville : le Conservatoire industriel (1834-1888), puis le Musée des arts industriels (1885-1910) et enfin la section des Arts décoratifs du Musée d'art et d'histoire (dès 1910), mais également des collections privées comme le musée Fol (1873-1909) et le musée Ariana (construit à partir de 1877). Le cas genevois est très intéressant puisque nous y retrouvons toutes les principales étapes du développement des musées industriels en Suisse. Par ailleurs, la bibliographie est plus fournie et plus récente pour Genève qu'ailleurs en Suisse, nous permettant de pousser l'analyse plus loin⁴⁶¹. Pour comprendre l'histoire de ces institutions, il faut s'intéresser à celle plus large des arts appliqués à Genève, de leur enseignement et de leur patrimonialisation. La ville de Genève est connue depuis le XVI^e siècle pour sa

⁴⁶¹ Nous verrons que pratiquement chaque institution a déjà fait d'objet l'article ou d'ouvrage. En revanche, il n'existe pas encore d'analyse globale sur l'ensemble de ces institutions, de leurs liens et de leur positionnement dans l'histoire plus large des musées industriels en Suisse, ce que nous proposons de faire ici.

Fabrique⁴⁶², soit l'horlogerie et ses activités dites annexes : l'émaillerie, la joaillerie, la gravure et la bijouterie. Ces industries se sont implantées dans cette ville grâce aux réfugiés huguenots, porteurs de ces savoir-faire⁴⁶³. Des collections de ces mêmes artisanats se sont logiquement formées à partir de la fin du XVIII^e siècle, dans différents lieux, parallèlement ou successivement : au sein de la Bibliothèque de Genève en premier, puis au Musée Rath, dans le Conservatoire industriel, ainsi qu'au Musée des arts industriels de l'École d'horlogerie, avant de rejoindre le Musée d'art et d'histoire en 1910⁴⁶⁴. Elles avaient à la fois une vocation patrimoniale, pédagogique et de soutien à l'industrie.

Au niveau de l'enseignement, en 1751 déjà, une École publique de dessin est ouverte. Des cours d'art appliqué y sont dispensés pour les artisans de la Fabrique, à côté des traditionnels cours pour les peintres et les sculpteurs⁴⁶⁵. Mais le but était déjà non pas de « former ici des statuaires et des peintres de premier ordre... parce qu'on n'en a que faire à Genève, mais bien de ces artistes qui fabriquent les ouvrages de commerce ou ceux qui servent à la vie civile et non à la magnificence »⁴⁶⁶.

Une société philanthropique, la Société pour l'avancement des arts, des manufactures et de l'agriculture de Genève⁴⁶⁷ est fondée en 1776, afin d'encourager et de favoriser le développement des sciences et des arts. Cette Société a amorcé un processus d'institutionnalisation de la formation technique, en proposant également différents types

⁴⁶² Le terme Fabrique est souvent employé à cette époque et dans certains textes récents, mais il porte à confusion. En effet, il sous-entend une concentration usinière alors que ce n'était pas le cas. Les diverses tâches artisanales étaient effectuées dans différents ateliers répartis dans la ville. WENGER Sylvain, *Industrialisation, innovation et institutions du savoir : une perspective genevoise (1750–1850)*, Université de Genève : thèse de doctorat non-publiée présentée à la Faculté des sciences de la société, 2016, p. 56.

⁴⁶³ Les réfugiés huguenots sont arrivés en deux vagues à Genève, la première autour de 1540-1590 et la seconde, après la révocation de l'Édit de Nantes, en 1685. FALLET Estelle, « Les arts appliqués à l'horlogerie. Un contexte genevois singulier », in : *Genava, Dossier Regards sur les arts appliqués*, n°63, 2015, p. 52.

⁴⁶⁴ *Ibid.* Voir également RIPOLL David, « Dépôts et palais : panorama des lieux d'exposition à Genève au XIX^e siècle », in : Danielle Buyssens, Isabelle Naef Galuba, Barbara Roth Lochner [dir.], *Gustave Revilliod (1817-1890), un homme ouvert au monde, Musée Ariana, Genève*, Milan : 5 Continents Éditions, 2018, p. 183-194.

⁴⁶⁵ FALLET Estelle, 2015, p. 52.

⁴⁶⁶ *Sur le dessin d'après le modèle dans l'École de dessin*, 1^{er} février 1770. BPU. Ms. Jabert 77/1, p. 66. Cité in : LOCHE Renée, « Création d'un musée à Genève sous l'Annexion : l'affrontement de deux idéologies », in : *Genava*, n°37, 1989, p. 171, note 5.

⁴⁶⁷ Voir : WENGER Sylvain, 2016.

de cours de dessin et de composition décorative. La première pierre de ce qui deviendra plus tard l'École d'horlogerie est posée en 1824, sous le nom de l'École de blanc⁴⁶⁸. À partir de 1826, les enseignements de la Société des arts sont déplacés dans le sous-sol du musée Rath, nouvellement construit, où elle a établi son siège⁴⁶⁹. En 1830, la Classe d'industrie de la Société des arts met en place une École industrielle « jalon important de l'institutionnalisation de la formation technique »⁴⁷⁰ en plus de l'École de blanc. Peu à peu, les cours donnés au Musée Rath ne semblent plus répondre aux besoins. Depuis 1846, le gouvernement radical est au pouvoir et la Société des arts leur paraît « trop élitiste et [ils] lui reproche[nt] de perpétuer les prérogatives de l'oligarchie genevoise »⁴⁷¹. En 1851, la Société est expulsée du Musée Rath, qui est récupéré par la ville. En 1869, une nouvelle École spéciale d'art appliqué à l'industrie est ouverte par la municipalité et en 1877, l'État ouvre une École professionnelles des arts industriels. Elle possédait une collection des moulages et organisait des cours du soir pour apprentis et jeunes artisans, et formait des décorateurs, des émailleurs, des sculpteurs, mais également de futurs chefs d'ateliers ou des enseignants⁴⁷². La question de l'enseignement est bien abordée à Genève, comme en témoigne les rapports de l'écrivain Marc Monnier (1829-1885) sur les moyens d'élever le niveau des arts et du sculpteur Charles Menn sur l'enseignement des arts du dessin en Suisse, comparé aux autres pays (1822-1894)⁴⁷³.

Voulant peut-être continuer de montrer son intérêt pour les arts industriels, malgré l'étatisation des écoles, la Société des arts décide de fonder, durant l'été 1883, une nouvelle section, la section des Arts décoratifs qui avait pour but de « contribuer à l'instruction mutuelle des personnes qui, par vocation ou par goût, s'occupent des arts décoratifs dans leurs applications industrielles »⁴⁷⁴. Cette section, qui comptera jusqu'à 144 membres (graveurs, horlogers, ébénistes, peintre sur émail et sculpteurs, céramistes,

⁴⁶⁸ En horlogerie, le « blanc » constitue les premières étapes de fabrication d'un mouvement, c'est aussi la base de la formation d'un horloger. WENGER Sylvain, 2016, p. 177.

⁴⁶⁹ Sur le Musée Rath, voir partie 2.1. WENGER Sylvain, 2016, p. 174.

⁴⁷⁰ WENGER Sylvain, 2016, p. 187.

⁴⁷¹ WENGER Sylvain, 2018, p. 181.

⁴⁷² VERSACE Benoît, *La collection de moulages de l'École des arts industriels de Genève : un instrument de conquête sur le terrain des arts appliqués*, Université de Genève : Mémoire de master en histoire de l'art, 2021 et FALLET Estelle, 2015, p. 54.

⁴⁷³ MONNIER Marc, 1869 et MENN Charles, 1874.

⁴⁷⁴ BUYSENS Danielle, 2019, p. 239. Les archives concernant la Classe d'Industrie se trouvent à la Société des Arts de Genève (SdA).

etc.), se réunissait mensuellement, afin d'écouter des communications qui avaient pour but de parler de nouvelles techniques de décoration, mais aussi de la définition des arts décoratifs⁴⁷⁵. Deux concours sont également organisés, en 1885 et en 1886, afin de soutenir les arts décoratifs⁴⁷⁶. Les résultats ne seront pas à la hauteur des attentes, surtout pour le deuxième, et la Section des Arts décoratifs ferme déjà en 1887. Apparemment, les membres peinent à trouver un président et à maintenir le rythme des conférences⁴⁷⁷.

Concernant l'histoire des collections en général, faisons un bref retour en arrière afin de nous pencher sur la réception genevoise des tableaux provenant du décret Chaptal, très révélatrice de l'esprit genevois concernant les arts. En effet, en 1798, la République de Genève est annexée à la France et devient pour quinze ans le chef-lieu du département du Léman. Avec la promulgation de décret Chaptal, elle reçoit, en 1805, deux caisses de tableaux en provenance du musée Napoléon. Puisqu'aucun musée n'a été créé pour les exposer, les tableaux ont pris place dans l'Hôtel de ville et dans l'église de Saint-Germain, donnée aux catholiques sous l'Annexion. Lors de l'envoi Chaptal à Genève⁴⁷⁸, la Société des arts se permet de demander un changement dans la liste des œuvres, en rappelant que :

Le dessin et la peinture sont cultivés à Genève avec succès, mais c'est surtout du côté des arts utiles que les Genevois ont dirigé l'application des beaux-arts et la peinture sur émail s'est associée à l'horlogerie et la bijouterie pour en doubler ses richesses et ses produits. Ce genre de peinture semble comporter plutôt l'étude du paysage et des fleurs que celui de l'histoire, et la Société des Arts désirerait qu'il fût possible d'ajouter au lot qui lui est échu quelques tableaux de fleurs et de paysage. [...] cette demande qui a pour but d'appliquer d'une manière particulière l'industrie de Genève et, par conséquent, de doubler pour elle le bienfait du gouvernement⁴⁷⁹.

⁴⁷⁵ BUYSENS Danielle, 2019, p. 238-239.

⁴⁷⁶ Ces concours faisaient peut-être double usage avec ceux que Charles Galland (1816-1901) et Jean-Daniel Colladon (1802-1890) mettent également en place dès 1885 pour soutenir les arts décoratifs. Sur le concours Galland, voir : BUYSENS Danielle, 2019, p. 245-247.

⁴⁷⁷ BUYSENS Danielle, 2019, p. 240-241.

⁴⁷⁸ JAQUIER Camille, « Le décret Chaptal et la collection de tableaux envoyée à Genève », in : *Genava*, n°60, 2012, p. 99-110.

⁴⁷⁹ Archives de l'État de Genève (AEG), PH 5623, Lettre du 8 floréal an XI (29 avril 1803) de la Société des Arts au Préfet du Léman.

Cette lettre représente bien l'état d'esprit des Genevois. Dans un but utilitariste, la Société des arts pense que des peintures « plus simples » lui serviront plus pour l'enseignement aux ouvriers⁴⁸⁰. Autrement dit, les tableaux doivent être utiles pour les ouvriers de la Fabrique, afin d'améliorer la production d'émaux par exemple⁴⁸¹. L'élite pouvait, quant à elle, faire le déplacement à Paris pour admirer les chefs-d'œuvre. De plus, les Genevois, calvinistes, ne désirent pas subir l'influence artistique parisienne catholique, résultant d'un pouvoir fortement centraliste, qu'ils situent loin de leurs idéaux moraux.

3.1.2 *Le Conservatoire industriel de Genève (1834-1888)*

Genève est à notre connaissance la seule ville suisse à avoir eu un Conservatoire industriel⁴⁸². Ce dernier a été créé par les membres de la Classe d'industrie et de commerce de la Société des arts de Genève, en 1834 déjà, ce qui est précoce pour la Suisse, avec pour objectif de soutenir l'enseignement industriel et de « faciliter l'acquisition et la mise à disposition de savoirs industriels développés à l'échelle locale et à l'étranger »⁴⁸³, à l'image du Conservatoire national des arts et métiers de Paris ou encore celui de Bruxelles⁴⁸⁴. À l'origine du projet, on trouve Jean-Daniel Colladon, ingénieur genevois possédant un bon réseau technique et scientifique à Paris⁴⁸⁵. Le premier projet de règlement, de juin 1834, explique que le but est de : « réunir des modèles de machines, appareils ou intrumens [*sic*] propres à donner une idée juste de l'état actuel des arts mécaniques et industriels », et de « former une collection spéciale des pièces et modèles propres à montrer la série des inventions relatives à la mesure du

⁴⁸⁰ STEHLE Pascale, *Le Musée d'art et d'histoire de Genève, mise en place et fonctionnement d'une institution culturelle*, Université de Genève : Mémoire de licence de la faculté des lettres, 1991, p. 19.

⁴⁸¹ JAQUIER Camille, 2012, p. 105.

⁴⁸² Pour le Conservatoire industriel de Genève, voir l'article de WENGER Sylvain, 2018. Voir également son site internet : <http://www.espaces-des-savoirs.ch/#institutions-du-savoir>, consulté le 14.03.2018 et CROSNIER Jules, *La Société des Arts et ses collections*, Genève : Société des Arts de Genève, 1910, p. 100-102.

⁴⁸³ WENGER Sylvain, 2018, p. 178.

⁴⁸⁴ Sur Bruxelles, voir : CLAES Marie-Christine, 2006 ; CLAES Marie-Christine, 2010, p. 44-55 et CLAES Marie-Christine, 2017, p. 59-75. Voir partie 1.6.1.

⁴⁸⁵ Il est intéressant de noter que dans son projet, Colladon parle de la formation d'un « musée industriel » et non pas d'un conservatoire. Archives de la société des arts (SdA), Classe d'industrie, correspondance 1822-1947, rapport de la commission nommée par la Classe d'industrie, dans sa séance de janvier 1834, pour examiner la proposition faite par D. Colladon, concernant la formation d'un musée industriel, Genève, 19 février 1834.

temps, dès l'origine de l'art jusqu'à nos jours »⁴⁸⁶. En 1841, le physicien Auguste de La Rive, président, répète l'importance qu'il y a à non seulement exposer les industries du passé, mais également à soutenir et promouvoir la création de nouvelles. L'objectif étant d'en faire « à la fois un musée historique [des] industries passées, et une école de perfectionnement par une collection de bons modèles, [des] industries présentes et peut-être [des] industries futures »⁴⁸⁷.

D'abord installé dans une salle proche du Musée Rath, le conservatoire ouvre en juillet 1836. Il est ensuite déplacé dans un ancien grenier à blé municipal⁴⁸⁸ et ouvert au public un jour par semaine. La Société des arts en finançait les nouvelles acquisitions, mais il recevait également de nombreux dons. En 1852, un inventaire complet est établi⁴⁸⁹.

En 1864, le conservatoire déménage au Palais de l'Athénée, nouveau siège de la Société. Il occupe des locaux spacieux, qui permettent une réorganisation des collections, « privilégiant la dimension muséale et tendant à favoriser l'élargissement des publics cibles »⁴⁹⁰. La Classe d'industrie et de commerce, qui s'occupe toujours du Conservatoire, a dû suivre avec attention le projet et l'ouverture du Musée industriel de Lausanne, puisqu'en 1866, quatre ans après Lausanne, elle décide « de joindre à son Conservatoire de machines un petit musée technologique, où les divers produits de l'industrie seront exposés suivant l'ordre de leurs phases successives »⁴⁹¹. Nous verrons par la suite qu'en 1861, Charles-Théophile Gaudin et Gabriel de Rumine présentaient aux Lausannois leur projet de Musée industriel dans un article, publié dans la *Gazette de Lausanne*⁴⁹². Ils y expliquaient que le but était de réunir une collection de matières premières employées dans l'industrie et à « montrer diverses phases de transformation

⁴⁸⁶ SdA, Rapport annuel du comité d'industrie, fait par le P^r De la Rive, président, Genève, 19 février 1834.

⁴⁸⁷ SdA, Rapport annuel du comité d'industrie, fait par le P^r De la Rive, président, Genève, 12 août 1841.

⁴⁸⁸ Nous verrons par la suite que la *Muster- und Modellsammlung* de Berne, ainsi que le *Gewerbemuseum* de Winterthur prendront également place dans des anciens greniers à blé. Voir partie 4.4.

⁴⁸⁹ WENGER Sylvain, 2018, p. 181. En fait, l'inventaire est réalisé pour « garantir [la collection] contre l'incendie ». À ce jour, il n'a pas encore été retrouvé.

⁴⁹⁰ WENGER Sylvain, 2018, p. 182.

⁴⁹¹ SdA, Rapport annuel de la Classe d'industrie et de commerce, par le P^r Élie Wartmann, président, Genève, 23 mai 1867. Séance tenue à l'Athénée.

⁴⁹² Voir partie 3.2.1.2. « La salle industrielle de Lausanne », in : *Gazette de Lausanne*, Lausanne, 28 mars 1861, p. 3. Pour plus de détails, voir : 3.2.1.2.

que ces matières ont actuellement à subir pour rendre à l'humanité tout le service qu'elle est en droit d'attendre »⁴⁹³.

Nous verrons également qu'en 1866, les Genevois reprennent assez clairement le programme de Gaudin, puisqu'il est prévu que les vitrines abritent les « principales matières premières utilisées dans les diverses industries »⁴⁹⁴, et qu'on donne aussi des informations sur « la suite des transformations qu'on leur fait subir pour les métamorphoser en produits utilisables »⁴⁹⁵. Ils font d'ailleurs directement référence au Musée de Madame de Rumine, lorsqu'ils déclarent :

s'associer [...] à la grande idée anglaise de l'instruction par les yeux, qui provoque une curiosité de bon aloi et le goût de lectures sérieuses. Ce que Londres a créé dans son grand établissement de Kensington, ce que M^{me} de Rumine a imité à Lausanne, nous avons voulu le reproduire dans notre ville⁴⁹⁶.

La réorganisation commencée en 1866 s'achève en 1870, l'établissement possède alors « 3621 objets ou séries d'objets, répartis en onze classes suivant les branches de l'industrie auxquelles ils se rapportent », c'est-à-dire : mécanique, métaux, chimie, agriculture, alimentation, bâtiment, mobilier, vêtement, hygiène et médecine, décoration et enseignement (Ill. 28)⁴⁹⁷.

⁴⁹³ « Inauguration du Musée industriel à Lausanne », in : *Gazette de Lausanne*, Lausanne, 4 mars 1862, p. 3.

⁴⁹⁴ SdA, Rapport annuel de la Classe d'industrie et de commerce, par le P^r Élie Wartmann, président, Genève, 1868, p. 338-342 (annexe III.1). Les Genevois reprennent pratiquement mot pour mot le programme de Gaudin, voir partie 3.2.1.2.

⁴⁹⁵ *Ibid.*

⁴⁹⁶ SdA, Rapport annuel de la Classe d'industrie et de commerce, par le P^r Élie Wartmann, président, Genève, 23 mai 1867. Séance tenue à l'Athénée.

⁴⁹⁷ SdA, Rapport annuel de la Classe d'industrie et de commerce, par Louis Soret, président, Genève, 23 mai 1872.



III. 28. Le Conservatoire industriel de Genève, au palais de l'Athénée,
par Émile Pricam, vers 1880.
Collection Lightmotif.

À partir des années 1870, les responsables de l'établissement constatent que l'État prend de plus en plus en charge l'enseignement industriel, concurrençant les activités, les enseignements et les projets de la Société⁴⁹⁸. De plus, à la même période, dans les milieux de l'École d'horlogerie et de la formation professionnelle publique, on commence à parler d'un projet de « musée industriel ». L'École d'horlogerie espère la construction d'un nouveau bâtiment assez spacieux pour accueillir les salles de cours, les ateliers et un musée industriel. À la suite du décès du directeur Wartmann, qui s'était occupé de la réorganisation de l'institution lors du déménagement au Palais de l'Athénée, le Conservatoire commence peu à peu à perdre de son intérêt. En 1888, il ferme, essentiellement par manque de place, afin d'agrandir la bibliothèque⁴⁹⁹ et aussi en raison des ressources financières limitées et de sa perte d'attractivité. Sa collection séparée en deux, est donnée à l'École professionnelle et à l'École d'horlogerie, deux institutions

⁴⁹⁸ WENGER Sylvain, 2018 p. 183.

⁴⁹⁹ La même chose se passe avec le Musée industriel de Fribourg, quelques années plus tard.

gérées par la Ville de Genève. Les objets donnés à l'École d'horlogerie, principalement des pièces d'horlogerie, formeront le noyau du « musée futur d'Industrie »⁵⁰⁰.

Concernant la collection, en 1875, on rappelle que : « ce musée fort instructif [...] a pour but de faire connaître l'origine, la nature et le mode de fabrication d'une foule d'objets ou de substance que nous employons tous les jours »⁵⁰¹. Mais que contenait-elle exactement ? Dès le début, l'horlogerie occupait une place importante, puisqu'il s'agissait d'une branche principale de l'industrie genevoise. Bien plus tard, en 1881, le directeur du conservatoire, le professeur de physique Élie-François Wartmann, insistait encore sur l'importance de continuer à acquérir des pièces d'horlogerie, afin de susciter « l'attention des ouvriers qui visitent le Conservatoire, et [d'éveiller] chez quelques-uns le désir d'améliorer les procédés, en les poussant peut-être dans la voie de l'invention. Sortir de la routine, [...] c'est faciliter le progrès »⁵⁰². Dans son article, Sylvain Wenger, retrace plusieurs acquisitions : « un chronomètre fait à Liverpool, des modèles de roues hydrauliques perfectionnées, une petite machine locomotive à vapeur, un engrenage hélicoïdal, une pendule astronomique, des dessins de machines, des modèles en nature, des produits de l'industrie genevoise, des modèles de roues hydrauliques, de ponts, de charpente en fer, d'hélice, de perforatrice pour le percement des tunnels ferroviaires, une ancienne pendule à godet, ... ». Lors de la fermeture, un inventaire manuscrit accompagnant un projet de convention, datant de mai 1888, entre la Société des arts et les autorités locales, renseigne sur l'organisation de la collection⁵⁰³.

⁵⁰⁰ CROSNIER Jules, 1910, p. 102.

⁵⁰¹ SdA, Rapport annuel de la Classe d'industrie et de commerce, par Gustave Rochette, vice-président, Genève, 20 mai 1875.

⁵⁰² SdA, note de É. Wartmann, datée du 15 septembre 1881, boîte « Conservatoire industriel ». Cité in : WENGER Sylvain, 2018, p. 184.

⁵⁰³ SdA, SDA.1969 : « Conservatoire industriel », 1874-1888. Voir : WENGER Sylvain, 2018, p. 184-185. Nous remercions Sylvain de nous avoir transmis des scans de ce rapport, alors que les archives étaient fermées à la consultation.



III. 29. L'École d'horlogerie de Genève, rue Necker, après 1878.
Bibliothèque de Genève, Centre d'iconographie genevoise, n° inv. vg p 0281.

3.1.3 *Le Musée des arts industriels à l'École d'horlogerie de Genève (1885-1910)*

Le Musée des arts industriels installé dans les locaux de l'École d'horlogerie de Genève (III. 29), qui héritera d'une partie des collections du Conservatoire industriel, changera plusieurs fois de nom⁵⁰⁴. Dans les premières sources⁵⁰⁵, nous pouvons lire le nom de Musée industriel, puis Musée des arts industriels. En 1886, une année après son ouverture, un glissement de nom s'opère passant de Musée des arts décoratifs et

⁵⁰⁴ Nous remercions chaleureusement David Ripoll qui nous a très aimablement transmis son résumé du dépouillement des sources qu'il a réalisé concernant le Musée industriel de Genève. Sur ce musée en particulier, voir : BUYSENS Danielle, 2019, p. 237-265 et FALLET Estelle, 2015, p. 51-58.

⁵⁰⁵ La plupart des sources concernant le Musée des arts industriels de Genève sont conservées aux Archives de la ville de Genève (AVG). Voir : *Mémorial des séances du Conseil municipal de la Ville de Genève*, Genève : Imprimerie Carey ; *Comptes rendus de l'Administration municipale de la Ville de Genève*, Genève : Imprimerie Carey, 1842 à 2000 ; AVG 03.PV.42 et numéros suivants. Procès-verbaux des séances du Conseil Administratif de la ville de Genève ; AVG, 340.C.4, Fonds général du Musée des arts décoratifs de Genève ; AVG 340.C.6, (340.C.6.1 à 340.C.6.6) Fonds général pour les arts appliqués, qui représente 4,6 ml ; AVG 340.A.3.1/1, Règlements (arts décoratifs) ; AVG 340.A.8.5/4, Cahier des charges des conservateurs du Musée des arts décoratifs de Genève et AVG 340.A.17, Subventions fédérales pour les arts décoratifs.

industriels à Musée des arts décoratifs. Il est le résultat d'une longue gestation de plus de dix ans de débats, de discussions et de pétitions.

En effet, en 1874, Hippolyte Gosse, médecin légiste et passionné d'archéologie, propose déjà au Conseil municipal le projet d'un musée industriel, à côté d'un musée d'anatomie pathologique. La discussion est passionnée, les modèles de Lausanne, Annecy, Vienne et Munich sont cités, mais n'aboutit à encore rien de concret⁵⁰⁶. La même année, une pétition est remise au Conseil municipal, lui demandant de préavis sur l'urgence et l'utilité d'un bâtiment pour le musée et l'école d'art industriel, « considérant que l'une des principales conditions de prospérité de nos industries nationales est de chercher constamment à élever le niveau de l'art classique et de l'art industriel »⁵⁰⁷. Dans les discussions qui suivent la réception de cette pétition, nous pouvons observer la crainte des Genevois d'être en retard sur cette question :

Il y a là un besoin, et un besoin urgent qui s'impose à nous. Genève, ville d'art industriel, ne doit pas rester en arrière de Zurich, de Paris, de Munich villes où se trouvent des établissements admirables. Il faut à Genève, qui a déjà tant fait en créant son École spéciale de l'art appliqué à l'industrie, il faut le complément indispensable de cette école. Il faut non-seulement l'enseignement graphique, mais l'enseignement théorique et technologique⁵⁰⁸.

Mais malgré de nombreuses discussions et tergiversations, le dossier n'avance guère. D'autant plus qu'il est d'abord mêlé à celui de l'École d'horlogerie, puis à celui de la création d'un nouveau musée sur le terrain des Casemates, le futur Musée d'art et d'histoire⁵⁰⁹. Il ressort assez clairement des débats que « chacun veut une École d'horlogerie et chacun regrette l'absence d'un Musée industriel ; ce qui [...] [les] divise c'est la question des voies et des moyens »⁵¹⁰. Certains conseillers municipaux craignent

⁵⁰⁶ AVG, *Mémorial des séances du Conseil municipal de la Ville de Genève*, Genève : Imprimerie Carey, 9 janvier 1874, p. 471-473 et RIPOLL David, 2018, p. 189-190.

⁵⁰⁷ AVG, *Mémorial des séances du Conseil municipal de la Ville de Genève*, Genève : Imprimerie Carey, 30 juin 1874, p. 62-63

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 65-66.

⁵⁰⁹ Concernant la genèse du Musée d'art et d'histoire, voir : BUYSENS Danielle, « La preuve par l'éphémère ou Genève acculée à se doter d'un nouveau musée ! », in : EL-WAKIL Leïla et VAISSE Pierre [dir.], *Genève 1896 : regard sur une exposition nationale*, Chêne-Bourg/Genève et Paris : Georg, 2001, p. 131-136.

⁵¹⁰ AVG, *Mémorial des séances du Conseil municipal de la Ville de Genève*, Genève : Imprimerie Carey, 23 mai 1876, p. 159-160.

qu'en liant l'École au musée, aucun des deux projets ne se réalise⁵¹¹. En décembre 1876, la Ville de Genève adopte, par un vote de principe, la formation d'un Musée industriel lié à l'École d'horlogerie⁵¹², le dote d'un crédit de 10'000 francs pour les nouvelles acquisitions, et s'intéresse de près à l'exemple lausannois⁵¹³. Dès 1881, à la suite de la réorganisation de l'École, des pièces d'horlogerie sont rassemblées, pour former le noyau d'un musée appelé à « compléter l'organisation de l'Académie professionnelle »⁵¹⁴. C'est ainsi que le Musée des arts industriels sera aménagé provisoirement dans quatre salles de l'École d'horlogerie, installée depuis 1879 à la rue Necker, dans le quartier de Saint-Gervais, proche des ateliers de la Fabrique et de l'École des arts industriels, en attendant la création d'un nouveau musée, le futur Musée d'art et d'histoire⁵¹⁵.

Dans un rapport intéressant, rédigé par M. Rutishauser et adopté par le Conseil administratif dans sa séance du 1^{er} mai 1885, nous pouvons en apprendre un peu plus sur l'organisation de ce musée :

L'élément artistique dominant dans nos industries, c'est à une collection visant les arts décoratifs que nous devons nous attacher spécialement ; ce musée offrirait aux travailleurs et aux artistes de nombreux modèles et spécimens, et la bibliothèque ajoutée aux collections serait pour tous une source de renseignements, soit au point de vue de l'art proprement dit, soit à celui de la mécanique technique⁵¹⁶.

Il s'agit du plan assez classique alliant collections de modèles et bibliothèque, le tout lié à une école, que nous retrouverons plus loin avec les musées de Winterthour, Zurich, Saint-Gall, Bâle et La Chaux-de-Fonds. En revanche, ce qui est plus original, c'est qu'il

⁵¹¹ AVG, *Mémorial des séances du Conseil municipal de la Ville de Genève*, Genève : Imprimerie Carey, 19 mai 1875, p. 143.

⁵¹² Sur l'École d'horlogerie : JAQUET Eugène, *L'École d'horlogerie de Genève, 1824-1924*, Genève : Éditions Atar, 1924 et FALLET Estelle [dir.], *Dix écoles d'horlogerie suisse. Chefs-d'œuvre de savoir-faire*, Neuchâtel : Éditions Simonin, 2010, p. 11-82.

⁵¹³ Dans une lettre du 27 février 1877 (AVL, G, RMI 35, cartable 2, enveloppe 12, 27 février 1877), le président du Conseil administratif de la Ville de Genève demande au syndic de la ville de Lausanne des informations sur le Musée industriel de Lausanne. En effet, il explique que le Conseil municipal de la Ville de Genève a voté le principe de la création d'un Musée industriel. Une commission, nommée pour en étudier la nature et les conditions de création, désire connaître l'organisation d'établissements analogues, afin de les guider dans leur travail. Contrairement à ce qu'écrit Catherine Kulling, le Musée industriel de Genève est bien rattaché à l'École d'horlogerie, et non pas à l'École spéciale d'art appliqué à l'industrie (KULLING Catherine, 1995, p. 29).

⁵¹⁴ WENGER Sylvain, 2018, p. 184-185.

⁵¹⁵ AVG, 03.PV.44, p. 256.

⁵¹⁶ *Journal de Genève*, 11 juin 1885, p. 1 (annexe III.2).

est déjà prévu que ce musée, logé dans l'École d'horlogerie, ne soit qu'une solution provisoire, en attendant la construction d'un grand musée :

Le rapport espère que le musée d'art industriel sera logé dans le même édifice futur que plusieurs de nos collections, en particulier celle des beaux-arts : en effet, il y a avantage et nécessité à ne plus faire des hommes initiés à l'art et de leurs travaux une classe à part ; c'est d'une communauté d'aspirations et de travail entre l'art et l'industrie que dépend l'avenir de l'industrie genevoise, source principale de notre prospérité⁵¹⁷.

Pour Rutishauser, il est essentiel de lier l'art et l'industrie, au sein d'un même bâtiment. La fortune genevoise renaîtra de cette union, et non pas d'une séparation entre l'art industriel et les Beaux-Arts, ou encore d'une hiérarchisation. Rutishauser a très probablement en tête l'exemple du nouveau Musée de Neuchâtel qui vient d'être inauguré et qui rassemble dans un seul bâtiment toutes les collections de la ville.

Le Musée des arts industriels installé dans les locaux de l'École d'horlogerie de Genève est inauguré le 2 novembre 1885. Dès le 11 décembre de la même année, il est décidé que le Musée sera ouvert tous les jours de 13h à 16h, le samedi soir de 19h à 21h et de dimanche matin, de 9h à 12h⁵¹⁸. Il s'agit d'un horaire d'ouverture assez typique de ce genre d'institution, avec le samedi soir et le dimanche matin ouverts, afin de permettre aux ouvriers de le visiter, en dehors de leurs heures de travail.

Jusqu'en 1920, la direction du musée sera assurée par Georges Hantz (1846-1920), un graveur-ciseleur réputé, originaire de La Chaux-de-Fonds. Dans un article rédigé plus tardivement, il décrit bien quels étaient alors les objectifs :

Le but du Musée était et doit être encore le maintien des industries artistiques existantes et leur progrès par la consultation des produits similaires étrangers. Il doit faciliter l'étude des types reconnus les meilleurs parmi les œuvres des artistes anciens et modernes. Il doit développer le goût en général et ouvrir au producteur et à l'ouvrier des idées nouvelles pour la prospérité de nos industries nationales⁵¹⁹.

⁵¹⁷ *Ibid.*

⁵¹⁸ AVG, 03.PV.44, p. 577.

⁵¹⁹ HANTZ Georges, « Le Musée des arts décoratifs au nouveau Musée de Genève », in : *La Revue polytechnique et le moniteur de l'industrie*, n°282, 10 janvier 1911, p. 59.

La vocation de cette institution était clairement d'entretenir le savoir-faire des ouvriers, de développer les arts industriels, grâce à l'étude et à la consultation de modèles.

3.1.3.1 *La collection*⁵²⁰

D'après le rapport sur la création du Musée d'art industriel, il est prévu qu'il devait comprendre : « une collection d'estampes, une bibliothèque de publications périodiques spéciales, une collection d'objets rétrospective et contemporaine, une exposition d'objets anciens prêtés, ou d'objets fabriqués à Genève »⁵²¹. Le classement, par type de matériaux et par stade de fabrication, de la matière première à l'objet ouvragé, comme au Musée industriel de Lausanne, mais en plus perfectionné, est également expliqué :

Au début le musée répartirait les produits, tant bruts que travaillés, en quatre classes : les bois, les métaux, les pierres et terres, les tissus. Plus tard, lorsque l'importance des collections le demandera, on procédera au classement suivant : I^{er} groupe. (Produits bruts). 1^{ère} section : bois ; 2^e section : métaux ; 3^e section : pierre, terre, émaux ; 4^e section : textiles, tissus ou matières employées. II^e groupe. (Produits ouvrés). 1^{ère} section : bois sculptés, ivoires sculptés, ameublement. 2^e section : métaux ouvrés, ciselure, bronze, armes, orfèvrerie et bijouterie, serrurerie d'art, musée de l'école d'horlogerie, boîtes à musique ; 3^e section : émaux, céramique, mosaïque, vitraux, etc. ; 4^e section : costumes, broderies, tapisseries, dentelles. Le principe qui devra servir de guide pour les acquisitions sera de se contenter souvent de reproductions, de moulures, de photographies, afin de pouvoir mettre le plus grand nombre possible de documents à la disposition de nos artistes. En d'autres termes, de se préoccuper d'attirer non pas les curieux par la rareté des objets, mais les travailleurs par l'ensemble des matériaux à consulter⁵²².

Dès leur entrée au musée, les objets sont inscrits et classés dans le grand *Répertoire*, premier registre d'inventaire (annexe III.3a)⁵²³. Ce *Répertoire*, qui sera utilisé

⁵²⁰ Pour une analyse plus complète de la collection, voir : BUYSENS Danielle, 2019, p. 250-257.

⁵²¹ *Journal de Genève*, 11 juin 1885, p. 1.

⁵²² *Journal de Genève*, 11 juin 1885, p. 1.

⁵²³ Voir : LINI Gabriella, « A, B, C comme dentelles, B comme bois et G comme Renaissance », in : *Genava*, n° 61, 2013, p. 15-22. Dans cet article, Gabriella Lini explique comment les numéros d'inventaire des objets du Musée d'art et d'histoire de Genève renseignent également l'histoire des collections.

et rédigé par Georges Hantz, probablement avec une autre personne⁵²⁴ de 1885 à 1916⁵²⁵, soit même après le déménagement dans le nouveau Musée d'art et d'histoire, existe encore et est conservé au Musée d'art et d'histoire⁵²⁶. Les objets sont classés selon leurs matériaux et leurs techniques, dans différentes sections, par ordre alphabétique : bois ; broderies ; céramiques ; carton mâché ; cuir ; émaux ; estampes et gravures ; étoffes, costumes et accessoires ; ivoires, écailles ; bijoux et joaillerie ; métaux ; mobilier du musée ; plâtres, reproductions, cires ; papiers peints ; pierre ; poinçons, matrices, billes gravées ; reliures ; vitraux ; verroterie et cristaux. Au sein de chaque section, les objets sont inscrits chronologiquement, par ordre d'acquisition. Pour chaque objet, seules trois rubriques sont remplies⁵²⁷ : le numéro d'inventaire, une brève description et le prix d'achat ou la valeur estimée. Le numéro d'inventaire est parfois précédé d'un timbre « S.F. », signifiant que l'objet a été acquis grâce aux subventions fédérales. Dans la description, il est souvent inscrit qui sont les fabricants, le coût dans la monnaie locale si l'objet vient de l'étranger, ou s'il s'agit d'un don. Georges Hantz documente le transfert de certains objets à d'autres institutions ou leur prêt et leur retour soit par des annotations au crayon ou à l'encre rouge – « A. I » en rouge signifie par exemple la mise en dépôt à l'École des Arts industriels en novembre 1928 – soit par des lettres et des notes glissées dans le catalogue. Quelques notes ultérieures renseignent également l'état de conservation, s'il manque des parties d'un objet ou s'il a été brisé.

À partir de 1916 et jusqu'en 1935, la majeure partie des objets sera reportée dans neuf registres séparés (annexe III.3b), toujours par Georges Hantz au début, puis par son

⁵²⁴ Une note manuscrite détachée, signée par Georges Hantz et conservée entre le plat de reliure et la première page, permet d'identifier son écriture. Une autre main figure dans le catalogue, surtout au tout début de certaines sections (broderies, céramique, émaux, étoffes, plâtres, ...).

⁵²⁵ En réalité, quelques objets ont été inscrits en 1920, par exemple dans la section des plâtres. Il est probable qu'Antoine Dufaux ayant succédé à Georges Hantz après sa mort, survenue justement en 1920, se soit trompé de registre, dans un premier temps. Suivant la logique de Hantz, Dufaux aurait dû utiliser les neuf nouveaux registres (cf. infra).

⁵²⁶ Musée d'art et d'histoire de Genève, Centre de documentation, Inventaire et documentation scientifique. Titres sur le plat supérieur : Ville de Genève, Musée des arts décoratifs, Répertoire (étiquette rouge). Ville de Genève, Musée d'art et d'histoire. Premier registre d'inventaire de 1885 à 1916 (étiquette blanche). Ce registre va être numérisé prochainement et portera probablement la cote suivante : MAH REG 0057. Nous remercions vivement Gabriella Lini pour son accueil chaleureux et la mise à disposition des différents registres d'inventaire. Michel Jordan a rédigé un document très utile et extrêmement bien documenté permettant de comprendre la typologie et l'historique des numéros d'inventaire des collections du Musée d'art et d'histoire de Genève. Ce document, disponible à l'interne, peut être consulté sur demande.

⁵²⁷ C'est moins que pour le premier catalogue du Musée industriel de Lausanne. Voir point 3.2.1.4.

successeur, Antoine Dufaux à partir de 1920, reprenant les mêmes sections. Les nouvelles acquisitions faites à partir de 1916 viendront compléter ces registres, inscrites chronologiquement à la suite des anciens numéros. Ces registres sont également conservés au Musée d'art et d'histoire⁵²⁸. Il est probable que Georges Hantz ait mis en place ces nouveaux registres parce que le premier commençait à être totalement saturé pour certaines sections, comme les céramiques⁵²⁹. Quatre rubriques sont complétées pour chaque objet : numéro d'acquisition (numéro d'inventaire) ; désignation de l'objet ; provenances, acquis de et le prix. Là aussi, on peut lire des annotations postérieures. Par exemple, dans le volume consacré aux dentelles⁵³⁰, deux « XX » à gauche du numéro d'inventaire indiquent que les pièces sont dans des cartons (dans les dépôts) ; en revanche, si le numéro est souligné, cela indique que l'objet est exposé dans les salles. Comme pour le premier registre, Georges Hantz documente par des annotations au crayon ou à l'encre rouge le transfert de certains objets à d'autres institutions ou leur prêt et leur retour. Des lettres et des feuilles volantes qui donnent également des renseignements utiles pour certaines collections (des dons, des achats, des transferts) ont été glissées entre le plat de couverture et la première page de certains volumes, ou entre des pages. Après le décès de Georges Hantz, son successeur Antoine Dufaux, utilisera les mêmes registres pratiquement jusqu'à la fin de son mandat en 1936. Notons que le nombre d'objets semble plus important que leur qualité, privilégiant les reproductions et les photographies, ce qui est assez novateur pour être souligné.

Un appel aux dons est envoyé le 25 mai 1885, afin d'augmenter les collections :

Nous vous serons reconnaissants, Monsieur, de nous aider à atteindre ce but en nous faisant abandon des objets, des matériaux, des documents que vous possédez, ayant un rapport direct avec l'art ou l'industrie. Nous nous adressons à tous indistinctement : aux particuliers possesseurs d'objets dont

⁵²⁸ Musée d'art et d'histoire de Genève, Centre de documentation, Inventaire et documentation scientifique. Neuf registres, toujours par matériaux, complétés entre 1916 et 1932. Liste des registres : MAH REG 0048 : bois, cartons, laques ; MAH REG 0049 : céramique, émaux ; MAH REG 0050 : dentelle ; MAH REG 0051 : joaillerie, bijoux, etc. ; MAH REG 0052 : plâtres, pierres, cires, papiers peints, panneaux ; MAH REG 0053 : reliures, cuirs, ivoires et écailles ; MAH REG 0054 : vitraux, verrerie et cristaux ; MAH REG 0055 : métaux, objets en métal ; MAH REG 0056 : tissus. Comme les registres seront numérisés prochainement les cotes indiquées peuvent éventuellement subir des modifications. Il existe également un registre postérieur, toujours pour les arts décoratifs, illustré de dessins à l'aquarelle faits par le conservateur Marcel Gauthet.

⁵²⁹ Il doit par exemple continuer certaines sections sous d'autres lettres alphabétiques, en raison du manque de place.

⁵³⁰ MAH REG 0050 : dentelle.

la réunion constituerait une véritable richesse pour le pays tout entier ; aux maisons ayant un passé dans les industries genevoises, à celles possédant un nom et une réputation, aux artistes, aux ouvriers dans toutes les professions⁵³¹.

Les collections occupent quatre salles de l'École d'horlogerie :

Dans la plus grande salle se trouve la collection de minéraux, de marbres et de coquillages, réunie « au point de vue des arts ». Sont présentées ensuite l'argenterie de l'Alabama, une collection technologique de produits de la manufacture de Sèvres, ainsi que des œuvres en cuivre et des étains. Les deux salles suivantes sont réservées aux plâtres (moulage du Louvre et maquettes du monument Brunswick). Le dernier espace renferme la collection d'estampes et « de nielles » réunie par le graveur François Burrillon (1821-1891), « véritable trésor que peu de villes peuvent se vanter de posséder »⁵³².

Malgré les efforts entrepris pour ajouter des pièces manquant à une ou plusieurs des sections par des acquisitions à l'étranger, la collection du Musée demeure relativement modeste. À noter que la plupart des objets sont achetés à Paris, par exemple lors de l'Exposition universelle de 1889⁵³³. En revanche, le musée est doté d'une bonne bibliothèque et d'une collection d'estampes composée d'environ 80'000 pièces. Un catalogue provisoire permet de se faire une idée de l'état de ses collections⁵³⁴.

Durant l'été 1888, la Classe d'industrie de la Société des arts remet une partie de sa collection au Musée pour une durée de dix ans. La convention pouvant être prolongée passé ce délai⁵³⁵. En 1890, la commission du Musée décide de compléter et d'enrichir la collection d'objets directement liés aux industries décoratives genevoises et plus spécialement tout ce qui concerne l'émaillerie dans toutes ses manifestations : émaux peints, émaux champlevés, boîtes de montres émaillées, cadrans⁵³⁶.

⁵³¹ AVG, 340.C.4.2/1.

⁵³² FALLET Estelle, 2015, p. 55.

⁵³³ BUYSENS Danielle, 2019, p. 255.

⁵³⁴ *Catalogue provisoire de la Bibliothèque consultative et de la collection des estampes du Musée des arts décoratifs*, Genève : Imprimerie centrale genevoise, 1888. La bibliothèque possédait par exemple la revue *L'Art pour tous, encyclopédie de l'art industriel et décoratif*, publiée à partir de 1861 à Paris.

⁵³⁵ AVG, 03.PV.47, p. 320 et *Journal de Genève*, 3 juin 1888, p. 2.

⁵³⁶ AVG, 03.PV.49, p. 199.

3.1.4 *Le Musée des arts décoratifs dans le Musée d'art et d'histoire de Genève (1910)*

À Genève, les discussions sur la création d'un nouveau musée⁵³⁷ commencent en 1873, lorsque la ville reçoit l'héritage du duc de Brunswick. Mais ce legs ira pour la construction d'un nouveau théâtre. Durant plus de trente ans, l'emplacement du nouveau musée, son contenu, son organisation et son financement feront l'objet de nombreux débats. Deux concours d'architecture seront même organisés, le premier n'étant pas parvenu à un résultat satisfaisant. Au début, aucun des nombreux sites proposés ne semblait être suffisamment approprié pour convenir au gouvernement, aux différentes sociétés artistiques et à l'opinion publique. Le but ici n'est pas d'entrer dans tous les détails de ces discussions, mais de nous concentrer sur la question de la place des arts décoratifs dans ce futur musée.

En effet, dès le premier « Concours général pour la création d'un Musée des Arts » il est décidé qu'au sein de ce grand musée seront réunies les collections des Beaux-Arts et des Arts Décoratifs⁵³⁸. Ces dernières prendront même une place importante, ce qui est assez rare en Suisse pour être souligné. Il leur semble logique que la tendance de l'époque soit à « rapprocher l'art industriel de l'art purement esthétique »⁵³⁹. Pour traiter de cette question, il est très intéressant de relire *La Question du Musée* de Jaques Mayor⁵⁴⁰, texte dans lequel il présente son programme pour le futur musée. C'est d'ailleurs le programme qui sera suivi par l'architecte Camoletti, vainqueur du second concours. Selon Mayor, les Arts décoratifs ont toujours occupé à Genève une place importante, plus que les Beaux-Arts : « Genève ville industrielle a toujours cultivé les Arts décoratifs. À ce goût est venu

⁵³⁷ Sur le processus de création du Musée d'art et d'histoire de Genève, voir : Ripoll David, « Le Musée d'art et d'histoire : naissance d'un complexe monumental », in : *Genava*, n°47, 1997, p. 173-182, STEHLE Pascale, 1991 et BUYSENS Danielle, 2001.

⁵³⁸ CARTIER Alfred, *Le Musée d'art et d'histoire de la Ville de Genève. Notice et guide sommaire*, Genève : A. Kündig, 1910, p. 11.

⁵³⁹ STEHLE Pascale, 1991, p. 44.

⁵⁴⁰ MAYOR Jacques, 1899, p. 16-17. Il s'agit d'extraits révisés d'articles parus dans le *Journal de Genève*, numéros des 9 et 16 octobre et 6 novembre 1899. Jacques Mayor (1865-1929), membre de la Société d'histoire et d'archéologie, spécialisé dans l'histoire et l'archéologie locales, a été conservateur du Musée Fol de 1894-1901 et directeur des collections historiques de la Ville de Genève dès 1901, en plus du poste de directeur du Musée Rath depuis 1900. DEONNA Waldemar, *Histoire des collections archéologiques de la ville de Genève*, Genève : Imprimerie Albert Kündig, 1922.

se joindre, depuis le siècle dernier, celui des Beaux-Arts »⁵⁴¹. Afin de justifier le choix de réunir plusieurs types de collections dans un seul bâtiment, des raisons de financement et d'importance des collections sont également mentionnées : « Nous ne sommes pas assez riches à Genève, ni en objets d'art, ni en argent pour nous donner le luxe de plusieurs musées spéciaux. [...] De là, la nécessité de réunir toutes les branches de l'Art ancien et de ne pas séparer les Beaux-Arts proprement dits des Arts décoratifs »⁵⁴². Il faut encore ajouter que les radicaux, dans une perspective utilitariste de l'art et de la culture en général, sont favorables à cette réunion. Ils veulent placer le musée à la portée de tous, afin que les collections soient utilisées comme modèles, en particulier pour l'industrie horlogère. Dans son projet, Major souligne l'importance de la mission pédagogique : « Le but d'un musée d'art est de fournir des modèles, de former et d'entretenir le goût, de sauvegarder les traditions artistiques et historiques, de faire revivre le passé et, par-là, de préparer l'avenir. C'est donc, avant tout, une mission éducative qui incombe au musée moderne. »

De plus, il veut aussi que ce musée soit le musée de tous, et non pas seulement d'une élite intellectuelle :

Il ne faut pas croire non plus, comme beaucoup l'admettent – et c'est un peu la doctrine chez nous – que les musées sont faits pour les savants, pour un petit nombre d'élus, pour ceux « qui y connaissent quelque chose » et puisent là des sujets de mémoires. Si l'on envisage les choses de la sorte, la question est liquidée, la nation n'a pas à s'imposer de plus grands sacrifices, le *statu quo* est presque suffisant. Mais – insistons sur ce point – les musées ne sont pas, ne doivent pas être à l'usage de quelques-uns ; il faut que le public tout entier et toutes les classes de la société – car toutes ont à former ou à réformer leur goût – que toutes les classes y fréquentent, et non pas seulement le jeudi, pour employer le temps des enfants désœuvrés.

La fréquentation assidue d'un musée est le meilleur remède contre la routine. Il semble que nos artistes décorateurs n'aient pas compris cela ; ils ont absolument négligé l'étude des matériaux – peu disposés, il est vrai, pour l'étude, mais cependant abondants et propices – mis à leur disposition par les collections genevoises. Cette cause s'ajoutant, sans doute, à d'autres, a amené la ruine d'un art décoratif autrefois florissant⁵⁴³.

⁵⁴¹ MAYOR Jaques, 1899, p. 57.

⁵⁴² MAYOR Jaques, 1899, p. 55-56. Il est intéressant de remarquer que les mêmes raisons sont mentionnées à Neuchâtel, lorsqu'il est décidé d'associer le Musée des Beaux-Arts et le Musée historique au sein du même bâtiment. LAFONTANT VALLOTTON Chantal, 2020.

⁵⁴³ MAYOR Jaques, 1899, p. 16-17. En revanche, à Neuchâtel, le Musée était encore l'apanage d'une élite locale. LAFONTANT VALLOTTON Chantal, 2020, p. 371.

À Genève, même si l'objectif est le créer un musée généraliste, l'exemple du *South Kensington Museum* est aussi cité :

À Londres, il y a l'exemple classique du Musée de *South Kensington*. À son contact, l'art décoratif s'est transformé et le goût public, singulièrement attardé il y a un demi-siècle lorsque le musée s'est fondé, a eu sa renaissance. Partout maintenant on copie le « nouveau style » anglais, qui en réalité est ancien et inspiré des grands modèles rassemblés dans les prodigieuses galeries de *Kensington*. [...] Toutes proportions gardées, le musée genevois pourrait avoir une influence pareille, influence dont personne ne contestera l'opportunité⁵⁴⁴.

Le Musée de Londres est maintenant entré dans les mœurs, on en parle comme d'un exemple « classique ».

Il est également intéressant de s'intéresser à la question du nom du futur musée. Dans les sources, au début, on trouve plutôt les termes de musée des Arts, puis de Musée central. Ce n'est qu'en 1902 que l'appellation Musée d'Art et d'Histoire apparaît⁵⁴⁵. Selon Pascale Stehle, « ces diverses dénominations montrent bien que le contenu du musée reste longtemps indéterminé. On ne sait pas s'il doit regrouper les collections historiques, archéologiques, les beaux-arts et la collection d'arts décoratifs ou alors simplement la peinture et la sculpture »⁵⁴⁶.

En 1910, les collections des Arts décoratifs sont intégrées au nouveau Musée d'Art et d'Histoire qui vient d'être inauguré, sous le nom de « section des Arts décoratifs », toujours sous la direction de Georges Hantz. Elles prennent place dans les salles du rez-de-chaussée inférieur et supérieur et sont ordonnées par typologie d'objets et par matériaux : travail du bois, du métal, de la pierre, de la terre (céramique), ainsi que des textiles et des estampes⁵⁴⁷. Une salle est réservée aux émaux, bijoux, montres et objets précieux en général⁵⁴⁸. Nous verrons que la collection Fol rejoindra également le nouveau musée, dans lequel les arts décoratifs occupent une place centrale, puisque même à l'étage

⁵⁴⁴ MAYOR Jaques, 1899, p. 37-38.

⁵⁴⁵ Ce nom aurait été suggéré par Émile Delphin, bibliothécaire du théâtre. CARTIER Alfred, 1910, p. 18. À Neuchâtel, le Musée des Beaux-Arts et le Musée historique changent de nom, pour l'appellation commune de Musée d'art et d'histoire en 1989-1990 seulement. LAFONTANT VALLOTTON Chantal, 2020, p. 378.

⁵⁴⁶ STEHLE Pascale, 1991, p. 44.

⁵⁴⁷ FALLET Estelle, 2015, p. 56.

⁵⁴⁸ FALLET Estelle, 2015, p. 56.

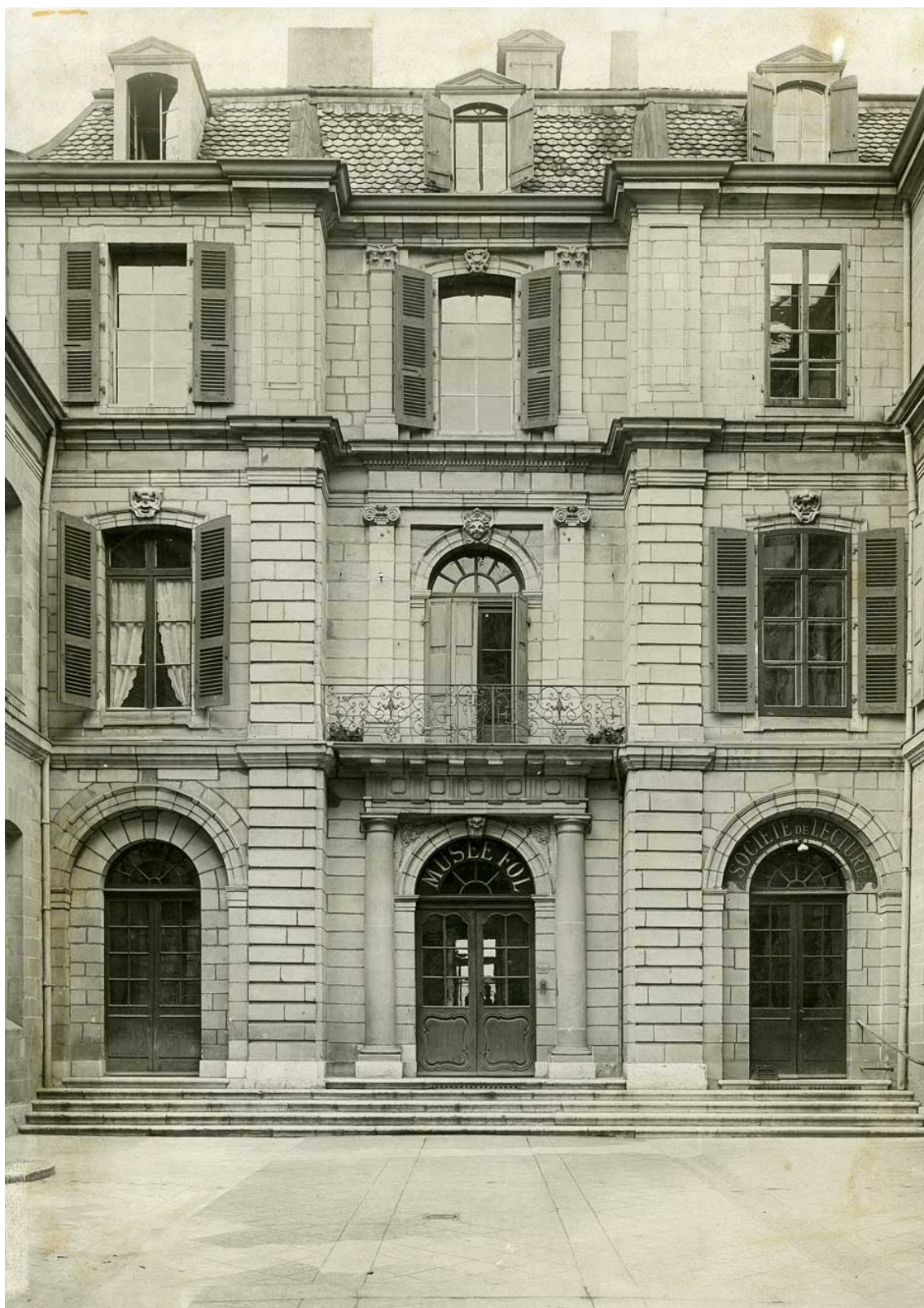
des Beaux-arts, ils jalonnent l'espace muséal⁵⁴⁹. Les objectifs sont toujours les mêmes : « éveiller le goût, participer à l'éducation des générations futures et surtout servir les « industries artistiques qui sont la véritable vocation de la population genevoise » »⁵⁵⁰.

Entre 1937 et 1952, Waldemar Deonna (1880-1959), deuxième directeur du Musée d'art et d'histoire, également directeur du Musée Ariana et conservateur des collections archéologiques et historiques, empile les mandats et devient en plus conservateur des arts décoratifs. Avec la guerre et les restrictions budgétaires, les arts décoratifs perdent alors doucement de leur intérêt. Waldemar Deonna réorganisera les collections, avec celles de l'Ariana. De plus, à partir de ce moment, une partie des objets (instruments de musique, étains, vitraux et mobilier) dépendront des collections historiques, tandis que les bijoux, miniatures, textiles, céramiques, l'horlogerie et les émaux continueront de faire partie des arts décoratifs⁵⁵¹.

⁵⁴⁹ BONZON Gaël, « Les arts appliqués au Musée d'art et d'histoire. Un domaine pluriel et protéiforme », in : *Genava, Dossier Regards sur les arts appliqués*, n°63, 2015, p. 19.

⁵⁵⁰ BONZON Gaël, 2015, p. 19.

⁵⁵¹ BONZON Gaël, 2015, p. 20.



III. 30. Le Musée Fol, à la Grand-Rue 11 à Genève, vers 1900.
Bibliothèque de Genève, Centre d'iconographie genevoise, n° inv. VG P 2636.

3.1.5 *La collection de Walther Fol (1873-1909)*

En plus des institutions publiques, il existait deux musées privés à Genève dont les collections étaient initialement rattachées aux arts décoratifs : le Musée Fol (1873) et le Musée Ariana (1884). Le Musée Fol⁵⁵², ouvert au public en 1873, était situé dans un hôtel particulier de la Grand-Rue (Ill. 30). Son nom vient du collectionneur et mécène Walther Fol⁵⁵³, qui a donné son importante collection à la Ville de Genève en 1871. Même si la collection Fol n'est pas un Musée d'art industriel et n'en porte d'ailleurs pas le nom, son objectif était bien de rassembler des séries d'objets pouvant servir de modèles de référence pour les arts industriels. De plus, comme l'a déjà souligné Renée Loche, « Fol n'entenda[it] pas réunir des chefs-d'œuvre, mais bien plutôt assembler des objets spécifiques permettant de constituer les éléments d'une histoire des arts appliqués à l'industrie, depuis l'Antiquité jusqu'à l'époque moderne, démarche qui fait apparaître clairement son souci pédagogique »⁵⁵⁴.

Le 25 octobre 1871, Walther Fol écrit une lettre au Conseil administratif de la Ville de Genève expliquant qu'il veut offrir une partie de ses collections à la Ville : « Je me suis occupé durant une période d'une dizaine d'années à réunir suivant mes moyens, un ensemble d'objets qui, s'il n'est pas complet, et s'il est dépassé par la plupart des collections des grands centres populeux, présente cependant assez d'unité pour rendre quelque service à notre pays »⁵⁵⁵. Cette lettre est très importante pour comprendre la vision que le donateur avait de sa collection, à savoir qu'elle serve de répertoire de modèles pour les artisans genevois :

J'ai été amené à former cette collection parce que d'une part j'ai été frappé des services que rendent, dans la plupart des ville où il en existe, les

⁵⁵² Le contexte historique de la donation de la collection Fol a déjà été étudié dans plusieurs articles. En revanche, à notre connaissance, la collection en elle-même n'a pas encore fait l'objet d'études approfondies. Voir : NATALE Mauro, « L'Histoire », in : NATALE Mauro, QUELOZ-IACUITTU Dominique, RINUY Anne et SCHWEIZER François, « Les fresques de la Villa la Crescenza : histoire et restauration », *Genava*, 1976, n° XXIV, p. 323-338 ; LOCHE Renée, « La collection Walther Fol, Genève », in : *L'art de collectionner. Collections d'art en Suisse depuis 1848*, Zürich : Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1998, p. 239-242 ; MAYSTRE Éléonore, « Walther Fol : un collectionneur genevois méconnu », in : *Genava, revue d'histoire de l'art et d'archéologie*, n° 58, 2010, p. 33-45 et BURKHALTER Isabelle, « Du Musée Fol au MAH », [URL : <http://blog.mahgeneve.ch/du-musee-fol-au-mah/>], consulté le 11.08.2020. Même si nous n'allons pas apporter d'éléments nouveaux, il nous semblait important de retracer ici l'histoire de cette collection dans le contexte des arts industriels et des art appliqués à Genève.

collections d'antiquité qui fournissent, aux divers arts industriels, l'occasion d'introduire plus de pureté dans les sciences du dessin et surtout dans l'ornementation proprement dite ; d'autre part j'ai pensé que le manque presque absolu de modèle provenant de sources authentiques, de formes élégantes d'ornements nouveaux pour la plupart de nos fabricants présentait une lacune regrettable, qu'il y aurait quelque mérite à combler même incomplètement⁵⁵⁶.

De plus, Fol ressent une certaine urgence à faire sa donation. Peut-être est-ce en raison de l'ouverture en 1869 de la nouvelle École spéciale d'art appliqué à l'industrie, dispensant des cours du soir aux apprentis et aux jeunes artisans ? Peut-être également parce qu'il désire organiser lui-même l'exposition des objets et en faire le catalogue, même s'il met en avant l'argument de l'utilité pour les fabricants et les artistes :

J'avais d'abord eu l'idée de laisser par testament toutes mes collections à la Ville de Genève, mais le désir d'être à présent utile à nos fabricants et à nos artistes, ainsi que le mouvement prononcé qui se produit en ce moment vers le dessin, me décident à faire don dès à présent de la portion des dites collections qui sont en rapport plus immédiat avec le but que je propose⁵⁵⁷.

Cette lettre est également très intéressante, puisqu'elle présente une liste succincte des objets de la collection qu'il classe par matériaux, en sept catégories distinctes : 1. les objets en terre cuite (vases, statuettes, bas-reliefs, antéfixes, ...), 2. les objets en bronze (vases, statuettes, miroirs, bijoux, ornements, ...), 3. les objets en ivoire, os et ambre, 4. les pierres gravées, intailles et camées, 5. la verrerie, 6. les marbres, vases et urnes funéraires et finalement 7. les peintures romaines et les fresques murales du XIV^e au XVI^e siècle détachées de leur support. Le tout est complété d'une série de livres.

Les documents relatifs à la donation Fol sont conservés aux AVG, dans le dossier 03.AC.526.

⁵⁵³ Walther Fol (1832-1890) est né à Paris dans une famille d'origine genevoise. Après des études à l'Université de Genève, puis à l'École centrale de Paris, il habita la plus grande partie de sa vie à Rome et dans sa maison de campagne à Spolète, en Italie. Archéologue et amateur, c'est dans ce pays qu'il acquerra la plupart des objets de sa collection. Il s'est marié en 1875 à Herminie Sinibaldi, mais cette dernière décéda cinq ans plus tard, sans qu'ils aient eu de descendance. Pour davantage de détails biographiques, voir le début de l'article d'Éléonore Maystre.

⁵⁵⁴ LOCHE Renée, 1998, p. 239.

⁵⁵⁵ Registre des Séances du Conseil Administratif, 1871, AVG, 03, PV 30 et *Convention entre la ville de Genève et M. Walther Fol, lettre du 25 octobre 1871 adressée par Walther Fol à la Ville de Genève*, Genève, AVG, 03.AC.526.

⁵⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁵⁷ *Ibid.*

La lettre contient également les conditions de la donation : « 1. La réunion en un même emplacement de toutes les collections faisant l'objet de la présente donation, sous le nom de Collection Fol. » Fol imagine également ses droits : « 3. La libre entrée ma vie durant, le droit exclusif d'arrangement ou de déplacement et de sortie des objets hors des vitrines, sans qu'il puisse être apporté de dérogation à la présente disposition, pour démonstrations dans les cours quels qu'ils soient, prêts à des écoles industrielles, ou exposition en dehors du local qui leur est affecté ». Il est également prévu de nommer un conservateur et de publier un catalogue en 4 volumes, illustrés avec des gravures sur bois et des lithographies. « 7. Enfin, le local sera public une fois par semaine au moins, et accessible tous les jours, sauf le dimanche, à certaines heures, de préférence le matin, à ceux qui voudront y venir dans un but d'étude ou d'instruction, le Conseil administratif prendra toutes dispositions nécessaires à cet égard, ainsi qu'à celui d'un chauffage suffisant en temps d'hiver ».

Les membres du Conseil administratif et municipal de la Ville de Genève acceptèrent la donation, sans en discuter les modalités, comme nous pouvons le lire dans le *Procès-verbal* : « Le Conseil Administratif charge M. le Président d'adresser à M. W. Fol une lettre de remerciements, et décide de proposer au Conseil Municipal l'acceptation de cette donation sous les conditions qui sont imposées par le donateur »⁵⁵⁸. Les collections arrivèrent dans quatre wagons des chemins de fer italiens et installées dans les salles du rez-de-chaussée d'un Hôtel particulier, à la Grand-Rue 11⁵⁵⁹, laissées vides après le départ du Musée académique⁵⁶⁰ dans les nouveaux locaux de l'Université, avant d'ouvrir ses portes au printemps 1873⁵⁶¹.

De 1874 à 1879, Walther Fol a publié lui-même un catalogue complet de ses collections comprenant 4691 objets en 4 volumes⁵⁶². Les objets sont classés en six

⁵⁵⁸ *Procès-verbaux des séances du Conseil administratif de la Ville de Genève*, 1871, séance du 27 octobre 1871, avec copie de la lettre de Wather Fol du 25 octobre 1871, AVG.03.PV.30, p. 597.

⁵⁵⁹ Il s'agit actuellement des locaux de la Société de Lecture de Genève.

⁵⁶⁰ Sur le Musée académique, voir : RIPOLL David, 2018, p. 184-185.

⁵⁶¹ MAYSTRE Éléonore, 2010, p. 36 et LOCHE Renée, 1998, p. 240.

⁵⁶² FOL Walther, *Catalogue descriptif du Musée Fol*, Genève-Paris : H. Georg, 1874-1879. Partie I : Antiquités : céramique et plastique, Partie II : Antiquités : glyptique et verrerie, Partie III : Peinture artistique et industrielle, Partie IV : Mobilier. Consultables en ligne : <http://doc.rero.ch/record/12413> (19.03.2020).

catégories distinctes : céramique et plastique, glyptique et verrerie, peinture, mobilier. Là aussi, on comprend bien l'auteur : « J'ai cherché à faire une sorte de manuel à la portée de tous. Prenant l'art et l'industrie, leur origine et les suivant pas à pas à travers les siècles, j'en ai indiqué sommairement les progrès, les points culminants et la décadence »⁵⁶³. L'un des objectifs de Fol était de « populariser le goût », « dans notre pays, où le bon goût est loin d'être inné, où il s'acquiert plutôt par exception que de manière naturelle [...], il faut que tout enfant [...] soit initié à l'art et au bon goût, tout comme à tout enfant on apprend à lire et à écrire : c'est de cette manière seulement que l'on pourra arriver à former un peuple artiste, sachant par intuition distinguer le beau du laid, le vrai du faux »⁵⁶⁴. Mauro Natale a montré dans son article que Fol se situait dans le courant positiviste de l'histoire de l'art à la Winckelmann, retraçant « les progrès, les points culminants et la décadence » des arts et des industries⁵⁶⁵. Il est également possible de parler du modèle de la collection qu'Alexandre du Sommerard rassemble à l'hôtel de Cluny à Paris, que Fol devait connaître, puisqu'il s'est en partie formé dans cette ville. Dans son catalogue, *Les Arts au Moyen Âge. En ce qui concerne le palais romain de Paris, l'hôtel de Cluny issu de ses ruines et les objets d'art de la collection classée dans cet hôtel*, Alexandre du Sommerard construit son texte comme une narration, dans laquelle les objets du musée prennent place⁵⁶⁶. Fol s'inspire probablement de cet ouvrage pour rédiger son catalogue et fait preuve d'une grande érudition, surtout lorsqu'il s'intéresse aux aspects techniques des œuvres.

La collection peine toutefois à trouver son public et son utilité. Le constat est fort sévère dans le compte rendu présenté au Conseil municipal par le Conseil administratif :

Le but que le donateur se proposait, d'épurer le goût, et de fournir des modèles originaux aux fabricants et aux élèves qui se destinent à l'industrie ornementale, n'a pas été atteint, au moins pour le moment, et le public genevois paraît, jusqu'à présent, peu apprécier la valeur des objets qui sont exposés. [...] D'où provient l'apathie évidente de nos fabricants et de nos industries, et quels sont les moyens propres à y obvier ? Il nous semble fort difficile de faire plus qu'il n'a été fait dans la voie de l'exposition ou des

⁵⁶³ FOL Walther, 1874, t. 1, p. VII.

⁵⁶⁴ FOL Walther, 1879, t. IV, p. VII.

⁵⁶⁵ FOL Walther, 1874, t. 1, p. VI et NATALE Mauro, 1976, p. 325.

⁵⁶⁶ DU SOMMERARD Alexandre, *Les Arts au Moyen Âge. En ce qui concerne le palais romain de Paris, l'hôtel de Cluny issu de ses ruines et les objets d'art de la collection classée dans cet hôtel*, Paris : à l'hôtel de Cluny et chez Techener, 1838-1846, 5 vol.

publications ; d'autre part, il est presque impossible de vaincre la routine et l'habitude invétérée d'aller chercher chez nos voisins [les Français] les décorations toutes composées. Il a été fait, par les soins de M. Fol, des lectures traitant spécialement du Musée, et cela à la réunion des trois classes de la Société des Arts et à la Société d'Histoire. Il avait développé, dans ces lectures, ses idées sur le beau et sur la marche des arts et des industries antiques, en offrant aux sociétaires correspondants de les accompagner dans leur visite au Musée, mais personne n'a répondu à son appel. Il indique maintenant un dernier remède à essayer : ce serait d'habituer la jeunesse de nos écoles de dessin à utiliser d'une manière suivie les matériaux contenus dans ces collections, les professeurs seraient tenus de faire faire des compositions fondées sur l'application bien déterminée de tel ou tel style, dont la délimitation d'après le catalogue⁵⁶⁷.

Nous pouvons nous questionner sur les raisons de ce désintérêt. La plupart des auteurs qui se sont penchés sur la collection Fol ont formulé des hypothèses à ce sujet. Éléonore Maystre souligne que Walther Fol n'était pas bien intégré dans la communauté genevoise, ayant vécu une grande partie de sa vie en Italie, et qu'il manquait de contacts dans le monde académique. Il aurait été considéré comme un « amateur éclairé », et non comme un « véritable scientifique »⁵⁶⁸. Pour Mauro Natale, « le « cas Fol » [...] s'inscrit mal dans l'histoire de l'institution des musées genevois, telle qu'elle se précise tout au cours du XIX^e siècle »⁵⁶⁹. Natale démontre en effet le côté nationaliste et étatique du développement des musées à Genève. L'initiative individuelle de Fol aurait été mal comprise, ne correspondant pas aux besoins et à la volonté de promouvoir un art essentiellement national et non pas italien. Il est en revanche certain que ce n'est pas la qualité ou la valeur de la collection qui est remise en doute. Les vases antiques, les terres cuites, les intailles et les camés étaient reconnus et renommés, et constituent encore aujourd'hui un point fort du Musée d'art et d'histoire de Genève⁵⁷⁰. En effet, en 1910, les collections du Musée Fol sont transférées dans le nouveau Musée d'art et d'histoire, qui en possède toujours 5259 objets⁵⁷¹.

⁵⁶⁷ AVG, VG 1, 1872-1877, *Compte rendu de l'Administration municipale de la Ville de Genève pendant l'année 1875, présenté au Conseil municipal par le Conseil administratif en mai 1876*, p. 57-61.

⁵⁶⁸ MAYSTRE Éléonore, 2010, p. 40.

⁵⁶⁹ NATALE Mauro, 1976, p. 324.

⁵⁷⁰ MAYSTRE Éléonore, 2010, p. 40 et LOCHE Renée, 1998, p. 242.

⁵⁷¹ Ces objets figurent dans les registres d'entrée de la collection des arts décoratifs. Voir : Musée d'art et d'histoire de Genève, Centre de documentation, Inventaire et documentation scientifique. Neuf registres d'inventaire entre 1916 et 1932 : MAH REG 0048 à MAH REG 0056.

Pourtant, selon Éléonore Maystre, il faudrait nuancer cet échec, si l'on considère le nombre d'entrées. C'est comme s'il avait fallu un certain temps à la population pour faire connaissance avec le nouveau musée : en 1873, on dénombre 400 visiteurs en dehors des jours d'ouverture publique, en 1881, 4300 et près de 9000 en 1908⁵⁷². De plus, le Compte rendu de 1876 précise que :

Les demandes d'autorisation pour y dessiner, presque nulles au début, prennent une certaine importance. L'industrie genevoise commence aussi à utiliser les modèles exposés dans les galeries, et des dessins ont été exécutés pour plusieurs maisons d'horlogerie de notre ville. Nous espérons que ces collections rendront toujours plus de services, et que l'industrie artistique et l'enseignement des beaux-arts profiteront toujours d'avantage des précieuses ressources qu'elles mettent à leur disposition⁵⁷³.

Nous venons de le voir précédemment, Mauro Natale attribue « l'échec » de la donation Fol à son manque de patriotisme et de nationalisme. Pour ce faire, il compare le *Catalogue* de Fol au *Catalogue de l'Art ancien de l'Exposition nationale suisse de Genève*⁵⁷⁴. Or, il faut quand même souligner qu'il s'écoule plus de vingt ans entre les deux publications, et que l'exposition a justement un côté nationaliste et temporaire dont le musée Fol est dépourvu ! Dans le catalogue de l'Exposition nationale, l'article 1^{er} explique que : « Le Groupe de l'art ancien (n° 25) est chargé d'organiser une exposition rétrospective de l'art national suisse qui doit atteindre un double but : 1. Celui d'un enseignement scientifique. 2. Celui d'un enseignement pratique à l'usage de l'art et de l'industrie artistique actuels. » Les milliers d'objets, tous de production suisse, étaient classés en différentes sections, à la fois par période (époques préhistoriques, romaines et burgondes), par matières premières et par techniques (peinture, émaux, arts graphiques, céramiques, bois, ivoire...). Il faut replacer cette exposition dans le contexte suisse de la fin du XIX^e siècle. Elle avait justement pour but de créer une identité suisse autour « d'un art national » qui se serait construit au fil de temps : « outre son intérêt scientifique et artistique, notre exposition rétrospective doit prétendre à d'autres résultats, et notre industrie, qui ne

⁵⁷² AVG, VG 1, *Compte rendu de l'Administration municipale de la Ville de Genève, présenté au Conseil municipal par le Conseil administratif*, Genève. *Compte rendu* de 1873-1874, p. 50-52 ; *Compte rendu* de 1881-1882, p. 57 et *Compte rendu* de 1909-1910, p. 196-197.

⁵⁷³ AVG, VG 1, 1872-1877, *Compte rendu de l'Administration municipale de la Ville de Genève pendant l'année 1875, présenté au Conseil municipal par le Conseil administratif en mai 1876*, p. 55-56.

⁵⁷⁴ FAVRE Camille (rapport administratif par), *Exposition nationale suisse. Genève 1896. Catalogue du groupe 25. Art ancien*, Genève : impr. de W. Kündig, 1896, p. XVII.

saurait, sans traditions, être vraiment nationale, semble particulièrement appelée à en bénéficier »⁵⁷⁵. Pour la mise en scène des objets, là aussi, on se situe plus de vingt après. Les organisateurs regrettent de ne pas pouvoir installer de *period rooms* ⁵⁷⁶ : « Malheureusement pour notre groupe, nous avons dû plier nos convenances à un plan d'ensemble qui n'avait point été conçu pour nous. Ce plan comportait une suite de grandes salles rectangulaires, dont la disposition excluait, dès l'abord tout aménagement reproduisant des intérieurs et remplaçant les objets dans leur cadre ancien »⁵⁷⁷. On se situe dans une vision totalement différente des arts industriels, beaucoup plus proche de celle adoptée au Musée national suisse qui ouvrira ses portes deux ans plus tard à Zurich.

En 1910, les objets de la collection Fol sont également transférés dans le nouveau Musée d'art et d'histoire. Ils sont exposés sous le nom « collection Fol » au rez-de-chaussée supérieur du Musée, dans les salles donnant sur la cour, à côté des antiquités. À partir de 1952, les objets seront répartis dans tout le musée, selon leur nature (archéologie, beaux-arts ou arts décoratifs)⁵⁷⁸.

3.1.6 *Le Musée Ariana (1884)*

Un autre collectionneur fera don de ses collections à la ville, il s'agit de Gustave Revilliod (1817-1890). Cet érudit, grand collectionneur et mécène genevois, fait construire un musée⁵⁷⁹ sur son domaine de Varembe entre 1877 et 1884, pour abriter ses collections (céramique, verre, sculpture, monnaies, livres anciens)⁵⁸⁰. Le bâtiment, qui a tout d'un palais de style éclectique, sans équivalent à Genève, a été construit par les architectes Émile Grobéty et Jacques-Élysée Goss (Ill. 31). Il a été baptisé ainsi en

⁵⁷⁵ FAVRE Camille, 1896, p. XV.

⁵⁷⁶ Sur les *period rooms*, voir : COSTA Sandra, POULOT Dominique et VOLAIT Mercedes [dir.], *The Period Rooms. Allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia*, Bologne : Bononia University Press, 2016.

⁵⁷⁷ FAVRE Camille, 1896, p. XV.

⁵⁷⁸ BURKHALTER Isabelle, *op. cit.* et BONZON Gaël, 2015, p. 23.

