



L'INDUSTRIALISATION DU TERRITOIRE LYONNO-STÉPHANOIS ET LE DÉVELOPPEMENT DES ARTS APPLIQUÉS aux XVIII^e et XIX^e siècles

Résumé

La révolution industrielle est à l'origine de la définition du territoire de Lyon et de Saint-Étienne telle que nous les connaissons aujourd'hui. Cette transformation du terroir débute à la fin du XVIIIe et n'a cessé depuis de se développer. Transports, industrie lourde, morphologie urbaine : c'est tout le paysage local qui a été métamorphosé. Dans ce mouvement général de décollage industriel, le territoire lyonno-stéphanois se distingue par la collaboration étroite qu'il initie entre les activités manufacturières et la création artistique depuis le XIXe. Avec une production textile –soie, ruban– et des objets manufacturés –armes, cycles–, ce territoire a acquis un savoir-faire qui a permis sa croissance économique. Seul bémol : le territoire n'a pas capitalisé les bénéfices symboliques de cette association entre l'art et l'industrie. Cette fiche propose un retour sur les conditions d'émergence des arts appliqués pour mieux comprendre les sources de ce paradoxe.

Sommaire

Introduction

I – L'essor industriel

II – Les moyens de transport

III – Le développement de la ville moderne

IV – Industrialisation et innovation

V – Les institutions de formation artistique et l'industrialisation, le cas des écoles et des musées

VI – L'industrialisation comme opérateur de scission

Conclusion – Quel parcours pour les villes de créativité appliquée ?

Table des matières

Introduction

- L’industrialisation comme générateur de territoire
- Une industrialisation en symbiose avec les savoir-faire locaux
- L’industrialisation oblige les activités créatives à se redéfinir

I – L’essor industriel

- a/ Aperçu de l’essor industriel au niveau national
- b/ Histoire de l’industrie au niveau local

II – Les moyens de transport

- a/ La découverte de la vitesse
- b/ L’importance du chemin de fer et des transports dans la région lyonno-stéphanoise

III – Le développement de la ville moderne

- a/ La concentration urbaine comme condition de l’industrialisation
- b/ L’essor des villes de Lyon et de Saint-Étienne au XIXe

IV – Industrialisation et innovation

- a/ L’industrialisation et la naissance du goût pour l’innovation
- b/ Quelques inventions marquantes de l’industrialisation
- c/ Novation et invention : un tropisme local fort
- d/ Quand l’invention bouscule l’industrie et l’art

V – Les institutions de formation artistique et l’industrialisation, le cas des écoles et des musées

- a/ La formation au niveau national
- b/ La professionnalisation des cursus de formation locaux
- c/ Les musées : institutions de mise en visibilité de l’identité locale

VI – L’industrialisation comme opérateur de scission

- a/ Les arts visuels et leur environnement social
- b/ La scission beaux-arts / arts appliqués
- c/ Les arts appliqués à Lyon et Saint-Étienne
- d/ Classer et hiérarchiser
- e/ Processus de requalification esthétique

Conclusion – Quel parcours pour les villes de créativité appliquée ?

- Saint-Étienne, ville de « monoactivité »
- Lyon, une ville multisectorielle
- Une position d’outsider
- Distinguer lieu d’invention et lieu d’expression artistique
- Une société de créativité

Introduction

– L’industrialisation comme générateur de territoire

Il s’agit ici d’envisager le phénomène de l’industrialisation comme un facteur moteur de la constitution d’un territoire relativement vaste. Lyon et Saint-Étienne sont de fait, avec Grenoble, à l’origine de la formation de la Région Rhône-Alpes telle que nous l’entendons aujourd’hui. Cet espace, souvent qualifié de pure construction administrative, trouve en réalité son origine dans le développement économique sans précédent amorcé avec la révolution industrielle, qui a contribué à effacer les limites définies pendant l’Ancien Régime (Savoie, Dauphiné, etc.). Pour autant, aujourd’hui, la communauté territoriale qui lie Lyon et Saint Etienne est peu revendiquée. Au-delà de ce constat, rappeler ce qui, au cours des deux siècles passés, a contribué à l’émergence de ces « nouvelles frontières », permet de comprendre en quoi une éventuelle réactivation des proximités entre Lyon et Saint-Étienne est un projet qui repose sur une histoire déjà ancienne.

L’objet premier de cette synthèse consiste donc à répertorier les éléments identitaires liés à l’industrialisation et aux arts appliqués communs aux agglomérations lyonnaises et stéphanoises¹, agglomérations qui, bien que proches géographiquement, se sont largement ignorées lors de ces dernières décennies. Pourtant, elles ont connu toutes les deux un très fort essor industriel à partir de la fin du XVIIIe siècle. Ce développement s’est appuyé sur une combinaison de facteurs, parmi lesquels l’exploitation d’une source d’énergie –le charbon–, la mise en place de nouveaux moyens de communication –le chemin de fer– ou encore le développement d’industries lourdes et de produits manufacturés. De plus, ce décollage industriel a largement contribué à définir leur physionomie urbaine actuelle. Notre objectif n’est toutefois pas de faire ici un historique exhaustif de ces deux villes : il s’agit plutôt de discerner les aspects du processus d’industrialisation qui leur sont spécifiques et qui ont contribué à instaurer des liens entre ces deux territoires.

– Une industrialisation en symbiose avec les savoir-faire locaux

L’une des caractéristiques de l’industrialisation réside dans une rationalisation du travail qui passe notamment par une parcellisation des tâches. L’ouvrier ne réalise

¹. Cette note s’inscrit dans le prolongement d’un dispositif qui a permis à l’agglomération lyonnaise de repérer des « emblèmes », une notion mise à jour pour qualifier des éléments qui à la fois constituent l’identité de la ville et sont porteurs de perspectives d’avenir. L’agglomération lyonnaise a identifié une dizaine d’emblèmes, dont plusieurs abordent la notion d’art appliqué : la mode, la lumière, la gastronomie, les nouvelles images (jeux vidéo). Par ailleurs, dans le cadre d’une mission de rapprochement entre les agglomérations lyonnaises et stéphanoises, la mode a été choisie comme thème de travail commun. Le design s’est très vite imposé comme l’équivalent stéphanois de la mode pour Lyon, et pourrait à bien des égards être considéré comme un emblème stéphanois. Ce travail a donc notamment pour origine une volonté politico-administrative de rapprocher 2 territoires « naturellement » proches et pourtant dans une quasi-ignorance mutuelle. S’il fait aussi suite à des attentes politiques, les hypothèses qui le conduisent ne visent pas à valider le projet de rapprochement entre les agglomérations stéphanoises. Il s’agit plutôt d’un panorama, réalisé en nous appuyant sur un certain nombre de recherches d’essence universitaire et mises en perspectives dans le cadre de notre propos. Autrement dit, quels sont les éléments, qui au-delà de l’intuition politique, peuvent alimenter l’hypothèse de départ ? C’est ce à quoi nous avons cherché à répondre ici. Cette note n’est pas non plus une recherche historique de première main, elle relève d’une utilisation des données que nous avons été en mesure de repérer et de traiter.

plus qu'un simple élément d'un objet, sans en avoir la maîtrise globale, alors que l'artisan en suit souvent la fabrication du début à la fin. Comment ces deux villes ont-elle « composé » avec l'industrialisation, qui par nature, s'oppose aux savoir-faire artisanaux ? Au vu des informations portées à notre connaissance, à Lyon comme à Saint Etienne, l'industrialisation a souvent renforcé plus que détruit les savoir-faire. Ceci ne s'est pas fait sans difficulté ou de manière linéaire, mais on peut avancer l'idée que les métiers artisanaux traditionnels de ces villes ont trouvé de nouvelles ressources dans ce processus d'industrialisation.

Ainsi, dans ces deux villes, le développement économique qui s'accroît très fortement à partir de la fin du XVIII^e siècle repose notamment sur une industrialisation d'activités artisanales et manufacturières antérieures à la révolution industrielle. Ces activités combinaient depuis longtemps déjà un savoir-faire artisanal à un savoir-faire artistique. Il existait en effet à Lyon comme à Saint-Étienne, de très nombreux artisans faisant appel à des compétences artistiques (dessins pour la soierie, gravure sur métal, etc.). Les relations qui s'instaurent localement entre l'industrie et cet « artisanat d'art », appelé aussi « art appliqué », relève d'une symbiose originale entre mécanisation des savoir-faire et préservation des apports créatifs et artistiques.

– L'industrialisation oblige les activités créatives à se redéfinir

Ce panorama de l'usage des notions d'art et d'industrie ne sera pas limité au territoire lyonno-stéphanois, quelques repères sur un espace plus large étant nécessaires. En effet, les relations entre art et industrie ne s'étant pas mises en place à l'échelle du seul territoire de Lyon et de Saint-Étienne, il faut faire ce détour. Les interactions entre art et industrie se sont développées à l'échelle nationale, et d'une manière plus générale, dans tous les pays qui s'industrialisaient à la même époque. La révolution industrielle bouleverse partout les rapports entre art et industrie, essentiellement parce que l'industrie se développant, elle oblige l'art à se redéfinir.