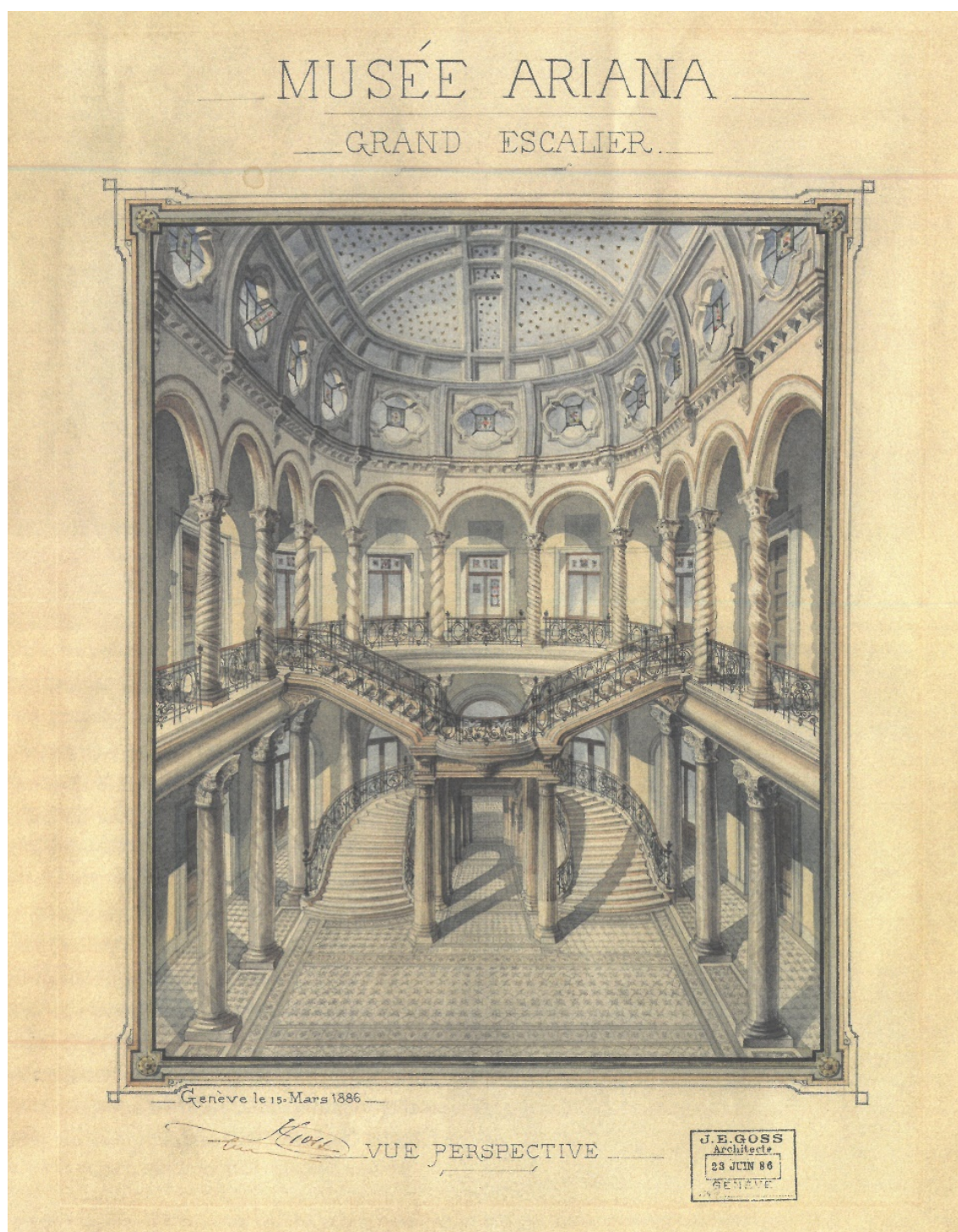
⁵⁷⁹ Sur le Musée Ariana, voir : BLAETTLER Roland, *Musée Ariana : Genève*, Genève et Zurich : Banque Paribas et Institut suisse pour l'étude de l'art, 1995 et BUYSENS Danielle, NAEF GALUBA Isabelle, ROTH-LOCHNER Barbara [dir.], *Gustave Revilliod (1817-1890). Un homme ouvert au monde*. Catalogue d'exposition, Musée Ariana, Genève, du 2 novembre 2018 au 2 juin 2019, Milan : 5 Continents Éditions, 2018.

⁵⁸⁰ Avant la construction du palais Ariana, ses collections étaient conservées dans la demeure familiale, au 12, rue de l'Hôtel-de-Ville.

l'honneur de la mère de Gustave Revilliod, Ariane de La Rive. À son décès, resté célibataire et sans descendance directe, le mécène lègue le musée à la ville de Genève avec toutes ses collections, soit environ 30'000 objets, ainsi que l'immense parc qui s'étendait à l'origine jusqu'au lac⁵⁸¹. À la différence de Fol, Revilliod était bien introduit dans la société genevoise, député au Grand Conseil et membre de très nombreuses associations et sociétés. Grand voyageur, il a parcouru l'Europe, le bassin méditerranéen, l'Égypte (où il participera à l'inauguration du canal de Suez en tant que délégué de la Confédération), l'Asie et même les États-Unis à la fin de sa vie. Il consacrera une bonne partie de sa fortune à l'acquisition, pendant plus de quarante ans, d'objets très variés, dans tous les domaines artistiques (peinture, orfèvrerie, mobilier, numismatique, sculpture, livres anciens, céramique, verre), de toutes les périodes, allant de l'Antiquité à l'époque contemporaine, et provenant d'Europe, mais également du Proche-Orient et d'Extrême-Orient. Après son décès en Égypte, le 21 décembre 1890, c'est son intendant et ami Godefroy Sidler qui sera nommé conservateur et rédigera le premier catalogue des collections qui comptait 30'021 objets, dans 32 cahiers⁵⁸².

⁵⁸¹ Le Jardin botanique de Genève s'y installe au tout début du XX^e siècle, puis le Palais des Nations entre 1929 et 1937. C'est pour cette raison que le mausolée de Gustave Revilliod se trouve aujourd'hui vers l'ONU. Ces bâtiments, construits sur le domaine de Revilliod, contreviennent à l'inaliénabilité inscrite dans le testament.

⁵⁸² Sur Godefroy Sidler, voir : PALFI Véronique et ROTH-LOCHNER Barbara, « Godefroy Sidler, 'bras droit' de Gustave Revilliod et premier conservateur du Musée Ariana », in : BUYSENS Danielle, NAEF GALUBA Isabelle, ROTH-LOCHNER Barbara [dir.], 2018, p. 59-64, ainsi que son journal : SIDLER Godefroy, *Recueil des mémoires de Godefroy Sidler, intendant de Gustave Revilliod, 1836-1902*, Genève : Impr. ouvrière, 1902, disponible en ligne : <http://doc.rero.ch/record/31028>.



III. 31. Grand escalier du Musée Ariana, à Genève. Jacques-Élysée Goss, 15 mars 1886.
Archives de la Ville de Genève, 342.Ph.54.6.

Revilliod s'intéressera aussi à la question des arts appliqués. Il sera commissaire délégué pour la Confédération suisse et membre du jury à l'Exposition de Vienne de 1873 pour les métaux ouvrés (sans l'horlogerie). Il est intéressant de remarquer que dans son

rapport au Conseil fédéral, datant de 1873, assez pessimiste au demeurant⁵⁸³, il ne plébiscite déjà plus la création de musées industriels comme remède à « l'abaissement de goût », ce qui est vraiment très précoce :

[...] je comptais présenter à Vos Excellences quelques considérations sur les causes qui amènent l'abaissement du goût, et sur le moyens qui me sembleraient les plus propres à le relever dans notre patrie, tels que création ou soutien d'écoles de dessin, dans lesquelles on enseignerait aux élèves à se rapprocher de la nature en la copiant avec un art à la fois plus naïf et plus fidèle ; fondation de musées nationaux, où l'on s'efforcerait de réunir les chefs-d'œuvre de l'industrie au jour présent : j'y renonce ; ces ressources, elles existent, en partie du moins, dans un certain nombre de nos villes, et si la nécessité s'en fait sentir, j'ai assez de confiance dans le patriotisme de nos concitoyens pour espérer qu'elles se créeront d'elles-mêmes sous l'impulsion de l'initiative individuelle.

Sera-ce d'ailleurs bien le remède contre un mal qui semble s'aggraver chaque jour ? Je craindrais que ce ne fussent que des palliatifs impuissants, la décadence constante et progressive du goût me paraissant tenir à des causes plus profondes, contre lesquelles il est aussi difficile de lutter que de vouloir réagir ; ces causes, chacun les connaît, il est inutile de les énumérer, et si depuis longtemps on répète que : « Les dieux s'en vont, » l'exposition de Vienne avec toutes ses merveilles pour moi en a été la preuve⁵⁸⁴.

Selon David Ripoll, Revilliod a en commun avec Fol de vouloir « fournir des modèles propres à inspirer les industries artistiques »⁵⁸⁵. Il cite d'ailleurs Fol, qui déclare vouloir donner « l'occasion d'introduire plus de pureté dans les sciences du dessin et surtout dans l'ornementation proprement dite [...] ». J'ai pensé que le manque presque absolu de modèles provenant de sources authentiques, de formes élégantes d'ornements nouveaux pour la plupart de nos fabricants, présentait une lacune regrettable, qu'il y aurait quelque mérite à combler même incomplètement »⁵⁸⁶. Pourtant, dans le cas de Revilliod, nous pensons qu'il faudrait nuancer quelque peu le propos. Certes, il évoque le manque de modèles authentiques pour les fabricants, mais si on lit la description de sa collection et

⁵⁸³ Son constat : « Pour nous résumer, l'art de l'argenter, tel qu'il s'est présenté à nous à l'exposition de Vienne, nous a paru : Pratique, mais prosaïque et lourd en Suisse ; Gracieux de formes et empreint de mystère dans le Nord ; Byzantin, en Russie ; Commercial en Allemagne ; Pompeux et quelque peu antique en Autriche ; Habile, mais vulgaire en Prusse ; Clérical en Belgique ; Marqué au coin d'un esprit chevaleresque en Espagne ; Artistique en Italie ; Utilitaire, non sans talent, en Hollande ; Savamment imitateur et quelque peu froid en Angleterre ; D'une habileté consommée, mais empreint d'une grâce frivole en France ; Naïf et d'une dextérité de main incomparable dans les pays d'Asie. » REVILLIOD Gustave, *Rapport au Conseil fédéral sur l'Exposition de Vienne de 1873*, Genève : impr. J.-G. Fick, 1873, p. 17-18.

⁵⁸⁴ REVILLIOD Gustave, 1873, p. 18-19.

⁵⁸⁵ RIPOLL David, 2018, p. 191.

⁵⁸⁶ AVG, 03.PV.30, p. 590.

de son exposition, on se situe assez loin d'une collection industrielle dont le seul but serait d'instruire des ouvriers. À l'aide des premiers inventaires et de photographies anciennes, Anne-Claire Schumacher et Ana Quintero Pérez, conservatrices actuelles, ont essayé de décrire une visite du Musée au fil des salles, telles qu'elles étaient à l'époque du fondateur⁵⁸⁷. La céramique occupe une place principale, couvrant toute l'histoire de ce médium, avec une très grande « diversité des techniques, des formes et des décors »⁵⁸⁸. Les porcelaines sont exposées par pays et centre de production (Meissen, autres manufactures allemandes, Vienne, Italie, Zurich et Nyon, Pays-Bas, Belgique, Espagne, Danemark, France, avec beaucoup d'objets de la manufacture de Sèvres, Angleterre, salle étrusque, majoliques Italiennes, Japon et Chine...). Les photographies montrent des vitrines remplies à ras bord de céramiques ; même l'espace en dessus et en dessous est occupé par des vases (Ill. 32-33).

Page suivante :

III. 32. Musée Ariana, salle orientale, vers 1890.

Photographie Charnaux Frères & Cie. Archives de la Ville de Genève, 342.Bat.2.2.

III. 33. Musée Ariana, salle des faïences, après 1896.

Photographe inconnu. Bibliothèque de Genève, Centre d'iconographie genevoise, n° inv. VG P 1027.

⁵⁸⁷ SCHUMACHER Anne-Claire et QUINTERO PEREZ Ana, « Déambulations au cœur d'une collection : la passion céramique », *in* : BUYSENS Danielle, NAEF GALUBA Isabelle, ROTH-LOCHNER Barbara [dir.], 2018, p. 213-225.

⁵⁸⁸ SCHUMACHER Anne-Claire et QUINTERO PEREZ Ana, 2018, p. 213.



Comme les deux conservatrices le soulignent : « nulle volonté de mettre en exergue des spécimens remarquables ou uniques ; il s'agit de présenter un panorama le plus complet possible des productions jugées dignes d'intérêt par le collectionneur »⁵⁸⁹. Les photographies anciennes donnent bien d'avantage l'impression d'un palais-temple de la beauté exposant des objets pour faire « revenir » les dieux, que Revilliod mentionne dans son rapport au Conseil fédéral, que dans une collection industrielle. Contrairement à Fol, Revilliod ne semble pas être d'un esprit très pédagogue, il ne fera d'ailleurs pas de catalogue de sa collection. Il donne plutôt le sentiment de se faire plaisir avec sa collection, sans avoir de soucis utilitaires. De plus, son musée ne cultive aucun lien avec aucune école, ni avec le tissu industriel local, contrairement à la plupart des musées industriels. Le Musée Ariana de Gustave Revilliod incarne un nouveau stade de l'exposition des arts appliqués, quoique particulièrement précoce et peut-être prématuré pour le contexte suisse : ils sont exposés pour eux-mêmes, et non plus dans un but utilitaire. En intégrant la collection de Revilliod et exposés dans son palais-musée, ces objets perdent leur valeur d'usage pour devenir des objets patrimoniaux. Nous retrouverons d'ailleurs cette façon de faire, libérée des contraintes, dans le texte de Schlosser, *Les cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive*, comme l'explique Patricia Falguières :

C'est parce qu'ils n'enseignent plus rien, parce qu'ils n'ont plus à être exemplaires, parce qu'ils sont déchargés de toute fonction didactique, que les produits des arts industriels de la Renaissance décrits par Schlosser peuvent librement déployer leur luxe, leur inutilité, leur perversité. Ils sont disponibles à la fantasmagorie dont le directeur du département « de la sculpture et des arts industriels » (*Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe*) du *Kunsthistorisches Museum* se fait, dans l'essai publié en 1908, le régisseur⁵⁹⁰.

Après le décès de Revilliod en décembre 1890, les Genevois se pressent pour visiter ce nouveau musée. Le Compte rendu de l'administration municipale relèvera que : « Le nombre total des visiteurs s'est élevé en 1891 au chiffre de 48'000 à 50'000, chiffre à peu près égal à celui des années précédentes. Le mois de mai seul a fourni un contingent relativement considérable de visiteurs ; c'était le premier mois d'ouverture, et la population genevoise s'est portée en foule à l'Ariana pour admirer sa nouvelle

⁵⁸⁹ SCHUMACHER Anne-Claire et QUINTERO PEREZ Ana, 2018, p 214.

⁵⁹⁰ FALGUIÈRES Patricia, 2012, p. 53.

propriété »⁵⁹¹. En 1896, l'Ariana connaîtra également un pic de fréquentation à l'occasion de l'Exposition nationale, mais après l'ouverture en 1910 du Musée d'art et d'histoire, elle perdra de son intérêt vis-à-vis du public, en raison notamment de son éloignement du centre-ville. Dès 1934, Waldemar Deonna, directeur du Musée d'art et d'histoire, décide de réorganiser les collections des deux institutions. L'Ariana se spécialise alors dans le domaine de la céramique européenne, proche et extrême-orientale, du Moyen Âge à nos jours, tandis que les objets d'art appliqué seront transférés au Musée d'Art et d'Histoire. Par la suite, les collections de verre et de vitraux du Musée d'art et d'histoire y seront également transférées, lui conférant son statut de musée spécialisé dans les arts du feu.

3.1.7 *Conclusion*

Avec ses nombreuses institutions, l'exemple genevois permet de proposer le fondement d'une sorte de canevas, non exhaustif cependant, pour classer les différents stades d'évolution des collections industrielles et d'art industriel en Suisse. Toutefois, il faut préalablement souligner qu'en raison de sa situation géographique, Genève est plutôt tournée vers la France et les modèles français. Nous n'y trouvons par exemple pas de collections d'échantillons (*Mustersammlung*), de modèle plutôt germanique, comme nous le verrons plus tard pour Berne. Genève est la seule ville de Suisse avec une si grande diversité d'exemples. Une explication possible, pour le justifier, est l'existence d'une société philanthropique importante, la Société pour l'avancement des arts, des manufactures et de l'agriculture, fondée en 1776, et la présence de gens cultivés et fortunés. Mais il faut avant tout souligner l'importance de l'horlogerie et de ses activités annexes (émaillerie, joaillerie et bijouterie) depuis le XVI^e siècle. Nous verrons d'ailleurs que Genève était en concurrence avec La Chaux-de-Fonds pour la période qui nous occupe.

La première institution à s'occuper d'art industriel est le Conservatoire industriel, fondé en 1834. Son but était de soutenir l'enseignement et faciliter la mise à disposition de savoirs industriels grâce à l'exposition de modèles de machines et des instruments pour

⁵⁹¹ AVG, VG 1, 1891, *Compte rendu de l'Administration municipale de la Ville de Genève, présenté au Conseil municipal par le Conseil administratif*.

les arts mécaniques et industriels. Initialement, le Conservatoire genevois suit le modèle parisien, fondé par l'abbé Grégoire, avant que l'institution n'évolue à la fin des années 1860 vers un modèle plus « prototype du Musée industriel », comme à Lausanne. Ainsi, aux spécimens de machines et aux instruments, on ajoute une collection de produits de l'industrie exposés selon « l'ordre de leurs phases successives », de la matière première en passant par les phases de transformation, pour terminer avec le produit fini. Cependant, comme à Lausanne, le Conservatoire n'était lié à aucune école. En 1888, la collection sera séparée en deux et répartie entre l'École professionnelle et l'École d'horlogerie pour rejoindre le Musée des arts industriels.

Avec le Musée des arts industriels installé dans les locaux de l'École d'horlogerie dès 1885, nous nous situons dans le modèle de musée industriel assez classique en Suisse, à savoir une collection de référence pour les apprentis et les artisans, avec une bibliothèque source de renseignements, le tout lié à une école. Le but étant d'entretenir et d'améliorer le savoir-faire des ouvriers, de développer leur goût et de leur amener des idées nouvelles. Le classement de la collection se fait également par type de matériaux et par stade de fabrication, de la matière première à l'objet ouvragé, selon deux groupes de quatre sections. Le premier groupe comprend les produits bruts : bois ; métaux ; pierre, terre et émaux ; textiles et tissus. Le deuxième groupe les produits ouverts : bois sculptés, ivoires sculptés et ameublement ; métaux ouverts ; émaux, céramique, mosaïque et vitraux ; costumes, broderies, tapisseries et dentelles. En intégrant le Musée d'art et d'histoire, en 1910, les collections viennent former le département d'Art décoratif. Elles continueront d'être ordonnées par typologie d'objets et par matériaux : travail du bois, du métal, de la pierre, de la terre, ainsi que les textiles et les estampes.

Quant au Musée Fol, en exposant des séries d'objets, de l'Antiquité à l'époque moderne, mais surtout archéologiques, le fondateur part du principe, sur l'exemple de la collection Campana, même s'il n'est jamais cité, que les collections d'antiquités peuvent servir de modèles pour de nouveaux ornements. Les objets sont classés selon six catégories, selon leurs matériaux ou par typologie d'objets : céramique et plastique, glyptique et verrerie, peinture, mobilier. Fol se situe dans une démarche à la Winckelmann, voulant retracer les progrès, les points culminants et la décadence des arts et des industries.

Avec le Musée Ariana, fondé en 1884, nous nous trouvons dans un tout autre registre. L'aisance financière de Revilliod n'y est sans doute pas étrangère, il n'a pas besoin de chercher un but utilitaire à ses collections. David Ripoll a souligné avec justesse qu'en construisant un tel musée, dans lequel « l'architecture jouera un rôle à la fois fonctionnel, publicitaire et symbolique », Revilliod se situe « entre le geste du souverain et les grands travaux portés par les pouvoirs publics », voulant laisser à la postérité un palais qui marque les esprits⁵⁹².

3.2 Le Musée industriel de Lausanne (1862)⁵⁹³

Le musée industriel de Lausanne⁵⁹⁴ est le premier musée de ce nom à être ouvert en Suisse, en 1862, seulement cinq ans après le *South Kensington Museum*. Fondé par des particuliers, sans aucune relation avec le tissu industriel local, il avait pour objectif de développer l'instruction et la culture en ville de Lausanne. À l'origine, il n'était pas lié à une école, n'était pas orienté vers l'enseignement professionnel et n'avait pas pour objectif d'améliorer la qualité des industries régionales. Après Genève, le musée industriel de Lausanne est un très bon exemple pour montrer l'évolution dans la façon d'ordonner, d'exposer et de concevoir les collections d'art industriel, mais au sein de la même institution. Autrement dit, avec Lausanne, nous verrons plusieurs stades d'évolution, sans changer de musée.

⁵⁹² RIPOLL David, 2018, p. 192. David Ripoll montre également qu'en commandant une série de photographies le mettant en scène lors de la construction de son musée, Revilliod s'inscrit dans le sillage de Napoléon III qui avait demandé une campagne photographique sur l'agrandissement du Louvre.

⁵⁹³ Ce chapitre concernant le Musée industriel de Lausanne est largement inspiré de notre mémoire de master : DELÉDERRAY Isaline, 2011. Nous avons également publié un article sur ce sujet : DELÉDERRAY-OGUEY Isaline, « Les collections du Musée industriel de Lausanne : de leur cohérence initiale à leur démantèlement (1862-1909) », in : Julia Genechesi et Lionel Pernet [et al.], *Le Musée cantonal, 1818-2018, Histoires et enjeux des musées encyclopédiques*, Lausanne : Bibliothèque historique vaudoise, 2021, p. 55-77.

⁵⁹⁴ Sur le Musée industriel de Lausanne, outre mon mémoire de master et mon article (*op.cit.*), voir aussi : ZANZI Annick, 1989 ; KULLING Catherine, 1995, p. 17 à 33 et KULLING Catherine, 2014. L'avantage du cas lausannois réside dans l'excellente conservation des nombreuses sources aux Archives de la ville de Lausanne (AVL), aux Archives cantonales vaudoises (ACV), ainsi qu'au Musée historique de Lausanne, nous permettant de retracer précisément toutes les étapes. Le fonds conservé aux AVL a récemment été reclassé, reconditionné et recoté. Nous utilisons ici les anciennes cotes.

3.2.1 *Les premières années du Musée sous Gaudin (1862-1866)*

Le 1^{er} mars 1862, le premier Musée industriel de Suisse est inauguré à Lausanne, à la rue Chaucrau, dans un nouveau bâtiment comprenant également une salle de conférence (Ill. 34). Ce petit musée privé doit son existence à Catherine de Rumine, princesse russe établie à Lausanne, et à Charles-Théophile Gaudin, paléontologue, précepteur et premier directeur du Musée. Les collections du Musée, mises en vitrines et ordonnées savamment par Gaudin, proviennent essentiellement de dons des fondateurs et de personnalités lausannoises. Elles sont originales, puisque leur but est de montrer la richesse du savoir-faire humain. Elles consistent en l'exposition de matières premières, de stades intermédiaires de fabrication et de produits finis, mêlant ainsi, dans la même vitrine des collections scientifiques, historiques et artistiques.



Ill. 34. Bâtiment du Musée industriel, Lausanne, rue Chaucrau 8.
Arnaud Conne, Musée historique de Lausanne.

Afin de comprendre en quoi ce petit musée constitue un cas particulier pour la Suisse, commençons par nous intéresser aux deux fondateurs, qui n'appartiennent ni au milieu industriel, ni à celui des écoles d'art. Catherine de Rumine, empreinte des idées de son siècle en matière de culture et d'instruction, a beaucoup voyagé en Europe, avec son époux d'abord, le prince Basile-Wilhelm de Rumine, puis avec son fils Gabriel de Rumine et Charles-Théophile Gaudin, précepteur de ce dernier. Ils visitèrent l'Exposition

universelle de Paris au Palais de l'Industrie en 1855⁵⁹⁵, le *South Kensington Museum* de Londres⁵⁹⁶, cinq ans plus tard, et firent plusieurs voyages en Italie, notamment en 1856-1857 et 1857-1858. Avant même d'avoir eu l'idée du Musée industriel, Madame de Rumine organisait déjà de nombreuses conférences dans sa villa de l'Églantine et y invitait de jeunes hommes de l'âge de Gabriel⁵⁹⁷. Après avoir fait des études de théologie à Lausanne, Gaudin pour sa part fut précepteur à Londres de 1846 à 1850, dans la famille de Lord Anthony Ashley, 7^e comte de Shaftesbury, philanthrope très connu de l'ère victorienne qui s'était notamment occupé de la réforme des conditions de vie dans les usines. Dans cette ville, Gaudin élargit son cercle de connaissances parmi la haute société et devient même membre de la Société royale de Londres. C'est à son retour en Suisse qu'il s'est tourné vers des études de paléontologie et de géologie, dont les recherches sont favorisées par les nombreux chantiers pour les chemins de fer. Entré à la Société vaudoise des Sciences naturelles, il en est devenu un membre très actif. En 1854, il devint le précepteur de Gabriel de Rumine, dont la mère, également intéressée par la paléontologie, finançait les travaux. Gaudin possédait un extraordinaire réseau parmi les intellectuels de l'époque, en Suisse comme à l'étranger, et faisait partie de nombreuses sociétés savantes. Il connaissait par exemple personnellement Jacques Boucher de Perthes, préhistorien français et également fondateur d'un musée, Hugh Falconer, géologue et paléontologue anglais, Edouard Desor, préhistorien neuchâtelois, Oswald Heer⁵⁹⁸, professeur de botanique à l'Université de Zurich et paléontologue⁵⁹⁹. Il a même écrit une lettre à Charles Darwin, concernant une variété d'abeilles⁶⁰⁰.

⁵⁹⁵ HAUPTMAN William, « Charles Gleyre et la famille Gaudin », in : *Revue historique vaudoise*, Lausanne, 1983, p. 109.

⁵⁹⁶ HEER Oswald, « Dr Charles-Théophile Gaudin », in : *Actes de la Société Helvétique des Sciences Naturelles*, Neuchâtel : G. Guillaume, 1866, p. 306.

⁵⁹⁷ Catherine de Rumine avait comme préoccupation, non seulement l'éducation de son propre fils, mais également celle des autres enfants issus de milieux moins favorisés : « C'est ainsi que depuis plusieurs années il s'est fait à Lausanne [...] un mouvement remarquable, dans lequel Madame de Rumine a eu sa bonne part, pour intéresser les jeunes gens, surtout des classes ouvrières, aux poursuites intellectuelles, dans le double but de favoriser leur développement moral et de leur être directement utile dans leurs professions diverses » ; voir : « Confédération Suisse, Genève, le 4 mars 1862 », in : *Journal de Genève*, Genève, 4 mars 1862, p. 1.

⁵⁹⁸ Gaudin a traduit l'ouvrage de Heer : HEER Oswald, *Recherches sur le climat et la végétation du pays tertiaire*, traduit de l'allemand par Charles Théophile Gaudin, Winterthur : Jean Wurster & Comp., 1861. C'est également Oswald Heer qui rédigera la nécrologie de Gaudin pour la Société helvétique des Sciences Naturelles, *op.cit.*

⁵⁹⁹ Voir : ACV, P Dufour 31 (Journal de notre voyage en Angleterre en Août et Septembre 1860).

⁶⁰⁰ Darwin Correspondence Project, "Letter no. 2897", [URL : <http://www.darwinproject.ac.uk/DCP-LETT-2897>], consulté le 26.06.2019. C'est Hugh Falconer qui a transmis la lettre de Gaudin à Darwin.

C'est lors de leurs nombreux voyages⁶⁰¹ que Madame de Rumine et Gaudin commencèrent à faire l'acquisition d'objets qu'ils trouvaient intéressants dans l'idée de créer à Lausanne un Musée industriel :

Pendant les voyages que nous fîmes en Italie en 1856-1857 et 1857-1858, il fut plusieurs fois question d'établir à Lausanne un Musée industriel sur le plan de celui de l'Institut polytechnique de Florence. Madame de Rumine m'engagea même plusieurs fois à faire acquisition des éléments intéressants que nous rencontrions à chaque instant en parcourant l'Italie. Je lui représentai tous les embarras que nous causerait cette accumulation d'objets tant que nous n'aurions pas de local où les placer⁶⁰².

Désirant exposer ses acquisitions, stimuler le développement intellectuel et l'instruction du plus grand nombre, Madame de Rumine forma l'idée de créer un Musée industriel à Lausanne et une salle de cours qui puisse accueillir des conférences. La culture, les préoccupations éducatives et la bonne connaissance des musées européens que possédaient Madame de Rumine et Gaudin furent donc probablement à l'origine d'un tel projet. La création du Musée industriel de Lausanne résulte donc de la convergence des idéaux de deux personnes. Madame de Rumine, qui désirait développer l'instruction et la culture en ville de Lausanne, disposait de moyens financiers importants, tandis que Gaudin, brillant intellectuel marqué par son séjour londonien, est à l'origine du concept du Musée. Nous verrons que l'excellent réseau que possédaient Madame de Rumine et Gaudin, à la fois parmi la bourgeoisie lausannoise et les intellectuels européens, y est pour beaucoup dans le développement du musée, favorisant de très nombreux dons.

Dans son discours d'inauguration, Gaudin relève que « le Musée pourra rendre de bons services à la jeunesse de notre pays et aux citoyens dévoués qui depuis quelques années travaillent à populariser les connaissances au moyen de cours publics »⁶⁰³. Il termine son discours en souhaitant que le musée devienne « au milieu de nous un moyen

⁶⁰¹ Seuls quelques écrits de Catherine de Rumine et de Charles-Théophile Gaudin ont été conservés de ces voyages : les textes scientifiques de Charles-Théophile Gaudin sur la géologie et la paléontologie de la Toscane et quelques lettres de Catherine de Rumine, notamment de Palerme, adressées à Louis Vulliemin et à son épouse (BCU de Lausanne, fonds des manuscrits, Hist 3698 ³⁸⁵⁻³⁹³). On peut également mentionner un journal de voyage, rédigé par Marc Dufour, un ami de Gabriel de Rumine, lors d'un séjour qu'il fit avec ce dernier et Gaudin, en Angleterre, en 1860. ACV, P Dufour 31 (Journal de notre voyage en Angleterre en Août et Septembre 1860).

⁶⁰² AVL, B1 (Haemmerli), 224.4.4/2.

⁶⁰³ *Ibid.*

de civilisation et de perfectionnement moral »⁶⁰⁴. Ainsi, Gaudin donne plus d'importance à l'instruction, avant la simple jouissance des objets.

3.2.1.1 *Le bâtiment et son aménagement intérieur*

Le Musée industriel de Lausanne a eu la chance de prendre place dès le début dans un nouveau bâtiment construit exprès pour lui, ce qui n'est généralement pas le cas en Suisse. L'architecture extérieure et son aménagement intérieur sont le résultat de discussions assez rapides entre l'architecte Louis Joël, Gaudin et Madame de Rumine⁶⁰⁵. L'architecte Joël créa les plans du bâtiment et de la salle de cours, tandis que Gaudin fit des croquis pour l'installation des vitrines sur les parois de la salle, afin d'y établir une galerie industrielle. Le bâtiment du Musée industriel frappe par sa petite taille, son emplacement et son absence de fenêtres en façade. En réalité, la taille et l'emplacement de la parcelle n'offraient que peu de possibilités. Le bâtiment, construit en contiguïté des autres et dans une rue étroite, n'était éclairé que par des verrières ouvertes dans le toit⁶⁰⁶. L'intérieur du Musée, dans son état originel, n'est connu que par des descriptions parues dans les journaux, aucune image n'ayant été conservée. Le *Journal de la société vaudoise d'utilité publique* en a fait une description complète :

Le rez-de-chaussée comprend un vestibule, deux petits réduits et une charmante salle. Cette salle est remplie de bancs qui font face à un pupitre flanqué de tous les accessoires de l'enseignement. Tout autour est un couloir, occupé en partie par des bancs adossés au mur. Au-dessus, deux galeries superposées, où l'on monte par un escalier qui part du vestibule, font le tour de l'édifice. Là sont 152 vitrines et 76 tiroirs, très bien disposés, 76 vitrines sont verticales et attachées à la muraille, 76 autres horizontales et fixées aux garde-fous des galeries. La salle n'étant éclairée que par le haut, le jour y est magnifique. Pour la nuit, c'est un éclairage au gaz très bien distribué. La salle peut contenir un auditoire d'environ 200 personnes⁶⁰⁷.

⁶⁰⁴ *Ibid.*

⁶⁰⁵ L'établissement des plans a été fait en un mois et onze jours, entre le 8 novembre et le 18 décembre 1860. Voir : AVL, B1 (Haemmerli), 224.4.4/2. Extraits du registre « Heures de location ».

⁶⁰⁶ Les deux œils-de-bœuf et les deux baies encadrant la porte Catherine ont été percés en 1917, lors de travaux créant un étage. KULLING Catherine, 1995, p. 22.

⁶⁰⁷ « Musée industriel », in : *Journal de la société vaudoise d'utilité publique*, Lausanne, janvier 1863, p. 27.

Selon les rares témoignages conservés, l'éclairage zénithal et l'aménagement intérieur semblent avoir plu au public :

La salle n'est éclairée que par le haut ; aussi le jour y est-il magnifique, et les vitrines sont arrangées, avec beaucoup d'intelligence, sous le rapport de la lumière, comme sous celui de l'utilisation de la place. [...] [La salle] est excellente sous le rapport de l'acoustique ; en somme, elle est charmante dans l'ensemble et dans les détails, et elle vaut la peine d'être vue à ce titre seul⁶⁰⁸.

Le choix de l'éclairage zénithal semble être le résultat de discussions entre Joël, Gaudin et Madame de Rumine. Ces deux derniers se sont d'ailleurs sûrement inspirés de l'architecture du *South Kensington Museum* de Londres, qui possédait des verrières sur le toit et deux étages de galeries superposées, mais également du Musée d'anatomie comparée à Lincoln's inn Fields⁶⁰⁹, ainsi que de l'éclairage zénithal de la Grande Galerie du Louvre, terminé en 1856, qu'ils avaient probablement visitée. L'éclairage au gaz pour le soir est relativement précoce, puisqu'à part le *South Kensington*, la plupart des grands musées n'ont connu l'éclairage artificiel qu'à partir du XX^e siècle, avec l'arrivée de l'électricité⁶¹⁰.

L'architecture du Musée industriel de Lausanne s'inscrit donc dans son temps, même si à partir du milieu du XIX^e siècle, le *Crystal Palace* de l'Exposition universelle de Londres ouvre de nouvelles perspectives architecturales en rassemblant des éléments modulaires de verre et de métal, préfabriqués en série, offrant de grands espaces d'exposition dégagés de tout support et largement éclairés⁶¹¹. Il faut souligner que pour Gaudin et Madame de Rumine, l'élément déterminant pour le choix du lieu résidait dans la centralité et la tranquillité, et non dans sa grandeur. Ils restent attentifs à leur but premier : offrir un lieu d'instruction pour les jeunes, les ouvriers et l'ensemble de la

⁶⁰⁸ « Confédération Suisse, Genève, le 4 mars 1862 », in : *Journal de Genève*, Genève, 4 mars 1862, p. 1.

⁶⁰⁹ Lors de leur voyage en Angleterre, Marc Dufour décrit précisément l'architecture intérieure de ce musée, laissant supposer qu'ils ont dû en discuter avec Gaudin : « L'arrangement de ce musée est commode en même temps que très rationnel. Le long des parois on voit deux étages de vitrines et il est facile de circuler devant chaque étage grâce à une élégante galerie de fer qui fait le tour du bâtiment ». ACV, P Dufour 31 (*Journal de notre voyage en Angleterre en Août et Septembre 1860*), p. 80. Nous préparons une édition critique de ce journal.

⁶¹⁰ Dominique POULOT, 2009, p. 46.

⁶¹¹ André GOB et Noémie DROUGUET, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris 2006, p. 233.

population. Tous les éléments architecturaux tendent vers ce but : un éclairage au gaz pour élargir les heures d'ouverture, un lieu central, facilement accessible, et une salle bien équipée.

3.2.1.2 Plan général de la collection

Le 28 mars 1861, Charles-Théophile Gaudin et Gabriel de Rumine⁶¹² présentent aux Lausannois le projet du Musée industriel dans un article, *La salle industrielle de Lausanne*⁶¹³, publié dans la *Gazette de Lausanne*⁶¹⁴. Ce texte a pour but d'expliquer quels seront les objectifs du futur musée, quels objets y prendront place et comment ces derniers seront agencés, afin de susciter l'intérêt de leurs concitoyens. Conscients qu'ils auront besoin de la générosité de la population pour les aider à accroître les collections de leur futur musée, il s'agit dans les faits d'une sorte d'appel à donation.

Gaudin et Gabriel de Rumine prévoient donc d'exposer :

1 ° Une collection des matières premières employées dans l'industrie ; 2 ° Un choix limité d'objets fabriqués avec ces matières et destinés à montrer dans le plus petit espace possible, grâce à un choix judicieux, tantôt les diverses phases de fabrication, tantôt les progrès apportés par le temps à telle ou telle branche des arts et de l'industrie. – On le sait, rien n'empêche ces objets de présenter aux regards un côté artistique, un cachet de beauté qui captive l'esprit et développe le goût ; 3 ° Enfin, il est certaines branches de l'activité humaine d'un intérêt particulier, et qu'il serait possible de représenter par une série d'objets point trop volumineux⁶¹⁵.

Dans ce troisième point, ils pensent notamment à des industries qui ont fait des grands progrès dans leur développement, telles que l'horlogerie ou l'imprimerie. Concernant la classification des objets, Gaudin et Gabriel de Rumine désirent développer un classement d'après les trois règnes naturels, surtout pour les matières premières et les objets manufacturés. Toujours marqués par leur souci d'instruction, ils prévoient de créer « un système d'étiquettes très lisibles, à la fois instructives et concises, [permettant] à chacun

⁶¹² Gaudin en est probablement l'unique auteur, mais dans un souci pédagogique, il inclut son élève dans la démarche.

⁶¹³ Avant le 1^{er} mars 1862, date de l'inauguration du Musée industriel, Gaudin et les de Rumine utilisent indifféremment plusieurs dénominations pour désigner le Musée industriel : galerie industrielle, collection industrielle et salle industrielle. Le point commun entre toutes étant le terme industriel.

⁶¹⁴ « La salle industrielle de Lausanne », in : *Gazette de Lausanne*, Lausanne, 28 mars 1861, p. 3.

⁶¹⁵ *Ibid.*

de se passer de catalogue et de recueillir des notions utiles sur une foule de sujets différents. Ces étiquettes porteront sans exception le nom du donateur »⁶¹⁶. Dans la suite de leur article, ils donnent des exemples de matériaux qui pourraient être exposés, afin d'appeler la population à faire des dons, à l'image de William Haldimand⁶¹⁷ qui a déjà donné mille francs⁶¹⁸ pour favoriser les acquisitions du Musée. Gaudin et Gabriel de Rumine appellent « les manufacturiers, les commerçants, les industriels, les Vaudois dispersés dans les ports de mer et les colonies »⁶¹⁹ à suivre l'exemple de W. Haldimand et à faire des dons en vue d'enrichir la collection.

Cet appel a probablement été entendu puisqu'en mai de la même année, ils éditent le *Plan général de la collection industrielle de Lausanne*⁶²⁰ (annexe IV.4), répondant ainsi à la demande de nombreuses personnes qui, ayant accueilli favorablement le projet, désirent un plan plus détaillé de la collection. Gaudin et Gabriel de Rumine, conscients de disposer d'un espace limité et du nombre important de substances utilisées dans l'industrie, se fixent volontairement des limites, c'est-à-dire à « négliger les matières les moins utiles ou trop généralement connues pour fournir de nouveaux éléments d'instruction »⁶²¹. De même, ils spécifient que l'espace sera trop restreint pour accueillir « des objets trop volumineux, des modèles de machines, d'usines, de monuments, de vaisseaux, qui à eux seuls exigeraient un vaste Conservatoire des arts et métiers ; ces modèles seront nécessairement exclus »⁶²². Faisant confiance à la générosité des nombreux donateurs, ils rappellent que ce n'est que grâce au concours de tous que la collection pourra s'accroître.

⁶¹⁶ *Ibid.*

⁶¹⁷ William Haldimand (1784-1862), directeur de banque d'origine britannique et bourgeois d'honneur de la Ville de Lausanne (1843), a consacré sa retraite à des œuvres de bienfaisance et d'utilité publique : « construction de l'église de la Croix-d'Ouchy, fondation de l'Asile des aveugles, création d'une buanderie populaire ». POLLA Louis, « William Haldimand », in : *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, version du 20.11.2008. En ligne : <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F30714.php>, consulté le 12.05.2021.

⁶¹⁸ AVL, B1 (Haemmerli), 224.4.4/2. Extraits du registre « Heures de location ».

⁶¹⁹ « La salle industrielle de Lausanne », in : *Gazette de Lausanne*, Lausanne, 28 mars 1861, p. 3.

⁶²⁰ GAUDIN Charles-Théophile et DE RUMINE Gabriel, *Plan général de la Collection industrielle de Lausanne*, Lausanne : Impr. F. Blanchard, 1861. Conservé notamment aux AVL, G, RMI 32, cartable 1, enveloppe 1 et au MHL, fonds Bridel, section 9, carton 58. Tout laisse croire que Gaudin en est le seul véritable auteur.

⁶²¹ *Ibid.*

⁶²² *Ibid.* Or, nous verrons dans la suite de ce travail que le Comité du Musée industriel qui succèdera à Gaudin fera justement l'acquisition de grosses machines, telles que des machines à vapeur.

Le Plan général de la collection industrielle de Lausanne (annexe IV.4) consiste en une impressionnante liste de matières classées selon les trois ordres naturels et en des exemples d'objets fabriqués à partir de celles-ci. Chaque matière est suivie par les différentes formes qu'elle peut prendre et par un judicieux système d'astérisques qui permettait aux futurs donateurs potentiels de savoir si la matière était déjà représentée dans les collections et sous quelle forme⁶²³ :

Deux astérisques ** placés immédiatement après l'indication d'une matière signifient que, sous cette forme-là, cette matière est suffisamment représentée pour le but qu'on s'est proposé. Un astérisque * signifie que la matière qui précède immédiatement est représentée en partie, mais des échantillons variés ou plus complets sont désirables. Enfin, toute matière sans astérisque n'est point encore représentée⁶²⁴.

En lisant attentivement la liste des matières, nous pouvons observer que l'appel aux entreprises a déjà été entendu, puisque quelques industriels avaient déjà fait des promesses de dons à ce moment. Par exemple, une série de phases de fabrication de poterie est promise par M. Gonin de Nyon, une série de roches erratiques l'est également par l'architecte Louis Joël, du cacao par M. Köhler de Lausanne, tandis que le professeur Planchon a déjà donné une série de soies du Midi de la France⁶²⁵. Gaudin et de Rumine avaient peut-être décidé d'inscrire les promesses de dons, afin d'inciter les autres industriels à participer également à la création de la collection. De plus, ces promesses rendent leur projet plus crédible.

Gaudin décide d'utiliser un système de classement et d'exposition des objets selon les trois règnes naturels. Chaque objet est donc exposé selon le règne auquel il appartient, mais également selon sa matière première principale et selon le stade de transformation

⁶²³ Ainsi, on peut lire au début de la liste : « 1. PLATINE. Minerais platinifères, platine fondu et forgé, creusets, lames, fils, éponges, médailles de platine, porcelaines et verres platinisés. 2. OR. a) Quartz aurifère*, pépites*, poudre d'or de divers pays ; b) lingots et feuilles d'or, objets en filigrane d'or, étoffes d'or, pourpre de Cassius ; c) objets historiques* ou artistiques en or et en vermeil. [...] ».

⁶²⁴ GAUDIN Charles-Théophile et DE RUMINE Gabriel, 1861, p. 4.

⁶²⁵ Voici les autres promesses de dons : MM. Lepelletier, de La Sarraz : papiers et phases diverses de sa fabrication ; M. de Molin-Delaharpe : laines de mouton peignées ; M. Gay de Catau : laines filées pour cashmires ; MM. Isler et Compagnie, à Lausanne : matières employées dans la fabrication des bougies d'acide stéarique, ainsi que des phases de la saponification et matières animales employées dans la fabrication du savon ; MM. Wurster et Cie, à Winterthour : une série lithographique systématique, pierres et papiers ; M. de Auer, directeur de l'imprimerie impériale de Vienne : une série d'impressions naturelles de galvanoplastie. Voir : GAUDIN Charles-Théophile et DE RUMINE Gabriel 1861, p. 7 à 16.

qu'a subi la matière première pour donner naissance à l'objet⁶²⁶. Cette classification par règne n'est pas nouvelle. Dans les cabinets de curiosités, les *naturalia* étaient déjà classées ainsi, comme dans le premier livre d'inventaire du Cabinet de l'Académie de Lausanne, commencé en 1779 par Alexandre César Chavannes, professeur de théologie et bibliothécaire en charge de ce cabinet⁶²⁷. Les 4800 objets, qui formaient ce cabinet en 1809, sont à la base des collections cantonales vaudoises actuelles.

3.2.1.3 La collection

La collection est originale par son contenu ; elle renferme aussi bien des matières premières, des objets historiques et des œuvres d'art que des objets ethnographiques ou archéologiques. Gaudin a la volonté d'ordonner et de faire comprendre au public les richesses de la nature et de l'ingéniosité humaine, c'est pourquoi il décide d'exposer côte à côte des collections scientifiques et des collections historiques. Il est conscient de cette spécificité : « Ce plan donne au nouveau Musée un certain cachet d'originalité et nous croyons qu'il est, du moins en Suisse, le premier qui aura été établi sur ce modèle »⁶²⁸. En exposant non seulement des objets industriels en tant que tels, mais également les matières premières et les différents stades de fabrication jusqu'à l'objet final, le Musée industriel de Lausanne se distingue des expositions industrielles dans le sens où l'objet n'est pas intéressant seulement pour lui-même, comme produit fini, mais également comme témoignage du savoir-faire humain⁶²⁹. Gaudin crée un modèle de musée à la fois pédagogique et instructif, le but étant également « de mettre à portée des personnes qui donneront des cours dans le local des éléments propres à « illustrer » des sujets traités et à populariser les connaissances utiles »⁶³⁰. Nous pouvons donc supposer que les

⁶²⁶ Par exemple, dans une vitrine du Musée industriel de Lausanne sur le règne minéral, on aurait pu voir exposé côte à côte : un minerai de plomb argentifère (matière première brute), un minerai d'argent lavé (matière première légèrement travaillée), une ancienne monnaie en argent (matière première travaillée) et deux vases indiens en argent repoussés (matière première très travaillée donnant un objet ayant des propriétés esthétiques).

⁶²⁷ BRIZON Claire, DEVANTHERY Ariane, FONTANA Vincent et PERNET Lionel, « De l'Académie de Lausanne à la Loi sur le patrimoine mobilier et immatériel », in : *Collections cantonales. Héritage en devenir, PatrimoineS. Collections cantonales vaudoises*, n°3, Lausanne 2018, p. 7.

⁶²⁸ « Inauguration du Musée industriel à Lausanne (Suite du discours de M. Gaudin) », in : *Gazette de Lausanne*, Lausanne, 6 mars 1862, p. 3.

⁶²⁹ KULLING Catherine, 1995, p. 25.

⁶³⁰ « Musée industriel de Lausanne », in : *Gazette de Lausanne*, Lausanne, 24 octobre 1862, p. 3.

conférenciers pouvaient sortir des vitrines les objets dont ils avaient besoin pour leur enseignement.

Comment la collection originelle du Musée industriel s'est-elle constituée ? Une grande partie des objets provient de dons de Gaudin, de Catherine et de Gabriel de Rumine, ainsi que d'achats effectués grâce au fonds de mille francs de William Haldimand⁶³¹. Ils achètent par exemple de nombreuses pièces lors de leurs voyages, notamment lors du séjour en Angleterre⁶³². Les autres objets proviennent de dons d'environ 250 personnes. Les donateurs réguliers sont essentiellement des personnalités de Lausanne et des environs, des membres de la Société vaudoise de Sciences naturelles, des professeurs qui enseignent à l'Académie et des chefs d'entreprises⁶³³. La plupart sont des amis ou des proches de Gaudin ou de la famille de Rumine. Gaudin peut également compter sur son important réseau d'intellectuels, notamment à l'étranger⁶³⁴, pour des dons, ou des échanges. Les dons sont très variés et semblent pour la plupart soit rapportés de voyages, soit jugés comme anciens ou ayant une valeur artistique, ou encore représentatifs de l'activité d'une industrie locale.

Par ailleurs, une autre partie des collections provient directement des autres musées situés à Lausanne. En effet, en juin 1861, Gaudin fait une demande de prêt au Musée cantonal de géologie pour une centaine d'échantillons de minéraux et de roches choisis parmi les doublons, afin de combler des lacunes dans la collection du Musée industriel. Le Comité du Musée cantonal de géologie autorise facilement Gaudin « à disposer » de ces échantillons⁶³⁵. En décembre de la même année, il entreprend une démarche similaire auprès du Musée cantonal d'antiquités, à nouveau avec succès⁶³⁶.

⁶³¹ Charles-Théophile Gaudin l'écrit lui-même : « Ils [les objets] ont été donnés en partie par le public, en partie par Madame de Rumine, et achetés en partie par le fonds de fr. mille donné par M. Haldimand ». AVL, B1 (Haemmerli), 224.4.4/2. Extraits du registre « Heures de location ».

⁶³² Durant ce voyage, Gaudin fait l'acquisition de nombreux objets qui se retrouveront ensuite dans la collection du Musée industriel (ACV, P Dufour 31 (Journal de notre voyage en Angleterre en Août et Septembre 1860)).

⁶³³ KULLING Catherine, 2014, p. 37.

⁶³⁴ On sait par exemple que Gaudin est autorisé à faire des échanges d'objets antiques avec M. Boucher de Perthes pour le Musée des antiquités (ACV, K XIII/54). Il est fort probable qu'il le faisait également pour le Musée industriel.

⁶³⁵ ACV, K XIII/54, registre 2, séances du 2, 12 et 26 juin 1861.

⁶³⁶ ACV, K XIII/54, registre 2, séance du 11 décembre 1861.

Cette bonne disposition des Musées cantonaux à l'égard des demandes de Gaudin s'explique notamment par le fait que Catherine et Gabriel de Rumine, ainsi que Gaudin, comptaient parmi leurs donateurs réguliers de ces musées et contribuaient ainsi à l'accroissement de leurs collections⁶³⁷.

3.2.1.4 *Le catalogue et les étiquettes*

Le premier catalogue du Musée industriel, rédigé par Charles-Théophile Gaudin à partir du 15 novembre 1861, a été conservé (annexe IV.3)⁶³⁸. Il comprend 5983 entrées qui correspondent chacune à un objet entré dans les collections entre 1861 et 1909, ainsi que des remarques des conservateurs ultérieurs. Pour chaque objet inscrit, différentes rubriques sont remplies, telles que le numéro d'inventaire, la description, la provenance, la date d'entrée, le mode d'acquisition (achat ou don) et la valeur de l'objet. Le nombre et le libellé de ces rubriques varient dans le catalogue, suivant les périodes. De plus, pour de nombreux objets, différentes annotations postérieures indiquent leur transfert sous de nouveaux numéros, leur remise à d'autres institutions fédérales ou cantonales, ou leur rejet.

Comme le catalogue a probablement été commencé alors que les collections contenaient déjà un certain nombre d'objets, il est intéressant de remarquer qu'au début Gaudin suit l'ordre donné par le *Plan général* et non pas l'ordre d'arrivée des objets dans la collection, comme le laisserait supposer le titre du catalogue. Ainsi, les 236 premiers numéros correspondent à des objets du règne minéral, suivent le règne végétal (n° 237 à 332) et le règne animal (dès le n° 333). Dès le n° 452, les trois règnes sont mêlés, laissant supposer que Gaudin procède maintenant par ordre d'arrivée. La lecture des premières entrées donne une bonne idée de la diversité des objets collectionnés et de l'ampleur du travail nécessaire pour les grouper, les installer dans les vitrines et expliquer leur fonction à l'aide d'étiquettes. Gaudin commence par inscrire dans le catalogue les objets constitués

⁶³⁷ ACV, K XIII/56 et ACV, K XIII/54, registre 2.

⁶³⁸ *Catalogue des objets faisant partie de la Collection du Musée industriel de Lausanne inscrits dans l'ordre historique ou au fur et à mesure de leur réception à partir du 15 novembre 1861*. Le titre est inscrit sur la première page à droite. AVL, G, RMI, carton 32, cartable 2, registre 1. Selon nous, la catalogue est de la main même de Gaudin (son écriture varie naturellement un peu s'il écrit pour lui ou pour être lu par autrui), mais Catherine Kulling ne partage pas notre avis. Selon elle, quelqu'un d'autre s'en est chargé, mais elle n'identifie pas la personne. KULLING Catherine, 2014, p. 28.

d'or, de sa forme la plus brute à la plus raffinée. Ainsi, les deux premiers numéros sont des minerais d'or : du quartz aurifère et une pépite de Californie, donnés par Philippe de La Harpe. Les numéros 3, 4 et 5 sont des objets en or ayant une valeur historique et artistique ; il s'agit d'un anneau en or pour le nez provenant du tombeau d'un chef de tribu de Colombie, d'une valeur de cinquante francs, fourni par Gaudin lui-même et de monnaies de Charles VI en or, d'une valeur de vingt francs chacune, trouvées à Bussy-sur-Morges en 1861 et remises par William Haldimand. Le numéro six du catalogue est un objet en or qui a été travaillé pour rendre service à l'homme, il s'agit d'une feuille d'or pour aurifier les dents, donnée par Catherine de Rumine.

En plus du catalogue, des étiquettes explicatives rédigées par Charles-Théophile Gaudin ont également été conservées⁶³⁹. Elles témoignent de l'ampleur de sa culture et de ses connaissances, ainsi que de sa volonté de les transmettre avec le plus de précision possible et pédagogie. Ces étiquettes ont probablement été conçues pour être affichées dans les vitrines. En effet, l'effort général de présentation, que trahit l'utilisation d'un papier épais décoré d'un cadre rouge et une écriture très lisible, ainsi que la présence de petits trous laissés par des épingles, qui devaient fixer l'étiquette sur un fond, laissent penser qu'elles ont bien été utilisées dans les vitrines, puis qu'elles ont dû être remplacées par d'autres plus récentes ⁶⁴⁰. Ces étiquettes devaient vraisemblablement être accompagnées de cartels pour chacun des objets, dont un seul a été conservé⁶⁴¹.

Parmi les étiquettes explicatives conservées, certaines ont été rédigées pour des matières premières appartenant au règne minéral, comme l'aluminium (annexe IV.1a), au règne végétal comme le chanvre, le coton (annexe IV.1b) ou le lin, et au règne animal, comme la soie et l'ivoire. Tandis que d'autres étiquettes expliquent plutôt des techniques ou des savoir-faire comme la gravure sur bois, la mosaïque, la lithographie ou les poteries lustrées et émaillées. Les textes rédigés par Gaudin sont plutôt longs, mais clairs et lisibles. En ce qui concerne la structure, chaque étiquette est différente et fournit des

⁶³⁹ Par exemple, à propos de la mosaïque (annexe IV.1c) et de l'origine de l'écriture (annexe IV.1d).

⁶⁴⁰ Des étiquettes rédigées par Henri Lador ont également été conservées : voir annexe IV.2.

⁶⁴¹ Cet unique cartel concerne une monnaie en or de Charles VI, trouvée à Bussy-sur-Morges, donnée par William Haldimand et qui portait le numéro 4 dans le catalogue de Gaudin. Il a été sauvegardé dans un dossier concernant des objets volés en 1872.

informations de natures diverses, même si Gaudin rédige généralement un petit historique et donne particulièrement peu d'informations proprement techniques, comme les moyens d'extraction des matières, informations qu'on s'attendrait à voir figurer dans un Musée industriel. Les matières et les thématiques peuvent donc être abordées selon différents angles d'approches qui sont potentiellement mêlés : historique, technique, scientifique, linguistique ou encore artistique.

3.2.1.5 *Direction et gestion du Musée*

Au niveau de la direction et de la gestion, le musée de Lausanne est un cas un peu particulier, en raison de son statut de musée privé. Pendant la première période de son existence, entre 1862 et 1866, il est dirigé par un Comité de direction composé de trois personnes : Charles-Théophile Gaudin, Gabriel de Rumine et Charles Dapples, fils du syndic Édouard Dapples, officier et ingénieur. Mais c'est surtout Charles-Théophile Gaudin qui s'occupe de la gestion du Musée, des nouvelles acquisitions, de la rédaction du catalogue et de la location de la salle. En effet, pendant cette période, Gabriel de Rumine, encore très jeune, suit les cours de l'École spéciale, future école d'ingénieurs, afin d'obtenir un diplôme d'ingénieur-constructeur. Si Charles Dapples a, dans un premier temps, activement collaboré avec Gaudin, il s'est ensuite désintéressé de la direction du Musée, appelé sans doute par sa carrière militaire et scientifique.

Presque aucune source relative à la gestion, à l'administration du Musée et aux moyens de financement, ni aucune correspondance n'ont été conservées de ces années⁶⁴². Comme il s'agissait d'un musée privé, il est probable que les documents de gestion et la correspondance n'aient jamais été conservés au Musée et aient disparu après le décès de Gaudin et de Madame de Rumine. En effet, Arnold Morel-Fatio, conservateur du Musée industriel dès 1873, écrit dans une lettre datée du 27 avril 1874 : « Je n'ai trouvé aucune trace de comptabilité, aucune correspondance. À part le catalogue, il n'existe pas un

⁶⁴² Seules quatre lettres ont été conservées pour cette période. AVL, G, RMI, carton 35, cartable 2, enveloppes 2 à 5. Les AVL conservent essentiellement des documents en lien strict avec les collections, comme le catalogue, son brouillon, les étiquettes et le catalogue des rebus.

document relatif au Musée, à sa formation et à sa gestion »⁶⁴³. En l'absence de sources, il est donc difficile de définir précisément comment le Musée était géré.

En octobre 1863, une année après l'ouverture du Musée, Gaudin communique aux journaux un premier bilan sur la fréquentation, l'accroissement des collections et l'occupation de la salle de cours. Concernant la fréquentation, elle semble satisfaisante avec une moyenne d'environ vingt visiteurs par jour d'ouverture :

Le nombre de jours d'ouverture s'est élevé à 107, celui des visiteurs à 2070. Quelques personnes ont visité les collections en dehors des jours officiels, ce qui porte le nombre total de visiteurs pendant cette première année à 2196. Sur ce nombre, 407 sont venus le matin, 647 l'après-midi et 1142 le soir. La proportion a été, le samedi, environ trois fois plus forte que le mercredi⁶⁴⁴.

Les galeries sont ouvertes gratuitement au public le mercredi de treize heures à quinze heures trente, le samedi de midi à quinze heures trente, ainsi que le soir de dix-neuf heures à vingt et une heures, « et le dimanche aux mêmes heures que les autres musées »⁶⁴⁵. Gaudin trouve le résultat satisfaisant. Cependant, il pense que « le Musée répondrait mieux à son but si Messieurs les élèves-régents, les pensionnats, l'école moyenne, les écoles primaires et les mères de famille profitaient plus souvent des ressources mises à leur disposition »⁶⁴⁶. Les collections se sont accrues de neuf cents nouveaux objets, dont « les deux tiers environs ont été offerts par le public ; le reste par les fondateurs et la direction »⁶⁴⁷. La salle remporte un très grand succès, elle a été occupée par des cours et des conférences trente-six fois entre mars et décembre 1862 et soixante-quatre fois entre janvier et octobre 1863. Ce bilan montre que le Musée industriel remporte un succès certain, même s'il faudrait comparer les chiffres de fréquentation avec d'autres musées lausannois.

⁶⁴³ AVL, fonds Haemmerli, B1, 306.18.7/8. Lettre de Morel-Fatio adressée au président de la Commission du Musée industriel, datée du 27 avril 1874.

⁶⁴⁴ « Première année du musée industriel de Lausanne », in : *Journal de la société vaudoise d'utilité publique*, Lausanne, octobre 1863, p. 246.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 246.

⁶⁴⁶ *Ibid.*

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 247.

3.2.1.6 À la recherche d'un modèle

Pour la création du Musée industriel de Lausanne, Gaudin prend modèle sur différentes institutions qu'il a eu l'occasion de visiter lors de ses voyages. Certaines sources d'inspiration sont évidentes, puisqu'il les évoque nommément, d'autres le sont moins.

Lors de l'un de leurs voyages en Italie, Madame de Rumine et Gaudin ont eu l'occasion de visiter la collection scientifique de l'*Istituto Tecnico di Firenze*⁶⁴⁸, qui dut particulièrement les impressionner et leur plaire, puisque Gaudin écrit dans ses notes du 5 mars 1862 « qu'il fut plusieurs fois question d'établir à Lausanne un Musée industriel sur le plan de celui de l'Institut polytechnique de Florence »⁶⁴⁹. L'*Imperiale e Regio Istituto Tecnico di Firenze* a été fondé en 1853 par le grand-duc Léopold II de Habsbourg-Lorraine, afin que les sciences expérimentales et les sciences naturelles y soient enseignées. L'enseignement n'y commença que quatre ans plus tard, en 1857. En 1863-1864, en raison de la loi Casati qui constitue l'acte de naissance du système éducatif italien et de sa prise en charge gouvernementale, l'école prit le nom d'*Istituto Tecnico di Firenze*⁶⁵⁰, avant de changer encore plusieurs fois de dénomination pour devenir en 1974 l'*Istituto Tecnico per Geometri Gaetano Salvemini*, situé encore aujourd'hui à la via Giusti⁶⁵¹. Dès l'origine, L'*Istituto Tecnico di Firenze* possédait une bibliothèque et une très riche collection scientifique d'environ quarante mille objets, avec des modèles et des instruments pour l'étude de la mécanique et de la physique, achetés auprès des fabricants français, allemands et anglais les plus renommés, des tables de botanique, des minéraux,

⁶⁴⁸ Au sujet de l'*Istituto Tecnico di Firenze*, voir : PIPPI Averardo, *L'Istituto Tecnico di Firenze - La sua storia ed i suoi gabinetti*, Firenze, 1900 [non vidi] ; BARBENSI Gustavo, *Il pensiero scientifico in Toscana, disegno storico dalle origini al 1859*, Firenze : Leo S. Olschki Editore, 1969 et BACCI Riccardo et ZAMPOLI Mauro, *L'Istituto Tecnico di Firenze - nota storica*, Firenze : Amministrazione Provinciale di Firenze, 1977.

⁶⁴⁹ AVL, B1 (Haemmerli), 224.4.4/2.

⁶⁵⁰ BACCI Riccardo et ZAMPOLI Mauro, 1977, p. 21.

⁶⁵¹ Depuis 1987, une fondation s'occupe de conserver et d'exposer au public le patrimoine de l'*Istituto* en organisant notamment des expositions avec les objets des collections et en publiant des catalogues. Dès 1983, Paolo Brenni, conservateur-restaurateur, a été chargé de restaurer, réorganiser et cataloguer les objets du Cabinet de physique. Il en a développé toute une théorie de la conservation-restauration des objets scientifiques qu'il a exposé dans plusieurs articles scientifiques, montrant l'importance des démonstrations. Une chaîne YouTube permet de voir les objets en mouvement : <https://www.youtube.com/user/florencefst>. Nous remercions le professeur Jean-François Gauvin de l'Université Laval pour son aide à ce sujet.

des fossiles, des cires et des échantillons zoologiques (Ill. 35 et 36)⁶⁵². Cette collection avait pour but de seconder l'enseignement et de servir aux industriels et commerçants : « dans le Musée technologique, il y a diverses collections d'objets qui peuvent être utiles pour l'éducation technique des étudiants de l'Institut, des fabricants, des commerçants et de tous ceux qui aiment apprendre les applications utiles de la science. »⁶⁵³. Les collections étaient exposées par matière dans différentes salles : botanique, zoologie, minéralogie, géologie, paléontologie et industrie. Gaudin a sûrement eu connaissance de ce Musée lors de ses recherches sur la géologie de la Toscane⁶⁵⁴.

Page suivante :

III. 35. Salle de botanique du Musée de l'*Istituto tecnico* de Florence, vers 1900.

Tiré de : <http://soalinux.comune.fi.it/salvemi/salbota.htm>.

III. 36. Salle des industries du Musée de l'*Istituto tecnico* de Florence, vers 1900.

Tiré de : <http://soalinux.comune.fi.it/salvemi/salindus.htm>.

⁶⁵² L'article 36 du *Regolamento organico per L'I. E R. Istituto Tecnico Toscano* de 1857 explique bien quels objets constituaient les collections : « Machines et appareils à usage scientifique, technique et domestique ; instruments et outils à l'usage des artisans ; modèles et dessins de tous les objets des catégories précédentes, ainsi que des bâtiments destinés à des travaux de toute nature ; la collection de modèles et dessins pour l'étude de la géométrie descriptive et du dessin technologique ; la collection géologique des roches des différents terrains du territoire toscan ; la collection spéciale de minéraux toscans utiles aux arts ; la collection minéralogique et géologique étrangère ; la collection de produits organiques, tant toscans qu'étrangers ; la collection d'échantillons de divers travaux ; la collection de produits métallurgiques ». Citation originale : « Macchine e apparecchi d'uso scientifico, tecnico e domestico ; strumenti e utensili per uso degli artigiani ; modelli e disegni di qualsivoglia oggetto delle categorie precedenti, come pure di edifici destinati a lavorazioni di ogni genere ; la collezione dei modelli e disegni per lo studio della Geometria descrittiva e del Disegno tecnologico ; la collezione geologica delle rocce dei vari terreni del territorio toscano ; la collezione speciale dei minerali toscani utili alle arti ; la collezione mineralogica e geologica straniera ; la collezione dei prodotti organici, toscani e stranieri ; la collezione dei saggi di lavorazione varie ; la collezione dei prodotti metallurgici ». Voir BACCI Riccardo et ZAMPOLI Mauro 1977, annexe 8, p. 52.

⁶⁵³ Citation originale : « Nel Museo tecnologico sono raccolte le varie collezioni di oggetti che possono tornare vantaggiose all'istruzione tecnica degli alunni dell'Istituto, dei manifattori, dei commercianti e di chiunque ami conoscere le utili applicazioni delle scienze », *Ibid.*

⁶⁵⁴ En effet, Gaudin a fait de nombreuses recherches sur les fossiles et la géologie de la Toscane ; voir : GAUDIN Charles-Théophile, « Note sur quelques empreintes végétales des terrains supérieurs de la Toscane », in : *Bulletin de la Société vaudoise des sciences naturelles*, n° 41, 1857, p. 1 à 15 ; GAUDIN Charles-Théophile et STROZZI Carlo, *Contributions à la flore fossile italienne*, Zurich : [s.n.], 1858-1864 et GAUDIN Charles-Théophile et STROZZI Carlo, « Mémoire sur quelques gisements de feuilles fossiles de la Toscane », in : *Nouveaux mémoires de la Société helvétique des sciences naturelles*, Neuchâtel, n° 16, 1858, p. 1 à 47.



Comme Gaudin a habité en Angleterre et y a effectué plusieurs voyages, accompagné ou non par Mme de Rumine, différentes réalisations de ce pays ont naturellement été pour lui des sources d'inspiration. La première, originale, consiste en une commode inventée par les Anglais pour l'instruction de leurs enfants « bien avant qu'il fût question d'expositions industrielles »⁶⁵⁵. Gaudin en parle dans son article publié dans la *Gazette de Lausanne* en 1861, pour justifier que, malgré sa taille réduite en regard du *South Kensington Museum*, le Musée industriel pourra quand même exposer de nombreux objets. Cette commode à trois tiroirs divisés eux-mêmes en de nombreuses petites cases permettait aux enfants anglais de se constituer une collection d'objets et de les classer par règne naturel : « le tiroir inférieur était consacré au règne minéral, celui du milieu au règne végétal, le supérieur au règne animal »⁶⁵⁶. Ainsi, chaque petite case des trois tiroirs abritait un exemple de matériau sous sa forme brute et industrialisée. Cette collection miniature pouvait « fournir sous un petit volume une foule de notions utiles et s'étendre indéfiniment »⁶⁵⁷. Gaudin utilise cet exemple, pour montrer que « c'est là l'idée même des expositions »⁶⁵⁸ et qu'il désire étendre à l'échelle d'un musée le principe de la commode à trois tiroirs.

Dans le même article, Gaudin cite le *South Kensington Museum* de Londres qui est pour lui « l'idée même des expositions »⁶⁵⁹. Durant l'été 1860, Gaudin effectue un voyage éducatif avec son élève Gabriel de Rumine et un ami de ce dernier, Marc Dufour (1843-1910)⁶⁶⁰. Celui-ci a décrit leur voyage à travers la France, l'Angleterre, la Belgique et l'Allemagne dans un journal (annexe II.2). En date du lundi 20 août, ils se rendent au musée de *South Kensington*. Voici comment Marc Dufour décrit leur visite :

Nous visitons le matin le musée de Kensington à l'extrémité de Hyde Park, cet établissement, tout nouvellement fondé, a pour principal but

⁶⁵⁵ « La salle industrielle de Lausanne », in : *Gazette de Lausanne*, Lausanne, 28 mars 1861, p. 3. Charles-Théophile Gaudin a probablement vu une telle commode lorsqu'il travaillait en tant que précepteur en Angleterre dans la famille de Lord Ashley.

⁶⁵⁶ « La salle industrielle de Lausanne », in : *Gazette de Lausanne*, Lausanne, 28 mars 1861, p. 3.

⁶⁵⁷ *Ibid.*

⁶⁵⁸ *Ibid.*

⁶⁵⁹ « La salle industrielle de Lausanne », in : *Gazette de Lausanne*, Lausanne, 28 mars 1861, p. 3. Il admire beaucoup ce musée, dont il souligne le succès : « Son catalogue pour 1861 compte plus de mille pages in-octavo et il a déjà reçu plus de quinze cent mille visiteurs. »

⁶⁶⁰ Marc Dufour (1843-1910), orphelin et ami de Gabriel, est recueilli par Catherine de Rumine qui financera ses études en ophtalmologie, dans lesquelles il excellera. Un second récit de voyage, également avec Gabriel de Rumine, a déjà été publié (DUFOUR Marc, 2012).

l'avancement de la classe ouvrière. Il est presque universel et réunit les genres de toutes ces sortes de bâtiments. La partie industrielle est très soignée et remarquablement complète. Elle consiste en une suite de tous les produits de l'industrie actuelle dans toutes les branches de son développement. Quant aux objets ainsi exposés, ils n'appartiennent pas tous au Musée, mais bien à des citoyens généreux qui consentent à s'en priver momentanément pour en faire jouir l'ouvrier ou l'artiste de la classe pauvre. C'est ainsi que l'on voit des pièces de poteries et de verreries d'une haute valeur, des émaux, des meubles rares, antiques et sculptés, des pierreries et des bijoux, des statues et des tableaux nombreux parmi ces derniers, les plus remarquables sont ceux d'Hogarth (le mariage à la mode) et ceux de Landseer (des chiens).

On conçoit que dans un pays où le riche consent à faire partager ses jouissances au pauvre et à l'ouvrier, où il les habitue à voir de belles productions de l'art & de l'industrie, on conçoit, dis-je que là aussi le goût du beau se développe dans l'esprit de l'artisan, que là aussi les arts et l'industrie soient plus avancés qu'ils ne le sont et qu'ils ne peuvent l'être partout ailleurs.

Le musée de Kensington renferme quantité de curiosités provenant des sciences naturelles, par exemple, une très belle collection de fruits, d'œufs, de tissus et d'instruments indiens, de mets chinois : des chenilles séchées, des nageoires de requin, des nids de salangane. Enfin je dirai encore que toutes les sciences exactes y sont représentées par leurs instruments ou par leurs produits, la physique, la chimie, l'astronomie, la mécanique, les mathématiques⁶⁶¹.

Dufour nous livre ainsi un témoignage intéressant de leur visite. Il en ressort impressionné par le grand nombre de prêts et de dons accordés au musée, ce qui sera aussi le cas à Lausanne.

Au niveau de l'organisation des collections, la classification établie par le baron Alexandre Minutoli présente des caractéristiques étonnamment proches de celle élaborée par Gaudin⁶⁶². Dans le plan d'organisation et d'exposition des collections développé par Minutoli dans son *Muster-Sammlung von Industrie und Kunst* paru en 1851 dans le *Deutsches Kunstblatt*⁶⁶³, ainsi que dans un tiré à part, des cinq divisions principales de sa collection, la première, la quatrième et la cinquième nous intéressent particulièrement en raison de leur proximité avec le plan de Gaudin. En effet, dans la première, Minutoli expose des objets selon les trois règnes naturels ; la quatrième donne à voir des matières

⁶⁶¹ ACV, P Dufour 31 (Journal de notre voyage en Angleterre en Août et Septembre 1860), p. 65-66.

⁶⁶² Voir partie 1.7.1.

⁶⁶³ Le texte de Minutoli est paru dans les numéros 8 à 11 du *Deutsches Kunstblatt*.

premières ainsi que des objets historiques faits à partir de ces dernières et la cinquième, des témoins de l'industrie nouvelle. Ce système de classement est très proche de celui adopté par Gaudin et le précède d'une dizaine d'années. Étrangement, Gaudin ne cite jamais Minutoli comme étant un modèle, comme il le fait pour le *South Kensington Museum*, le Musée de l'institut polytechnique de Florence et les commodes des enfants londoniens. Il est difficile de savoir si Gaudin n'avait pas connaissance du plan de collection de Minutoli, ce qui semble peu probable vu les ressemblances frappantes entre les deux, ou s'il s'agit d'un hasard de la non-conservation des sources. Cependant, la collection de Minutoli, contrairement à celle de Gaudin, était considérée comme importante par le gouvernement prussien en tant qu'auxiliaire à l'enseignement professionnel et vitrine de l'industrie locale. Par ailleurs, elle revêtait un aspect nationalisant absent chez Gaudin.

3.2.2 *Un Musée municipal au service de l'instruction*

Le Comité de direction du Musée, qui était constitué de Charles-Théophile Gaudin, Gabriel de Rumine et Charles Dapples, se trouve décapité après le décès de Gaudin, le 7 janvier 1866, suivi de celui de Catherine de Rumine, le 7 mai 1867. Dans son testament⁶⁶⁴, cette dernière lègue le Musée et la collection à la ville de Lausanne, sous trois conditions. Premièrement, que « la classification des objets et l'ordonnance du Musée industriel [...] [demeurent] telles que Monsieur le docteur Charles-Théophile Gaudin, leur savant organisateur et directeur, les a disposées ». Deuxièmement, que son fils Gabriel en soit nommé directeur à vie. Troisièmement, elle « lègue à la Commune de Lausanne un capital de dix mille francs qui devra être solidement placé et dont les intérêts seuls seront employés aux divers besoins dudit Musée ». Par ce legs, Catherine de Rumine exprime clairement sa volonté pour la destinée du Musée : elle le lègue à la ville, mais conscient de la valeur de la classification des collections faite par Gaudin, elle désire que rien ne soit changé. Or Gabriel de Rumine, encore jeune et préférant voyager, ne

⁶⁶⁴ Le testament olographe de Catherine de Rumine, homologué par la Justice de paix de Lausanne le 14 mai 1867, est conservé aux Archives cantonales vaudoises (ACV, K XIX 29/943, sous le n° 211). Sa transcription se trouve dans le registre Bg 13 bis/29, p. 18-20, et son homologation est mentionnée dans le registre ACV, K XIX 29/52, p. 213-214. Des copies de la partie du testament relative au Musée industriel sont également conservées (AVL, G, RMI, carton 35, cartable 2, enveloppe 4 et AVL, B1 (Haemmerli), 224.4.4/1).

s'intéresse pas beaucoup à la gestion et à la destinée du Musée. Il s'installe d'ailleurs à Paris, où il s'est fait construire un hôtel particulier proche du parc Monceau. Durant ces années, la Municipalité, plus particulièrement la Direction des Écoles, s'occupe de la gestion courante du Musée, mais sans rien changer à l'aménagement et sans procéder à de nouvelles acquisitions. Gabriel de Rumine décède à Bucarest le 18 juin 1871 de la fièvre typhoïde, alors qu'il est âgé de seulement trente ans. N'ayant pas de successeur direct, il lègue à la Ville de Lausanne la somme d'un million cinq cent mille francs. Cette somme servira à la construction du Palais de Rumine, inauguré en 1906, dans lequel une partie des collections du Musée industriel déménageront.

La Municipalité crée la Commission du Musée industriel, qui remplace le Comité de direction, et nomme les membres. En 1873, Arnold Morel-Fatio, conservateur du Médaillier vaudois et du Musée cantonal d'archéologie et d'histoire, entre dans la Commission, puis devient conservateur et donne une nouvelle impulsion au Musée, le sortant de l'inertie⁶⁶⁵ qui l'a frappé depuis le décès de Gaudin⁶⁶⁶. Entre 1871 et 1909, le Musée est géré par cette Commission qui se charge des nouvelles acquisitions, de la location de la salle de conférences, de la définition des objectifs à suivre et de la gestion courante. À partir de 1875, les membres du Comité, qui désirent que « le Musée, sans délaisser les matières premières, affirme de plus en plus son caractère industriel, et s'attache en préférence à la mise en œuvre, à l'utilisation pratique de ces matières »⁶⁶⁷, mettent en place une nouvelle politique d'acquisition, privilégiant la machine et l'objet terminé, au détriment des matières premières. Dès lors, le musée s'éloigne des objectifs initialement fixés par Gaudin qui excluait que « des objets trop volumineux, des modèles

⁶⁶⁵ Morel-Fatio décrit lui-même cette période de léthargie : « Il n'est pas sans intérêt, pour terminer, de rappeler ici que le Musée industriel privé de son légitime revenu est frappé d'inertie depuis bientôt huit années. [...] À la mort de Madame de Rumine les écritures mentionnaient 5173 articles. Aussi la foule des visiteurs était grande et l'affluence productrice. Aujourd'hui les rares visiteurs que les diverses locations n'empêchent pas d'entrer au Musée, peuvent contempler quatre objets dont le Musée s'est enrichi depuis huit ans. Ce sont les seuls ! ». Lettre de Morel-Fatio au président de la Commission du Musée industriel, datée du 9 novembre 1875 (AVL, G, RMI, carton 35, cartable 2, enveloppe 10).

⁶⁶⁶ La période durant laquelle Morel-Fatio est conservateur, entre 1873 et 1887, est relativement bien représentée dans les sources. Voici les documents conservés : les procès-verbaux des séances du Comité du Musée industriel entre 1875 et 1886 (AVL, RL 45/1, Procès-verbaux du Comité du Musée, séances du 20 août 1875 au 10 septembre 1886), la correspondance et différents documents administratifs (AVL, G, RMI, carton 35, cartable 2, enveloppes 7 à 21 et AVL, B1 (fonds Haemmerli), 306.18.7). De plus, un rapport annuel est publié à partir de 1878 dans les *Rapports de Gestion de la Municipalité de Lausanne*, dans la partie réservée à la direction des écoles.

⁶⁶⁷ AVL, RL 45/1, séance du 9 décembre 1875.

de machines, d'usines, de monuments, de vaisseaux viennent prendre place dans les salles du Musée, trop petites pour les exposer »⁶⁶⁸. Ainsi, le Comité procède à l'achat de machines « en vue de seconder le développement des études »⁶⁶⁹ et crée ainsi une collection de base pour l'enseignement de la mécanique et de la physique. Cette collection est à disposition des élèves qui fréquentent les cours de la Faculté technique et de l'École industrielle cantonale. À partir de 1884, le musée reçoit des subventions fédérales pour ses nouvelles acquisitions, comme les autres musées industriels en Suisse. Une collection d'objets et d'échantillons provenant de diverses industries du canton de Vaud est commencée, afin de mettre en évidence la richesse des industries vaudoises⁶⁷⁰. Le comité entreprend des démarches auprès des industriels, afin que ces derniers fournissent des échantillons ou des spécimens de leur fabrication⁶⁷¹. Le musée recevra des objets des fabriques de vis et de peigne de Nyon, de faux de Ballaigues, d'acide tartrique de Gland et de balais en paille de riz de Cossonay⁶⁷². Afin de mettre en évidence la richesse des industries vaudoises et les objets nouvellement acquis, ces derniers sont exposés dans une vitrine à part et accompagnés de notices détaillant leur mode de fabrication. Dans le double but de faire connaître au public l'existence de ces centres industriels et la nature des objets exposés dans le Musée, les notices font également l'objet de publications dans la *Gazette de Lausanne* et le *Journal de Vevey*⁶⁷³. Il s'agit d'une sorte de publicité démontrant le savoir-faire vaudois et d'une incitation à visiter le musée. Dans une lettre, le président du Comité du Musée industriel explique bien les changements dans la politique d'acquisition :

Le Musée industriel comprend deux collections bien distinctes : l'une a pour objet la représentation des produits des industries nationales et l'exposé des diverses phases de la fabrication de ces produits ; elle comprend aussi certains produits industriels spéciaux des pays étrangers. La deuxième collection, créée depuis quelques années seulement, comprend des modèles de machines en nature, ou des modèles d'organes de machines. C'est à cette

⁶⁶⁸ GAUDIN Charles-Théophile et DE RUMINE Gabriel, 1861, p. 3.

⁶⁶⁹ AVL, RL 45/1, séance du 8 septembre 1879.

⁶⁷⁰ Concernant les subventions fédérales, voir partie 4.2.

⁶⁷¹ AVL, RL 45/1, séance du 30 septembre 1884.

⁶⁷² *Rapport de gestion de la Municipalité*, 1884, p. 38-39 et 1885, p. 46.