Ainsi, au-delà de répercussions importantes sur les activités créatives provoquées par la révolution industrielle, c'est toute la conception de l'art qui se trouve bouleversée. L'art est une activité qui au sein des sociétés a pour rôle d'incarner des valeurs. Comme toute activité, elle se trouve redéfinie par les évolutions sociales. Autrement dit, l'art a toujours été en interaction avec son environnement et donc avec la société dans laquelle il est produit. Contrairement à une représentation courante souvent encore en usage aujourd'hui (et héritée du romantisme), l'art n'est pas une activité détachée des contingences. Par exemple, les artistes entretiennent des liens très forts avec le clergé qui déterminent en grande partie la nature des objets produits. Mais l'industrialisation a eu un impact massif sur le domaine artistique, en raison à la fois de la rapidité de son arrivée et de la multiplication des innovations techniques qui vont « concurrencer » l'art (appareil photographique, cinéma, etc.).

Comment les métiers ou les professions artisanales ont-ils « digéré » l'émergence de l'industrialisation ? Comment se sont-ils reformulés sous l'effet de la mécanisation de la fabrication de leurs productions ? On donnera un aperçu de ces évolutions au niveau national, puis on essaiera de voir comment elles ont été

envisagées localement, notamment par la mise en place de cursus de formation spécifiques².

². Ainsi, on peut avancer l'idée que ce bouleversement sociétal apporté par l'industrialisation imbrique de manière quasi indissociable « art » et industrie. Cette intrication très forte prend sa forme contemporaine sous la notion de design, qui fait simultanément référence à l'art et à l'industrie. L'ensemble de notre propos est une forme d'introduction à d'autres interrogations, relatives à la place du design à Saint-Étienne et à celle de la mode à Lyon aujourd'hui, et plus largement des « industries créatives », qui font l'objet d'analyses indépendantes de cette première note de synthèse.

I – L’essor industriel

Dans cette première partie, nous rappelons les principales caractéristiques de l’industrialisation et de la révolution industrielle, depuis le XVIIIe siècle. Nous donnons quelques points de référence en Angleterre et en Europe, en insistant plus particulièrement sur les étapes de l’implantation industrielle en France. Ceci nous permettra de situer le local dans un processus global : nous présentons ensuite plus en détail comment ce processus a été vécu au niveau des villes de Lyon et de Saint-Étienne. Cette question est particulièrement intéressante, dans la mesure où ces deux villes ont été les précurseurs de la révolution industrielle en France, et parce qu’entre 1820 et 1850, Lyon, Saint-Étienne et la vallée du Gier formaient la première région industrielle de France.

a/ Aperçu de l’essor industriel au niveau national

– Définitions et généralités

On considère que l’industrie, au sens moderne, commence à se développer à la fin du XVIIIe, pour prendre un essor plus net au cours du XIXe. Ainsi, la première « révolution industrielle » débute au XVIIIe siècle en Angleterre. Elle se propage en France et en Allemagne à la fin du XVIIIe et court tout au long du XIXe, jusqu’aux années 1880.

Selon l’historien Jean-Pierre Rioux, cette expansion industrielle est « la plus profonde mutation qui ait jamais affecté les hommes depuis le néolithique [...]. On passe, parfois brutalement, le plus souvent par transitions lentes difficilement perçues, du vieux monde rural à celui des villes ‘tentaculaires’, du travail manuel à la machine-outil, de l’atelier ou de la manufacture à l’usine. »³.

La révolution industrielle est « une mutation essentielle de l’histoire humaine. Une élévation considérable du volume de la production industrielle et du rythme de sa croissance, fondée sur un mouvement de concentration et de mécanisation du procès de travail et sur la généralisation de l’usage d’une source d’énergie, la vapeur. Fondamental, ce processus n’a pourtant pas été uniforme et n’a pas constitué une étape ‘obligatoire’ de la modernisation de toutes les sociétés européennes. En effet, la diffusion des innovations techniques a été lente, et leur impact sur le volume de la production fortement décalé dans le temps »⁴.

« Nous considérerons la révolution industrielle comme le démarrage d’une croissance d’un type nouveau, auquel correspondent des nouveautés techniques [...]. La révolution industrielle accomplit le processus de formation d’un nouveau mode complet de production. Elle marque une étape décisive de *transition* à partir d’un stade incomplet, informel, vers un autre stade où les caractéristiques fondamentales du capitalisme s’imposent : progrès technique continu, capitaux mobilisés en vue d’un profit, séparation plus nette entre une bourgeoisie possédant les moyens de production et les salariés. »⁵.

A noter : selon plusieurs auteurs, aujourd’hui l’expression « révolution industrielle » comme le terme de « décollage » (take-off) sont considérés comme moins pertinents que la notion « d’expansion industrielle » pour décrire une situation qui s’étale sur plus d’un siècle de 1750 à 1850.

Le passage d’une économie « organique », tirant l’essentiel de ses ressources de la terre, à une économie « minérale et énergétique » s’est étalé sur une très longue période, pendant laquelle les deux types d’économie sont restés profondément imbriqués. Par exemple, l’Angleterre, qui avait utilisé très précocement la houille (dès le XVIIe siècle), présentait encore, au milieu du XIXe siècle, les symptômes d’une économie dualiste, avec des secteurs énergétiques anciens toujours importants (manèges à chevaux et, surtout, moulins à eau).

³. *La révolution industrielle, 1780-1880*, Jean-Pierre Rioux, Points Histoire, 1989, p.7.

⁴. In www.memo.fr

⁵. Jean-Pierre Rioux, op. cit., p.16.

Quant aux pays continentaux, qui n'avaient pas, comme la Grande-Bretagne, de réserves de charbon exploitables facilement et à faible coût, ils ne purent aller très vite dans la mise en place des innovations techniques telles que machine à vapeur et sidérurgie au coke. Les « transferts de technologie » furent certes nombreux dans le premier tiers du XIXe siècle (via les voyages, l'achat de machines et l'engagement de contremaîtres ou de techniciens britanniques par les patrons allemands ou français), mais ils ne concernèrent jamais que quelques établissements de pointe, et non l'ensemble de leur secteur d'activité. Certains pays ont répondu à la concurrence anglaise par des mesures protectionnistes, pour laisser à leur industrie le temps de se moderniser, mais la compétition brutale a pu produire aussi des effets de mise à niveau⁶.

« Pour expliquer les mécanismes de la révolution industrielle, deux types de facteurs peuvent finalement être retenus : l'un privilégie le rôle de la technologie, l'autre envisage le changement essentiellement en termes d'organisation du travail »⁷.

L'expansion industrielle désigne donc le passage d'une société à dominante agricole à une société de production mécanisée de biens non alimentaires.

L'industrialisation s'appuie sur le développement concomitant de plusieurs facteurs :

- La découverte de nouvelles sources d'énergie (charbon) ;
- L'invention de procédés permettant une mécanisation des tâches (machines outil) ;
- La mise en place de nouveaux moyens de transport (chemins de fer) ;
- La présence de capitaux investis.

L'industrialisation des procédés de fabrication se différencie de l'artisanat, qui était jusque-là la forme de production en usage. Traditionnellement, l'artisan utilise des outils plutôt que des machines, il travaille souvent chez lui, parfois en famille, et ne mobilise que peu de capitaux (en dehors du capital humain). Le tableau ci-dessous répertorie les principales différences entre la production artisanale et la production industrielle ou manufacturée :

Production artisanale	Production industrielle
Artisan dans un atelier	Machine dans une usine
Apprentissage nécessaire	Ouvrier peu qualifié
Peu de production	Grande production
Qualité variable	Même qualité
Chaque objet est différent	Objets tous identiques
Dispendieux	Pas cher
Marché local	Marché local et étranger

Par ailleurs, la révolution industrielle provoque une transformation des conditions de travail :

- Apparition de locaux spécialisés pour le travail (usines, manufactures) ;
- Rationalisation des tâches qui deviennent plus simples et plus répétitives ;

⁶. D'après www.memo.fr

⁷. In www.memo.fr

- Augmentation du nombre de jours travaillés : 300 par an, 14h par jour ;
- Salaires insuffisants, obligeant femmes et enfants à travailler.

C'est à la suite de ces évolutions qui réduisent l'ouvrier à un quasi-esclavage que le syndicalisme commence à se développer en Angleterre.

– Deux phases dans la croissance industrielle⁸

La première phase de l'expansion industrielle se situe entre 1740 et 1850, et trouve son origine dans la mise en œuvre d'une nouvelle énergie –le charbon– qui permet de faire fonctionner de nouvelles machines. Ainsi, James Watt met au point en 1769, en Angleterre, une machine à vapeur qui permet de convertir l'énergie pour faire fonctionner diverses mécaniques auparavant. Parmi les nouvelles techniques, apparaissent les machines à tisser le textile et les procédés de fabrication de la fonte et de l'acier. Cette première phase est aussi celle du chemin de fer et de la métallurgie.

Elle touche d'abord l'Europe du Nord-Ouest (Royaume-Uni, Nord et Est de la France, Belgique, Rhénanie) où l'on trouve en particulier les industries lourdes et les industries textiles. Les régions sidérurgiques sont concentrées sur les bassins houillers (centre de l'Angleterre, Nord de la France, Belgique, Ruhr). Les régions textiles sont plus dispersées et sont liées aux sites de productions de fibres végétales ou animales ou aux importations de coton.

La seconde phase d'expansion industrielle court à partir des années 1850-1860 jusqu'à la seconde guerre mondiale. Les principales inventions de cette « seconde révolution » sont liées à l'émergence de nouvelles sources énergétiques : électricité et pétrole. De nouveaux modes de production apparaissent, ainsi que de nouvelles formes de transports (voiture) et de communication (télégraphe, téléphone).