⁶⁷³ Henri Dufour a écrit les articles suivants : « La fabrique de faux de Ballaigues », « La fabrique de vis de Nyon », « La fabrique de peignes à Nyon », « La fabrique d'acide tartrique à Gland », et « La fabrique de balais en paille de riz à Cossonay ». Ils sont parus dans la *Gazette de Lausanne* le 7 et 28 mars 1885 et dans le *Journal de Vevey* le 17 février 1885. AVL, fonds de la Direction des Écoles, C 32/114/1909, enveloppe 1885.

dernière collection que nous avons consacré, depuis près de 8 ans, la presque totalité des ressources dont dispose le Comité du Musée⁶⁷⁴.

De plus, Roux explique qu'elles s'adressent à des publics bien distincts : « la première collection est intéressante à visiter pour les négociants et les fabricants, elle l'est aussi, quoique dans une moindre mesure, pour les enfants des écoles ou les étudiants de l'Université »⁶⁷⁵, tandis que la deuxième collection, celle des machines, a été créée pour être un auxiliaire à l'enseignement dispensé dans les écoles techniques. À partir de ce moment, le Musée industriel de Lausanne va ressembler de plus en plus aux autres musées industriels suisses qui ont été créés entre-temps, perdant lentement la spécificité et l'originalité que lui avait donné Gaudin. Pour le comité, il s'agit de se mettre au goût du jour et de mieux répondre aux besoins des écoles et de l'économie.

Le 19 mars 1887, Morel-Fatio démissionne de ses fonctions pour des raisons de santé et meurt quelques mois plus tard. Il est remplacé le 1^{er} avril 1887 par Émile de Vallière, ingénieur, en tant que membre du Comité et conservateur des collections⁶⁷⁶. Nettement moins dynamique que Morel-Fatio, ses années de direction sont marquées par le problème de l'exiguïté des locaux. À la suite de l'achat de plusieurs machines volumineuses, les salles du Musée deviennent trop petites et les collections trop entassées. Mais le travail de révision et de tri est reporté d'année en année, dans l'attente de nouveaux locaux. En 1905, Eugène Delessert est nommé conservateur et Henri Lador adjoint. La construction du Palais de Rumine, situé sur la place de la Riponne, est terminée et des salles sont mises à disposition du Musée industriel dans ce nouvel édifice. Afin de les aménager au mieux, Delessert et l'architecte de la Ville « ont visité les principaux musées de la Suisse en vue d'étudier le meilleur système d'aménagement du mobilier nécessaire à l'installation des collections (vitrines, etc.) »⁶⁷⁷. De plus, le Comité s'est penché sur les collections et leurs objets. Il leur est apparu « qu'une distinction rationnelle doit être faite entre les collections d'intérêt artistique et ethnographique provenant de Madame la Comtesse de Rumine et celles qui sont destinées à l'industrie

⁶⁷⁴ AVL, fonds Haemmerli, B1, 306.18.7/28. Lettre de Roux, président du Comité du Musée industriel à la Municipalité de Lausanne, datée du 28 novembre 1890.

⁶⁷⁵ *Ibid.*

⁶⁷⁶ *Rapport de gestion de la Municipalité*, 1887, p. 63-64.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 58.

pratique »⁶⁷⁸. En effet, en raison des nombreuses acquisitions récentes, les collections leur semblent hétérogènes ; ils estiment qu'un dédoublement est nécessaire. Le Comité propose de séparer les objets relevant des arts décoratifs, de l'ethnologie et de l'archéologie des objets d'intérêt purement technique. Le premier groupe prendra place dans les nouvelles salles du Palais de Rumine, tandis que le second, ainsi que les recueils de brevets d'invention, restera au Musée industriel de la rue Chaucrau. Pour l'aménagement des collections à la rue Chaucrau, « la salle, qui ne sera plus destinée aux conférences et réunions diverses, pourra recevoir des installations de moteurs, machines, etc., qui exigent de la place, et les galeries seront plus spécialement réservées à l'exposition des objets se rattachant à l'industrie »⁶⁷⁹. Afin de justifier son choix, le Comité estime que ce dédoublement aura pour avantage de ne pas exposer dans les mêmes locaux des objets provenant de milieux très divers « tels un plat Palissy et des limes de fabrication moderne »⁶⁸⁰. De plus, les membres du Comité pensent que les horaires d'ouverture du futur Musée au Palais de Rumine seront appliqués également aux autres musées, alors qu'il est selon eux important de garder des heures d'ouverture flexibles et différentes pour les professionnels qui souhaitent visiter les collections industrielles et les recueils de brevets d'invention. À la fin du *Rapport de gestion*, ils rappellent l'une des conditions du testament de Madame de Rumine, celle selon laquelle « La classification des objets et l'ordonnance du Musée industriel devront toujours demeurer tel que M. le Dr Théophile Gaudin, leur savant organisateur et directeur, les a disposées ». Ils justifient le respect de cette condition en soulignant que la classification et l'ordonnance du Musée ne seront pas modifiées, qu'il s'agit d'un simple dédoublement et non pas d'une réorganisation de l'agencement des collections.

Durant l'été 1905, après quelques aller-retours entre la Municipalité, le Conseil Communal et le Comité, il est décidé que les collections seront dédoublées : les collections artistiques, ethnographiques ou archéologiques seront déménagées dans le nouvel édifice de Rumine, afin de créer le Musée d'art industriel, tandis que les collections purement techniques et industrielles resteront à la rue Chaucrau, afin de servir

⁶⁷⁸ *Ibid.*

⁶⁷⁹ *Ibid.*

⁶⁸⁰ *Ibid.*

d'auxiliaire à l'enseignement professionnel. Ce premier grand dédoublement des collections a été effectué par Eugène Delessert, secondé par Henri Lador, qui sera à son tour conservateur de 1914 à 1932. Le Musée industriel de la rue Chaucrau – puisque c'est ainsi qu'il continue d'être nommé – dont la salle n'est plus louée, est visité surtout par les écoles pour des travaux pratiques. Le Musée fermera en 1916, à la suite de la création de l'École des Métiers, dans laquelle les objets seront transférés. Le bâtiment de la rue Chaucrau sera transformé en salle communale une année après. En 1921, l'administration du Musée industriel passe de la Direction des Écoles à l'École des Métiers, marquant le terme de son existence puisque ses collections seront progressivement mises en caisse dans les combles de l'école.

3.2.3 *Le Musée d'art industriel au Palais de Rumine (1909)*

Le Musée d'art industriel situé dans le Palais de Rumine connaîtra une histoire plus longue. Inauguré le 12 septembre 1909, il remportera à nouveau un certain succès au sein du public lausannois. Un journaliste qui a visité le Musée en avant-première est très élogieux :

Depuis hier le musée d'art industriel est achevé d'installer dans les clairs et vastes locaux qui lui avaient été réservés dans le Palais de Rumine. Sous la conduite de M. Lador, qui a su disposer les collections d'après un plan méthodique d'une remarquable clarté, quelques invités, convoqués par M. le syndic Schnetzler, ont passé devant les trésors des vitrines des instants très agréables⁶⁸¹.

La nouvelle muséographie plaît manifestement au public de 1909, alors que celle de la rue Chaucrau devait apparaître désuète et surtout encombrée. Lador a apparemment su respecter la classification de Gaudin tout en installant les objets de façon à les mettre réellement en valeur. Ainsi, le public redécouvre l'intérêt des collections :

[le Musée] paraît avoir doublé de valeur en changeant de local. Jadis à l'étroit, ses plus intéressantes collections passaient quasi-inaperçues : il fallait presque savoir d'avance où étaient les objets pour les trouver. Cette impression d'encombrement était de nature à décourager les donateurs, qui craignaient de voir leurs offrandes dissimulées dans quelque recoin obscur. Rien de pareil dans le nouveau musée ! Les moindres objets sont mis en valeur, et il y a tellement de place que les possesseurs de bibelots de valeur

⁶⁸¹ « Le musée d'art industriel », in : *Gazette de Lausanne*, Lausanne, 7 septembre 1909, p. 3.

se sentiront impérieusement poussés à les offrir à la ville de Lausanne pour avoir le plaisir de les contempler dans un cadre aussi avantageux⁶⁸².

3.2.3.1 *La muséographie d'Henri Lador, ses étiquettes explicatives et le nouveau catalogue*

L'installation des collections dans les nouvelles salles du Palais de Rumine n'était sûrement pas une tâche aisée. Henri Lador devait d'une part respecter la classification et l'ordonnance des objets établies par Gaudin et d'autre part innover pour proposer une présentation novatrice mettant mieux en évidence les objets. Ces derniers étaient d'ailleurs de genre et de taille très différents, ce qui ne facilitait pas le travail. Comme aucune photographie n'a été conservée de l'intérieur du Musée d'Art industriel au Palais de Rumine, nous devons nous fonder sur une source textuelle afin d'imaginer à quoi devait ressembler la muséographie d'Henri Lador⁶⁸³. Avant d'en faire une description, il faut se rappeler que Delessert et l'architecte de la ville avaient visité les principaux musées de Suisse en vue d'étudier l'aménagement des mobiliers nécessaires à l'installation des collections, commençant ainsi la réflexion en 1904 déjà⁶⁸⁴. De plus, de longs pourparlers avaient eu lieu avec l'État à ce sujet, sans que nous n'en connaissions les détails⁶⁸⁵.

Lador a respecté la classification des objets établie par Gaudin, en séparant le Musée en trois sections qu'il nomme *box*, ce qui nous laisse supposer qu'il devait exister des séparations physiques entre les trois secteurs. Le premier *box* était destiné à l'écriture, au dessin, à la gravure et aux œuvres sur papier ; le deuxième, au règne minéral ; le troisième, aux règnes animal et végétal. Le mobilier d'exposition était apparemment constitué de vitrines hautes munies d'étagères en verre supportées par des consoles en fer et de vitrines plates destinées à accueillir des objets relativement peu épais comme des livres : « certaines vitrines droites ont été munies d'étagères en glace supportées par des consoles en fer ; les plats ont été montés et suspendus aux parois des vitrines droites ; les

⁶⁸² *Ibid.*

⁶⁸³ *Rapport de gestion de la Municipalité*, 1908, p. 80-81.

⁶⁸⁴ *Rapport de gestion de la Municipalité*, 1904, p. 58.

⁶⁸⁵ *Rapport de gestion de la Municipalité*, 1907, p. 63.

plus grands sont placés en vitrines de milieu, supportés par des chevalets spéciaux »⁶⁸⁶. À l'intérieur des vitrines, les objets étaient également posés sur des socles : « Plusieurs socles ont déjà été exécutés sur lesquels sont placés des statues en bronze et maquettes en plâtre »⁶⁸⁷. Une vitrine un peu particulière et sortant de la classification de Gaudin renfermait une reproduction du trésor de Mycènes⁶⁸⁸. En outre, de grands objets et des tableaux encadrés garnissaient « la grande paroi qui faisait face aux croisées »⁶⁸⁹. Grâce à l'unique source textuelle disponible, nous supposons donc qu'il faut imaginer une vaste salle bien éclairée séparée en trois sections, avec des vitrines mettant en valeur les objets qui étaient placés sur des socles ou des chevalets. Des tableaux et de grands objets étaient suspendus aux parois.

La mise en vitrine des collections a permis à Lador et à Delessert de réaliser l'importance des collections et de leur réelle valeur :

Nous tenons à noter que ce transfert nous a permis de nous rendre un compte exact de la valeur, de l'importance et de l'utilité des collections réunies par Madame de Rumine, et bien que nous ayons vu assez en détail ces diverses collections au moment de l'étude du mobilier qui devait les renfermer, leur installation nous a procuré d'agréables surprises et de véritables découvertes⁶⁹⁰.

Mais cette prise de conscience n'est pas leur seul fait, vu l'enthousiasme du journaliste de la *Gazette de Lausanne*.

Lador a créé de nouvelles étiquettes explicatives, dont quelques exemplaires sont encore conservés aujourd'hui⁶⁹¹. Ces étiquettes, qui remplacent celles rédigées par Gaudin, ont également probablement été conçues pour être utilisées dans les vitrines. En

⁶⁸⁶ *Rapport de gestion de la Municipalité*, 1908, p. 80-81.

⁶⁸⁷ *Ibid.*

⁶⁸⁸ En 1906, il avait été décidé d'acheter pour le prix de 3497 francs la collection complète de reproductions du trésor de Mycènes. « Ces reproductions, admirablement faites, donnent la meilleure idée qu'il soit possible d'avoir par ce moyen, de l'Art primitif de la Grèce. Une ville comme Lausanne se devait à elle-même de posséder cette collection ». Cet achat a été financé à la hauteur de 2000 francs par le legs du peintre Bryner, le solde a été payé en juillet 1907 (1000 francs) et en 1908 (497 francs). In : *Rapport de gestion de la Municipalité*, 1906, p. 70.

⁶⁸⁹ *Rapport de gestion de la Municipalité*, 1908, p. 80-81.

⁶⁹⁰ *Ibid.*

⁶⁹¹ Les étiquettes rédigées par Henri Lador sont conservées au MHL, dans le fonds documentaire sur fiches d'Edith Porret et aux AVL, G, RMI, carton 29.

effet, faites de papier épais et bien présentées, elles possèdent aussi de petits trous laissés par des épingles. Des cartels assez simples, citant seulement le numéro d'inventaire, le nom de l'objet et le nom du donateur, ont également été conservés⁶⁹². Les étiquettes rédigées et signées par Lador sont en général plus détaillées que celles de Gaudin, mais traitent des mêmes sujets, c'est-à-dire de matières premières appartenant au règne animal comme l'écaille, la corne, la nacre, les perles, ainsi que de techniques ou de savoir-faire comme la gravure sur cuivre, la fabrication du papier, les papiers peints, la porcelaine et encore le verre.

Comparé à celles de Gaudin, le contenu des étiquettes de Lador sur les matières premières est toujours structuré d'une façon identique. Il explique, premièrement, en quoi consiste la matière et sous quelle forme elle se trouve dans la nature et, deuxièmement, quelles sont les transformations qu'elle doit subir pour être utilisée, telle quelle, dans le commerce ou l'industrie. Troisièmement, il rédige un petit historique de son emploi à travers les âges, en partant souvent de l'Antiquité. Quatrièmement, il cite quelques objets phares élaborés à partir de cette matière, exposés ou non dans le musée. Finalement, il indique son utilisation contemporaine. Ainsi, contrairement à Gaudin, Lador livre beaucoup d'informations techniques, il fait de nombreux liens avec son utilisation économique et montre quels sont les procédés qui rendent cela possible. En renvoyant par ailleurs à des exemples tirés des collections exposées dans les vitrines, grâce à leurs numéros d'inventaire, et en comparant entre les matières premières, il crée un réel rapport entre le texte et les objets, ce que Gaudin ne faisait pas. Les étiquettes explicatives pour l'écaille, la corne, la nacre, ainsi que les perles sont de très bons exemples pour les matières premières. Pour certaines d'entre elles comme l'ivoire, la nacre ou pour certains procédés comme le verre ou les papiers peints, les étiquettes de Gaudin et de Lador ont été conservées. Elles montrent bien que Lador n'a absolument pas repris les étiquettes de Gaudin, mais les a créées avec un contenu et une structure spécifique. De plus, comme les connaissances scientifiques ont bien évolué entre 1862 et 1909, Lador actualise beaucoup les renseignements. Ces explications plus techniques, que l'on s'attend à voir figurer dans un Musée d'Art industriel, sont des plus intéressantes et montrent que Lador

⁶⁹² *Ibid.*

a compris les objectifs du musée créé par Gaudin, mais qu'il a également su les amener plus loin.

En 1910, Lador décide d'établir un catalogue sur fiches qui recense aussi bien les objets acquis par le passé que les nouveaux, au fur et à mesure de leur arrivée⁶⁹³. Ce catalogue sur fiches a été conservé en grande partie⁶⁹⁴ et se termine avec le décès de Lador en 1931. Ce dernier donne un nouveau numéro d'inventaire aux anciens objets et les catalogue à partir du numéro 1, tandis que les nouveaux objets le sont à partir du numéro 1800, comme il l'explique lui-même dans une annotation en bas de la première page du registre : « Les dons et achats faits depuis le 12 septembre 1909 porteront sur le nouveau catalogue à fiches, les numéros suivant le n° 1800. Les anciens objets seront catalogués à nouveau et partiront du n° 1. Les pièces anciennes ayant atteint le n° 1799, une nouvelle série est ouverte à partir du n° 4000 ».⁶⁹⁵

3.2.3.2 *Financement*

Durant la période de flou entre le décès de Madame de Rumine et celui de son fils, la Commune de Lausanne paye les frais de bon fonctionnement du Musée grâce aux recettes provenant de la location de la salle de conférences. Ce n'est qu'à partir de 1875 qu'elle verse au Musée les intérêts du fonds de dix mille francs prévus par Madame de Rumine. Ainsi, dès cette date, la gestion financière du Musée repose sur un principe qui ne sera plus remis en question avant longtemps : les intérêts du fonds de Rumine se montant annuellement à quatre cent cinquante francs servent à l'acquisition des nouveaux objets, tandis que les recettes de la location de la salle payent les dépenses liées au bâtiment et aux frais de conciergerie.

⁶⁹³ *Rapport de gestion de la Municipalité*, 1910, p. 95. « Le catalogue sur fiches a été commencé ; les dons et achats entrés au musée depuis son installation à Rumine portent des numéros à partir de 1800 ; le dernier inscrit porte le n° 1920. Le catalogue des pièces anciennes commencé au n° 1 en est au n° 121 comprenant : les peintures, gravures, lithographies, écritures, etc. Cette collection a été complètement remaniée [...] ».

⁶⁹⁴ AVL, G, RMI, carton 32, cartable 3, registre 3, Registre d'entrée des collections du Musée d'art industriel, de août 1909 au 14 mai 1931, N° 1800 à 3168 et AVL, G, RMI, carton 32, cartable 4, enveloppe 6, Fiches descriptives des objets de la collection du Musée d'art industriel. Les anciens objets appartenant déjà à la collection du Musée industriel de la rue Chaucrau et portant les numéros 1 à 1800 ont peut-être été répertoriés dans un autre registre qui aurait disparu. En revanche, des fiches existent pour ces objets.

⁶⁹⁵ AVL, G, RMI, carton 32, cartable 3, registre 3, Registre d'entrée des collections du Musée d'art industriel, de août 1909 au 14 mai 1931, N° 1800 à 3168

Pendant l'automne 1884, le Comité du Musée prend connaissance, grâce à la *Feuille fédérale*, d'un arrêté concernant les subventions fédérales en faveur de l'enseignement professionnel⁶⁹⁶. Les membres décident de déposer une demande via le Département de l'Instruction publique du Canton de Vaud⁶⁹⁷, afin de pouvoir bénéficier de cette subvention. La réponse arrive en février de l'année suivante déjà : deux cent cinquante francs leur seront versés annuellement par la Confédération⁶⁹⁸. En contrepartie, le Musée sera soumis au contrôle d'un expert fédéral, ce qui suscite chez Morel-Fatio et d'autres membres du Comité quelques remarques : ils n'apprécient guère de « tomber peu à peu sous une sorte de direction fédérale »⁶⁹⁹ et pour un si maigre subside.

Le budget concernant les collections est publié à partir de 1884 dans le *Rapport de gestion*. Les recettes et les dépenses pour les collections, payées grâce aux intérêts du fonds de Rumine et aux subventions fédérales, sont inscrites dans une autre rubrique que les recettes de la location de la salle de conférences. Entre 1884 et 1891, le montant annuel des nouvelles acquisitions reste assez stable, de sept cent cinquante à neuf cent cinquante francs environ. Cependant, il dépasse toujours les recettes qui se montent à sept cents francs. L'écart financier entre les recettes et les dépenses est équilibré grâce au solde positif du compte du Musée. Mais à partir de 1892 et jusqu'en 1896, les dépenses sont ramenées au niveau des subsides.

En 1896, le Comité décide avec succès de demander une subvention cantonale pour le Musée, puisque ce dernier rend des services aux étudiants des écoles techniques. Ainsi, à partir de 1897, les recettes font plus que doubler, passant de sept cents à mille huit cents francs. Dans les détails, le Musée reçoit annuellement huit cents francs de la Commune de Lausanne – qui décide d'attribuer un subside en plus des intérêts du fonds de Rumine –, quatre cents francs du Canton de Vaud et six cents francs de la Confédération⁷⁰⁰. On peut expliquer cette augmentation générale par le fait que la

⁶⁹⁶ « Arrêté fédéral concernant l'enseignement professionnel (du 27 juin 1884) », in : *Feuille fédérale*, volume 3, cahier 34, 12 juillet 1884, p. 402-404. Les subventions étaient notamment destinées aux écoles d'artisans, écoles professionnelles, écoles d'art et métiers et aux musées industriels.

⁶⁹⁷ AVL, RL 45/1, séance du 21 novembre 1884.

⁶⁹⁸ AVL, RL 45/1, séance du 23 février 1885.

⁶⁹⁹ AVL, RL 45/1, séance du 20 octobre 1885.

⁷⁰⁰ *Rapport de gestion de la Municipalité*, 1896, p. 69.

Confédération adapte proportionnellement ses subventions en fonction de ce qui est déjà versé par la Commune et le Canton⁷⁰¹. Dès 1902, le subside annuel de la Commune passe à mille francs⁷⁰². En fait, le Comité se livre à une petite surenchère entre les différents pourvoyeurs de subventions, en espérant « que les subsides du Canton et de la Confédération seront à leur tour augmentés en proportion »⁷⁰³. Ce qui se réalise dès l'année suivante, puisqu'à partir de 1902⁷⁰⁴, le total des subventions se monte à deux mille quatre cent septante-cinq francs, avant de passer à deux mille sept cent cinquante francs en 1904⁷⁰⁵. Ces sommes importantes sont entièrement investies dans de nouvelles acquisitions⁷⁰⁶. Entre 1884 et 1904, les recettes de la location de la salle de conférence varient beaucoup et rapportent annuellement à la Commune entre quatre cents et mille deux cents francs. Malgré ces fortes variations, elles semblent toujours suffisantes pour payer les frais d'entretien du Musée. En trente ans, le budget disponible pour les nouvelles acquisitions est donc passé de quatre cent cinquante francs à deux mille sept cent cinquante francs, grâce à l'augmentation progressive des subventions communales, cantonales et fédérales.

3.2.4 *Conclusion*

Le Musée de Lausanne est un bon exemple pour comprendre l'évolution du modèle « musée industriel ». En effet, ouvert seulement cinq ans après le *South Kensington Museum*, il présente de nombreuses particularités qui sont notamment liées à sa précocité et à son contexte de création. Sous la période Gaudin, avec la classification selon les règnes naturels, on observe un modèle encore hybride, entre le cabinet de curiosités « perfectionné » et le musée industriel. Rappelons qu'à l'origine, le musée

⁷⁰¹ « Règlement d'exécution pour l'arrêté fédéral concernant l'enseignement professionnel (du 27 janvier 1885) », in : *Feuille fédérale*, volume 1, cahier 7, 14 février 1885, p. 315-321.

⁷⁰² *Rapport de gestion de la Municipalité*, 1901, p. 45.

⁷⁰³ *Ibid.*

⁷⁰⁴ *Rapport de gestion de la Municipalité*, 1902, p. 42.

⁷⁰⁵ *Rapport de gestion de la Municipalité*, 1904, p. 57. Le Musée recevait neuf cent vingt-cinq francs de la Confédération, quatre cents francs de l'État de Vaud, mille francs de la Commune de Lausanne et quatre cent cinquante francs du fonds de Rumine.

⁷⁰⁶ De plus, le Règlement d'exécution pour l'arrêté fédéral concernant l'enseignement professionnel du 27 janvier 1885 spécifie bien dans l'article 7 que « les dépenses pour l'administration générale, les frais de bureau, le loyer et l'entretien des locaux, l'éclairage, le chauffage ne doivent pas être portées en ligne de compte pour les demandes de subventions ».

n'était pas orienté vers l'enseignement professionnel, puisqu'il n'était lié à aucune école, ni à l'amélioration de la qualité des industries régionales, même si des conférences y étaient organisées. Il ne possédait pas non plus de bibliothèque ni de bureau de renseignement industriel.

Après le décès de Gaudin, de Catherine et de Gabriel de Rumine, et la nomination d'Arnold Morel-Fatio en tant que conservateur, la Commission redéfinit les objectifs. À partir de 1875, le musée doit affirmer son caractère industriel ; une nouvelle politique d'acquisition est mise en place, privilégiant la machine et l'objet terminé, au détriment des matières premières. Une collection embryonnaire pour l'enseignement de la mécanique et de la physique est formée pour les élèves de la Faculté technique et de l'École industrielle cantonale. En 1884, des objets et des échantillons de diverses industries vaudoises sont collectés, afin de les mettre en valeur. À partir de cette période, le musée lausannois se rapproche des buts poursuivis par les autres musées industriels en Suisse, perdant sa spécificité et son originalité.

En déménageant au Palais de Rumine et en voyant ses collections se dédoubler, le musée subit encore un changement significatif. Cette fois, ce sont les collections artistiques, ethnographiques et archéologiques, réorganisées par Henri Lador dans les nouveaux locaux qui retrouveront leur public, alors que les collections purement industrielles et mécaniques, restées à la rue Chaucrau, vont finir dans des caisses, dans les combles de l'École des Métiers. En devenant des objets strictement pédagogiques et utilitaires, ces objets ont perdu leur valeur patrimoniale.

L'histoire du Musée d'art industriel de Lausanne ne s'arrête de loin pas là. Lador succède à Delessert en tant que conservateur du Musée en 1914, à l'âge de soixante-cinq ans et occupera cette fonction jusqu'à sa mort en 1932. Consacrant tout son temps, tout son savoir et tout son cœur au Musée, il a le don d'éveiller chez les autres l'intérêt pour son Musée et d'en obtenir de nombreux et précieux cadeaux⁷⁰⁷. Edith Porret le remplace et sera elle-même conservatrice très longtemps, jusqu'en 1965. En 1933-1934, le Musée

⁷⁰⁷ *Rapport de gestion de la Municipalité*, 1921.

ferme pour être réorganisé : il s'agit surtout d'effectuer une épuration des collections et de ne garder que les objets qui portent les caractéristiques d'une recherche artistique. Le Musée est rouvert en 1935 avec une nouvelle présentation et de nouvelles étiquettes. Il changera ensuite plusieurs fois de nom. En 1946, après que les collections ont été mises en caisses pendant la guerre, il est rebaptisé Musée d'art industriel et d'art décoratif, puis en 1952, Musée d'art décoratif. En 1958, les collections quittent le Palais de Rumine, pour laisser plus de place à la Bibliothèque cantonale et universitaire. Le Musée ne rouvrira qu'une dizaine d'années plus tard, en 1967, à l'avenue Villamont, toujours à Lausanne, sous le nom de Musée des arts décoratifs. Cependant, les collections ne seront pas exposées, mais mises dans les dépôts puisque le Musée n'offrait que des expositions temporaires. En 1986 et 1987, ce qui reste des collections du Musée industriel sera transféré au Musée historique de Lausanne et de nombreux objets archéologiques ou ethnographiques seront déposés au Musée cantonal d'archéologie et d'histoire⁷⁰⁸. Aujourd'hui, le MUDAC, Musée de design et d'arts appliqués contemporains, situé sur la place de la Cathédrale, mais qui déménagera très prochainement dans le nouveau bâtiment de la Plateforme 10, est en quelque sorte l'héritier du Musée industriel, même s'il ne possède plus aucun de ses objets dans ses collections, à de rares exceptions près.

Dans un article rédigé en 1861, Gaudin espérait « que la collection industrielle de Lausanne, une fois établie, servira, elle aussi, de modèle pour d'autres collections ».⁷⁰⁹ Nous avons vu que cela s'est réalisé, en tout cas avec le Conservatoire genevois.

⁷⁰⁸ Ces pièces font actuellement l'objet d'un nouvel inventaire et d'un reconditionnement. Une étude approfondie des collections du Musée industriel, réparties aujourd'hui entre le Musée historique et le Musée cantonal d'archéologie et d'histoire, en permettrait une meilleure compréhension.

⁷⁰⁹ « La salle industrielle de Lausanne », in : *Gazette de Lausanne*, Lausanne, 28 mars 1861, p. 3.

Chapitre 4 : L'âge d'or des musées industriels

4.1 Introduction

À partir de 1875, sous les termes génériques de musée industriel ou d'art industriel, *Gewerbemuseum* ou *Kunstgewerbemuseum*, on trouve en réalité un des éléments d'un concept global comprenant certes une collection, mais également une école, une bibliothèque, des salles de lecture et de dessin, un bureau de renseignements, une liste de brevets, un programme de conférences et d'expositions temporaires. Le bureau de renseignement, comme son nom l'indique, visait à renseigner les apprentis, les ouvriers et les maîtres d'état sur des questions pratiques, comme l'organisation du système des apprentissages, le prix courant et la provenance de certains produits. Il était également possible d'y consulter la collection des brevets d'invention⁷¹⁰. Dans cette catégorie de musées, nous regroupons le *Gewerbemuseum* de Winterthour, le *Kunstgewerbemuseum* de Zurich, l'*Industrie- und Gewerbemuseum* de Saint-Gall, le *Gewerbemuseum* de Bâle et finalement le Musée d'art industriel de La Chaux-de-Fonds, qui ont tous été ouverts dans une courte période de dix ans, entre 1875 et 1885, qui constitue un petit âge d'or pour ces institutions. Ils prennent tous place dans une ville ou un canton doté d'un réseau industriel important, que ce soit dans le domaine des machines, du textile (broderie et rubans) ou de l'horlogerie. Malgré leurs spécificités régionales, nous verrons qu'ils partagent de nombreux éléments. Leurs objectifs sont assez clairs : en soutien aux écoles et proposant des collections de modèles, ils doivent éduquer le goût et les capacités manuelles des artisans, renouveler leur inspiration, et ainsi perfectionner la qualité de leur production.

⁷¹⁰ À titre indicatif, en 1914, la collection des brevets comprend près de soixante-cinq mille exposés (avec indication des brevets radiés), voir : GENOUD Léon, 1914, p. 38.

Quant aux sources d'inspiration, dans le cas chaux-de-fonnier, le schéma tripartite revendiqué (école, musée et bibliothèque) trouve directement son origine dans le fameux *South Kensington Museum* de Londres. En Suisse alémanique, ce sont plutôt les premiers modèles continentaux, germaniques même, qui sont convoqués, en particulier Vienne et Stuttgart. Le cas de Stuttgart mérite une attention particulière, puisqu'il précède légèrement le *South Kensington* : le *Württembergisches Musterlager* ouvre ses portes en 1850, à l'initiative de la Société de promotion de l'industrie du Wurtemberg, qui voulait créer un organisme central pour l'industrie visant à réunir une collection d'échantillons, une bibliothèque et un bureau de renseignements. En 1886, cette institution prend le nom de *Königliches Württembergisches Landes-Gewerbemuseum*⁷¹¹. Quant à Vienne, il s'agit du *k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie*⁷¹², premier grand musée ouvert en 1864 sur le continent selon le modèle anglais.

Ce chapitre ainsi que les deux suivants sont le fruit de longs dépouillements en archives dans les villes, les cantons ou les institutions concernés. Les archives sont conservées de façon très inégale, tant quantitativement que qualitativement. On retrouvera dans la bibliographie un état des lieux des sources à disposition, aussi exhaustif que possible, y compris pour des périodes postérieures à celle étudiée ici. Ces dépouillements sont venus compléter en tout ou partie ce que la bibliographie existante pouvait offrir. Quoique fastidieux, ce travail était essentiel à la constitution d'une base solide pour une analyse générale de ces musées. Nous avons choisi de présenter les musées dans l'ordre chronologique de leur création. Malgré un aspect peut-être rébarbatif, nous pensons que c'est en regroupant tous ces musées dans le même chapitre que nous pourrions appréhender les similitudes et les particularités. Rappelons ici qu'aucune étude globale n'existait en Suisse. La plupart de ces musées avaient déjà été étudiés pour eux-mêmes, souvent dans des ouvrages commémoratifs, mais sans guère de contextualisation nationale, internationale ou même régionale, ni de mise en relation entre eux.

Dans ce chapitre, nous commencerons avec la *Muster- und Modellsammlung* de Berne qui est le seul exemple de collection d'échantillons en Suisse. Nous avons décidé

⁷¹¹ Sur Stuttgart, voir : MUNDT Barbara, 1974, p. 251.

⁷¹² Sur Vienne, voir la partie : 1.9.4.

de le placer ici en raison des liens qu'il entretiendra avec les autres institutions suisses-
alémaniques, dans le cadre du consortium des musées de Zurich, Winterthour, Bâle,
Saint-Gall et Berne.

4.2 L'enquête fédérale de 1883 et l'arrêté concernant l'enseignement professionnel de 1884 : un moteur pour le développement des musées industriels

En 1882, vingt ans après la création du premier musée industriel suisse, l'Assemblée fédérale (chambres réunies), consciente de l'impact de la crise économique et des différents problèmes induits par les traités de commerce invite le Conseil fédéral (gouvernement) « à faire une enquête sur l'état des industries qui se plaignent des traités de commerce et à examiner dans quelle mesure il est possible de contribuer au relèvement de ces industries, soit par le remaniement du tarif, soit par le subventionnement d'écoles professionnelles d'art et de métiers, soit par tout autre moyen »⁷¹³. Cette enquête⁷¹⁴ eut lieu en 1882-1883 dans toute la Suisse, grâce à des questionnaires adressés aux gouvernements cantonaux et aux sociétés et associations industrielles, elle avait pour but : « a. d'exposer nettement la situation des industries en Suisse qui se plaignent des traités de commerce ; b. de chercher et de proposer les moyens qui paraîtraient propres à relever ces industries »⁷¹⁵. La quantité de réponses reçues fut décevante pour le gouvernement : seuls huit cantons essentiellement ruraux retournèrent le questionnaire à la Confédération : Schwytz, Nidwald, Fribourg, Schaffhouse, Argovie, Vaud, Valais et

⁷¹³ « Rapport de la commission du Conseil national concernant l'enquête industrielle (du 8 mars 1884) », in : *Feuille fédérale*, volume 1, cahier 13, 19 mars 1884, p. 529.

⁷¹⁴ Au sujet de cette enquête voir : « Message du Conseil fédéral à l'assemblée fédérale sur l'enquête industrielle (du 20 novembre 1883) », in : *Feuille fédérale*, volume 4, cahier 62, 8 décembre 1883, p. 613-724 ; « Rapport de la commission du Conseil national concernant l'enquête industrielle (du 8 mars 1884) », in : *Feuille fédérale*, volume 1, cahier 13, 19 mars 1884, p. 529-557 ; « Rapport de la commission du Conseil des États à l'Assemblée fédérale concernant l'enquête industrielle (du 3 mai 1884) », in : *Feuille fédérale*, volume 2, cahier 28, 31 mai 1884, p. 934-952 ; « Arrêté fédéral concernant l'enseignement professionnel (du 27 juin 1884) », in : *Feuille fédérale*, volume 3, cahier 34, 12 juillet 1884, p. 402-404 ; « Règlement d'exécution pour l'arrêté fédéral concernant l'enseignement professionnel (du 27 janvier 1885) », in : *Feuille fédérale*, volume 1, cahier 7, 14 février 1885, p. 315-321 ; « Circulaire du Conseil fédéral suisse à tous les États confédérés concernant l'enseignement professionnel (du 27 janvier 1885) », in : *Feuille fédérale*, volume 1, cahier 7, 14 février 1885, p. 312-314 et « Message du Conseil fédéral à l'Assemblée fédérale concernant un crédit supplémentaire pour subventions aux établissements d'enseignement professionnel (du 19 juin 1885) », in : *Feuille fédérale*, volume 3, cahier 36, 8 août 1885, p. 721-722.

⁷¹⁵ « Rapport de la commission du Conseil des États à l'Assemblée fédérale concernant l'enquête industrielle (du 3 mai 1884) », in : *Feuille fédérale*, volume 2, cahier 28, 31 mai 1884, p. 935.

Genève. Les résultats – mêmes partiels – de cette étude démontraient une insuffisance de l'enseignement professionnel par rapport aux pays voisins. Louis Ruchonnet, franc-maçon⁷¹⁶, conseiller fédéral de 1881 à sa mort en 1893, alors président de la Confédération, note sous sa signature apposée au pied du message adressé à l'Assemblée fédérale : « On est pénétré de la nécessité de faire tout ce qui sera possible en faveur de l'enseignement professionnel, afin de ne pas rester en arrière des progrès que le temps amène avec lui et de pouvoir soutenir la lutte contre la concurrence étrangère »⁷¹⁷. En effet, à cette époque, la Constitution fédérale limitait passablement les compétences politiques et législatives de l'État fédéral dans le domaine des arts et métiers⁷¹⁸ et l'encouragement des arts appliqués et des arts industriels ne sera inscrit dans la loi qu'en 1917⁷¹⁹. Les résultats de l'enquête fédérale motivent l'adoption d'un « Arrêté fédéral concernant l'enseignement professionnel »⁷²⁰ en 1884. Cet arrêté est à l'origine du subventionnement fédéral des musées industriels, des écoles d'artisans, des établissements industriels et des écoles d'art, dans le but d'améliorer l'enseignement professionnel⁷²¹. Il constitue un pas très important vers « l'accroissement des pouvoirs de l'État central vis-à-vis des entreprises, et en ce sens, [il a] un poids politique indiscutable. [...] désormais, on pourra parler de politique économique, à moyen terme tout au moins »⁷²². Les financements fédéraux exercent un impact décisif dans la capacité des musées industriels à se développer et à se pérenniser. Une trentaine d'années après ses voisins, la Suisse met ainsi en place une politique favorisant l'économie grâce à des instruments pédagogiques ; par rapport à ses voisins, la Suisse est moins attentive à

⁷¹⁶ Parmi les personnalités liées aux musées industriels, Louis Ruchonnet est l'unique franc-maçon que nous avons identifié. Nous remercions chaleureusement Michel Cugnet, ancien Vénérable de la Loge de l'Amitié de La Chaux-de-Fonds et Massimo Caimi, Chancelier de la Grande Loge Alpina à Berne, qui ont dépouillé leurs archives pour tous les directeurs de musées, à notre demande.

⁷¹⁷ « Message du Conseil fédéral à l'Assemblée fédérale sur l'enquête industrielle (du 20 novembre 1883) », in : *Feuille fédérale*, volume 4, cahier 62, 8 décembre 1883, p. 657-658.

⁷¹⁸ TABIN Jean-Pierre, 1989, p. 34.

⁷¹⁹ Pour l'histoire de l'encouragement fédéral des arts appliqués, voir : *Made in Switzerland. La Confédération et les arts appliqués – 80 ans d'encouragement*. Catalogue d'exposition, Musée des arts décoratifs de Lausanne, du 29 novembre 1997 au 4 janvier 1998, Berne : Office fédéral de la culture, 1997.

⁷²⁰ « Arrêté fédéral concernant l'enseignement professionnel (du 27 juin 1884) », in : *Feuille fédérale*, volume 3, cahier 34, 12 juillet 1884, p. 402-404.

⁷²¹ Sur l'enseignement professionnel, voir également le résumé de Lucien Criblez, disponible en ligne : https://www.uzh.ch/blog/ife-hbs/files/2016/06/Verfassungsgrundlage_BB_LC_150621_Druckfassung.pdf.

⁷²² TABIN Jean-Pierre, 1989, p. 34.

l'amélioration de la qualité de l'industrie nationale qu'aux conséquences sociales et morales d'un meilleur enseignement pour les ouvriers.

4.3 Rapports sur l'enseignement professionnel

4.3.1 *Rapport de la SSAM (1883)*

La Confédération n'était pas la seule à se préoccuper de la situation de l'enseignement professionnel : en 1883, la Société suisse des arts et métiers (SSAM) avait commandé un rapport à Heinrich Bendel (1845-1931), directeur de l'*Industrie- und Gewerbemuseum* de Saint-Gall, dont le Conseil fédéral reprend d'ailleurs une partie des conclusions⁷²³. Ce rapport demandait que la Confédération subventionne les écoles professionnelles, ainsi que les musées industriels. Le développement de la formation professionnelle était selon Bendel une des solutions pour aider l'artisanat et les industries en difficulté :

La formation de personnel qualifié était considérée comme une garantie de la qualité pour les objets qui sortiraient des manufactures et des fabriques et on espérait que ce relèvement de la qualité aurait un effet boule de neige et permettrait de donner un second souffle à la croissance industrielle suisse⁷²⁴.

Il proposait aussi que les enfants reçoivent tôt une instruction dans le domaine des travaux manuels. C'est d'ailleurs à cette période que les travaux manuels ont été instaurés dans les écoles primaires⁷²⁵.

4.3.2 *Rapport du DFC (1883)*

Enfin, l'Administration fédérale, par son département fédéral du commerce et de l'agriculture⁷²⁶ avait également chargé Hans Riniker, conseiller national, et les

⁷²³ BENDEL Heinrich, *Zur Frage der gewerblichen Erziehung in der Schweiz*, Winterthour : Bleuler-Hausheer, 1883.

⁷²⁴ TABIN Jean-Pierre, 1989, p. 35.

⁷²⁵ TABIN Jean-Pierre, 1989, p. 35. C'est d'ailleurs toujours le cas aujourd'hui. La couture, les travaux manuels et la cuisine sont enseignés à l'école obligatoire en Suisse. Les dénominations de ces matières peuvent varier selon les cantons. Voir : <https://www.plandetudes.ch/per>.

⁷²⁶ En 1888, ce département devient celui de l'industrie et de l'agriculture, laissant apparaître une volonté manifeste de mettre l'industrie au premier plan des préoccupations fédérales. Voir : UEBERWASSER

professeurs Otto Hunziker et Max Wolfinger, d'étudier l'enseignement professionnel en Autriche, en France, dans le Wurtemberg et en Suisse. Dans leur rapport⁷²⁷, daté d'octobre 1883, ils expliquent qu'il y aurait deux façons principales de procéder :

A. En améliorant ou en révisant les règles commerciales, qui, entre autres, favorisent et développent également le système des guildes. Il a été démontré, mais pas dans la même mesure qu'en Allemagne et en Autriche, qu'une simple organisation d'associations ne suffit pas à protéger les intérêts des petits métiers et à y promouvoir le progrès commercial et technique, et qu'il faut créer une organisation à laquelle le législateur peut conférer certains pouvoirs et qui est autorisée à représenter les intérêts d'un certain métier vis-à-vis de l'ensemble du monde extérieur. Le droit de légiférer en la matière est réservé exclusivement aux cantons, et la Confédération ne peut exercer qu'une influence stimulante. – Néanmoins, il serait souhaitable d'établir quelques principes directeurs inspirés des législations étrangères en la matière, que les cantons seraient libres d'adopter.

B. Par la promotion et le développement de la formation commerciale et industrielle, par l'encouragement du bon goût et la mise en valeur du côté artistique de la production commerciale [...] ⁷²⁸.

Selon les trois auteurs, l'amélioration de la formation et de l'éducation de l'artisan est le premier pas à faire ; ils émettent l'opinion selon laquelle les progrès de l'enseignement en Suisse devraient être poursuivis dans deux directions : 1. l'amélioration du système des écoles industrielles, qui doit être adapté aux besoins des métiers et des industries locales, selon un plan uniforme pour l'ensemble de la Suisse ; 2.

Heinrich, « Départements », in : *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, version du 07.12.2011, traduit de l'allemand. En ligne : <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/010347/2011-12-07/>, consulté le 11.07.2021.

⁷²⁷ RINIKER Hans, HUNZIKER Otto et WOLFINGER Max, *Das gewerbliche Bildungswesen in Oesterreich, Württemberg, Frankreich und der Schweiz : Bericht und Anträge an das eidg. Handels- und Landwirtschafts-Departement*, Aarau : H.R. Sauerländer, 1884. Disponible en ligne sur le site de la Bibliothèque nationale suisse.

⁷²⁸ RINIKER Hans, HUNZIKER Otto et WOLFINGER Max, 1884, p. 188. Citation originale : « A. durch Verbesserung oder Neu-Erlaß der Gewerbeordnungen, welche unter Anderm auch das Innungswesen fördern und entwickeln. Es hat sich, wenn auch nicht in dem Maße wie in Deutschland und Oesterreich, gezeigt, daß eine bloße Vereinsorganisation zum Schutze der Interessen des Kleingewerbes und zur Förderung des gewerblichen und technischen Fortschrittes in demselben nicht genügt und daß eine Organisation geschaffen werden muß; welcher gewisse Kompetenzen von der Gesetzgebung eingeräumt werden können und welche die Interessen eines gewissen Gewerbes nach Außen als Ganzes zu vertreten befugt ist. Das Gesetzgebungsrecht über diese Materie ist ausschließlich den Kantonen reserviert und kann der Bund nur anregend einwirken. — Immerhin dürfte die Aufstellung einiger leitender Grundsätze etwa nach dem Muster der bezüglichen Gesetzgebung des Auslandes, deren Annahme den Kantonen freigestellt würde, wünschenswerth sein. — Ein näheres Eingehen auf diesen Gegenstand fällt jedoch außer den Rahmen dieser Arbeit. B. Durch Förderung und Steigerung der gewerblichen und industriellen Berufsbildung, durch Förderung des guten Geschmackes und Hebung der künstlerischen Seite gewerblicher Produktion ».

la création de musées industriels et d'art industriel⁷²⁹. Fervents défenseurs du fédéralisme, ils se prononcent contre l'idée d'un musée central suisse des arts et métiers⁷³⁰. Ce sont les musées régionaux qui répondent le mieux aux besoins locaux, puisqu'ils peuvent satisfaire plus rapidement les exigences de l'industrie. Par contre, au niveau financier, les auteurs demandent que les musées soient subventionnés par la Confédération et les cantons.

4.4 La *Muster- und Modellsammlung* de Berne (1868)

La *Muster- und Modellsammlung* de Berne⁷³¹ est une collection d'échantillons : l'influence germanique⁷³² s'y fait plus particulièrement sentir, à l'inverse des cas genevois ou lausannois, par exemple. Le terme « échantillon » est une traduction de l'allemand « Muster » qui désigne des objets représentatifs d'une technique, d'un art ou d'un style et constituant les collections qui peuvent se trouver à la base des *Gewerbemuseum*⁷³³. De fait, Berne est la seule véritable collection d'échantillons « à l'allemande » présente en Suisse.

Durant la seconde moitié du XIX^e siècle, Berne est encore un canton en majeure partie agricole et conservateur. En 1865, l'Association bernoise pour le commerce et l'industrie (le *bernische Verein für Handel und Industrie*) et l'Association des artisans et des commerçants (*Handwerker- und Gewerbeverein*), lancent une pétition afin de demander au gouvernement de mettre en place des institutions pour promouvoir le commerce et l'industrie⁷³⁴. Le conseiller d'État Ludwig Friedrich Kurz (1819-1882),

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 201.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 205.

⁷³¹ Pour cette partie, nous nous fondons sur les deux ouvrages suivants : TSCHABOLD Alfred [*et al.*], 1945 et TSCHABOLD Alfred [*et al.*], 1969 ; ainsi qu'un catalogue : [s.n.], *Katalog der Kantonalen gewerblichen Muster- und Modellsammlung in Bern*, Bern : G. Michel, 1883. Malgré leur caractère commémoratif et leurs sources souvent difficiles à identifier, leur contenu est raisonnablement fiable.

Aux Archives de l'État de Berne (AEB), voir les fonds suivants : BB 1.9.1 à 66, Fonds principal pour le *Gewerbemuseum* de Berne, 1865-1991 ; BB IV 927, *Gewerbemuseum* de Berne dans les dossiers de la direction de l'intérieur, 1831-1872 ; BB IV 362, *Gewerbemuseum* de Berne dans les dossiers de la direction de l'intérieur, 1874-1876 ; BB IV 1101 à 1104, *Gewerbemuseum* de Bern dans les dossiers de la direction de l'intérieur, 1883-1927 et Bibliothek Q 13, Diverse Akten, Gewerbliche Muster- und Modellsammlung, Kantonales Gewerbemuseum in Bern, 1869-1974.

⁷³² Sur les *Mustersammlungen* en Allemagne, voir : MUNDT Barbara, 1974, dès la page 70.

⁷³³ MUNDT Barbara, 1974, p. 70.

⁷³⁴ TSCHABOLD Alfred [*et al.*], 1945, p. 10.

conservateur, en charge de la direction de l'Intérieur, demande alors à Adolf Lasche, recteur de l'école cantonale de Berne, d'étudier le Bureau central royal du Wurtemberg à Stuttgart. Ce dernier souligne que :

Les seuls efforts efficaces contre la concurrence ne peuvent certainement consister qu'à faire tout ce qui est possible pour perfectionner l'industrie et l'artisanat nationaux dans toutes les relations où ils sont surpassés dans telle ou telle branche par les réalisations des pays étrangers⁷³⁵.

Son rapport, daté de mai 1865, préconise la création d'un « Office central pour la promotion du commerce » (*Staatliche Centralstelle für Handel und Gewerbe*) avec un « *Musterlager* », sorte d'exposition industrielle et commerciale permanente, une bibliothèque, un dépôt de modèles et de dessins, un laboratoire chimique et des écoles de formation industrielle. Selon Lasche, un *Musterlager* permettrait d'éduquer les étudiants et les artisans :

C'est un fait bien connu et généralement reconnu que dans de nombreux arts et dans la plupart des métiers, rien n'éduque à un si haut degré et rien ne protège à un si haut degré contre une stagnation et un laisser-aller pernicieux, contre une autosuffisance dangereuse et une surestimation de ses propres capacités, que l'observation directe des excellents produits d'autres personnes, d'autres nations et états [...]⁷³⁶.

Lasche s'inspire non seulement de Stuttgart, mais également du Bureau central royal du Wurtemberg, qu'il adapte au système helvétique. Dans les rapports administratifs de la Direction de l'Intérieur des années 1865 à 1870, la *Muster- und Modellsammlung* est mentionnée chaque fois. Le conseiller d'État Kurz soutient le projet fermement, malgré l'opposition du Conseil exécutif et du Grand Conseil toujours conservateurs et peu enclins à mettre en place des mesures pour soutenir l'industrie. En 1868, des discussions animées ont lieu au Parlement, quand Kurz propose d'augmenter

⁷³⁵ *Gutachten und Vorschläge betr. die Förderung von Handel und Gewerbe im Kanton Bern*. Publié par la Direction de l'Intérieur, 1865. Contient le rapport et l'expertise d'Adolph Lasche, professeur à l'école cantonale. Citation originale : « Die einzig wirksamen Bestrebungen gegen die Konkurrenz können ganz gewiß nur darin bestehen, alles aufzubieten, um die inländische Industrie und das inländische Handwerk in allen denjenigen Beziehungen möglichst zu vervollkommen, in welchen sie in diesem oder jenem Zweige von den Leistungen des Auslandes übertroffen werden [...] ».

⁷³⁶ *Gutachten und Vorschläge betr. die Förderung von Handel und Gewerbe im Kanton Bern*, 1865. Citation originale : « Es ist eine altbekannte und auch wohl allgemein anerkannte Tatsache, daß in vielen Künsten und in den meisten Gewerben nichts in so hohem Grade bildet und nichts in so hohem Grade vor einem verderblichen Stillstand und Schlendrian, vor einer gefährlichen Selbstgenügsamkeit und Selbstüberschätzung bewahrt, als die unmittelbare Anschauung vorzüglicher Produkte anderer Menschen, anderer Völker und Staaten [...] ».

le crédit pour les écoles de commerce et d'industrie, afin de contribuer à la création d'une collection d'échantillons et de modèles, opposant les partisans du progrès à ceux d'une politique agraire protectrice. Son projet est rejeté par 79 voix contre 56.

C'est donc sans le soutien direct du canton qu'une collection privée de modèles et d'échantillons (*Muster- und Modellsammlung*) est fondée en 1869 à l'initiative conjointe de la Société commerciale et industrielle et de la Société des artisans ; elle prend place dans la *Gewerbehalle*.

Les statuts de la *Muster- und Modellsammlung* du 17 février 1869 contiennent les dispositions suivantes :

1. La collection d'échantillons et de modèles industriels, créée sur proposition de la Direction de l'Intérieur, de l'Union bernoise de l'artisanat et du commerce et de l'Association bernoise pour le commerce et l'industrie, a pour but de contribuer à promouvoir le développement du commerce et de l'industrie dans le canton de Berne.

2. Elle cherche à atteindre ce but en exposant ou en prêtant les matières premières, produits, outils, machines et autres qui doivent être considérés comme exemplaires, parfaits, à tous égards particuliers ou excellents. Il convient en particulier de prendre en considération les objets encore peu connus dans le canton de Berne, sans exclure ceux qui sont déjà connus, dans la mesure où ils se distinguent par des caractéristiques particulières, par exemple en ce qui concerne la forme, le prix raisonnable, etc. ou qu'ils doivent être considérés comme instructifs.

[...]

4. La collection doit être aussi accessible et facile à utiliser que possible pour le grand public et, en particulier, pour le commerce. C'est pourquoi :

- a) elle sera ouverte gratuitement au public pendant certaines heures ;
- b) elle prêtera les objets pour lesquels cela semble admissible, sous réserve des garanties nécessaires, notamment aux commerçants de l'ensemble du canton, pour examen et copie, pendant un certain temps et aux conditions les plus libérales possibles ;
- c) elle annoncera l'arrivée de nouveaux éléments particulièrement intéressants dans les gazettes publiques.

5. Outre la collection d'échantillons et de modèles, l'établissement constituera une bibliothèque, qui contiendra de préférence des ouvrages à contenu industriel⁷³⁷.

Ces derniers sont destinés à être prêtés aux particuliers, notamment aux commerçants de tout le canton.

⁷³⁷ L'Association des artisans et des commerçants fait d'ailleurs don de 70 volumes pour l'embryon de la bibliothèque.

Dès que les moyens de l'établissement le permettront, on envisagera la création d'un salon de lecture et de dessin à proximité immédiate des collections et de la bibliothèque.

6. La collection d'échantillons et de modèles tiendra compte, dans la mesure du possible, des besoins des écoles d'artisans dans ses acquisitions et s'efforcera de soutenir ces institutions dans la mesure de ses possibilités⁷³⁸.

La *Muster- und Modellsammlung* est gérée un conseil d'administration présidé par la conseiller d'État Kurz. Les quatorze autres membres sont élus par le Conseil exécutif, la Ville de Berne, l'Association bernoise du commerce et de l'industrie et l'Association bernoise des artisans. Les locaux de la *Gewerbehalle* étant inappropriés, son souci principal sera de trouver un autre endroit. En juillet 1870, le Conseil exécutif met alors à disposition une partie du premier étage du *Kornhaus* ou grenier à blé en français (Ill. 37-38)⁷³⁹. Les membres du conseil d'administration s'inspirent très

⁷³⁸ [s.n.], *Statuten für die kantonale Muster- und Modellsammlung*, Bern : [s.n.], 1869.

Citation originale : « § 1. Die auf Anregung der Direktion des Innern, des Bernischen Handwerker- und Gewerbe-Vereines und des Bernischen Vereines für Handel und Industrie errichtete gewerbliche Muster- und Modellsammlung hat den Zweck, die Entwicklung des Gewerbewesens im Kanton Bern befördern zu helfen.

§ 2. Sie sucht diesen Zweck zu erreichen durch Ausstellen, resp. Ausleihen von solchen Rohstoffen, Fabrikaten, Werkzeugen, Maschinen und dgl., welche als mustergültig, vollendet, in irgend welcher Beziehung als eigentümlich oder vorzüglich anzusehen sind. Dabei sollen namentlich Gegenstände, welche im Kanton Bern noch wenig bekannt sind, berücksichtigt werden, wobei jedoch schon Bekanntes nicht ausgeschlossen sein soll, insofern es sich durch besondere Eigenschaften z. B. in bezug auf Form, billigen Preis usw. auszeichnet oder überhaupt sonst als belehrend anzusehen ist.

[...]

§ 4. Die Sammlung soll in jeder Beziehung dem größern Publikum sowohl als insbesondere dem Gewerbestande möglichst zugänglich und leicht benutzbar sein; sie wird deshalb

a) während bestimmter Zeiten dem unentgeltlichen Besuch für jedermann geöffnet sein;
b) sie wird solche Gegenstände, bei denen dies irgend zulässig erscheint, unter Voraussetzung der nötigen Garantien, insbesondere an Gewerbetreibende des ganzen Kantons zum Zwecke der Prüfung und des Copierens auf bestimmte Zeit unter möglichst liberalen Bedingungen ausleihen;
c) sie wird das Eintreffen neuer, besonders interessanter Gegenstände jeweilen in öffentlichen Blättern anzeigen.

§ 5. Außer der Sammlung von Mustern und Modellen wird die Anstalt eine Bibliothek anlegen, welche vorzugsweise Werke gewerblichen Inhaltes umfassen soll.

Letztere sollen an Private, insbesondere an Gewerbetreibende des ganzen Kantons ausgeliehen werden. Sobald es die Mittel der Anstalt erlauben, soll auf die Errichtung eines Lese- und Zeichnungszimmers in unmittelbarer Nähe der Sammlungen und der Bibliothek Bedacht genommen werden.

§ 6. Die Muster- und Modellsammlung wird bei ihren Anschaffungen nach Möglichkeit auch die Bedürfnisse der Handwerkerschulen zu berücksichtigen trachten und diese Anstalten überhaupt, soweit es in ihren Kräften steht, zu fördern suchen ».

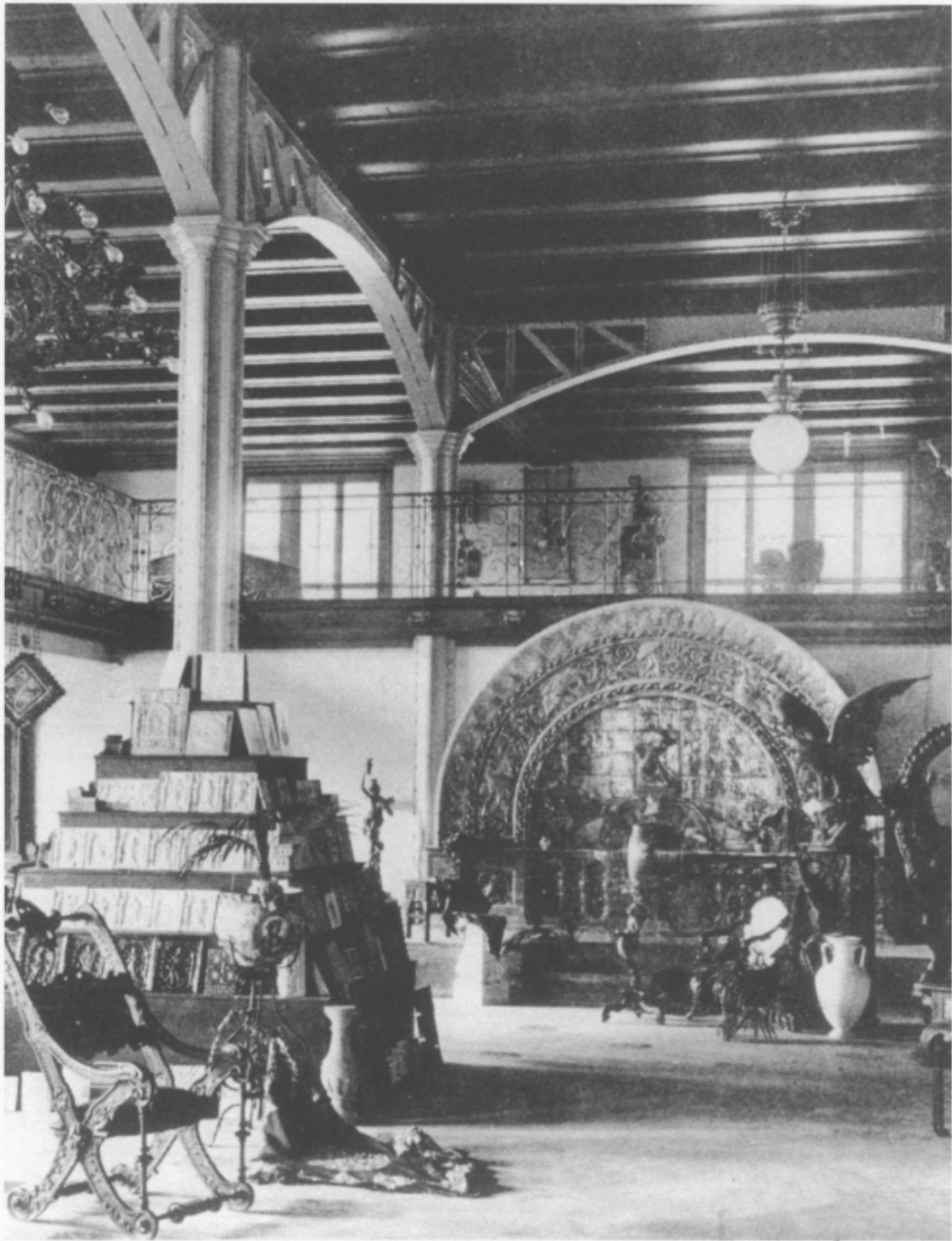
⁷³⁹ Le *Kornhaus* ou grenier à blé en français, est un important bâtiment baroque construit à partir de 1711 selon les plans de Hans Jakob Dünz. Comme son nom l'indique, il servait à entreposer des réserves de céréales sur trois étages, alors que le vin était stocké dans la cave. Le bâtiment a été transformé plusieurs fois et abrite aujourd'hui un restaurant, une bibliothèque et un espace culturel. Le *Gewerbemuseum* de Winterthour prendra également place dans une halle aux grains, comme le Conservatoire industriel de

clairement des modèles allemands, comme le montre le voyage qu'effectue une délégation du conseil en 1870. Elle se rend à la *Zentralstelle für Handel und Gewerbe* de Stuttgart, à la *Landesgewerbeförderung* de Karlsruhe et finalement à l'*Industrie-Ausstellung* de Kassel.



III. 37. Berne, bâtiment du Kornhaus, par Hermann Völlger, en 1895.
Denkmalpflege der Stadt Bern. Tiré de https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Kornhaus_Bern_1895.jpg.

Genève. Ces bâtiments perdent leur fonction durant la seconde moitié du XIX^e siècle, en lien avec un changement d'économie – la subsistance ne concerne plus les autorités civiles, mais l'individu – et peuvent être réaffectés à d'autres fins.



III. 38. Berne, intérieur du bâtiment du Kornhaus, vers 1900.
Denkmalpflege der Stadt Bern. Tiré de Bernhard Furrer et Jürg Keller, *Vom Kornhaus zum Kulturhaus.*
Der Schrittweise Wandel eines Baudenkmals, Berne, 1998, p. 10
[<https://www.bernhard-furrer.ch/wp-content/uploads/2016/05/Kornhaus-Bern.pdf>].

En 1885, un important projet de reconstruction du *Kornhaus*, comprenant de nouvelles salles pour les collections, une salle de conférence, cinq salons, un appartement pour l'administrateur, des salles pour la bibliothèque, une salle de lecture, ainsi qu'une école d'artisans n'est pas soutenu par les autorités. En réalité, il transparaît que les premières années du *Muster- und Modellsammlung* ont dû être bien compliquées : l'institution semble petite et peu importante, devant composer avec de multiples résistances et sans véritable soutien politique cantonal⁷⁴⁰.

En 1888, Kurt Demme, fabricant et membre du Grand Conseil, dépose une motion pour la « réorganisation de notre collection d'échantillons et de modèles sur une base plus large dans le sens d'un véritable musée cantonal du commerce ». Il explique dans une brochure la nécessité de « créer une école supérieure des métiers à Berne, ainsi qu'un musée des métiers » :

La haute importance et l'activité bénéfique des musées industriels sont d'autant plus reconnues que l'abondance de stimulation et d'instruction qu'ils offrent au visiteur ne peut être remplacée même par le meilleur enseignement théorique. Ces musées industriels sont donc indispensables pour tous les instituts d'enseignement commercial, qu'ils soient inférieurs ou supérieurs, car c'est par eux que les leçons sont correctement expliquées et complétées.

Le fait que nous ayons à souffrir autant de la concurrence étrangère, principalement allemande, est précisément la conséquence de l'éducation industrielle intensive en Allemagne. Nous avons déjà pu constater les efforts considérables qui sont déployés, notamment dans le Wurtemberg, le Bade et la Saxe, pour rendre l'artisanat toujours plus efficace et compétitif, et ce sont précisément les musées industriels qui contribuent à faciliter considérablement cette tâche. C'est pourquoi de telles institutions ont été fondées dans toute l'Allemagne, et c'est surtout au Wurtemberg et à la Saxe qu'ils doivent leur industrie florissante. Il n'y a pas eu d'objet trop petit pour ne pas le faire fabriquer dans le pays ; du plus petit au plus grand, de la vannerie ordinaire et des bas tricotés à l'introduction de la galvanoplastie et des bijoux de fantaisie – partout la même énergie et la même prudence ont été employées, et c'est ainsi que des régions entières sans mérite ont été transformées en districts prospères⁷⁴¹.

⁷⁴⁰ TSCHABOLD Alfred [*et al.*], 1945, p. 16.

⁷⁴¹ TSCHABOLD Alfred [*et al.*], 1945, p. 17. Citation originale : « Die hohe Bedeutung und die segensreiche Tätigkeit der Gewerbe- Museen werden je länger je mehr anerkannt, denn die Fülle von Anregung und Belehrung, welche dieselben dem Besucher bieten, kann auch durch den besten theoretischen Unterricht nicht ersetzt werden. Es sind daher auch diese Gewerbe-Museen für alle niedern und höhern gewerblichen Bildungsinstitute geradezu unentbehrlich, findet doch durch dieselben der Unterricht erst eine richtige

À la suite de cette motion, la Direction de l'Intérieur s'est à nouveau emparée du dossier en envoyant un questionnaire à l'Union cantonale des arts et métiers et en chargeant une commission d'étudier la réorganisation de l'institution. Les propositions sont les mêmes des deux côtés : augmenter les subventions, transformer l'institution en *Gewerbemuseum*, construire un nouveau bâtiment et nommer un directeur qui se consacrerait uniquement à cette fonction. Ainsi, en 1890, la collection d'échantillons et de modèles est rebaptisée *Kantonales Gewerbemuseum* et un nouveau directeur est nommé en la personne d'Oskar Blom, jusqu'alors adjoint à l'*Industrie- und Gewerbemuseum* de Saint-Gall. Une année plus tard, de nouveaux statuts sont adoptés, ainsi qu'un règlement de visite et d'utilisation des collections, de la bibliothèque et d'étude. Le musée est toujours dirigé par un conseil d'administration présidé par le conseiller d'État Edmund von Steiger.

Dans le rapport annuel de 1906, le directeur Blom explique ce qui est le plus utile pour la promotion du commerce, constatation qui sera aussi faite dans d'autres musées :

Au fil du temps, nous sommes arrivés à la conclusion que ce ne sont pas les collections et les expositions, mais la bibliothèque et la collection de modèles, les réalisations de l'atelier de dessin, les cours et les conférences, ainsi que les activités éducatives, éclairantes et stimulantes du personnel d'un musée industriel qui sont les plus utiles et les plus efficaces pour la promotion du commerce. Dans tous ces travaux, nous trouvons également le public le plus appréciable, et des bénéfices directs peuvent généralement être tirés de ces activités⁷⁴².

Erklärung und Vervollständigung. Daß wir unter der fremden, hauptsächlich deutschen Konkurrenz so zu leiden haben, ist eben die Folge der intensiven gewerblichen Bildung in Deutschland. Wir haben bereits gesehen, welche gewaltige Anstrengungen besonders Württemberg, Baden und Sachsen machen, um das Handwerk und Gewerbe immer leistungs- und konkurrenzfähiger zu machen, und gerade die Gewerbe-Museen helfen diese Aufgabe wesentlich erleichtern. Deshalb sind auch überall in Deutschland solche Anstalten gegründet worden, und ihrer segensreichen Tätigkeit verdanken besonders Württemberg und Sachsen ihre blühende Industrie. Da war kein Gegenstand zu gering, um denselben nicht im Inland zur Verfertigung zu bringen; vom niedrigsten zum höchsten, vom gemeinen Flechtwerk und von gestrickten Strümpfen bis zur Einführung der Galvanoplastik und Bijouterie – überall wurde mit der gleichen Energie und Umsicht vorgegangen, und so sind ganze verdienstlose Gegenden in wohlhabende Distrikte umgewandelt worden ».

⁷⁴² [s.n.], *Jahresberichte der Kantonalen Muster- und Modellsammlung*, Bern : [s.n.], 1906. Citation originale : « Im Verlaufe der Zeit sind wir übrigens zur Oberzeugung gekommen, daß nicht die Sammlungen, und Ausstellungen, sondern die Bibliothek und Vorbildersammlung, die Leistungen des Zeichenateliers, die Kurse und Vorträge, wie überhaupt die belehrende, aufklärende und anregende Tätigkeit des Personals eines Gewerbemuseums für die Gewerbeförderungen am dienlichsten und wirksamsten sind. Bei allen diesen Arbeiten finden wir auch das dankbarste Publikum, und es kann in der Regel aus diesen Tätigkeiten ein direkter Nutzen nachgewiesen werden ».

Les années de guerre et d'après-guerre sont critiques pour le musée. Les subventions fédérales ont été réduites, tandis que le prix des matériaux, les salaires et les coûts d'exploitation ont augmenté. En 1919, le conseil d'administration du *Gewerbemuseum*, l'Union des arts et métiers du canton de Berne, l'Association bernoise du commerce et de l'industrie, l'Association bernoise des ingénieurs et des architectes et la Société des architectes indépendants adressent une pétition au Conseil exécutif pour une réorganisation du *Gewerbemuseum* de Berne, et favorable à son subventionnement par le canton, afin qu'il puisse continuer à remplir ses missions de promotion de l'artisanat, du commerce et de l'industrie. Cette pétition aboutira en 1921 avec la reprise par le canton de Berne du *Gewerbemuseum* en tant qu'institution éducative et commerciale rattachée à la Direction de l'Intérieur.

4.4.1 *La collection d'échantillons et de modèles*

Au moment de sa fondation, la collection d'échantillons et de modèles occupait un rôle central, malgré tous ses défauts et problèmes, comme on peut le lire dans l'article 2 des statuts de 1869 :

Elle [la collection] cherche à atteindre ce but [sc. contribuer à promouvoir le développement du commerce et de l'industrie] en exposant ou en prêtant des matières premières, des produits, des outils, des machines et autres, qui doivent être considérés comme exemplaires, parfaits, à tous égards particuliers ou excellents. Les objets encore peu connus dans le canton de Berne doivent être pris en considération⁷⁴³.

Un certain nombre de dons d'objets a été recensé l'année même de sa fondation. Le premier catalogue, imprimé en 1871, comprenait 135 numéros de machines et 377 objets sur seize pages⁷⁴⁴. En 1873, le catalogue contient déjà 208 numéros d'objets ménagers et 280 numéros de machines et de modèles⁷⁴⁵. L'inventaire de 1908 recense 3629 pièces,

⁷⁴³ [s.n], *Statuten für die kantonale Muster- und Modellsammlung*, Bern : [s.n.], 1869. Citation originale : « Sie sucht diesen Zweck (Entwicklung des Gewerbesens fördern zu helfen) zu erreichen durch Ausstellen, resp. Ausleihen von solchen Rohstoffen, Fabrikaten, Werkzeugen, Maschinen und dergleichen, welche als mustergültig, vollendet, in irgendwelcher Beziehung als eigentümlich oder vorzüglich anzusehen sind. Dabei sollen Gegenstände, welche im Kanton Bern noch wenig bekannt sind, berücksichtigt werden ».

⁷⁴⁴ [s.n], *Katalog der Muster- und Modellsammlung in Bern : 1. Abtheilung : Maschinen und Modelle für Gewerbe; II. Abtheilung : Gyps- und andere Modelle für Zeichenunterricht*, [s.n.] : [s.l.], 1871.

⁷⁴⁵ [s.n], *Katalog der Muster- und Modellsammlung in Bern mit drei Abteilungen*, [s.n.] : [s.l.], 1873.

dont 109 machines et outils, 574 objets décoratifs en bois, 580 objets décoratifs en métal, 659 pièces de céramique et de verre, et, pour l'usage scolaire, 485 modèles en plâtre et 90 modèles de machines. En 1911, la proposition du directeur Blom d'orienter la collection vers le côté technique rencontre finalement l'approbation générale. Une collection technique de céramiques compilée pour l'Exposition nationale suisse a été intégrée à la *Mustersammlung* en 1915, première étape de la nouvelle structure. Au cours des années suivantes, les collections ont été complètement réorganisées et les machines, modèles, maquettes, outils et équipements qui ne pouvaient servir ni de pièces de musée ni de modèles contemporains ont été éliminés. Nous verrons que le *Gewerbemuseum* de Berne fera partie du consortium des musées industriels de Suisse orientale, avec Winterthour, Zurich, Saint-Gall et Bâle⁷⁴⁶.

4.5 Le *Gewerbemuseum* de Winterthour (1875)

En Suisse orientale, de nombreuses discussions et négociations ont lieu entre le Canton de Zurich et la Ville de Winterthour quant au choix de l'emplacement d'un futur musée industriel⁷⁴⁷. Le but consiste en la création d'une seule institution pour toute la Suisse orientale, regroupant une collection d'échantillons et de modèles, une bibliothèque, une salle de dessin et un bureau de renseignements, sur le modèle de Stuttgart pour la région du Wurtemberg. En février 1874, la Ville de Winterthour prend les devants en organisant un congrès de délégués des sociétés de commerce et d'industrie qui vote et décide la création d'un « Musée de modèles et d'échantillons de produits des industries artistiques » ayant son siège à Winterthour. Mais le gouvernement cantonal de Zurich proteste contre ce choix. Selon lui, le musée doit être situé dans le chef-lieu du Canton, qui est d'ailleurs également le siège de nombreux établissements industriels et d'institutions scientifiques, telle que l'école polytechnique fédérale, créée en 1855. En revanche, Winterthour revendique son statut de ville industrielle, afin de posséder le futur musée. Les négociations entre le Canton de Zurich et la Ville de Winterthour

⁷⁴⁶ Voir la partie 4.7.

⁷⁴⁷ À ce sujet, voir : BRODA May B., 1980, p. 13 à 16 et VACHON Marius, 1886, p. 27 à 29.

n'aboutissent pas et l'on assiste à la création de deux musées en 1875 : le *Kunstgewerbemuseum* de Zurich et le *Gewerbemuseum* de Winterthour⁷⁴⁸.

Au cours du XIX^e siècle, la ville de Winterthour s'industrialise rapidement et connaît un essor considérable grâce au développement de la production de textile, notamment grâce à la filature mécanique du coton. Deux entreprises importantes marquent le paysage économique : Johann Jakob Rieter & Co., spécialisée dans la production de machines textiles et les systèmes de transmission de puissance, et Gebrüder Sulzer, dans la production de moteurs à vapeur⁷⁴⁹. C'est dans ce contexte qu'est fondé à Winterthour le premier *technicum* de Suisse en 1874. Cette école technique supérieure vise à former les futurs cadres d'industrie, spécialisés dans la mécanique et la chimie par exemple ⁷⁵⁰. La même année, le *Stadtrat* de Winterthour vote la création du *Gewerbemuseum* de Winterthour. Le *Gewerbemuseum* est soutenu et contrôlé par une commission de surveillance de cinq personnes nommées par le *Stadtrat*, mais il est géré par un directeur et deux collaborateurs, un chimiste et un professeur de dessin. Comme à Berne, le musée est installé provisoirement dans l'ancienne halle aux grains, avant de déménager en 1879 dans une annexe du nouveau bâtiment du *technicum*. Le *Gewerbemuseum* de Winterthour connaît un très grand succès dès son ouverture, puisqu'il compte déjà trente-six mille visiteurs en 1877⁷⁵¹ !

4.5.1 *Les collections et la bibliothèque*

La collection de base du *Gewerbemuseum* rassemble des matières premières, des échantillons, des machines et des outils ; en revanche, elle contient peu d'objets d'art industriel, ce qui fait penser à Marius Vachon, enquêteur ministériel français, que son modèle est le Musée des arts et métiers de Paris⁷⁵². En réalité, le *Gewerbemuseum* de

⁷⁴⁸ Aux *Stadtarchiv* de Winterthour, voir les fonds suivants : LBc 1-14, Bände mit Protokollen und Rechnungen der Kentralkommission für das Gewerbemuseum, 1875-1919 ; Lbc 49-61, Protokollen der Gewerbezw. Berufsschulpflege, 1922-1990 et II B 25 g 3, Gewerbemuseum in Akten des Stadtrats.

⁷⁴⁹ BRODA May B., 1980, p. 11.

⁷⁵⁰ GIERE Andri, « Écoles techniques supérieures », in : *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, version du 29.10.2013, traduit de l'allemand. En ligne : <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F104006.php>, consulté le 11.05.2021.

⁷⁵¹ BRINER Edouard, « Le Musée Industriel de Winterthour », in : *L'art en Suisse : revue mensuelle illustrée*, n° d'avril, 1929, p. 76.

⁷⁵² VACHON Marius, 1886, p. 32.

Winterthour s'est plutôt inspiré de l'exemple allemand du *Württembergisches Musterlager* de Stuttgart. À partir de la nomination de l'architecte Albert Pfister (1852-1925) en tant que directeur en 1886⁷⁵³, la politique d'acquisition se développe selon deux axes. D'une part, le musée se tourne vers l'achat d'objets d'art industriel, comme des tissus, des céramiques, des objets en métal, en bois et en cuir, et d'autre part il poursuit l'acquisition d'objets plutôt mécaniques ou techniques. L'objectif demeure celui de secondar l'enseignement donné au *technicum* et d'améliorer la qualité de la production des ouvriers et des artisans, tant du point de vue du style que de la forme. Dès 1890 cependant, les achats sont réorientés dans une direction plus mécanique et technique, avec l'acquisition de moteurs pour la petite industrie, de dynamos et de machines électriques⁷⁵⁴.

En plus de sa collection permanente, le musée de Winterthour veille à l'organisation de nombreuses expositions temporaires thématiques, mais également de travaux d'élèves. Malheureusement, les sources dont nous disposons ne nous permettent pas d'appréhender le classement et les dispositifs d'exposition. Pour les nouvelles acquisitions et la gestion courante, le *Gewerbemuseum* de Winterthour reçoit une allocation annuelle du canton de Zurich qui s'élève à quatre mille francs et une subvention fédérale de mille huit cent trente-six francs⁷⁵⁵. La subvention fédérale passe à 20'000.- dès 1887, pour le Musée et le *technicum*⁷⁵⁶. Fidèle au schéma tripartite, le *Gewerbemuseum* de Winterthour se dote également d'une bibliothèque en 1886, d'une salle de lecture et d'un bureau de renseignements pour les industriels. De plus, ce bureau organise également un programme de conférences.

⁷⁵³ Albert Pfister a été directeur du *Gewerbemuseum* de Winterthour 1886 à 1920. Il est l'auteur du premier inventaire des collections qui date de 1887. Sa longue direction lui a permis de développer et de consolider le Musée.

⁷⁵⁴ BRODA May B., 1980, p. 17-18.

⁷⁵⁵ VACHON Marius, 1886, p. 32.

⁷⁵⁶ BRODA May B., 1980, p. 21.



III. 39. Zurich, Friedensgasse 5/7, premier siège du *Gewerbemuseum* et de la *Kunstgewerbeschule*, de 1875 à 1894.
Anonyme, 1978. Archives de la Zürcher Hochschule der Künste, AEB-1978-A01-001.

4.6 Le *Kunstgewerbemuseum* de Zurich (1875)

La ville de Zurich et ses communes suburbaines se syndiquent, dans le but de recevoir des financements, et votent la création d'un musée le 5 juillet 1874⁷⁵⁷. Le *Kunstgewerbemuseum* de Zurich⁷⁵⁸ est ouvert en 1875, dans un bâtiment situé à la

⁷⁵⁷ VACHON Marius, 1886, p. 28. Les frais engendrés par la création du Musée étaient répartis entre dix communes avec celle de Zurich.

⁷⁵⁸ Pour le *Gewerbemuseum* et la *Kunstgewerbeschule* de Zurich, voir : GROSSMANN Elisabeth [et al.], 1975 ; BULDIGER Hansjörg [et al.], *Gründung und Entwicklung. 1878-1978 : 100 Jahre Kunstgeweschule der Stadt Zürich. Schule für Gestaltung*. Catalogue d'exposition, Zurich, Kunstgewerbemuseum, 9 septembre-22 octobre 1978, Zurich : Kunstgewerbemuseum, 1978 ; DOSCH Luzi, *Neues Bauen in der Schweiz. Gewerbeschule und Kunstgewerbemuseum Zürich, 1930-1933, im Werk von Karl Egender*, Zurich : [s.n.], 1980 et DOSCH Luzi, « Steger und Egender. Gewerbeschule und Kunstgewerbemuseum Zürich », in : *Unsere Kunstdenkmäler*, n° 41, 1990, p. 60-80.