Cette deuxième période démarre aux États-Unis et en Allemagne, et se développe en France dans les anciens centres industriels, comme le Nord. Elle se fonde aussi sur des industries nouvelles comme la chimie, l'automobile et l'exploitation du fer en Lorraine.

b/ Histoire de l'industrie au niveau local

Le territoire français accueille et diffuse l'industrie de manière non homogène, son développement se produit principalement dans 3 régions : le Nord, la région parisienne et Rhône-Alpes. En Rhône-Alpes c'est notamment sur l'axe Saint-Étienne / Lyon que s'organise l'expansion industrielle. Entre 1820 et 1850, la région Lyon, Givors, Saint-Étienne est la première région industrielle française. Se met alors en place un « couloir » industriel passant par Terrenoire, Saint-Chamond, L'Horme, Lorette, Rive-de-Gier et Givors. Dans les vallées de l'Ondaine et du Gier, se développe surtout la grosse métallurgie, réputée pour ses aciers fins en raison de la qualité des eaux nécessaires au trempage du métal⁹.

⁸. D'après *Histoire et Géographie*, Claudine Boulanger, Françoise Martinetti, Madeleine Paccaud, Florence Vianey, Josyane Vuala, Hatier, 2005, p.134.

⁹. Les informations relatives au verre et au charbon dans la vallée du Gier ne sont pas traitées ici.

Sur l'espace Lyon / Saint-Étienne, on trouve alors :

- Une zone de la soie qui s'étend jusqu'à Avignon ;
- Des constructions mécaniques à Lyon ;
- Des gisements charbonniers à Saint-Étienne ;
- Un pôle de sidérurgie moderne à Saint-Étienne¹⁰.

Toutes les conditions nécessaires au décollage industriel sont donc réunies : de l'énergie, des moyens de transport, des innovations techniques.

« Il existe une véritable « région économique » révélée par des filières complètes de production depuis les matières premières jusqu'au produit fini prêt à la consommation. De nos jours, la filière aciers spéciaux-machines-outil-électronique-robotique en constitue l'un des cas les plus frappants. C'est par exemple la profonde mutation de la métallurgie stéphanoise qui va servir de point de départ au développement du capitalisme en Rhône-Alpes sous la forme de la « grande industrie »¹¹.

– Saint-Étienne : un triptyque charbon, mécanisation et arts appliqués

La région industrielle de Saint-Étienne a eu pour centre un bassin houiller constitué de 3 vallées : l'Ondaine, le Gier, le Furan, qui forment le « pays noir » (environ 20 000 ha), appellation due à la couleur des maisons, salies par les fumées et les poussières de charbon.

« Saint-Étienne est située au cœur d'un réseau hydrographique particulièrement riche. Le Massif du Pilat y joue le rôle de véritable château d'eau. Plus de quinze cours d'eau sont recensés sur le territoire communal. Le Furan et ses nombreux affluents, déblayant les parties tendres, ont formé les collines. Cet ensemble offre un réservoir d'eau et une force motrice à une température excellente pour le travail des aciers »¹². Ainsi, le Furan et ses affluents permettent de faire tourner diverses machines notamment des meules pour la coutellerie. Par ailleurs, les eaux très peu calcaires se sont avérées excellentes pour la trempe du métal, permettant la création d'activités préindustrielles comme la coutellerie et la quincaillerie.

Très tôt, Saint Etienne développe des activités demandant un savoir faire spécifique, qui se constitue avant la révolution industrielle. A ce savoir faire s'ajoute des pratiques artisanales en matière d'ennoblissement, avec notamment la gravure pour le métal. Ainsi, on a sur cette ville des activités qui entremêlent à la fois des connaissances techniques, l'utilisation de proto-machines et la prise en compte de considérations esthétiques. On se trouve donc sur un territoire qui produit des objets techniques, des machines nécessaires à leur fabrication tout en attachant une importance à leur aspect extérieur, à leur « décoration ».

Les mines

Les stéphanois ont utilisé très tôt le charbon ramassé à même le sol, d'abord à des fins domestiques, puis pour alimenter les forges : Le charbon commence à être exploité à ciel ouvert par les paysans propriétaires des terres charbonnières dès le XIIIe à Rive-de-Gier, puis à Saint-Chamond. Sous Henri IV, la ville de Lyon s'approvisionne en charbon provenant de la vallée du Gier pour son industrie textile comme pour le chauffage domestique.

Au XVIIIe, les mines à ciel ouvert sont épuisées, commence alors l'extraction en creusant de véritables mines. Le métier de mineur apparaît, le ramassage du charbon étant jusque-là une activité connexe au métier de paysan. À partir de 1760

¹⁰. D'après *Histoire et Géographie*, Claudine Boulanger, Françoise Martinetti, Madeleine Paccaud, Florence Vianey, Josyane Vuala, Hatier, 2005, p.134.

¹¹. In www.emse.fr/AVSE/site.htm

¹². In www.emse.fr/AVSE/site.htm

et pendant le XIXe, l'exploitation des mines est concédée à des compagnies qui obtiennent des droits d'exploitation. Se développent alors de véritables usines souterraines, très dures pour la vie des mineurs.

Production d'armes

Le travail du métal est un savoir faire reconnu à Saint-Étienne dont l'origine remonte au XVe. Il a pris son essor sous le règne de François 1^{er}. En effet, à l'époque des guerres avec l'Italie, le roi envoie un émissaire –Georges de Virgile– pour organiser la production locale. Au départ, Saint-Étienne produit essentiellement des armes blanches. Cette activité demandant des eaux abondantes et puissantes, le Furan, qui traverse la ville remplissait cette fonction (on trouve une configuration similaire pour l'industrie coutelière de Thiers).

Dès le XVIe, la production d'armes se diversifie sur les armes à feu. Le mode de production demeure cependant artisanal, la fabrication des arquebuses occupant une trentaine d'artisans. On compte alors quelque 80 forgerons. Une Manufacture royale est créée en 1764, confiée à un gestionnaire privé (Carrier), qui aura un rôle stratégique au moment de la Révolution française.

En 1938, la production d'armes militaires occupait 10 000 personnes sur l'agglomération stéphanoise.

Gravure sur métal

Les activités de transformation du métal conduisent « naturellement » à la gravure sur métal. Les armuriers font par exemple très vite appel à des graveurs qui cisèlent les gardes des épées, puis les armes à feu. La gravure sur métal atteint son apogée au XIXe.

Ce sont là les prémisses des relations entretenues entre un artisanat manufacturier et un travail d'embellissement, d'ennoblissement des objets produits.

Un certain nombre d'artisans vont se « faire un nom » et sortir de l'anonymat, notamment pour les graveurs et médailleurs : André Galle, Jean-Claude Tissot, Augustin Dupré, Montagny, Louis Merley, Jaley. Augustin Dupré fut par exemple chargé par la Convention nationale d'organiser la réforme monétaire de la Révolution –création du franc et des décimes– et de graver un modèle de pièce qui restera très longtemps en usage (« Au peuple Hercule »).

Clincaillerie

Simultanément, Saint-Étienne se spécialise dans la production de pièces de fer manufacturées comme les serrures, les charnières de fenêtres, etc. Là encore, le mode de production est artisanal, le métier se transmet de père en fils. Mais cette petite métallurgie permet la fabrication de pièces diverses pour la fabrication de machines-outils ou de cycles. Ainsi, depuis le début de l'industrialisation, Saint-Étienne a joué un rôle important dans la fabrication et la sous-traitance mécaniques.

Les cycles

En 1886, Duncan, un Anglais, expose une bicyclette, qui inspira les frères Gauthier. Ce fut le début de l'industrie du cycle, Saint-Étienne devenant le plus grand centre de fabrication français, berceau des plus grandes marques –la mythique

Hirondelle— et la célèbre Manufrance. En 1928, Manufrance employait 4 000 personnes. Cette entreprise, qui a notamment inventé la vente par correspondance, cesse son activité en 1984.

Le ruban / passementerie

Les passementeries ont tenu une place importante dans la vie industrielle stéphanoise. La rubanerie se distingue de l'industrie de la soie, car c'est un tissu étroit qui présente une lisière visible. Le moulinage fut importé dans la région stéphanoise au XVI^e, sous le règne de François 1^{er}. Le tissage du ruban date à peu près de la même époque. On compte 16 passementiers à Saint-Étienne et Saint-Chamond.

D'abord placée sous la tutelle commerciale de Lyon, la rubanerie stéphanoise s'émancipe totalement vers le milieu du XVIII^e selon le modèle de la Fabrique. Le fabricant est simultanément l'éditeur du ruban, le coordinateur en amont de la fabrication, le donneur d'ordre et le commercial du produit fini. Quant au passementier, il reçoit du fabricant la commande, fixant les conditions techniques de fabrication, la matière première, etc. Les métiers appartiennent au passementier qui supporte tous les frais de fabrication (loyer, main d'œuvre, force motrice, éclairage, etc.). Les maisons des passementiers, installées sur les collines de la ville, sont reconnaissables à leurs fenêtres, hautes de près de 3m. On fabriquait aussi des lacets à Saint-Chamond et des soies artificielles à Izieux.

La rubanerie est une activité qui a dominé l'histoire industrielle de Saint-Étienne. Elle est caractéristique d'une activité tout à la fois artisanale et dont l'économie s'approche de l'industrie. Il n'y a pas construction d'usines, mais une multiplication de lieux de productions spécialisés, dans des ateliers / habitations spécifiques. C'est aussi une activité qui se trouve « à la crête de l'art et de l'industrie »¹³. Elle est notamment à l'origine de la création de l'École des beaux-arts destinée à former dessinateurs et graveurs.

Parmis les nombreux rubaniers stéphanois, on peut citer les noms de Bador, Colcombet, Giron, Neyret, Staron, etc. On trouve donc aussi dans cette ville industrielle de production de charbon, une industrie de luxe, destinée aux classes les plus aisées.

« Là encore, dès le XVI^e siècle, la motricité sinon la qualité des eaux du Furan fut l'un des facteurs de développement de la rubanerie, dans la mouvance des soieries lyonnaises. Malgré les vicissitudes de la mode, les XVII^e et XVIII^e siècles furent des siècles de croissance, affirmant progressivement l'indépendance d'une Fabrique stéphanoise régnant jusqu'au Velay sur 15 000 métiers et 30 000 artisans »¹⁴.

« L'apparition du métier « à la Zurichoise » dans les années 1780, permettant de tisser simultanément jusqu'à 24 pièces, permit à la Fabrique stéphanoise de s'imposer sur les marchés français et internationaux. Après la crise de la Révolution et de l'Empire, le ruban, bénéficiant de nouveaux progrès apportés par les métiers Jacquard, connut un essor prodigieux. La production, tournée vers la mode, était très variée : rubans façonnés, unis, noirs ou en couleur (plusieurs centaines de coloris différents étaient disponibles). Des multiples techniques de tissage (taffetas, sergé, satin) dérivent des produits aux noms précieux : royale, simuline, louisine, crêpe de chine, faille, ottoman, satinette... »¹⁵.

¹³. In www.emse.fr/AVSE/ruban.htm

¹⁴. In www.emse.fr/AVSE/ruban.htm

¹⁵. In www.emse.fr/AVSE/ruban.htm

– Lyon : le rôle central de la soie et du textile

Lyon est une ville où l'on trouve des activités plus diversifiées qu'à Saint-Étienne avant le décollage industriel. Nous ne parlerons ici que de celles qui sont en relation avec celles que l'on trouve aussi à Saint-Étienne. Il s'agit essentiellement d'activités relatives au textile.

En France, pour la première période de la croissance industrielle, l'industrie textile comprend 3 secteurs répartis sur 3 régions :

- Laine dans le Nord (matière première importée d'Argentine et d'Australie) ;
- Coton à Mulhouse et Rouen (coton importé des États-Unis) ;
- Soie à Lyon, qui utilise une matière première arrivant d'Extrême-Orient¹⁶.

Après le coup d'État du 18 Brumaire (1799), Bonaparte s'efforce de développer la prospérité de la ville en encourageant les inventeurs. En 1805, il appuie l'utilisation du métier à tisser de Joseph-Marie Jacquard (1752-1834). La soierie devient alors un secteur florissant à Lyon sous le premier Empire et la Restauration. Mais après 1830, elle traverse une grave crise. Le travail se fait plus rare et les salaires ne permettent plus de vivre décemment. En 1831, les canuts se révoltent, ainsi qu'en 1834. Leur devise est « vivre en travaillant, mourir en combattant ». Les révoltes sont écrasées par la force.

À partir de 1870, les constructions de machines et de voitures (avec notamment Marius Berliet), les fabriques de produits chimiques dépassent en importance la soierie. Les relations commerciales de Lyon s'étendent aux colonies, à l'Extrême-Orient et aux Amériques.

La soie

Les débuts de la soie remontent au XV^e à Lyon, comme à Saint-Etienne. La soierie lancée par François 1^{er} (1536), relancée par Napoléon au milieu du XIX^e siècle, essaime à travers tous les départements et crée la région avant qu'elle n'existe. C'est l'industrialisation de cette activité, aux environs de 1820-1825, qui donne à la soie une ampleur totalement nouvelle. C'est à cette époque que sont installées les premières usines de tissage et qu'apparaît le métier de commissionnaire en soieries.

Lorsqu'en 1536, François I^{er} accorde à deux Piémontais, le privilège de créer à Lyon une manufacture d'étoffes d'or, d'argent et de soie, il marque de fait les débuts de l'implantation d'une activité qui allait être à l'origine du développement de toute la région. Très vite, de nombreuses spécialités se développent à Lyon et des inventions viennent améliorer la qualité de la production : le Grenoblois Jacques Vaucanson invente en 1745 le moulin à organiser la soie, le Lyonnais Joseph-Marie Jacquard le perfectionne entre 1801 et 1815, mettant au point un métier à tisser auquel il laissera son nom.

Tout au long de ce XIX^e, de nombreuses maisons de soierie voient le jour et se développent. Par exemple, en 1845, se crée la maison Palluat et Terrenoire qui dispose de 12 moulinages et de 19 filatures et emploie directement 300 ouvriers. A la fin du XIX^e, s'est formée une bourgeoisie soyeuse détenant les capitaux nécessaires

¹⁶. D'après *Histoire et Géographie*, Claudine Boulanger, Françoise Martinetti, Madeleine Paccaud, Florence Vianey, Josyane Vuala, Hatier, 2005, p.135.

pour l'industrie de la soie. Les maisons se transmettent de père en fils et l'on ne peut y entrer que si l'on fait partie de la famille¹⁷.

La création lyonnaise atteint son apogée au début du XXe. C'est l'époque de l'innovation artistique, de la conquête de la haute couture (Poiret, Patou, Chanel, etc.), des grands cabinets de dessinateurs (Sonia Delaunay, Dufy, Dubost, etc.) qui peuvent employer plus de 20 dessinateurs chacun¹⁸.

Aujourd'hui Lyon est partagé entre la conservation de la mémoire de la soierie lyonnaise d'une part et la création et l'innovation d'autre part, deux pôles complémentaires. D'un côté, on trouve des entreprises importantes, comme Tassinari et Chatel, qui maintiennent la tradition du tissage de la soie et de l'or. Leur production s'adresse essentiellement aux musées nationaux pour la reconstitution des tissus authentiques, à partir de documents d'époque. À l'opposé, d'autres sociétés, issues ou nom de grands noms de la soierie, se sont tournées vers la production de tissus « techniques » utilisés dans l'aéronautique ou encore la santé¹⁹.

Philippe de Lassalle

Parmi les noms marquants de la soierie lyonnaise, celui de Philippe de Lassalle, à la fois dessinateur et metteur en carte, est considéré comme l'un des tout premiers. Maîtrisant parfaitement son art, il est « regardé comme le premier dessinateur de Lyon » selon Monsieur de la Michodière, intendant de Lyon. Sa connaissance de la nature, associée à son talent de dessinateur, lui donne une grande aisance pour des compositions présentant des fleurs, des animaux combinés aux nœuds, rubans et autres éléments décoratifs²⁰.

Le textile

La soie est la partie la plus connue d'un secteur textile qui s'avère une activité de premier plan pour la région Rhône-Alpes. Au début du XXe siècle, l'apparition des textiles artificiels (rayonne ou fibranne) et synthétiques (Tergal ou nylon) révolutionne l'industrie textile. Comme pour le coton et la soie, Rhône-Alpes va devenir la région française de référence aux côtés de la région Nord-Pas-de-Calais, spécialisée dans les textiles à fibres naturelles.

L'activité textile est surtout implantée à l'ouest de Rhône-Alpes dans les régions de Roanne, de Tarare, de Saint-Étienne et de Saint-Just-Saint-Rambert. La concurrence est vive sur le secteur depuis plusieurs décennies, cependant ce secteur résiste mieux en Rhône-Alpes qu'ailleurs en France. Concentrant 23 % de l'emploi textile en France, Rhône-Alpes est aujourd'hui la première région textile devant le Nord-Pas-de-Calais²¹.

Autrement dit, on peut estimer que les soyeux lyonnais sont à l'origine des compétences présentes sur la région Rhône-Alpes en matière textile. En effet, celle-ci demeure la première région française dans le domaine de l'habillement et des étoffes. Elle compte 1 500 entreprises, employant près de 45 000 personnes et réalisant 30 milliards de francs de chiffre d'affaires (dont 45 % à l'exportation). Lyon demeure une place reconnue en matière de création, de tissage, pour la soie. Elle

¹⁷. In //metiers.free.fr/dcanuts/canutsc.html

¹⁸. In //metiers.free.fr/dcanuts/canutsc.html

¹⁹. In //metiers.free.fr/dcanuts/canutsc.html

²⁰. //metiers.free.fr/dcanuts/canutsi.html

²¹. www.lyon.fr/vdl/sections/fr/economie

est aussi un centre important s'agissant de l'ennoblissement (teinture, impression, ...) ou de l'habillement.

En outre, les industriels lyonnais du textile ont reconverti leur savoir-faire et leur créativité dans la réalisation de tissus innovants comme l'élaboration de fibres et de fils techniques et de produits finis. La grande région lyonnaise produit aujourd'hui 25 % des textiles à usage technique fabriqués en France, faisant d'elle un pôle majeur de ce secteur et proposant des produits couvrant de nombreux champs d'application : pièces et matériaux composites dans l'automobile, les airbags, gilets pare-balles pour la sécurité, ou encore les pansements et prothèses dans la santé, etc.