Aux *Stadtarchiv* de Zurich, voir les fonds suivants : V.H.c.45, Verschiedene Akten betreffend das Schulwesen, 1833-1892 ; VII.19, Gewerbeschulverein von Zürich und Umgebung, 1873-1910 ; V.H.b.211, Konto-Korrent des Kunstgewerbemuseums, 1910-1922 ; V.H.b.212, Konto-Korrentauszug des Kunstgewerbemuseums, 1913-1934 ; V.H.b.214, Kassenbuch des Kunstgewerbemuseums, 1927-1933 ;

Friedensgasse (Ill. 39), avec une salle de lecture et un bureau d'information. Par la suite, il sera lié à l'École d'art industriel, fondée trois ans plus tard, en 1878, puisque ces deux institutions seront situées dans le même bâtiment à Selnau et dirigées par une administration unique. L'École d'art industriel de Zurich propose une éducation artistique « dans le but de créer le personnel ouvrier dont les différentes branches des industries d'art ont besoin »⁷⁵⁹. La première année, seuls dix-sept étudiants sont inscrits, ce qui est très peu pour une ville de la taille de Zurich. Johannes Stauffacher, enseignant à Winterthour, essaie pourtant d'être rassurant :

Cela va s'améliorer, parce que cela doit s'améliorer, parce que le peuple prétentieux des incompetents et des bavards, que la méthode d'entraînement aux arts et métiers qui a cours actuellement nourrit pour en faire des « génies méconnus », naturellement sans travail, forme une armée si inquiétante, qu'elle devrait ouvrir les yeux même les plus stupides. Je suis heureux de faire l'éloge d'un jeune homme talentueux qui, guidé par d'honnêtes et authentiques artistes, peut apprendre à comprendre complètement les formes et les couleurs de la nature [...] Mais je suis encore plus heureux encore s'il est éduqué dans la perspective d'une activité industrielle ou artistique qui lui garantisse une vie saine et honorable⁷⁶⁰.

Cet aspect « moralisant » est souvent présent dans les sources, nous le retrouverons d'ailleurs chez Léon Genoud concernant le Musée industriel de Fribourg où un des buts est d'éloigner les jeunes gens du cabaret⁷⁶¹. L'idée générale est qu'une amélioration de la formation des apprentis et des artisans entrainera une réforme des mœurs. Johannes Stauffacher, comme Léon Genoud, donnent une image peu reluisante des apprentis et des artisans comme étant peu éduqués et menant une vie dissolue. De plus, depuis l'exposition de Londres, il est communément admis que la qualité esthétique d'un objet

V.H.b.215, Sammlung von Drucksachen des Kunstgewerbeschule und des Kunstgewerbemuseums ; V.H.c.907, Museum für Gestaltung Zürich und Museum Bellerive, 1914-2008. Une partie des archives est encore conservée au sein de l'école et du musée.

⁷⁵⁹ VACHON Marius, 1886, p. 25.

⁷⁶⁰ STAUFFACHER Johannes, *Studienreisen. Freimüthige Aeusserungen über Kunst und Leben une speciell über das künstlerische und kunstgewerbliche Bildungswesen*, Saint-Gall : [s.n.], 1897, p. 202. Citation originale : « Es wird besser werden, weil es besser werden muss, weil das eingebildete Nichtskönn- und Vielschwatzer-Volk, das durch die jetzt grasierende [*sic*], kunstgewerbliche Drillmethode zu brotlosen natürlich « verkannten Genies », aufgepöppelt wird, ein so bedenkliches Heer bildet, dass auch dem Stupidesten die Augen aufgehen müssen. Glücklich preise ich einen talentvollen, jungen Mann, der, geleitet von ehrlichen, wirklichen Künstlern, in der Natur die Formen und Farben ganz verstehen lernen kann. [...] Aber noch glücklicher preise ich ihn, wenn er erzogen wird im Hinblick auf einen Wirkungskreis in einer industriellen oder kunstgewerblichen Praxis, die ihm eine gesunde, ehrenfeste Existenz garantiert ».

⁷⁶¹ Voir partie 6.2.

est non seulement une condition préalable à la prospérité économique, mais qu'elle est également étroitement liée à la constitution sociale et éthique d'une société⁷⁶².

Cette conception moralisante des arts appliqués se retrouve également chez une grande figure intellectuelle de la nouvelle droite comme Gonzague de Reynold (1880-1970) :

Le côté esthétique n'est pas le seul qui doive nous intéresser, ni même le plus important. Il y a tout le côté social et national. [...] Il faut ramener la Suisse à la terre, rattacher le Suisse à la terre. Il faut restreindre l'émigration, soit vers les villes, les centres industriels, soit à l'étranger. Or, les arts domestiques y contribuent, non seulement en faisant revivre une tradition complémentaire de notre vieille tradition agricole, mais surtout en retenant à leur foyer une part déjà importante de notre population montagnarde. Par les salaires d'appoint qu'ils lui procurent, par les occupations qu'ils lui fournissent durant la saison morte, par les habitudes de propreté et d'ordre qu'ils lui donnent, les arts domestiques sont un renforcement de notre indépendance. C'est donc un devoir de les soutenir⁷⁶³.

4.6.1 *Les collections*

À Zurich, les débuts du musée sont très modestes : seuls quelques objets et quelques livres étaient exposés dans des salles peu fréquentées⁷⁶⁴. Le premier directeur, Hans Nabholz, a lancé des appels aux dons dans les journaux, mais apparemment les artisans et les petits commerçants se méfiaient de cette nouvelle institution⁷⁶⁵. Comme pour Winterthour, c'est le *Württembergisches Musterlager* de Stuttgart qui a été pris comme modèle.

Les collections zurichoises contiennent des œuvres anciennes, comme du mobilier, de la verrerie, du métal et des tissus, mais également beaucoup de produits contemporains. Dans son enquête, Vachon regrette la prépondérance des modèles allemands : « les modèles français sont rares et ne représentent point brillamment l'art national. Vienne, Berlin, Munich, Dresde, Stuttgart ont fourni le plus grand nombre des

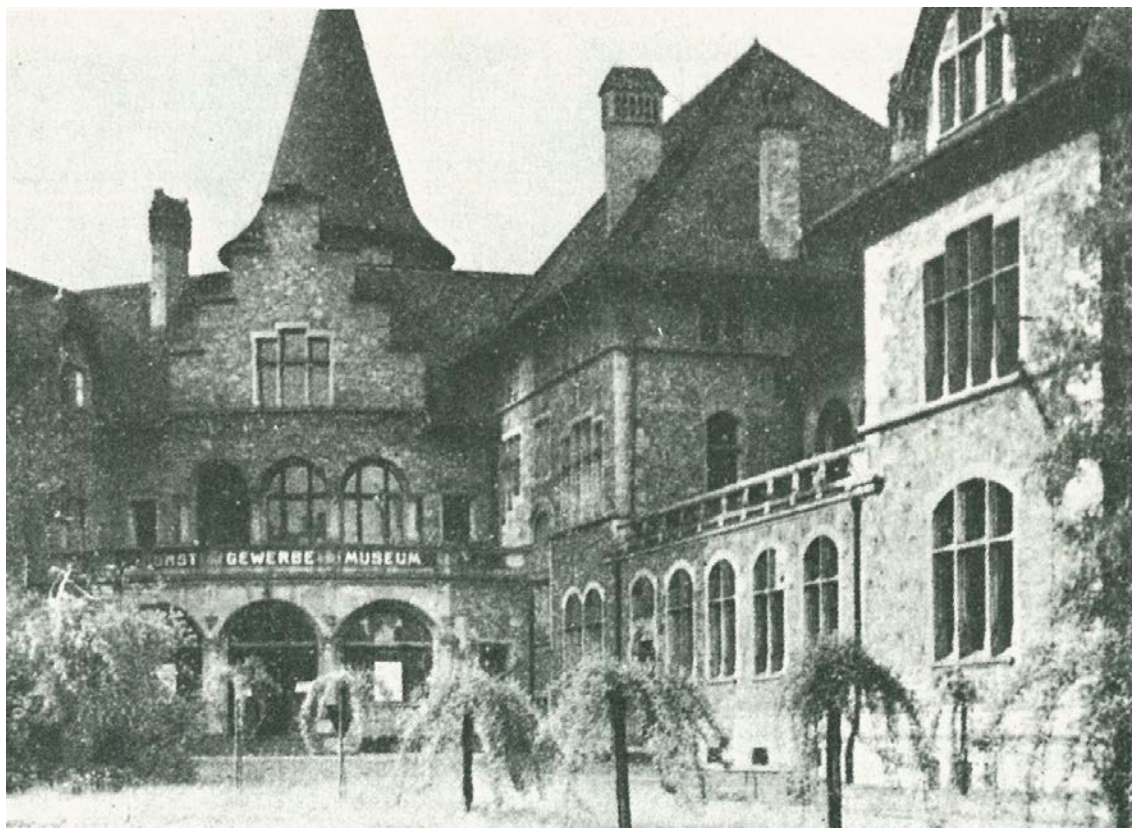
⁷⁶² HILDEBRAND Sonja, « Melting pot : Der Crystal Palace und die *Great Exhibition* von 1851 », in : *Auf der Suche nach dem Stil*, 2018, p. 11.

⁷⁶³ DE REYNOLD Gonzague, « À propos de l'industrie domestique », in : *L'Œuvre*, n° 3, mars 1917, p. 75.

⁷⁶⁴ GROSSMANN Elisabeth [et al.], 1978, p. 8.

⁷⁶⁵ *Ibid.*

meubles, des sculptures sur bois, des faïences, des objets de cuir, des cuivres repoussés, des pièces d'orfèvrerie, des bijoux, des fers forgés »⁷⁶⁶. Cette prépondérance des modèles allemands exerce une influence incontestable sur le style des travaux des élèves de l'École d'art. En plus de son exposition permanente, le Musée organise également des expositions temporaires qui ont beaucoup de succès, notamment au moyen de collections privées.



III. 40. Zurich, aile est du Musée national, deuxième siège du *Kunstgewerbemuseum* et la *Kunstgewerbeschule* de 1895 à 1933.

Tiré de *Gründung und Entwicklung. 1878-1978: 100 Jahre Kunstgewerbeschule der Stadt Zürich (Schule für Gestaltung)*, Zurich : Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich, 1978, p. 53.

Le *Kunstgewerbemuseum* est géré par une commission de sept membres, nommés par un conseil regroupant les communes qui le subventionnent. Ces sept membres sont chargés de la gestion des collections et de l'administration des cours. En marge du Musée et de l'école, il y a également un bureau de renseignements qui organise des conférences publiques. Le budget du Musée de Zurich, avec l'école, atteint 46'400 francs. La

⁷⁶⁶ VACHON Marius, 1886, p. 31.

Confédération y contribue pour 8'990 francs. Les acquisitions pour le Musée et la bibliothèque absorbent 15'000 francs⁷⁶⁷.

4.6.2 *Le Kunstgewerbemuseum au Musée national et la crise de 1900*

L'École d'art industriel de Zurich, ainsi que le *Kunstgewerbemuseum* occuperont l'aile est du Musée national, en particulier l'avant-corps oblique du bâtiment, depuis son ouverture en 1898, jusqu'à 1933 (Ill. 40). Même s'ils partageaient le même bâtiment, le *Landesmuseum* et le *Kunstgewerbemuseum* répondaient à deux organisations et deux administrations clairement séparées⁷⁶⁸. Cette cohabitation assez unique est le résultat de longues discussions lors de la conception du *Landesmuseum*, sur les orientations à prendre : poursuivait-il un but uniquement scientifique et historique ou au contraire, devait-il donner une grande place aux objets de caractère artistique⁷⁶⁹ ? Au moment de concevoir le Musée national, soit dans le dernier tiers du XIX^e siècle, la réflexion utilitariste du musée, comme lieu d'enseignement et de formation du « beau » est très présente, ce qui explique certaines orientations et choix conceptuels, notamment la grande place donnée aux arts appliqués. Mais lorsque le musée ouvre, en 1898, un mouvement de réforme traverse le paysage muséal, notamment allemand⁷⁷⁰. Les dispositifs d'exposition mis en place pour éduquer l'œil des artisans et des visiteurs, qui ressemblaient souvent à un entassement dans des vitrines de vastes séries d'objets, sont critiqués et remis en question⁷⁷¹. Autour des années 1900, le *Kunstgewerbemuseum* de Zurich traverse une période de crise assez profonde qui commence en 1896 avec la démission du directeur, l'architecte Albert Müller (1846-1912), qui a dirigé l'institution pendant dix-huit ans⁷⁷². Entre 1897 et 1904, trois directeurs se succèdent, témoignant d'une grande instabilité de l'institution. L'architecte Karl Zehnder (1859-1938) est nommé le premier, afin d'apporter un vent de nouveauté. En 1902 cependant, les salles d'exposition situées dans le Musée National ferment pour près de quatre ans, alors

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁶⁸ RAHN Johann Rudolf, *Das Schweizerische Landesmuseum in Zürich*, Leipzig : [s.n.], 1898, p. 6 et LAFONTANT VALLOTTON Chantal, 2007, p. 307.

⁷⁶⁹ LAFONTANT VALLOTTON Chantal, 2007, p. 265 et suivantes.

⁷⁷⁰ Voir partie 5.2.

⁷⁷¹ LAFONTANT VALLOTTON Chantal, 2007, p. 305.

⁷⁷² GROSSMANN Elisabeth [*et al.*], 1978, p. 10.

qu'elles venaient d'être installées et offraient suffisamment de place pour une réorganisation des collections⁷⁷³. Karl Zehnder démissionne. Son successeur, l'architecte Albert Lüthi (1858-1903), est chargé de la réorganisation, mais il meurt après une année de mandat. Suit une période d'intérimaire où Joseph Regl (1846-1911), responsable des classes de modelage et de sculpture sur bois, ancien bras droit de Müller, prend la relève, alors que le musée est toujours fermé⁷⁷⁴. Finalement, une nouvelle ère commence avec la nomination de Jules de Praetere (1879-1947) en 1905 qui apportera les changements tant attendus, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

À Zurich, comme dans la plupart des autres musées industriels, on remarque un changement au niveau de la formation des directeurs, autour de 1900. Dès lors, ce sont pratiquement toujours des architectes ayant de l'expérience dans le domaine de l'aménagement intérieur qui sont choisis pour cette fonction. Barbara Mundt a montré qu'il en est de même en Allemagne⁷⁷⁵. Dans sa thèse sur le Musée national suisse, Chantal Lafontant Vallotton a également remarqué que la sous-commission responsable d'établir le programme d'exposition était essentiellement composée par des architectes et deux historiens de l'art, et relève en revanche l'absence totale des historiens. Elle suppose que : « La connaissance des règles et techniques qui interviennent directement dans la conception, la réalisation et l'aménagement d'un bâtiment constituaient des aptitudes particulièrement précieuses dans les musées en construction ou en transformation »⁷⁷⁶. Dans le cas des musées industriels et d'art industriel de Suisse alémanique, il s'agit d'architectes particulièrement progressistes, dont la plupart ont été formés en Allemagne.

En fait, on observe à Zurich les prémises de la crise que traverseront la plupart des musées industriels en Suisse et que nous verrons plus en détail dans le chapitre suivant : les collections de modèles sont considérées comme passées de mode, inutiles pour les artisans, mais les directeurs ne savent pas encore comment faire pour donner un nouveau souffle à leurs institutions et les renouveler. Une autre problématique centrale qui émerge à Zurich est la question du coût : la plupart des objets d'art appliqué créés et

⁷⁷³ *Ibid.*

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁷⁵ MUNDT Barbara, 1974, p. 202.

⁷⁷⁶ LAFONTANT VALLOTTON Chantal, 2007, p. 272.

produits en Suisse appartiennent au domaine du luxe et sont trop chers pour être achetés par la population en général. Ce problème n'est pas vraiment nouveau, puisqu'en 1878 déjà, Georg Lasius, professeur d'architecture à l'École polytechnique fédérale, observait que :

Tout le domaine dans lequel s'est manifestée jusqu'ici l'influence artistique appartient, à de très légères exceptions près, au luxe. Celui qui, par exemple, cherchait dans ces expositions un meuble artistiquement correct mais de facture simple, tel qu'il conviendrait à un ménage bourgeois ordinaire, pouvait chercher longtemps, il ne trouvait rien ou presque⁷⁷⁷.

Pourtant Lasius conclut que :

C'est là que réside la tâche de nos musées industriels. Nous devons nous concentrer sur ce point de toutes nos forces. [...] Il faut faire comprendre encore et encore, surtout à petite échelle, comment les lois de la perfection artistique peuvent aussi s'imposer dans la vie quotidienne, comment la joie et l'amour de l'art peuvent s'éveiller et se planter même dans de petites choses insignifiantes⁷⁷⁸.

4.7 La Commission centrale des Musées de Zurich et de Winterthour, et le consortium avec les Musées de Saint-Gall, Berne et Bâle

Malgré l'ouverture des musées de Winterthour et Zurich, le gouvernement cantonal de Zurich n'oublie pas son idée de créer une seule institution pour toute la Suisse orientale, d'autant plus qu'ils sont très semblables. Mais, à la suite de nouvelles discussions, un compromis intervint entre Zurich et Winterthour et une commission centrale supérieure des deux Musées est créée⁷⁷⁹. Elle reçoit comme mission « de grouper les forces d'activité et d'influence des deux Musées, en vue d'une action commune pour le développement des industries artistiques du canton, et d'un échange constant des

⁷⁷⁷ « Schweizerisches Gewerbeblatt », année 3, n° 32, 10.08.1878, p. 223. Citation originale : « Das ganze Gebiet, auf dem bis jetzt die künstlerische Einwirkung sich zeigt, gehört mit ganz geringen Ausnahmen dem Luxus an. Wer z.B. auf diesen Ausstellungen sich nach einem künstlerisch richtigen aber einfach gearbeiteten Mobiliar, wie es in einen gewöhnlichen bürgerlichen Haushalt passt, umsah, der konnte lange suchen, er fand sehr wenig oder nichts ».

⁷⁷⁸ « Schweizerisches Gewerbeblatt », année 3, n° 32, 10.08.1878, p. 223. Citation originale : « Hier liegt nun gerade die Aufgabe für unsere Gewerbemuseen. Auf diesen Punkt hat man sich mit aller Kraft zu konzentrieren. [...] Es muss gerade im Kleinen wieder und immer wieder deutlich gemacht werden, wie die Gesetze künstlerischer Vollendung auch im alltäglichen Leben Platz greifen können, wie Freude und Liebe zur Kunst auch an kleinen unbedeutenden Dingen geweckt und gepflanzt werden kann ».

⁷⁷⁹ Die Zentralkommission für die Gewerbemuseen Zürich und Winterthur. Voir : BRODA May B. 1980, p. 16.

collections et des moyens de propagande »⁷⁸⁰. Le but de la Commission centrale est de réunir les deux Musées sous un seul toit, ce qu'elle ne parviendra pas à faire, mais grâce à elle, les deux institutions entretiennent des relations nourries et « une certaine connexité, au point de vue artistique »⁷⁸¹. Bien que chaque Musée possède son budget distinct, « la Commission centrale dispose d'un budget annuel de vingt mille francs, dont quinze mille fournis par le canton et cinq mille par la Confédération »⁷⁸². Ce budget est consacré à l'acquisition d'objets en commun entre les deux institutions et aux frais de publication de la « *Schweizerische Gewerbeblatt* », qui leur sert d'organe. Cette publication est particulièrement onéreuse pour la Commission centrale parce que le prix d'abonnement est fixé très bas. De nombreuses expositions temporaires sont également organisées entre les deux Musées. À partir de 1886, ce consortium s'étend aux musées industriels de Saint-Gall, de Bâle et de Berne. Cette association, à notre connaissance unique en Suisse à cette époque, permet aux différents musées d'être en relation directe, de se prêter des objets de leurs collections, des livres de leurs bibliothèques et également d'organiser des expositions itinérantes.

4.8 L'*Industrie- und Gewerbemuseum* de Saint-Gall (1878)

4.8.1 *Un musée spécialisé dans la broderie*

L'*Industrie- und Gewerbemuseum* de Saint-Gall, appelé aujourd'hui *Textilmuseum*⁷⁸³ est un exemple intéressant de musée industriel spécialisé dans une unique industrie, celle des textiles et plus particulièrement de la broderie. En effet, la région de Saint-Gall, mais également les cantons d'Appenzell et de Thurgovie, étaient

⁷⁸⁰ VACHON Marius 1886, p. 28-29.

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁸² *Ibid.*, p. 29.

⁷⁸³ Pour cette partie, nous nous sommes essentiellement basés sur les ouvrages suivants : STRÄSSLE Monica, « Die textil-gewerblichen Bildungsinstitute in St.Gallen », in : *Stickerei-Zeit. Kultur und Kunst in St.Gallen, 1870-1930*, Catalogue d'exposition, Saint-Gall, Kunstmuseum, 1^{er} avril-6 août 1989, Saint-Gall : Kunstmuseum, 1989, p. 52-59 ; WANNER-JEANRICHARD Anne [et al.], *Leopold Iklé – Ein leidenschaftlicher Sammler*, Saint-Gall : Textilmuseum, 2002 et KARBACHER Ursula [et al.], 2008. Aux *Staatsarchiv Kanton St-Gallen*, voir les cotes suivantes : KA R. 175-4-3, Sammlungen (1874-), Industrie- und Gewerbemuseum (Textilmuseum) et AGR B1 et B. Mais la plupart des archives sont encore conservées au sein du musée.

spécialisés depuis longtemps dans ce domaine⁷⁸⁴. Ce sont les robes de style Empire, en tissu fin de coton, garni de broderies semi-transparentes qui propulsèrent pour la première fois cette spécialité de Saint-Gall sur le devant de la scène⁷⁸⁵. Entre 30'000 à 40'000 femmes brodaient alors à la main sur des tambours, à domicile, selon le *Verlagssystem* ou « système de l'établissage »⁷⁸⁶. Les ouvrières recevaient à la maison les matières premières de la part de l'entrepreneur, ainsi qu'un salaire, et devaient ensuite rendre leurs broderies dans un délai d'une à deux semaines⁷⁸⁷. Cette industrie dépendait beaucoup des fluctuations de la mode, du développement des machines à broder et des dernières inventions techniques. En 1828, l'Alsacien Josua Heillmann invente à Mulhouse la première machine à broder. Peu avant 1850, la firme saint-galloise Rittmeyer développa des machines opérationnelles et ouvrit une première fabrique avec douze machines qui faisaient chacune le travail de quarante brodeuses⁷⁸⁸. À partir de 1865, cette nouvelle façon de produire remporta beaucoup de succès, puisqu'en 1890, on comptait 18'000 machines à broder installées principalement dans des ateliers familiaux en Suisse orientale. Les hommes brodaient à la machine, tandis que les femmes et les enfants enfilait les fils sur les aiguilles. En 1863, l'invention par Isaak Gröbli de la brodeuse à navette à fil continu, fonctionnant avec un moteur, permit encore de multiplier par huit à dix la production et de baisser les prix⁷⁸⁹. La dentelle gravée, aujourd'hui appelée guipure est une autre innovation importante⁷⁹⁰. Les années 1870 à 1920 sont celles où la broderie de Saint-Gall a connu son plus grand succès, puisque cette industrie se trouvait en 1910 en tête des industries suisses d'exportation, « assurant à elle seule 18% des ventes à

⁷⁸⁴ La broderie sur machine de Saint-Gall fait d'ailleurs partie des traditions vivantes recensées sur la liste pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, selon la Convention de l'UNESCO. Voir : <https://www.lebendige-traditionen.ch/tradition/fr/home/traditions/la-broderie-sur-machine-de-saint-gall.html>, consulté le 18.05.2021.

⁷⁸⁵ KARBACHER Ursula [*et al.*], 2008, p. 77.

⁷⁸⁶ TANNER Albert, « Broderie », in : *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, version du 23.03.2012, traduit de l'allemand. En ligne : <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/013963/2012-03-23/>, consulté le 18.05.2021.

⁷⁸⁷ PFISTER Ulrich, « Verlagssystem », in : *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, version du 15.01.2014, traduit de l'allemand. En ligne : <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/013880/2014-01-15/>, consulté le 18.05.2021. Le même système était utilisé dans l'horlogerie, mais les délais étaient alors plus longs, allant jusqu'à six mois.

⁷⁸⁸ TANNER Albert, *op. cit.*

⁷⁸⁹ TANNER Albert, *op. cit.*

⁷⁹⁰ La guipure, souvent confondue avec la dentelle, est un type de broderie sans fond. Pour la fabriquer, un tissu sert de support au motif brodé, puis le tissu est éliminé, soit par la chaleur, soit chimiquement, gardant seulement le fil de la broderie.

l'étranger »⁷⁹¹. La Première Guerre mondiale, la dépression économique des années 1930 et un changement radical du goût a marqué un tournant, provoquant une crise importante et le licenciement de dizaines de milliers de travailleurs⁷⁹². Ce n'est qu'à partir des années 1950 que cette industrie s'est redressée, en mettant l'accent sur la haute couture et l'industrie du luxe. Malgré tout, l'industrie de broderie saint-galloise a su traverser les âges, se spécialiser et se moderniser pour survivre jusqu'à aujourd'hui, surmontant les différentes crises et gardant sa renommée, puisque les entreprises de cette région demeurent parmi les leaders mondiaux dans le domaine de la création de broderie⁷⁹³.

4.8.2 *Fondation du musée*

L'*Industrie- und Gewerbemuseum* de Saint-Gall, souvent traduit en français comme Musée de l'industrie et du commerce ou Musée de l'industrie et des arts et métiers, a été fondé en 1878, mais ses collections sont plus anciennes. En effet, le Directoire commercial (*Kaufmännisches Directorium*), aujourd'hui Union des commerçants de Saint-Gall, commence en 1863 déjà à collectionner méthodiquement des modèles dans le monde entier pour les producteurs locaux. En 1867, une école de dessin est ouverte et accueille 24 élèves, offrant un enseignement de dessin ornemental à partir de modèles, de dessin de figures à partir de modèles en plâtres et de dessin à main levée dans la nature. Les responsables de l'école initient une collecte systématique des échantillons de textiles, notamment des broderies, et des ouvrages de référence. Elle change de nom de 1883 pour devenir l'école de dessin pour l'industrie et le commerce. Et à partir de 1868, l'Union des commerçants de Saint-Gall achète des échantillons de tissus français. Ils sont réunis dans des catalogues d'échantillons et peuvent être consultés dans la salle des échantillons du siège de l'Union. Les fondements de la bibliothèque du textile et de la collection de modèles sont ainsi posés. En parallèle, chaque fabricant, chaque entrepreneur possédait sa propre collection de textiles, adaptée à sa propre production et servant de modèles de référence, ainsi que des échantillons de leurs

⁷⁹¹ TANNER Albert, *op. cit.*

⁷⁹² Une personne sur cinq travaillait alors dans ce domaine d'activité dans la région de Saint-Gall.

⁷⁹³ KARBACHER Ursula [*et al.*], 2008, p. 77.

créations. Le Musée lui-même est fondé en 1878 par l'Union des commerçants et l'Association des artisans sur le modèle du Musée des arts et de l'industrie de Vienne.

4.8.3 *Le Palazzo rosso*

Assez rapidement, le besoin de construire un bâtiment pour abriter les collections, la bibliothèque et les locaux de formation se fit sentir⁷⁹⁴. Le premier directeur du musée, Heinrich Brendel (1845-1931) lance le projet d'une construction spécialement conçue pour abriter les collections. L'objectif était d'avoir une institution qui soit à la fois un musée, une bibliothèque, une école de broderie, un établissement d'enseignement pour les concepteurs textiles et une classe de travaux manuels artistiques pour les filles. Tout doit être conçu pour promouvoir et améliorer l'industrie de la broderie, en offrant des collections de modèles et un enseignement à la fois technique pour les brodeurs, mais également artistique pour les concepteurs textiles. En 1882, Emil Wild (1856-1923) reprend la direction du musée et le projet. Deux ans plus tard, un concours d'architecture pour le futur musée est organisé par la Chambre de commerce des cantons de Saint-Gall et d'Appenzell. L'architecte Gustav Gull (1858-1942)⁷⁹⁵ de Zurich remporte le deuxième prix (le premier n'ayant pas été attribué). Par la suite, le directeur Wild, également architecte, adapte le projet de Gull et dirige lui-même les travaux⁷⁹⁶. Le nouveau bâtiment, qui abrite à la fois le musée, la bibliothèque textile et l'école de dessin est inauguré le 2 novembre 1886 (Ill. 41). Construit en briques rouges, il est rapidement surnommé « Palazzo rosso ». L'utilisation de ce matériau symbolisait apparemment le progrès industriel et rappelait l'Angleterre industrielle⁷⁹⁷. Le rez-de-chaussée et le premier étage (bel étage) étaient réservés aux collections, avec de hautes et grandes fenêtres, tandis que

⁷⁹⁴ KARBACHER Ursula [et al.], 2008, p. 76.

⁷⁹⁵ Gustav Gull a étudié à l'École polytechnique de Zurich et à l'école des arts décoratifs de Genève. Architecte de la ville de Zurich de 1895 à 1900, il a construit le Musée national suisse (1892-1898), sorte de château néo-gothique avec des emprunts à différents styles locaux, et a enseigné l'architecture à l'École polytechnique de Zurich de 1900 à 1929. Il fit partie des premiers promoteurs du *Heimatstil*, construisant des bâtiments dans un style historiciste tardif, mêlé avec les traditions architecturales régionales. CRETIAZ-STÜRZEL Elisabeth, « Gull, Gustav », in : *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, version du 04.12.2006, traduit de l'allemand. En ligne : <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F19879.php>, consulté le 12.05.2021.

⁷⁹⁶ Le coût du nouveau bâtiment s'élève à 550'000 francs suisses.

⁷⁹⁷ KARBACHER Ursula [et al.], 2008, p. 76.

le deuxième et le troisième étage, plus bas de plafonds et avec des rangées de fenêtres rapprochées étaient dédiés à l'école de dessin puis à celle de broderie dès 1890⁷⁹⁸.

Le bâtiment a subi des modifications, une surélévation de la partie centrale en 1956, puis la pose d'un crépi gris en 1962. En 2003, dans le cadre d'une restauration, la façade a retrouvé sa couleur rouge. Le *Bauarchiv* de la ville de Saint-Gall conserve plus de 100 plans détaillés, dessinés et colorés à l'aquarelle par Hermann Gsell, un architecte de Saint-Gall qui travaillait pour Wild⁷⁹⁹.

⁷⁹⁸ *Ibid.*

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 30-31.



III. 41. Saint Gall, « Palazzo Rosso » de 1886, siège du *Industrie- und Gewerbemuseum*, devenu *Textilmuseum* en 1982.
Donat Stuppan, Musée national suisse [<https://www.museums.ch/org/fr/Textilmuseum---Textbibliothek>].

4.8.4 *Collections*

La collection de l'*Industrie- und Gewerbemuseum* de Saint-Gall est vraiment conçue pour être une source d'inspiration pour les créateurs et ainsi promouvoir l'industrie de la broderie. Elle s'agrandit au fil du temps par des achats, mais surtout grâce aux dons de collections particulières importantes, comme celles de pionniers de la broderie, Iklé Frères, Otto Alder ou encore Isidor Grauer. En 1888 par exemple, le musée fait l'acquisition du fonds de Friedrich Fischbach (1839-1908) qui a été directeur du musée et professeur à l'école de dessin de 1883 à 1888. D'origine allemande, Fischbach a commencé très tôt à collectionner des ornements textiles, en particulier dans le domaine de l'artisanat domestique. Installé à Vienne durant plusieurs années, il a notamment suivi les cours de Rudolf von Eitelberger à partir de 1863 et participé à une commission relative aux collections du *Museum für angewandte Kunst*. Il est notamment chargé de copier une collection de tissus qui avait été achetée pour le musée. Lors de son départ de Saint-Gall,

le musée acquiert une partie de sa collection alors que le reste sera vendu, en 1909, au *Metropolitan Museum of Art* de New York.

Un des dons les plus importants est celui de Leopold Iklé (1838-1922)⁸⁰⁰, qui, en 1904, offre sa collection historique, considérée aujourd'hui comme une des plus précieuses du musée, qui comprend environ 1500 pièces textiles. Il s'agit de tissages antiques, de broderies médiévales et ultérieures et de dentelles provenant de l'Europe entière. Né à Hambourg, fils de marchand textile, il est venu à Saint-Gall en 1861 pour travailler avec ses frères Adolph et Ernst dans la maison d'exportation de broderie Iklé Frères. En 1908, il publiera un catalogue de sa collection, avec l'aide conjointe d'Adolf Fäh et Emil Wild⁸⁰¹.

Ces dons seront suivis par d'autres, par exemple en 1929, avec la collection de l'industriel Otto Alder. En 1954, le musée acquiert la collection de John Jacoby, un neveu de Léopold Iklé, qui avait d'ailleurs hérité un grand nombre de pièces de son oncle. À partir de 1900, les expositions temporaires se multiplient et les collections comportent environ 5'100 objets, tandis qu'autour de 1960, les collections comptaient environ 20'000 objets, et environ 45'000 en 1997.

De façon générale, les collections retracent les vicissitudes de l'histoire du secteur textile, des origines à nos jours. Parmi les pièces maîtresses du musée se trouvent des tissus de la fin de l'Antiquité découverts dans des tombes coptes d'Égypte, des broderies historiques remontant au XIV^e siècle, des dentelles à la main provenant des plus célèbres centres de dentellerie d'Europe, des textiles ethnographiques, des costumes et tissages historiques, des outils de travaux d'aiguille et des exemples de l'art textile contemporain. Les collections de broderies à la main ou à la machine et celles d'impressions sur tissu illustrent l'évolution de l'industrie textile de la Suisse orientale. Un objectif de la

⁸⁰⁰ Sur Leopold Iklé, voir : WANNER-JEANRICHARD Anne [et al.], *Leopold Iklé – Ein leidenschaftlicher Sammler*, Saint-Gall : Textilmuseum, 2002 et WANNER Anne, «Iklé, Leopold», in : *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, version du 25.01.2007, traduit de l'allemand. En ligne : <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/027732/2007-01-25/>, consulté le 20.05.2021.

⁸⁰¹ WANNER Anne, *op. cit.*

collection est de montrer que la production textile suisse est ancrée dans son contexte régional, mais ouverte aux influences internationales.



III. 42. Saint-Gall, *Textilbibliothek*, au sein du « Palazzo Rosso ».
Textilbibliothek St.-Gallen
[https://textilmu.imgix.net/2020/05/BHSG_28TextilMuseum_20100630_058.jpg].

4.8.5 *La bibliothèque textile*

Comme pour les collections, l'origine de la bibliothèque⁸⁰² textile remonte au moment où le *Kaufmännisches Directorium* commence à acquérir des échantillons, dès 1863. Par la suite, les enseignants de l'école de dessin ont continué à collecter des modèles de broderies, mais également de tissages et d'impressions sur tissu. Lors de la construction du nouveau bâtiment en 1886, la bibliothèque prend place dans une pièce dédiée, de style historiciste, qui existe encore aujourd'hui (Ill. 42). Dès l'origine, les nombreux livres, recueils d'échantillons textiles, mais aussi des tissus cousus sur des cadres étaient rangés dans des étagères, tandis que des longues tables bien éclairées

⁸⁰² Cette partie se base principalement sur l'article suivant : LÜSCHER Regula, « Die Textilbibliothek St. Gallen : Quelle der Inspiration », in : KARBACHER Ursula [et al.], 2008, p. 36-39.

accueillaient les apprentis et les professionnels qui venaient consulter ou recopier ces ouvrages.

Un premier catalogue de la bibliothèque est publié en 1890, comprenant 1'260 ouvrages, classés dans onze sections : arts textiles, ornementation, architecture, artisanat d'art, alphabets, monogrammes, histoire de l'art, costumes et vues de ville, technologie des tissus et ouvrages de références. Les livres d'échantillons ne font malheureusement pas partie du catalogue. Pourtant, les livres de modèles de premiers fabricants y sont conservés. De plus, les entreprises de broderie gardaient dans leurs archives les modèles de leur propre production et les reversaient ensuite à la bibliothèque. Celle-ci conserve ainsi des centaines de livres d'échantillons d'étoffes d'anciennes entreprises, qui contiennent deux millions de motifs, datant pour la plupart de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, l'âge d'or de l'industrie de la broderie saint-galloise. On y trouve également des photographies et illustrations de mode et des échantillons d'impressions sur tissu et de tissage.

Entre 1910 et 1978, date de la mise en place d'un catalogue sur le nouveau système informatique du canton, il n'y a pratiquement pas de documentation sur la bibliothèque, en dehors des rapports annuels. Aujourd'hui encore, c'est une bibliothèque spécialisée très importante, puisqu'elle recense 35'000 ouvrages liés aux principales évolutions techniques et historiques des étoffes.

4.8.6 *Le Musée de Dessin industriel de la Société industrielle de Mulhouse*

La comparaison s'impose entre l'*Industrie- und Gewerbemuseum* de Saint-Gall et le Musée de Dessin industriel de Mulhouse, dont les collections ont été rassemblées par les membres de la Société industrielle de Mulhouse, même si nous n'avons pas retrouvé dans les archives de relation directe entre les deux institutions⁸⁰³. À la fin du XVIII^e siècle,

⁸⁰³ Sur ce sujet, voir les ouvrages suivants : OTT Florence, *La Société industrielle de Mulhouse : ses membres, son activité, ses réseaux (1826-1876)*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 1999 ; OTT Florence, *La Société Industrielle de Mulhouse au temps de l'Empire Allemand, 1871-1918*, Mulhouse : Société industrielle de Mulhouse, 2004 ; OTT Florence, « La Société Industrielle de Mulhouse : un outil au

une première manufacture d'impression textile est fondée par quatre bourgeois à Mulhouse, qui était alors une ville réformée, libre, alliée des cantons suisses, en lien avec les fabriques d'indiennes de Neuchâtel⁸⁰⁴. La Société industrielle de Mulhouse (SIM) est fondée en 1825 par vingt-deux jeunes hommes, pour la plupart fils de manufacturiers et protestants, pour en faire « un lieu de recherches, d'activités et de diffusion d'ordre scientifique, économique, social, artistique et technique »⁸⁰⁵. Proches de la loge franc-maçonne de Mulhouse, leur but était la propagation de l'industrie et la promotion de la recherche scientifique appliquée. La SIM va constituer une bibliothèque qui permet l'accès aux connaissances techniques et scientifiques de l'époque, participer à la création et au développement des écoles techniques de Mulhouse, organiser des expositions de l'industrie, mais surtout, constituer un musée industriel pour les collections d'échantillons de tissus.

Avant de parler du Musée de Dessin industriel, il faut souligner que la première institution muséale à avoir été ouverte par la SIM est un cabinet d'histoire naturelle, autour des années 1830-1840, qui rassemblait à l'origine 200 à 300 échantillons de minéraux, une collection ornithologique dont une centaine d'oiseaux exotiques offert par Édouard Cornetz, habitant de Cortaillod dans le canton de Neuchâtel, un herbier, des fruits en cire et des coquillages, ainsi qu'une collection géologique⁸⁰⁶. Les Suisses étaient alors très

service du développement de l'industrie alsacienne au XIX^e siècle », in : COTTE Michel [dir.], *Circulations techniques en amont de l'innovation : hommes, objets et idées en mouvement*, Besançon et Belfort : Presses universitaires de Franche-Comté et UTBM, 2004, p. 145-162 ; OTT Florence, « La Sim (Société industrielle de Mulhouse) et la mémoire textile », in : *La revue du Musée des arts et métiers*, n° 51/52, février 2010, p. 88-97 ; GRIL-MARIOTTE Aziza, « Le destin des collections scientifiques et artistiques des cabinets de curiosités de la Société industrielle de Mulhouse, des années 1830 à nos jours », Programme de recherche et publication dirigés par POULOT Dominique et WINKIN Yves, *Cabinets de curiosités du XXI^e siècle : passé et avenir des cabinets de curiosités*, PICTS, Cnam, Hicsa, Labex CAP, 2021 (1), disponible en ligne : http://patstec.fr/PSETT_WEB/FR/CURIOSITES.htm et GRIL-MARIOTTE Aziza, « Le Musée de l'impression sur étoffes de Mulhouse, histoire d'une nouvelle institution muséale en Alsace au XIX^e siècle ? », in : KUENTZLER Valentin, MULLER Claude [dir.], *Regards sur l'Alsace du XIX^e siècle*, Institut d'histoire d'Alsace, Edition du Signe, 2021 (2), p. 291-300.

⁸⁰⁴ Mulhouse fut un pays allié (*zugewandter Ort*) des cantons suisses de 1515 à 1798. Voir : SCHRECK Nicolas, « Mulhouse », in : *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, version du 30.04.2020. En ligne : <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/007089/2020-04-30/>, consulté le 09.07.2021.

⁸⁰⁵ OTT Florence, 2010, p. 88.

⁸⁰⁶ OTT Florence, 2004, p. 158 et GRIL-MARIOTTE Aziza, 2021 (1), p. 3 et suivantes. Louis-Édouard Cornetz, né à Wissembourg (Bas-Rhin) le 15.01.1822 était dessinateur à la Fabrique-Neuve (fabrique d'Indiennes) à Cortaillod. Il a épousé Alexandrine Perregaux, neuchâteloise, le 22.03.1828. EVARD Maurice, « Toiles peintes neuchâteloise. Techniques, commerce et délocalisation », in : *Nouvelle Revue neuchâteloise*, n° 89-90, 23^e année, 2006, p. 76.

présents dans le commerce et l'industrialisation de Mulhouse et de nombreux Mulhousiens sont venus se former en Suisse⁸⁰⁷. Ces collections d'histoire naturelle devaient être utiles à l'enseignement de cette nouvelle discipline. Le Musée était d'ailleurs ouvert le mercredi après-midi pour les écoles et le samedi après-midi pour le public⁸⁰⁸. Concernant les collections industrielles, leur genèse débute en 1833 lorsque la SIM envoie une circulaire aux maisons d'impression sur tissus de la région du haut Rhin pour recevoir des dons d'échantillons textiles⁸⁰⁹. Mais le musée ne sera réellement ouvert au public qu'en 1857, à l'initiative d'un groupe de dessinateurs professionnels qui fondent la Société de Dessin industriel. Présentant des collections d'échantillons de tissus, mais plus particulièrement de toiles peintes, il est conçu comme une bibliothèque spécialisée qui avait pour objectif de « renseigner les dessinateurs et les industriels sur les dernières nouveautés dans l'impression sur tissus »⁸¹⁰. Sa vie sera de courte durée, puisqu'il ferme ses portes au public en 1872 déjà. La SIM récupère alors les collections et les archives et les intègre à celles de son musée industriel déjà existant. La nouvelle présentation des collections, qui prend place dans le bâtiment de l'école de dessin, montre une histoire industrielle et chronologique de l'impression sur tissus, en Alsace et à l'étranger⁸¹¹. Entre 1881 et 1883, un nouveau bâtiment est construit par la SIM pour accueillir ses différentes collections. Le rez-de-chaussée abritera à la fois les collections du musée industriel et technologique, tandis qu'au premier étage, « le musée historique du Vieux-Mulhouse », le « musée archéologique » et le « musée ethnographique » prendront place. Au deuxième étage, on trouvait le « musée de Tableaux », le cabinet d'estampes et deux grandes salles pour les expositions temporaires⁸¹². Les objectifs seront étonnamment proches du musée de Lausanne puisqu'« il s'agit de présenter des objets à leurs différents états de fabrication pour montrer les transformations successives subies par la matière brute pour devenir un

⁸⁰⁷ Le Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel a consacré une grande exposition aux indiennes neuchâteloises en 2018-2019. Voir : LAURENTI Lisa [dir.], LAFONTANT VALLOTTON Chantal et LÜSCHER Philippe, *Made in Neuchâtel. Deux siècles d'indiennes*. Catalogue d'exposition, Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, du 7 octobre 2018 au 19 mai 2019, Paris : Somogy et Neuchâtel : Musée d'art et d'histoire, 2018.

⁸⁰⁸ GRIL-MARIOTTE Aziza, 2021 (1), p. 4.

⁸⁰⁹ OTT Florence, 2010, p. 94.

⁸¹⁰ *Ibid.*

⁸¹¹ GRIL-MARIOTTE Aziza, 2021 (2), p. 293.

⁸¹² GRIL-MARIOTTE Aziza, 2021 (1), p. 8.

produit achevé »⁸¹³. Le Musée de Dessin industriel ne rejoint pas ce nouveau bâtiment, mais prend alors place dans les salles libérées de l'hôtel de la SIM, avec les collections naturalistes et de l'histoire de l'industrie textile, continuant d'incarner « l'idée originelle des collections avec la constitution d'un cabinet pour la science et l'industrie »⁸¹⁴. En 1944, les bâtiments de la SIM et du musée sont très endommagés par des bombardements. Onze ans plus tard, les collections textiles, séparées de l'École de dessin, se retrouvent dans le Musée d'Impression sur étoffes, spécialisé dans les tissus imprimés et rassemblant 6 millions d'échantillons, 50'000 documents textiles, du XVIII^e siècle à nos jours⁸¹⁵.

4.9 Le *Gewerbemuseum* de Bâle (1881)

En raison de sa situation frontalière, Bâle⁸¹⁶ a davantage souffert de la concurrence avec l'étranger que les autres villes suisses, notamment dans le domaine de l'ameublement. La prospérité de la ville doit beaucoup à l'industrie du ruban de soie, florissante depuis le XVII^e siècle, avec ses métiers annexes, comme la teinture, qui sera le point de départ du grand essor de l'industrie chimique à la fin du XIX^e siècle⁸¹⁷. En 1854, une Association des artisans et des commerçants (*Gewerbeverein*) est fondée, dont le but est d'élever le niveau de l'art et de soutenir les artisans. La situation de ces derniers, déjà difficile depuis l'abolition des guildes, a été exacerbée par la crise économique des

⁸¹³ Archives de Mulhouse, archives du CERARE (Centre d'Étude et de Recherche sur les ARchives Économiques), Cote 94B99, séance du comité de mécanique du 13 janvier 1880, p. 75, tiré de OTT Florence, 2004, p. 159.

⁸¹⁴ GRIL-MARIOTTE Aziza, 2021 (1), p. 9.

⁸¹⁵ Voir : <https://www.musee-impression.com/le-musee-de-limpression-sur-etoffes/>, consulté le 19.05.2021.

⁸¹⁶ Sur le *Gewerbemuseum* de Bâle, voir : WANNER Gustaf Adolf, FREI Eduard, KYBURZ Gustav [et al.], *Hundert Jahre Wandel und Fortschritt, Gewerbemuseum Basel 1878-1978*, Bâle : Gewerbemuseum, 1978 ; WANNER Gustaf Adolf et FREI Eduard, *Das Basler Gewerbe an der Arbeit 1834-1984, Jubiläumsschrift 150 Jahre Gewerbeverband Basel-Stadt*, Bâle : Kirschgarten-Druckerei, 1984 ; *Das Museum für Gestaltung Basel : ein Erscheinungsbild*. Catalogue d'exposition «Das Museum für Gestaltung im Museum für Gestaltung: ein Wettbewerb für ein Erscheinungsbild», Museum für Gestaltung de Bâle, du 8 septembre au 28 octobre 1990, Bâle : Museum für Gestaltung, 1990 et MÜLLER Maja, «Das Basler Gewerbemuseum 1878-1996», in : *Basler Stadtbuch*, 1996, Bâle : Christoph Merian Stiftung, 1996, p. 140-144, disponible en ligne : https://www.baslerstadtbuch.ch/stadtbuch/1996/1996_2480.html.

Aux *Staatsarchiv Kanton Basel-Stadt*, voir :

- ED-REG 24, Museum für Gestaltung (bis 1989 : Gewerbemuseum), 1877-1996.
- ED-REG 8, Allgemeine Gewerbeschule (1846-2004).
- E 10, Vereine und Gesellschaften, Gewerbemuseum (1878-1887).
- ED-REG 44, Schule für Gestaltung.

⁸¹⁷ WANNER Gustaf Adolf, «Gründung und Entwicklung», in : WANNER Gustaf Adolf, FREI Eduard, KYBURZ Gustav [et al.], 1978, p. 10.

années 1860. Dès le début, cette association a l'idée d'ouvrir une collection de modèles pour promouvoir l'artisanat local. Mais en l'absence de moyens financiers suffisants, le projet est abandonné. Comme à Winterthour et à Zurich, l'association pense que de nouvelles mesures doivent être prises pour soutenir les artisans, qui n'étaient plus en mesure de répondre aux exigences de la bourgeoisie aisée de la seconde moitié du XIX^e siècle, notamment en matière d'ameublement⁸¹⁸. La bourgeoisie du *Gründerzeit*, largement ouverte à l'art et à la culture, se tourne vers la France pour satisfaire ses besoins, la qualité esthétique de la production suisse ne leur convenant pas. Bâle est restée une ville très conservatrice jusqu'en 1875, date de l'adoption d'une nouvelle constitution cantonale. Du côté de la formation, une école de dessin et de modelage avait été fondée en 1796 par la *Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige*, dispensant un enseignement de dessin artistique et technique, ainsi qu'en construction et en mécanique⁸¹⁹.

La première grande réalisation de l'Association des artisans et des commerçants dans le domaine de la promotion de l'artisanat bâlois est la grande exposition commerciale de Bâle de 1877, présidée par Georg Kiefer-Bär qui deviendra le premier président du *Gewerbemuseum*. Elle remporte un franc succès : 454 exposants y participent, plus de 100'000 visiteurs la fréquentent et elle rapporte un bénéfice net de 15'000 francs suisses. À la suite de cette réussite, la Section des artisans du *Gewerbeverein* demande que cette somme serve à la création d'un musée et présente en 1878 un programme détaillé pour la fondation d'un *Gewerbemuseum*⁸²⁰. Elle prévoit une collection d'échantillons et de modèles, représentant toutes les branches du commerce, classées en quatre groupes : 1. écriture, imprimerie, arts graphiques, peinture décorative ; 2. travail de la pierre, de l'argile, du verre et du métal ; 3. travail du bois, ameublement et objets domestiques et ménagers ; 4. outils et petites machines. Le programme exclut les grandes machines, afin de privilégier la petite industrie⁸²¹. Une bibliothèque professionnelle, avec les ouvrages rassemblés par l'association, et une collection graphique venaient compléter le tout. Selon le programme de la Section des artisans, le

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁸¹⁹ WANNER Gustaf Adolf, 1978, p. 11.

⁸²⁰ *Staatarchiv Basel-Stadt*, Vereine und Gessellschaften E 10, « Programm für ein zu errichtendes Gewerbe-Museum in Basel ».

⁸²¹ WANNER Gustaf Adolf, 1978, p. 15.

Musée doit s'adresser à la fois aux artisans et aux commerçants, aux ouvriers et aux apprentis ainsi qu'au grand public⁸²². Un des objectifs principaux est de permettre aux ouvriers d'avoir une vue d'ensemble des derniers développements en matière de style et de technologie dans les différents domaines de l'artisanat grâce aux objets exposés. La Section des artisans remet ce rapport au *Gewerbeverein* qui l'accepte et met sur pied une commission de onze membres pour préciser le projet. En 1880, Wilhelm Bubeck (1850-1891) en est nommé directeur. Né à Bâle, il a suivi une formation d'architecte à l'école polytechnique de Stuttgart. Après avoir obtenu son diplôme, il est rentré en Suisse pour participer à la construction du chemin de fer du Saint-Gothard. Ayant beaucoup voyagé en Europe, il est l'auteur de plusieurs ouvrages sur les arts et l'artisanat⁸²³. Le musée s'installe alors dans deux salles de l'ancienne *Rheinlagerhaus* ou *Gewerbehalle* (Ill. 43). Il s'agissait d'une halle commerciale, inspirée de celles de Munich, Nuremberg ou Mayence, dans laquelle les produits de petits artisans pouvaient être exposés et vendus. Le musée est inauguré le 2 mai 1881. Wilhelm Bubeck sera également le directeur de la *Zeichen- und Modellierschule* de Bâle qui se transformera sous sa direction en 1886 en *Allgemeine Gewerbeschule*. Dès cette année-là, il sera rémunéré par le canton. Il meurt brutalement en 1891, dans l'accident ferroviaire de Münchenstein, après l'effondrement d'un pont⁸²⁴.

Durant les premières années de son existence, le *Gewerbemuseum* de Bâle fonctionne comme un petit musée industriel classique, mais très vite, le développement de ses activités est limité pour des raisons financières – le canton versant une contribution annuelle de 2000 francs suisses – et par ses locaux trop petits. Le musée disposait alors seulement de deux salles d'exposition et d'une salle de lecture abritant la bibliothèque et servant également de salle de dessin. La volonté de développer l'éducation industrielle et de réorganiser l'école de dessin pour répondre aux nouveaux besoins amorce une deuxième phase⁸²⁵. Les discussions sont difficiles : d'un côté la direction de l'école veut qu'elle reste privée et bénévole, de l'autre, le département cantonal de l'éducation désire

⁸²² *Ibid.*, p. 16.

⁸²³ *Ibid.*, p. 25-26.

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁸²⁵ À ce sujet, voir aux *Staatsarchiv Kanton Basel-Stadt* les fonds suivants : *Erziehung 001 Gewerbemuseum*, et *Bau MM 23, Allgemeine Gewerbeschule und Gewerbemuseum*, et aussi les *Jahresberichten des Gewerbemuseums*.

qu'elle soit reprise par l'État⁸²⁶. Après cinq ans de débat et de négociations, le musée fusionne avec l'école d'artisanat (l'*Allgemeine Gewerbeschule*) et est placé sous la tutelle du canton, grâce à une commission de surveillance élue par le Conseil d'État. Au même moment, les contributions du canton au musée augmentent considérablement.

Pages suivantes :

III. 43. Bâle, affiche promotionnelle pour le « Bazar de l'Industrie ».

Plakatsammlung de la Schule für Gestaltung de Bâle. Tiré de *Gewerbemuseum Basel 1878-1978. Hundert Jahre Wandel und Fortschritt*, Bâle : Gewerbemuseum Basel, 1978, p. 24.

III. 44. Bâle, bâtiment de la Gewerbeschule et du *Gewerbemuseum*.

Schweizerische Bauzeitung 27 (1896), pp. 9-10.

III. 45. Bâle, bureaux administratifs du *Gewerbemuseum* et de la *Gewerbeschule*, vers 1894.

Tiré de *Das Museum für Gestaltung im Museum für Gestaltung. Ein Wettbewerb für ein Erscheinungsbild. 8.9-28.10.1990*, cat. expo, Bâle : Museum für Gestaltung Basel, 1990, p. 6.

⁸²⁶ WANNER Gustaf Adolf, 1978, p. 29.

GEWERBE

HALLE

BASEL

BAZAR

DE L'INDUSTRIE

BÂLE.

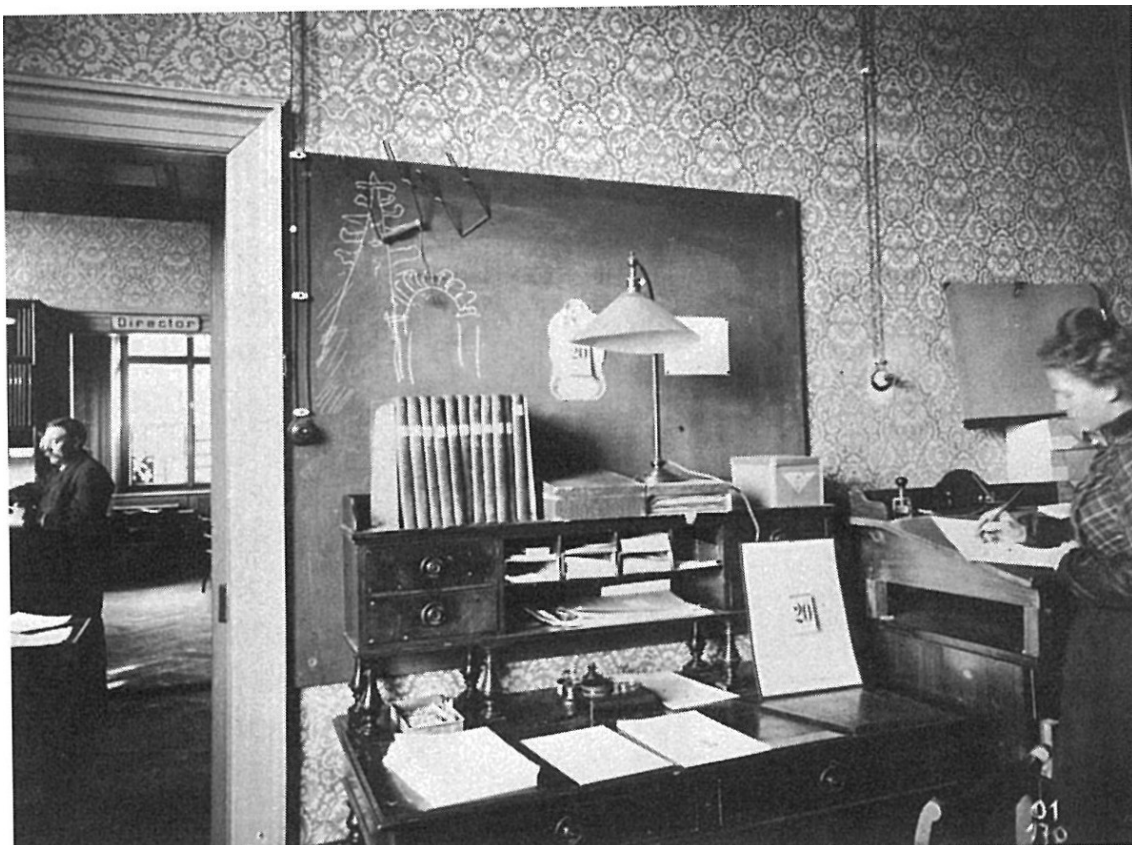


Offen alle Wochentage von Morgens 8-12 und von 1-7 Uhr

Preise fest pr. comptant!

Ouvert tous les jours de 8-12 matin et 1-7 soir

Prix fixes.





Page précédente :

III. 46. Bâle, salle de dessin de la *Gewerbeschule*, 1901.

Tiré de *Das Museum für Gestaltung im Museum für Gestaltung. Ein Wettbewerb für ein Erscheinungsbild. 8.9-28.10.1990*, cat. expo, Bâle : Museum für Gestaltung Basel, 1990, p. 6.

III. 47. Bâle, un atelier de la *Gewerbeschule*, 1901.

Tiré de *Das Museum für Gestaltung im Museum für Gestaltung. Ein Wettbewerb für ein Erscheinungsbild. 8.9-28.10.1990*, cat. expo, Bâle : Museum für Gestaltung Basel, 1990, p. 7.

4.9.1 *Le nouveau bâtiment et la direction d'Eduard Spiess (1891-1912)*

La ville décide de faire construire un nouveau bâtiment sur la Lyss, à l'angle entre la Spalenvorstadt et le Petersgraben (Ill. 44), afin d'abriter le musée, l'*Allgemeine Gewerbeschule*, une bibliothèque, ainsi qu'un bureau de renseignements pour l'office fédéral des brevets (Ill. 45-47).

Eduard Spiess (1849-1912) est nommé comme successeur à Wilhelm Bubeck après son décès. Contrairement à son prédécesseur, il s'intéresse plus à la technologie qu'aux arts industriels. Il a obtenu un diplôme d'ingénieur civil à l'École polytechnique fédérale de Zurich, s'est installé un moment en Amérique, puis a été professeur à la *Kunstgewerbeschule* de Kassel, est devenu directeur de la *Kunstgewerbe- und Handwerkerschule* de Magdebourg, avant d'être nommé à Bâle⁸²⁷. En janvier 1893, l'*Allgemeine Gewerbeschule* peut s'installer dans le nouveau bâtiment du Petersgraben, suivie par le musée qui sera inauguré deux ans plus tard, en mars 1895. Les collections ont été entièrement réaménagées, la bibliothèque réorganisée et cataloguée. Nous n'avons pas trouvé de sources qui décrivent précisément le type de dispositif choisi, mais l'architecte E. Jung, expert fédéral responsable des subventions fédérales, critique la nouvelle présentation dans son rapport pour l'année 1894-1895 :

[...] [La] collection [est] trop systématiquement organisée. [...] il pourrait facilement arriver que le visiteur, au lieu d'être stimulé, soit repoussé et ennuyé par un arrangement monotone d'objets disposés avec beaucoup de pédanterie. [...] Une telle collection devrait moins être traitée comme un institut scientifique ; qu'essayer d'avoir un effet sur le visiteur par un regroupement artistique des objets exposés, grâce auquel le développement des techniques individuelles peut au moins recevoir l'attention nécessaire.

⁸²⁷ WANNER Gustaf Adolf, 1978, p. 38-39.

Il est certes très louable de présenter les nombreux carreaux de poêle et les ouvrages en fer forgé de manière systématique et historiquement ordonnée ; cependant, pour l'artisan, cet arrangement devient incompréhensible et ennuyeux. Son objectif serait mieux atteint si seuls les meilleurs exemples étaient exposés de cette manière et si le reste des articles était utilisé pour garnir les surfaces murales, les tables d'exposition, etc.⁸²⁸

Le livre d'inventaire dans lequel tous les achats ont été inscrits à partir 1881 a été conservé dans le fonds d'archives de l'école⁸²⁹, nous permettant de différencier plusieurs périodes dans la politique d'acquisition⁸³⁰. La première période, de 1880 à 1915, qui coïncide avec la phase initiale de constitution de la collection sous la direction de Bubeck, puis de Spiess, est marquée par le style historiciste. Les directeurs font l'acquisition en grande quantité d'objets artisanaux dans des matériaux simples et selon des techniques de production en série, reprenant les styles de l'Antiquité classique, du Moyen Âge et de la Renaissance. La documentation sur les expositions temporaires varie en fonction des années. Dans les premières années du *Gewerbemuseum* dans la *Gewerbeshalle* (1880-1895), les expositions avaient pour sujet le commerce local. Avec la construction du nouveau bâtiment et jusqu'en 1915, les expositions étaient surtout centrées sur les arts graphiques, avec des affiches et des cartes postales, et sur l'ameublement et l'architecture intérieure⁸³¹. Après le décès de Spiess en 1912, le gouvernement cantonal nomme Jules de Praetere qui vient du *Kunstgewerbemuseum* de Zurich, comme directeur de l'école et du musée, poste qu'il occupera seulement pendant une année et demie.

⁸²⁸ *Staatsarchiv Kanton Basel-Stadt*, ED-REG 24, Museum für Gestaltung (bis 1989 : *Gewerbemuseum*), 1877-1996, Bericht von E. Jung, 1894-1895. Citation originale : « [...] allzu systematisch geordneten Sammlung. [...] es könnte leicht der Fall eintreten, dass durch eine monotone Aufstellung der mit grosser Pedanterie geordneten Gegenstände der Besucher, statt angeregt, abgestossen und gelangweilt werde » [...] « Eine solche Sammlung sollte eben weniger als wissenschaftliches Institut behandelt werden; sie sollte vielmehr versuchen, durch künstlerische Gruppierung der Ausstellungsgegenstände auf den Besucher einzuwirken, wobei immerhin dem Entwicklung der einzelnen Techniken die nötige Aufmerksamkeit kann geschenkt werden. Es ist ja gewiss sehr verdienstlich, alle die vielen Ofenkacheln und Schmiedearbeiten systematisch und historisch geordnet zur Darstellung zu bringen; für den Handwerker aber wird diese Aufstellung unverständlich und langweilig. Ihr Zweck würde besser erreicht werden, würde man nur die besten Exemplare in dieser Weise ausstellen und die übrige Ware zur Garnierung von Wandflächen oder von Ausstellungstischen etc. verwenden ».

⁸²⁹ *Staatsarchiv Kanton Basel-Stadt*, ED-REG 44, Schule für Gestaltung.

⁸³⁰ À ce sujet, voir : MÜLLER Maja, 1996, p. 141.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 142-143.

4.9.2 *Hermann Kienzle directeur (1916-1943)*

En 1913, le Conseil d'État de Bâle prend contact avec Hermann Kienzle pour qu'il donne son avis d'expert sur la réorganisation du *Gewerbemuseum*. Hermann Kienzle (1876-1946), né à Bâle, a étudié la philologie classique, l'archéologie et l'histoire de l'art. Il a précédemment été conservateur des collections d'art et d'histoire de la Hesse à Darmstadt, puis directeur du *Gewerbemuseum* de la même ville⁸³². Kienzle rend un rapport complet⁸³³ dans lequel il conclut que le musée est administré et géré de manière amateur et qu'il devrait être réorganisé en profondeur selon des critères modernes, si le but est qu'il puisse remplir sa mission en matière d'éducation industrielle, d'artisanat et d'art, ainsi que d'éducation du goût et du public. De plus, selon lui, la collection actuelle n'est pas suffisante pour remplir cet objectif. En 1914, le musée est placé sous la supervision du Département cantonal de l'Éducation. En 1916, quand Jules de Praetere prévoit de travailler à plein temps pour la foire suisse des échantillons (*Schweizer Mustermesse*) fondée à Bâle en 1916, Hermann Kienzle est nommé en tant que directeur adjoint, puis directeur dès le départ de Praetere. Kienzle s'attelle à une réorganisation totale du *Gewerbemuseum* selon un triple objectif : en faire un institut moderne dans l'intérêt de l'enseignement industriel, des métiers et de l'artisanat, et du public⁸³⁴. Au niveau des collections, il rassemble des œuvres pour servir de collections de modèles pour l'école, à la fois d'époques anciennes et contemporaines et garde seulement un tiers de la collection antérieure. Auparavant, les objets étaient classés selon des critères de motifs, puisqu'ils devaient fournir aux artisans des motifs pour décorer les objets. Autrement dit, ils servaient de source d'inspiration dans une tendance historicisante du style. Kienzle revoit le type de classement, puisque dans de nombreux cas, le caractère matériel et le traitement technique de l'objet n'étaient pas expliqués ou mis en valeur⁸³⁵.

En 1918, la collection est rouverte dans des salles entièrement réaménagées, avec un mobilier entièrement neuf et uniforme. Les objets ne sont plus disposés par style, mais dans cinq groupes principaux de matériaux, et à l'intérieur de chaque groupe, selon des

⁸³² WANNER Gustaf Adolf, 1978, p. 46-47.

⁸³³ *Staatsarchiv Kanton Basel-Stadt*, ED-REG 24, Museum für Gestaltung (bis 1989 : Gewerbemuseum), 1877-1996, Bericht von Hermann Kienzle, 1913.

⁸³⁴ WANNER Gustaf Adolf, 1978, p. 47.

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 48.

critères techniques : 1. Travail du bois, principalement les meubles ; 2. Travail du métal ; 3. Céramique et verre ; 4. Textiles (tissus, broderie, dentelles, impressions) ; 5. La reliure (type, impression, reliure de liaison). Chaque groupe présentait des exemples caractéristiques de traitement des matériaux et de conception, notamment des objets de nature simple utilisés comme articles ménagers, ce qui permettait, dans la mesure du possible, de montrer ces styles et ces époques⁸³⁶.

Kienzle met en place une politique muséale moderne avec l'organisation d'expositions temporaires, liée à un programme de conférences et il essaie d'intégrer le tout à la formation continue des étudiants. Il met en place une politique d'exposition cohérente et privilégie les thématiques actuelles, tout en excluant les expositions rétrospectives et dans un seul domaine de l'artisanat d'art, afin de d'éveiller l'intérêt du public sur les problématiques de l'industrie d'art. Dès 1928, il organise une série d'expositions présentées dans l'esprit du *Bauhaus* de Dessau, prônant l'unité de l'architecture, des beaux-arts, du design et de la typographie. Kienzle aspirait à une conception fonctionnelle des objets et du mobilier, à une production rationnelle et peu coûteuse, afin de les rendre accessibles à de larges couches de la population. Durant les années 1929-1939, il est secondé par Georg Schmidt, futur directeur de l'*Öffentliche Kunstsammlung*. Ce dernier a su, dans de nombreuses expositions très appréciées, développer de manière impressionnante les aspects matériels, technologiques et de construction. Dans des expositions comme « *Das Kastenmöbel* », « *Der Stuhl* » (Ill. 48), « *Der Schuh* », d'importants bien de consommation étaient présentés sous les aspects du développement de l'outil et de la construction, du matériau et de l'utilisation. Dans ces expositions, le développement historique était là pour aider le spectateur à comprendre les problèmes, les tâches et les tentatives du présent, tels qu'ils résultent de l'évolution constante des méthodes et des moyens de production⁸³⁷.

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 50.



III. 48. Bâle, exposition de chaises (présentées chronologiquement) au *Gewerbemuseum*, 1905.

Tiré de *Das Museum für Gestaltung im Museum für Gestaltung. Ein Wettbewerb für ein Erscheinungsbild*. 8.9-28.10.1990, cat. expo, Bâle : Museum für Gestaltung Basel, 1990, p. 10.

4.10 Le Musée d'art industriel de La Chaux-de-Fonds (1885)

Le Musée d'art industriel de La Chaux-de-Fonds, entièrement intégré à l'École d'arts appliqués à l'industrie, constitue un exemple important pour la Suisse : c'est dans ce milieu que le style Sapin, déclinaison régionale de l'Art Nouveau, est né. C'est également dans cette école que Charles L'Éplattenier, fondateur de l'Œuvre⁸³⁸ a enseigné, ayant comme élève Charles-Édouard Jeanneret, futur Le Corbusier. Plusieurs études de

⁸³⁸ L'Œuvre, pendant romand du *Schweizerischer Werkbund*, est une association professionnelle fondée en 1913, afin de favoriser les échanges d'idées en matière de création artisanale et industrielle en Suisse. Pour plus de détails, voir la partie 5.3.

qualité ont déjà été publiées sur ce milieu artistique et sur l'école⁸³⁹, offrant ainsi de bonnes bases sur lesquelles travailler. De plus, les principales sources ont été conservées au sein même de l'école, permettant de retracer assez précisément son histoire⁸⁴⁰.

4.10.1 *L'École d'arts appliqués à l'industrie de La Chaux-de-Fonds*

L'histoire de la création du Musée d'art industriel de La Chaux-de-Fonds est intimement liée au rôle important qu'a joué et joue encore l'horlogerie pour cette ville. À la fin du XIX^e et au début du siècle suivant, La Chaux-de-Fonds est alors, selon les mots de Karl Marx, « une seule manufacture horlogère »⁸⁴¹. Pratiquement 55% de la production mondiale d'horlogerie y étaient réalisés⁸⁴². Dès la fin du XIX^e siècle, les patrons horlogers parcouraient les capitales d'Europe afin de vendre leurs produits et étaient ainsi informés du goût, des dernières tendances artistiques et des innovations technologiques de leur époque⁸⁴³. Les relations commerciales avec l'extérieur ont provoqué une certaine ouverture d'esprit qui a créé un terreau artistique favorable, La Chaux-de-Fonds est ainsi l'une des rares villes suisses que l'on peut considérer comme un centre de l'Art Nouveau⁸⁴⁴. Les industriels joueront un important rôle de mécène pour la vie artistique et culturelle de la région, soutenant et finançant de nombreux projets dans le domaine artistique non seulement, mais également dans celui de l'éducation⁸⁴⁵. Les nombreuses

⁸³⁹ Pour le Musée d'art industriel de La Chaux-de-Fonds, voir notamment : GFELLER Cathy, « L'essor de l'Art nouveau à La Chaux-de-Fonds ou Les débuts de l'École d'art (1900-1914) », in : *Nouvelle revue neuchâteloise*, Neuchâtel, n° 34, 1992 ; BIERI THOMSON Helen [dir.], *Une expérience art nouveau. Le style sapin à La Chaux-de-Fonds*, La Chaux-de-Fonds : ville de la Chaux-de-Fonds et Paris : Somogy éditions d'art, 2006 et CORTHESY Catherine, *Musée d'art industriel de l'École d'arts appliqués de La Chaux-de-Fonds*, ainsi que *La Collection d'art industriel du Musée de l'École d'arts appliqués*, deux documents non publiés de 2003, réactualisés en 2011. Nous remercions chaleureusement Catherine Corthésy, actuelle bibliothécaire de l'école d'arts appliqués et responsable des collections, qui nous a gracieusement mis à disposition de nombreux documents et de nous avoir facilité l'accès aux archives. Un nouvel ouvrage va sortir en 2022, retraçant les 150 ans de l'École : HELLMANN Anouk et CORTHESY Catherine [dir.], *150 objets pour un 150^e*, Zurich : Schneidegger & Spiess, 2022. Nous y avons rédigé un petit chapitre sur les écoles d'art en Suisse.

⁸⁴⁰ Voici les principales sources conservées dans les caves de l'École d'art actuelle : premier inventaire qui date de 1897, tenu avec plus ou moins de rigueur jusqu'en 1941 ; Rapports annuels de l'École d'art ; procès-verbaux de la Commission et du Bureau de l'École d'art (le musée est souvent mentionné dans les divers). Les documents ne sont pas cotés.

⁸⁴¹ MARX Karl, *Le Capital*, Paris : Maurice Lachatre et C^{ie}, 1872, p. 149

⁸⁴² GUBLER Jacques, « Le Corbusier, pourquoi ? », in : *Revue neuchâteloise*, n° 91, 1980, p. 9.

⁸⁴³ JEANNERET Jean-Daniel, « La Chaux-de-Fonds et l'art nouveau », in : *Revue historique neuchâteloise*, n°2, 1998, p. 59-60.

⁸⁴⁴ SCHEURER Marie-Ève, 1998, p. 66.

⁸⁴⁵ GFELLER Cathy, 1992, p. 5-6.

transformations de la ville sont donc liées à l'évolution de l'industrie horlogère, sensible jusque dans l'urbanisme, classé à l'UNESCO en 2009.

Dans ce contexte d'émulation, la Société des peintres graveurs fonde en 1870 l'École d'arts appliqués à l'industrie⁸⁴⁶. Elle deviendra communale deux ans plus tard, les autorités politiques se rendant compte de son utilité pour la région. Afin d'améliorer la qualité de son enseignement, l'École d'art de La Chaux-de-Fonds suit le triple schéma du *South Kensington* qui rassemble en un lieu unique école, collection d'art et bibliothèque, comme en témoigne le *Rapport annuel* :

Stimuler, fortifier le sentiment artistique de notre ville, telle est, telle sera toujours, la noble mission de l'École d'art. Parmi les moyens à employer pour se rapprocher du but, il était naturel de songer tout d'abord à l'organisation d'une école supérieure de dessin et de composition ; la formation de collections et de bibliothèques artistiques s'imposait ensuite [...] ⁸⁴⁷.

L'école « [est] fondée [...] dans le but d'assurer au métier de la gravure des apprentis mieux préparés que dans les ateliers de la ville »⁸⁴⁸. Elle a pour objectif de développer les aptitudes artistiques des élèves et d'approfondir l'étude du dessin du point de vue de l'ornementation, hors des contraintes de production des ateliers. Le but est également de faire concurrence aux villes rivales de Besançon ou Genève, qui s'étaient déjà dotées d'une école de dessin destinée aux ouvriers horlogers⁸⁴⁹.

L'enseignement de l'École d'art est très différent du système d'apprentissage en atelier pratiqué jusque-là. L'apprenti graveur en atelier exerçait un travail répétitif, machinal et routinier, sans se soucier de l'évolution des principes décoratifs. Tandis qu'en sortant de l'École d'art, le décorateur de montres possédait un solide bagage créatif, théorique et technique qui lui permettait de s'adapter aux goûts et à l'évolution de l'industrie⁸⁵⁰. Le programme d'enseignement est rapidement divisé entre des classes

⁸⁴⁶ En réalité, l'école changera de nom à plusieurs reprises. Pour plus de cohérence, nous avons choisi d'utiliser les termes d'École d'arts appliqués à l'industrie ou plus simplement École d'art.

⁸⁴⁷ Archives de l'École d'art de La Chaux-de-Fonds (AEACdF), Rapport annuel 1886-1887, p. 6-7.

⁸⁴⁸ AUBERT Georges, JEANNERET Charles-Edouard, L'ÉPLATTENIER Charles et PERRIN Léon, *Un mouvement d'art à La Chaux-de-Fonds, à propos de la nouvelle section de l'École d'art*, La Chaux-de-Fonds, 1914, p. 4.

⁸⁴⁹ GFELLER Cathy, 1992, p. 10.

⁸⁵⁰ *Ibid.*

professionnelles, qui forment pour la gravure-ciselure, la peinture sur émail, le sertissage-bijouterie-joaillerie et le guilloché, et des cours du soir. C'est justement pour améliorer les connaissances en dessin des élèves que Charles L'Éplattenier (1874-1946), peintre et décorateur, est engagé en 1897. Nous verrons par la suite qu'il jouera un rôle important pour l'école et le musée.

4.10.2 *Le Musée d'art industriel*

L'École d'arts de La Chaux-de-Fonds se dote en 1885, quinze ans après sa création, d'un Musée d'art industriel à l'initiative de William Hirschy, ancien élève de Charles Gleyre et professeur de dessin. Ce sont les subventions fédérales accordées à l'École à partir de cette année-là qui permettent de fonder le musée et la bibliothèque⁸⁵¹. En réalité, Hirschy officialise un processus en cours, puisque dès la création de l'École, la direction et les enseignants avaient déjà commencé à acquérir des objets. Au début, les objectifs du musée étaient assez modestes :

Nous n'avons pas la prétention de rivaliser dans ce domaine avec les grandes villes ; [...] nous croyons cependant utile de réunir, pour les mettre sous les yeux de nos ouvriers, les principaux produits des industries d'art : papiers, tissus, bois, céramique, métal ; le travail du métal tiendra, on le comprend, la place principale. En mettant ces divers matériaux à la disposition des intéressés, ceux-ci pourront se faire une idée assez complète du grand art industriel ; ils auront ainsi l'occasion de compléter à peu de frais leurs connaissances techniques⁸⁵².

L'École d'art formait essentiellement des artisans pour l'industrie horlogère, c'est pour cette raison que la priorité est de réunir des objets d'art illustrant le travail du métal. Les collections du Musée d'art industriel poursuivent deux buts :

Le but premier est d'offrir une collection d'objets de qualité permettant aux élèves de se familiariser avec les techniques et les styles d'arts appliqués des meilleurs créateurs et artisans de l'époque, sans dédaigner des provenances plus exotiques. Dans un deuxième temps, cette collection devient aussi le lieu où sont collectées les productions intéressantes et remarquables des élèves et des professeurs de l'école⁸⁵³.

⁸⁵¹ AEACdF, Rapport annuel 1888-1889, p. 4. Le financement du Musée est assuré par une subvention fédérale renouvelable d'année en année. Le budget annuel d'acquisition varie entre mille cinq cents et mille huit cents francs. BIERI THOMSON Helen, 2006, p. 53 et p. 64. Sur les subventions fédérales, voir 4.2.

⁸⁵² AEACdF, Rapport annuel 1886-1887, p. 6.

⁸⁵³ CORTHEY Catherine, *Musée d'art industriel de l'École d'arts appliqués de La Chaux-de-Fonds*, p. 1.

La période d'épanouissement du musée et d'agrandissement des collections va de sa création jusqu'à la démission du professeur Charles L'Éplatténier en 1914⁸⁵⁴. Après cette date, « on assiste [...] à un ralentissement progressif et à une baisse dans la qualité des acquisitions, qui marquent la fin d'une entreprise ambitieuse, engagée par William Hirschy et menée à bien par L'Éplatténier »⁸⁵⁵ et à partir de 1951, plus aucun objet n'a été acquis.



III. 49. Collège industriel de La Chaux-de-Fonds, abritant l'École d'art et le Musée d'art industriel. Anonyme, 1910.

Carte postale. Bibliothèque de la Ville, La Chaux-de-Fonds.

L'École d'art prend place dès 1877 dans le nouveau Collège industriel (Ill. 49), construit en 1876, qui abritait également d'autres institutions, souvent dans un état embryonnaire : la bibliothèque publique, l'École d'horlogerie, la collection de peinture de la Société des amis des arts et un musée communal regroupant l'histoire, les sciences

⁸⁵⁴ BIERI THOMSON Helen, 2006, p. 54.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 76.

naturelles et le médailler⁸⁵⁶. Le Musée industriel et la bibliothèque prenaient place dans 3 salles. Aujourd'hui, seule la bibliothèque occupe encore ce bâtiment.

4.10.3 *La collection*

Les collections, environ un millier d'objets au total, se composent essentiellement de reproductions et de copies d'anciens chefs-d'œuvre, ainsi que de modèles et des œuvres des professeurs et des élèves⁸⁵⁷. La minorité des créations originales relève d'une très grande qualité. Il s'agit essentiellement d'objets en métal, d'émaux, de bijoux, de céramiques et de meubles de style Art Nouveau. Il existe un premier inventaire des collections, commencé en 1897 et tenu avec plus ou moins de rigueur jusqu'en 1941 (annexe VII.1)⁸⁵⁸. En confrontant les informations de l'inventaire, souvent imprécises, à d'autres sources, par exemple aux *Rapports annuels* de l'École d'art ainsi qu'aux procès-verbaux de la Commission et du Bureau de la même école, on arrive à se faire une idée de l'état des collections⁸⁵⁹. En effet, même si au niveau administratif, le règlement de la Bibliothèque et de l'École d'art stipule que les achats sont décidés en dernier ressort par la Commission sur proposition des professeurs et du directeur, la plupart du temps, seul les achats exceptionnels apparaissent dans les procès-verbaux⁸⁶⁰. Les dons sont plus nombreux au début et proviennent des enseignants, d'anciens élèves, de membres de la Commission et d'industriels proches des formations dispensées⁸⁶¹.

Helen Bieri Thomson a analysé des objets de la collection, et plus particulièrement des créations originales, entre 1885 et 1914, période qui correspond au développement et à l'épanouissement du Musée⁸⁶². Elle montre les liens étroits entre les nouvelles

⁸⁵⁶ CORTHEY Catherine, « La bibliothèque de l'École d'art appliqués et les bibliothèques des musées », in : *Entre lecture, culture et patrimoine. La bibliothèque de la ville de La Chaux-de-Fonds. 1838-2013*, Neuchâtel : Alphil, 2013, p. 126.

⁸⁵⁷ BIERI THOMSON Helen, 2006, p. 54.

⁸⁵⁸ Ce premier inventaire est toujours conservé dans les archives de l'École d'art actuelle (annexe VII.1).

⁸⁵⁹ BIERI THOMSON Helen, 2006, p. 54.

⁸⁶⁰ HELLMANN Anouk et CORTHEY Catherine, « L'École d'art : ferment du progrès artistique et industriel », in : *Une expérience art nouveau. Le style sapin à La Chaux-de-Fonds*, La Chaux-de-Fonds : Ville de la Chaux-de-Fonds et Paris : Somogy éditions d'art, 2006, p. 43.

⁸⁶¹ CORTHEY Catherine, *Une collection d'école : Mise en valeur de la Collection d'arts industriels de l'École d'arts appliqués dans le contexte scolaire actuel*, Mémoire rédigé pour l'obtention du Certificat Cours de base en muséologie de l'ICOM, La Chaux-de-Fonds, 2014, p. 3.

⁸⁶² BIERI THOMSON Helen, 2006.

acquisitions (surtout dans le domaine du métal) et l'utilité de ces objets pour démontrer ou expliquer une technique particulière ou nouvelle aux élèves de l'École. Par exemple, lorsque l'École ouvre une classe de peinture sur émail en 1891, en parallèle, l'émaillerie devient un axe privilégié pour les nouvelles acquisitions. Ou alors en 1913, un ensemble de onze pièces en cuivre de Jean Dunand est acheté, afin de montrer aux élèves les différentes phases de la fabrication d'un vase en dinanderie⁸⁶³. Mais ce lien n'est pas obligatoire. Par exemple, la céramique fait partie des collections, même si elle n'est pas directement enseignée. Il est également intéressant de remarquer que pour l'orfèvrerie-joaillerie, domaine proche de l'horlogerie, on se contente, à de rares exceptions, de la production locale, plus accessible financièrement⁸⁶⁴.

Nous pouvons distinguer trois pays principaux d'achat : France, Allemagne et Autriche, qui correspondent à trois moments dans l'histoire du Musée. Dans un premier temps et jusqu'en 1900, William Hirschy (1838-1889) acquiert des objets d'art contemporain essentiellement français. C'est à Paris qu'il va chercher des œuvres pour montrer aux élèves les dernières innovations. Après son décès en 1889, les acquisitions sont assez décevantes, jusqu'à l'arrivée de L'Éplattenier en 1897 qui joue d'emblée un rôle important⁸⁶⁵ et qui poursuit les achats en France. Un certain nombre d'objets allemands et autrichiens font partie des collections, mais ils n'ont été ni inscrits à l'inventaire ni mentionnés dans les *Rapports annuels*. Helen Bieri Thomson suppose, sans doute avec raison, qu'ils ont été ramenés par Charles-Édouard Jeanneret après son voyage d'étude en Allemagne⁸⁶⁶. Le choix des acquisitions est très lié à la personnalité de L'Éplattenier et à ses goûts ; on sait par exemple qu'il n'était pas très intéressé par l'avant-garde et qu'il estimait beaucoup l'art viennois⁸⁶⁷.

De façon générale, il faut souligner la qualité des acquisitions faites à La Chaux-de-Fonds, même si elles peuvent paraître modestes à l'échelle internationale. Ce sont souvent des pièces des meilleurs artistes contemporains Art nouveau qui sont achetées,

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 60.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 68 et PV de la séance de la Commission des achats, séance du 24 mai 1898, p. 104-105.

⁸⁶⁶ BIERI THOMSON Helen, 2006, p. 74.

⁸⁶⁷ GFELLER Cathy, 1992, p. 16.

bien que le musée possède également des pièces plus anciennes. Pratiquement aucune autre institution en Suisse, à part le *Kunstgewerbemuseum* de Zurich (aujourd'hui Musée Bellerive), ne possède une telle collection Art Nouveau, constituée autour de 1900.

4.10.4 *Liens étroits entre l'école, le musée et la bibliothèque*

Dans les faits, l'École d'art, le Musée et la bibliothèque sont étroitement liés. D'ailleurs, dans les rapports annuels, les nouvelles acquisitions pour le Musée et la bibliothèque ne sont pas vraiment différenciées ; la bibliothèque semble faire partie du Musée, comme en témoigne le Rapport annuel : « Actuellement confondu entre la bibliothèque et une collection de modèles de plâtre, ce musée ne peut être visité que pendant la présence d'un professeur et n'est pas ouvert au public le dimanche. Lorsqu'il sera installé convenablement, on y trouvera de précieux renseignements »⁸⁶⁸. Les responsables de l'école voient l'ensemble comme un tout : « Par sa Bibliothèque et son Musée d'art industriel, l'École est et restera un conservatoire du sens et de la pratique de l'art industriel. Augmentés par les achats annuels, ils sont une source de renseignements variés dans tous les domaines de l'art »⁸⁶⁹. En définissant l'école comme un « conservatoire du sens et de la pratique de l'art industriel », les responsables soulignent d'une part que la bibliothèque et le musée doivent être au service des enseignements, et d'autre part qu'ils doivent être orientés vers la pratique. Autrement dit, il ne s'agit pas de réunir des livres et des objets pour le simple plaisir des yeux et de l'esprit. Au contraire, la plupart des nouvelles acquisitions d'objets ou de livres sont faites selon les besoins des classes⁸⁷⁰. Certains livres et objets étaient directement utilisés dans les salles de cours, permettant aux élèves d'avoir des modèles directement à disposition⁸⁷¹.

Les horaires d'ouverture pour la visite du musée, la consultation des livres et les prêts varient selon les locaux et la disponibilité du personnel. Le règlement qui en fixe les modalités sera revu plusieurs fois⁸⁷². Comme il s'agit d'un musée scolaire, on peut

⁸⁶⁸ AEACdF, Rapport annuel de 1897-1898, p. 6.

⁸⁶⁹ AEACdF, Rapport annuel de 1901-1902, p. 7-8

⁸⁷⁰ HELLMANN Anouk et CORTHÉSY Catherine, 2006, p. 39.

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 40.

⁸⁷² Les règlements des années 1891, 1905, 1916 et 1919 se trouvent toujours dans les caves de l'École d'art.

généralement le visiter chaque jour et le dimanche matin, en s'adressant au directeur, il en va de même pour la bibliothèque⁸⁷³ :

Tous ces précieux moyens d'enseignement sont libéralement mis à disposition du public ; toute personne autorisée, en possession d'une carte d'entrée que délivre, sur simple demande, le président du comité de l'École d'art, peut consulter les ouvrages et travailler au musée le dimanche matin et tous les jours de la semaine ; un grand nombre d'apprentis et d'ouvriers de la fabrique profitent largement de ces facilités⁸⁷⁴.

Les objets de la collection ont été utilisés dans un cadre pédagogique jusque dans les années 1920. À partir de 1927, ils ont été exposés dans les locaux du nouveau Musée des Beaux-Arts. Cette installation durera jusqu'en 1953, date à laquelle le conservateur souhaitera récupérer les locaux pour exposer la collection des Beaux-Arts⁸⁷⁵. Ensuite, la collection a été mise en caisse et déménagée à plusieurs reprises, jusqu'aux caves de l'actuelle École d'art, subissant des pertes et des dommages⁸⁷⁶.

4.10.5 *La bibliothèque*

Comme nous venons de le voir, une importante bibliothèque est également constituée en parallèle à la création du musée⁸⁷⁷. Ce qui est intéressant pour nous, c'est de voir le rôle parallèle et complémentaire qu'ont pu jouer les livres par rapport aux objets, dans l'enseignement. Les livres circulaient dans les salles de cours et un certain nombre de documents étaient déposés dans chaque salle de classe de pratique, afin que les élèves puissent disposer plus facilement des œuvres de références, comme l'explique Le Corbusier :

Jusqu'en 1907, dans ma ville natale, j'ai eu le bonheur d'avoir un maître, L'Éplattenier, qui fut un pédagogue captivant ; c'est lui qui m'a ouvert les portes de l'art. Nous avons étudié avec lui les chefs-d'œuvre de tous les temps et de tous les pays. Je me souviens de cette modeste bibliothèque

⁸⁷³ AEACdF, Rapport annuel de 1901-1902, p. 7-8

⁸⁷⁴ AEACdF, Rapport annuel 1887-1888, p. 14.

⁸⁷⁵ CORTHÉSY Catherine, 2014, p. 7.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁸⁷⁷ CORTHÉSY Catherine, 2013, p. 117-129 et HELLMANN Anouk et CORTHÉSY Catherine, 2006, dès la page 37. Avant 1885, comme le bâtiment du Nouveau Collège industriel abritait à la fois l'École d'art et la bibliothèque publique sous son toit, la bibliothèque de l'École semble être liée à la bibliothèque publique. Mais avec la création du Musée, la bibliothèque de l'École d'art commence à être une entité distincte. Grâce au soutien financier de la Confédération, qui vient s'ajouter à celui du canton et de la ville, une belle collection de livres et de revues va pouvoir être constituée.

installée dans une simple armoire de notre salle de dessin et dans laquelle notre maître avait réuni tout ce qu'il considérait [comme] nécessaire à notre nourriture spirituelle⁸⁷⁸.

Catherine Corthésy, l'actuelle bibliothécaire⁸⁷⁹, a retrouvé les inventaires des ouvrages déposés dans les classes, et surtout dans celle de composition décorative de L'Éplattenier⁸⁸⁰. Il y avait surtout des portefeuilles incomplets et très usés, témoignant de l'usage intensif qu'en faisaient les étudiants, comme un « exemplaire de *La Plante et ses applications ornementales*, publié sous la direction d'Eugène Grasset, véritable bible de l'Art Nouveau que les élèves de l'École d'art semblent avoir compulsée, épinglée, colorée, travaillée avec un amour qui confine presque à la rage (Ill. 50) ! Certaines planches ont disparu et correspondent pratiquement toutes à la flore régionale, ancolie, géranium sauvage, capucine, pervenche, églantier. »⁸⁸¹ Peut-être que les étudiants les ont prises dans la nature avec eux, lors de leurs sorties.

⁸⁷⁸ LE CORBUSIER, *Œuvre complète*, publ. par Boesiger et Stronorov, Zurich : Girsberger et Artemis, 1948, p. 8.

⁸⁷⁹ La bibliothèque telle qu'elle existait au début de l'École d'art est appelé Ancien Fonds, avec environ 3500 documents et périodiques, « tout en étant le produit d'une histoire mouvementée faite de tri, de séparation, d'annexion, etc., représente aujourd'hui un fonds très complet de la littérature relative aux arts appliqués du XIXe et du premier quart du XXe siècle ». CORTHÉSY Catherine, 2011, p. 2.

⁸⁸⁰ HELLMANN Anouk et CORTHÉSY Catherine, 2006, p. 40.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 40.



III. 50. Planche qui se trouvait dans la classe de composition décorative de l'École d'art de La Chaux-de-Fonds, tirée d'Eugène Grasset, *La Plante et ses applications ornementales*, 1896. Bibliothèque de l'École d'art de La Chaux-de-Fonds.

4.11 En guise de conclusion, le Rapport de Georges Hantz sur ses visites des Musées industriels et d'arts décoratifs en Suisse, 1886

En décembre 1886, un an après l'ouverture du Musée des arts décoratifs de Genève, son directeur, Georges Hantz, entreprend un voyage en Suisse pour visiter les Musées industriels et d'arts décoratifs. Le rapport de ce voyage a été conservé et nous livre un témoignage intéressant sur plusieurs institutions que nous venons d'étudier⁸⁸². Hantz a déjà visité la plupart de ces musées, mais il est convaincu que les institutions elles-mêmes doivent se tenir au courant des progrès que les autres accomplissent. Hantz commence son périple par une institution qui n'est justement pas un musée industriel, puisqu'il se rend dans le nouveau bâtiment du Musée historique de Neuchâtel qui abrite la collection de peinture dès 1884 et les collections historiques, archéologiques et ethnographiques dès 1885. Lors de sa visite, l'impressionnante cage d'escalier n'est pas encore terminée. Regrettant la dispersion des collections genevoises dans plusieurs édifices, il apprécie que l'ensemble des collections se retrouve au même endroit, répondant à la fois à une mission patrimoniale et aux attentes des industriels :

C'est dans ces idées là que le musée de Neuchâtel s'est fondé. Le but très patriotique poursuivi, d'abord a été de sauver de l'oubli ou d'une destruction imminente, nombre d'objets des temps passés, pouvant intéresser l'histoire du pays. En deuxième lieu d'offrir au public en général, et aux industriels de toutes professions en particulier, un riche champ d'étude où ils puissent développer leur sens esthétique ainsi que leur goût, et puiser des inspirations nouvelles en se retrempeant dans le passé. Ce Musée a donc, d'une part un but artistique et historique et de l'autre un but utilitaire⁸⁸³.

Après Neuchâtel, il va au *Gewerbemuseum* de Bâle où les collections ont peu évolué depuis sa dernière visite. Ce qu'il regrette un peu, ainsi que le faible nombre de visiteurs, mais il relève l'importance du bureau de renseignement qui fournit des dessins de modèles aux artisans :

⁸⁸² AVG, 340.C.6.1.2/1 : « Rapport sur la visite faite aux musées industriels et d'arts décoratifs suisses, en décembre 1886, présenté à Monsieur le conseiller administratif Edw.[ard] Pictet, délégué au Musée des arts décoratifs de Genève », in : « Rapport sur la marche du Musée [et sur les voyages de G. Hantz] », non paginé, disponible en ligne sur le site des archives. Les numéros de page que nous mentionnons dans notre retranscription sont ceux des scans.

Ce rapport a été repris en grande partie dans « Les Musées d'art décoratif en Suisse », in : *Journal de Genève*, 17 février 1887, p. 2-3, et 19 février 1887, p. 2-3.

⁸⁸³ AVG, 340.C.6.1.2/1, p. 4.

Le rôle de cette institution est plutôt celui d'un bureau chargé de fournir effectivement des dessins purement industriels, simples de lignes, simples de formes, aux artisans qui en font la demande. Monsieur Bubeck, le directeur, a compris qu'avec le peu de ressources dont il dispose, ce moyen était le meilleur pour que l'influence artistique se fasse sentir dans les divers objets fabriqués à Bâle⁸⁸⁴.

Hantz visite ensuite la *Gewerbehalle*, ce qui lui permet de parler des conséquences du Musée sur l'artisanat. Il s'agit d'un rare témoignage contemporain qui prouve que les musées industriels peuvent avoir un réel effet positif sur la qualité de la production des meubles, mais également dans le domaine de la décoration d'intérieur :

J'ai pu me rendre compte du résultat obtenu en visitant la Gewerbe-Halle [*sic*], dont les locaux se trouvent situés en dessous des bureaux du Gewerbe-Muséum [*sic*], et dont les objets exposés sont les produits des industries bâloises ; l'ébénisterie et la menuiserie y sont surtout représentées ; or la différence est sensible entre des meubles exécutés avant la fondation du musée et ceux exécutés depuis ; j'ai fait la même remarque dans les magasins où le type de la renaissance allemande dans le meuble, se caractérise dans sa plus grande simplicité de lignes et dans la sobriété de l'ornementation. – Depuis quelques temps d'importantes restaurations se sont faites et se font à Bâle dans les anciennes abbayes ou salles de corporations et toutes les différentes parties artistiques de ces travaux ont été exécutées à Bâle même, soit la peinture à fresque, les boiseries sculptées, les poêles en catelles et chose très remarquable les vitraux peints armoriés exécutés avec un grand talent ; je citerai la salle de corporation de la Weinleutezunft [*sic*] entièrement reconstruite sur les plans et dessins de M. Bubeck, et exécutée sous ses ordres par des artisans et artistes consultant le Gewerbe-Muséum [*sic*]. Je cite également la splendide salle de la Maison de la Clef, restaurée dans les mêmes conditions par Monsieur l'architecte Vischer. Je conclus de ces quelques observations que le Gewerbe-Muséum [*sic*] de Bâle a eu une influence qui tend à s'accroître toujours davantage et que le grand nombre des consultants est insignifiant et n'a pas de valeur s'il n'est accompagné d'un résultat pratique, tandis que les seules notes prises de temps en temps par un industriel intelligent au musée peut donner le ton [?] à ses produits pendant un temps suffisant pour lui permettre de reproduire souvent un objet qui sera demandé pour sa forme et son originalité : il s'en sera inspiré au musée et y reviendra plus tard dans le même but. J'ai eu l'occasion de citer ce fait à propos d'un fabricant de fers forgés artistiques de Munich [*sic*] dont le chef ouvrier allait une ou deux fois l'an, chercher des idées au Musée National, idées qui s'exploitaient, s'exportaient et se vendaient pour le plus grand bien des 25 ouvriers de cet atelier⁸⁸⁵.

⁸⁸⁴ AVG, 340.C.6.1.2/1, p. 7.

⁸⁸⁵ AVG, 340.C.6.1.2/1, p. 8.

On pourrait reprocher à Hantz d'être trop optimiste ou de vouloir convaincre le conseiller administratif, M. Edward Pictet, de l'utilité de ces institutions pour l'amélioration des arts industriels. Cependant il est tout de même intéressant de voir que des restaurations importantes sont menées par le directeur du Musée, avec une équipe d'artistes et d'artisans fréquentant l'institution.

Hantz se rend ensuite à Aarau, pour visiter l'*Ethnologisches Gewerbemuseum*, qu'on peut traduire par Musée ethnographique des arts et métiers, une institution dont nous avons décidé de ne pas parler dans notre thèse⁸⁸⁶. Il s'agit d'un petit musée, encore en formation lors du passage de Hantz, qui possède un :

but analogue à celui du Musée Commercial de Bruxelles c'est-à-dire l'étude des industries étrangères au moyen des échantillons de ces industries avec les matières premières et la technologie d'un métier, à la base. Les collections sont formées par comparaison avec les industries suisses et avec l'intention de réunir les produits complets du travail humain antique et moderne⁸⁸⁷.

Ce projet, qui restera très petit et qui aura une durée de vie relativement courte, est mené par deux passionnés, M. Bühler et M. Brünhofer, bibliothécaire cantonal et président de la Société géographique d'Aarau. À Berne, Hantz passe à la *Muster- und Modellsammlung* dans la *Kornhaus* qui est selon lui plus un lieu d'exposition qu'un musée :

Berne, où je me suis rendu n'a pas de Gewerbe-Muséum [*sic*] proprement dit ; la seule institution importante de ce genre est le Musée des modèles installé provisoirement à la Kornhauss [*sic*] ! C'est la réunion des types industriels et artistiques, machines, meubles et moulages, avec noms et adresses des fabricants ; un industriel peut y déposer ses produits et par ce fait s'en faire un moyen de réclame et de publicité ; il y a donc cet avantage, c'est que pour l'exposant, les visiteurs de ce musée, deviennent les juges de son travail, et entrent directement en relations avec lui en supprimant la série des intermédiaires⁸⁸⁸.

Hantz visite ensuite le *Gewerbemuseum* de Winterthour où la collection de catelles de poêles s'est considérablement accrue depuis sa dernière visite. La construction

⁸⁸⁶ À notre connaissance, les archives n'ont pas été conservées.

⁸⁸⁷ AVG, 340.C.6.1.2/1, p. 9.

⁸⁸⁸ AVG, 340.C.6.1.2/1, p. 10.

des poêles à catelle (carreau de faïence vernissée), système de chauffage utilisé jusqu'à la fin du XIX^e siècle, est une spécialité de la région de Winterthour. Il a l'occasion de s'entretenir avec M. Ernst Jung, architecte, président de la Commission des musées de Zurich et de Winterthour, mais également expert pour les subventions fédérales, au sujet des résultats des musées sur la production locale. Comme Hantz, Jung est d'avis que : « le caractère général des produits artistiques du Canton [de Zurich] s'est sensiblement amélioré depuis la fondation de ces musées »⁸⁸⁹. Il semble qu'ils aient ensuite discuté de la question du style, puisque Hantz décrit ensuite assez longuement le style néo-renaissant allemand qui domine dans les collections :

Le caractère dominant de tous ces produits est celui de la Renaissance allemande ; le meuble affecte volontiers la ligne rappelant, avec son type germanique, l'époque correspondante [*sic*] de Henri II avec gaines et piastres en fait de sculptures ! L'incrustation de bois foncés [*sic*] et même noirs dans des fonds de poirier cirés donne la note séduisante de la décoration de ces meubles lorsqu'ils arrivent dans les prix de luxe ; ils ont un aspect simple et sévère.

En céramique, l'ornement tient surtout dans ses enroulements de l'École ornementaliste de Munich, avec ses branchages noueux, sortant de culots rappelant le chou frisé stylisé, les chicorées, les feuillages des légumineux, leurs fruits même ; l'arrangement très typique d'un ruban portant généralement une inscription en caractères gothiques, l'introduction dans la composition de personnages aux costumes historiques du XV^e et XVI^e siècles. [...] C'est toujours l'école de Holbein, des Dürer, des maîtres allemands de la Renaissance qui revit avec brio dans le style actuel, dans le goût ornemental de cette partie de la Suisse. Ce sont pour nous des types à posséder, non pour les copier, mais pour nous en inspirer et les marier si possible à l'ornement si fin et si gracieux de notre Renaissance latine⁸⁹⁰.

La collection de céramique du *Kunstgewerbemuseum* de Zurich s'est également agrandie depuis son dernier passage, mais plutôt dans les vases et les plats :

Dès maintenant le musée possède des spécimens de toutes les fabriques réputées de l'Europe. Les grès de Wedgwood, les pièces de Minster, des faïences de Limoges, Nevers, Nancy, les majoliques de Rome, de Florence, les verres de Venise, sont là parfaitement représentés⁸⁹¹.

Il souligne également la qualité de la collection de tissus, notamment les broderies sur étoffes. Comme à Bâle, le musée a engagé récemment un dessinateur qui peut fournir des

⁸⁸⁹ AVG, 340.C.6.1.2/1, p. 11.

⁸⁹⁰ AVG, 340.C.6.1.2/1, p. 11 et 12.

⁸⁹¹ AVG, 340.C.6.1.2/1, p. 12.

croquis et des dessins aux industriels. « Ce sont surtout les ébénistes et fabricants de meubles qui ont recours à son talent ; il fait sur leurs indications des croquis, des projets et ces dessins acceptés, sont mis à l'échelle, de manière que l'ouvrier n'a plus qu'à travailler sur un plan bien arrêté »⁸⁹². Ce service répond à un réel besoin, puisqu'en six mois, cinquante dessins ont déjà été réalisés gratuitement pour ceux qui en ont fait la demande.

À son arrivée à Saint-Gall, l'*Industrie- und Gewerbemuseum* est en plein travaux pour la construction de son nouveau bâtiment. Emil Wild, directeur du Musée et architecte du bâtiment, lui fait visiter le chantier, ce qui lui permet de se rendre compte de l'importance de cette institution :

Le bâtiment lui-même est parfaitement agencé [*sic*] pour sa destination ; les locaux sont bien aménagés comme jour, comme chauffage, comme arrangement pour l'exposition. L'intérieur comme l'extérieur sont très simples sans être dépourvus d'un certain luxe de lignes et travaux d'art, telles que grilles et rampes en fer forgés, supérieurement exécutées à S^t-Gall même, décorations peintes à la fresque très harmonieuses de couleur ; cette construction a coûté environ 410'000 francs et remplit admirablement son but⁸⁹³.

Ici encore, Hantz souligne l'importance du musée pour le renouvellement de la broderie, avec l'introduction des fils de couleur :

C'est ici surtout que le mouvement imprimé par le musée depuis deux ans s'est fait victorieusement sentir. S^t-Gall avec sa spécialité de broderies en blanc sentait que le goût se détournait peu à peu de ses produits et que son chiffre d'exportation diminuait sensiblement. C'est alors que le Gewerbe-Museum [*sic*] s'entourant de tous les matériaux nécessaires poussa les industriels de S^t-Gall à faire la broderie de couleur et que le résultat en fut immédiat ; aujourd'hui sortent des ateliers de S^t-Gall des chefs d'œuvre de style, de compositions polichromes [*sic*] de premier ordre, lancés [*sic*] sur tous les marchés qui savent les apprécier.

En conclusion de son rapport, Hantz devance une remarque du conseiller administratif Pictet, qui pourrait lui reprocher d'être trop optimiste :

J'ai été, peut-être le trouverez-vous, très optimiste, et aurai vu les choses tout en beau ? Non ! car rien n'est plus simple et plus facile que de saisir les côtés faibles d'une institution, comme d'une œuvre quelconque ; mais autre

⁸⁹² AVG, 340.C.6.1.2/1, p. 12.

⁸⁹³ AVG, 340.C.6.1.2/1, p. 13-14.

chose est de la faire ; or comme je sais par expérience quelles sont les difficultés d'une installation du genre de celles que j'ai vues, je pense qu'il est plus intelligent d'en rechercher les qualités, les côtés avantageux, de les accentuer d'en parler beaucoup, avec autorité même, parce que l'ensemble du pays ne peut qu'y gagner par la réputation qu'il pourra se faire hors de la frontière ! C'est là du patriotisme le plus élémentaire ; c'est l'A : B : C de la cause⁸⁹⁴.

Hantz livre ainsi un témoignage contemporain intéressant sur les institutions de Neuchâtel, Bâle, Aarau, Bern, Winterthour, Zurich et Saint-Gall. Les seuls musées industriels ou d'art industriel déjà existants en décembre 1886, à la date de son voyage, mais qu'il ne visite pas, sont ceux de Lausanne et de La Chaux-de-Fonds. Il est probable qu'en raison de sa proximité géographique, il connaisse déjà bien le premier, qui a déjà servi de modèle pour le Conservatoire industriel de Genève. D'ailleurs, nous savons que le conseiller administratif Jean Rivoire (1821-1906) s'était déjà rendu à Lausanne en 1879, dans le cadre d'enquêtes préliminaires pour la création du musée de Genève⁸⁹⁵. Cependant, concernant celui de la Chaux-de-Fonds, ouvert en 1885, nous pouvons seulement poser des hypothèses pour expliquer son absence de visite, qui est d'autant plus étonnante que l'école d'horlogerie et son musée sont souvent posés comme étant les concurrents directs de l'École d'art de la Chaux-de-Fonds. Hantz étant originaire de La Chaux-de-Fonds, peut-être avait-il déjà eu l'occasion de s'y rendre lors d'une visite à sa famille ?

Concernant maintenant l'impact de ces musées sur la qualité et le style de la production, que ce soit à Bâle, avec les exemples de restauration de la salle de corporation des vigneron et de la Maison de la Clé, à Winterthour, avec les modèles pour l'amélioration du style néo-renaissant ou encore à Saint-Gall avec l'introduction de la broderie en couleur, Hantz souligne plusieurs fois leur réelle utilité. Ce témoignage va à l'encontre de certaines idées reçues selon lesquelles les musées auraient un impact limité, voire inexistant. Il faut souligner qu'il s'agit justement d'institutions particulières, toujours liées à une école et avec un bureau de renseignement, dans lequel un dessinateur pouvant fournir des modèles. De plus, les directeurs avaient pour la plupart une formation

⁸⁹⁴ AVG, 340.C.6.1.2/1, p. 14.

⁸⁹⁵ AVG, *Mémorial du Conseil municipal*, séance du 14 janvier 1879, p. 341.

d'architecte, ou d'architecte d'intérieur, et non pas d'historien ou d'historien de l'art. Cette formation pratique leur permettait de mener des chantiers de restauration ou de construction, comme à Saint-Gall, montrant bien qu'il s'agissait de praticiens et non de théoriciens. En conséquence, la production de la littérature artistique sur les arts industriels en Suisse à cette période est très faible, par rapport à la France ou à l'Autriche par exemple. De plus, le plurilinguisme helvétique n'aidait pas à leur large diffusion dans les milieux concernés.

Chapitre 5 : Les musées industriels, berceaux de la deuxième réforme des arts appliqués

5.1 La deuxième réforme des arts appliqués

Précédemment, nous avons pu voir que les musées industriels et leurs écoles sont les fruits de la première réforme des arts appliqués⁸⁹⁶. Le but sera maintenant de montrer comment ces institutions ont constitué un terreau essentiel pour la seconde réforme. En effet, malgré le subventionnement de la Confédération et des cantons, les musées industriels et d'art industriel traversent une crise à partir des années 1900 environ. Ces institutions n'arrivent pas à renouveler le style, qui a beaucoup de peine à se moderniser, montrant que le problème est bien plus complexe qu'uniquement financier. Comme nous l'avons déjà expliqué, les concepts de première et seconde réforme des arts appliqués nous viennent de Von Moos. Il explique que la première réforme s'était surtout préoccupée d'idéaux esthétiques, tandis que la seconde met plutôt l'accent sur la question de l'habitat, de la conception des meubles et sur les aspects socio-économiques⁸⁹⁷. Dans son ouvrage, il développe ces notions plus particulièrement autour de l'architecture et de l'aménagement intérieur. Ce que nous trouvons intéressant ici, c'est de montrer le rôle joué par les musées industriels et d'art industriel.

Dans son ouvrage consacré aux musées régionaux de 1915⁸⁹⁸, Georges de Montenach (1862-1925)⁸⁹⁹ explique bien l'échec de ces institutions à renouveler le style : « Il est singulier de constater que cette atrophie du sentiment esthétique coïncide avec la

⁸⁹⁶ Voir partie 2.2.2.

⁸⁹⁷ VON MOOS Stanislaus, 1992, p. 54 et SCHILDER BÄR Lotte et WILD Norbert, 2003, p. 54.

⁸⁹⁸ DE MONTENACH Georges, 1915.

⁸⁹⁹ Georges de Montenach (1862-1925) a été député conservateur au Grand Conseil fribourgeois et au Conseil des États, ainsi que fervent défenseur du fédéralisme et du catholicisme social. Voir : ROLLE Marianne, « Montenach, Georges de », in : *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, version du 01.12.2008. En ligne : <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/003936/2008-12-01/>, consulté le 24.06.2021.

multiplication des académies, des *technicums*, des écoles d'Arts et Métiers »⁹⁰⁰. Selon lui, les expositions et l'utilisation de collections de modèles ne suffisent pas :

Tout ce qu'on montre à notre jeunesse semble se concerter pour aboutir à une uniformisation générale, destructrice de toutes les particularités qui donnaient à la physionomie de notre pays tant d'expressions diverses, tout aussi captivantes les unes que les autres⁹⁰¹.

De plus, il constate que les ouvriers ne se rendent pas dans ces musées. Il cite l'exemple d'une directrice d'une école d'Art décoratif, qui pourrait très bien être fribourgeoise :

Je suis frappé, chaque fois que je visite les expositions des travaux de nos apprentis, de ne trouver aucune trace de l'influence des choses qui sont exposées dans nos collections publiques ; elles sont donc parfaitement dédaignées des maîtres comme des élèves. J'en ai eu la preuve dans une conversation avec une directrice d'une école féminine d'Art décoratif qui m'entretenait d'un travail qu'elle avait à exécuter. Je lui signalai la présence d'un magnifique modèle dans le Musée de la ville où elle exerçait son enseignement et je vis bien à sa réponse que jamais elle n'y avait mis les pieds⁹⁰².

Plus loin, il souligne à quel point les collections de modèles ne font que des copistes :

Je ne voudrais point que les Musées régionaux, conservatoires du goût public, paralysent l'imagination de nos décorateurs et de nos artisans, en fassent des copistes ; le progrès demande l'évolution des formes, la création des nouveaux modèles, des trouvailles enfin, par où se dessine le génie des individus. Mais, ne l'oublions pas, les inventions les plus modernes, surtout dans le domaine des arts décoratifs et somptuaires, peuvent toutes se nuancer d'accents de terroir dont il est bon de prolonger la survivance⁹⁰³.

Sa critique des grands musées est également sévère. Premièrement, ils séparent le Beau de l'Utile, deuxièmement, ils ne peuvent pas dicter le bon goût :

Par ce fait, les Musées exercent une mauvaise influence sur l'esprit public en l'habituant à séparer le Beau et l'Utile qui devraient être indissolublement unis. [...] Nous nous trompons grossièrement si nous croyons qu'une visite aux salons carrés du Louvre n'aura jamais pour effet d'empêcher les bons petits bourgeois de nos villes de se meubler avec une camelote prétentieuse et ridicule⁹⁰⁴.

⁹⁰⁰ DE MONTENACH Georges, 1915, p. 23.

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. XVI (préface).

⁹⁰² *Ibid.*, p. 37.

⁹⁰³ *Ibid.*, p. XVI (préface).

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 9.

Malgré un point de vue compréhensible, Montenach est cependant en retard pour ce qui est de la solution proposée, ce qui est d'ailleurs très frappant ! Selon lui, le modèle de musée à suivre est celui de *South Kensington*, « qui est le plus parfait »⁹⁰⁵. Il en fait toute une description exhaustive, suivie par un tour d'Europe des musées industriels et d'art décoratif. Montenach n'est pas conscient de la crise importante que traversent depuis plusieurs années ces institutions, en Suisse et ailleurs.

Dans ce chapitre, nous nous pencherons plus particulièrement sur les écoles et les musées de Zurich, de Winterthour, de Bâle et de La Chaux-de-Fonds, institutions pionnières pour cette seconde réforme, grâce notamment à leurs directeurs. À la recherche d'un « nouveau style » qui libère la création du poids de l'historicisme, les écoles d'art entendaient donner à l'objet une forme adaptée à la production industrielle pour abolir la frontière érigée entre l'art et les arts appliqués. Nous verrons qu'entre 1900 et 1915, le contenu des enseignements sera repensé, ainsi que les méthodes employées.

5.2 La crise des *Kunstgewerbemuseen* d'Autriche-Hongrie et d'Allemagne au tournant du siècle

Mitchell Schwarzer a démontré dans un article fondamental que l'historiographie a ignoré le rôle que les musées d'arts industriels ont joué dans la genèse du mouvement du design moderne⁹⁰⁶. Selon lui, le passage à une philosophie mécaniste par les penseurs allemands après 1900 a été motivé par une série d'études qui ont été menées au sein même des *Kunstgewerbemuseen* d'Autriche et d'Allemagne, par des penseurs comme Rudolf von Eitelberger (1817-1885), Julius Lessing (1843-1908) et Wilhelm von Bode (1845-1929)⁹⁰⁷. Les directeurs et les conservateurs des musées industriels s'efforçaient de maintenir « la cohésion de la culture artistique au milieu des forces centrifuges de l'industrialisation »⁹⁰⁸. Nous avons déjà pu voir l'importance de l'*Österreichisches*

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁹⁰⁶ SCHWARZER Mitchell, « The Design Prototype as Artistic Boundary : The Debate on History and Industry in Central European Applied Arts Museums, 1860-1900 », in : *Design Issues*, vol. 9, n° 1, automne 1992, p. 30-44. Voir également FALGUIERES Patricia, 2012, p. 50-51 qui reprend Schwarzer.

⁹⁰⁷ SCHWARZER Mitchell, 2012, p. 31.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 31. Citation originale : « Applied arts museums were one expression of a much larger series of attempts during the nineteenth century to hold artistic culture together amid the centrifugal forces of industrialization ».

Museum für Kunst und Industrie de Vienne pour les questions de classification des collections⁹⁰⁹, mais ce musée a également joué un rôle majeur dans la question du « bon goût » et de la place occupée ou non par les objets produits industriellement dans les collections. Comme l'explique Patricia Falguières, « c'est au cœur des musées qui avaient pour mission l'éducation des producteurs que la foi collective dans la vertu exemplaire des modèles historiques s'est d'abord effritée »⁹¹⁰. Rudolf Eitelberger, premier directeur du musée de Vienne, se révolte contre l'ampleur des dégâts causés par la production de masse et n'accepte qu'à contrecœur d'exposer des objets produits industriellement⁹¹¹. Dans son essai intitulé *Kunstgewerbliche Zeitfragen*⁹¹² publié en 1879, il accuse les industriels modernes de préférer copier des œuvres anciennes imparfaites et des modèles étrangers, plutôt que d'encourager la pensée et la création indépendantes. À sa suite, Jacob von Falke, directeur du *Germanisches Nationalmuseum* à Nuremberg, puis cofondateur de l'*Österreichisches Museum für angewandte Kunst* à Vienne, constate également la détérioration du goût liée à l'emploi de modèles ornementaux sur de nombreux objets, sans réflexion quant à leur usage⁹¹³. La question qui semble centrale est celle de la place occupée par les arts du passé au sein des *Gewerbemuseen*, comme Falke le relate dans ses mémoires :

[...] de ma propre initiative, j'avais changé « Pour l'art et l'industrie » (Für Kunst und Industrie) en « Industrie de l'art » (Kunstindustrie), mais Eitelberger a immédiatement rétabli son titre et déclaré : « Je ne veux pas du tout cela, je veux un musée comme le nouveau musée de Berlin » qui, toutefois, à l'époque, incluait l'industrie de l'art du passé. [...] Les choses se sont rapidement développées de telle sorte que les arts et l'artisanat ont pris le dessus et ont finalement remporté une victoire totale⁹¹⁴.

⁹⁰⁹ Voir le point 1.9.4.

⁹¹⁰ FALGUIERES Patricia, 2012, p. 50-51.

⁹¹¹ SCHWARZER Mitchell, 1992, p. 36.

⁹¹² EITELBERGER Rudolf, « Kunstgewerbliche Zeitfragen », in : *Gesammelte Kunsthistorische Schriften*, Tome II, Vienne : Wilhelm Braumüller, 1879, p. 274.

⁹¹³ Sur Falke et Eitelberger, voir : OTTILLINGER Eva, « Jacob Falke (1825-1897) und die Theorie des Kunstgewerbes », in : *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. 42, n° 1, 1989, p. 205-224.

⁹¹⁴ FALKE Jacob von, *Lebenserinnerungen*, Leipzig : G.H. Meyer, 1897, p. 196. Citation originale : « Ich hatte auf eigene Hand « Für Kunst und Industrie » in « Kunstindustrie » verändert, Eitelberger stellte aber sofort seinen Titel wieder her und sagte : « Das will ich gar nicht, ich will ein Museum, wie das neue in Berlin » das allerdings damals die Kunstindustrie vergangener Zeiten miteinschloß [...] Die Dinge entwickelten sich bald derart, daß das Kunstgewerbe in den Vordergrund trat und endlich völlig den Sieg erhielt ».

Falke pensait que « l'idée principale de la réforme de l'industrie d'art qui a débuté à Londres, était d'apprendre des anciens et de leur art et d'appliquer ce que nous avons appris à nos besoins, à nos coutumes et à nos vues modernes »⁹¹⁵. Déjà dans ses articles *Über Kunstgewerbe und Kunstgewerbezeitungen*⁹¹⁶, publiés en 1860, et *Kunst im Hause und im Gewerbe – eine Kritik des reinen improprien Geschmacks*⁹¹⁷, publié en 1862, il pose les bases de son esthétique des arts décoratifs. Selon lui, le point de départ de toute réforme doit être une réflexion autour du jugement du goût⁹¹⁸. Dans une conception hégélienne, le goût est un sens éduqué de la beauté, que régit un certain nombre de règles. Par conséquent, la conception et la décoration des objets d'art appliqué, orientés non seulement vers la beauté, mais également vers un but, doivent obéir à des principes rationnels. Falke cite l'exemple de la salière de Benvenuto Cellini qui n'est guère adaptée à son utilisation réelle⁹¹⁹. Par conséquent, les objets du passé ne doivent pas être copiés pour en faire des objets du présent. Un des buts du musée est plutôt d'éveiller et de former les artisans d'art et le public au sens de la beauté. Finalement, en 1895, Aloïs Riegl, qui était alors conservateur-adjoint du département des textiles de l'*Österreichisches Museum*, publie un bref essai intitulé *Über Renaissance der Kunst* dans la revue du musée⁹²⁰, dans lequel il analyse les échecs de l'historicisme dans les arts appliqués⁹²¹. En étudiant les trois grandes renaissances artistiques importantes en Europe, la Renaissance carolingienne, la Renaissance du XII^e siècle et la Renaissance italienne, il cherche quels sont leurs points communs ou plus précisément, ce qu'elles partageaient. L'objectif du

⁹¹⁵ FALKE Jacob von, 1897, p. 190. Citation originale : « Der Hauptgedanke, welcher der von London ausgehenden Reform der Kunstindustrie zu Grunde lag, war der : von den Alten und ihrer Kunst lernen und das Gelernte für unsere modernen Bedürfnisse, Sitten und Anschauungen zu verwerthen [...] ihre Umwandlung und Neugestaltung für unser modernes Leben [...] ».

⁹¹⁶ Jacob von Falke publie une série d'articles « Über Kunstgewerbe und Kunstgewerbezeitungen » dans le *Wiener Zeitung* du 19 au 28 juillet 1860.

⁹¹⁷ FALKE Jacob von, « Kunst im Hause und im Gewerbe – eine Kritik des reinen improprien Geschmacks », in : *Westermann's Monatshefte*, 1862, cahiers 1 à 3.

⁹¹⁸ OTTILLINGER Eva, 1989, p. 211.

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 212.

⁹²⁰ RIEGL Alois, « Über Renaissance der Kunst », in : *Mitteilungen des Kaiserlich-Königlichen Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*, 1895, p. 342-350 ; p. 363-371 et p. 381-393, disponible en ligne : <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/year/2008/docId/16355>. Son titre est une référence ironique à une querelle entre les réformateurs allemands et viennois autour des styles de la Renaissance du Nord ou de la Renaissance italienne, pour savoir lequel est le plus propre à être enseigné aux artisans dans les écoles d'art, dans les années 1880. Les Allemands préconisaient le style de la Renaissance du Nord, tandis que les Viennois préféraient celui de la Renaissance italienne.

⁹²¹ Sur ce sujet, voir : REYNOLDS CORDILEONE Diana, « The advantage and disadvantages of Art History to Life : Alois Riegl and historicism », in : *Journal of Art Historiography*, n° 3, décembre 2010, p. 1-13.

musée était de favoriser une nouvelle renaissance des arts appliqués, en exposant des objets qui étaient considérés comme représentatifs des meilleurs styles du passé, et surtout de la Renaissance italienne. Or, l'échec démontre que cette façon de faire n'est pas la bonne : pour qu'une renaissance ait lieu, l'artiste doit s'inspirer du passé et non le copier.

En Allemagne, le débat se déroule plutôt autour des modes de présentation des collections d'art appliqué. Le *Kunstgewerbemuseum* de Berlin rouvre le 21 octobre 1881 dans le nouveau bâtiment conçu par Martin Gropius et Heino Schmieden selon le schéma classique qui réunit musée, école et bibliothèque⁹²². Une double scénographie est utilisée, afin à la fois de fournir des modèles aux artisans, mais également de montrer l'évolution historiques des formes. Ainsi, au rez-de-chaussée, le développement historique des arts décoratifs est présenté à travers une série de chambres d'époque. Le parcours commence avec des salles du Moyen Âge, puis Renaissance et Rococo. Tandis qu'au premier étage, les objets sont classés par groupes de matériaux et techniques, suivant l'ordre chronologique⁹²³. Le but de cette muséographie très différente est de permettre l'étude comparative des différentes techniques, comme c'est habituellement le cas dans les collections de modèles.

À partir de 1890, ce double dispositif muséographique est vivement critiqué. On doute que l'entassement de séries d'objets répétitives dans des vitrines permettent de former l'œil esthétique des artisans ⁹²⁴. Julius Lessing, premier directeur du *Kunstgewerbemuseum* entre 1872 et 1900 et professeur à la *Technische Hochschule* entre 1871 et 1894⁹²⁵, défend fermement le double type de présentation de son musée avec la collection de modèles ordonnée par matériaux et technique et les chambres d'époque qui permettent d'appréhender le développement historique des arts décoratifs. En revanche,

⁹²² Sur la nouvelle présentation du *Kunstgewerbemuseum* de Berlin, voir : RÜCKERT Claudia et SEGELKEN Barbara, « Im Kampf gegen den « Ungeschmack ». Das Kunstgewerbemuseum im Zeitalter der Industrialisierung », in : JOACHIMIDES Alexis [dir.], *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990*, Dresde & Bâle : Verlag der Kunst, 1995, p. 108-121, LAFONTANT VALLOTTON Chantal, 2007, p. 304-305, qui reprend l'article précédant et SCHWARZER Mitchell, 1992, p. 31-32 et p. 41.

⁹²³ RÜCKERT Claudia et SEGELKEN Barbara, 1995, p. 114.

⁹²⁴ RÜCKERT Claudia et SEGELKEN Barbara, 1995, p. 116.

⁹²⁵ FEILCHENFELDT Konrad, « Lessing, Julius », in : *Neue Deutsche Biographie*, 14, 1985, p. 350 et suivantes. Disponible en ligne :

URL:<https://www.deutschebiographie.de/pnd116950293.html#ndbcontent>, consulté le 12.07.2021.

Lessing critique les chambres de style prônées par Bode. Par chambres de style, Bode entendait la création de pièces historiques avec son architecture et ses objets, telles qu'elles étaient présentées au Musée national suisse par exemple. Selon Lessing, faute de disposer de suffisamment d'objets, on utilisera des copies ou des reproductions, afin d'obtenir un effet pittoresque⁹²⁶. Toutefois, Wilhelm von Bode, directeur de la *Gemäldegalerie* de Berlin et futur directeur des Musées royaux de Prusse, qui se considérait comme un élève de Jacob Burckhardt, condamne les deux formes d'exposition qu'il considère comme opposées et poursuivant des buts contradictoires⁹²⁷. Il préconise une séparation claire entre le musée et l'école, puisque les musées d'art décoratif rattachés à une école sont contraints de mettre en place des dispositifs qui favorisent l'étude de l'objet sous un angle matériel et technique⁹²⁸. Même si ce n'est pas formulé explicitement, il avait probablement envie d'une exposition des chefs-d'œuvre des arts décoratifs⁹²⁹.

Après la mort de Lessing en 1908, Otto von Falke, son ancien assistant, est nommé à sa succession. Il doit notamment sa nomination à von Bode, devenu entre-temps directeur général des Musées royaux⁹³⁰. Falke opère quelques changements scénographiques dans la *Kunstgewerbesammlung* du rez-de-chaussée : il place les objets et les meubles sur des socles et des piédestaux, repeint les murs dans une couleur claire et monochrome. Les objets sont maintenant exposés comme des œuvres d'art et non plus comme une collection de modèles.

Ce petit détour par l'Autriche-Hongrie et l'Allemagne nous montre que les musées industriels ont joué un rôle important dans les réflexions autour du statut des arts appliqués et de la question du style. En Suisse, il n'existe malheureusement pas de penseurs de grande renommée comme Eitelberger, Lessing ou Bode. En revanche, à plus petite échelle, un réseau va se mettre en place autour des principaux directeurs des musées industriels et de deux associations, L'Œuvre et le *Schweizerischer Werkbund*.

⁹²⁶ RÜCKERT Claudia et SEGELKEN Barbara, 1995, p. 118-119.

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 117.

⁹²⁸ LAFONTANT VALLOTTON Chantal, 2007, p. 305.

⁹²⁹ *Ibid.*, p. 304-305 et RÜCKERT Claudia et SEGELKEN Barbara, 1995, p. 117.

⁹³⁰ RÜCKERT Claudia et SEGELKEN Barbara, 1995, p. 119.

5.3 La création de L'Œuvre pour la Suisse romande et du *Schweizerischer Werkbund* pour la Suisse alémanique

Deux associations, L'Œuvre, pour la Suisse romande, et le *Schweizerischer Werkbund*⁹³¹ pour la Suisse alémanique, seront de véritables chevilles ouvrières de la seconde réforme des arts appliqués. En effet, fondées en 1913, elles seront le lieu privilégié des échanges d'idées en matière de création artisanale et industrielle en Suisse jusque dans les années 1960⁹³². Elles rassemblent un éventail hétérogène de professions : architectes, artistes, artisans d'art et industriels, mais aussi enseignants, commerçants et personnalités politiques. Ces deux groupements sont issus des milieux liés aux musées industriels et d'art industriel et aux écoles qui leur sont rattachées. C'est précisément autour des musées industriels ou d'art industriel de Zurich, de La Chaux-de-Fonds, mais aussi de Bâle et de Lausanne et des écoles qui leur sont liées que se sont structurés ces deux principales organisations des arts appliqués. Parmi les initiateurs de L'Œuvre pour la Suisse romande, on trouve entre autres Charles L'Éplattenier, directeur de l'école d'art de La Chaux-de-Fonds, son élève Charles-Édouard Jeanneret, ainsi que la pédagogue et promotrice d'un artisanat féminin Nora Gross (1871-1929)⁹³³ et l'architecte Alphonse Laverrière (1872-1954)⁹³⁴. Ces deux derniers sont également membres du comité du Musée d'art industriel de Lausanne dès 1923. Tandis que pour le *Schweizerischer Werkbund*, il faut souligner l'importance du rôle d'Alfred Altherr, directeur de l'école et

⁹³¹ Pour L'Œuvre, voir notamment : GNÄGI Thomas, BERND Nicolai et WOHLWEND PIAI Jasmine [dir.], *Gestaltung, Werk, Gesellschaft, 100 Jahre Schweizerischer Werkbund SWB*, Zürich : Schneidegger & Spiess, 2013 et BAUDIN Antoine, « Quelques repères pour une histoire de l'association L'Œuvre, 1913-1963 », in : *Cahiers historiques de L'Œuvre*, n°1, Vevey, Genève : L'Œuvre, 1998.

⁹³² VON MOOS Stanislaus, 1992, p. 237.

⁹³³ Cécile Éléonore Gross-Perret, connue sous le nom de Nora Gross, est une peintre, dessinatrice, céramiste et enseignante de dessin. Elle a étudié à l'École des Arts industriels de Genève, à l'*Allgemeine Gewerbeschule* de Bâle et au *Technikum* de Winterthour, puis a voyagé en Allemagne et à Paris. À Lausanne, elle ouvre l'École d'art appliqué qui deviendra cantonale en 1924 et organise la première Exposition nationale d'art appliqué de 1922. En 1913, elle épouse Paul Perret, critique d'art, futur syndic de Lausanne et par la suite secrétaire de l'Œuvre. Durant toute sa vie, elle reste fidèle aux principes de l'Œuvre et donc à une vision artisanale de l'art, qui s'oppose au modernisme. Voir : « Gross, Nora », sur le site du SIKART, Dictionnaire sur l'art en Suisse : <https://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4025226&lng=fr> et BALL-SPIESS Daniela U., 1987.

⁹³⁴ Alphonse Laverrière est un architecte qui s'est formé à l'École de Beaux-arts de Genève, puis à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Il est l'auteur de plusieurs bâtiments connus à Lausanne : la gare CFF, la tour Bel-Air, le Tribunal fédéral... Il fait partie des membres fondateurs de l'Œuvre et en 1929, il est nommé professeur à l'École polytechnique fédérale de Zurich, où il enseignera jusqu'en 1942. Voir : BÖCKER Dagmar : « Laverrière, Alphonse », in : *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, version du 24.01.2020, traduit de l'allemand. En ligne : <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/027378/2020-01-24/>, consulté le 25.06.2021.

du *Kunstgewerbemuseum* de Zurich après Jules de Praetere, puis également directeur des expositions temporaires pour le *Gewerbemuseum* de Winterthur. Alfred Altherr et Jules de Praetere font d'ailleurs partie des membres fondateurs du *Deutscher Werkbund* et en importent le modèle à leur arrivée en Suisse⁹³⁵.

D'emblée, les deux associations ne partagent pas la même vision de la façon dont la réforme doit être menée, ce dont découlent de nombreuses tensions. En Suisse allemande, le *Werkbund* se donne pour objectifs prioritaires de « standardiser les produits d'usage courant pour parer à l'éclatement des formes, de couvrir les besoins généraux plutôt que de produire du luxe pour le petit nombre des privilégiés »⁹³⁶. Bien qu'il suive en partie le modèle du *Deutscher Werkbund*, il s'en distingue aussi sur certains points, par exemple en accordant à la question de l'aménagement intérieur un rôle central, alors qu'en Allemagne, c'est l'architecture dans ses rapports avec la sphère industrielle qui occupe cette place⁹³⁷. La grande question en Suisse alémanique sera de produire des produits bon marché et fonctionnels, pour un large public, qui inclut la classe moyenne et même ouvrière⁹³⁸. En Suisse romande, L'Œuvre, fondée sur le modèle de la Société française des artistes décorateurs ne veut pas abandonner l'idéal primitif d'une synthèse de l'art et de l'artisanat. Alors que le *Werkbund* entend collaborer avec l'industrie, L'Œuvre continue de mettre en avant des pièces uniques, à caractère artistique. Dès le début, les deux associations se réclament de deux traditions historiques distinctes, mais les divisions n'apparaîtront vraiment au grand jour qu'en 1922, lors de la première exposition nationale d'art appliqué. Il faut dire que la période est délicate : on redoute en Suisse romande le pangermanisme, dont on estime que le *Schweizerischer Werkbund* pourrait être l'un des vecteurs, et les Suisses romands se montrent très sensibles à l'emprise allemande sur les arts appliqués. L'exposition nationale d'art appliqué (ENAA), organisée conjointement par L'Œuvre et le *Schweizerischer Werkbund* en 1922 à Lausanne, met clairement en lumière les différences entre Suisse alémanique et Suisse

⁹³⁵ Sur le *Deutscher Werkbund*, voir notamment : KAPSREITER Adriana, *Kunst und Industrie. Veredelung der Arbeit und moderne Fabriken im Diskurs des Deutschen Werkbundes 1907 bis 1914*, Berlin : Bauhaus-Archiv Berlin et Gebr. Mann Verlag, 2021.

⁹³⁶ VON MOOS Stanislaus, 1992, p. 249.

⁹³⁷ BERND Nicolai, « Der Schweizerische Werkbund in seinem ersten Jahrzehnt », in : GNÄGI Thomas, BERND Nicolai et WOHLWEND PIAI Jasmine [dir.], 2013, p. 54.

⁹³⁸ SCHILDER BÄR Lotte et WILD Norbert, 2003, p. 54.

romande⁹³⁹. L'ouvrage *Industries d'art*, publié à cette occasion⁹⁴⁰, explique nettement l'opposition des points de vue. Pour Paul Perret, secrétaire de L'Œuvre, c'est la production industrielle de la seconde moitié du XIX^e siècle qui a provoqué la faillite du goût. Le devoir des artistes est de réformer le goût du public par l'exemple. À l'inverse, Alfred Altherr, président du *Schweizerische Werkbund*, veut gagner une clientèle plus modeste, en créant des objets moins luxueux qui respectent la véritable valeur d'usage de la chose produite, en sortant de l'artisanat d'art pour se tourner vers la production industrielle.

5.4 Jules de Praetere et ses réformes de l'enseignement à Zurich

C'est à Zurich que les changements sont les plus impressionnants. En 1905, l'artiste belge Jules de Praetere (1879-1947) est nommé à la tête de la *Kunstgewerbeschule* et du *Kunstgewerbemuseum*. À la fois peintre, historien de l'art et pédagogue, il a notamment enseigné à Krefeld et à Düsseldorf. Marqué par le *Jugendstil*, il fonde un nouvel enseignement. Bannissant l'historicisme et voulant abolir la frontière entre les arts décoratifs et les beaux-arts, de Praetere élabore son programme pédagogique sur les principes suivants :

1. La reprise des styles anciens est proscrite.
2. La forme de tous les objets doit en exprimer clairement la destination fonctionnelle.
3. Seuls des matériaux authentiques et des techniques conformes à ceux-ci entrent en ligne de compte.
4. La composition doit se fonder sur la géométrie.
5. Les ornements ne sont tolérés qu'à la condition qu'ils n'altèrent pas l'effet d'ensemble ou la logique constructive ; ils doivent être en harmonie avec le parti tectonique de base⁹⁴¹.

Relevons ici que l'expression de « tectonique » est une expression utilisée par Semper à plusieurs reprises dans ses textes. De Praetere, qui se situe dans sa lignée, prône un idéal d'authenticité au niveau des matériaux et dans leur traitement.

⁹³⁹ Sur l'exposition nationale d'art appliqué de 1922, voir : DEBLUË Claire-Lise, 2014, p. 222 et suivantes.

⁹⁴⁰ [s.n.], *Industries d'Art*, 1922.

⁹⁴¹ D'après les notes accompagnant un projet « d'Exposition zurichoise des arts et métiers », Zurich 1912 (non réalisé), traduction de VON MOOS Stanislaus, 2012, p. 233.

Jules de Praetere remplace presque tout le corps enseignant de la *Gewerbeschule* et décide de vendre la majeure partie des collections du *Kunstgewerbemuseum*, trop historicistes à son goût, et investit l'argent récolté dans l'achat d'objets Art nouveau : des meubles, des étoffes et de la vaisselle majoritairement. Il édite également une revue, *Heimatkunst*, organe du *Kunstgewerbemuseum*, qui parut de 1906 à 1915, et dans laquelle il ne cache pas son allégeance aux enseignements de Ruskin et de Morris. Cette revue jouera un rôle important dans la diffusion des grandes idées réformatrices.

Le musée, toujours situé dans une aile du *Landesmuseum*, rouvre en 1906 et les expositions temporaires présentent désormais des œuvres d'artistes modernes, tels que Henry van de Velde, Félix Vallotton, Camille Pissaro, ainsi que des broderies et des tissus de William Morris⁹⁴². De plus, en 1908, 1909 et 1911, de Praetere organise trois célèbres expositions d'architecture d'intérieur, en collaboration avec le *Schweizerischer Werkbund*, présentant du mobilier suisse, en contexte, dans des reconstitutions de pièces à vivre (Ill. 51)⁹⁴³. La deuxième exposition de 1909 était consacrée au mobilier pour les appartements de la classe moyenne (Ill. 52). En exposant des meubles en série, dans quarante reconstitutions de logements, le but était de faire changer le goût de cette classe sociale qui achetait du mobilier de style historicisant chez Pfister Meubles, grand magasin d'ameublement suisse⁹⁴⁴. Ce fut un échec : le public « préférait continuer d'emprunter à la bourgeoisie sa conception de l'habitat »⁹⁴⁵.

Jules de Praetere organise une série de conférences publiques à la *Kunstgewerbeschule* et invite par exemple l'architecte néerlandais Hendrik Petrus Berlage (1856-1934), ancien étudiant de Semper à l'École polytechnique fédérale de

⁹⁴² GROSSMANN Elisabeth [*et al.*], 1975 p. 11.

⁹⁴³ Il existe trois catalogues de ces expositions : [s.n.], *Erste Zürcher Raumkunstausstellung*. Catalogue d'exposition, Zurich, Kunstgewerbemuseum, du 6 septembre au 30 novembre 1908, Zurich : Kunstgewerbemuseum, 1908 ; [s.n.], *II. Raumkunstausstellung : Die Arbeiter- und Beamtenwohnungen*. Catalogue d'exposition, Zurich, Kunstgewerbemuseum, [s.d.], Zurich : Kunstgewerbemuseum, 1909 ; [s.n.], *III. Raumkunstausstellung*. Catalogue d'exposition, Zurich, [s.d.], Kunstgewerbemuseum, Zurich : Kunstgewerbemuseum, 1912, ainsi que plusieurs photographies de la première exposition, disponible en ligne : <https://www.emuseum.ch/de/objects/116996/erste-zurcher-raumkunstausstellung>.

⁹⁴⁴ SCHILDER BÄR Lotte et WILD Norbert, 2003, p. 56-57 et DOSCH Leza, 2002, p. 69.

⁹⁴⁵ SCHILDER BÄR Lotte et WILD Norbert, 2003, p. 57.

Zurich⁹⁴⁶, à donner quatre communications. Connu pour avoir construit la Bourse d'Amsterdam (1897-1903), Berlage est l'un des pères du mouvement de l'École d'Amsterdam. Ce style architectural, imprégné de l'idéal socialiste, voulait rapprocher l'art du peuple. Pour Berlage, qui associe la tradition artisanale à l'industrialisation, la question des matériaux est fondamentale⁹⁴⁷. L'architecte Hermann Muthesius, membre fondateur du *Werkbund* allemand, le céramiste Julius Scharvogel et l'historien Wolf Dohrn sont également invités⁹⁴⁸.

Page suivante :

III. 51. Première exposition zurichoise de décoration d'intérieur : chambre meublée selon Bruno Paul et al. Anonyme, 1908. Archives de la Zürcher Hochschule der Künste, GBA-1908-D02-605 [<https://www.emuseum.ch/objects/120951/raumkunstaussstellung-zimmereinrichtungen-von-bruno-paul--u?ctx=2ebfe7cb-26ba-482a-9fbd-45642cba1ce1&idx=7>].

III. 52. Deuxième exposition zurichoise de décoration d'intérieur : un appartement pour employés et ouvriers. Anonyme, 1909. Archives de la Zürcher Hochschule der Künste, GBA-1909-D01-604 [<https://www.emuseum.ch/objects/121018/2-zurcher-raumkunstaussstellung--1-serie-beamten-und-arb?ctx=b89507c6-0aeb-447e-9a2b-ba38c585ca60&idx=39>].

⁹⁴⁶ Le travail de diplôme de Berlage avait justement comme thème le bâtiment pour une école et un musée industriel situé à l'emplacement de l'actuelle Bibliothèque centrale de Zurich. VON MOOS Stanislaus, 1992. p. 224-225.

⁹⁴⁷ DOSCH Leza, 2002, p. 67, voir également LAFONTANT VALLOTTON Chantal, 2007, p. 309.

⁹⁴⁸ MAUDERLI Laurence, « Positioning Swiss Design : The « Schweizerischer Werkbund » and « L'Œuvre » at the beginning of the Twentieth Century », in : *The Journal of the Decorative Arts Society 1850 – the Present*, n° 25, 2001, p. 25-37. p. 26 et Archives de la *Hochschule für Gestaltung und Kunst*, Zurich, Journal de la *Kunstgewerbeschule*.



Mais les réformes que Jules de Praetere a essayé de mettre en œuvre à Zurich n'ont fonctionné qu'en partie. Face à la baisse d'effectif des élèves et malgré le soutien de la presse, il démissionne en 1912 déjà. Il est remplacé par le Bâlois Alfred Altherr (1875-1945)⁹⁴⁹ qui restera en fonction jusqu'en 1938. Menuisier de formation, Altherr s'est ensuite formé en architecture d'intérieur au *Kunstgewerbemuseum* de Berlin. Il a exercé en tant que professeur en décoration d'intérieur (*Raumgestaltung*) à la *Kunstgewerbeschule* de Wuppertal-Elberfeld⁹⁵⁰. Membre fondateur du *Deutscher Werkbund*, il a participé à plusieurs expositions de l'association⁹⁵¹. Dès son retour en Suisse, Altherr jouera un rôle très important pour la réforme des arts appliqués. Il importe d'Allemagne des idées et des savoir-faire. Plus modéré que de Praetere, il savait composer avec les influences historiques et contemporaines. Pour lui, ce qui comptait, c'était le principe d'authenticité des matériaux et d'adéquation à la fonction⁹⁵².

Président du comité central du *Schweizerischer Werkbund* de 1919 à 1925, membre du Conseil de direction de l'Œuvre et de la Commission fédérale des arts appliqués, Altherr joue un rôle important de passeur entre la Suisse romande et la Suisse alémanique⁹⁵³. Il promeut le *Raumkunst* comme l'un des principes majeurs de la réforme des arts appliqués. Cette notion qui n'a pas d'équivalent en français, désigne une conception d'aménagement d'intérieur par un artiste unique, qui respecte un ensemble de dispositions théoriques et pratiques fondées sur la simplicité des formes, l'authenticité des matériaux et leur utilisation fonctionnelle⁹⁵⁴. Prenant sa source dans l'œuvre d'art totale valorisée par le *Jugendstil*, elle s'oppose à l'ornementation excessive :

La beauté du propos et l'authenticité du matériau doivent être les moyens d'atteindre le but élevé de l'unité et de la vérité du produit individuel et de l'harmonie de tous les produits, qui peuvent être des œuvres d'art, les uns par rapport aux autres. Ainsi, par une nécessité naturelle, on a été ramené à

⁹⁴⁹ Sur Alfred Altherr, voir : BILLING Joan et EBERLI Samuel, *Alfred Altherr Junior, Protagonist der Schweizer Wohnkultur*, Baden : Design + Design, 2013.

⁹⁵⁰ BULDIGER Hansjörg [et al.], 1978, p. 98.

⁹⁵¹ BIGNENS Christoph, *Geschmackselite Schweizerischer Werkbund*, Zurich : Chronos, 2008, p. 58.

⁹⁵² DOSCH Leza, 2002, p. 67-68 et DEBLUË Claire-Lise, 2014, p. 195.

⁹⁵³ DEBLUË Claire-Lise, 2014, p. 196.

⁹⁵⁴ Sur le *Raumkunst* en Suisse, voir en premier l'article de DOSCH Leza, 2002, p. 63-81, puis le catalogue de l'exposition montée en 1969 au *Gewerbemuseum* de Winterthur : BIRKNER Othmar et STEINER Robert, *Der Weg ins 20. Jahrhundert. Aus der Entwicklungsgeschichte der modernen Raumgestaltung in der Schweiz*. Catalogue d'exposition, Winterthur, Gewerbemuseum Winterthur, 15 juin-10 août 1969, Winterthur : Grafische Anstalt Lüthi & Co., 1969 et finalement DEBLUË Claire-Lise, 2014, p. 192.

la forme strictement constructive, qui repose l'œil et fait du bien à l'esprit après l'agitation sans but de la période de sur-ornementation⁹⁵⁵.

Plusieurs expositions de décoration d'intérieur consacrées au *Raumkunst* auront lieu en Suisse, comme « *Erste zürcher Raumkunstaussstellung* » en 1908 à Zurich, « *Basler Raumkunstaussstellung* » en 1909 à Bâle et « *Raumkunstaussstellung* » en 1910 à Bern⁹⁵⁶. Des ensembles de mobilier de création suisse sont alors exposés dans des pièces reconstituées, permettant de présenter au public les objets dans leur contexte d'usage⁹⁵⁷.

5.5 Alfred Altherr et ses réformes à Winterthour

Entre 1904 et 1910, le *Gewerbemuseum* de Winterthour procéda à une liquidation d'un certain nombre de meubles et d'objets acquis précédemment, en signe de rejet de la production de style historiciste⁹⁵⁸. Au début du XX^e siècle, lorsque l'Art Nouveau remplace l'historicisme, un changement au niveau de la politique d'acquisition s'opère :

Le bouleversement des métiers, qui s'opère partout et exige de plus en plus de l'individu, nécessite avant tout une bonne éducation du goût et de la forme. Le temps approche où le produit de base du marché n'aura plus la cote, mais où l'on exigera des formes spécialement conçues et adaptées à la vie et au travail d'aujourd'hui. L'artisan en lutte doit tenir compte de ce facteur s'il veut continuer à satisfaire les demandes de ses clients et maintenir sa position.⁹⁵⁹

⁹⁵⁵ [s.n.], « Unsere Gewerbekunst », in : *Heimkunst*, II. Serie, Heft 1, Januar 1909, p. 1. Citation originale : « Zweckschönheit und Echtheit des Materials sollen die Mittel sein zum hohen Ziele der Einheit und Wahrheit im einzelnen Produkt und dem harmonischen Einklang aller Erzeugnisse, die Kunstwerke haben können, zu einander. So ist man mit Naturnotwendigkeit zur streng konstruktiven Form zurückgeführt worden, die das Auge Ausruht und dem Geist wohl tut nach der ziellos verworrenen Ruhelosigkeit der Überornamentationsperiode ».

⁹⁵⁶ Voici la liste des expositions : « *Erste zürcher Raumkunstaussstellung* », *Kunstgewerbemuseum* de Zurich, 1908 ; « *Basler Raumkunstaussstellung* », *Gewerbemuseum* de Bâle, 1909 ; « *Zweite Raumkunstaussstellung* », *Kunstgewerbemuseum* de Zurich 1909 ; « *Raumkunstaussstellung* », *Gewerbemuseum* de Bern, 1910 ; « *Dritte Raumkunstaussstellung* », *Kunstgewerbemuseum* de Zurich 1912.

⁹⁵⁷ DEBLUË Claire-Lise, 2014, p. 192.

⁹⁵⁸ KÖHLER Bettina, 2002, p. 35 et BRODA May B., 1980, p. 18.

⁹⁵⁹ Stadtbibliothek Winterthur, LZ 602, *Jahresbericht des Gewerbemuseums Winterthur umfassend das Jahr 1904*, p. 5. Citation originale : « Der Umschwung in Handwerk und Gewerbe, der sich allerorts vollzieht und immer größere Anforderungen an den Einzelnen stellt, bedingt in erster Linie eine gute Bildung von Geschmack und Form. Der Zeitpunkt nähert sich immer mehr, wo die Marktware keine Gnade mehr findet, sondern eigens gebildete dem heutigen Leben und Wirken angepaßte Formen verlangt werden. Mit diesem Faktor muß der strebsame Handwerker rechnen, will er auch fernerhin die Ansprüche seiner Kundschaft befriedigen und seine Stellung behaupten können ».

En 1920, le directeur Albert Pfister, qui était en poste depuis 1886, démissionne. La Commission scolaire est alors chargée d'administrer le Musée et la bibliothèque, avec une commission de surveillance. Elle décide de mettre l'accent sur les expositions temporaires et de nommer deux directeurs : Alfred Altherr, déjà directeur du *Kunstgewerbemuseum* de Zurich, pour la conception et la réalisation d'expositions temporaires et pour la gestion de la collection d'art appliqué, et Balthasar Wydler (1879-1952), directeur de l'école de métallurgie, pour la collection mécanique et technique :

Il a semblé juste de confier l'organisation des expositions temporaires des villes de Zurich et de Winterthur à une seule main ; c'est pourquoi le directeur Altherr de Zurich a été choisi pour diriger nos expositions. La gestion du département mécanico-technique a été confiée à B. Wydler, directeur de l'école des métallurgistes. Ainsi, l'ancien lien avantageux entre le *Gewerbemuseum* et l'école professionnelle a-t-il été rétabli⁹⁶⁰.

Avec cette double nomination, une séparation des collections s'impose. Par la suite, les collections d'art appliqué seront installées dans le nouveau bâtiment situé sur la *Kirchplatz*, à partir de 1928, tandis que les collections de machines déménageront dans la centrale électrique de Winterthur.

À Winterthur, Alfred Altherr met en place le même type de politique d'acquisition et d'exposition qu'à Zurich, en adéquation avec la philosophie du *Schweizerischer Werkbund* :

Dans la diffusion pratique et la promotion de ces efforts que nous avons depuis un certain temps l'habitude d'appeler artistiques. Il s'agit de créer, avec l'aide de l'artiste et de son art, une production tout aussi qualitative, mais bien sûr orientée vers nos besoins et nos conditions de vie actuelles. [...] C'est une question [...] de laisser naître, de la coopération des forces de l'art, de l'industrie et de la distribution, une chose nouvelle qui porte l'empreinte de notre temps et soit l'expression de notre vie actuelle. Le *Werkbund* voit dans l'imitation encore actuelle [1914] se répandre des styles historiques. [...] un ennemi à combattre, et à se lever pour se libérer de l'essaimage étranger étrangement répandu. [...] Le *Schweizerischer Werkbund* prône les produits de qualité plutôt que la production de camelote

⁹⁶⁰ Archives du *Gewerbemuseum* de Winterthur, *Führer durch die Eröffnungs-ausstellung am Kirchplatz*, 23. September bis 28 Oktober, 1928, p. 46. Citation originale : « Es schien richtig, die Organisation der wechselnden Ausstellungen der Städte Zürich und Winterthur in eine Hand zu legen; darum wurde Direktor Altherr in Zürich zum Leiter unserer Ausstellungen gewählt. Die Leitung der mechanisch- technischen Abteilung wurde B. Wydler, Vorsteher der Metallarbeiterschule, übergeben. So ist die frühere, vorteilhafte Verbindung zwischen Gewerbemu- seum und Berufsschule wieder hergestellt ».

à tout prix. Elle veut éduquer les consommateurs pour que les producteurs soient obligés de suivre⁹⁶¹.

En effet, Altherr transmet les idées du *Werkbund* à ses élèves et au public, lors des expositions temporaires :

Les conditions économiques [des années 1920] nécessitaient une nouvelle attitude de la part de la direction et des enseignants ainsi que des étudiants, une attitude adaptée aux exigences impérieuses de l'époque. Les tâches de l'artisanat d'art sont devenues différentes. Aujourd'hui, les objets d'art précieux n'ont plus guère d'utilité. Ce dont nous avons besoin, c'est d'objets quotidiens nobles, simples et peu coûteux, destinés à rendre nos maisons et nos lieux de travail conviviaux et à apporter un peu de beauté dans nos vies. [...] La situation déplorable de notre industrie et de notre commerce fait un devoir à la jeune génération de se tourner dès le début vers les choses utiles et de reconnaître sa tâche dans le travail sur les simples articles de ménage et les autres denrées de notre vie quotidienne⁹⁶².

⁹⁶¹ Der Schweizerische Werkbund, 1. Kollektivausstellung, du 15 décembre 1914 au 15 janvier 1915, Directives du *Kunstgewerbemuseum* de la ville de Zurich, N° 4, p. 3-4. Citation originale : « In der praktischen Verbreitung und Förderung derjenigen Bestrebungen, die wir seit geraumer Zeit gemeinhin künstlerische zu nennen gewohnt sind. Es handelt sich darum, mit Hilfe des Künstlers und seiner Kunst eine ebenso hochstehende, natürlich aber durchaus nach unsern heutigen Bedürfnissen und Lebensbedingungen gerichtete Produktion zu schaffen, [...] Es gilt [...] aus dem Zusammenarbeiten der Kräfte Kunst, Industrie und Vertrieb ein Neues erstehen zu lassen, das den Stempel unserer Zeit trägt und Ausdruck unseres heutigen Lebens ist. Der Werkbund erblickt in der noch heute (1914) sich breitmachenden Nachahmung historischer Stile [...] einen zu bekämpfenden Feind, und für die Befreiung von der merkwürdig weitverbreiteten Auslandschwärmerei will er nach Kräften eintreten. [...] Der Schweizerische Werkbund vertritt unter allen Umständen die Qualitätsware gegenüber der Schundproduktion. Er möchte die Konsumenten aufklären, damit die Produzenten zu folgen gezwungen sind ».

⁹⁶² Schülerarbeiten der Gewerbeschule Zürich, kunstgewerbliche Abteilung, Wegleitung N° 45 des Kunstgewerbemuseums Zürich, 1927, p. 3 et suivantes. Citation originale : « Die wirtschaftlichen Verhältnisse (der zwanziger Jahre) machen bei der Direktion und der Lehrerschaft sowohl als auch bei den Schülern eine neue, den zwingenden Forderungen der Zeit angepaßte Einstellung nötig. Die Aufgaben des kunstgewerblichen Schaffens sind andere geworden. Für kostbare Schaustücke ist heute kaum noch Verwendung. Was uns not tut, ist edle, einfache, preiswerte Alltagsware, bestimmt, unser Heim und unsere Arbeitsstätte freundlich zu gestalten und ein wenig Schönheit in unser Leben zu bringen. [...] Die mißliche Lage unserer Industrie und des Gewerbes macht es dem jungen Nachwuchs zur Pflicht, von Anfang an sich den nützlichen Dingen zuzuwenden und in der Arbeit am schlichten Hausrat und den andern Bedarfsgegenständen unseres täglichen Lebens seine Aufgabe zu erkennen ».

5.5.1 *Le nouveau bâtiment à la Kirchplatz (1928)*

En 1922, lors de la nomination de Wydler et d'Altherr, le musée doit libérer les pièces qu'il occupe dans le *Technicum* et se lance à la recherche d'un lieu permanent, avec de grandes salles pour les expositions temporaires. En 1928, les collections d'art appliqué du *Gewerbemuseum* déménagent dans le bâtiment rénové et transformé de l'école industrielle des femmes, situé sur la *Kirchplatz* (Ill. 53). Alfred Altherr avait la charge de la planification des transformations. On trouve au rez-de-chaussée une bibliothèque avec sa salle de lecture et la salle des brevets, au premier étage l'exposition permanente et des salles pour les expositions temporaires ; au deuxième étage les salles de cours pour l'école. Le *Gewerbemuseum* de Winterthur existe encore aujourd'hui au même endroit. À notre connaissance, c'est le seul à avoir survécu de cette façon et à continuer d'exposer des objets situés à la croisée de l'art, de l'artisanat, du design et de la production industrielle.



Ill. 53. Winterthur, école de jeunes filles, futur *Gewerbemuseum am Kirchplatz*.
Anonyme, vers 1870.

Winterthurer Bibliotheken, BildFol_003-012.

5.5.2 *La collection mécanico-technique*

En nommant Balthasar Wydler à la tête de la collection mécanico-technique, le but était de rapprocher les collections du milieu de l'industrie de Winterthur. Assez vite, se pose la question de trouver des nouveaux locaux pour accueillir la collection, essentiellement des machines d'entraînement, d'usinage, d'engrenage, des outils, des appareils de mesure, en format réel ou sous forme de modèles réduits. L'idée de base était

de déplacer ces machines dans les locaux de l'école de métallurgie, mais elles prendront finalement place dans la centrale électrique, faute de mieux. Avec la crise économique des années 1930, les collections ne sont plus utilisées et perdent de leur intérêt. Finalement, le département des machines du *Gewerbemuseum de Winterthour* sera définitivement fermé en 1937. La destinée des collections mécanico-techniques de Winterthour est finalement assez proche de celles de Lausanne, qui avaient été transférées dans l'École des Métiers⁹⁶³, montrant que ces collections scolaires perdent rapidement leur raison d'être.

5.5.3 *La mise en place d'une politique d'expositions temporaires comme solution à la crise*

Ce qui est très intéressant à Winterthour, c'est la réflexion au niveau de la politique d'exposition comme solution à la crise que rencontrent les musées industriels en Suisse au début du XX^e siècle. À Winterthour, le *Gewerbemuseum* s'est vraiment développé sous l'influence d'une mécanisation progressive et de l'abandon de collections de modèles dans l'enseignement. En Suisse, l'Art Nouveau est souvent synonyme d'une production artisanale de luxe, sans grand lien avec le milieu industriel de Winterthour. Au début du XX^e siècle, l'existence du *Gewerbemuseum* est menacée. La production industrielle augmente, de nouvelles exigences esthétiques sont imposées à la conception des produits, et la production artisanale doit s'adapter. Les anciens modèles et schémas ne sont plus nécessaires. Alfred Altherr a très bien compris les enjeux de cette crise et a su modifier l'organisation et le concept du musée. La mise en place d'un programme d'expositions temporaires dynamise le musée et lui confère un rôle éducatif apprécié. Voici comme Altherr l'explique lui-même dans le guide publié en 1928 à l'occasion de l'inauguration de la première exposition dans le nouveau bâtiment de la *Kirchplatz* :

Les bouleversements introduits par l'Art Nouveau en 1900 ont également été des étapes importantes pour les musées industriels. Les changements d'opinion se reflètent dans les expositions en constante évolution qui traitent de nouvelles tâches. Les manifestations purement professionnelles, qui visent à promouvoir des groupes professionnels individuels, ne parviennent à attirer que relativement peu de visiteurs pour des raisons qui sont liées au déclin de l'artisanat et à la croissance de l'industrie, un phénomène qui ne

⁹⁶³ Pour Lausanne, voir : 3.2.2.

se manifeste pas seulement à Winterthour, mais aussi dans d'autres grandes villes du pays et de l'étranger. L'intérêt général pour les questions d'éducation artistique, suscité par les bouleversements sociaux et économiques, qui touchent pour leur part l'industrie du bâtiment et du logement, n'est pas satisfait par l'art des artisans de Winterthour⁹⁶⁴.