Recherche, innovation et développement international sont les facteurs qui permettent aux entreprises lyonnaises d'accéder aux tous premiers rangs mondiaux notamment en ce qui concerne le tissage de verre, les polyamides ou les matériaux composites et les fibres de haute performance. Pour valoriser ce potentiel local, les industriels et les pouvoirs publics ont doté la région d'outils de formation, de recherche, de promotion et d'assistance et ont mené de nombreuses actions comme :

- L'implantation à Lyon Vaise de l'Espace Textile de Lyon et Région dédié à la création et aux tendances de la mode ;
- L'arrivée d'un centre de ressources technologiques à Écully avec l'Institut textile et chimique ou encore l'Institut français du textile et de l'habillement ;
- L'installation du " Passage Thiaffait ", village des créateurs sur les pentes de la Croix-Rousse qui regroupe des ateliers, des boutiques et un centre de ressources spécialisé²².

²². D'après Lyon.fr

II – Les moyens de transport

Outre la mise en œuvre de ressources énergétiques, une des composantes essentielles de l'industrialisation réside dans le développement des moyens de transport. Ceux-ci ont occupé une place pionnière localement. Il se trouve en effet que les premières constructions de voies ferrées sur le continent ont été réalisées entre Saint-Étienne et Andrézieux (1827) puis entre Lyon et Saint-Étienne (1832).

Depuis, les deux villes ont connu des modalités de liaisons plus ou moins efficaces, mais de très nombreux projets viennent prolonger cette histoire. Ainsi, les échanges entre Lyon et Saint-Étienne se sont développés concomitamment au développement des moyens de transport qui ont donc aussi contribué à la « fabrication » d'un territoire commun.

a/ La découverte de la vitesse

Au début du XIXe, l'Europe est encore un monde où l'on circule mal et lentement. Les voyages se font par malle-poste, sur des routes souvent en mauvais état. Pour transmettre des informations, il faut passer par la voie écrite terrestre : seules les dépêches transportées à cheval, permettent aux nouvelles de circuler. Autrement dit, c'est l'idée même de vitesse qui n'a pas encore été découverte...

Cependant, la lenteur des moyens de transport et leur manque de fiabilité commence à être ressentie comme un obstacle au développement des territoires. De plus, la croissance de la production industrielle et agricole s'accélérait, une forte demande en matière de transport se crée²³. C'est au cours du XIXe que sont inventés de nouveaux moyens de transport : transports fluviaux avec le creusement de nombreux canaux et la construction de bateaux à vapeur, transports par voie terrestre avec l'invention de la bicyclette et surtout la mise en place de chemins de fer.

– L'invention du chemin de fer

Les premières lignes de chemin de fer apparaissent dans les régions minières pour acheminer la houille et le charbon vers les lieux de leur utilisation. Les conséquences de l'invention du chemin de fer « sont immenses. Le chemin de fer accélère la révolution industrielle. Grâce à lui, l'espace rétrécit, les idées nouvelles circulent, les mentalités évoluent, la ville pénètre les campagnes »²⁴. De fait, le chemin de fer entraîne des transformations économiques, politiques et sociales radicales, semblables aux mutations engendrées par Internet aujourd'hui.

Nés en Angleterre, les premiers systèmes de traction sur voie ferrée se font au moyen de chariots montés sur rails et tractés par des chevaux. En 1738, dans la région d'Édimbourg, sont installés dans les mines les premiers rails plats en fonte. Le premier chemin avec des rails est créé dans le Northumberland en 1797. En 1801, le premier chemin de fer à usage public est inauguré près de Londres. Et en 1804, un ingénieur anglais du nom de Richard Trevithick propose une première locomotive à vapeur sur rail (la Black Billy), qui signe le démarrage du chemin de fer moderne²⁵.

²³. In //vieux.saint.etienne.club.fr

²⁴. D'après Jean-Pierre Rioux, op. cit., p.86.

²⁵. In //vieux.saint.etienne.club.fr

En France, Saint-Étienne, puis Lyon occupent une place pionnière dans la mise en place de ce nouveau moyen de transport qui facilite la circulation des marchandises, des hommes et des idées et fait basculer ces villes dans l'ère industrielle. C'est l'expansion du chemin de fer (1860-1880) qui transforme le tissu industriel de ces deux villes et contribue à l'émergence de régions industrielles.

Après une première ligne rhônalpine et une autre qui relie Paris à Saint-Germain en Laye en 1837, l'expansion française du réseau ferré se produit sous le Second Empire, avec la construction de lignes en étoile autour de Paris : 16 400 kilomètres en 1870 et 59 000 en 1914, ce qui en fait le réseau le plus dense d'Europe.

La construction de chemins de fer s'appuie naturellement sur les nouvelles techniques de production métallurgique. Les ingénieurs multiplient les tunnels (Fréjus, Tende, dans les Alpes) et les ponts et viaducs, grâce à la technique du pont en fer. Elle se développe avec la collaboration entre ingénieurs d'État et constructeurs comme Gustave Eiffel.

Un secteur moteur

L'effet d'entraînement provoqué par les chemins de fer a sans doute été primordial dans le développement de la révolution industrielle : l'accélération décisive de leur construction intervient dès les années 1840 pour l'Angleterre, et entre 1850 et 1870 pour la France et l'Allemagne. L'équipement ferroviaire des territoires, encouragé et partiellement financé par l'État dans le cas français, augmente incontestablement la vitesse de la diffusion technologique, homogénéisant les espaces (ainsi la grande région industrielle Belgique France du Nord Rhénanie) et les systèmes productifs, et contribuant à l'aménagement du territoire.

Il est permis de voir dans l'ère des chemins de fer une relance, ou une seconde phase, de l'industrialisation. Ils ont joué, le rôle d'un « secteur moteur » (leading sector), exerçant un effet d'entraînement sur les autres. Leur construction fait franchir un palier décisif à la sidérurgie (pour la quantité et pour la qualité), à la construction de machines, à l'industrie du bois. Les compagnies ferroviaires mettent en outre en place un système original d'organisation / division du travail entre services, hiérarchisé et spécialisé, qui peut être considéré comme l'ancêtre du système managérial du XXe siècle²⁶.

Les grandes dates de l'implantation du chemin de fer en France²⁷

- 1832 : Le Parlement vote un crédit pour l'étude d'un système de chemin de fer en France.
- 1837 : Ouverture de 24 Km de ligne entre Paris et Saint-Germain. Cette inauguration marque le début des grands réseaux français qui partiront de Paris.
- 1842 : Loi du Parlement Français sur la construction par l'Etat de 9 lignes ferroviaires joignant Paris aux frontières et au littoral de la Manche, de la Méditerranée et de l'Océan.
- 1844 : La liaison ferroviaire Douvres / Londres est ouverte. Le port de Boulogne assure un service régulier de bateaux à vapeur.
- 1846 : Ouverture de la ligne Orléans / Bordeaux soit 462 Km.

²⁶. D'après www.memo.fr

²⁷. D'après [//vieux.saint.etienne.club.fr](http://vieux.saint.etienne.club.fr)

- 1846 : La liaison Paris / Lille / Valenciennes est inaugurée. Sa naissance rapproche la France de l'Angleterre et de la Belgique.
- 1851 : Plus de 3 600 Km de lignes françaises sont exploitées (pour plus de 10.000 Km de voies en Angleterre).
- 1852 : Six grandes compagnies se forment et vont se partager le territoire Français.
- 1857 à 1870 : L'Europe devient une unité économique : les Pyrénées sont traversées de l'Est à l'Ouest et les Alpes sont franchies par le tunnel du Mont-Cenis et le col du Brenner.
- 1870 : Les grandes lignes des réseaux européens sont presque terminées. Les lignes secondaires sont encore en construction. L'Angleterre possède le plus grand réseau : 24 500 Km contre 16 465 Km pour la France. Le rail est désormais considéré comme un service public et un moyen d'abaisser les coûts de revient pour les industriels qui en sont les principaux utilisateurs.

b/ L'importance du chemin de fer et des transports²⁸ dans la région lyonno-stéphanoise

Les toutes premières lignes de chemin de fer sont construites entre Saint-Étienne et Andrézieux en 1827, puis entre Lyon et Saint-Étienne en 1832. Elles sont mises en place pour répondre aux besoins de l'industrie métallurgique, des verreries et des forges qui entraînent un accroissement de la demande en houille. Il faut créer de nouvelles voies de communication pour acheminer le combustible entre son lieu d'extraction et celui de son utilisation. Le transport par chevaux qui tirent des chariots devient insuffisant pour répondre à la demande. Par ailleurs, le charbon va servir à alimenter les machines à vapeur et donc les premières locomotives.

L'utilisation de la vapeur contribue au développement la navigation sur le Rhône. Aussi, le réseau ferré autour de Saint-Étienne est-il conçu comme un complément aux voies navigables : il s'agit essentiellement d'acheminer des matériaux vers les voies fluviales. Mais à partir de 1850, les voies ferrées et surtout la ligne Lyon Marseille accaparent le trafic de marchandises.

– 1827 : la ligne Saint-Étienne / Andrézieux

En 1827, est créée la première ligne à usage de marchandises et tractée par des chevaux entre Saint-Étienne et Andrézieux. Il s'agit d'amener le charbon extrait à Saint-Étienne au port fluvial d'Andrézieux. Cette ligne est longue de 18 Km. Le premier mars, la ligne est ouverte aux voyageurs, et la traction animale est remplacée par des locomotives à vapeur à partir de 1844.

– 1832 : la ligne Saint-Étienne / Lyon²⁹

En 1818, de Gallois, un ingénieur stéphanois, propose après un voyage d'étude en Angleterre d'implanter une voie ferrée entre Lyon et Saint-Étienne. Mais c'est l'ingénieur Marc Seguin, qui, après un séjour en Angleterre où il a travaillé avec

²⁸. Sur ces questions, voir « L'histoire des transports et la région lyonnaise, rétrospective, actualité, prospective », Boris Chabanel, novembre 2006, DPSA

²⁹. D'après //vieux.saint.etienne.club.fr

un ingénieur du nom de George Stephenson (qui a construit la ligne Darlington / Stockton), demande une concession pour une ligne Lyon / Saint-Étienne. Il en obtient l'accord en 1826. Ce trajet de 57 Km est destiné à favoriser le transport du charbon et des produits industriels. Cette ligne dessert 3 embarcadères intermédiaires : Givors, Rive-de-Gier, Saint-Chamond. Les travaux commencent en 1826.

La section Givors / Grand-Croix est ouverte le 28 juin 1830, celle de Givors à Lyon le 3 avril 1832 et enfin celle de Grand-Croix à Saint-Étienne le 1er octobre 1832 pour les voyageurs et le 25 février 1833 pour les marchandises. La ligne est exploitée à la fois par traction animale et par locomotive. Par contre, c'est seulement le 1er août 1844 que la première locomotive arrive jusqu'à Saint-Étienne, car la côte très raide de Rive-de-Gier a été un obstacle long à franchir.

III – Le développement de la ville moderne

Autre phénomène indissociable de l'industrialisation : le développement de la ville moderne. Sans faire ici un historique général de la ville, nous proposons un repérage des jalons qui marquent l'histoire de son essor sur la période contemporaine. Il s'agit à nouveau de montrer en quoi le développement de l'industrialisation a une incidence sur la croissance des villes et en quoi il apporte un bouleversement urbain sans précédent.

Dans la mesure où l'urbanisation massive est une des conséquences de l'industrialisation, il nous a paru intéressant de voir comment les villes de Lyon et de Saint-Étienne ont vécu ce processus. Contrairement à ce qui s'est produit pour les transports, les deux villes ont connu en matière d'urbanisation un rythme de développement non synchrone ; l'une ayant une croissance continue depuis le Moyen Âge (Lyon), l'autre connaissant une « poussée de croissance » très forte à partir de la fin du XVIIIe.

a/ La concentration urbaine comme condition de l'industrialisation

La construction de villes à la topographie radicalement nouvelle de celle en usage jusqu'alors est un phénomène concomitant à celui de l'industrialisation. Elle marque et caractérise l'entrée de nos sociétés occidentales dans une période radicalement différente de celle qui la précède. Si la ville se développe, c'est aussi qu'à la fin du XVIIIe, la croissance de la population rurale provoque un surplus de main-d'œuvre dans les campagnes, alors que le travail s'y raréfie. En effet, les campagnes ont connu une première phase de mécanisation, notamment par le développement de machines agricoles comme le plantoir, la charrue, la moissonneuse, etc. qui a supprimé un certain nombre de tâches autrefois exécutées manuellement. Sans travail, les habitants des campagnes migrent vers la ville dans le but de trouver un emploi dans les nouvelles usines.

« La croissance urbaine est liée désormais bien plus souvent à l'industrialisation. La mobilité de la main-d'œuvre est une nécessité pour l'industrie nouvelle qui entend diviser le travail, passer du *domestic system* à l'agglomération de la manufacture et de l'usine, tout en disposant sur un espace restreint des sources de matières premières et de main-d'œuvre pour abaisser les coûts »³⁰.

« L'invention » des villes ne date certes pas de cette époque, mais les villes ont connu un bouleversement majeur à ce moment-là. Le phénomène d'urbanisation massive, qui a commencé en Angleterre, se développe en France au XIXe et s'accélère fortement au XXe. Les villes de plus de 5 000 habitants rassemblaient vers 1880 environ 7 % de la population mondiale, en 1900, elle concentrent déjà 25 % de la population³¹.

– Quelques données chiffrées sur la croissance de la population urbaine au XIXe

Toutes les villes qui connaissent un essor industriel, connaissent aussi une forte croissance démographique. Ainsi en France, Saint-Étienne et Roubaix passent de moins de 5 000 habitants en 1811 à plus de 130 000 en 1911. Il en va de même pour les villes de Montluçon, de Saint-Nazaire, du Creusot, de Belfort... qui comptent

³⁰. Jean-Pierre Rioux, op.cit, p.152.

³¹. Jean-Pierre Rioux, op.cit, p.152.

moins de 5 000 habitants en 1811 et plus de 30 000 à l'orée du XXe. Inversement, les villes de Saint-Omer, d'Aix, d'Alençon, de Cahors, de Saint-Lô, qui n'ont pas connu de croissance industrielle, ne voient pas leurs effectifs se modifier sur la même période³².

La concentration urbaine en France a été longue et progressive et s'étale sur environ 150 ans. Ceci s'explique par le fait que la révolution industrielle y a emprunté d'autres voies qu'en Angleterre ou en Allemagne, car elle s'appuie notamment sur une main d'œuvre rurale. Aussi, la croissance de la ville de Saint-Étienne est-elle particulièrement remarquable et relativement atypique.

Parallèlement à la croissance des villes régionales, les capitales connaissent elles aussi un essor fulgurant. Londres passe de 2 à 4 millions d'habitants entre 1850 et 1880 (sur une population de 30 millions d'Anglais au total). Paris compte 3 millions d'habitants en 1880 (sur une population de 30 millions au total). En France, la population urbaine passe de 26 % en 1851 à 44 % en 1911 (respectivement 52 % à 78 % pour l'Angleterre sur la même période).

	1850	1910
Grande-Bretagne	55%	74%
Allemagne	35%	62%
France	25%	44%
Russie	10%	25%

33

– La ville, symbole de modernité³⁴

La révolution industrielle façonne les villes selon une occupation de l'espace radicalement nouvelle. Se définissent alors des quartiers, se distinguant les uns des autres par une spécialisation fonctionnelle et sociale : quartiers bourgeois, populaires, commerçants, de production, etc. Par ailleurs, l'industrialisation, grâce à ses nombreuses innovations techniques, influence aussi la physionomie des villes : construction en hauteur, transports en commun souterrains, etc. Autrement dit, les avancées technologiques contribuent pour une large part à donner un aspect spécifique à la ville contemporaine.

Les grandes villes sont transformées par de grands travaux d'urbanisme, comme ceux entrepris à Paris par Haussmann, préfet de la Seine, chargé par Napoléon III de donner à la capitale historique un rang de capitale européenne. Le modèle haussmannien consiste à percer de grands boulevards, à aménager des espaces verts, à dégager des rues, à construire des édifices publics, à assainir par la construction de réseaux d'égouts, etc. Il repose sur une procédure basée sur un accord entre l'administration publique et les propriétaires privés. Il envisage la ville comme un ensemble et non comme un assemblage de villages et de quartiers hétérogènes.

À Paris, les travaux s'étendent sur une vingtaine d'années à compter de 1859 et mettent en place une nouvelle géographie urbaine. Les résidences bourgeoises sont regroupées à l'Ouest, le long des nouveaux boulevards et avenues. L'Est et le

³². *Histoire de la France urbaine, la ville de l'âge industriel*, Georges Duby, Le Seuil, 1983, p.42, 47, 50.

³³. D'après *De Jéricho à Mexico*, P. Bairoch, Gallimard, 1985.

³⁴. D'après *Histoire et Géographie*, Claudine Boulanger, Françoise Martinetti, Madeleine Paccaud, Florence Vianey, Josyane Vuala, Hatier, 2005, p.138.

Nord de la ville concentrent les classes populaires, pauvres et immigrées. Ce modèle haussmannien sert d'exemple à plusieurs villes en France, dont Lyon (voir plus bas).

– Le renouvellement architectural

L'architecture est la discipline par excellence qui caractérise le lien entre art et industrie. L'usage du métal dans les constructions offre aux architectes de nouvelles possibilités. Inversement, les architectes formulent des attentes nouvelles auxquelles l'industrie cherche à répondre.

Par exemple : la construction de la Tour Eiffel (achevée en 1889) a été réalisée pour démontrer les possibilités de l'architecture métallique. S'en suivent de nombreux « ouvrages d'art » (l'intitulé n'est pas innocent par rapport au sujet qui nous occupe). Par ailleurs, les immeubles mêmes sont construits différemment et dans leur structure et dans leur physionomie. Certains témoignent aussi « en façade » de ce renouvellement architectural. Ceci est particulièrement vrai à Paris, avec des immeubles haussmanniens dont la façade intègre une préoccupation décorative.

C'est avec l'art nouveau que se manifeste ce phénomène de la manière la plus évidente : une esthétique nouvelle, qui se définit dans ses relations avec la nature, et mettant en œuvre une théorie de l'architecture. Le courant art nouveau est une esthétique totale, englobant toute l'habitation, des murs de façades qui se couvrent de motifs, aux ustensiles pour la table, en passant par la décoration intérieure. Il n'a été possible que par le profond renouvellement des méthodes de constructions et l'apparition de nouveautés techniques.