5.6 Charles L'Éplattenier et le style sapin

Le mouvement de réforme commence à La Chaux-de-Fonds en 1897, quand Charles L'Éplattenier arrive à l'École d'arts appliqués à l'industrie en tant que professeur de composition décorative. Grâce à lui, les méthodes d'enseignement changent, un nouveau cours est ouvert et des objets de style Art Nouveau seront acquis pour le Musée. Formé à l'étranger, en particulier à l'École d'art des artisans de Budapest (1890-1893), puis à l'École nationale des arts décoratifs de Paris et à l'École des beaux-arts de Paris (1894-1897), il est sensible aux préceptes de l'Art Nouveau. En 1903, il reprend la direction de l'École d'art et du Musée, et introduit de nombreuses nouveautés. Au lieu de faire recopier des motifs trouvés dans des manuels, il donne une partie de ses cours en plein air et demande à ses étudiants de s'inspirer de la nature qui les entoure, créant ainsi le Style sapin. En effet, le but est de puiser dans la nature et dans la géométrie des ornements nouveaux. L'Éplattenier connaissait probablement bien le système de l'École des arts décoratifs de Paris et les réformes qu'elle a également traversées. Même s'il n'a pas pu être l'élève de l'artiste et pédagogue Horace Lecoq de Boisbaudran, directeur de 1866 à 1869, il avait sûrement entendu parler de sa méthode d'enseignement à « la mémoire pittoresque » pour laquelle il emmenait ses élèves observer et dessiner en extérieur (Ill. 54)⁹⁶⁵. D'ailleurs, en 1902, une année avant que l'Éplattenier ne reprenne

⁹⁶⁴ Archives du *Gewerbemuseum* de Winterthour, *Führer durch die Eröffnungs-ausstellung am Kirchplatz*, 23. September bis 28 Oktober, 1928, p. 8. Citation originale : « Die Umwälzungen, die der Jugendstil im Jahre 1900 einleitet, bilden auch für die Gewerbemuseen wichtige Etappen. Die veränderten Anschauungen finden ihren Niederschlag in den stetsfort neue Aufgaben be-handelnden wechselnden Ausstellungen. Die rein beruflichen Veranstaltungen, die der Förderung einzelner gewerblicher Berufsgruppen gelten, vermögen aus Gründen, die mit dem Rückgange des Handwerks und dem Anwachsen der Industrie zusammenhängen, nur verhältnismäßig wenig Besucher anzuziehen, eine Erscheinung, die nicht allein in Winterthur, sondern auch in anderen größeren Städten in- und außerhalb des Landes zu Tage tritt. Dem allgemein vorhandenen Interesse für Fragen der künstlerischen Erziehung, gestellt durch die sozialen und wirtschaftlichen Umwälzungen, die ihrerseits das Bau- und Wohnwesen beeinflussen, muß in der Folge auch ein Gewerbemuseum Rechnung tragen ».

⁹⁶⁵ FROISSART Rossella, « L'esprit heureux se déroule en ornements. Sculpture et décoration en France, au temps de Rodin », in : BLANCHETIERE François [dir.], *Rodin. Arts décoratifs et décoration monumentale*, Paris : Les Éditions Alternatives, 2009, p. 58-59.

la direction de l'école de La Chaux-de-Fonds, le peintre, dessinateur, graveur et illustrateur Charles Paul Renouard, connu pour sa pratique du « croquis rapide », est engagé à l'École des arts décoratifs de Paris, pour un cours de « croquis d'après modèle vivant et en mouvement »⁹⁶⁶.



III. 54. Classe de dessin en plein air de l'École d'art de La Chaux-de-Fonds (Charles-Édouard Jeanneret-Gris est le troisième depuis la gauche, au second rang). Anonyme, vers 1907. Fondation Le Corbusier, Paris. Tiré de Helen Bieri Thomson [dir.], *Une expérience Art nouveau. Le Style Sapin à La Chaux-de-Fonds*, Paris : Somogy, 2006, p. 39.

Dès son arrivée à La Chaux-de-Fonds, L'Éplattien joue également un rôle important pour les nouvelles acquisitions d'objets pour le musée, amenant également de nouvelles idées dans ce domaine. Il achète des objets d'art contemporain essentiellement français au début, puis allemands et autrichiens⁹⁶⁷.

À partir de 1905, L'Éplattien développe un nouveau Cours supérieur d'art et de décoration. Il est destiné aux meilleurs élèves, avec des orientations dans l'aménagement intérieur, et non plus seulement dans l'horlogerie. En effet, face aux évolutions

⁹⁶⁶ FROISSART Rossella, « L'École à la recherche d'une identité entre art et industrie (1877-1914) », in : LEBEN Ulrich, D'ENFERT Renaud, FROISSART-PEZONE Rossella et MARTIN Sylvie [dir.], 2004, p. 134.

⁹⁶⁷ BIERI THOMSON Helen, 2006, p. 69 et suivantes.

industrielles, l'artiste et pédagogue réalise rapidement que le cadre de son enseignement est limité et décide de l'étendre de l'école à de nouvelles industries d'art, telles que la décoration du bâtiment ou le mobilier et la bijouterie⁹⁶⁸. De plus, il prévoit très tôt la disparition probable de la montre à gousset au profit de la montre-bracelet, menaçant le métier de graveur. À ce moment-là, l'École d'art de La Chaux-de-Fonds fait partie du trio des meilleures écoles en Suisse, avec Genève et Zurich. Elle reçoit d'ailleurs un diplôme d'honneur lors de l'Exposition internationale de Milan, en 1906, pour un ensemble de cent huit boîtes de montres réalisées par les élèves de l'école (Ill. 55)⁹⁶⁹. En 1909, on trouve une description de l'École d'art dans *L'éducation en Suisse*, au côté de celles de Zurich et de Genève. L'auteur fait un commentaire élogieux :

[...] les tendances actuelles de l'École d'Art de La Chaux-de-Fonds sont excellentes. [...] Les professeurs se préoccupent non seulement de former des artisans à la main habile, mais surtout d'élever leur goût, d'agrandir le champ de leur vision. Dans ce but, ils les convient, les encouragent à choisir leurs motifs d'inspiration dans la nature même, dans cette nature si intéressante et si spéciale du Jura neuchâtelois [...], que de sujets propres à être utilisés dans la décoration, capables de donner aux produits horlogers un cachet d'art, et d'art local, qui les caractérise et [en] constitue le charme⁹⁷⁰.

⁹⁶⁸ GFELLER Cathy, 1992, p. 11.

⁹⁶⁹ DELÉDERRAY-OGUEY Isaline, « Le style sapin a fait fureur », in : *Passé simple*, janvier 2015, p. 29-30.

⁹⁷⁰ DUFAUX Antoine, « Les écoles d'art en Suisse », in : *L'éducation en Suisse. Annuaire des écoles, Universités, pensionnats etc.*, 5^e année, 1909, p. 56.



III. 55. Anonymes, Boîtiers de montres, 1906.
Collection de l'École d'art, La Chaux-de-Fonds.

S'inspirant du mouvement réformiste allemand du *Werkbund* et des *Wiener Werkstätte*, d'anciens élèves du Cours supérieur créent la Société des Ateliers d'art réunis en 1910, afin de gagner leur vie. Toujours dans l'idée de moderniser son enseignement, L'Éplattenier envoie son élève Jeanneret en Allemagne pour y étudier la situation des arts appliqués, où l'art et l'industrie semblaient collaborer de manière exemplaire. Dans sa brochure *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, publiée en 1912, le futur architecte livre un compte rendu critique de son voyage⁹⁷¹. En 1912, Jeanneret consulte Jules de Praetere à Zurich pour « obtenir des renseignements utiles à son enseignement »⁹⁷² et L'Éplattenier crée la Nouvelle section du Cours supérieur au sein de l'école, pour laquelle il se fait assister par trois de ses anciens élèves, principaux membres des Ateliers d'arts réunis : Georges Aubert (1886-1961) pour le dessin, le modelage et la sculpture, Léon Perrin (1886-1978) pour la composition ornementale et Charles-Édouard Jeanneret pour les applications à l'architecture. Pourtant, en 1914, il démissionne de son poste de directeur pour se consacrer à sa carrière artistique personnelle, en raison de désaccords au sein de l'école, d'une incompréhension d'une partie de ses collègues sur sa façon de travailler et de rivalités politiques. Ses idées réformatrices étaient encore trop nouvelles pour être comprises et acceptées. Le déclin commence avec le départ de L'Éplattenier. Georges Aubert, Léon Perrin et Jeanneret se battent pour sauver la Nouvelle Section en rédigeant un manifeste : *Un mouvement d'art à La Chaux-de-Fonds*⁹⁷³. Malgré le soutien de nombreuses personnalités internationales de l'Art Nouveau, la Nouvelle Section ferme en août 1914, comme l'expliquera Le Corbusier quelques années plus tard : « Nous avons fondé une école (un peu comme le Bauhaus de Weimar devait le faire dix ans après). [...] L'agonie vient un jour. Au bout de quinze années, tout était fini. Dispersion, rancunes, jalousies, haines [...]. La belle aventure, l'éblouissante aventure avait pris fin »⁹⁷⁴. Le début de la Première Guerre mondiale et la crise économique qui touchait particulièrement les décorateurs de boîtes de montre n'ont rien arrangé.

⁹⁷¹ JEANNERET Charles-Édouard, *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, La Chaux-de-Fonds : École d'art, 1912.

⁹⁷² AEACdF, Procès-verbaux, séance du 1^{er} février 1912, p. 401.

⁹⁷³ AUBERT Georges, JEANNERET Charles-Édouard, L'ÉPLATTENIER Charles et PERRIN Léon, 1914.

⁹⁷⁴ LE CORBUSIER, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Paris : G. Grès et Cie, 1925, p. 199-200.

5.6.1 *La réforme de l'enseignement du dessin*

L'école de La Chaux-de-Fonds occupe également une place importante dans la réforme de l'enseignement du dessin. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, dans la plupart des pays européens, les élèves apprenaient à dessiner en copiant des modèles lithographiés, selon la « méthode Guillaume », du nom de son fondateur Eugène Guillaume, ancien professeur de l'École des Beaux-Arts de Paris. Mais des voix s'élèvent rapidement contre cet enseignement. Édouard Kaiser, peintre et professeur de dessin à l'École d'art, s'investit dans « ce nouvel élan pédagogique européen et participe activement aux Congrès internationaux consacrés à l'enseignement du dessin élémentaire et professionnel à Paris (1900), Berne (1904) ou Londres (1908) »⁹⁷⁵. Il est l'instigateur d'une nouvelle méthode appelée « neuchâteloise », selon laquelle l'élève doit travailler avec des objets en trois dimensions d'après nature.

À la suite de Kaiser, L'Éplattenier, très influencé par les idées et les ouvrages de William Morris, John Ruskin et Eugène Grasset, formule le fonctionnement de son enseignement du dessin en cinq étapes, que l'élève doit explorer successivement : 1. Dessin de précision, qui fait recours à la géométrie descriptive 2. Dessin d'imitation, soit la copie exacte du modèle 3. Dessin d'interprétation, 4. Dessin d'imagination, qui fait appel à la créativité de l'élève 5. Composition décorative, les motifs très souvent simplifiés sont posés sur les surfaces à orner⁹⁷⁶.

Le Rapport de gestion de 1905-1906 explique la méthode de l'Éplattenier :

Ils [Monsieur le Président et un membre du Corps enseignant (L'Éplattenier ?)] ont rappelé d'abord que le rôle de l'École, son devoir surtout, est de rechercher sans cesse des combinaisons, des décorations nouvelles ; elles ne doit pas simplement apprendre aux élèves à reproduire ou arranger ce qui se fait à Paris, Budapest, Stuttgart ; elle ne doit pas non plus enseigner à copier servilement les styles anciens ; ceux-ci doivent servir d'exemple d'interprétation, car ils donnent la preuve de la multiplicité des applications des formes et des lois naturelles ; son enseignement doit tendre toujours plus à l'étude de la nature, étude qui a pour but d'apprendre

⁹⁷⁵ BIERI THOMSON Helen, 2006, p. 47-48. KAISER Édouard, *Rapports sur le Congrès international de l'enseignement du dessin à Londres (1908)*, La Chaux-de-Fonds : École d'art, 1908. Seules les écoles de Zurich et de Genève ont également participé à ces congrès.

⁹⁷⁶ AEACdF, Procès-verbal du Bureau et de la Commission de direction de l'École d'art, séances du 13 et 16 juin 1913. BIERI THOMSON Helen, 2006, p. 48.

à découvrir des ornements, à observer les couleurs, pour les faire concourir à la décoration. La définition de l'œuvre d'art disant qu'elle est produite par un sentiment de l'homme, ajouté à la nature, est surtout vraie en art décoratif ; le décorateur doit trouver le caractère des choses naturelles et les arranger selon le caractère des objets qu'il décore⁹⁷⁷.

Le Corbusier, rappelle également le rôle primordial joué par la nature, lorsqu'il parle de son maître : « Seule la nature est inspiratrice, est vraie, et peut être le support de l'œuvre humaine. Mais ne faites pas la nature à la manière des paysagistes qui n'en montrent que l'aspect. Scrutez-en la cause, la forme, le développement vital et faites-en la synthèse en créant des ornements »⁹⁷⁸.

Même après sa démission, L'Éplattienier continuera de s'intéresser à l'évolution de l'enseignement du dessin, puisqu'il sera sollicité autour de 1921-1923 par l'Œuvre et par la sous-commission de l'École d'art pour une étude sur la réforme de l'enseignement du dessin⁹⁷⁹.

5.7 Conclusion

En 1917, à la veille de la fin de la Première Guerre mondiale, plus de cinquante ans après la création du premier Musée industriel, le Conseil fédéral édicte un Message sur « l'encouragement au développement des arts appliqués (arts décoratifs et industriels) »⁹⁸⁰. Autour de la Suisse, les mesures protectionnistes des États belligérants se multiplient et la lutte contre la concurrence étrangère s'intensifie⁹⁸¹. À partir de 1919, l'ordonnance entre en vigueur et la Confédération, par le biais de la Commission fédérale des Arts appliqués, qui est en réalité une sous-commission de la Commission fédérale des Beaux-Arts, commence à distribuer des prix et des bourses directement aux artistes et aux artisans, sans plus passer par le financement des musées industriels et d'art industriel et des écoles qui leur sont liées. La Commission fédérale des Arts appliqués (CFAA), dotée

⁹⁷⁷ AEACdF, Rapport de gestion de 1905-1906, p. 6.

⁹⁷⁸ LE CORBUSIER, 1925, p. 198.

⁹⁷⁹ BIERI THOMSON Helen, 2006, p. 48.

⁹⁸⁰ « Message du Conseil fédéral à l'Assemblée fédérale concernant la participation de la Confédération aux efforts pour le développement des arts appliqués (arts décoratifs et industriels). (Du 9 novembre 1917) », *Feuille fédérale* 47, vol. 4, 14.11.1917, p. 503-512.

⁹⁸¹ DEBLUË Claire-Lise, 2014, p. 209.

d'un budget nettement inférieur à celui de la Commission fédérale des Beaux-Arts (CFBA), est composée de cinq membres⁹⁸². Nous y retrouvons Alfred Altherr, Charles L'Eplattenier et Alphonse Laverrière, qui représentent L'Œuvre et le SWB, à qui s'ajoutent Albert Hoffmann-Wisner, un industriel bâlois directeur d'une entreprise de papiers peints, membre du SWB, et Sophie Hausser, membre de L'Œuvre. Le milieu des musées industriels est donc très bien représenté au sein de cette commission : Charles L'Eplattenier vient de quitter son poste de direction à La Chaux-de-Fonds, mais Altherr est toujours directeur des expositions à Zurich et Winterthour et Laverrière est membre du comité du Musée d'art industriel de Lausanne. Il s'agit toujours du même petit réseau avec les mêmes personnes.

En 1923, Le Corbusier publie « Vers une architecture », sorte de manifeste pour une architecture moderne, qui prône le minimalisme et fait appel aux techniques industrielles nouvelles. Trois ans plus tard, l'historien et critique de l'architecture, Siegfried Giedion (1888-1968) sonne le glas des musées industriels dans un article publié dans un cahier spécial de la *Neue Zürcher Zeitung*. Selon lui, les écoles d'art et leurs collections de modèles n'ont plus de raison d'être, elles ne sont plus capables de former les jeunes designers, il en appelle à « des écoles industrielles, des laboratoires pour l'industrie, des établissements adaptés à la formation d'une relève capable d'inventer de nouveaux types⁹⁸³ ». Pour lui le renouvellement des arts appliqués ne peut plus passer par l'artisanat : « Il ne s'agit pas de porter atteinte à la fonction irremplaçable des arts et métiers, mais l'époque exige que l'on tire enfin résolument, et dans toutes les branches de l'enseignement de ces matières, les conséquences pratiques du fait que l'industrie est aujourd'hui prioritaire : c'est l'industrie qui règne et non plus l'artisanat »⁹⁸⁴.

Comment les musées industriels et d'art industriel réagissent-ils à cette mise en place d'une nouvelle politique de soutien aux arts appliqués et aux critiques dont Giedion se fait le porte-parole ? Nous avons déjà pu observer que les méthodes d'enseignement ont changé : on cesse de devoir observer les chefs-d'œuvre du passé pour créer de

⁹⁸² *Ibid.*, p. 214.

⁹⁸³ GIEDION Siegfried, «Ende und Neugestaltung der « Kunstgewerbeschulen », in : *Neue Zürcher Zeitung* (supplément «Schweizerischer Werkbund»), 29 août 1926.

⁹⁸⁴ *Ibid.*

nouveaux objets. Les collections de modèles sont jugées caduques. Pour pouvoir continuer d'exister, les musées industriels et d'art industriel vont devoir se renouveler, se rénover ou se spécialiser. À Winterthour, le *Gewerbemuseum*, qui existe encore aujourd'hui au même endroit, offre sous la forme d'archives matérielles, une présentation selon les matériaux : bois, papier, métal, plastique, céramique, textiles, etc. Le *Gewerbemuseum* de Zurich s'est lui transformé considérablement pour devenir le *Museum für Gestaltung*. Un nouveau bâtiment a été construit, entre 1930 et 1933, pour la *Kunstgewerbeschule* de Zurich par deux architectes, Adolf Steger et Karl Egender⁹⁸⁵. Cet édifice résolument moderne, avec sa toiture plate, héberge encore aujourd'hui l'école et le *Museum für Gestaltung*. À Saint-Gall, l'*Industrie- und Gewerbemuseum* a continué de se spécialiser dans le domaine du textile en faisant l'acquisition de plusieurs fonds et collections privées. En 1982, il est rebaptisé Musée et bibliothèque du textile. Les musées de Bâle et de La Chaux-de-Fonds connaîtront une fin moins heureuse, puisqu'ils fermeront. À Bâle, la *Gewerbeschule* se sépare du musée en 1961 pour emménager dans ses propres bâtiments. Le musée perd alors son lien avec l'enseignement et une de ses raisons d'être. En 1989, il est rebaptisé *Museum für Gestaltung*, comme à Zurich. Ce changement de nom marque la fin d'une évolution qui conduit le musée à passer de thèmes d'exposition essentiellement artisanaux à des thèmes plus larges de la vie sociale. Pourtant, en 1996, il ferme après une centaine d'années passées dans le même bâtiment, en raison de mesures d'austérités. La collection d'affiches et la bibliothèque seront intégrées à l'école de design. Tandis qu'à La Chaux-de-Fonds, en raison de restriction budgétaire et des nombreux agrandissements de l'École, le musée tombe gentiment dans l'oubli. Pourtant, la collection existe toujours dans une cave du bâtiment actuel de l'École d'arts. Ses plus belles pièces de style Art Nouveau sont déposées et visibles dans la salle du Musée des Beaux-Arts de La Chaux-de-Fonds réservée au Style sapin. De plus, les collections sont sorties de l'ombre et de l'anonymat à l'occasion des manifestations Art nouveau en 2005-2006 et dans une publication pour la commémoration des cent-cinquante ans de l'École⁹⁸⁶.

⁹⁸⁵ VON MOOS Stanislaus, 1992, p. 240.

⁹⁸⁶ HELLMANN Anouk et CORTHÉSY Catherine [dir.], 2022.

Chapitre 6 : Les musées dans les régions peu industrielles

6.1 Introduction

Deux institutions se détachent du panorama que nous avons pu dresser jusqu'ici, il s'agit du Musée industriel de Fribourg ouvert en 1888, soit seulement trois ans après celui de la Chaux-de-Fonds et du Musée industriel de Sion, inauguré bien plus tard, en 1907. Nous avons décidé de traiter de ces deux institutions à part. Créés dans des milieux peu industriels et peu progressistes (voir annexes I.2 et I.4), ils ne joueront aucun rôle dans le débat sur les arts appliqués en Suisse. Même si Léon Genoud, le fondateur du Musée industriel de Fribourg, connaissait les musées de Winterthour et de Zurich, les institutions de ces deux cantons ruraux et catholiques n'auront pas de liens avec les autres. Quand bien même ces institutions sont secondaires, elles n'en font pas moins partie du paysage des musées industriels en Suisse et en soulignent encore un peu plus la grande diversité. Il est donc important d'écrire l'histoire de ces deux musées mal connus et très peu documentés.

6.2 Le Musée industriel de Fribourg (1888)

6.2.1 *Le rôle fondamental de Léon Genoud*

Les préoccupations qui vont mener à la création du Musée industriel de Fribourg sont très semblables à celles des autres musées, à savoir la volonté de perfectionner la production des artisans. En effet, à la fin du XIX^e siècle, la ville de Fribourg est le chef-lieu d'un canton essentiellement agricole, catholique et conservateur, avec une faible implantation de l'industrie⁹⁸⁷. En 1884, la Société économique et d'utilité publique de la

⁹⁸⁷ Il existe deux approches historiographiques différentes concernant le développement économique du canton de Fribourg : la « classique », du retard, et la « nouvelle », qui propose un autre point de vue. Selon

ville de Fribourg est chargée de se pencher sur ce problème, accusant notamment la médiocrité de la formation professionnelle. De nombreuses discussions y ont lieu ayant pour objectif de relever l'industrie⁹⁸⁸. La société commence alors à s'intéresser à la question de la création d'un Musée industriel⁹⁸⁹ et d'écoles qui lui seront rattachées. Amédée Gremaud, ingénieur cantonal, et Léon Buclin, greffier, y présentent un rapport qui comporte une série de propositions, afin de perfectionner le travail des artisans et des ouvriers. Comme ils le disent eux-mêmes : « pour obtenir la supériorité du travail, il faut vouloir aussi la supériorité de l'artisan, de l'ouvrier »⁹⁹⁰. Ils pensent qu'un musée industriel avec une bibliothèque serait certainement approprié à ce but :

L'établissement d'un Musée industriel à Fribourg offrira non seulement l'avantage d'instruire les jeunes gens et les artisans de tout âge et condition, mais encore non moins précieux de les éloigner du cabaret, dont la fréquentation est à bon droit envisagée comme une des causes principales de la décadence du commerce et de l'industrie. C'est trop souvent à l'auberge que la jeunesse apprend à connaître le mal et à le pratiquer : ce sera dans les salles instructives du Musée qu'elle apprendra à connaître le bien, le beau, le vrai. L'individu, la famille, la société n'auront qu'à gagner à la création de cette œuvre⁹⁹¹.

l'historiographie classique, Fribourg, canton essentiellement agricole, est en retard par rapport aux autres cantons suisses, impénétrable à la révolution industrielle. Tandis que la nouvelle historiographie, défendue par Laurent Tissot, considère qu'il existe des alternatives au développement économique « à l'anglaise » et que le canton de Fribourg en est l'exemple. Selon lui, il s'agit d'un modèle différent, résultat d'un choix politique, dans lequel une forte agriculture peut soutenir l'ensemble de l'économie cantonale, en entraînant la création d'industries directement liées. Voir principalement : TISSOT Laurent, « Pourquoi changer les nations agricoles en nations industrielles ? Le retard économique et le canton de Fribourg au XIX^e siècle » in : Société d'histoire du canton de Fribourg [dir.], *Fribourg et l'État fédéral : intégration politique et sociale. 1848-1998*, Fribourg : Éditions Universitaire de Fribourg, 1999, p. 263-277.

⁹⁸⁸ RAEMY Charles, *Sur les moyens de relever l'industrie à Fribourg. Résumé des mémoires présentés dans ce but à la Société économique et d'utilité publique*, Fribourg : Imprimerie du Chroniqueur, 1883.

⁹⁸⁹ Pour le contexte muséal de Fribourg, voir notamment : BRODARD Alexandre, 2005 ; SCHÖPFER Christa, 2001 et PYTHON Fabien, *D'art et d'histoire. Tribulations d'un musée. XVIII^e-XXI^e siècle*, Fribourg : Société d'histoire du canton de Fribourg, 2018. Voir également les sources publiées suivantes : *Le Musée industriel cantonal de Fribourg et les établissements professionnels qui lui sont attachés*, Fribourg : Imprimerie et librairie de l'Œuvre de Saint-Paul, 1898 ; GENOUD Léon, *Le Musée industriel cantonal de Fribourg*, Fribourg : Imprimerie Saint-Paul, 1914 ; *Catalogue de la bibliothèque du Musée industriel cantonal, Fribourg*, Fribourg : Musée industriel cantonal, 1895 ; *Catalogue de la bibliothèque du Musée industriel cantonal de Fribourg*, Fribourg : Imprimerie de l'Œuvre de Saint-Paul, 1905 et *Règlement intérieur du Musée industriel cantonal, Fribourg ; Règlement de l'École de métiers et des cours professionnels d'adultes ; Règlement des ateliers attachés à l'École de métiers*, Fribourg : Imprimerie et librairie de l'Œuvre de Saint-Paul, 1897 ; [s.n.], *Les quarante ans du Musée des arts et métiers de Fribourg*, Fribourg : Imprimerie Saint-Paul, 1930. Les archives du musée ont malheureusement pratiquement entièrement disparu. Voici ce qui a été conservé de façon très partielle aux Archives de l'État de Fribourg (AEF) : AEF, DIP 1432, fonds de l'Instruction publique, carton « musée industriel » et AEF, DIP, fonds de l'Instruction publique, carton « Technicum Léon Genoud Directeur ».

⁹⁹⁰ *Le Musée industriel cantonal de Fribourg et les établissements professionnels qui lui sont attachés*, p. 1.

⁹⁹¹ GENOUD Léon, 1914, p. 4.

Le caractère moral du projet est très prégnant, puisque le rôle moralisateur du musée est véritablement mis en avant. Sur le même modèle que le *South Kensington Museum*, Gremaud et Buclin proposent le schéma classique, à savoir la création successive ou simultanée d'une école professionnelle, d'un Musée industriel avec exposition permanente et d'une bibliothèque :

En effet, les industriels, les artisans, les ouvriers, les apprentis, les élèves de l'École professionnelle y trouveraient une bibliothèque, avec salle de lecture, des matières premières brutes, et mi-ouvrées [*sic*], des ébauches, des collections d'échantillons, d'ornements, de modèles, de plans, de dessins, de machines, instruments et outils nouveaux ou perfectionnés, etc.⁹⁹².

Leur rapport est publié, mais la Société économique et d'utilité publique en reste là et rien n'est entrepris. C'est grâce à la personnalité de Léon Genoud (1859-1931) que le projet va se concrétiser. Genoud était à la fois enseignant et directeur de l'Exposition scolaire permanente – appelé ensuite Musée pédagogique⁹⁹³ –, puis directeur du Musée industriel et du *Technicum* de Fribourg. Personnalité importante, mais oubliée, pour le canton de Fribourg, il a fait l'objet d'un mémoire de licence, sur lequel nous pouvons nous baser⁹⁹⁴. Durant les étés 1886 et 1887, Genoud, alors âgé de vingt-six ans, reçoit une bourse de la Confédération suisse et du canton de Fribourg pour suivre un cours d'instruction pour les maîtres de dessin et d'enseignement professionnel au *Technicum* de Winterthour. Il a ainsi l'occasion de visiter le *Gewerbemuseum* de cette ville, le *Kunstgewerbemuseum* de Zurich et de se rendre compte de l'influence positive de ces institutions. Très bon élève, il est invité par deux professeurs, dont Pfister, architecte, directeur important et influant du *Gewerbemuseum* de Winterthour, à les accompagner en Allemagne, pour visiter des expositions industrielles⁹⁹⁵. Il reçoit alors un subside du canton de Fribourg, finançant son voyage, avec pour mission d'étudier « l'organisation des écoles professionnelles et de

⁹⁹² *Ibid.*

⁹⁹³ Comme son nom l'indique, il s'agissait d'une exposition scolaire, comme il en existait beaucoup à cette époque. À la différence du Musée industriel, elle était conçue pour les élèves de l'école primaire pour commencer, puis pour ceux du secondaire. La première de Suisse a vu le jour à Zurich et portait le nom de *Pestalozzianum*. Une Union des expositions scolaires suisses est créée en 1893, par Genoud, afin de décider de l'envoi de délégués à l'Exposition universelle de Chicago. Elle réunissait les institutions de Berne, Fribourg, Genève, Lausanne, Locarno, Lucerne, Neuchâtel, Sion et Zurich. À ce sujet, voir : SCHÖPFER Christa, 2001.

⁹⁹⁴ BRODARD Alexandre, 2005.

⁹⁹⁵ GENOUD Léon, 1914, p. 5.

tout ce qui a pu relever dans ces contrées les métiers et la petite industrie »⁹⁹⁶. À son retour, il rédige un rapport⁹⁹⁷ pour le Conseil d'État, afin d'appliquer à Fribourg ce qu'il a pu observer en Allemagne : « J'ai trouvé [...] tout un ensemble d'institutions qui montrent ce que peuvent les efforts réunis de l'État, de la commune et des sociétés industrielles [...] pour le développement de l'industrie et de l'éducation de l'ouvrier »⁹⁹⁸. Son projet vise à « contribuer au développement de l'enseignement professionnel et par là au développement et à l'instruction des petites industries dans [son] cher pays. C'est [s]on vœu le plus ardent »⁹⁹⁹. Sur la base de ce qu'il voit en Allemagne et en Suisse alémanique, il propose à son tour la création d'un Musée industriel et commence à acquérir des objets pour l'Exposition scolaire permanente, puis des livres pour la bibliothèque. Pour Genoud, le modèle germanique est celui à suivre pour relever les industries dans le canton de Fribourg.

Durant toute sa vie, Léon Genoud portera beaucoup d'importance à développer son réseau et ses contacts au niveau international, afin d'étudier diverses institutions et leurs méthodes d'enseignement. Par exemple, en 1893, mandaté par le gouvernement cantonal, il se rend avec une commission fédérale à l'Exposition universelle de Chicago et visite les écoles professionnelles à New York et Philadelphie¹⁰⁰⁰. Par la suite, il visitera également « diverses Écoles professionnelles pratiques à Milan (institution privée), à Trieste, à Agram, à Buda-Pest, à Lemberg, à Cracovie, à Vienne, à Steyr, à Linz, à Salzbourg, à Innsbruck (institution d'État), et plus tard, le Musée industriel d'Aarau basé sur les organisations allemandes »¹⁰⁰¹. De ces voyages, il rapporte également des objets qui enrichissent les collections du Musée industriel.

⁹⁹⁶ GENOUD Léon, *L'enseignement professionnel et les petites industries dans le sud-ouest de l'Allemagne et dans la Suisse allemande. Industries fribourgeoises à relever, industries à introduire et moyens à prendre dans ce but. Rapport présenté au Conseil d'État du Canton de Fribourg*, Bulle : J. Ackermann, 1888, p. 5. Selon Genoud, l'Allemagne est le premier pays d'Europe au point de vue industriel.

⁹⁹⁷ GENOUD Léon, 1888.

⁹⁹⁸ GENOUD Léon, 1885, p. 34.

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 6.

¹⁰⁰⁰ Il ramène deux rapports : GENOUD Léon, *L'enseignement professionnel pratique à l'exposition de Chicago. Rapport présenté au Département fédéral des affaires étrangères*, [s.l.] : [s.n.], 1894 et GENOUD Léon, *Les métiers et l'industrie domestique à l'exposition de Chicago et aux États-Unis*, [s.l.] : [s.n.], 1894.

¹⁰⁰¹ *Le Musée industriel cantonal de Fribourg et les établissements professionnels qui lui sont attachés*, p. 4.

La création du Musée industriel fait partie d'un vaste programme dans lequel figurent également la fondation d'une Société d'Arts et Métiers, le développement des cours professionnels, la généralisation de l'enseignement du dessin, l'introduction ou la réintroduction de certaines industries domestiques, telles que la vannerie, la broderie ou la broserie¹⁰⁰². Selon lui, le déclin de Fribourg est lié à l'absence ou à la mauvaise qualité de la formation. Il est vrai que Fribourg, comme d'autres cantons conservateurs, souffrait d'un système scolaire insuffisant, pour plusieurs raisons : « instituteurs mal formés, peu rémunérés, mal considérés par la population, parents trop empressés de conserver à la maison une main d'œuvre gratuite, instruction basée presque uniquement sur l'éducation religieuse, etc. »¹⁰⁰³. Ce retard du système scolaire a eu pour conséquence de lancer une importante réforme, qui aboutira à l'ouverture d'institutions comme l'Université, en 1889, qui devait être le lieu de formation de l'élite conservatrice-catholique¹⁰⁰⁴. Genoud était soutenu par le conseiller d'État Georges Python qui, en 1887, prononce ce discours : « Je travaillerai au progrès des études professionnelles, à favoriser la renaissance du travail et de l'industrie, à rendre à la ville de Fribourg la prospérité qu'elle avait au temps des anciennes industries et plus tard au temps glorieux du Pensionnat »¹⁰⁰⁵. Cependant, il faut souligner que les élans avant-gardistes de Genoud n'étaient pas appréciés de tous. Certains politiciens l'ont souvent freiné ou censuré, le trouvant trop ambitieux, trop moderne et pas assez catholique.

C'est dans ce contexte qu'en date du 27 décembre 1888 le Conseil d'État officialise le processus lancé par Genoud. Considérant « qu'un Musée industriel peut contribuer efficacement à l'extension de l'enseignement professionnel, au relèvement des métiers et au développement de nos industries ; et qu'un Musée industriel est déjà en formation par les soins du Comité de l'Exposition scolaire et d'un Comité d'initiative »¹⁰⁰⁶, le gouvernement prend un arrêté décrétant officiellement la fondation

¹⁰⁰² GENOUD Léon, 1885. À ce propos voir BRODARD Alexandre, 2005, p. 46.

¹⁰⁰³ BRODARD Alexandre, 2005, p. 27.

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*, p. 8. Georges Python, conseiller d'État en charge de l'Instruction publique, voulait faire du canton de Fribourg le leader des catholiques suisses.

¹⁰⁰⁵ Discours cité in : GENOUD Léon, 1914, p. 6.

¹⁰⁰⁶ *Arrêté du 27 décembre 1888 instituant un musée industriel cantonal*, in : *Bulletin officiel des lois, décrets, arrêtés et autres actes publics du gouvernement du canton de Fribourg*, 58^{ème} volume – 1889, Fribourg : Imprimerie catholique suisse, 1889, p. 182-183. Un certain nombre d'objets et de livres avaient déjà été déposés au Musée pédagogique, afin de former le noyau du Musée industriel.

d'un Musée industriel cantonal. Au niveau de l'organisation, Genoud est chargé de la direction, de la surveillance et de l'entretien du Musée, aidé par une commission présidée par la Direction de l'Intérieur et nommée par le Conseil d'État. Il occupera ce poste jusqu'à sa mort en 1931. Il est prévu que le financement sera assuré par des subventions cantonales et fédérales.

6.2.2 *Les règlements et les missions éducatives du musée*

Le Musée industriel de Fribourg est indissociable de la forte volonté d'améliorer la qualité de l'industrie et de son enseignement dans le canton. En effet, déjà dans son premier règlement de 1889, il est bien spécifié que « Le Musée industriel, par des expositions permanentes ou temporaires, a pour but de contribuer au perfectionnement et au développement des industries, à l'extension de l'enseignement professionnel en préparant les jeunes gens, sous le rapport artistique et technique, à l'apprentissage des métiers »¹⁰⁰⁷. Le nouveau règlement du Musée, adopté en 1888-1889 par le Conseil d'État (annexe V.1), confirme cet objectif : « le Musée industriel cantonal a pour but de développer, dans le canton, l'industrie et les métiers et, en particulier, l'instruction professionnelle. Son activité tend aussi à améliorer les procédés techniques de fabrication et à développer le bon goût sous le triple rapport du style, de la forme et de la couleur »¹⁰⁰⁸.

En parallèle, une École des métiers est créée et placée sous le patronage du Musée industriel, ainsi que différents cours professionnels de perfectionnement pour les adultes. Comme Genoud chapeaute tout ce qui est relatif à la formation professionnelle à Fribourg, il est parfois difficile de séparer ses différentes casquettes et ses différents rôles. Par exemple, en montant une exposition temporaire avec des travaux d'apprentis, il a en réalité comme objectif de montrer pourquoi il faut introduire des examens cantonaux d'apprentis. En effet, Genoud a beaucoup œuvré pour la réforme des apprentissages, avec l'introduction d'examens cantonaux, la réglementation des relations entre patron et

¹⁰⁰⁷ *Règlement du Musée industriel cantonal de Fribourg du 3 mai 1889 (arrêté du Conseil d'État du 27 décembre 1888), in : Bulletin officiel des lois, décrets, arrêtés et autres actes publics du gouvernement du canton de Fribourg, 58^{ème} volume – 1889, Fribourg : Imprimerie catholique suisse, 1889, p. 83 (annexe V.1)*

¹⁰⁰⁸ *Le Musée industriel cantonal de Fribourg et les établissements professionnels qui lui sont attachés, p. 4.*

apprenti et la création d'un contrat d'apprentissage. Fourmillant toujours d'idées et de projets, il organisait et donnait également de nombreuses conférences.



III. 56. Fribourg, salle de consultation du Musée industriel.

D'après Genoud Léon, *Le Musée industriel cantonal de Fribourg*, Fribourg : Imprimerie Saint-Paul, 1914.

6.2.3 *Le bâtiment et la bibliothèque*

Le nouveau Musée industriel cantonal de Fribourg¹⁰⁰⁹ et la bibliothèque qui y est rattachée sont d'abord situés dans l'ancienne caserne de la Planche, avant d'être déménagés en 1891 dans un grand local bien éclairé au rez-de-chaussée de l'ancien hôtel Zaehringen. Le Musée est ouvert tous les jours de la semaine, sauf le lundi, de huit heures à midi, de quatorze heures à dix-huit heures et spécialement pour les ouvriers et les apprentis, le soir de vingt à vingt-deux heures¹⁰¹⁰. En 1901, le Musée déménage une nouvelle fois au deuxième étage de l'Hôtel des Postes, qui venait d'être construit, où il

¹⁰⁰⁹ Bien qu'il s'agisse d'un Musée cantonal dans un canton bilingue, la langue d'usage était uniquement le français, comme à Sion.

¹⁰¹⁰ GENOUD Léon, 1914, p. 10-11.

occupait cinq salles¹⁰¹¹. Le musée comprenait alors une exposition permanente d'objets types, une bibliothèque avec une salle de lecture et un bureau de renseignements (Ill. 56-57). Un éclairage spécial avait été introduit dans la salle de dessin, pour le soir. Finalement, le musée déménagea une dernière fois, en 1927, dans les anciens locaux rénovés de la station laitière et changea de nom pour devenir le Musée des Arts et Métiers, jusqu'en 1946.

La bibliothèque conservait des ouvrages sur les arts et métiers. Au début, elle se résumait à quelques livres et périodiques auxquels l'institution était abonnée¹⁰¹². À partir de 1891 et du déménagement à l'ancien hôtel Zaehringen, elle s'étoffe considérablement et contient plusieurs centaines de documents et d'ouvrages relatifs à l'industrie, aux métiers et à l'enseignement professionnel. Progressivement, la bibliothèque prend de plus en plus de place, jusqu'à devenir plus importante que les collections d'objets. En effet, selon Genoud, en 1906, la bibliothèque est la partie du musée qui s'est le plus développée¹⁰¹³. En 1911, « l'expert fédéral a constaté, lors de sa visite, que les locaux affectés à la Bibliothèque sont bondés d'ouvrages depuis le plancher jusqu'au plafond, que la hauteur de l'étage est grande, et que les passages entre les rayons sont très étroits et qu'il en résulte que le service de la Bibliothèque est assez mal commode. On ne sait plus où loger les nouvelles acquisitions »¹⁰¹⁴. En 1914, la bibliothèque est abonnée à plus de cent septante périodiques et possède douze mille volumes¹⁰¹⁵. La consultation des ouvrages sur place fonctionne très bien, de même que le service de prêt.

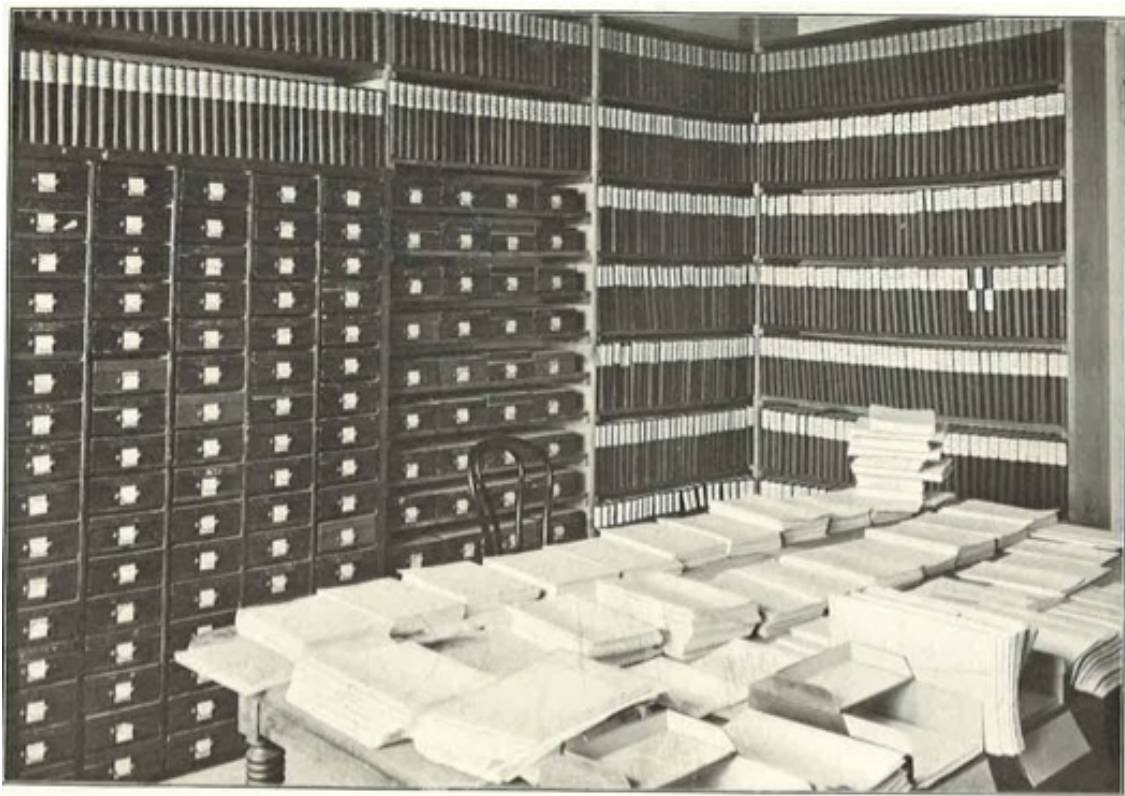
¹⁰¹¹ Deux salles étaient occupées par les collections, une par la bibliothèque, une autre par la salle de lecture et encore une autre par la collection des brevets d'invention et les archives.

¹⁰¹² BRODARD Alexandre, 2005, p. 50.

¹⁰¹³ Un premier catalogue de la bibliothèque est édité en 1895 : [s.n.], *Catalogue de la bibliothèque du Musée industriel cantonal de Fribourg*, Fribourg : Musée industriel cantonal, 1895. Il sera réédité en 1905 : [s.n.], *Catalogue de la bibliothèque du Musée industriel cantonal de Fribourg*, Fribourg : Musée industriel cantonal, 1905.

¹⁰¹⁴ GENOUD Léon, 1914, p. 17.

¹⁰¹⁵ BRODARD Alexandre, 2005, p. 52.



III. 57. Fribourg, salle des brevets du Musée industriel.

D'après Genoud Léon, *Le Musée industriel cantonal de Fribourg*, Fribourg : Imprimerie Saint-Paul, 1914.

6.2.4 *Les collections*

Nous avons à notre disposition très peu de sources directes concernant les collections : aucun catalogue, pas d'étiquettes, ni de listes d'objets. Pour cette partie, nous nous baserons essentiellement sur les rapports et textes publiés par Genoud. Dans ses différents textes, il consacre en réalité peu de pages à la question des collections, en comparaison avec les autres sujets, comme si elles ne possédaient pas le rôle principal selon lui. En 1914, il déplore que les collections n'aient pas été plus utilisées, dans l'enseignement par exemple : « pendant longtemps, les collections n'étaient guère qu'un objet de curiosité »¹⁰¹⁶.

Dans le règlement du 3 mai 1889, il est spécifié que : « les collections devaient être surtout technologiques : matériaux de construction, de décoration, des métiers divers,

¹⁰¹⁶ GENOUD Léon, 1914, p. 34.

échantillons de matériaux, dessins, modèles, outillages. Dans chaque collection devaient se trouver autant que possible des objets en travail (mi-ouvrés [*sic*]) et terminés, avec le produit brut et le dessin. Enfin, une division devait être spécialement affectée aux produits de l'art industriel dans notre pays : sculpture, travaux de serrurerie, poterie, majoliques, etc. »¹⁰¹⁷.

Dans un premier temps, les objets des collections du Musée industriel de Fribourg se rapportent soit à l'industrie domestique telle qu'elle s'était développée dans le canton (la vannerie¹⁰¹⁸, la broserie, les pailles tressées, la broderie et la dentelle), soit aux arts industriels (cuivre repoussé, céramique, serrurerie d'art et cuir ciselé). Genoud met l'accent sur l'industrie domestique puisque c'est selon lui une des façons d'améliorer l'économie du canton. En 1914, il écrit même que le soutien aux industries domestiques est un des buts du musée¹⁰¹⁹. Dans un deuxième temps, à partir de 1893, le Musée acquiert des objets provenant « de l'industrie d'Italie (pailles, mosaïques, verrerie, encadrement), d'Autriche (objets en bois, meubles et spécimens de tissage) »¹⁰²⁰, ainsi que des tissus anciens et modernes de Suisse et de l'étranger, et des céramiques anciennes fribourgeoises et suisses. Le Musée a également reçu de nombreux dons de particuliers. En 1897, le Musée possédait 1037 objets, pour une valeur d'environ dix-huit mille francs¹⁰²¹. Le Musée possédait également une importante collection de planches, de dessins¹⁰²², puis d'affiches. Lors du déménagement de 1901, ces collections technologiques auraient été remises au *Technicum*¹⁰²³. Dès 1912, assez tardivement, des

¹⁰¹⁷ Le règlement est publié in : GENOUD Léon, 1914, p. 9.

¹⁰¹⁸ Selon Genoud, la vannerie est une industrie à relever dans le canton de Fribourg : « Les fabriques [de vannerie] de Karlsruhe et de Strasbourg [...] se sont formé un personnel à elles en prenant, à l'origine, des apprentis et en leur aidant plus tard à construire une maison. Ainsi, ces ouvriers sont attachés à l'établissement. Peut-être l'école de vannerie de Fribourg pourrait-elle agir d'après ce principe. Elle forme aujourd'hui des élèves qui seront plus tard d'ex-ouvriers qu'il faudrait tâcher de retenir pour la future manufacture » (GENOUD Léon, 1885, p. 88). Il fait ici directement référence à une école de vannerie qui avait été ouverte à Fribourg.

¹⁰¹⁹ GENOUD Léon, 1914, p. 32.

¹⁰²⁰ GENOUD Léon, 1885, p. 7

¹⁰²¹ *Ibid.*, p. 8

¹⁰²² En 1930, la collection comprend quarante-cinq mille dessins. [s.n.], *Les quarante ans du Musée des arts et métiers de Fribourg*, Fribourg : Imprimerie Saint-Paul, 1930, p. 14.

¹⁰²³ Il s'agit apparemment « d'une collection de matériaux et documents composés de quelque douze mille planches et dessins divisés en plusieurs sections : art décoratif, architecture, sculpture, peinture, gravure, arts du bois et du feu, du métal et du cuir, tapisserie, etc. ». BRODARD Alexandre, 2005, p. 53 et GENOUD Léon, 1914, p. 37-38.

objets des collections commencent à être empruntés par des artisans, pour servir de modèles¹⁰²⁴.

Le règlement prévoit également que le musée profite d'expositions temporaires itinérantes. En 1889, très peu de temps après sa fondation, le Musée organise déjà sa première exposition temporaire qui consiste en une exposition des travaux d'apprentis de la ville de Zurich¹⁰²⁵. À partir de 1893, le Musée organise au moins une exposition temporaire par année, dont le rôle est de « faire connaître le degré de formation des artisans et industriels du canton »¹⁰²⁶. Un règlement pour les expositions temporaires est même élaboré en 1912, afin de leur donner un cadre¹⁰²⁷. Dans le même sens, le Musée industriel organise également l'Exposition industrielle cantonale de 1892, qui eut un grand succès. Elle fit connaître le canton de Fribourg sous un jour nouveau et la presse suisse manifesta sa surprise face à la révélation d'une industrie fribourgeoise¹⁰²⁸. Même si certains observateurs rapportent que :

De tels travaux [...] ont les avantages comme les désavantages qu'offre un esprit par trop conservateur. Autant on était favorablement impressionné à l'aspect de marchandises solides, durables, réelles, qui nous prouvaient que dans le canton de Fribourg, le bon travail a su lutter victorieusement contre les articles modernes de fabrication trop légère, autant aussi on devait regretter que tous les progrès accomplis par l'esprit pratique moderne et un goût épuré n'aient pas encore pénétré dans les milieux ouvriers de ce pays¹⁰²⁹.

En 1896, le Musée est également chargé à l'Exposition nationale de Genève de représenter les industries domestiques au village suisse, telles que la paille tressée, la vannerie et la fabrication d'objets en bois. Les produits fabriqués sur place étaient vendus au fur et à mesure de leur fabrication¹⁰³⁰. Ainsi, les missions du Musée industriel de Fribourg sont plus larges qu'habituellement puisqu'il doit également se charger

¹⁰²⁴ BRODARD Alexandre, 2005, p. 53.

¹⁰²⁵ *Le Musée industriel cantonal de Fribourg et les établissements professionnels qui lui sont attachés*, p. 2.

¹⁰²⁶ Le conseil d'État du canton de Fribourg, *Règlement du Musée industriel de Fribourg (23 mai 1916)*, Fribourg : Imprimerie Saint-Paul, 1916, p. 8.

¹⁰²⁷ Le règlement est publié in : GENOUD Léon, 1914, p. 31.

¹⁰²⁸ GENOUD Léon, 1914, p. 11.

¹⁰²⁹ *Le Musée industriel cantonal de Fribourg et les établissements professionnels qui lui sont attachés*, p. 8.

¹⁰³⁰ *Ibid.*, p. 5.

« d'établir des cours techniques [...] et de diriger les examens cantonaux d'apprentis »¹⁰³¹
et comprend également un bureau de renseignements industriels.

6.2.5 *Financement*

Les sources principales de financement sont les subventions cantonales et fédérales, qui permettent de payer le personnel et d'acquérir de nouveaux objets et de nouveaux livres. De rien en 1888, les subsides fédéraux passent à quatre mille sept cents francs en 1913, avec un sommet à presque six mille francs en 1909. Quant à l'État cantonal, il verse sept cent cinquante francs en 1888, puis dix mille francs en 1913, avec un pic à presque douze mille francs en 1906¹⁰³². De façon générale, les montants alloués aux achats d'objets fondent au fil du temps, alors que ceux pour la bibliothèque augmentent. Durant les dix premières années, environ deux mille deux cents francs sont dépensés chaque année pour les objets et le même montant pour la bibliothèque. Mais durant les dix années suivantes, le budget pour les objets passe à sept cents francs et baisse à cinq cents francs en moyenne dès 1913. Ces chiffres témoignent du déclin de l'intérêt pour les collections, qui ne constituent avec le temps plus rien d'autre que des objets de curiosité¹⁰³³.

6.2.6 *Le déclin*

À partir des années 1910-1915, le Musée rencontre des problèmes de développement que Genoud attribue à son nouvel emplacement dans le Bâtiment des Postes. En effet, il estime que l'édifice est « beaucoup trop luxueux pour que nos artisans et nos ouvriers s'y trouvent à l'aise, ce qui les empêche de comprendre que le Musée est bien là, pour eux »¹⁰³⁴. En réalité, il est probable que le Musée industriel de Fribourg traverse la même crise que les autres musées en Suisse à la même période. Le Musée commence à avoir de la peine à trouver son public, mais Genoud, très attaché à sa

¹⁰³¹ *Ibid.*

¹⁰³² BRODARD Alexandre, 2005, p. 49 et GENOUD Léon, 1914, p. 45.

¹⁰³³ BRODARD Alexandre, 2005, p. 53.

¹⁰³⁴ GENOUD Léon, 1914, p. 40-41.

réalisation, peine à la renouveler et à la moderniser¹⁰³⁵. Il n'a pas l'idée ou la volonté de renouveler les collections et de proposer un programme d'exposition temporaire attrayant. À sa décharge, il faut souligner que contrairement aux autres directeurs, il avait une formation d'enseignant et non pas d'architecte. De plus, il est également probable qu'il ne possédait pas le même réseau intellectuel et artistique que Charles L'Éplattienier, Jules de Praetere ou Alfred Altherr.

En 1927, le Musée change de nom, il devient le Musée des Arts et Métiers. En 1931, Léon Genoud meurt et la direction est confiée à Alphonse Roggo. Cinq ans plus tard, le Musée des Arts et Métiers passe sous la tutelle de la Direction de l'Intérieur. Peu à peu, dès le milieu du XX^e siècle, les artisans se désintéressent du Musée et une partie des objets des collections est transférée au Musée d'art et d'histoire. En 1946, le musée est transformé en bibliothèque des arts et métiers, avec la même commission et le même directeur. Par un arrêté du 28 septembre 1965, la bibliothèque des arts et métiers est divisée en deux parties. La première est installée dans le nouveau bâtiment de l'École professionnelle. La seconde, composée des ouvrages traitants plus spécialement des matières enseignées au *Technicum* et les collections de brevets d'invention, marques, dessins et modèles industriels, demeure au *Technicum*. Quelques objets sont aujourd'hui encore disséminés dans différents bureaux de l'École d'ingénieurs, à titre décoratif.

Le Musée industriel de Fribourg, musée cantonal, est le cas particulier d'un petit musée qui doit énormément à une personnalité, Léon Genoud, resté à sa tête pendant quarante-trois ans, de la fondation du musée en 1888 à sa mort en 1931. Très lié aux questions du développement économique en ville de Fribourg et à l'amélioration du système éducatif, il n'a pas su se renouveler pour perdurer et attirer à nouveau du public.

¹⁰³⁵ Il a par exemple été démontré qu'il gonflait à la hausse les statistiques de fréquentation du Musée pédagogique, afin de donner plus de poids à de nouvelles demandes de subventions. SCHÖPFER Christa, 2001, p. 119-120.

6.3 Le Musée industriel de Sion (1907)

6.3.1 *Le Valais, un canton faiblement industrialisé ?*

Le Musée industriel de Sion, ouvert en 1907, est le dernier à être créé en Suisse, 18 ans après Fribourg. On peut se demander pourquoi ce musée ouvre si tardivement, à un moment où d'autres institutions, comme celles de La Chaux-de-Fonds, de Zurich ou de Winterthur sont justement en train de changer de concept. Une explication rapide se contenterait d'accuser le « retard » dont souffrait le canton du Valais dans son industrialisation. En effet, Werner Bellwald et Sandro Guzzi-Heeb commencent leur ouvrage sur l'industrie en Valais par constater que :

Un préjugé tenace traverse toutes les études consacrées anciennement au Valais : le peuple de ce coin de pays serait réfractaire à l'industrie ! Pour ne pas dire paresseux, rustre, et donc arriéré. Des récits de voyage du XVIII^e siècle aux nombreux articles et reportages du XIX^e siècle, tous décrivent au travers des siècles un même Valais hostile à l'industrie et au progrès¹⁰³⁶.

Toujours est-il que le développement industriel ne s'y est fait que tardivement, puisqu'en 1860, le Valais était « le canton suisse le moins industrialisé avec 13% de la population active dans les arts et métiers et les fabriques »¹⁰³⁷. Durant le XIX^e siècle, le canton du Valais ne connaissait pas de spécialité industrielle, son économie était basée essentiellement sur « l'agriculture, l'élevage, le commerce, l'artisanat rural et la manufacture (drap, papier, verre) »¹⁰³⁸. Plusieurs auteurs se sont interrogés sur les raisons de l'apparent retard de l'industrialisation du Valais vis-à-vis d'autres régions de la Suisse¹⁰³⁹. Une première hypothèse, communément répandue, serait d'expliquer ce « retard » par le relief montagneux et l'accès difficile aux vallées latérales. Mais d'autres régions alpines, comme le canton de Glaris ou la Lombardie en Italie, se sont rapidement développées en termes d'industrie¹⁰⁴⁰. La seconde hypothèse suppose que la cause de ce

¹⁰³⁶ BELLWALD Werner et GUZZI-HEEB Sandro [dir.], *Un peuple réfractaire à l'industrie? Fabriques et ouvriers dans les montagnes valaisannes*, Lausanne : Éditions Payot, 2006, p. 19.

¹⁰³⁷ *Ibid.*

¹⁰³⁸ EVEQUOZ-DAYEN Myriam et TRUFFER Bernard, « Valais », *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, version du 11.01.2018, traduit de l'allemand. En ligne : <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F7396.php>, consulté le 12.05.2021.

¹⁰³⁹ Voir notamment : GUZZI-HEEB Sandro, *Un peuple réfractaire à l'industrie? Les conditions et caractéristiques particulières de l'industrialisation en Valais*, in : BELLWALD Werner et GUZZI-HEEB Sandro [dir.], 2006, p. 419.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 419.

retard serait à chercher dans l'attachement des Valaisans à leur terre et à l'agriculture. En effet, Sandro Guzzi-Heeb explique que la réticence du Valais à s'industrialiser serait plutôt à quérir dans les conséquences douloureuses de la défaite de la Guerre du Sonderbund (1847). Les Valaisans se seraient rendu compte « que l'industrialisation ne pourrait avoir lieu sans ébranlements sociaux et politiques profonds »¹⁰⁴¹. De plus, « le vrai visage de la société industrielle se dévoilait en Europe « excédents de la production, chômage et grèves »¹⁰⁴² ; certains Valaisans préféraient la liberté, la sécurité et la stabilité du travail agricole au travail à l'usine, d'autant plus qu'il y avait une forte solidarité au sein du clan familial¹⁰⁴³.

L'ouverture du Musée industriel de Sion coïncide avec la première industrialisation du Valais entre 1880 et 1918, puisque l'industrie chimique s'implante à Viège en 1897, puis à Monthey en 1904, et la métallurgie, avec la fonderie de l'aluminium en 1905 à Chippis¹⁰⁴⁴. Durant cette période, les autorités adoptent une attitude pragmatique vis-à-vis de la question industrielle. En effet, bien avant l'ouverture du Musée, Jean-Marie de Chastonay, chef du Département de l'Intérieur du canton du Valais, qui désirait favoriser le développement de l'industrie et des arts et métiers, organisait des conférences publiques et gratuites. Ainsi, Léon Genoud, directeur du musée industriel de Fribourg et Werner Krebs, secrétaire de l'Union suisse des arts et métiers à Zurich, sont venus donner un cycle de conférence en 1897 sur : « Les besoins économiques du temps présent ; le développement des industries et de métiers ; l'enseignement professionnel et l'Industrie en Valais »¹⁰⁴⁵. Ces conférences étaient organisées les samedis et dimanches, dans différentes villes du canton : Monthey, Martigny, Loèche, Sion et Brigue. Il était prévu de les sténographier et de les publier. Le dimanche 21 mars 1897, Léon Genoud, de retour de l'exposition de Chicago¹⁰⁴⁶ donnait aussi une conférence spéciale à l'Hôtel-de-Ville de Sion sur « Les États-Unis d'Amérique

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 420.

¹⁰⁴² *Ibid.*, p. 420-421.

¹⁰⁴³ *Ibid.*, p. 424

¹⁰⁴⁴ EVÉQUOZ-DAYEN Myriam et TRUFFER Bernard, *op. cit.*

¹⁰⁴⁵ « Conférences industrielle », in : *L'ami du peuple valaisan. Dévoué aux intérêts religieux et matériels du pays*, mercredi 10 mars 1897, p. 2.

¹⁰⁴⁶ Léon Genoud s'était rendu en 1893 à l'Exposition universelle de Chicago, au sein de la Commission fédérale. Lors du même voyage, il avait également visité des écoles professionnelles à New York et Philadelphie. Voir partie 6.2.

et la manière de travailler des Américains, avec projection lumineuse »¹⁰⁴⁷. C'est d'ailleurs après une autre conférence de Genoud que la Société industrielle et des arts et métiers de Sion a adopté l'introduction des examens d'apprentis à partir de Pâques 1901¹⁰⁴⁸.

6.3.2 *La fondation du musée*

Le Musée industriel de Sion est un musée cantonal¹⁰⁴⁹, fondé en 1907 à la demande de la Société industrielle et des arts et métiers¹⁰⁵⁰ de la ville de Sion. Il n'existe aucune recherche ni publication sur ce musée ; son nom même est mentionné par un seul auteur dans la littérature récente¹⁰⁵¹. De plus, les archives très fragmentaires ne couvrent que les années 1907-1919¹⁰⁵², tandis que les articles dans la presse concernent uniquement la période allant de 1911 à 1915¹⁰⁵³. Une hypothèse est que le musée n'a eu de l'importance qu'entre 1907 et 1919. Les informations dont nous disposons laissent supposer qu'il s'agit d'une petite institution, dont la bibliothèque était peut-être plus connue et fréquentée que les collections proprement dites, comme à Fribourg. Les sources plus que lacunaires rendent difficile le travail d'analyse de l'historien.

¹⁰⁴⁷ La projection lumineuse est encore une certaine nouveauté. « Conférences industrielle », in : *L'ami du peuple valaisan. Dévoué aux intérêts religieux et matériels du pays*, mercredi 10 mars 1897, p. 2.

¹⁰⁴⁸ « Société industrielle et des arts et métiers de Sion », in : *Le Confédéré. Organe des Libéraux Valaisans*, samedi 19 janvier 1901, n° 6, p. 2.

¹⁰⁴⁹ Bien qu'il s'agisse d'un musée cantonal d'un canton bilingue, la langue d'usage semble être uniquement le français, comme à Fribourg.

¹⁰⁵⁰ La Société des Arts et Métiers (*Handwerks- und Gewerbeverein*) a été fondée à Sion en 1851. Elle avait pour objectif de favoriser les rapports entre les différents corps de métier, en organisant des cours pour les apprentis et en ouvrant une caisse de secours mutuel. En 1898, elle a fusionné avec la Société industrielle et est devenue la Société Industrielle et des Arts et Métiers de Sion (SIAMS). En 1901, elle comptait 147 membres, ce qui est considérable vu la taille de la ville. Les archives de la société sont conservées aux Archives de l'État du Valais : AEV, SIAMS.

¹⁰⁵¹ GUNTERN Joseph, *L'école valaisanne au XX^e s. De l'école des six mois aux hautes écoles spécialisées et universitaires*, Sion : Cahiers de Vallesia, 2006 (all. 2003), p. 177 et GUNTERN Joseph, « Étapes de la formation professionnelle », in : *100 ans de formation professionnelle en Valais*, 2005, p. 8.

¹⁰⁵² AEV, 2 DIP, 16.5 et AEV, 2 DIP, 18, 1-4.

¹⁰⁵³ En fait, les seuls articles postérieurs que nous avons trouvés mentionnant le Musée industriel concernent le lieu de réunion du Grand Conseil valaisan. En effet, à partir de 1933, le Grand Conseil se réunit dans la grande salle du musée industriel, qui sera spécialement aménagée à cet effet. Il est mentionné que le bâtiment comporte également un vestiaire et des salles de commissions. Comme l'article ne parle ni des collections, ni de la bibliothèque, nous ignorons si elles s'y trouvaient encore. « Le Grand Conseil au Musée », in : *Le Peuple valaisan. Hebdomadaire socialiste*, 5 mai 1933, n° 19, p. 2.

En fait, ce musée ainsi que sa bibliothèque faisaient partie d'un ensemble de mesures demandées par la Société industrielle au Grand Conseil, par le biais d'une pétition, afin d'améliorer l'instruction professionnelle et commerciale en Valais¹⁰⁵⁴. Cette pétition visait principalement la création d'un Collège industriel qui sera finalement ouvert en 1911¹⁰⁵⁵. Les pétitionnaires pensaient que cet enseignement technique, via le Collège et le musée devait « [rendre] à notre jeunesse de réels services ; il infuserait dans toutes les couches sociales l'ordre, la méthode, la persévérance, l'initiative, la ponctualité, la décision ; il créerait cet esprit commercial et industriel qui fait encore tant défaut chez nous »¹⁰⁵⁶.

À la suite de cette pétition, un rapport sur la future organisation de la bibliothèque et du musée industriel est rédigé par William Haenni et approuvé par la Commission Cantonale des Apprentissages, le 14 février 1907. Dans son rapport, Haenni, qui fait directement référence au Musée industriel de Fribourg, cité en exemple, est persuadé « que notre Valais retirera d'excellents fruits *[sic]* de l'institution que nous projetons, institution appelée à épurer le goût de nos artisans, à faire pénétrer chez eux l'esprit moderne, à leur faire connaître les nouveaux procédés de fabrication et l'outillage perfectionné, à leur fournir des renseignements industriels, à relever les métiers et à développer les industries du pays »¹⁰⁵⁷. Le rapport a pour objectif de décrire toute l'organisation de la bibliothèque et du musée. Il est prévu :

1. – une bibliothèque avec salle de lecture ;
2. – une collection de modèles graphiques et de modèles natures, (photographie, plans, dessins, échantillons, etc. etc.)
3. – des matières premières et mi-ouvrées ;
4. – des produits de l'industrie, ébauchés et terminés, – principalement des industries valaisannes – ;

¹⁰⁵⁴ La pétition pour améliorer l'instruction industrielle et commerciale en Valais de la Société Industrielle et des Arts et Métiers et de la Société des Commerçants de Sion adressée aux membres du Grand Conseil, date du début du mois de mars 1904. Voir : « L'instruction industrielle et commerciale en Valais » et « Choses du Valais », in : *Le Confédéré. Organe des libéraux valaisans*, mercredi 4 mars 1904 *[sic]* et samedi 7 mai 1904, n° 36 et 37 [Il y a une erreur d'impression dans la date du journal, il s'agit du mercredi 4 mai 1904 et non pas du 4 mars]. En fait, durant toute la fin du XIX^e siècle, l'amélioration de la formation de base était une des préoccupations majeures des associations industrielles et professionnelles du Valais. Plusieurs fois, elles ont poussé l'État à prendre des mesures. GUNTERN Joseph, 2006, p. 53.

¹⁰⁵⁵ GUNTERN Joseph, 2006, p. 177.

¹⁰⁵⁶ « L'instruction industrielle et commerciale en Valais » in : *Le Confédéré. Organe des libéraux valaisans*, mercredi 4 mars 1904 *[sic]*, n°36, p. 2.

¹⁰⁵⁷ Rapport : Organisation de la Bibliothèque et du Musée industriel, approuvé par la Commission Cantonale des Apprentissages du 14 février 1907. AEV, 2 DIP 18.2.3, p. 1.

5. – le petit outillage perfectionné et éventuellement de petites machines-outils ;
6. – les objets ou produits de l'industrie exposés temporairement¹⁰⁵⁸.

Concernant la bibliothèque, Haenni propose de demander à l'État que la bibliothèque de l'École professionnelle (750 volumes), qui a déjà été subventionnée par le Confédération, soit transférée au Musée, afin de constituer un fonds de base. De plus, deux collections de brevets, ce qui représente 73'000 brevets sont déjà prévues pour le Musée.

Au sujet des objets du musée, Haenni détaille la collection de modèles graphiques (plans, planches lithographiées, dessins et photographies). À nouveau, il se base sur l'exemple de Fribourg qui possède un dossier pour chaque métier, consultable par les artisans et les ouvriers. Se rendant bien compte qu'il ne pourra pas constituer une collection comme à Fribourg, en si peu de temps, il propose d'acheter un appareil de photo de voyage et de profiter de ses voyages « pour prendre des photographies de plans, de meubles, de tentures, de bâtiment, d'outils, de machines-outils, etc., etc. »¹⁰⁵⁹. Au niveau des matières premières et mi-ouvrées, Haenni propose à nouveau de récupérer la collection Trauth de l'École professionnelle. Apparemment, cette collection comprenait différents minerais et leurs transformations, ainsi que des bois indigènes et exotiques. Pour les produits industriels, il était prévu de faire des démarches auprès des divers chefs d'entreprises du Valais, afin d'obtenir, gratuitement si possible, les divers produits de leur fabrication. Il en va de même pour le petit outillage qui devra être trouvé lors de visites dans les ateliers, les fabriques et les expositions. Concernant le public, il propose d'ouvrir la salle de lecture deux fois par semaine, de 20h à 22h, le samedi de 17h à 19h et le dimanche matin de 10h à 12h, soit le type d'horaire assez typique pour ce genre d'institution. Il se demande s'il faudrait garder le musée ouvert le dimanche après-midi.

Au niveau du financement, ils disposent d'un budget de seulement 2000.- pour l'année 1907¹⁰⁶⁰, pour couvrir apparemment tous les frais. Il est prévu qu'à partir de

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, p. 2.

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, p. 3.

¹⁰⁶⁰ A titre comparatif, le Musée de Fribourg avait un crédit de 16'000.- pour la même année.

l'année suivante le musée puisse bénéficier des subsides de la Confédération, à condition que les collections de brevets soient classées¹⁰⁶¹.

En conclusion de son rapport, Haenni dresse une liste de quatre propositions pour la Commission cantonale des apprentissages :

1. De demander à l'État le transfert de la Bibliothèque de l'École professionnelle au Musée industriel ; 2. [...] [de demander] les diverses collections à dite École ; 3. d'utiliser comme suit les 2'000.- frs prévus au budget pour le musée : 1'000.- frs pour la bibliothèque (livres et périodiques) ; 300.- à 400.- frs pour l'achat d'un appareil de photographie ; 200.- frs pour des cartables spéciaux destinés aux brevets d'invention ; 400.- frs pour installations diverses et autres achats. 4. de nommer au sein de la Commission, une délégation chargée du choix des livres et des modèles à acheter¹⁰⁶².

Le rapport a été approuvé à l'unanimité par la Commission cantonale des apprentissages, en séance du 14 février 1907 (annexe VI.2). Suivent deux annexes, une sur les périodiques auxquels il y aurait lieu de s'abonner et l'autre sur les dons faits par Haenni à la bibliothèque du musée. En fait, ce qui ressort du rapport de Haenni, c'est l'importance de la bibliothèque par rapport aux collections et la non-professionnalisation du musée, fait de bric et de broc.

6.3.3 *Le premier directeur, William Haenni*

William Haenni (1869-1937), ingénieur, est le premier directeur¹⁰⁶³. Dans le règlement, le Musée était placé sous la direction et la surveillance du secrétaire cantonal des apprentissages (annexe VI.1)¹⁰⁶⁴. Comme à Fribourg, la fonction de directeur était large et dépassait les murs du musée, puisque la direction du Musée était chargée : « a) de veiller au développement des métiers, des arts, de l'industrie et du commerce dans le

¹⁰⁶¹ Apparemment, les deux collections de brevets devaient être classées, l'un par métiers et l'autre par numéro d'ordre, avec l'indication des radiations survenues. Or, chacune des collections comprend 36'500 brevets, ce qui représente environ une année de travail, puisqu'il fallait aussi noter les radiations.

¹⁰⁶² Rapport : Organisation de la Bibliothèque et du Musée industriel, approuvé par la Commission Cantonale des Apprentissages du 14 février 1907. AEV, 2 DIP 18.2.3 (annexe VI.2).

¹⁰⁶³ À partir de 1914 environ, il est remplacé par M. Jost.

¹⁰⁶⁴ *Règlement pour le musée et la bibliothèque industriels*, Sion : Impr. F. Aymon, 1908, p. 4 (annexe VI.1). Ce règlement a été adopté par la Commission cantonale des apprentissages, en séance du 27 décembre 1907. Il a ensuite été approuvé par le Chef du Département de l'Intérieur, Monsieur H. Biolex, le 17 janvier 1908.

canton ; b) d'étudier les questions se rapportant à l'industrie, aux arts et aux métiers, et qui lui seraient soumises par les autorités supérieures ; c) de faire les acquisitions et de veiller à la conservation des livres, modèles et collections ; d) d'établir les inventaires, les catalogues et les contrôles des diverses collections ; e) de rédiger le rapport annuel qui est soumis à l'approbation de la Commission cantonale »¹⁰⁶⁵. William Haenni¹⁰⁶⁶ a eu une certaine importance de son vivant pour le développement industriel du canton du Valais, même s'il semble avoir été oublié par la suite¹⁰⁶⁷. Il a par exemple rédigé un petit texte sur l'industrie et le commerce en Valais¹⁰⁶⁸. Au niveau de sa formation, après des études classiques au Collège de Sion, il fit ses études d'ingénieur à l'École polytechnique fédérale de Zurich. En 1897, il est de retour à Sion, puisqu'il est nommé directeur de l'Usine à gaz et qu'il réorganise la Société industrielle. Une année plus tard, il est professeur de mathématiques et de physique¹⁰⁶⁹ à l'École professionnelle, établissement duquel il sera le directeur dès 1900. Depuis cette date, il mène différentes activités de front : « il fonde la Société des Commerçants de Sion, fait des conférences, est chargé d'organiser l'apprentissage dans le canton du Valais, est nommé directeur du Musée industriel, puis inspecteur cantonal des fabriques. »¹⁰⁷⁰ À partir de 1910, il était également Chef de Service au Département de l'Intérieur, dans la Division de l'Industrie et du Commerce et membre actif de très nombreuses associations ou sociétés¹⁰⁷¹. En 1907, il est envoyé en mission en Belgique, et en 1918 à Marseille. Par la suite, il sera également membre fondateur de l'École industrielle supérieure et son premier directeur.

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*, p. 4-5. Nous n'avons pas trouvé de rapport annuel dans les archives.

¹⁰⁶⁶ Les informations concernant sa vie sont tirées de deux nécrologies : « William Haenni », in : *Les Études rhodaniennes*, vol.15, n°4, 1939, p. 351 et « Haenni, William », in : *Bulletin technique de la Suisse romande*, année 63, vol. 19, 1937, p. 252-253.

¹⁰⁶⁷ Il n'y a par exemple pas d'article à son nom dans le DHS.

¹⁰⁶⁸ HAENNI William, *Quelques mots sur l'industrie et le commerce en Valais*, Sion : Kleidienst & Schmid, 1917.

¹⁰⁶⁹ Les sources varient à ce sujet.

¹⁰⁷⁰ « William Haenni », in : *Les Études rhodaniennes*, vol.15, n°4, 1939, p. 351 et « Haenni, William », in : *Bulletin technique de la Suisse romande*, année 63, vol. 19, 1937, p. 252-253.

¹⁰⁷¹ Secrétaire du Congrès international pour l'enseignement du dessin, à Berne (date), président de la Société romande des maîtres d'enseignement professionnel (1905), membre du Comité central de l'Union suisse des arts et métiers (1906), vice-président de la Commission cantonale de vice-président du Comité cantonal de l'Exposition cantonale de 1909, membre de la Commission nationale à l'exposition suisse, à Berne, membre d'honneur de la Société suisse des arts et métiers (1915), membre d'honneur de la Société suisse des commerçants (1924), nommé « Officier de l'Instruction publique » par le Gouvernement français en 1928 et vice-président de l'Union générale des Rhodaniens la même année.

6.3.4 *Objectifs et notoriété*

Le Musée de Sion, bien qu'ouvert tardivement, poursuivait les mêmes objectifs que la plupart des autres institutions, comme nous pouvons le lire dans son règlement publié en 1908¹⁰⁷² :

Le Musée industriel cantonal a pour but de développer dans le canton, l'industrie, les arts, les métiers et l'instruction professionnelle. À cet effet, son activité doit tendre à vulgariser les connaissances scientifiques, techniques et commerciales, à améliorer les procédés techniques de fabrication, à développer le bon goût et les connaissances professionnelles des apprentis, des ouvriers et des maîtres d'état¹⁰⁷³.

Dans le règlement, la bibliothèque semble avoir plus d'importance que le musée, puisqu'elle prend place avant lui et comporte plus d'articles que pour le musée.

Le Musée ne semble pas être très bien connu du grand public, puisque c'est seulement en 1910 que le journal des libéraux valaisans, *Le Confédéré*, lui consacre un article afin d'expliquer ces objectifs. Peut-être qu'il s'agit aussi de la volonté de lui faire un peu de publicité en raison de la sortie du catalogue de la bibliothèque ?

À quels besoins devait répondre le Musée industriel cantonal ? Voilà une question que se posent encore bien des personnes insuffisamment renseignées et qui, bien souvent, sont même intéressées, mais qui, peu instruites des nécessités actuelles de la lutte économique, ignorent tous les profits qu'on peut tirer d'un musée industriel, tous les renseignements, tous les avantages que comporte une telle institution, tous les besoins auxquels elle doit satisfaire¹⁰⁷⁴.

Une grande partie de l'article est en fait consacré à la bibliothèque, mais on comprend que le Musée veut surtout avoir le rôle de lieu d'information et de renseignement, plus qu'un lieu de collection : « le musée industriel se fera toujours un plaisir, une règle de fournir tous les renseignements désirables aux hommes de bonne volonté qui, sans fausse honte, viendront chercher des conseils et des lumières ».

¹⁰⁷² Comme nous avons pu le voir précédemment, la plupart des autres musées en Suisse redéfinissent leurs objectifs au même moment.

¹⁰⁷³ *Règlement pour le musée et la bibliothèque industriels*, 1908, p. 3.

¹⁰⁷⁴ « Le Musée industriel valaisan », in : *Confédéré*, samedi 23 juillet 1901, n°59, p. 1.

Comme il s'agit d'un canton peu industrialisé, il est nécessaire de communiquer des informations sur l'industrialisation qui est encore vue de façon négative par beaucoup :

Si, de plus en plus, les petits ateliers, les petits commerces sont écrasés par la grande industrie et les gros commerçants, il ne faut pas s'imaginer, comme beaucoup le font, que c'est là une conséquence inéluctable des temps modernes. [...] Le nombre de petites industries augmente constamment à côté des grandes entreprises, comme aussi le nombre de petites boutiques va toujours croissant, malgré les grands magasins. Les petits industriels en profitant de toutes les ressources de la technique moderne, en perfectionnant constamment leur outillage et en utilisant surtout les machines outils [*sic*], les petits moteurs [...]. C'est par l'étude soutenue de la technique, en mettant à contribution le plus largement possible les ressources de la bibliothèque industrielle cantonale que maints petits industriels et artisans, désespérés de voir les ravages causés par la concurrence, trouveront bien les défauts dans leur organisation actuelle¹⁰⁷⁵.

Le musée et la bibliothèque industriels ont donc un rôle important à jouer pour informer les industriels et les artisans qui se sentent dépassés par la concurrence.

6.3.5 *Les liens avec Fribourg*

Il existait des liens entre les cantons de Fribourg et du Valais sur la question du développement industriel. Peut-être parce qu'il s'agit de deux cantons plutôt ruraux, catholiques et conservateurs. Le Musée industriel de Fribourg est souvent cité en exemple et semble être une référence pour celui de Sion. En janvier 1907, Léon Genoud est à nouveau invité à donner une conférence sur « les besoins modernes de la petite industrie et sur la création des syndicats d'achats »¹⁰⁷⁶. Un article publié dans *La Liberté* explique que Léon Genoud était bien connu dans les milieux industriels et qu'un public nombreux s'était déplacé pour venir l'écouter. Lors de sa conférence, le directeur du Musée industriel de Fribourg a exposé « comment, après la disparition des corporations, les arts et métiers ont pris un caractère d'individualisme et, par suite, d'égoïsme. Chacun travaille

¹⁰⁷⁵ « Le Musée industriel valaisan », in : *Confédéré*, samedi 23 juillet 1901, n°59, p. 1.

¹⁰⁷⁶ « Petit commerce et petite industrie », in : *La Liberté. Journal politique, religieux et social*, vendredi 1^{er} février 1907, n°27, p. 2.

seul et pour soi »¹⁰⁷⁷. La solution exposée serait d'avoir recourt aux unions syndicales, afin d'organiser les unions entre les petits artisans et les industriels.

6.3.6 *La première exposition industrielle cantonale valaisanne en 1909*

La première Exposition industrielle cantonale valaisanne est organisée du 1^{er} août au 15 septembre 1909, à Sion, avec pour « but de donner un tableau exact de l'activité industrielle du canton du Valais, d'ouvrir de nouveaux débouchés à l'industrie indigène »¹⁰⁷⁸. Elle prit place dans le collège cantonal et le bâtiment du Musée industriel, ainsi que dans des petits pavillons installés dans le parc à côté de la place de la Planta. Des plans publiés dans le *Catalogue officiel* permettent de bien se rendre compte des différents emplacements¹⁰⁷⁹. L'Exposition cantonale exposait des « produits de l'industrie et des arts et métiers, les matières premières du pays, les beaux arts [*sic*], de même que tout ce qui se rapporte à l'instruction professionnelle, à l'économie sociale, et à l'hygiène »¹⁰⁸⁰. Les produits devaient venir uniquement de l'industrie valaisanne et étaient exposés dans trois divisions et treize groupes (industrie du bâtiment, ameublements et ustensiles de ménage, industrie textile et vêtements, alimentation, industries chimiques, métallurgiques et industries diverses, horlogerie, bijouterie, instruments de précision, matériel de secours et de transport, arts graphiques, industrie hôtelière, industries agricoles, vins, beaux arts [*sic*] et économie sociale).

Cette exposition sera apparemment responsable de changements au sein de l'institution, notamment au niveau des objectifs et du nom. En effet, il est décidé qu'à la suite de cette exposition, le Musée existant aura un développement plus pédagogique, en réservant un espace aux moyens d'enseignement¹⁰⁸¹. Il est également prévu de renommer l'institution Musée industriel et pédagogique¹⁰⁸². On trouve dans les archives une lettre

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*

¹⁰⁷⁸ *Catalogue officiel de l'Exposition cantonale valaisanne à Sion, 1^{er} août – 12 septembre 1909, Industrie – Agriculture – Beaux-Arts*, Sion : Imprimerie Kleindienst & Schmid, 1909, p. 41. Toute l'introduction sur « Le Valais historique » a été rédigée par William Haenni, p. 3-39. Les archives de l'Etat du Valais conservent un fonds concernant cette exposition : AEV, DI, 385. Voir également : « Première exposition cantonale valaisanne », in : *Journal et feuille d'avis du Valais*, 31 juillet 1909, n° 90, p. 1-2.

¹⁰⁷⁹ *Catalogue officiel de l'Exposition cantonale valaisanne à Sion*, p. 40.

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, p. 41.

¹⁰⁸¹ Étrangement, des bancs d'école sont par exemple achetés (AEV, 2 DIP 16.5.88).

¹⁰⁸² « Musée industriel et pédagogique », in : *Nouvelliste valaisan*, mardi 9 février 1909, p. 2.

de la Commission cantonale des apprentissages qui demande au directeur de réserver une place à l'enseignement et de changer le nom en Musée industriel et pédagogique, à partir de l'exposition cantonale¹⁰⁸³. Dans un article, le Département de l'instruction publique appelle à des dons de « moyens d'enseignement, ouvrages, revues, instruments, etc. »¹⁰⁸⁴, afin de développer cette nouvelle partie pédagogique. En raison des sources lacunaires, il est difficile de se rendre compte si ces changements ont réellement été opérés et s'il y a effectivement eu des dons. Toujours est-il que dans un article du *Confédéré* de 1910, on parle toujours du Musée industriel valaisan, et non pas du Musée industriel et pédagogique¹⁰⁸⁵.

L'expert fédéral, Monsieur G. Dériaz visite justement le musée, avec le directeur, les 2 et 3 septembre 1909, alors que l'exposition cantonale valaisanne occupe les locaux. Dans son rapport d'inspection, Dériaz écrit qu'il a discuté avec Haenni d'un choix d'objets à acquérir pour le musée : « j'ai surtout insisté pour que l'on acquière des objets, collections ou tableaux, rendant bien compte des objets fabriqués dans le pays et formant une démonstration de tous les éléments qui les composent : matières premières, outils des professions, procédés de fabrication, etc, le tout dans le cadre des professions à l'instruction spéciale, demandant un apprentissage précis, dont il s'agit de favoriser le développement »¹⁰⁸⁶. En fait, l'expert fédéral est là pour évaluer si les subventions de la Confédération sont bien utilisées. En réalité, Dériaz demande que les objets soient inventoriés, étiquetés et accompagnés d'une notice sommaire, ce que nous n'avons jamais vu dans d'autres rapports, laissant supposer un certain amateurisme dans la gestion des collections :

Les objets achetés ont été en général judicieusement choisis ; ceux acquis au moyen de la subvention fédérale figurent sur le compte de 1909 ; j'ai réclamé qu'on leur mette un N° d'inventaire, et que l'on complète l'étiquetage des objets exposés en mettant leur nom, leur destination, leur origine, etc., en un mot, une notice explicative aussi complète que possible, quoique brève, et permettant au visiteur de s'instruire devant l'objet sans recourir à un catalogue¹⁰⁸⁷.

¹⁰⁸³ AEV, 2 DIP 16.5.89.

¹⁰⁸⁴ « Musée industriel et pédagogique », in : *Nouvelliste valaisan*, 9 février 1909, n° 34, p. 2.

¹⁰⁸⁵ « Le Musée industriel valaisan », in : *Confédéré*, 23 juillet 1910, n° 59, p. 1.

¹⁰⁸⁶ Copie du Rapport d'inspection pour l'année 1910. Établissement : Musée industriel, Sion (AEV, 2 DIP 18.1.11).

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*

De plus, certains objets n'ont apparemment pas leur place dans un Musée industriel : « Dans les achats faits au moyen de la subvention fédérale figurent trois maquettes (Combat à la montagne, Jeune modelleur, Nuit et jour) qui sont des ouvrages de sculpture dont je n'entends pas discuter la valeur ; mais j'estime que leur place serait dans un Musée des Beaux-Arts et que leur acquisition ne correspond pas au but d'un Musée industriel. J'ai demandé que l'on mette autre chose sur l'inventaire des objets acquis au moyen de la subvention fédérale »¹⁰⁸⁸.

À l'occasion de l'exposition industrielle et cantonale, Haenni, sûrement à la suite de la visite de Dériaz veut acquérir des objets pour le Musée, mais il se rend compte que d'autres achètent déjà :

Notre exposition industrielle et cantonale renferme de remarquables choses qui méritent vraiment de passer à la postériorité. J'avais l'intention de vous en causer pour en faire l'achat pour notre Musée. Or j'apprends que d'autres institutions similaires à la nôtre, telles que la Direction du Musée industriel de Fribourg, etc. ont déjà fait des démarches pour s'emparer de ce qui ne devrait jamais sortir de notre canton. [...] [Il me serait agréable de vous présenter mes idées pour la] préservation de nombre d'autres objets se rapportant à d'autres départements et qui ont un intérêt éminemment instructif pour nos populations valaisannes, et qui risqueraient fort de moisir plus tard dans des locaux inconnus, si nous ne prenons des mesures¹⁰⁸⁹.

Nous n'arrivons pas à savoir si plusieurs objets ont été acquis ou reçus à la suite de l'Exposition. Les archives gardent la trace d'un don d'un énorme bloc de carbure de l'usine électrique Lonza ; cela causera quelques soucis pour lui trouver un emplacement, vu qu'il était trop lourd pour être exposé à l'intérieur¹⁰⁹⁰.

6.3.7 *Le bâtiment*

Lors de sa séance du 24 novembre 1904, le Grand Conseil décide que le futur Musée industriel sera installé dans sept salles de la nouvelle halle de gymnastique qui

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*

¹⁰⁸⁹ AEV, 2 DIP 16.5.90. Lettre de M. Haennu au Chef de Département de l'Instruction publique datée du 4 août 1909.

¹⁰⁹⁰ AEV, 2 DIP 16.5.92. Lettre de M. Haenni au Chef de Département de l'Instruction publique afin de trouver un emplacement pour le bloc de carbure, don de l'usine électrique de la Lonza, datée du 31 septembre 1909.

vient d'être construite à côté du Collège de Sion, au nord de la place de la Planta. Le bâtiment du Collège abrite actuellement le Tribunal cantonal, entre l'Avenue de la Gare, ancienne Avenue du Couchant, et l'actuelle rue Mathieu-Schiner, tandis que le bâtiment pour le Musée et la halle de gymnastique existe toujours, situé quelques mètres plus au nord-ouest¹⁰⁹¹. En réalité, dans le nouveau bâtiment, une seule grande salle est prévue pour le musée, les autres servant de salle de lecture, de secrétariat pour les apprentissages et pour différents usages administratifs¹⁰⁹². En décembre 1906, le Conseil d'État décide d'installer le chauffage central dans la salle de gymnastique et dans les salles du Musée¹⁰⁹³.

Le Musée a des heures d'ouverture particulièrement restreintes, puisqu'il était possible de le visiter uniquement le samedi de 17 à 19h et le dimanche de 14h à 18h, à l'exception des jours fériés¹⁰⁹⁴. Son entrée était gratuite¹⁰⁹⁵. Les horaires de la bibliothèque étaient plus larges, puisqu'elle était ouverte tous les mardis de 20h à 22h, les samedis de 17h à 19h, puis de 20h à 22h et les dimanches de 9h à midi¹⁰⁹⁶. Puisque la bibliothèque et le musée se trouvaient dans le même bâtiment, il aurait été aisé de mettre les mêmes horaires d'ouverture, ce qui n'a pas été fait pour une raison que nous ignorons. En 1909-1910, la bibliothèque a été fréquentée en moyenne par 4 personnes la semaine, le samedi par 5 à 6 personnes et le dimanche par une dizaine de personnes ; nous n'avons pas de chiffres pour le musée¹⁰⁹⁷. En 1910-1911, la fréquentation du musée a été en moyenne de 4 personnes par jour de semaine et de 8 le dimanche¹⁰⁹⁸. Il semble que ce soit le musée de Suisse avec le plus faible nombre de visiteurs.

¹⁰⁹¹ RAEMY-BERTHOUD Catherine [et al.], *Inventaire Suisse d'Architecture, 1850-1920, ville de Sion*, Zürich : Orell Füssli et Berne : Société d'Histoire de l'Art en Suisse, vol. 9, 2003, p. 84-85, [disponible en ligne : <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=ins-001:2003:9#3>], consulté le 5.11.2019.

¹⁰⁹² « Valais. Grand Conseil, séance du 24 novembre », in : *Journal et feuille d'avis du Valais*, samedi 26 novembre 1904, p. 2.

¹⁰⁹³ « Canton du Valais, Décisions du Conseil d'État », in : *Le Confédéré. Organe des libéraux valaisans*, mercredi 19 décembre 1906, n°101. Il y a d'ailleurs plusieurs lettres dans les archives concernant les frais de chauffage qui posent problème. On accuse le Musée de consommer trop de coke pour le chauffage, alors que le chauffage chauffe principalement la halle de gymnastique. Voir notamment AEV, 2 DIP 16.5, lettre 94, AEV, 2 DIP 18.1, lettres 12, 13, 16, 19, 20.

¹⁰⁹⁴ *Règlement pour le musée et la bibliothèque industriels*, 1908, p. 9.

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, p. 4.

¹⁰⁹⁷ AEV, 2 DIP 18.1.11. Copie du Rapport d'inspection pour l'année 1910. Établissement : Musée industriel, Sion.

¹⁰⁹⁸ AEV, 2 DIP 16.5.97.

6.3.8 *La collection et la bibliothèque*

Le règlement publié en 1908 donne quelques indications sur le contenu des collections :

Un musée industriel proprement dit, comprenant une collection de modèles graphiques et de modèles nature (photographies, plan, dessins, échantillons, etc.) des matières premières et mi-ouvrées [comme à Lausanne], des produits de l'industrie ébauchés et ouvrés (principalement des industries valaisannes), le petit outillage perfectionné, et éventuellement de petites machines-outils, des objets ou produits de l'industrie exposés temporairement. À titre de renseignements mutuels, les travaux principaux des divers cours professionnels seront également exposés au Musée, dès la clôture des cours jusqu'au 1^{er} septembre¹⁰⁹⁹.

Les objets des collections proviennent à la fois d'achats, de dons, de prêts et de dépôts temporaires¹¹⁰⁰. Il est prévu que le nom des donateurs soit affiché sur les objets qui sont inscrits dans un registre déposé dans la salle du Musée¹¹⁰¹. En effet, en tant qu'industriel, il était apparemment possible, en faisant une demande à la Commission cantonale des apprentissages, de déposer un objet et une machine au musée pour les exposer et même le vendre. Dans ce cas, le Musée prélevait 5% du prix de vente¹¹⁰². Il est assez surprenant de voir que directeur prévoit d'avoir des objets en dépôt, à vendre, mais qu'apparemment, il ne prévoit pas de les acheter pour le musée, alors que c'est ce qui aurait été fait dans d'autres cantons. Dans d'autres cas, l'industriel aurait simplement fait don de l'objet au musée.

¹⁰⁹⁹ *Règlement pour le musée et la bibliothèque industriels*, 1908, p. 4.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 9.

¹¹⁰¹ Nous n'avons pas trouvé la trace de ce registre dans les archives.

¹¹⁰² A ce sujet, voir les articles 24 à 28 du règlement, p. 10 : « Les conditions du prêt sont réglées par une délégation de la Commission [cantonales des apprentissages] dans chaque cas particulier. Arts. 24. – Moyennant demande faite par écrit et agréée par la Commission, tout industriel peut exposer au Musée le produit de son travail. La durée du dépôt de l'objet est chaque fois déterminée par la Commission ou par une délégation de cette dernière. Art. 25. – Pour autant que la nature de l'objet le comporte, ce dernier doit être accompagné d'un plan et d'une notice explicative qui restent propriété du Musée. Art. 26. – En cas de vente de l'objet exposé, le Musée prélève pour sa caisse le 5% du prix convenu. Art. 27. – Une place est assignée par le directeur à l'industriel qui expose. Ce dernier doit, à ses frais, installer complètement son exposition, et remettre la place dans l'état primitif pour la date qui lui aura été indiquée. Art. 28. – Les objets déposés au Musée sont garantis contre l'incendie. Le Directeur du Musée perçoit pour les expositions temporaires une contribution proportionnelle à la valeur de la prime d'assurance du dépôt ».

Il existe un inventaire du Musée industriel qui ressemble plus à un registre des entrées (annexe VI.3)¹¹⁰³ et qui couvre les années 1910-1911. Le rapport d'inspection pour l'année 1910-1911 rapporte que : « Le musée a été complété par l'étiquetage des objets donnant le nom, le but, la provenance et le numéro général d'inventaire » et que : « le musée pédagogique¹¹⁰⁴ a été réorganisé en 1910 »¹¹⁰⁵. L'expert avait justement demandé dans son rapport de l'année précédente que l'on mette un numéro d'inventaire et que l'on complète l'étiquetage des objets, ce qui est maintenant chose faite. Peut-être que le catalogue est justement le fruit de la réorganisation dont parle l'expert bernois ? Commencé le 31 décembre 1910 et terminé en février 1911, il liste seulement 140 objets. Nous ignorons s'il y avait plus d'objets et que l'inventaire n'a simplement pas été terminé ou s'il s'agit vraiment de la totalité de la collection. Elle comporte des objets disparates, inscrits sans ordre, rassemblés sans politique d'acquisition apparente, donnant l'impression d'une collection lacunaire. Pour la plupart des objets, les rubriques suivantes sont complétées : n° d'inventaire, description de l'objet, prix (parfois, quand il ne s'agit pas de dons). Plusieurs objets sont annotés d'un « C » rouge, mais nous ne savons pas ce que cela signifie. Dans certains catalogues, un « C » annoté de façon postérieure signale les copies, mais ici, ça ne semble pas le cas. Il ne s'agit pas non plus des objets achetés avec les subventions de la Confédération. Les objets provenant uniquement du Valais, il y a essentiellement des matières premières, des objets représentant certaines industries régionales valaisannes ou produits par ces industries (mines de sel, usine électrique, conserves de fruits et de légumes, fabrique de verres de montres à Monthey, fabrique de verrerie à Monthey, fabrique de carbure à Gampel...). On trouve aussi des costumes traditionnels (Savièse, Val d'Illeiez, Nendaz, Ayent, St-Nicolas, Vallée de Lötschen, Evolène et Arbaz) vraisemblablement exposés sur des mannequins¹¹⁰⁶. Plusieurs objets ont été acquis lors de l'exposition de 1909. Même le mobilier d'exposition, des étagères par exemple, figure à l'inventaire, ainsi qu'un aspirateur.

¹¹⁰³ Inventaire du Musée industriel, 1910-1911, AEV, 2 DIP, 18 bis (annexe VI.3).

¹¹⁰⁴ L'utilisation du terme Musée pédagogique n'est pas claire. Il s'agit d'un rapport pour le Musée industriel. L'institution a-t-elle maintenant changé de nom comme demandé par le Département de l'Instruction publique ?

¹¹⁰⁵ AEV, 2 DIP 16.5.97. Copie du Rapport d'inspection pour l'année 1910-1911. Établissement : Musée industriel, Sion.

¹¹⁰⁶ Camille Collaud, chargée d'inventaire au Musée d'histoire de Sion, n'a trouvé aucune trace de ces objets dans les collections actuelles du Musée. Nous la remercions chaleureusement pour ses recherches.

La bibliothèque industrielle occupe la place principale dans le règlement publié en 1908. Il est spécifié qu'elle se compose : « d'ouvrages ayant trait aux sciences, aux arts, à l'industrie, aux métiers, aux services industriels et commerciaux, à l'économie sociale, à l'enseignement professionnel »¹¹⁰⁷. Un catalogue de la bibliothèque industrielle et pédagogique a été publié par son directeur en 1910. Il comprend 224 pages et était vendu à la modique somme de 50 centimes¹¹⁰⁸. Dans ce catalogue, la bibliothèque a pour but de : « documenter l'industriel, l'agriculteur, le commerçant, l'artisan dans le domaine spécial où ils se consacrent, [elle doit leur permettre] d'étudier les *bases scientifiques* de leur métier », elle possède des ouvrages se rapportant « aux sciences pures et appliquées, à l'économie politique et à l'enseignement industriel »¹¹⁰⁹. Les ouvrages y sont répertoriés par ordre alphabétique des noms des auteurs, mais également par matière selon les rubriques suivantes : sciences, industrie, arts et métiers, économie sociale, enseignement, divers, périodiques¹¹¹⁰.

La collection des brevets suisses d'invention est également conservée à la bibliothèque¹¹¹¹. La bibliothèque disposait d'un service de prêt à domicile, d'une durée de 3 semaines, par la poste. Les utilisateurs pouvaient commander un livre grâce à la référence du catalogue, se le faire envoyer et le retourner par la poste, pour 15 centimes de frais de port. Apparemment, ce système rencontrait un certain succès chez les apprentis, les jeunes ouvriers et les patrons. Il était ouvert à toutes les personnes domiciliées dans le canton, âgées de plus de 15 ans et en dehors du canton « aux membres des sociétés savantes, aux établissements publics, aux bibliothèques et instituts usant de réciprocité envers la bibliothèque industrielle du Valais »¹¹¹². En 1910, seulement 187 ouvrages sont sortis de la bibliothèque. En 1911, 452 volumes ont été sortis de la bibliothèque¹¹¹³.

¹¹⁰⁷ *Règlement pour le musée et la bibliothèque industriels*, 1908, p. 3-4.

¹¹⁰⁸ *Ibid.*

¹¹⁰⁹ « Le Musée industriel valaisan », in : *Confédéré*, samedi 23 juillet 1901, n°59, p. 1.

¹¹¹⁰ « Bibliothèque industrielle et pédagogique », in : *L'ami du peuple valaisan*, samedi 9 juillet 1910, n°55.

¹¹¹¹ « Le Musée industriel valaisan », in : *Confédéré*, samedi 23 juillet 1901, n°59, p. 1

¹¹¹² *Règlement pour le musée et la bibliothèque industriels*, 1908, p. 7.

¹¹¹³ AEV, 2 DIP 16.5.97.

6.3.9 *Fin du musée*

Il semble qu'à partir de 1914 environ, le nouveau directeur du Musée soit un certain M. Jost. En effet, un ensemble de lettres qui lui sont adressées sont conservées¹¹¹⁴. Soulignons un fait assez amusant : le dossier de lettres commence avec une lettre de Haenni, datée du 9 novembre 1914 et adressée au Chef du Département de l'Instruction publique du canton du Valais. Haenni, qui n'est visiblement plus le directeur du Musée industriel et qui utilise le papier à en-tête de l'École industrielle supérieure, écrit au Chef de l'instruction publique afin que soient acquis à l'Exposition de Berne des objets pour le musée industriel. Il ne fait pas confiance à son successeur : « Les propositions ci-dessus vous auront probablement déjà été faites par M. le Directeur du Musée Industriel, mais je me suis permis de vous signaler ce qui précède pour le cas où un point ou l'autre aurait été oublié. »¹¹¹⁵ À la suite, plusieurs lettres d'entreprises adressées au nouveau directeur, M. Jost, lui expliquent qu'il s'y prend trop tard. En effet, la majorité des objets de l'Exposition de Berne sont déjà repartis vers les sièges sociaux ou les usines, il n'est plus possible de les acquérir pour le Musée¹¹¹⁶. Après cette date, nous ignorons ce qui a pu se passer. Le dernier document conservé sur le Musée industriel est un inventaire de la bibliothèque industrielle daté du 18 juillet 1919 et portant le timbre « musée industriel, Département de l'instruction publique ». L'inventaire détaille le budget d'acquisition pour la bibliothèque pour chaque année jusqu'en 1912, puis une seule ligne concerne les années 1913-1919. Ce qui laisse supposer qu'aucun budget annuel n'a été alloué durant ces années. Étrangement, même si le Musée industriel prenait place dans le même bâtiment que la halle de gymnastique du Collège, il ne semble être lié à aucune école. Un rapport de l'Inspection de 1910 rapporte que le musée pédagogique a été réorganisé en 1910¹¹¹⁷. Est-ce justement à ce moment-là qu'il devient musée pédagogique¹¹¹⁸ ? Beaucoup d'inconnues demeurent.

¹¹¹⁴ AEV, 2 DIP 18.4.

¹¹¹⁵ AEV, 2 DIP 18.4.1.

¹¹¹⁶ AEV, 2 DIP 18.4.

¹¹¹⁷ AEV, 2 DIP 16.5.97 et 2 DIP 18.1.11.

¹¹¹⁸ Il existe un fonds concernant un musée pédagogique que nous n'avons pas eu le temps de dépouiller : AEV, 2 DIP 43, 44 et 45.

Conclusion

Étudier les musées industriels, c'est se confronter à la réalité sociétale, culturelle et économique du second XIX^e siècle en Suisse ; c'est également se confronter à des institutions aux fortunes variées, aux sources très diversement conservées, aux ambitions et au rôle parfois assez dissemblables. Les exemples analysés dans notre travail montrent que le « musée industriel » est un concept dynamique, évolutif dans le temps et dans l'espace. Il ne cesse de se transformer pour s'adapter à son contexte, à de nouveaux objectifs ou à de nouveaux besoins. Sans rattachement à une discipline scientifique en particulier – alors que le monde académique et universitaire se structure et s'appuie volontiers sur des institutions patrimoniales dédiées, tels que les musées d'archéologie ou d'ethnographie –, ses collections peuvent considérablement changer, de même que la façon de les présenter et de les ordonner.

Dans l'introduction, nous avons vu qu'au niveau de la dénomination, il existait cinq noms en français et quatre en allemand, qui couvraient cinq réalités différentes, si l'on regroupe les musées industriels et les *Gewerbemuseen*, ainsi que les musées d'art industriel et les *Kunstgewerbemuseen* : un conservatoire industriel à Genève ; une *Muster- und Modellsammlung* à Berne ; six musées industriels ou *Gewerbemuseen* à Lausanne, Fribourg, Sion, Berne, Winterthour et Bâle ; trois musées d'art industriel, des arts industriels, ou *Kunstgewerbemuseum* à La Chaux-de-Fonds, Genève et Zurich ; finalement une section des arts décoratifs au sein du Musée d'art et d'histoire de Genève¹¹¹⁹. Rappelons également que ces musées peuvent changer de nom, à la suite d'un déménagement ou à la faveur d'une nouvelle direction. Malgré une certaine hétérogénéité, nous voudrions proposer certains regroupements, tout en sachant qu'une même institution peut se retrouver dans différentes catégories, en fonction de son évolution.

¹¹¹⁹ Voir également le tableau synoptique des musées industriels en Suisse qui se trouve en annexe II.1.

C'est le cas du Conservatoire industriel de Genève, unique en son genre en Suisse, ouvert en 1834 par la Classe d'industrie et de commerce de la Société des arts, sur le modèle parisien. Grâce à l'exposition de modèles de machines et d'instruments pour les arts mécaniques et industriels, il avait pour objectif de soutenir l'enseignement et de faciliter la mise à disposition des savoirs industriels au public. Il se transformera et évoluera très vite vers la deuxième catégorie, à savoir celle du modèle hybride ou précurseur. Nous y trouvons l'archétype qu'est le Musée industriel de Lausanne entre 1862 et 1875, ainsi que le Conservatoire genevois dans sa seconde phase d'existence, dès la fin des années 1860, qui reprend explicitement le modèle lausannois. Il s'agit d'institutions qui ne sont pas liées à une école, ne sont pas orientées vers l'enseignement professionnel et n'ont pas pour ambition l'amélioration de la qualité des industries régionales. Collectionnant tout type d'objets, à la fois scientifiques, historiques, artistiques, archéologiques et ethnographiques, elles veulent montrer la richesse du savoir-faire humain. Les objets, de la matière première au produit fini, étaient exposés selon le principe des trois règnes naturels, selon un classement encore très proche de celui des cabinets, qui a été repris dans la première Exposition universelle de Londres.

Il n'a existé en Suisse qu'une seule *Mustersammlung*, la *Muster- und Modellsammlung* de Berne créée par la Société commerciale et industrielle et la Société des artisans en 1868. La principale spécificité de cette institution est la possibilité offerte aux artisans et fabricants de déposer leurs produits dans un lieu ouvert au public dans l'optique d'améliorer les ventes ; il s'agissait en quelque sorte d'une vitrine gratuite pour ces exposants, qui en fait presque plus un « musée commercial » qu'un « musée industriel ». D'une certaine manière la partie commerciale des activités de la *Gewerbehalle* de Bâle entre aussi dans cette troisième catégorie, mais elle n'était pas liée à strictement parler au *Gewerbemuseum*.

Nous arrivons ensuite à l'âge d'or des musées industriels et d'art industriel, qui désigne la période entre 1875 et 1888, durant laquelle sept nouvelles institutions ont été inaugurées, dans des villes ou des cantons dotés d'un fort réseau industriel, souvent spécialisés dans un domaine particulier comme l'horlogerie, la broderie, la construction de mobilier en bois, l'industrie des machines, la fabrication de poêles à catelle ou encore le tressage de la paille et du crin. Il s'agit du *Gewerbemuseum* de Winterthour (1875), du

Kunstgewerbemuseum de Zurich (1875), de l'*Industrie- und Gewerbemuseum* de Saint-Gall (1878), du *Gewerbemuseum* de Bâle (1881), du Musée d'art industriel de La Chaux-de-Fonds (1885), du Musée des arts industriels installé dans l'École d'Horlogerie de Genève (1885) et finalement, du Musée industriel de Fribourg (1888). On y retrouve également le Musée industriel de Lausanne pour sa période postérieure à 1875, alors qu'il affirme son caractère industriel en achetant des machines et qu'il lance une récolte d'objets et d'échantillons provenant des diverses industries du canton de Vaud. Ces musées appartiennent tous à une structure plus large, qui réunit une collection de référence pour les apprentis et les artisans, une école, une bibliothèque, un bureau de renseignements et souvent un programme de conférences et d'expositions temporaires. Au sein d'une telle structure à la fois muséale, pédagogique et économique, l'objectif était d'entretenir et d'améliorer le savoir-faire des ouvriers, de développer leur goût et d'apporter des idées nouvelles. C'est précisément dans ce terreau favorable que la seconde réforme des arts appliqués prend racine. À la recherche d'un « nouveau style » qui libère du poids de l'historicisme, les écoles d'art qui sont liées aux musées veulent réformer leur enseignement, afin de donner aux objets une forme adaptée à la production industrielle. Les principaux directeurs des musées industriels se retrouvent au sein des associations de *L'Œuvre* et du *Schweizerischer Werkbund*, véritables chevilles ouvrières de cette réforme. Par ailleurs, les écoles prennent part régulièrement aux expositions nationales et internationales pour présenter leur travail ; nous en avons parlé pour La Chaux-de-Fonds, mais ces participations pourraient être étudiées de manière plus systématique.

Dans la majorité des cas, la fondation d'un musée industriel résulte d'une décision politique, communale ou cantonale. La création des musées des villes de Winterthour ou de Zurich a été votée par leur législatif respectif, tandis qu'à Fribourg, c'est le Conseil d'État qui arrête la fondation d'un Musée industriel cantonal, officialisant le processus initié par Léon Genoud. À La Chaux-de-Fonds, une première partie des collections est réunie grâce au corps enseignant de l'École d'art, base sur laquelle le professeur de dessin William Hirschy peut ouvrir un Musée d'art industriel. En Suisse allemande, l'initiative privée joue un rôle essentiel : les musées de Berne, de Saint-Gall, de Bâle, ainsi que celui de Sion, doivent leur existence à des sociétés commerciales et industrielles, avant d'être parfois repris par les cantons ou les villes. La création, le fonctionnement et le

développement des musées industriels coûtent cher. Leur viabilité dépend de subventions et de dons, d'autant plus que, dans un but social, leur entrée est souvent gratuite ou très bon marché. Le fondateur est le premier impliqué dans le financement. Pour le musée de Zurich, ce sont plusieurs communes qui participent à son fonctionnement. De plus, l'ensemble des musées industriels reçoit une subvention fédérale annuelle, destinée aux nouvelles acquisitions ; les petits musées comme ceux de Lausanne ou de La Chaux-de-Fonds reçoivent beaucoup moins que les grands comme Zurich ou Winterthour¹¹²⁰. Il est difficile de comparer les budgets et les subventions des différents musées, souvent mêlés à ceux des écoles auxquelles ils sont liés. Les musées associés à une école importante comme le *technicum* de Winterthour ou l'École d'art de Zurich disposent de budgets très élevés, sans rapport avec ceux de La Chaux-de-Fonds ou de Lausanne. Ce dernier constitue un cas *sui generis* puisqu'il a été géré avec un financement entièrement privé entre 1862 et 1866 ; autre exception, il continuera ensuite à disposer annuellement des intérêts du fonds de Catherine de Rumine. Les musées et collections sont généralement placés sous la surveillance de l'autorité communale ou cantonale qui les a créés, par exemple par le biais d'une commission. C'est le cas à Winterthur, où le *Stadtrat* nomme une « commission de surveillance » à cet effet ; à Zurich, il s'agit d'une commission dont les membres sont désignés par un Conseil regroupant les communes qui subventionnent l'institution. Quant à la gestion effective des collections et musées, elle dépend d'un directeur, souvent secondé par quelques collaborateurs. À Zurich, le rôle conjoint de la commission et du directeur est très large, puisqu'ils gèrent non seulement le Musée, mais également l'administration de l'École d'art. C'est à Fribourg que le cahier des charges du directeur est le plus étendu, puisqu'il comprend la gestion du Musée industriel, de l'École des métiers qui en dépend, et des différents cours professionnels ou de perfectionnement pour adultes, ainsi que la supervision des examens cantonaux d'apprentis. Le Musée industriel de Lausanne se démarque à nouveau, du moins pour la période de 1862 à 1871, puisqu'il est géré par un Comité de direction indépendant de trois personnes qui sont des proches de Catherine de Rumine. Cependant, de 1871 à 1905, le Musée étant devenu

¹¹²⁰ Les montants des subsides de la Confédération varient en fonction de ceux déjà versés par d'autres organismes. En effet, « ils peuvent, selon l'appréciation du Conseil fédéral, atteindre la moitié de la somme des frais supportés annuellement par les cantons, communes, corporations et particuliers ». Voir : « Arrêté fédéral concernant l'enseignement professionnel (du 27 juin 1884) », in : *Feuille fédérale*, volume 3, cahier 34, 12 juillet 1884, p. 403.

propriété de la Ville de Lausanne, il dépend de la Direction des Écoles qui met sur pied une commission *ad hoc* ; sa gestion devient alors semblable aux autres musées de Suisse.

Au sein des musées créés entre 1875 et 1888, il faut distinguer d'une part ceux qui collectionnent essentiellement des objets d'art industriel (originaux ou copies) et d'autre part ceux qui conservent également des matières premières, des échantillons et des objets plus techniques tels que des machines. Les premiers possèdent des collections assez proches de celles que l'on pourrait retrouver aujourd'hui dans un musée d'art décoratif. Par exemple, les musées de La Chaux-de-Fonds et de Genève réunissent les principaux produits de l'industrie d'art (bois, métal, pierre, céramique, émaux, textiles) ; les objets sur métal y occupent une place prépondérante en raison de l'importance de l'horlogerie dans le tissu économique de la cité lémanique et des Montagnes neuchâteloises. Les collections reflètent d'ailleurs presque systématiquement les industries locales, à l'instar de l'*Industrie- und Gewerbemuseum* de Saint-Gall avec ses collections et sa bibliothèque spécialisées dans les modèles textiles. C'est également le cas du Musée industriel de Fribourg, spécialisé dans les objets se rapportant à l'industrie domestique, fortement implantée dans le canton, telles que la vannerie, la broserie ou l'art de la paille tressée et du *Gewerbemuseum* de Winterthour, avec les catelles de poêle. Pour les seconds, leurs collections ne se limitent pas seulement aux objets d'art industriel, puisqu'on y trouve également des machines et des instruments scientifiques. À cet égard, la politique d'acquisition du *Gewerbemuseum* de Winterthour est assez semblable à celle du Musée industriel de Lausanne. En effet, à partir des années 1880, une double politique d'acquisition est mise en place à Lausanne : sans délaisser les matières premières ni l'accroissement des collections selon le programme mis en place par Gaudin, le musée développe son caractère proprement industriel, dans une acception ici plus XX^e que XIX^e siècle, notamment grâce à l'achat de machines. Au *Gewerbemuseum* de Winterthour, on observe également cette double politique d'acquisition, bien qu'il n'y ait pas eu à notre connaissance d'échanges préalables entre les deux institutions. Contrairement à Lausanne, la collection est composée dès l'origine de machines et d'outils, en plus des matières premières et des échantillons, même si cette double politique d'acquisition n'est clairement exprimée qu'à partir de 1886.

Nous aurions désiré développer davantage la réflexion sur le classement des collections et les types de présentation choisis, mais les sources font réellement défaut dans ce domaine – il en va de même pour l'étude du public. Les informations recueillies tendent cependant à montrer que les musées industriels et d'art industriel utilisent tous un système de classification par matériaux inspiré du modèle sempérien. Rappelons ici que Semper proposait un ordonnancement selon quatre catégories principales de matériaux : les textiles ; la céramique et le verre ; le métal ; le bois et le mobilier. De manière générale, les musées abandonnent à un certain moment le système de classification et d'exposition par matières premières au profit d'un système par matériaux et techniques. Le Musée des arts industriels de Genève offre les sources les plus riches ; il utilise un classement assez semblable à celui de Semper, mais davantage développé, par type de matériaux et par stade de fabrication, en deux groupes, d'abord les produits bruts puis les objets ouvragés :

- I^{er} groupe (produits bruts)
 - o 1^{ère} section : bois
 - o 2^e section : métaux
 - o 3^e section : pierre, terre, émaux
 - o 4^e section : textiles, tissus ou matières employées
- II^e groupe (produits ouvrés)
 - o 1^{ère} section : bois sculptés, ivoires sculptés, ameublement
 - o 2^e section : métaux ouvrés, ciselure, bronze, armes, orfèvrerie et bijouterie, serrurerie d'art, musée de l'École d'horlogerie, boîtes à musique
 - o 3^e section : émaux, céramique, mosaïque, vitraux, etc.
 - o 4^e section : costumes, broderies, tapisseries, dentelles.

À partir de 1918, Bâle met en œuvre un même type de classement par matériaux, puis par critères techniques à l'intérieur de chaque groupe : 1. travail du bois ; 2. travail du métal ; 3. céramique et verre ; 4. textiles (tissus, broderies, dentelles, impressions) ; 5. (en sus) reliure. À Winterthour et à Zurich, on retrouve également des types de classement similaires quoique moins détaillés et avec des catégories ordonnées différemment. Sur la base de notre travail d'histoire institutionnelle, une analyse plus poussée de la nature des collections, de leurs objectifs, de leur présentation et de leur politique d'acquisition pourrait être menée ; nous pensons notamment à Bâle et à son fonds de photographies d'expositions temporaires, dont la scénographie mériterait d'être étudiée.

À Genève, nous avons vu deux collections qui se détachent des autres exemples suisses : le Musée Fol et le Musée Ariana. Concernant le premier, son fondateur Walther Fol voulait rassembler et exposer des séries d'objets essentiellement archéologiques, et constituer les éléments d'une histoire des arts appliqués à l'industrie depuis l'Antiquité jusqu'à l'époque moderne. Bien que son musée ne porte pas le nom d'« industriel », et qu'il ne soit lié à aucune école, Fol part du principe que les collections d'antiquités peuvent servir de modèles pour de nouveaux ornements et ainsi servir de répertoire aux artisans genevois. Il s'agit là de la seule collection d'antiquités constituée dans ce but en Suisse. Malheureusement pour lui, en l'absence d'un réseau genevois, la collection peine à trouver son public et son utilité. Quant au Musée Ariana, bien que fondé en 1884 par Gustave Revilliod en plein âge d'or des musées industriels, il ne poursuit aucun but utilitaire. Ce très rare exemple de collection d'art appliqué où les objets sont exposés pour eux-mêmes et selon la période et le lieu de création préfigure en fait ce que deviendront la plupart des musées industriels au XX^e siècle. Ces deux exemples nous permettent de revenir sur l'importance de la personnalité des fondateurs pour ces institutions. C'est typiquement le cas à Lausanne avec Catherine de Rumine et Charles-Théophile Gaudin. Leur projet est véritablement né de la convergence des leurs idéaux, des connaissances scientifiques de Gaudin et de son extraordinaire réseau scientifique, en Suisse comme à l'étranger. Rappelons que ces directeurs n'étaient pas isolés dans leurs montagnes, mais qu'au contraire, ils connaissaient très bien ce qui se faisait dans le reste de l'Europe. Walter Fol est né à Paris et a habité durant de longues années en Italie, où il a rassemblé sa collection. Gustave Revilliod a étudié la philosophie à Berlin, a passé une bonne partie de sa vie à voyager en Europe et a même entrepris un tour du monde, qui l'a mené en Extrême-Orient, aux États-Unis et en Égypte où il décèdera. Charles-Théophile Gaudin, lui, a travaillé à Londres et a voyagé en Europe avec Catherine de Rumine et son fils. Revilliod comme Gaudin ont rapporté de nombreux objets de ces séjours. Par ailleurs, plusieurs architectes directeurs de musées industriels en Suisse alémanique se sont formés en Allemagne. Grâce à eux, les musées industriels, quoiqu'ancrés dans leur terroir économique et social local, n'en sont pas moins des fenêtres sur le monde.

Notre étude traite d'institutions à vocation transversale et non disciplinaires ; elle constitue une porte d'entrée dans l'histoire institutionnelle des musées en Suisse, une histoire qui reste à écrire.

Table des illustrations

- III. 1. Frontispice du *Museum Wormianum* : intérieur du cabinet de curiosité d'Ole Worm, 1655.
- III. 2. Vue générale du *Germanisches Nationalmuseum* à Nuremberg. Anonyme, vers 1920-1930.
- III. 3. *Germanisches Nationalmuseum*, salle voûtée avec céramiques et meubles, avant 1914.
- III. 4. *Germanisches Nationalmuseum*, salle avec moulages en plâtre, avant 1914.
- III. 5. Conservatoire des arts et métiers, Paris : « ses nouvelles installations », 1863.
- III. 6. Conservatoire des arts et métiers, Paris : « la grande salle des machines », 1880.
- III. 7. Façade du Palais de l'industrie de Bruxelles, avant 1880.
- III. 8. Alexander von Minutoli, photographie de verres anciens, vers 1853-1855.
- III. 9. Page de titre d'Alexander von Minutoli, *Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten aus den Sammlungen des Minutolischen Instituts zur Veredlung der Gewerbe und Beförderung der Künste zu Liegnitz*, Liegnitz : Verlag des Verfassers, 1855.
- III. 10. Photographie de vases vénitiens des XV^e et XVI^e siècles, dans Minutoli, *Vorbilder...*, 1855.
- III. 11. Photographie de vases, etc., dans Minutoli, *Vorbilder...*, 1855.
- III. 12. Government School of Design, Londres, 1843.
- III. 13. Exposition de Londres, 1851, intérieur du *Crystal Palace*.
- III. 14. Le *Crystal Palace* vu du nord-est, 1851.
- III. 15. Stand suisse à la *Great Exhibition* de Londres, 1851.
- III. 16. « The North Court, South Kensington Museum », par W. E. Hodgkin, 1862.
- III. 17. Façade nord de la cour du *South Kensington Museum*, vers 1860-1866.
- III. 18. Plan du bâtiment principal de l'École polytechnique fédérale de Zurich (ETH) par Gottfried Semper.
- III. 19. Vue de l'exposition inaugurale du *k.k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie* à Vienne.
- III. 20. *Museum für Kunst und Industrie*, Vienne : façades sur la Ringstrasse et sur le Wienfluss.
- III. 21. Façade nord du Palais de l'industrie à Paris, surmontée du groupe « La France couronnant l'art et l'industrie », 1855.
- III. 22. Vue du Musée Rath à Genève, après 1830.
- III. 23. Détail de « La place de la Riponne » à Lausanne par Friedrich von Martens, vers 1845.
- III. 24. Plan de la façade sud du « Musée de peinture » de Neuchâtel, par Léo Châtelain, 1882.
- III. 25. Façade ouest du Palais de Rumine, à Lausanne.

- III. 26. L'entrée du Musée national suisse à Zurich, vers 1900.
- III. 27. La salle de céramique du Musée national, vers 1900.
- III. 28. Le Conservatoire industriel de Genève, au palais de l'Athénée, vers 1880.
- III. 29. L'École d'horlogerie de Genève, rue Necker, après 1878.
- III. 30. Le Musée Fol, à la Grand-Rue 11 à Genève, vers 1900.
- III. 31. Grand escalier du Musée Ariana, à Genève, 1886.
- III. 32. Musée Ariana, salle orientale, vers 1890.
- III. 33. Musée Ariana, salle des faïences, après 1896.
- III. 34. Bâtiment du Musée industriel à Lausanne.
- III. 35. Salle de botanique du Musée de l'*Istituto tecnico* de Florence, vers 1900.
- III. 36. Salle des industries du Musée de l'*Istituto tecnico* de Florence, vers 1900.
- III. 37. Berne, bâtiment du Kornhaus en 1895.
- III. 38. Berne, intérieur du bâtiment du Kornhaus vers 1900.
- III. 39. Zurich, bâtiment du premier siège du *Gewerbemuseum* et de la *Kunstgewerbeshule*.
- III. 40. Zurich, aile est du Musée national, deuxième siège du *Kunstgewerbemuseum* et la *Kunstgewerbeshule*.
- III. 41. Saint Gall, « Palazzo Rosso » de 1886, siège du *Industrie- und Gewerbemuseum*, devenu *Textilmuseum* en 1982.
- III. 42. Saint-Gall, *Textilbibliothek*, au sein du « Palazzo Rosso ».
- III. 43. Bâle, affiche promotionnelle pour le « Bazar de l'Industrie ».
- III. 44. Bâle, bâtiment de la *Gewerbeschule* et du *Gewerbemuseum*.
- III. 45. Bâle, bureaux administratifs du *Gewerbemuseum* et de la *Gewerbeschule*, vers 1894.
- III. 46. Bâle, salle de dessin de la *Gewerbeschule*, 1901.
- III. 47. Bâle, un atelier de la *Gewerbeschule*, 1901.
- III. 48. Bâle, exposition de chaises au *Gewerbemuseum*, 1905.
- III. 49. Collège industriel de La Chaux-de-Fonds, 1910.
- III. 50. Planche qui se trouvait dans la classe de composition décorative de l'École d'art de La Chaux-de-Fonds, tirée d'Eugène Grasset.
- III. 51. Première exposition zurichoise de décoration d'intérieur, 1908.
- III. 52. Deuxième exposition zurichoise de décoration d'intérieur, 1909.
- III. 53. Winterthour, école de jeunes filles, futur *Gewerbemuseum am Kirchplatz*.
- III. 54. Classe de dessin en plein air de l'École d'art de La Chaux-de-Fonds, avec le futur Le Corbusier.
- III. 55. Anonymes, Boîtiers de montres, 1906.
- III. 56. Fribourg, salle de consultation du Musée industriel.
- III. 57. Fribourg, salle des brevets du Musée industriel.

Bibliographie

Sources archivistiques

Archives cantonales vaudoises (ACV) – 1 ml

K XIII/54, Registre de procès-verbaux de la Commission des Musées et de la Bibliothèque.

K XIII/56, Registre pour l'inscription des dons faits aux Musées cantonaux.

K XIII/60, Correspondance entre le Musée industriel de Lausanne et les Musées cantonaux.

K XIX 29/943, K XIX 29/52 et Bg 13 bis/29, Testament de Catherine de Rumine.

PP 168, Chronique de l'Églantine.

P Dufour 31 (Journal de notre voyage en Angleterre en Août et Septembre 1860).

P Dufour 27/1.

Archives de la Société des Arts de Genève (SdA)

SDA.1477, « Procès-verbaux des séances annuelles de la Société pour l'Avancement des Arts », puis Comptes-rendus de l'exercice », 1819-1966 :

- Rapport annuel du comité d'industrie, fait par le P^r De la Rive, président, Genève, 19 février 1834.
- Rapport annuel du comité d'industrie, fait par le P^r De la Rive, président, Genève, 12 août 1841.
- Rapport annuel de la Classe d'industrie et de commerce, par le P^r Élie Wartmann, président, Genève, 23 mai 1867.
- Rapport annuel de la Classe d'industrie et de commerce, par le P^r Élie Wartmann, président, Genève, 1868.
- Rapport annuel de la Classe d'industrie et de commerce, par Louis Soret, président, Genève, 23 mai 1872.

- Rapport annuel de la Classe d'industrie et de commerce, par Gustave Rochette, vice-président, Genève, 20 mai 1875.

SDA.1969 : « Conservatoire industriel », 1874-1888.

Archives de la ville de Genève (AVG) – 5,2 ml

Mémorial des séances du Conseil municipal de la Ville de Genève, Genève : Imprimerie Carey.

Comptes rendus de l'Administration municipale de la Ville de Genève, Genève : Imprimerie Carey, 1842 à 2000.

AVG 03.PV.42 et numéros suivants. Procès-verbaux des séances du Conseil Administratif de la ville de Genève.

AVG, 340.C.4, Fonds général du Musée des arts décoratifs de Genève.

AVG 340.C.6, (340.C.6.1 à 340.C.6.6) Fonds général pour les arts appliqués, 4,6 ml.

AVG 340.A.3.1/1, Règlements (arts décoratifs).

AVG 340.A.8.5/4, Cahier des charges des conservateurs du Musée des arts décoratifs de Genève.

AVG 340.A.17, Subventions fédérales pour les arts décoratifs.

Archives de la ville de Lausanne (AVL) – 5,5 ml

G, RMI, cartons 24 à 36, Archives paraadministratives, Musée industriel et Musée des arts décoratifs de Lausanne.

C 32/114/1909, C 32/115/1910 et C 32/116/1911, Fonds de la Direction des Écoles, correspondance entre la Direction des Écoles et le Musée industriel de Lausanne.

B1 (Haemmerli), 224.4.4, 306.18.7, 219.6.10 et 252.6.3.1 Fonds Haemmerli, Musée industriel de Lausanne.

RL 45/1, Registre de procès-verbaux du Comité du Musée industriel, 1875 à 1886.

Archives de l'École d'arts appliqués de La Chaux-de-Fonds (AEACdF) – 2 ml

Rapports annuels de la commission de l'École d'art, 1886 à 1962.

Diverses archives de l'École d'art.

Procès-verbaux de la commission de l'École d'art et d'autres instances.

Un registre à fiches de règlements.

Un registre d'inventaires.

Archives de l'État de Berne (AEB) – 5,5 ml

BB 1.9.1 à 66, Fonds principal pour le Gewerbemuseum de Berne, 1865-1991.

BB IV 927, Gewerbemuseum de Bern dans les dossiers de la direction de l'intérieur, 1831-1872.

BB IV 362, Gewerbemuseum de Bern dans les dossiers de la direction de l'intérieur, 1874-1876.

BB IV 1101 à 1104, Gewerbemuseum de Bern dans les dossiers de la direction de l'intérieur, 1883-1927.

Bibliothek Q 13, Diverse Akten, Gewerbliche Muster- und Modellsammlung, Kantonales Gewerbemuseum in Bern, 1869-1974.

Archives de l'État de Fribourg (AEF) – 0,6 ml

DIP 1432, fonds de l'Instruction publique, carton « Musée industriel ».

DIP, fonds de l'Instruction publique, carton « Technicum Léon Genoud Directeur ».

Fonds documentaire (fichier brun) « Léon Genoud » et « musées ».

Archives de l'État du Valais (AEV)

AEV, 2 DIP, 16.5, Musée industriel : rapport, budget, achats, comptes, correspondance (1908-1912) (dossier)

AEV, 2 DIP, 18 bis, Musée industriel : Inventaire du musée industriel, registre d'entrée (1910-1911) (dossier)

AEV, 2 DIP, 18, Il s'agit d'une série constituée des quatre dossiers suivants :

AEV, 2 DIP, 18.1, Musée industriel : généralités, correspondance, inventaire des pièces (1909-1913) (dossier). Il existe un inventaire ancien de ce dossier. 28 documents numérotés.

AEV, 2 DIP, 18.2, Deux projets de règlement pour le musée et la bibliothèque industriels, projet d'organisation de la bibliothèque et du musée, inventaire financier de la bibliothèque industrielle (1907-1919) (dossier).

AEV, 2 DIP, 18.3, Musée industriel : factures, notes diverses (1909-1910) (dossier).

AEV, 2 DIP, 18.4, Demandes d'acquisitions pour le musée industriel d'objets ayant figuré à l'exposition de Berne, correspondance (1914-1915). Ensemble de lettres pour l'achat d'objets à l'exposition de Berne de 1914.

AEV, SIAMS, Société Industrielle et des Arts et Métiers de Sion.

AEV, DI, 385, Exposition industrielle cantonale de Sion en 1909.

Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne (BCU), fonds des manuscrits – 0,1 ml

Hist 3698³⁸⁵⁻³⁹³, Correspondance de la famille de Rumine.

Musée historique de Lausanne (MHL) – 1 ml

Fonds Bridel, cartons n° 21 bis (Famille de Rumine), n° 28 (Journal d'Henriette d'Angeville) et carton n° 58 (Musée industriel).

Un carton d'archives : Archives MHL 6.3 Musée industriel.

Un classeur de correspondance « Musée industriel ».

Fonds documentaire sur fiches d'Edith Porret.

Inventaire sur fiches d'Edith Porret.

Photocopie du catalogue d'Edith Porret « Catalogue des collections du musée d'art décoratif de la ville de Lausanne ». Original au MUDAC.

Staatsarchiv Kanton Basel-Stadt (StABS)

ED-REG 24, Museum für Gestaltung (bis 1989 : Gewerbemuseum), 1877-1996.

ED-REG 8, Allgemeine Gewerbeschule (1846-2004).

E 10, Vereine und Gesellschaften, Gewerbemuseum (1878-1887).

Staatsarchiv Kanton St.-Gallen (StASG)

KA R. 175-4-3, Sammlungen (1874 -), Industrie- und Gewerbemuseum (Textilmuseum).
AGR B1 et B

Stadtarchiv Winterthur – 2 ml

LBc 1-14, Bände mit Protokollen und Rechnungen der Kentralkommission für das
Gewerbemuseum, 1875-1919.
Lbc 49-61, Protokollen der Gewerbe- bzw. Berufsschulpflege, 1922-1990.
II B 25 g 3, Gewerbemuseum in Akten des Stadtrats.

Stadtarchiv Zürich – 9,5 ml

V.H.c.45, Verschiedene Akten betreffend das Schulwesen, 1833-1892.
VII.19, Gewerbeschulverein von Zürich und Umgebung, 1873-1910.
V.H.b.211, Konto-Korrent des Kunstgewerbemuseums, 1910-1922.
V.H.b.212, Konto-Korrentauszug des Kunstgewerbemuseums, 1913-1934.
V.H.b.214, Kassenbuch des Kunstgewerbemuseums, 1927-1933.
V.H.b.215, Sammlung von Drucksachen des Kunstgewerbschule und das
Kunstgewerbemuseums.
V.H.c.907, Museum für Gestaltung Zürich und Museum Bellerive, 1914-2008.

Sources imprimées

Général

AUBERT Georges, JEANNERET Charles-Edouard, L'ÉPLATTENIER Charles et PERRIN Léon,
*Un mouvement d'art à La Chaux-de-Fonds, à propos de la Nouvelle Section de
l'École d'art*, La Chaux-de-Fonds : Georges Dubois, 1914.
BENDEL Heinrich, *Zur Frage der gewerblichen Erziehung in der Schweiz*, Winterthur :
Bleuler-Hausheer, 1883.
BEUTH Christian Peter Wilhelm et SCHINKEL Karl Friedrich, *Vorbilder für Fabrikanten
und Handwerk*, Berlin : Technische Deputation für Gewerbe, 1821-1830.

- BLANCHET Rodolphe, *Lausanne dès les temps anciens*, Lausanne : Martignier et Chavannes, 1864.
- BRONGNIART Alexandre, *Tableau des terrains qui composent l'écorce du globe. Essai sur la structure de la partie connue de la Terre*, Paris : F. G. Levrault, 1829.
- BRONGNIART Alexandre, *Traité des arts céramiques ou des poteries considérées dans leur histoire, leur pratique et leur théorie*, Paris : Béchet Jeune et Mathias, 1844.
- BRONGNIART Alexandre et RIOCREUX Denis Désiré, *Description méthodique du musée de céramique de la Manufacture royale de porcelaine de Sèvres*, Paris : A. Leleux, 1845.
- Bulletin de l'Union centrale. Revue mensuelle des beaux-arts appliqués à l'industrie*, août 1874 - mars 1880.
- Bulletin officiel des séances du Conseil communal de Lausanne* (imprimé dès 1886).
- Catalogue de la bibliothèque du Musée industriel cantonal, Fribourg*, Fribourg : Musée industriel cantonal, 1895.
- Catalogue de la bibliothèque du Musée industriel cantonal de Fribourg*, Fribourg : Imprimerie de l'Œuvre de Saint-Paul, 1905.
- Catalogue officiel de l'Exposition cantonale valaisanne à Sion, 1^{er} août – 12 septembre 1909, Industrie – Agriculture – Beaux-Arts*, Sion : Imprimerie Kleindienst & Schmid, 1909
- Catalogue provisoire de la Bibliothèque consultative et de la collection des estampes du Musée des arts décoratifs / Ville de Genève*, Genève : Impr. Centrale genevoise, 1888.
- Chambre des communes, *Report from the Select Committee appointed to inquire into the best means of extending a knowledge of the Arts, and of the principles of Design, among the People of the Country...*, 1835-1836, le rapport date du 27 juillet 1835, Part I, p. 1-9.
- CHAUSSARD Pierre-Jean-Baptiste, *L'industrie ou les arts. Ode publiée à l'occasion de la fête du 1^{er} vendémiaire an VII*, Paris : P. Didot l'aîné, an VII, p. 1 et p. 18-20.
- Comité central des artistes et des artistes industriels, *Placet et mémoires relatifs à la question des beaux-arts appliqués à l'industrie, présentés le 25 novembre 1852 à S.A.I. Monseigneur le prince Louis-Napoléon, président de la République française par les artistes-industriels*, Paris : Mme Vve Mathias, 1852.
- Commune de Lausanne, *Comptes* (imprimés dès 1850).

- Commune de Lausanne, Rapports de gestion de la Municipalité au Conseil communal (imprimés dès 1845).
- Commune de Lausanne, Rapports de la Commission de gestion et de la Commission permanente des finances, (imprimés dès 1886).
- CROSNIER Jules, *La Société des Arts et ses collections*, Genève : Société des Arts de Genève, 1910.
- DELESSERT Benjamin, « Le Palais de Crystal de Sydenham », in : *Revue des deux mondes*, 1854, p. 343-353.
- DEMMIN Auguste, *Encyclopédie des sciences, lettres et arts et revue panoptique de la Suisse*, Paris : Librairie Renouard, 1872.
- DEONNA Waldemar, *Histoire des collections archéologiques de la ville de Genève*, Genève : Imprimerie Albert Kundig, 1922.
- DORANGEON C., *Leçons de choses d'après le Musée industriel scolaire*, Paris : Librairie Ch. Delagrave, 1884.
- DUFAUX Antoine, « Les écoles d'art en Suisse », in : *L'éducation en Suisse. Annuaire des écoles, Universités, pensionnats etc.* 5^e année, Genève : P. Stroehlin, 1909, p. 45.
- DUFOUR Marc, *Une course à quatre. Cinq jours au travers de la Suisse centrale en 1865*, Édition présentée par Catherine et Geneviève Heller, Lausanne : Éditions d'en bas, 2012.
- EITELBERGER Rudolf, « Kunstgewerbliche Zeitfragen », in : *Gesammelte Kunsthistorische Schriften*, Tome II, Vienne : Wilhelm Braumüller, 1879.
- ELLIS Robert, *Great Exhibition of the Works of All Nations, 1851. The Official Descriptive and Illustrated Catalogue*, Londres : Spicer Brothers, 1851.
- ESQUIROS Alphonse, « L'Angleterre et la vie anglaise, Le Crystal Palace et les Palais du Peuple », in : *Revue des deux mondes*, 1863, tome 45, p. 636-669.
- FALKE Jacob von, « Kunst im Hause und im Gewerbe – eine Kritik des reinen impinen Geschmacks », in : *Westermann's Monatshefte*, 1862, cahiers 1 à 3.
- FALKE Jacob von, *Die Kunst im Hause*, Vienne : Gerold, 1871.
- FALKE Jacob von, *Lebenserinnerungen*, Leipzig : G.H. Meyer, 1897.
- FAVRE Camille (rapport administratif par), *Exposition nationale suisse. Genève 1896. Catalogue du groupe 25. Art ancien*, Genève : impr. de W. Kündig, 1896.
- FISCHBACH Friedrich, *Die künstlerische Ausstattung der bürgerlichen Wohnung*, Bâle : Benno Schwabe, 1883.

- GAUDIN Charles-Théophile et DE RUMINE Gabriel, *Plan général de la Collection industrielle de Lausanne*, Lausanne : Impr. F. Blanchard, 1861.
- GENOUD Léon, *L'enseignement professionnel et les petites industries dans le sud-ouest de l'Allemagne et dans la Suisse allemande. Industries fribourgeoises à relever, industries à introduire et moyens à prendre dans ce but. Rapport présenté au Conseil d'État du Canton de Fribourg*, Bulle : J. Ackermann, 1888.
- GENOUD Léon, *Les Métiers et l'industrie domestique à l'exposition de Chicago et aux États-Unis*, Fribourg : Galley, 1894.
- GENOUD Léon, *L'enseignement professionnel pratique à l'exposition de Chicago. Rapport présenté au Département fédéral des affaires étrangères*, [s.l.] : [s.n.], 1894.
- GENOUD Léon, *L'enseignement professionnel : rapport présenté aux Départements de l'instruction publique de la Suisse française*, Fribourg : Imprimerie de l'Œuvre de Saint-Paul, 1901.
- GENOUD Léon, *Le Musée industriel cantonal de Fribourg*, Fribourg : Imprimerie Saint-Paul, 1914.
- GENOUD Léon, *Le Musée pédagogique de Fribourg en Suisse. Trente ans d'existence, 1884-1913*, Fribourg : Imprimerie Saint-Paul, 1914.
- GENOUD Léon, *Le Technicum de Fribourg. École des arts et métiers*, Fribourg : Imprimerie Fragnière, 1921.
- GIEDION Siegfried, «Ende und Neugestaltung der « Kunstgewerbeschulen », in : *Neue Zürcher Zeitung* (supplément «Schweizerischer Werkbund »), 29 août 1926
- GRAND-CARTERET John, *Les arts industriels en Suisse*, Paris : H. Loones et Veuve Morel, Neuchâtel et Genève : J. Sandoz, 1879.
- GURLITT Cornelius, *Im Bürgerhause. Plauderein über Kunst, Kunstgewerbe und Wohnungs-Ausstattung*, Dresde, 1888.
- HAENNI William, *Quelques mots sur l'industrie et le commerce en Valais*, Sion : Kleidienst & Schmid, 1917.
- HANTZ Georges, « Le Musée des arts décoratifs au nouveau Musée de Genève », in : *La Revue polytechnique et le moniteur de l'industrie*, n°282, 10 janvier 1911, p. 59.
- HIRTH Georg, *Das deutsche Zimmer der Renaissance. Anregungen zu häuslicher Kunstpflege*, Munich : Hirth Verlag, 1880.

- Industries d'Art*, Lausanne et Genève : Payot (publié sous la direction de « L'Oeuvre », Association suisse romande de l'art et de l'industrie, et la « Fédération des architectes suisses »), 1922.
- [s.n.], *Jahresberichte der Kantonalen Muster- und Modellsammlung*, Berne : [s.n.], 1906.
- JEANNERET Charles-Édouard (Le Corbusier), *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, La Chaux-de-Fonds : Impr. Haefeli, 1912.
- JEANNERET Charles-Édouard (Le Corbusier), *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Paris : G. Grès, 1925.
- JONES Owen, *The grammar of ornament : illustrated by examples from various styles of ornament*, Londres : Day and son, 1856.
- [s.n.], *Katalog der Muster- und Modellsammlung in Bern : I. Abtheilung : Maschinen und Modelle für Gewerbe; II. Abtheilung : Gyps- und andere Modelle für Zeichenunterricht*, [s.n.] : [s.l.], 1871.
- [s.n.], *Katalog der Muster- und Modellsammlung in Bern mit drei Abteilungen*, [s.n.] : [s.l.], 1873.
- [s.n.], *Katalog der Kantonalen gewerblichen Muster- und Modellsammlung in Bern*, Berne : G. Michel, 1883.
- KAISER Édouard, *Rapports sur le Congrès international de l'enseignement du dessin à Londres (1908)*, La Chaux-de-Fonds : École d'art, 1908.
- KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure* [1781 et 1787], Paris : PUF, 2012.
- KLEMM Gustav, *Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland*, Zerbst : G. A. Kummer, 1837.
- LABORDE Léon comte de, *De l'Union des arts et de l'industrie, rapport fait au nom de la commission française de l'exposition universelle de Londres sur les beaux-arts et sur les industries qui se rattachent aux beaux-arts*, Paris : Imprimerie impériale, 2 volumes, 1856.
- DESJARDINS Ernest, *Notices sur le musée Napoléon III et promenade dans les galeries*, 2^e édition, Paris : M. Lévy, 1862.
- LAMARCK Jean-Baptiste, *Mémoire sur les cabinets d'histoire naturelle, et particulièrement sur celui du jardin des plantes [...]*, Document de la Bibliothèque centrale du Muséum, 1790.
- LATHAM Robert et FORBES Edward, *The Natural History Court*, Londres : Crystal Palace Company and Bradbury and Evans, 1854.

- Le Musée industriel cantonal de Fribourg et les établissements professionnels qui lui sont attachés*, Fribourg : Imprimerie et librairie de l'Œuvre de Saint-Paul, 1898.
- MAILLY N.E., *Catalogue des collections du musée de l'Industrie*, Bruxelles : A. Wahlen, 1846.
- MARX Karl, *Le Capital*, Paris : Maurice Lachatre et C^{ie}, 1872.
- MAUVY Augustin-Xavier, *Le promeneur dans Bruxelles et ses environs, Almanach administratif et industriel de Bruxelles*, Bruxelles : A. Wahlen, 1834.
- MAYOR Jaques, *La question du musée*, Genève : Imprimerie Suisse, 1899.
- MAJOR Johann Daniel, *Unvorgreifliches Bedencken von Kunst – und NaturalienKammern insgemein* Kiel : Reuman, 1674.
- MENN Charles, *De l'enseignement des arts du dessin en Suisse, au point de vue technique et artistique comparé à ce qui se fait dans les autres pays*, Genève, Bâle et Lyon : H. Georg, 1874.
- MONNIER Marc, « Rapports sur les moyens d'élever le niveau de l'art en Suisse », Société suisse des beaux-arts, assemblée générale de 1869, Genève : Imprimerie Carrey Frères, 1869.
- MONOD Émile, *Les Musées commerciaux, leur organisation et leur fonctionnement*, [s.l.] : Impr. spéciale de la « Gazette des travaux publics », 1887.
- DE MONTENACH Georges, *Les Musées régionaux. Contribution à l'étude du problème de l'éducation nationale*, Fribourg : Imprimerie de l'Œuvre de Saint-Paul, 1915.
- PASSAVANT Johann David, *Kunstreise durch Englandund Belgien, nebst einem Bericht über den Bau des Domthurms zu Frankfurt am Main*, Francfort-sur-le-Main : Schmerber, 1833.
- PILLARD-VERNEUIL Maurice, « La Nouvelle École d'art industriel de Zurich », in : *Art et décoration*, vol XXIV, 1908, p. 37 à 54.
- PIPPI Averardo, *L'Istituto Tecnico di Firenze – La sua storia ed i suoi gabinetti*, Florence : [s.n.], 1900.
- POIRE Paul, *La France industrielle ou Description des industries françaises*, Paris : Hachette, 1873.
- PROUST Antonin, *Commission d'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art*, Paris : A. Quantin, 1884.
- PROUST Antonin, *L'art sous la République*, Paris : Bibliothèque-Charpentier, 1892.

- RAEMY Charles, *Sur les moyens de relever l'industrie à Fribourg. Résumé des mémoires présentés dans ce but à la Société économique et d'utilité publique*, Fribourg : Imprimerie du Chroniqueur, 1883.
- RAHN Johann Rudolf, *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters*, Zurich : Hans Staub, 1876.
- RAHN Johann Rudolf, *Das Schweizerische Landesmuseum in Zürich*, Leipzig : [s.n.], 1898.
- RAMPERT Louis, *Mémoire du Conseil Fédéral Suisse pour Madame de Morose et Madame Terroux, l'une et l'autre tantes de feu Gabriel de Rumine et héritières de sa succession*, Lausanne : Impr. G. Bridel, 1872.
- Recueil spécial des brevets d'invention publié en exécution de l'art 20 de la loi du 24 mai 1854*, 4^e année [1857-1858], Bruxelles : Tarlier, 1858.
- Règlement intérieur du Musée industriel cantonal, Fribourg ; Règlement de l'École de métiers et des cours professionnels d'adultes ; Règlement des ateliers attachés à l'École de métiers*, Fribourg : Imprimerie et librairie de l'Œuvre de Saint-Paul, 1897.
- Règlement pour le musée et la bibliothèque industriels*, Sion : Impr. F. Aymon, 1908.
- REINACH Salomon, *Esquisse d'une histoire de la collection Campana*, Paris : Ernest Leroux, 1905.
- REVILLIOD Gustave, *Rapport au Conseil fédéral sur l'Exposition de Vienne de 1873*, Genève : impr. J.-G. Fick, 1873.
- RIEGL Alois, *Stilfragen*, Berlin : Verlag von Georg Siemens, 1893.
- RIEGL Alois, « Über Renaissance der Kunst », in : *Mitteilungen des K[aiserlich]-K[oeniglichen] Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie*, 1895, p. 342-350 ; p. 363-371 ; p. 381-393.
- RINIKER Hans, HUNZIKER Otto et WOLFINGER Max, *Das gewerbliche Bildungswesen in Oesterreich, Württemberg, Frankreich und der Schweiz : Bericht und Anträge an das eidg. Handels- und Landwirthschafts-Departement*, Aarau : H.R. Sauerländer, 1884.
- ROBERTS David, NASH Joseph et HAGHE Louis, *Dickinson's comprehensive pictures of the Great Exhibition of 1851*, Londres : Dickinson, Brothers, 1852.
- RUSKIN John, in : EVANS Joan. (Ed. par.), *The Lamp of Beauty – Writing on Art by John Ruskin*, Oxford : Phaidon, 1959.

- SAMMTER Ascher, *Das Minutolische Institut der Vorbildersammlung zur Beförderung der Gewerbe und Künste zu Liegnitz*, Liegnitz : [s.n], 1851 et 1866.
- SEMPER Gottfried, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik: ein Handbuch für Techniker Künstler und Kunstfreunde. Vol. 1 Die Textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst. Vol. 2. Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, Munich : F. Bruckmann, 1879.
- SEMPER Gottfried, publié par Hans Maria Wingler, *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften*, Berlin et Kupferberg : éd. Hans Wingler, 1966.
- SEMPER Gottfried, traduit et édité par Harry Francis Mallgrave et Michael Robinson, *Style in the Technical and Tectonic Arts; or Practical Aesthetics*, Los Angeles : Getty Research Institute, 2004.
- SEMPER Gottfried, « Practical Art in Metals and Hard Materials », publié in : *The Ideal Museum. Practical Art in Metals and Hard Materials*, Vienne : MAK studies et Schlebrügge, 2007.
- SEMPER Gottfried, traduit par Jacques Soullillou et Nathalie Neumann, *Du style et de l'architecture. Écrits, 1834-1869*, Marseille : Parenthèses, 2007.
- SEMPER Gottfried, traduction française d'Émile Reiber, adapté et présentée par Estelle Thibault, *Science, Industrie et Art*, Gollion : Infolio, 2012.
- SIDLER Godefroy, *Recueil des mémoires de Godefroy Sidler, intendant de Gustave Revillod, 1836-1902*, Genève : Impr. ouvrière, 1902.
- DU SOMMERARD Alexandre, *Les Arts au Moyen Âge. En ce qui concerne le palais romain de Paris, l'hôtel de Cluny issu de ses ruines et les objets d'art de la collection classée dans cet hôtel*, Paris : à l'hôtel de Cluny et chez Techener, 1838-1846, 5 vol.
- [s.n], *Statuten für die kantonale Muster- und Modellsammlung*, Berne : [s.n.], 1869.
- STAUFFACHER Johannes, *Studienreisen. Freimüthige Aeusserungen über Kunst und Leben une speciell über das künstlerische und kunstgewerbliche Bildungswesen*, Saint-Gall : [s.n.], 1897.
- VACHON Marius, *Nos industries d'art en péril : un Musée municipal d'études d'art industriel*, Paris : Librairie d'art, 1882.
- VACHON Marius, *Rapport à M. Edmond Turquet sur les musées et les écoles d'art industriel et sur la situation des industries artistiques en Allemagne, Autriche-*

- Hongrie, Italie et Russie (Ministère de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des cultes)*, Paris : A. Quentin, 1885.
- VACHON Marius, *La crise industrielle et artistique en France et en Europe*, Paris : Librairie illustrée, 1886.
- VACHON Marius, *Rapports à M. Edmond Turquet, sous-secrétaire d'État, sur les musées et les écoles d'art industriel et sur la situation des industries artistiques en Suisse et Prusse rhénane*, Paris : Maison Quantin, Compagnie générale d'impression et de l'édition, 1886.
- VACHON Marius, *Rapport sur les musées et les écoles d'art industriel et sur la situation des industries artistiques en Belgique et Hollande. Mission de 1888, février-mars*, Paris : Quantin, 1888.
- VACHON Marius, *Rapport sur les musées et les écoles d'art industriel et sur la situation des industries artistiques en Danemark, Suède et Norvège. Mission de juin-juillet 1888*, Paris : Quantin, 1888.
- VACHON Marius, *Rapport sur les musées et les écoles d'art industriel en Angleterre*, Paris : Imprimeries Nationales, 1890.
- VACHON Marius, *Pour la défense de nos Industries d'Art : l'instruction artistique des ouvriers en France, en Angleterre, en Allemagne et en Autriche*, Missions officielles d'enquête, Paris : A. Lahure, 1899.
- VICQ D'AZYR Félix et POIRIER Germain, *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences, et à l'enseignement, proposée par la Commission temporaire des arts, et adopté par le Comité d'instruction publique de la Convention nationale*, Paris, 1793-1794.
- VON MINUTOLI Alexander, *Das Minutoli'sche Institut der Vorbildersammlung zur Beförderung der Gewerbe und Künste*, in : *Deutsches Kunstblatt*, n°8, 24 février 1851 et n°9, 3 mars 1851.
- VON MINUTOLI Alexander, *Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten aus den Sammlungen des Minutolischen Instituts zur Veredlung der Gewerbe und Beförderung der Künste zu Liegnitz*, Liegnitz : Verlag des Verfassers, 1855.
- VON SCHLOSSER Julius, *Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig : Klinkhardt & Biermann (série *Monographien des Kunstgewerbes*), 1908.

VON SCHLOSSER Julius, *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive* (préface et postface par Patricia Falguières, traduction de Lucie Marignac), Paris : Éditions Macula, 2012.

WAAGEN Gustav Friedrich, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, Berlin : Nicolai, 2 vols, 1837-1839.

Textes juridiques et politiques

« Message du Conseil fédéral à l'Assemblée fédérale sur l'enquête industrielle (du 20 novembre 1883) », in : *Feuille fédérale*, vol. 4, cahier 62, 8 décembre 1883, p. 613-724.

« Rapport de la commission du Conseil national concernant l'enquête industrielle (du 8 mars 1884) », in : *Feuille fédérale*, vol. 1, cahier 13, 19 mars 1884, p. 529-557.

« Rapport de la commission du Conseil des États à l'Assemblée fédérale concernant l'enquête industrielle (du 3 mai 1884) », in : *Feuille fédérale*, vol. 2, cahier 28, 31 mai 1884, p. 934-952.

« Arrêté fédéral concernant l'enseignement professionnel (du 27 juin 1884) », in : *Feuille fédérale*, vol. 3, cahier 34, 12 juillet 1884, p. 402-404.

« Règlement d'exécution pour l'arrêté fédéral concernant l'enseignement professionnel (du 27 janvier 1885) », in : *Feuille fédérale*, vol. 1, cahier 7, 14 février 1885, p. 315-321.

« Circulaire du Conseil fédéral suisse à tous les États confédérés concernant l'enseignement professionnel (du 27 janvier 1885) », in : *Feuille fédérale*, vol. 1, cahier 7, 14 février 1885, p. 312-314.

« Message du Conseil fédéral à l'assemblée fédérale concernant un crédit supplémentaire pour subventions aux établissements d'enseignement professionnel (du 19 juin 1885) », in : *Feuille fédérale*, vol. 3, cahier 36, 8 août 1885, p. 721-722.

« Message du conseil fédéral à l'assemblée fédérale au sujet de la question de la création d'un musée national suisse (du 31 mai 1889) », in : *Feuille fédérale*, vol. 3, 1889, p. 268-288.

Publications périodiques

L'Œuvre, 1914-1932.

Œuvre, 1933-1936.

(Das) Werk, 1914-1939.

Dictionnaires et Bibliographies

BOOS-JEGHER Eduard, *Bibliographie nationale suisse, Métiers et industrie*, Cahier III, Berne : K.-J. Wyss, éditeur-imprimeur, 1908.

DESVALLÉES André et MAIRESSE François [dir.], *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris : Armand Colin, 2011.

Dictionnaire de l'Académie française, 5^{ème} édition, Paris : J. J. Smits, 1798.

Dictionnaire de l'Académie française, 6^{ème} édition, Paris : Firmin Didot frères, 1835

Dictionnaire historique et biographique de la Suisse, Neuchâtel : Administration du dictionnaire historique et biographie de la Suisse, 1921 à 1934.

Dictionnaire historique de la Suisse (DHS), url : <http://www.hls-dhs-dss.ch/index.php?Ig=f>.

LAMI Eugène Oscar, *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts industriels*, Paris : Libr. des Dictionnaires, 1881-1891, 8 vol.

LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, réimpression de l'édition de Paris, 1866-1879, Genève-Paris : Slatkine, 1982.

PLINVAL DE GUILLEBON Régine, *Bibliographie analytique des expositions industrielles et commerciales en France depuis les origines jusqu'en 1867*, Dijon : L'échelle de Jacob, 2006.

POULOT Dominique, *Bibliographie de l'histoire des musées de France*, Paris : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifique (Éditions du C.T.H.S.), 1994.

Études

ACHERÉ Sylvie, « Transpositions du *South Kensington Museum* en France », in : ROLLAND Anne-Solène et MURAUSKAYA Hanna [dir.], *De nouveaux modèles de*

- Musées ? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe, XIX^e-XXI^e siècle*, Paris : L'Harmattan, 2008, p. 19-33.
- AGOSTI Giacomo et MANGIONE Costanza [dir.], *Camillo Boito e il sistema delle arti. Dallo storicismo ottocentensco al melodramma cinematografico di Luchino Visconti*, Padoue : Il Poligrafo, 2002.
- AIMONE Linda et OLMO Carlo, *Les Expositions universelles, 1851-1900*, Paris : Belin, 1993.
- AMARI Monica, *I Musei delle aziende. La cultura della technica tra arte e storia*, Milan : FrancoAngeli, 1997.
- ANDREY Georges [et al.], *Nouvelle histoire de la Suisse et des Suisses*, 2^e édition revue et augmentée, Lausanne : Éditions Payot, 1986.
- A Grand Design. The Art of the Victoria and Albert Museum*. Catalogue d'exposition itinérante, Baltimore, Museum of Art et al., 1997-2000, New York : Harry N. Abrams et Baltimore : The Baltimore Museum of Art, 1997.
- AQUILINA Jannick Daniel, *Muséologie et muséographie : la tour de Babel ou les origines de la confusion*, in : *Muséologies*, vol. 4, n° 1, 2009, p. 42-61.
- ARLETTAZ Gérald [et al.], *Les Suisses dans le miroir. Les expositions nationales suisses*, Lausanne : Payot, 1991.
- AUERBACH Jeffrey, *The Great Exhibition of 1851. A Nation on Display*, New Haven : Yale University Press, 1999.
- AUBERSON David [et al.], *La culture des musées*, Lausanne : Ed. Antipodes et SVHA, Société vaudoise d'histoire et d'archéologie (collection Revue historique vaudoise, t. 122), 2014.
- Auf der Suche nach dem Stil, 1850-1900*. Catalogue d'exposition, Zurich, Musée national suisse, 23.03.2018-15.07.2018, Zurich : Scheidegger & Spiess, 2018.
- AUFFRET Anne-Lise, « Champfleury et le « nouveau » Musée de Sèvres (1872-1889) », in : POULOT Dominique [dir.], *Goûts privés et enjeux publics dans la patrimonialisation, XVIII^e-XXI^e siècle*, Paris : Publications de la Sorbonne (collection Histo.art), p. 225-242.
- BACCI Riccardo et ZAMPOLI Mauro, *L'Istituto Tecnico di Firenze – nota storica*, Florence : Amministrazione Provinciale di Firenze, 1977.
- BÄCHTIGER Franz, « Konturen schweizerischer Selbstdarstellung im Ausstellungswesen des 19. Jahrhundert », in : DE CAPITANI François et GERMANN Georg [dir.], *Auf*

- dem Weg zu einer schweizerischen Identität*, Fribourg : Universitätsverlag, 1987, p. 207-243.
- BAKER Malcolm, « Bode and museum display: the arrangement of the Kaiser-Friedrich-Museum and the South Kensington response », in : *Jahrbuch der Berliner Museen*, tome 38, Berlin : Gebr. Maan Verlag, 1996, p. 143-153.
- BALL-SPIESS Daniela U., « *Wie ist das Kunstgewerbe in der Schweiz zu heben und zu pflegen ?* ». *Der Beitrag von Nora Gross (1871-1929) zur ästhetischen Erziehung*, Berne : Print-Shop, 1987.
- BALL Daniela, « Nora Gross (1871-1929) » in : *Genava*, tome XXXVI, 1988, p. 117-135.
- BALLÉ Catherine et POULOT Dominique, *Musées en Europe. Une mutation inachevée*, Paris : La Documentation française, 2004.
- BALLÉ Catherine, « Les sciences et techniques, une tradition muséale », in : *La revue du Musée des arts et métiers*, n° 51/52, février 2010, p. 126-133.
- BARBENSI Gustavo, *Il pensiero scientifico in Toscana, disegno storico dalle origini al 1859*, Florence : Leo S. Olschki Editore, 1969.
- BARIDON Laurent, « L'historiographie de l'architecture du XIX^e siècle : périodiser l'historicisme », in : *Perspective*, n°4, 2008, p. 715-732.
- BAROCCHI Paola et GAETA BERTELÀ Giovanna, « La genesi della collezione Carrand (1820-1888) », in : *Arti del Medioevo e del Rinascimento. Omaggio ai Carrand (1889-1989)*, Florence : Soprintendenza per i beni artistici e storici di Firenze e Pistoia (etc.), 1989, p. 39-131.
- BÄRTSCHI Hans-Peter, *La Suisse industrielle du XVIII^e au XXI^e siècle. Construction et déconstruction*, Baden : hier + jetzt, 2011.
- BASSO PERESSUT Luca, *I luoghi del museo. Tipo e forma fra tradizione et innovazione*, Rome : Editori Riuniti, 1985.
- BAUDIN Antoine, « Quelques repères pour une histoire de l'association L'Œuvre, 1913-1963 », in : *Cahiers historiques de L'Œuvre*, n°1, Vevey, Genève : L'Œuvre, 1998.
- BAUDRILLARD Jean, *Oublier Foucault*, Paris : Ed. Galilée, 1977.
- BAZIN Germain, *Le Temps des musées*, Liège-Bruxelles : Desoer, 1967.
- BÉGUIN Pierre-Henri, PIGUET Claire, KAEHR Roland [et al.], « Musée de l'Areuse, Boudry, 1872-1884-1997 », in : *Revue historique neuchâteloise – Musée neuchâtelois*, n° 2, 1997.