Aujourd'hui, les concepteurs des villes, les urbanistes ont pour partie intégré ces problématiques esthético-pratiques. Même si dans bien des cas la ville propose des constructions fonctionnalistes (utilitaristes), la conscience de l'importance de l'architecture et plus largement de la physionomie des différents éléments qui la constituent est partout présente.

b/ L'essor des villes de Lyon et de Saint-Étienne au XIXe

Lyon et Saint-Étienne reflètent, chacune à leur manière ce bouleversement urbain. En effet, leur croissance industrielle retentit de manière très forte sur leur physionomie. Pourtant, et c'est un élément sur lequel nous reviendrons par la suite, ce n'est pas dans les habitations domestiques ou les bâtiments publics que s'incarne de manière caractéristique ce phénomène urbain. C'est davantage dans le bâti industriel, que s'affirme une spécificité locale.

Autrement dit, la révolution industrielle aura bien eu une incidence forte sur l'urbanisation, mais peu en termes de naissance d'une esthétique nouvelle et bien plus en termes de construction de bâtiments mêlant habitat et lieu de production. À Saint-Étienne, on parle d'immeubles à cour de fabricant, à Lyon d'immeubles de canuts.

C'est seulement à l'époque contemporaine que l'on va redécouvrir ces bâtiments, pour leur accorder un intérêt nouveau et notamment montrer qu'ils ont une unité stylistique, due à la fonction qui leur était assignée. Ainsi, les immeubles à façades lisses et hautes fenêtres, caractéristiques de l'habitat croix-roussien, ont-ils fait l'objet d'une réévaluation esthétique contemporaine (et d'une réappropriation en termes de logement d'habitation par des catégories sociales montantes trouvant-là un compromis entre leur rejet des quartiers bourgeois et leurs aspirations de confort).

– La poussée de « l’urbanisme canut » et du modèle haussmannien à Lyon

Entre la guerre de 1870 et celle de 1914, la population de Lyon a pratiquement doublé. L’accroissement se fait essentiellement au profit des quartiers rive gauche.

Naît à Lyon une architecture industrielle spécifique, destinée à installer les métiers à tisser des soyeux. Cela conduit à la construction d’immeubles ayant une très forte hauteur sous plafond, pour permettre d’installer des métiers de plus de 4 m de haut. Ces immeubles-usines ont aussi pour fonction de laisser entrer au maximum la lumière, malgré des rues parfois étroites. Ils sont aussi construits sur une colline, permettant de mieux recevoir l’éclairage naturel.

Par ailleurs, Lyon subit l’influence du modèle haussmannien. Après les révoltes des canuts (1831 et 1834), sous le Second Empire, les quartiers aux rues étroites et sinueuses du centre sont percés de larges artères que sont aujourd’hui les rues de la République (*ex-rue Impériale*, percée en *entre 1854 et 1857*) et du Président-Herriot. Cette urbanisation visait entre autres à rendre plus difficiles les émeutes.

Les travaux d’embellissement de la ville se poursuivent et sont marqués au XIXe par la construction de l’Opéra, du Palais de Justice, du Palais de la Bourse et par l’aménagement du Parc de la Tête d’Or. On retrouve là le modèle haussmannien, qui s’appuie sur la percée d’artères et la construction d’édifices publics.

Ensuite, l’urbanisation se poursuit avec la construction des universités, de la Préfecture ainsi que de la Basilique de Fourvière. La ville s’éclaire à l’électricité à partir de 1910. Édouard Herriot (1872-1957) député-maire de Lyon, jouera un grand rôle pour permettre à l’architecte Tony Garnier de mettre en œuvre ses principes d’urbanisme en construisant des logements sociaux, un hôpital, des abattoirs ainsi qu’un stade.

– Saint-Étienne, ville champignon

Au moment de la révolution industrielle, les activités stéphanoises connaissent un essor remarquable dont l’incidence est frappante sur la physionomie de la ville. En quelques décennies, la bourgade rurale devient une agglomération industrielle moderne. La ville se développe alors le long du Furan.

C’est donc l’industrialisation qui est à l’origine de la transformation fulgurante de la ville de Saint-Étienne : entre 1811 et 1911, la population stéphanoise passe de 4 500 à 135 000 habitants³⁵. Le développement du textile, de l’armurerie, de la petite mécanique (la bicyclette à la fin du siècle), de la mine et de nombreuses industries provoque l’immigration de milliers de travailleurs des deux sexes, d’abord depuis les campagnes et les départements ruraux voisins, notamment de la Haute-Loire, puis de pays d’Europe comme l’Italie ou la Pologne.

En 1855, sont annexées les communes suburbaines. En 1856, Saint-Étienne devient chef-lieu de Préfecture du Département de la Loire (elle compte déjà près de 100 000 habitants). Il est vrai que l’État était plutôt méfiant à l’idée d’installer un Préfet dans cette ville industrielle à la vie sociale parfois agitée, ville usine, ville-champignon, ville Far West. Les services de Préfecture sont installés dans le bâtiment de l’Hôtel de Ville, sur lequel on construira quelques années plus tard un

³⁵. Jean-Pierre Rioux, op. cit., p.157.

dôme afin de donner plus de cachet à la construction. Un bâtiment spécifiquement destiné à la Préfecture ne sera construit que 50 ans plus tard.

En 1921, Saint-Étienne atteint 165 000 habitants et connaît une crise du logement endémique. La reconstruction qui suit le bombardement américain de 1944 est complétée par des réalisations sans précédent dans le domaine de l'urbanisme. Il s'agit notamment de répondre à l'importante croissance démographique qui se poursuit avec l'arrivée d'une nouvelle main d'œuvre, appelée d'Afrique du Nord.

Un plan urbanistique entièrement nouveau

La période révolutionnaire pose les bases du développement de la ville l'acquisition par la municipalité des propriétés du clergé. En 1792, Pierre-Antoine Dalgabio trace le plan fondateur de Saint-Étienne. Il fait percer une nouvelle voie principale, reliant la ville à Roanne, en passant au travers des bâtiments d'un couvent détruit à cette occasion. Cette nouvelle route relie Saint-Étienne directement à Paris.

À l'origine, la ville était bâtie selon un axe est-ouest (en direction de Lyon à l'est et de Montbrison à l'ouest). Ce plan urbain connaîtra une modification d'orientation, la ville effectuant un quart de tour, pour s'inscrire sur un axe nord-sud (Roanne / Paris au Nord et Annonay / Méditerranée au Sud), à la fin du XVIIIe sur les plans de Dalgabio. Ainsi, bien qu'historiquement liée à l'ensemble Lyonnais-Forez-Beaujolais, qui ne faisait qu'une entité administrative jusqu'à la Révolution, cette ville de montagne, posée sur les contreforts du Massif central s'est aussi tournée vers le Nord (Auvergne et Paris), craignant d'être trop inféodée à la capitale régionale.

Au moment de la restauration, la ville est dirigée par la bourgeoisie du ruban qui ne promeut pas de vision urbanistique particulière : la construction de l'Hôtel de Ville s'éternise, le tracé de la grande rue est revue à la baisse par rapport aux plans de Dalgabio. En fait, la bourgeoisie rubanière, qui a été aux prémices de la révolution industrielle, ne parviendra pas à se reconvertir ou à s'allier à d'autres élites et dès la fin du XIXe, elle voit son influence décroître. Par ailleurs, la bourgeoisie du métal parviendra elle à perdurer, mais en partant hors de Saint-Étienne, en nouant des alliances (mariages) avec les élites lyonnaises³⁶.

La rubanerie et l'urbain

La rubanerie a été essentielle à la constitution du tissu urbain de la ville de Saint-Étienne avec le développement d'un habitat / lieu de travail spécifique à ces activités. Les maisons s'adaptent à l'activité et doivent par exemple pouvoir recevoir les métiers Jacquard. Ces immeubles spécifiques sont appelés « immeubles à cour de fabricant ».

« L'immeuble à cour centrale est composé de quatre corps de bâtiments généralement de même hauteur (4 niveaux) articulés autour d'une cour. Le corps principal est situé en bordure de rue sur toute la largeur de la parcelle et sur une profondeur allant de 15 à 18 mètres. Les cages d'escaliers relient les deux ailes latérales au bâtiment sur rue et celui au fond de la cour. La percée au rez-de-chaussée est une caractéristique de ces bâtiments. Le porche permet la liaison de la rue et de

³⁶. A ce propos, voir *Le ruban et l'acier, les élites économiques de la région stéphanoise au XIXe (1815-1914)*, Nicole Verney-Carron, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999.

la cour ; il permet également l'accès aux niveaux puisqu'il dessert souvent la cage d'escaliers du bâtiment principal »³⁷.

Saint-Étienne connaît donc un parcours de développement très atypique et très inattendu au regard de sa situation à la fin du XVIIIe. La croissance de la ville est le produit quasiment exclusif de la révolution industrielle, et ce malgré des handicaps géographiques et structurels importants. En effet, elle se trouve enclavée dans un site montagnard au climat rude, à proximité de l'agglomération déjà puissante de Lyon. Malgré ces prémisses peu favorables, Saint-Etienne est aujourd'hui l'un des 10 plus grandes villes de France.