- BELLWALD Werner et GUZZI-HEEB Sandro [dir.], *Un peuple réfractaire à l'industrie ? Fabriques et ouvriers dans les montagnes valaisannes*, Lausanne : Éditions Payot, 2006.
- BELHOSTE Bruno, « Condorcet, les arts utiles et leur enseignement », in : CHOUILLET Anne-Marie et CRÉPEL Pierre, *Condorcet, homme des Lumières et de la Révolution*, Fontenay : ENS Éditions, 1997, p. 121-136.
- BENJAMIN Andrew, « Semper's Practical Art in Metals and Hard Materials », in : *The Ideal Museum. Practical Art in Metals and Hard Materials*, Vienne : MAK studies et Schlebrügge, 2007, p. 13-17.
- BENNETT Tony, *The Birth of the Museum. History, theory, politics*, Londres : Routledge, 2005.
- BENUCCI Michele, « Giampetro Campana et son monde », in : GAULTIER Françoise, HAUMESSER Laurent et TROFIMOVA Anna, *Un rêve d'Italie. La Collection du marquis Campana*. Catalogue d'exposition, Musée du Louvre, du 8 novembre 2018 au 18 février 2019, Paris : Musée du Louvre et Lienart, 2018, p. 24-33.
- BERGIER Jean-François, *Naissance et croissance de la Suisse industrielle*, Berne : Francke, 1974.
- BERGIER Jean-François, *Histoire économique de la Suisse*, Lausanne : Payot, 1984.
- BERTINET Arnaud, *Les musées de Napoléon III. Une institution pour les arts (1849-1872)*, Paris : Mare & Martin, 2015.
- BESSE Nadine, « Construire l'art, construire les mœurs. La fonction du musée d'art et d'industrie selon Marius Vachon », in : MICHAUD Stéphane, *L'édification. Morales et cultures au XIX^e siècle*, Paris : Créaphis, 1993.
- BIERI THOMSON Helen, « Un exemple de musée industriel : la collection de l'école d'art », in : *Une expérience art nouveau. Le style sapin à La Chaux-de-Fonds*, La Chaux-de-Fonds : Ville de la Chaux-de-Fonds et Paris : Somogy éditions d'art, 2006, p. 53-78.
- BIERI THOMSON Helen [dir.], *Une expérience art nouveau. Le style sapin à La Chaux-de-Fonds*, La Chaux-de-Fonds : Ville de la Chaux-de-Fonds et Paris : Somogy éditions d'art, 2006.
- BILLING Joan et EBERLI Samuel, *Alfred Altherr Junior, Protagonist der Schweizer Wohnkultur*, Baden : Design + Design, 2013.

- BIRKNER Othmar et STEINER Robert, *Der Weg ins 20. Jahrhundert. Aus der Entwicklungsgeschichte der modernen Raumgestaltung in der Schweiz*. Catalogue d'exposition, Winterthur, Gewerbemuseum Winterthur, 15 juin-10 août 1969, Winterthur : Grafische Anstalt Lüthi & Co., 1969.
- BIRKNER Othmar, *Bauen und Wohnen in der Schweiz 1850-1920*, Zurich : Artemis-Verlag, 1975.
- BLAETTLER Roland, *Musée Ariana : Genève*, Genève et Zurich : Banque Paribas et Institut suisse pour l'étude de l'art, 1995
- BOLENZ Eckhard, « Entre publicité, nostalgie et pédagogie. L'évolution des musées des techniques et de l'industrie en Allemagne », in : SCHROEDER-GUDEHUS Brigitte, *La Société industrielle et ses musées. Demande sociale et choix politiques, 1890-1990*, Paris : Édition des archives contemporaines, 1992, p. 237-251.
- BOLOGNA Ferdinando, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, Naples : Ed. Paparo (2^e éd.), 2009.
- BONNARD Daisy et PÉREZ Liliane, « Les dépôts d'inventions à Lyon au XIX^e siècle », in : *La revue du Musée des arts et métiers*, n° 51/52, février 2010, p. 20-31.
- BONNET Alain, *L'enseignement des arts au XIX^e siècle. La réforme de l'École des Beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes : PUR, 2006.
- BONYTHON Elizabeth et BURTON Anthony, *The great exhibitor : the life and work of Henry Cole*, Londres : V&A Publications, 2003.
- BONZON Gaël, « Les arts appliqués au Musée d'art et d'histoire. Un domaine pluriel et protéiforme », in : *Genava, Dossier Regards sur les arts appliqués*, n° 63, 2015, p. 17-30.
- BORGHINI Gabriele [dir.], *del M.A.I. Storia del Museo Artistico Industriale di Roma*, Rome : Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, 2004.
- BOTT Gerhard, « Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg – ein nationales Museum ? », in : PLESSEN Marie-Louise von [dir.], *Die Nation und ihre Museen*, Francfort-New York : Campus Verlag, 1992.
- BRANT Julius, « Albertopolis : Die deutschen Quellen des Victoria and Albert Museum », in : PLESSEN Marie-Louise et BRYANT Julius [dir.], *Art and Design for All. The Victoria and Albert Museum. Die Entstehungsgeschichte des weltweit führenden Museums für Kunst und Design*, Munich : Prestel, 2011.

- BRINER Edouard, « Le Musée Industriel de Winterthur », in : *L'art en Suisse : revue mensuelle illustrée*, avril 1929, p. 75-83.
- BRIZON Claire, DEVANTHERY Ariane, FONTANA Vincent et PERNET Lionel, « De l'Académie de Lausanne à la Loi sur le patrimoine mobilier et immatériel », in : *Collections cantonales. Héritage en devenir, PatrimoineS. Collections cantonales vaudoises*, n° 3, Lausanne, 2018, p. 7.
- BRODA May B., *50 Jahre Gewerbemuseum Winterthur am Kirchplatz : 1928-1978*, Winterthur : Stadt Winterthur, 1980.
- BRODARD Alexandre, *Une tentative de développement économique du canton de Fribourg au tournant du XX^e siècle : projets et réalisations de Léon Genoud dans les domaines de l'enseignement et de la formation professionnelle*, Université de Fribourg : Mémoire de licence de la faculté des lettres, 2005.
- BRUNHAMMER Yvonne, *Le beau dans l'utile, un musée pour les arts décoratifs*, Paris : Gallimard, 1992.
- BRYANT Julius [dir.], *Art and Design for All. The Victoria and Albert Museum*, Londres : V&A Publishing, 2011.
- BRYANT Julius [dir.], *Designing the V&A : the museum as a work of art (1857-1909)*, Londres : Lund Humphries, 2017.
- BRYANT Julius, *Creating the V&A : Victoria and Albert's Museum (1851-1861)*, Londres : Lund Humphries, 2019.
- BUDDE Mickael [et al.], *Fragen an ein Kunstwerk im Museum. Kolloquium für Barbara Mundt im Berliner Kunstgewerbemuseum*, Berlin : Verein der Freunde des Kunstgewerbemuseums, 2002.
- BULDIGER Hansjörg [et al.], *Gründung und Entwicklung. 1878-1978 : 100 Jahre Kunstgeweschule der Stadt Zürich. Schule für Gestaltung. Catalogue d'exposition*, Zurich, Kunstgewerbemuseum, 9 septembre-22 octobre 1978, Zurich : Kunstgewerbemuseum, 1978.
- BURTON Anthony, *Vision and Accident. The Story of the Victoria and Albert Museum*, Londres : V&A Publications, 1999.
- BURTON Anthony, « Ruskin et la politique des arts décoratifs », in : *Relire Ruskin*, Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, 2003, p. 55-89.
- BUYSENS Danielle, NAEF GALUBA Isabelle, ROTH-LOCHNER Barbara [dir.], *Gustave Revilliod (1817-1890). Un homme ouvert au monde. Catalogue d'exposition*,

- Musée Ariana, Genève, du 2 novembre 2018 au 2 juin 2019, Milan : 5 Continents Éditions, 2018.
- BUYSENS Danielle, « Voir ce qui se fait ailleurs. Les premières années du Musée des arts décoratifs de Genève », in : HUEBER Frédéric et WENGER Sylvain [dir.], *Regards croisés sur les arts à Genève (1846-1896). De la révolution radicale à l'Exposition nationale*, Chêne-Bourg : Georg éditeur, 2019, p. 237-265.
- CARAION Marta, « *Les philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques* ». *Littérature, sciences et industrie en 1855*, Genève : Droz, 2008.
- CARRÉ Anne-Laure, CORCY Marie-Sophie, HILAIRE-PÉREZ Liliane et DEMEULENAERE-DOUYÈRE Christiane [dir.], *Les expositions universelles en France, au XIX^e siècle. Technique Publics Patrimoines*, Paris : CNRS, 2012.
- CARRIER-REYNAUD Brigitte [dir.], *L'enseignement professionnel et la formation technique du début du XIX^e siècle au milieu du XX^e siècle*, Saint-Étienne : PUSE, 2006.
- CARTIER Alfred, *Le Musée d'art et d'histoire de la Ville de Genève. Notice et guide sommaire*, Genève : A. Kündig, 1910.
- CARTIER Claudine, « Des musées d'art et d'industrie aux musées de site industriel », in : *Autour de l'industrie, histoire et patrimoine. Mélanges offerts à Denis Woronoff*, Paris : Comité pour l'histoire économique et financière, 2004, p. 247-264.
- CARTIER Claudine, « Des musées pour l'industrie », in : *La mémoire de l'industrie. De l'usine au patrimoine*, Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 2006, p. 163-181.
- CASTELNUOVO Enrico [dir.], *Storia del disegno industriale*, Milan : Electra, 1989-1991.
- CASTELNUOVO Enrico, *Arte, industria, rivoluzioni. Temi di storia sociale dell'arte*, Pise : Edizioni della normale, 2007.
- CELIO-SCHEURER Marie-Eve, « Enseignement et écrits didactiques : les exemples d'Eugène Grasset, Charles L'Éplattenier, Léon Perrin et Charles-Edouard Jeanneret », in : *Revue historique neuchâteloise*, 2006, p. 7-19.
- CLAES Marie-Christine, *J.B.A.M. Jobard (1792-1861), visionnaire de nouveaux rapports entre l'art et l'industrie, acteur privilégié des mutations de l'image en Belgique au XIX^e siècle*, Université catholique de Louvain : Thèse d'histoire de l'art non publiée, 2006.

- CLAES Marie-Christine, « Marcellin Jobard et le musée de l'Industrie de Bruxelles », *in* : *La revue du Musée des arts et métiers*, n° 51/52, février 2010, p. 44-55.
- CLAES Marie-Christine, « Marcellin Jobard et le musée royal de l'Industrie de Bruxelles », *in* : CORCY Marie-Sophie et DEMEULENAERE-DOUYÈRE Christiane [dir.], *Musées éphémères, musées imaginaires, musées perdus, Artefact, Technique, histoire et sciences humaines*, n° 5, 2017, p. 59-75.
- CHACHEREAU Nicolas, *Les intérêts industriels suisses face à l'introduction d'une législation sur les brevets d'invention (1848-1888)*, Université de Lausanne : Mémoire de Maîtrise universitaire, 2011.
- CHACHEREAU Nicolas, *Introduire des brevets pour qui ? Seconde révolution industrielle en Suisse et mondialisation de la propriété intellectuelle (1873-1914)*, Université de Lausanne : thèse de doctorat non publiée, 2018.
- CHAPUISAT Édouard, *Napoléon et le musée de Genève*, Genève : Société des arts, 1914.
- CHAROLLAIS Isabelle et MARCHAND Bruno, *Architecture de la raison, la suisse des années vingt et trente*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 1991.
- COLLE Enrico, « Camillo Boito e l'educazione del 'gusto' », *in* : AGOSTI Giacomo et MANGIONE Costanza, *Camillo Boito e il sistema delle arti. Dallo storicismo ottocentesco al melodramma cinematografico di Luchino Visconti*, Padoue : Il Poligrafo, 2002, p. 47-52.
- CONFORTI Michael, « Les musées des arts appliqués et l'histoire de l'art », *in* : *Histoire de l'histoire de l'art, XVIII^e et XIX^e siècle*, tome II, Paris : Klincksieck et Musée du Louvre, 1997, p. 327-347.
- Congrès international des arts populaires. Prague du 7 au 13 octobre 1928*, Paris : Institut international de coopération intellectuelle, 1928.
- CORCY Marie-Sophie, « Exposer l'invention », *in* : *La revue du Musée des arts et métiers*, n° 51/52, février 2010, p. 78-87.
- CORTHÉSY Bruno, *Le Palais de Rumine*, Lausanne et Berne : Société d'histoire de l'art en Suisse, 2008.
- CORTHÉSY Catherine, « La bibliothèque de l'École d'art appliqués et les bibliothèques des musées », *in* : *Entre lecture, culture et patrimoine. La bibliothèque de la ville de La Chaux-de-Fonds. 1838-2013*, Neuchâtel : Alphil, 2013, p. 117-129.

- CORTHÉSY Catherine, *Une collection d'école : Mise en valeur de la Collection d'arts industriels de l'École d'arts appliqués dans le contexte scolaire actuel*, Mémoire rédigé pour l'obtention du Certificat Cours de base en muséologie de l'ICOM, La Chaux-de-Fonds, 2014.
- COSTA Sandra, POULOT Dominique et VOLAIT Mercedes [dir.], *The Period Rooms. Allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia*, Bologne : Bononia University Press, 2016.
- COTTE Michel [dir.], *Circulations techniques en amont de l'innovation : hommes, objets et idées en mouvement*, Besançon et Belfort : Presses universitaires de Franche-Comté et UTBM, 2004.
- COTTE Michel, *De l'espionnage industriel à la veille technologique*, Besançon et Belfort : Presses universitaires de Franche-Comté et UTBM, 2005.
- CUMMING Elizabeth et KAPLAN Wendy, *Le Mouvement Arts & Crafts*, Paris : Thames et Hudson, 1999.
- DARBY Michael [et al.], *Le Victoria and Albert Museum*, Paris : Éditions Scala, 1983.
- Das Museum für Gestaltung Basel : ein Erscheinungsbild*. Catalogue d'exposition « Das Museum für Gestaltung im Museum für Gestaltung : ein Wettbewerb für ein Erscheinungsbild », Museum für Gestaltung de Bâle, du 8 septembre au 28 octobre 1990, Bâle : Museum für Gestaltung, 1990.
- DAUMAS Jean-Claude [dir.], *La mémoire de l'industrie. De l'usine au patrimoine*, Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 2006.
- DAVID Thomas, « Croissance économique et mondialisation. Le cas de la Suisse (1870-1914) », in : *La globalisation – chances et risques. La Suisse dans l'économie mondiale 18^e-20^e siècles*, Zurich : Chronos Verlag, 2003, p. 145-169.
- DAVIS John, *The Great Exhibition*, Londres : Sutton Publishing, 1999.
- DAVIET Jean-Pierre, *La société industrielle en France, 1814-1914*, Paris : Seuil, 1997.
- DEBLUË Claire-Lise, *Organiser et vendre. L'invention de la politique d'exposition en Suisse (1908-1939)*, Université de Lausanne : Thèse de doctorat non publiée, 2014.
- DE DONKER Bénédicte, « Arts appliqués ou arts décoratifs ? Des collections essentielles du Musée d'art et d'histoire », in : *Genava, Dossier Regards sur les arts appliqués*, n°63, 2015, p. 59-66.

- DELÉDERRAY Isaline, *Une princesse russe, un précepteur et leurs successeurs au service d'une idée nouvelle au XIX^e Siècle. Le Musée industriel de Lausanne (1856 à 1909)*, Université de Neuchâtel : Mémoire de master en études muséales, 2011.
- DELÉDERRAY-OGUEY Isaline, « Une princesse russe, un précepteur et leurs successeurs au service d'une idée nouvelle au XIX^e siècle. Le Musée industriel de Lausanne (1856-1909) », in : *Péristyle. Référentiel thématique, histoire de l'art, patrimoine bâti et art décoratif*, avril 2014, disponible en ligne : <http://www.peristyle.ch>.
- DELÉDERRAY-OGUEY Isaline, « Le style sapin a fait fureur », in : *Passé simple*, janvier 2015, p. 29-30.
- DELÉDERRAY-OGUEY Isaline, « Les musées industriels en Suisse et le Conservatoire national des arts et métiers de Paris, un modèle parmi d'autres ? », in : *Cahiers d'histoire du Cnam, Dossier « Les musées scientifiques et techniques innovent : nouvelles expériences, nouvelles médiations »*, Vol. 5, 2016/1, p. 73-91.
- DELÉDERRAY-OGUEY Isaline, « La Collection Campana au Musée Napoléon III et la question de l'appropriation des modèles pour les musées d'art industriel », in : *Les cahiers de l'École du Louvre*, Cahiers 11, 2017, p. 1-18, disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/cel/721>.
- DELÉDERRAY-OGUEY Isaline et CELIS Fernanda [dir.], *Le Musée disciplinaire comme lieu d'organisation et de production des savoirs. Conversations avec Dominique Poulot*, Neuchâtel : Alphil – Presses universitaires suisses, Collection Thesis, 2018.
- DELÉDERRAY-OGUEY Isaline, « Les collections du Musée industriel de Lausanne : de leur cohérence initiale à leur démantèlement (1862-1909) », in : Julia Genechesi et Lionel Pernet [et al.], *Le Musée cantonal, 1818-2018, Histoires et enjeux des musées encyclopédiques*, Lausanne : Bibliothèque historique vaudoise, 2021, p. 55-77.
- DELÉDERRAY-OGUEY Isaline, « Les musées industriels et d'art industriel en Suisse, acteurs et témoins de la seconde réforme des arts appliqués », in : FROISSART Rossella et GRIL MARIOTTE Aziza [dir.], *Les arts décoratifs au musée. Instruction, collection et patrimonialisation*, Turnhout : Brepols, à paraître en 2022.
- DELOCHE Bernard et LENIAUD Jean-Michel, *La culture des sans-culottes. Le premier dossier du patrimoine 1789-1798*, Paris-Montpellier : Les Éditions de Paris et Les Presses du Languedoc, 1989.

- DENEKE Bernward et KAHSNITZ Rainer, *Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg : 1852-1977. Beiträge zu seiner Geschichte*, Munich et Berlin : Deutscher Kunstverlag, 1978.
- D'ENFERT Renaud, *L'enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, Paris : Belin, 2003.
- D'ENFERT Renaud et FONTENEAU Virginie [dir.], *Espaces de l'enseignement scientifique et technique. Acteurs, savoirs, institutions, XVII^e-XX^e siècle*, Paris : Hermann, 2011.
- DESVALLÉES André, « Musées scientifiques, musées techniques, musées industriels », in : SCHROEDER-GUDEHUS Brigitte, *La Société industrielle et ses musées. Demande sociale et choix politiques, 1890-1990*, Paris : Édition des archives contemporaines, 1992, p. 97-115.
- DESVALLÉES André et MAIRESSE François, « Brève histoire de la muséologie, des *Inscriptions* au Musée virtuel », in : MARIAUX Pierre Alain [éd.], *L'objet de la muséologie*, Neuchâtel : IHAM, 2005, p. 1-50.
- DETTI Tommaso et GOZZINI Giovanni, *Storia contemporanea. L'Ottocento*, Milan-Turin : Bruno Mondadori, 2011.
- DEUHLER Florens et HAHNLOSER Bernhard [et al.], *Richesses des musées suisses*, Lausanne : Ed. 24 Heures, 1983.
- DION-TENENBAUM Anne et GAY-MAZUEL Audrey [dir.], *Revivals. L'historicisme dans les arts décoratifs français au XIX^e siècle*, Paris : Musée des arts décoratifs et Musée du Louvre, 2020.
- DONZÉ Pierre-Yves, *Histoire de l'industrie horlogère suisse, XIX^e-XX^e siècle. Aux origines d'un succès industriel et commercial*, Neuchâtel : Livreo-Alphil, 2017.
- DORFLES Gilles, *Introduction à l'Industrial Design. Langage et histoire de la production en série*, Tournai : Casterman, 1974.
- DOSCH Luzi, *Neues Bauen in der Schweiz. Gewerbeschule und Kunstgewerbemuseum Zürich, 1930-1933, im Werk von Karl Egender*, Zurich : [s.n.], 1980.
- DOSCH Luzi, « Steger und Egender. Gewerbeschule und Kunstgewerbemuseum Zürich », in : *Unsere Kunstdenkmäler*, n° 41, 1990, p. 60-80.
- DUFAUX Lionel [dir.], *Le Musée des arts et métiers. Guide des collections*. Paris : Musée des arts et métiers-Cnam et Éditions Artlys, 2013, p. 8.

- ÉPRON Jean-Pierre, *Comprendre l'éclectisme*, Paris : Institut Français d'Architecture et Norma Éditions, 1997.
- ESPAGNE Michel, « Gottfried Semper : histoire de l'art et politique », in : *Revue Germanique Internationale*, n° 26, 2017, p. 71-82.
- EVARD Maurice, « Toiles peintes neuchâteloise. Techniques, commerce et délocalisation », in : *Nouvelle Revue neuchâteloise*, n° 89-90, 23^e année, 2006.
- FALGUIÈRES Patricia, « Fondation du théâtre ou méthode de l'exposition universelle. Les *Inscriptions de Samuel Quicchelberg* », in : *Cahiers du musée national d'art moderne*, n° 40, été 1992.
- FALGUIÈRES Patricia, *Les chambres des merveilles*, Paris : Bayard (coll. Le rayon des curiosités), 2003.
- FALGUIÈRES Patricia, « La société des objets », préface de VON SCHLOSSER Julius, *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive*, Paris : Éditions Macula, 2012.
- FALLET Estelle [dir.], *Dix écoles d'horlogerie suisse. Chefs-d'œuvre de savoir-faire*, Neuchâtel : Éditions Simonin, 2010.
- FALLET Estelle, « Les arts appliqués à l'horlogerie. Un contexte genevois singulier », in : *Genava, Dossier Regards sur les arts appliqués*, n°63, 2015, p. 51-58.
- FERRIOT Dominique, « Madame de Genlis ou la passion de la pédagogie », in : *La revue du Musée des arts et métiers*, n° 5, décembre 1993, p. 22-30.
- FERRIOT Dominique, JACOMY Bruni & ANDRE Louis, *Le Musée des Arts et Métiers*. Paris : Musées et Monuments de France – Fondations Paribas, 1998.
- FIETTE Alexandre [dir.], *Décor, design et industrie. Les arts appliqués à Genève*, Paris : Somogy éditions d'art et Genève : Musée d'art et d'histoire, 2010.
- FOCILLON Henri [introduction par], *Art populaire. Travaux artistiques et scientifiques du 1^{er} Congrès international des arts populaire, Prague, 1928*, Paris : Duchartre, 1931.
- FOCILLON Henri, *Vie des formes*, suivi de *Éloge de la main*, Paris : Quadrige / PUF, 2010 (1^{ère} éd. 1934).
- FONTAINE Alexandre, *Transferts culturels et déclinaisons de la pédagogie européenne. Le cas franco-romand au travers de l'itinéraire d'Alexandre Drouguet (1816-1894)*, Université de Fribourg et Université de Paris VIII Vincennes – Saint-Denis : thèse de doctorat, 2013.

- FONTANON Claudine, « Les origines du Conservatoire national des arts et métiers et son fonctionnement à l'époque révolutionnaire (1750-1815) », in : *Les cahiers d'histoire du CNAM*, n° 1, Paris, 1992, p. 17-44
- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, 1966.
- FOX Robert et GUAGNINI Anna, *Education, technology and industrial performance in Europe, 1850-1939*, Cambridge : Cambridge University Press, 1993.
- FRANCASTEL Pierre, *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris : Denoël, 1988.
- FRANZ Rainald, « Das System Gottfried Sempers. Reform des Kunstgewerbes und Grundlagen für ein Museum für Kunst und Industrie in ihren Auswirkungen auf das Österreichische Museum », in : NOEVER Peter [et al.], *Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien*. Catalogue d'exposition, Vienne, MAK : Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 31 mai-17 septembre 2000, Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 2000, p. 41-51.
- FRATINI Francesca Romana, *Torino 1902. Polemiche in Italia sull'arte nuova*, Turin : Martano, 1971.
- FRAUENFELDER Gustav, *Geschichte der gewerblichen Berufsbildung der Schweiz*, Lucerne : Bucher, 1938.
- FROISSART Rossella, « Les collections du musée des Arts décoratifs de Paris : modèles de savoir technique ou objets d'art ? », in : GEORGEL Chantal [dir.], *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*. Catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994, Paris : RMN, 1994, p. 83-90.
- FROISSART PEZONE Rossella, « Quand le palais Galliera s'ouvrait aux « ateliers des faubourgs » : le musée d'art industriel de la ville de Paris », in : *Revue de l'art*, n° 116, 1997, p. 95-105.
- FROISSART PEZONE Rossella, « The École Nationale des Arts Décoratifs in Paris Adapts to Meet the Twentieth Century », in : *Studies in th Decorative Arts*, n°1, vol. VII, automne-hiver 1999-2000, p. 2-32.
- FROISSART PEZONE Rossella, *L'art dans tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un art nouveau*, Paris : C.N.R.S., 2004.
- FROISSART Rossella, « L'École à la recherche d'une identité entre art et industrie (1877-1914) », in : LEBEN Ulrich, D'ENFERT Renaud, FROISSART-PEZONE Rossella et

- MARTIN Sylvie, *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1766-1941)*, Paris : ENSAD, 2004, p. 108-147.
- FROISSART PEZONE Rossella, « Théories de l'ornement en France au tournant du XIX^e siècle. L'abstraction entre nature et géométrie », in : *Ligeia. Dossiers sur l'art*, n° 89-92, Paris, 2009, p. 47-64.
- FROISSART Rossella, « L'esprit heureux se déroule en ornements. Sculpture et décoration en France, au temps de Rodin », in : BLANCHETIERE François [dir.], *Rodin. Arts décoratifs et décoration monumentale*, Paris : Les Éditions Alternatives, 2009
- FROISSART Rossella, « Situation du décoratif en France au tournant du XIX^e siècle : norme, unité et suggestion », in : *Perspective, La revue de l'INHA*, n°1, Institut national d'histoire de l'art, Paris, 2010, p. 157-164.
- FROISSART Rossella et FIBLEC Hugues, « L'art ornemental d'Eugène Grasset : l'unité rêvée des arts à l'ère industrielle », in : *Eugène Grasset, 1845-1917. L'art et l'ornement*. Catalogue d'exposition, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-arts, 18 mars-13 juin 2011, Milan : 5 Continents Éditions, 2011.
- FROISSART Rossella, « Utilité morale et valeur sociale des arts appliqués à l'aube de l'industrialisation », in : MCWILLIAM Neil, MÉNEUX Catherine et RAMOS Julie [et al.], *L'art social en France, de la Révolution à la Grande Guerre*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 79-94.
- GAUDICHON Bruno [et al.], *Roubaix, La piscine, Musée d'art et d'industrie*, Gand : Snoeck-Ducaju & Zoon, 2001.
- GAULTIER Françoise, HAUMESSER Laurent et TROFIMOVA Anna, *Un rêve d'Italie. La Collection du marquis Campana*. Catalogue d'exposition, Musée du Louvre, du 8 novembre 2018 au 18 février 2019, Paris : Musée du Louvre et Lienart, 2018.
- GEORGEL Chantal, « Morceaux d'encyclopédies », in : GEORGEL Chantal [dir.], *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*. Catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994, Paris : RMN, 1994.
- GEORGEL Chantal [dir.], *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*. Catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994, Paris : RMN, 1994.
- GFELLER Cathy, « L'essor de l'Art nouveau à La Chaux-de-Fonds ou Les débuts de l'École d'art (1900-1914) », in : *Nouvelle revue neuchâteloise*, Neuchâtel, n° 34, 1992.

- GIEDION Siegfried, *Espace, temps, architecture*, Bruxelles : La Connaissance, 1968.
- GIEDION Siegfried, *La mécanisation au pouvoir. Contribution à l'histoire anonyme*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1980.
- GIRARD Caroline et PHILIPPOT Émilie, « La réouverture du Musée des arts décoratifs : Analyse des nouveaux enjeux muséographiques », in : ROLLAND Anne-Solène et MURAUSKAYA Hanna [dir.], *De nouveaux modèles de Musées ? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe, XIX^e-XXI^e siècle*, Paris : L'Harmattan, 2008, p. 49-68.
- GIRAULT Yves, « Le musée de science : d'un parti épistémologique à la prise en compte des publics », in : GIRAULT Yves [dir.], *L'accueil des publics scolaires dans les Muséums, Aquariums, jardins botaniques, parcs zoologiques*, Paris : L'Harmattan, 2003, p. 15-50.
- GNÄGI Thomas, BERND Nicolai et WOHLWEND PIAI Jasmine [dir.], *Gestaltung, Werk, Gesellschaft, 100 Jahre Schweizerischer Werkbund SWB*, Zürich : Schneidegger & Spiess, 2013.
- GOB André et DROUGUET Noémie, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris : Armand Colin, 2006.
- GORI Guido et MISITI Massimo, *La Biblioteca dell'Istituto Tecnico Toscano, 1. Libri antichi : catalogo (1482-1799)*, Florence : Tipografia Giuntina, 1986.
- GRAN-AYMERICH Evelyne et Jean, « La collection Campana dans les musées de province et la politique archéologique française », in : *L'anticomanie*, Paris : Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 1992, p. 123-132.
- GRANDIÈRE Marcel et LAHALLE Agnès [dir.], *L'innovation dans l'enseignement français, XVI^e-XX^e siècle*, Nantes et Saint-Fons : CRDP et INRP, 2004.
- GRIENER Pascal, *La République de l'œil : l'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris : Odile Jacob, 2010.
- GRIENER Pascal et JACCARD Paul-André [dir.], *Paris ! Paris ! Les artistes suisses à l'École des beaux-arts (1793-1863)*, Lausanne et Genève : Institut suisse pour l'étude de l'art et Slatkine, 2014.
- GRIENER Pascal, *Pour une histoire du regard : l'expérience du musée au XIX^e siècle*, Paris : Hazan, 2017.
- GRIENER Pascal, « L'histoire des collections », in : *Revue de l'Art*, n°200, 2018-2, p. 67-74.

- GRIL-MARIOTTE Aziza, « Le destin des collections scientifiques et artistiques des cabinets de curiosités de la Société industrielle de Mulhouse, des années 1830 à nos jours », Programme de recherche et publication dirigés par POULOT Dominique et WINKIN Yves, *Cabinets de curiosités du XXI^e siècle : passé et avenir des cabinets de curiosités*, PICTS, Cnam, Hicsa, Labex CAP, 2021 (1), disponible en ligne : http://patstec.fr/PSETT_WEB/FR/CURIOSITES.htm.
- GRIL-MARIOTTE Aziza, « Le Musée de l'impression sur étoffes de Mulhouse, histoire d'une nouvelle institution muséale en Alsace au XIX^e siècle ? », in : KUENTZLER Valentin, MULLER Claude [dir.], *Regards sur l'Alsace du XIX^e siècle*, Institut d'histoire d'Alsace, Edition du Signe, 2021 (2), p. 291-300.
- GROSSMANN Elisabeth [et al.], *Hundert Jahre Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich, 1875-1975*, Zurich : Kunstgewerbemuseum, 1975.
- GUBLER Jacques, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1975.
- GUERRAND Roger-Henri, *L'art nouveau en Europe*, Paris : Perrin, 2009, (1^{ère} éd. 1965).
- GUNTERN Joseph, *L'école valaisanne au XX^e s. De l'école des six mois aux hautes écoles spécialisées et universitaires*, Sion : Cahiers de Vallesia, 2006 (all. 2003).
- GUTERSOHN Alfred, *Les arts et métiers dans la vie économique de la Suisse. L'Union suisse des arts et métiers, 1879-1954*, Berne : Union suisse des arts et métiers et Lausanne : Imprimeries réunies, 1954.
- HAASE Gisela, *Kunstgewerbemuseum Dresden, Schloss Pillnitz*, Munich, Berlin : Deutscher Kunstverlag, 1995.
- HAMON Françoise, « Le musée industriel entre l'Exposition des produits de l'industrie et le musée technologique », in : GEORGEL Chantal [dir.], *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*. Catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994, Paris : RMN, 1994, p. 91-99.
- HAMON Françoise, « Le Crystal Palace. Une icône dix-neuviémiste », in : *Romantisme*, n° 83, 1994, p. 59-72.
- HAUMESSER Laurent, « La collection Campana en France », in : GAULTIER Françoise, HAUMESSER Laurent et TROFIMOVA Anna, *Un rêve d'Italie. La Collection du marquis Campana*. Catalogue d'exposition, Musée du Louvre, du 8 novembre 2018 au 18 février 2019, Paris : Musée du Louvre et Lienart, 2018, p. 527-551.

- HAUMESSER Laurent [dir.], *Un musée éphémère. Le Musée Napoléon III au Palais de l'Industrie. Mai-octobre 1862*, Paris : Musée du Louvre et Mare&Martin, 2021.
- HAUPTMAN William, « Charles Gleyre et la famille Gaudin », in : *Revue historique vaudoise*, 1983, p. 93-118.
- HEER Oswald, « Dr Charles-Théophile Gaudin », in : *Actes de la Société Helvétique des Sciences Naturelles*, Neuchâtel : G. Guillaume, 1866.
- HELLMANN Anouk, « Les Ateliers d'art réunis de La Chaux-de-Fonds (1910-1916) », in : *Art + Architecture*, n°3, 2002, p. 35-41.
- HELLMANN Anouk et CORTHÉSY Catherine, « L'École d'art : ferment du progrès artistique et industriel », in : *Une expérience art nouveau. Le style sapin à La Chaux-de-Fonds*, La Chaux-de-Fonds : Ville de la Chaux-de-Fonds et Paris : Somogy éditions d'art, 2006, p. 27-49.
- HELLMANN Anouk, *Charles L'Éplatténier*, Hauterive : Attinger, 2011.
- HELLMANN Anouk et CORTHÉSY Catherine [dir.], *150 objets pour un 150^e*, Zurich : Schneidegger & Spiess, 2022.
- HERBIN Marc, « Quel devenir pour les collections anatomiques en fluide ? Une approche historique », in : *La lettre de l'OCIM* [en ligne], n° 170, 2017, mis en ligne le 1^{er} mars 2018, consulté le 14 juillet 2021, URL : <http://journals.openedition.org/ocim/1749>.
- HERRMANN Wolfgang, *Gottfried Semper im Exil : Paris, London 1849-1855*, Bâle et Stuttgart: Birkhäuser, 1978.
- HERRMANN Wolfgang, *Gottfried Semper. Architettura e teoria*, Milano : Electa, 1990.
- HILAIRE-PÉREZ Liliane, *L'invention technique au siècle des Lumières*, Paris : Albin Michel, 2000.
- HILDEBRAND Sonja, « Melting pot : Der Crystal Palace und die *Great Exhibition* von 1851 », in : *Auf der Suche nach dem Stil, 1850-1900*. Catalogue d'exposition, Zurich, 2018, p. 11.
- HOBHOUSE Hermione, *The Crystal Palace and the Great Exhibition. Art, science and productive industry. A history of the Royal Commission for the Exhibition of 1851*, Londres : Athlone, 2002.
- HOCHREITER Walter, *Von Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte Deutscher Museen 1800-1914*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.

- HUEBER Frédéric et WENGER Sylvain [dir.], *Regards croisés sur les arts à Genève (1846-1896). De la révolution radicale à l'Exposition nationale*, Chêne-Bourg : Georg éditeur, 2019.
- HUMAIR Cédric, *Développement économique et État central (1815-1914). Un siècle de politique douanière suisse au service des élites*, Berne : Peter Lang, 2004.
- HUDSON Kenneth, *Museums of influence*, Cambridge : Cambridge University Press, 1988.
- JACCARD R., *L'Union suisse des arts et métiers, 1879-1929, Ouvrage publié pour le Cinquantenaire de l'Union à la demande du Comité central*, Lausanne : Imprimeries réunies S.A., 1929.
- JAMES Elisabeth, *The Victoria and Albert Museum. A Bibliography and Exhibition Chronology 1852-1996*, Londres : Fitzroy Dearborn Publishers et Victoria & Albert Museum, 1998.
- JAQUET Eugène, *L'École d'horlogerie de Genève, 1824-1924*, Genève : Éditions Atar, 1924.
- JAQUIER Camille, « Le décret Chaptal et la collection de tableaux envoyée à Genève », in : *Genava*, n° 60, 2012, p. 99-110.
- JAUNIN Françoise, « Les arts appliqués en Suisse romande », in : *Made in Switzerland. La Confédération et les arts appliqués – 80 ans d'encouragement*. Catalogue d'exposition, Musée des arts décoratifs de Lausanne, du 29 novembre 1997 au 4 janvier 1998, Berne : Office fédéral de la culture, 1997.
- JEANNERET Jean-Daniel, « La Chaux-de-Fonds et l'art nouveau », in : *Revue historique neuchâteloise*, n° 2, 1998, p. 57-63.
- JENZEN Igor A. [et al.], *Vom Schenken und Sammeln : 125 Jahre Kunstgewerbemuseum Dresden*, Wolfratshausen : Ed. Minerva, 2001.
- JOST Hans Ulrich, « La culture politique du petit État dans l'ombre des grandes puissances », in : *Les « petits États » face aux changements culturels, politique et économique de 1750 à 1914*, Lausanne : [s.n.], 1985, p. 25-32.
- JOST Hans Ulrich, « Les Expositions, miroirs de la culture politique suisse au XIX^e siècle », in : *Revue Suisse d'art et d'archéologie*, vol. 43, cahier 4, 1986, p. 348-352.
- JULIA Dominique, « Madame de Genlis et l'éducation des princes », in : *La revue du Musée des arts et métiers*, n° 35, juin 2002, p. 16-27.

- KALINOWSKI Isabelle, VAN ECK Caroline, FALGUIÈRES Patricia et NOUVEL Odile [dir.], « Gottfried Semper, habiter la couleur », *Gradhiva*, [en ligne], n° 25, 2017.
- KALINOWSKI Isabelle et THIBAUT Estelle, « Gottfried Semper, chroniques parisiennes 1849-1850. Contributions à une architecture comparée », in : *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* [en ligne], n° 2, 2018, p. 1-22.
- KAPSREITER Adriana, *Kunst und Industrie. Veredelung der Arbeit und moderne Fabriken im Diskurs des Deutschen Werkbundes 1907 bis 1914*, Berlin : Bauhaus-Archiv Berlin et Gebr. Mann Verlag, 2021.
- KARBACHER Ursula [et al.], *Textiles. Textilmuseum St. Gallen. Haus und Sammlungen*, Saint-Gall : VGS, 2008.
- KAESER Marc-Antoine, *Les Lacustres. Archéologie et mythe nationale*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2004.
- KELLER Vera, « Johann Daniel Major (1634-1693) and the experimental museum », in : *Journal of the History of Collections*, 30 janvier 2021, disponible en ligne : <https://academic.oup.com/jhc/advance-articleabstract/doi/10.1093/jhc/fhaa058/6124428>.
- KLEIN Malte, *Das Kunstgewerbemuseum Flensburg. Konzeption und Funktionen eines Museums im Kaiserreich*, Kiel : Ludwig, 2007.
- KOLLER Gabrielle, « L'École des arts appliqués de Vienne et le musée autrichien d'art et d'industrie », in : *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1986, p. 628-636.
- KREBS Werner, « Gewerbe- und Industriemuseen », in : *Handwörterbuch der Schweizerischen Volkswirtschaft, Socialpolitik und Verwaltung* (éd. N. REICHESBERG), Berne : Verlag Encyklopädie, 1904, Band II. p. 319-325.
- KREIS Georg [et al.], *Quand la Suisse s'expose. Les expositions nationales, XIX^e-XX^e siècles*, Neuchâtel : Revue historique neuchâteloise, 2002.
- KULLING Catherine, « Le Musée industriel de Lausanne : une idée originale et ses avatars », in : *Mémoire vive : pages d'histoire lausannoise*, n° 4, 1995, p. 17-33.
- KULLING Catherine, *Les collections du Musée industriel, Catalogue*, Lausanne : Musée historique de Lausanne, 2014.
- KUHN Thomas Samuel, *La structure des révolutions scientifiques*, Paris : Flammarion, 1983.

- LAFONTANT VALLOTTON Chantal, *Entre le musée et le marché. Heinrich Angst : collectionneur, marchand et premier directeur du Musée national suisse*, Berne : Peter Lang, 2007.
- LAFONTANT VALLOTTON Chantal, « Le Musée national suisse et ses modèles muséaux, industriels et privés », in : ROLLAND Anne-Solène et MURAUSKAYA Hanna [dir.], *De nouveaux modèles de Musées ? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe, XIX^e-XXI^e siècle*, Paris : L'Harmattan, 2008, p. 35-47.
- LAFONTANT VALLOTTON Chantal, « Les musées vaudois : deux siècles d'histoire », in : Auberson David [et al.], *La culture des musées*, Lausanne : Éd. Antipodes et SVHA, Société vaudoise d'histoire et d'archéologie (collection Revue historique vaudoise, t. 122), 2014, p. 28.
- LAFONTANT VALLOTTON Chantal, « La naissance du musée historique de Neuchâtel. Déclinaison et reconfiguration du modèle encyclopédique », in : GUERDAT Pamella, HURLEY Cecilia, KOBİ Valérie et SAGARDOYBURU Dora [éd.], *Pèlerin sans frontières : mélanges en l'honneur de Pascal Griener*, Genève : Droz, 2020, p. 365-380.
- LAHALLE Agnès, *Les Écoles de dessin au XVIII^e siècle. Entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- LANDOLT Elisabeth, *Beiträge zu Basilius Amerbach*, Bâle : Öffentliche Kunstsammlung, 1991.
- LANGEBEEK Renske, « L'aménagement des collections d'Histoire naturelle aux XVIII^e et XIX^e siècles », in : *La lettre de l'OCIM* [en ligne], n° 134, 2011, p. 1-12.
- LAPAIRE Claude, *Musée d'art et d'histoire*, Genève, Genève : Banque Paribas et Zurich : Institut suisse pour l'étude de l'art, 1991.
- LAUDEL Heidrun, « Biographie de Gottfried Semper », in : SEMPER Gottfried, traduit par Jacques Soulillou et Nathalie Neumann, *Du style et de l'architecture. Écrits, 1834-1869*, Marseille : Parenthèses, 2007, p. 33-51.
- LAURENT Stéphane, « Marius Vachon, un militant des arts industriels au dix-neuvième siècle », in : *Histoire de l'art*, n° 29-30, mai 1995, p. 71-78.
- LAURENT Stéphane, « Art, dessin et industrie », in : *La revue du Musée des arts et métiers*, n° 16, septembre 1996, p. 16-24.
- LAURENT Stéphane, *L'Art utile. Les écoles d'arts appliqués sous le Second Empire et la Troisième République*, Paris : L'Harmattan, 1998.

- LAURENT Stéphane, *Les Arts appliqués en France, genèse d'un enseignement*, Paris : Éd. du CTHS, 1999.
- LAURENT Stéphane, « De l'ornement au design : l'expansion d'un enseignement international des arts appliqués », in : *L'éducation artistique en France : du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIII^e-XIX^e siècles*, Rennes : Presses universitaires, 2010, p. 169-184.
- LAURENTI Lisa [dir.], LAFONTANT VALLOTTON Chantal et LÜSCHER Philippe, *Made in Neuchâtel. Deux siècles d'indiennes*. Catalogue d'exposition, Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, du 7 octobre 2018 au 19 mai 2019, Paris : Somogy et Neuchâtel : Musée d'art et d'histoire, 2018.
- LEBEN Ulrich, D'ENFERT Renaud, FROISSART-PEZONE Rossella et MARTIN Sylvie, *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1766-1941)*, Paris : ENSAD, 2004.
- LEBLANC Claire [dir.], *Art et Industrie. Les arts décoratifs en Belgique au XIX^e siècle*, Bruxelles : Musées royaux d'Art et d'Histoire, 2004.
- LEBLANC Claire, *Des arts décoratifs aux arts industriels. Contribution à la genèse de l'Art Nouveau en Belgique (1830-1893)*, Université libre de Bruxelles : Thèse en histoire de l'art non publiée, 2005.
- LEBLANC Claire [dir.], *Art nouveau et design. Les arts décoratifs de 1830 à l'Expo 58*, Bruxelles : Éd. Racine, 2005.
- LEBLANC Claire, « Les arts décoratifs au XIX^e siècle : entre l'art et l'industrie », in : LEBLANC Claire [dir.], *Art nouveau et design. Les arts décoratifs de 1830 à l'Expo 58*, Bruxelles : Éd. Racine, 2005, p. 10-23.
- LEBLANC Claire, « La Pédagogie des arts au XIX^e siècle, vers l'application de l'art à l'industrie », in : *Corps et Esprit*, Bruxelles, Ministère de la Région Bruxelles-Capitale, 2006, p. 113-145.
- LE CORBUSIER, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Paris : Flammarion, 1996 [édition originale : 1925].
- LE DINH Diana, *Le Heimatschutz, une ligue pour la beauté. Esthétique et conscience culturelle au début du siècle en Suisse*, Lausanne : Section d'histoire Université de Lausanne, 1992.
- LEGNA Valeria, *Gewerbemuseum-Kunstgewerbemuseum-Museum für Gestaltung. Annäherung an einen Museumstyp*, Berne : [s.n.], 1994.

- Le livre des expositions universelles 1851-1989*. Catalogue d'exposition, Paris, Musée des arts décoratifs, juin-décembre 1983, Paris : Herscher, 1983.
- Le Musée d'art et d'histoire de Genève, 1910-1960, Album du cinquantenaire*, Genève : Musée d'art et d'histoire, 1960.
- Les arts et métiers en révolution. Renaissance d'un musée*. Actes du colloque scientifique international organisé par le Conservatoire national des arts et métiers et le Musée national des techniques, 2-3 décembre 1991, Poitiers : Aubin Imprimeur, 1993.
- LESNE René et FAU Alexandra, *Histoire de l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs (1941-2010)*, Paris : EnsAD et Archibooks, 2011.
- Les quarante ans du Musée des arts et métiers de Fribourg*, Fribourg : Imprimerie Saint-Paul, 1930.
- LICHTENSTEIN Claude, *Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich. Museum für Gestaltung Zürich*, Berne : Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, 2005.
- LIFFEN John, « Le Patent Office Museum, précurseur du Science Museum », in : *La revue du Musée des arts et métiers*, n° 51/52, février 2010, p. 56-67.
- LINI Gabriella, « A, B, C comme dentelles, B comme bois et G comme Renaissance », in : *Genava*, n° 61, 2013, p. 15-22.
- LOCHE Renée, « Création d'un musée à Genève sous l'Annexion : l'affrontement de deux idéologies », in : *Genava*, tome XXXVII, 1989.
- LORENDEAU Joséphine, *Les musées d'art et d'industrie en France 1851-1914*, Mémoire de Master 2 en histoire et politique des musées et du patrimoine de l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Dominique Poulot, 2009.
- LOYER François, *Le siècle de l'industrie 1789-1914*, Paris : Skira, 1983.
- LUGLI Adalgisa, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe* (introduction de Roland Recht, traduction de Marie-Louise Lentengre), Paris : A. Biro, 1998.
- LUKIC GUZIN Nada, « La Muséologie de l'Est : la construction d'une discipline scientifique et la circulation transnationale des idées en muséologie », in : *ICOFOM Study Series*, n° 43, 2015, p. 111-125.
- LUNEAU Jean-François, « Le Crystal Palace de John Ruskin », in : *Revue de l'art*, n° 171, 2011-1, p. 49-58.

- LUNEAU Jean-François, *Art et industrie au XIX^e siècle : l'Exposition universelle de Londres (1851) et le rapport Laborde*, Mémoire d'habilitation à diriger des recherches, Université Blaise Pascal, novembre 2012.
- LUNEAU Jean-François, « Art et industrie au XIX^e siècle : Des arts industriels aux industries d'art », in : STOSKOPF Nicolas et LAMARD Pierre [dir.], *Art et industrie, XVIII^e-XXI^e siècle*, Paris : Picard, 2013, p. 17-24.
- LUNEAU Jean-François, « Art utile, art social, art pour l'art dans la première moitié du XIX^e siècle », in : MCWILLIAM Neil, MÉNEUX Catherine et RAMOS Julie [et al.], *L'art social en France. De la Révolution à la Grande Guerre*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 63-77.
- LÜTHI Dave, « L'impossible musée. Notes sur l'architecture muséale dans le canton de Vaud », in : *La culture des musées*, Lausanne : Éd. Antipodes et SVHA, Société vaudoise d'histoire et d'archéologie (collection Revue historique vaudoise, t. 122), 2014, p. 90.
- MAAG Georg, *Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen. Synchronische Analyse einer Epochenschwelle*, Munich : Wilhelm Fink Verlag, 1986.
- Made in Switzerland. La Confédération et les arts appliqués – 80 ans d'encouragement*. Catalogue d'exposition, Musée des arts décoratifs de Lausanne, du 29 novembre 1997 au 4 janvier 1998, Berne : Office fédéral de la culture, 1997.
- MAIRESSE François, *Le Musée temple spectaculaire*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2002.
- MAIRESSE François, « Aux origines du musée d'entreprise : Musées industriels et commerciaux », in : *Recherches en communication*, n°45, 2018.
- MALLGRAVE Harry Francis, *Gottfried Semper. Architect of the Nineteenth Century*, New Haven-Londres : Yale University Press, 1996.
- MARIAUX Pierre-Alain, *La majolique : la faïence italienne et son décor dans les collections suisses, XV^e - XVIII^e siècle*. Catalogue d'exposition, Lausanne, Musée historique de Lausanne et Lucerne, Historisches Museum, 1995 et 1997, Genève : Skira et Lausanne : Musée historique de Lausanne, 1994.
- MARIAUX Pierre-Alain, « Moulage, faux et copie : note sur l'origine d'un ivoire gothique du Musée historique de Lausanne », in : *Revue suisse d'art et d'archéologie*, n° 53, 1996, p. 17-28.

- MARRACHE-GOURAUD Myriam, *La licorne et le bézoard. Une histoire des cabinets de curiosités*. Catalogue d'exposition, Poitiers, Musée Sainte-Croix et Espace Mendès-France, du 18 octobre au 16 mars 2014, Montreuil : Gourcuff Gradenigo, 2013.
- MARTIN François-René, « Aloïs Riegl, Questions de style : fondement d'une histoire de l'ornementation », in : *Critique d'art*, n° 21, printemps 2003, disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/critiquedart/1952>.
- MARTIN Nathalie, *Catalogue des céramiques de la réserve XI du Musée d'Art et d'histoire de Fribourg*, Neuchâtel : Mémoire de master en études muséales, 2012.
- MAZZI Maria Cecilia, *In viaggio con le muse. Spazi e modelli del museo*, Florence : Edifir Edizioni, 2008.
- MCWILLIAM Neil, *Dreams of happiness. Social art and the French left (1830-1850)*, Princeton : Princeton university press, 1993.
- MCWILLIAM Neil, MÉNEUX Catherine et RAMOS Julie [et al.], *L'art social en France, de la Révolution à la Grande Guerre*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014.
- MEILE Wilhelm, *Die Schweiz auf den Weltausstellungen*, Fribourg : Buchdruckerei Gebrüder Fragnière, 1913.
- MEINECKE Friedrich, *Die Entstehung des Historismus*, Berlin et Munich : R. Oldenbourg, 1936.
- MERCIER Alain, *Un conservatoire pour les Arts et Métiers*, Paris : Découvertes Gallimard, 1994.
- MERCIER Alain, *Le Conservatoire des arts et métiers : des origines à la fin de la restauration (1794-1830)*, Gand : Éditions Snoeck, 2018.
- MEYER Andrea et SAVOY Bénédicte [éd.], *The Museum is Open. Towards a Transnational History of Museums 1750-1940*, Berlin et Boston : De Gruyter, 2014.
- MICHETTI-PROD'HOM Chantal, « Origine et naissance du Musée Arlaud », in : *RHV*, 1988, p. 97-120.
- MINKELS Margret Dorothea, *Alexander von Minutoli, der Gründer des 1. Kunstgewerbemuseums der Welt (1844)*, Norderstedt : BoD-Books on Demand, 2018.

- MONDINI Daniela, « Johann Rudolf Rahn : zum 100. Todesjahr : Einführung », in : *Revue suisse d'art et d'archéologie*, n°69, cahier 3-4, 2012, p. 237-240.
- MORAN Bruce T. [éd.], *Patronage and institutions. Science, technology, and medicine at the european court 1500-1750*, Rochester, Woodbridge : The Boydell press, 1991.
- MOTTOLA MOLFINO Alessandra, *Il libro dei musei*, Turin : Allemandi, 1991.
- MUCCHIELLI Alex, *Psychologie de la communication*, Paris : PUF, 1995.
- MÜLLER Maja, «Das Basler Gewerbemuseum 1878-1996», in : *Basler Stadtbuch*, 1996, Bâle : Christoph Merian Stiftung, 1996, p. 140-144, disponible en ligne : https://www.baslerstadtbuch.ch/stadtbuch/1996/1996_2480.html.
- MUNDT Barbara, *Historismus, Kunsthandwerk und Industrie im Zeitalter der Weltausstellungen*, Berlin : Staatliche Museen, 1973.
- MUNDT Barbara, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, Munich : Prestel-Verlag, 1974.
- MUNDT Barbara, *Historismus, Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil*, Munich : Keyser, 1981.
- MUNDT Barbara, *Glück, Leidenschaft und Verantwortung. Das Kunstgewerbemuseum und seine Sammler*, Berlin : SMPK, 1996.
- MUNDT Barbara, *Museumsalltag vom Kaiserreich bis zur Demokratie. Chronik des Berliner Kunstgewerbemuseums*, Cologne : Böhlau, 2018.
- NADALINI Gianpaolo, « Le musée Campana : origine et formation des collections », in : *L'anticomanie*, Paris : Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 1992, p. 111-121.
- NADALINI Gianpaolo, « De Rome au Louvre, les avatars du Musée Campana entre 1857 et 1862 », in : *Histoire de l'art*, Paris : INHA, n° 21-22, mai 1993, p. 47-58.
- NADALINI Gianpaolo, « La villa-musée du marquis Campana à Rome au milieu du XIX^e siècle », in : *Journal des savants*, 1996, p. 419-463.
- NADALINI Gianpaolo, « La collection Campana au Musée Napoléon III et sa première dispersion dans les musées français (1862-1863) », in : *Journal des savants*, 1996, p. 419-463.
- NATALE Mauro, *Le goût et les collections d'art italien à Genève du XVIII^e au XX^e siècle*, Genève : Musée d'art et d'histoire, 1980.
- NERDINGER Winfried et OECHSLIN Werner (éd.), *Gottfried Semper. Architektur und Wissenschaft*. Catalogue d'exposition, Architekturmuseum der Technischen

- Universität München et Museum für Gestaltung Zürich, du 4 juin au 31 août 2003 et du 1 novembre 2003 au 25 janvier 2004, Zurich : Prestel Verlag, 2003.
- NETZER Susanne, « Die Wiederbelebung der Kunst in der Industrie. Die Sammlung Minutoli : ein Prototyp und Vorbild », in : PLESSEN Marie-Louise et BRYANT Julius [dir.], *Art and Design for All. The Victoria and Albert Museum. Die Entstehungsgeschichte des weltweit führenden Museums für Kunst und Design*, Munich : Prestel, 2011, p. 47-51.
- NOEVER Peter [et al.], *Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien*. Catalogue d'exposition, Vienne, MAK : Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 31 mai-17 septembre 2000, Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 2000.
- NOEVE Peter, « The Manifesto », in : *The Ideal Museum. Practical Art in Metals and Hard Materials*, Vienne : MAK studies et Schlebrügge, 2007, p. 7.
- NOUVEL-KAMMERER Odile, « Gottfried Semper et l'esprit de classification : l'impact des nomenclatures économiques (1851-1853) », in : *Revue germanique internationale* [en ligne], n° 26, 2017, p. 39-55.
- OSIETZKI Maria, « De l'émancipation de l'ingénieur à la mise en scène idéologique de l'objet. Les premières conceptions muséographiques du *Deutsches Museum* », in : SCHROEDER-GUDEHUS Brigitte, *La Société industrielle et ses musées. Demande sociale et choix politiques, 1890-1990*, Paris : Édition des archives contemporaines, 1992, p. 151-159.
- OTT Florence, *La Société Industrielle de Mulhouse : ses membres, son activité, ses réseaux (1826-1876)*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 1999.
- OTT Florence, *La Société Industrielle de Mulhouse au temps de l'Empire Allemand, 1871-1918*, Mulhouse : Société industrielle de Mulhouse, 2004.
- OTT Florence, « La Société Industrielle de Mulhouse : un outil au service du développement de l'industrie alsacienne au XIX^e siècle », in : COTTE Michel [dir.], *Circulations techniques en amont de l'innovation : hommes, objets et idées en mouvement*, Besançon et Belfort : Presses universitaires de Franche-Comté et UTBM, 2004, p. 145-162.
- OTT Florence, « La Sim (Société industrielle de Mulhouse) et la mémoire textile », in : *La revue du Musée des arts et métiers*, n° 51/52, février 2010, p. 88-97.

- OTTILLINGER Eva, « Jacob Falke (1825-1897) und die Theorie des Kunstgewerbes », *in* : *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. 42, n° 1, 1989, p. 205-224.
- PALFI Véronique et ROTH-LOCHNER Barbara, « Godefroy Sidler, ‘bras droit’ de Gustave Revilliod et premier conservateur du Musée Ariana », *in* : BUYSENS Danielle, NAEF GALUBA Isabelle, ROTH-LOCHNER Barbara [dir.], *Gustave Revilliod (1817-1890). Un homme ouvert au monde*. Catalogue d’exposition, Musée Ariana, Genève, du 2 novembre 2018 au 2 juin 2019, Milan : 5 Continents Éditions, 2018, p. 59-64
- PAUGAM Serge [dir.], *Les 100 mots de la sociologie*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que Sais-je ? », 2018.
- PAVITT Jane, « Les musées des arts décoratifs à la recherche d’un nouveau discours ? », *in* : GALARD Jean [dit.], *L’avenir des musées*, Paris : Réunion des musées nationaux, 2001, p. 431-453.
- PÉREZ Liliane et VERNA Catherine, « La circulation des savoirs techniques du Moyen-âge à l’époque moderne. Nouvelles approches et enjeux méthodologiques », *in* : *Tracés*, n°16, 1/2009, p. 25-61.
- PEZONE Rossella, « *De l’union de l’art et de l’industrie* » : les origines de l’Union centrale des arts décoratifs et la fondation du musée des Arts décoratifs de Paris, Paris : Mémoire de maîtrise de l’Université de la Sorbonne – Paris IV sous la direction de Bruno Foucart, 1990.
- PEZONE Rossella, « Controverses sur l’aménagement d’un musée des Arts décoratifs à Paris au XIX^e siècle », *in* : *Histoire de l’art*, n°16, décembre 1991, p. 55-65.
- PFEIFFER Helmut et GAILLARD Françoise [dir.], *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, Munich : Wilhem Fink Verlag, 1987.
- PFLÜGER Paul, *Die Museen der Schweiz*, Zurich : [s.e.], 1914.
- PIGGOTT Jan R, *Palace of the People, The Crystal Palace at Sydenham 1854-1936*, Londres : Hurst & Company, 2004.
- PINELLI Antonio, « Arte e industria : un matrimonio difficile ma non impossibile », *in* : *Nel segno di Giano. Passato e futuro nell’arte europea tra Sette e Ottocento*, Rome : Carocci editore, 2000, p. 349-351.
- PIRJIG-MARSHALL Tanja, «Einfluss und Wirkung der englischen idee. Das Vorbild South Kensington Museum», *in* : NOEVER Peter [et al.], *Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien*. Catalogue d’exposition,

- Vienne, MAK : Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 31 mai-17 septembre 2000, Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 2000, p. 30-51.
- PYTHON Fabien, *D'art et d'histoire. Tribulations d'un musée. XVIII^e-XXI^e siècle*, Fribourg : Société d'histoire du canton de Fribourg, 2018.
- PHYSICK John, *The Victoria and Albert Museum. The history of its building*, Oxford : Phaidon Christie's, 1982.
- PLESSEN Marie-Louise et BRYANT Julius [dir.], *Art and Design for All. The Victoria and Albert Museum. Die Entstehungsgeschichte des weltweit führenden Museums für Kunst und Design*, Munich : Prestel, 2011.
- POKORNY-NAGEL Kathrin, «Dedicated to the Imperial Royal Austrian Museum and Industry in Vienna», in : *The Ideal Museum. Practical Art in Metals and Hard Materials*, Vienne : MAK studies et Schlebrügge, 2007, p. 18-20.
- POLLA Louis, « Gabriel de Rumine », in : *De Saint Étienne au général Guisan*, Lausanne : Éd. 24 Heures, 1981, p. 138-140.
- POMIAN Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris Venise : XVI^e-XVII^e siècle*, Paris : Gallimard, 1987.
- POMIAN Krzysztof, « Les deux pôles de la curiosité antiquaire », in : *L'anticomanie*, Paris : Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 1992, p. 59-68.
- POMIAN Krzysztof, « Collection : une typologie historique », in : *Romantisme*, n° 112, 2001, p. 9-22.
- POMIAN Krzysztof, *Le musée, une histoire mondiale, Tome I : Du trésor au musée, Tome II : L'ancrage européen, 1789-1850, Tome III : À la conquête du monde, 1850-2020*, Paris : Gallimard, 2020-2021.
- POMMIER Édouard, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris : Gallimard, 1991.
- POULOT Dominique, « L'invention de la bonne volonté culturelle : l'image du musée au XIX^e siècle », in : *Le Mouvement social*, n° 131, 1985, p. 35-64.
- POULOT Dominique, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris : Hachette, 2001.
- POULOT Dominique, *Une histoire des musées de France, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris : La Découverte, 2008.
- POULOT Dominique, *Musée et muséologie*, Paris : La Découverte, 2009.

- POULOT Dominique, PIRE Jean-Miguel et BONNET Alain [dir.], *L'éducation artistique en France : du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIII^e-XIX^e siècles*, Rennes : Presses universitaires, 2010.
- PREISWERK-LÖSEL Eva-Maria, *Arts précieux, arts appliqués*, Disentis : Pro Helvetia / Éditions Desertina, 1991.
- PRENEZ Camille, *Les dépôts effectués par la Manufacture nationale de Sèvres au Musée des Arts décoratifs de Paris entre 1878 et 1925*, Université de Neuchâtel : Mémoire de Master en études muséales (non publié), 2011.
- PURBRICK Louise [éd.], *The Great Exhibition of 1851. New interdisciplinary essays*, Manchester-New York : Manchester University Press, 2001.
- RADKAU Joachim, « Production de masse ou magie ? La dialectique des musées de la technique et de l'histoire des techniques », in : SCHROEDER-GUDEHUS Brigitte, *La Société industrielle et ses musées. Demande sociale et choix politiques, 1890-1990*, Paris : Édition des archives contemporaines, 1992, p. 21-37.
- RASP Ute-Konstanze, *Das Gewerbemuseum und die Königlichen Kreisbaugewerkschulen und Kunstgewerblichen Faschschulen Kaiserslautern, 1874-1918*, Bonn : Diss., 1995.
- RATEAU Paul, « La philosophie et l'idée d'encyclopédie universelle des connaissances selon Leibniz », in : *Archives de philosophie*, tome 81, 2018/1, p. 115-141.
- RECHT Roland, *Penser le patrimoine. Mise en scène et mise en ordre de l'art*, Paris : Hazan, 2008.
- REYNOLDS CORDILEONE Diana, « The advantage and disadvantages of Art History to Life : Alois Riegl and historicism », in : *Journal of Art Historiography*, n° 3, décembre 2010, p. 1-13.
- REUBI Serge, *Gentlemen, prolétaires et primitifs. Institutionnalisation, pratique de collection et choix muséographiques dans l'ethnographie suisse, 1880-1950*, Berne : Peter Lang, 2011.
- RIPOLL David, « Le Musée d'art et d'histoire : naissance d'un complexe monumental », in : *Genava*, n°47, 1997, p. 173-182
- RIPOLL David, « Dépôts et palais : panorama des lieux d'exposition à Genève au XIX^e siècle », in : BUYSENS Danielle, NAEF GALUBA Isabelle, ROTH-LOCHNER Barbara [dir.], *Gustave Revilliod (1817-1890). Un homme ouvert au monde*.

- Catalogue d'exposition, Musée Ariana, Genève, du 2 novembre 2018 au 2 juin 2019, Milan : 5 Continents Éditions, 2018, p. 183-194.
- RIPOLL David, « Genève reconnaissante : dons et contreparties au siècle de la philanthropie », in : *Patrimoine et architecture. Philanthropie et patrimoine bâti*, n°23, septembre 2017, p. 16-25.
- RIVIÈRE Georges Henri, *La Muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris : Dunod, 1989.
- ROLLAND Anne-Solène et MURAUSKAYA Hanna [dir.], *De nouveaux modèles de Musées ? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe, XIX^e-XXI^e siècle*, Paris : L'Harmattan, 2008.
- ROLLAND Anne-Solène et MURAUSKAYA Hanna [dir.], *Les musées de la nation. Créations, transpositions et renouveaux. Europe, XIX^e-XXI^e siècle*, Paris : L'Harmattan, 2008.
- RÖSLER Torsten-Pieter [et al.], *Das Kunstgewerbemuseum Dresden. Von der Vorbildersammlung zum Museum : 1876-1907*, Dresde : Staatliche Kunstsammlungen, 1998.
- ROTHER Wolfgang, *Die Kunstgewerbeschule und das Kunstgewerbemuseum in Dresden. Ein Bauwerk zwischen Späthistorismus und Moderne*, Dresde : Verlag der Kunst, 1999.
- RÜCKERT Claudia et SEGELKEN Barbara, « Im Kampf gegen den « Ungeschmack ». Das Kunstgewerbemuseum im Zeitalter der Industrialisierung », in : JOACHIMIDES Alexis [dir.], *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990*, Dresde & Bâle : Verlag der Kunst, 1995, p. 108-121.
- RUEDIN Pascal, *Beaux-arts et représentation nationale. La participation des artistes suisses aux expositions universelles de Paris (1855-1900)*, Berne : Peter Lang, 2010.
- RÜEGG Arthur [dir.], *Mobilier et intérieurs suisses au XX^e siècle*, Bâle : Birkhäuser, 2002.
- Sammeln in der Renaissance : das Amerbach-Kabinett*. Catalogue d'exposition, Kunstmuseum de Bâle, du 21 avril au 21 juillet 1991, Bâle Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Historisches Museum, 1991.
- SAUNIER Philippe, « L'exemple anglais (Ruskin, Morris) », in : MCWILLIAM Neil, MÉNEUX Catherine et RAMOS Julie [et al.], *L'art social en France, de la*

- Révolution à la Grande Guerre*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 205-221.
- SCARROCCHIA Sandro, « Camillo Boito e l'arte industriale », in : AGOSTI Giacomo et MANGIONE Costanza, *Camillo Boito e il sistema delle arti. Dallo storicismo ottocentesco al melodramma cinematografico di Luchino Visconti*, Padoue : Il Poligrafo, 2002, p.53-59.
- SCHAER Roland, *L'invention des musées*, Paris : Découvertes Gallimard et Réunion des musées nationaux, 1993.
- SCHAER Roland, « Des encyclopédies superposées », in : GEORGEL Chantal [dir.], *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*. Catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994, Paris : RMN, 1994.
- SCHEURER Marie-Ève, « Le mouvement de l'art nouveau et l'école d'art de la Chaux-de-Fonds à l'époque de Charles L'Éplattenier », in : *Revue historique neuchâteloise*, n°2, 1998, p. 65-78.
- SCHILDER BÄR Lotte et WILD Norbert, *La Suisse, pays du design. L'esthétique industrielle au XX^e siècle*, Zurich : Pro Helvetia, 2003.
- SCHNAPP Alain, *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris : Éd. Carré, 1998.
- SCHNAPPER Antoine, *Le Géant, la licorne, la tulipe. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle. Histoire et histoire naturelle*, Paris : Flammarion, 1988.
- SCHNEEBERGER Pierre-Francis, *Musées en zigzag*, Genève : Slatkine, 1994
- SCHÖPFER Christa, *Le Musée pédagogique. Un centre de documentation au service de l'école fribourgeoise (De 1884 jusqu'au milieu du XX^e siècle)*, Université de Fribourg : Mémoire de licence de la faculté des lettres, 2001.
- SCHROEDER-GUDEHUS Brigitte, *La Société industrielle et ses musées. Demande sociale et choix politiques, 1890-1990*, Paris : Édition des archives contemporaines, 1992.
- SCHUMACHER Anne-Claire, « Une donation de vases et de sculptures en porcelaine de Sèvres au Musée des arts décoratifs de Genève : un cadeau du gouvernement français durant la première guerre mondiale », in : *Genava*, n° 58, 2010, p. 117-122.
- SCHWARZER Mitchell, « The Design Prototype as Artistic Boundary : The Debate on History and Industry in Central European Applied Arts Museums, 1860-1900 », in : *Design Issues*, vol. 9, n° 1, automne 1992, p. 30-44.

- SÉNÉCHAL Philippe, « Repenser le Victoria & Albert Museum : débats et enjeux », in : *L'objet de la muséologie*, Neuchâtel : Institut d'Histoire de l'art et de Muséologie, 2005.
- SIEGEL Jonah [éd.], *The Emergence of the Modern Museum. An Anthology of Nineteenth-Century Sources*, Oxford : University Press, 2008.
- SIMONDON Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris : Aubier, 2001.
- SNAPE Robert, « Objects of utility : cultural responses to industrial collections in municipal museums 1845-1914 », in : *Museum and society*, n° 8, 2010, p. 18-36.
- SOMERS COCKS Anna, *The Victoria and Albert Museum. The Making of the Collection*, Londres : Windward, 1980.
- STAMMERS Thomas, *The Purchase of the Past : Collecting Cultures in Post-Revolutionary Paris c. 1790-1890*, Cambridge : Cambridge University Press, 2020.
- STEHLE Pascale, *Le Musée d'art et d'histoire de Genève, mise en place et fonctionnement d'une institution culturelle*, Université de Genève : Mémoire de licence de la faculté des lettres, 1991.
- STEINLIN Brigitt, *Schweizerische Industrieausstellungen um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Ein Kapitel schweizerischer Ausstellungsgeschichte*, Berne : Lizentiats-Arbeit, 1984.
- STOSKOPF Nicolas et LAMARD Pierre [dir.], *Art et industrie, XVIII^e-XXI^e siècle*, Paris : Picard, 2013.
- STRÄSSLE Monica, « Die textil-gewerblichen Bildungsinstitute in St.Gallen », in : *Stickerei-Zeit. Kultur und Kunst in St.Gallen, 1870-1930*, Catalogue d'exposition, Saint-Gall, Kunstmuseum, 1^{er} avril-6 août 1989, Saint-Gall : Kunstmuseum, 1989, p. 52-59.
- TABIN Jean-Pierre, *Formation professionnelle en Suisse. Histoire et actualité*, Lausanne : Réalités sociales, 1989.
- TCHANZ Ernst et de BOURGKNECHT Jeanne, *Les arts et métiers en Suisse, 1879-1979, Centenaire de l'USAM*, Berne : Union suisse des arts et métiers, 1979.
- TILLE Antoine, *Vers un Art social nouveau. Genève 1897-1909. Jean Lahor, Charles Eggimann, Edmond Georges Reuter. Critique, éditeur, artiste dans le sillon de William Morris*, Université de Lausanne : Mémoire universitaire ès lettres en Histoire de l'art, 2013.

- TISSOT Laurent, « Pourquoi changer les nations agricoles en nations industrielles ? Le retard économique et le canton de Fribourg au XIX^e siècle » in : Société d'histoire du canton de Fribourg [dir.], *Fribourg et l'État fédéral : intégration politique et sociale. 1848-1998*, Fribourg : Éditions Universitaire de Fribourg, 1999, p. 263-277.
- TISSOT Laurent, *Histoire du tourisme en Suisse au XIX^e siècle. Les Anglais à la conquête de la Suisse*, Neuchâtel : Éditions Livreo-Alphil, 2017.
- TISSOT Laurent, *Naissance d'une industrie touristique. Les Anglais et la Suisse au XIX^e siècle*, Lausanne : Payot, 2000.
- TRAUTMANN-WALLER Céline, « Science de la nature, science du langage et sciences des artefacts dans le *Style* de Semper, ou convergences entre art et nature hier et aujourd'hui », in : *Revue germanique internationale* [en ligne], n° 26, 2017, p. 159-169.
- TRAUTMANN-WALLER Céline, « Le *Style* de Gottfried Semper. Une esthétique globale ? », in : *Gradhiva* [en ligne], n° 25, 2017, p. 124-151.
- TSCHABOLD Alfred [et al.], *75 Jahre Kant. Gewerbemuseum Bern, 1869-1944*, Berne : Buchdr. Buechler, 1945.
- TSCHABOLD Alfred [et al.], *100 Jahre Gewerbemuseum in Bern. Zeittafel zu seiner Geschichte 1869 bis 1969*, Berne : Kantonaes Gewerbemuseum, 1969.
- VANDECASTEELE Dominique, « Musées et développement industriel à Lille », in : *La revue du Musée des arts et métiers*, n° 51/52, février 2010, p. 68-77.
- VAN PRAËT Michel, « Cultures scientifiques et musées d'histoire naturelle en France », in : *Hermès, La Revue (C.N.R.S Éditions)* [en ligne], n° 20, 1996/2, p. 143-149.
- VARELA BRAGA Ariane, « Les enjeux de la préférence pour les arts extra-européens dans le discours sur l'ornement en Grande-Bretagne au milieu du XIX^e siècle », in : *Images Re-vues* [en ligne], n° 10, 2012, p. 1-19.
- VARELA BRAGA Ariane, *Retrouver l'unité. La Grammar of Ornament d'Owen Jones et la construction d'une théorie universelle de l'ornement au milieu du XIX^e siècle*, Université de Neuchâtel : thèse d'histoire de l'art, 2013.
- VARELA BRAGA Ariane, *Une théorie universelle au milieu du XIX^e siècle. La Grammar of Ornament d'Owen Jones*, Rome : Campisano Editore, 2017.
- VARELA BRAGA Ariane, « Le Museo artistico industriale de Rome : un South Kensington italien ? », in : GUERDAT Pamella, HURLEY Cecilia, KOBİ Valérie et

- SAGARDOYBURU Dora [éd.], *Pèlerin sans frontières : mélanges en l'honneur de Pascal Griener*, Genève : Droz, 2020, p. 359-364.
- VERLEY Patrick, *La Révolution industrielle*, Paris : Gallimard, 1997.
- VERLEY Patrick, *La première révolution industrielle*, Paris : Armand Colin, 2006.
- VERSACE Benoît, *La collection de moulages de l'École des arts industriels de Genève : un instrument de conquête sur le terrain des arts appliqués*, Université de Genève : Mémoire de master en histoire de l'art, 2021.
- VIAUX Jacqueline, « Les expositions des produits de l'industrie 1798-1849 », in : *Erasmus de Arte et Libris*, 1984, p. 427-449.
- VOGELSANG Bernd, *Beamteneinkauf. Die Sammlungen des Freiherrn von Minutoli in Liegnitz. Eine Dokumentation zur Geschichte des ersten deutschen Kunstgewerbemuseums*, Dortmund : Forschungsstelle Ostmitteleuropa, 1986.
- VON ANDRIAN-WERBURG Irmtraud, *Das Germanische Nationalmuseum : Gründung und Frühzeit*, Nuremberg : Verl des Germanischen Nationalmuseums, 2002.
- VON MOOS Stanislaus, *Esthétique industrielle*, Disentis : Pro Helvetia / Éditions Desertina, 1992.
- VON SALTERN Axel, *Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 1869-1988*, Hambourg : Museum für Kunst und Gewerbe, 1988.
- VON WIEWELHOVE Hildegard, *Museum Huelsmann. Kunstgewerbemuseum der Stadt Bielefeld / Stiftung Huelsmann*, Munich : Prestel, 1999.
- WANNER Gustaf Adolf, FREI Eduard, KYBURZ Gustav [et al.], *Hundert Jahre Wandel und Fortschritt. Gewerbemuseum Basel. 1878-1978*, Bâle : Gewerbemuseum, 1978.
- WANNER Gustaf Adolf, «Gründung und Entwicklung», in : *Hundert Jahre Wandel und Fortschritt, Gewerbemuseum Basel 1878-1978*, Bâle : Gewerbemuseum, 1978.
- WANNER Gustaf Adolf et FREI Eduard, *Das Basler Gewerbe an der Arbeit 1834-1984, Jubiläumsschrift 150 Jahre Gewerbeverband Basel-Stadt*, Bâle : Kirschgarten-Druckerei, 1984.
- WANNER-JEANRICHARD Anne [et al.], *Leopold Iklé – Ein leidenschaftlicher Sammler*, Saint-Gall : Textilmuseum, 2002.
- WEBER Wolfhard, « Histoire politique de la fondation des musées techniques en Allemagne », in : SCHROEDER-GUDEHUS Brigitte, *La Société industrielle et ses musées. Demande sociale et choix politiques, 1890-1990*, Paris : Édition des archives contemporaines, 1992, p. 53-77.

- WENGER Sylvain, *Industrialisation, innovation et institutions du savoir : une perspective genevoise (1750–1850)*, Université de Genève : thèse de doctorat présentée à la Faculté des sciences de la société, 2016.
- WENGER Sylvain, « À la recherche du conservatoire industriel genevois (1834-1888) », in : BENTZ Bruno et BONNOT Thierry [dir.], *Artefact, Histoire et archéologie*, n°6, 2018, p. 177-187.
- WILLIAMS Mari, « Science, éducation et musées en Grande-Bretagne (1870-1914) », in : SCHROEDER-GUDEHUS Brigitte, *La Société industrielle et ses musées. Demande sociale et choix politiques, 1890-1990*, Paris : Édition des archives contemporaines, 1992, p. 39-51.
- ZANZI Annick, *Histoire du Musée des arts décoratifs de la Ville de Lausanne*, Université de Lausanne : Mémoire de licence de la faculté des lettres, 1989.
- ZEHNACKER Françoise et PETIT Nicolas, *Le Cabinet de curiosités de la Bibliothèque Saint-Geneviève*. Catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque Saint-Geneviève, du 21 août au 30 septembre 1989, Paris : Bibliothèque Saint-Geneviève, 1989.