La création d'une université, le développement de grandes écoles, l'installation d'une Maison de la culture, de la Comédie de Saint-Étienne, dans les années soixante, efface progressivement l'image traditionnelle de la cité usine. À partir de la fin des années 1990, Saint-Étienne se lance dans une opération de rénovation urbaine massive, en faisant appel à des architectes reconnus, mais aussi des urbanistes et des designers urbains.

– « Monoculture ouvrière » à Saint-Étienne, ville qui s'envisage comme une capitale à Lyon

On note donc des différences quant à l'incidence de l'industrialisation sur les villes de Saint-Étienne et de Lyon. Alors qu'à Saint-Étienne, l'industrialisation est la cause principale du développement de la ville, à Lyon, elle n'est pas à l'origine de la ville, même si elle a contribué de manière importante à son essor.

Saint-Étienne

Les activités d'une ville conditionnent sa morphologie physique. Elles conditionnent aussi l'image qu'elle véhicule. Ainsi, le développement à Saint-Étienne d'activités manufacturières et artistiques qui représentent, à l'échelle de la ville, une part prépondérante dans l'activité générale –on pourrait presque parler de monoculture tant ces industries acquièrent une place prépondérante–, influe sur la représentation qu'elle a d'elle-même et qu'elle donne à l'extérieur. Autrement dit, l'identité même de la ville et son image sont directement liées à ses activités manufacturières.

Cependant, on peut noter que cette situation a peu fait l'objet d'assez peu de développements dans le champ des arts par exemple. Si Emile Zola s'est inspiré de la grève stéphanoise de 1869 et de sa répression pour écrire *Germinal*, ceci est beaucoup moins connu que lorsqu'il s'est inspiré des villes du Nord de la France. Au cinéma, *Germinal* est bien situé dans le Nord et non à Saint-Étienne. Par conséquent, elle n'a pas reçu les bénéfices symboliques pas plus que les stigmates qui peuvent faire suite à une appropriation par la littérature et du cinéma. Ainsi, la fabrication des représentations a été assez faible, alors que Saint-Étienne est une ville pionnière en matière d'industrialisation, de prolétarisation, etc. L'industrialisation dont la région Lyon / Saint-Étienne a été un des berceaux, n'a pas été convertie en une appropriation symbolique qui aurait « fait » territoire.

À partir du moment où les industries stéphanoises périclitent, la ville se trouve en situation difficile. Cela vaut aussi bien pour son aspect urbain que pour son image. Urbanistiquement parlant, la ville se dégrade, construit peu, etc. En parallèle, son image se détériore, elle est assimilée à une ville pauvre, noircie par les fumées et le charbon, etc. Là encore, les villes du Nord de la France semblent avoir été plus

³⁷. *La fabrique stéphanoise au XIXe à l'origine d'un important patrimoine bâti*, Cendrine Sanquer, article paru le Bulletin du Vieux Saint-Étienne, n°174, 1994/2.

promptes à admettre leur déclin. Mais à partir de la fin des années 80, la ville a cherché à redresser la barre. Cette volonté de se relever s'est faite notamment en reconnaissant l'importance de son passé industriel. Elle revendique aujourd'hui le fait d'avoir été le berceau d'une culture ouvrière, du développement du mutualisme et du syndicalisme.

Lyon

À Lyon, la place de l'activité soyeuse, même si elle est prépondérante dans le développement de la ville, est proportionnellement moins importante à l'échelle de la ville qu'à Saint-Étienne. Lyon se vit davantage sur le modèle d'une capitale, qui dispose d'activités variées. Par conséquent, la ville reflète cette diversité (quartier ouvrier de la Croix-Rousse, quartier religieux sur la colline de Fourvière, quartier commerçant en centre ville et quartier d'habitation...). Par voie de conséquence, son image ne s'est pas formée de la même manière. Même si la ville s'est vu accolé longtemps les qualificatifs de ville de la bourgeoisie commerçante, le monde ouvrier des canuts y occupe une place significative.

Lyon n'est n'a jamais été identifiée à une seule activité, comme ce fut le cas de Saint-Étienne, Limoges, Roubaix, Nancy, etc. Son modèle est davantage celui de la capitale, bien que la ville n'ait jamais obtenu ce statut officiellement. Bien que dans un rapport d'échelle clairement à son désavantage si on la compare à Paris, Lyon est néanmoins plus proche de ce modèle de ville, que du modèle stéphanois. De plus, elle n'a pas fait le même usage de son rapport à l'industrie créative que Saint-Étienne. Même si elle a connu un effondrement de son activité dans la soierie, cela n'a pas ralenti son développement qui s'est appuyé sur d'autres secteurs (chimie, mécanique, tertiaire, santé, etc.). Elle n'a donc pas eu à affronter les mêmes problèmes que Saint-Étienne en matière de ralentissement économique, de déshérence urbanistique, de paupérisation de sa population, etc.

IV – Industrialisation et innovation

Nous l'avons mentionné, le décollage industriel s'explique par plusieurs facteurs réunis. Parmi ceux-ci, il faut considérer le changement d'état d'esprit à l'égard de l'innovation comme un facteur déclencheur essentiel. La notion de changement devient à partir du XVIIIe, une valeur « positive », notamment parce que les évolutions apportées par l'expansion industrielle sont perçues comme des avancées. Il y a donc un passage d'une société de la permanence (valorisation de l'antique, respect de la hiérarchie de l'âge, etc.) à une société davantage tournée vers l'avenir.

Ainsi, l'une des conséquences de l'industrialisation est d'imposer peu-à-peu l'idée de progrès, qui devient une valeur centrale de la société nouvelle en cours d'organisation. À cette idée de progrès est donc liée à celle d'invention technique, sans laquelle la révolution industrielle n'aurait pu se produire. Nous évoquons ici quelques une des innovations marquantes dans le secteur des arts appliqués, de manière à donner quelques repères factuels.

a/ L'industrialisation et la naissance du goût pour l'innovation

Au XIXe, les inventions sont le résultat de la volonté de passionnés, de bricoleurs inspirés, qui ont souvent le plus grand mal à mobiliser les capitaux nécessaires à la mise en œuvre de leurs trouvailles et de leurs expériences. Autrement dit, le XIXe n'a pas encore intégré que l'innovation pouvait être un facteur de développement, les industriels ne consacrent pas de capitaux à la « recherche et développement ». Les innovations et les inventions qui voient le jour naissent de manière moins systématique et organisée qu'aujourd'hui, où recherche et innovation apparaissent comme des secteurs d'investissement indispensables à la poursuite de l'activité. Ce sont davantage les banquiers qui investissent, ou plutôt misent sur des inventions qui leur paraissent prometteuses.

Par ailleurs, la plupart de ces inventions naissent Outre-Manche :

« Mécaniques du textile ou de la métallurgie, machines à vapeur, toutes les grandes inventions, souvent empiriques, reprises, modifiées par des chercheurs modestes et qui ont le plus grand mal à assembler les capitaux nécessaires à leurs travaux, sont anglaises et assurent à la Grande-Bretagne une large suprématie technique au début du XIXe siècle »³⁸.

– La culture du progrès

À partir de la Révolution Française, les structures de notre société se modifient considérablement. D'une société traditionnelle vouant un culte au passé et demeurant « immobile »³⁹, privilégiant la reproduction –de l'ordre établi, des valeurs en usages, des rapports sociaux, etc.–, l'on passe, en diverses étapes non linéaires à une société qui s'intéresse à la novation. Ce phénomène va aller en s'accroissant au cours des siècles suivants et l'on considère que l'on est aujourd'hui dans une civilisation de l'innovation permanente.

Ainsi, à partir du XIXe, s'impose l'idée que le changement est possible, même si, avec le recul, ce siècle peut nous apparaître à bien des égards conservateur, notamment en matière sociale. C'est toutefois bien à cette époque que naissent,

³⁸. Jean-Pierre Rioux, op.cit, p.72.

³⁹. On sait bien sûr qu'il s'agit d'un mythe, la civilisation immobile n'existe pas, mais certaines sociétés sont plus ou moins tournées vers la reproduction à l'identique de leur fonctionnement.

dans leur forme moderne, les innovations fondatrices de nos sociétés actuelles : l'industrie, la ville, la science modernes et une conception de l'art renouvelée.

Au XIXe s'impose peu à peu une « culture du progrès ». Cette notion s'envisage alors dans ses deux acceptions : elle sous-tend d'une part l'idée d'invention et de novation, et d'autre part celle d'amélioration des conditions de vie. Le progrès est alors perçu comme un fait (on construit des machines par exemple) et comme une valeur (le progrès apporte du mieux).

L'industrialisation, qui a suscité très vite des controverses économiques (Marx) ou littéraires (Zola en France, Dickens en Angleterre), s'impose néanmoins comme un élément clé du progrès. Au-delà des souffrances humaines, de l'exploitation des prolétaires, l'industrialisation marque une rupture fondamentale avec le siècle qui précède. En parallèle se développe toute une littérature autour de la technique et de l'industrialisation, visant à faire partager des connaissances techniques.

L'industrialisation dépend donc dans une large mesure de sa capacité à innover. Elle repose par exemple sur une mécanisation des processus de fabrication, ce qui suppose l'apparition de nouveautés techniques permettant justement cette mécanisation.

– Le rapport au progrès change au XXe

Au XXe, le rapport au progrès change. Même si nos sociétés continuent à se trouver de plus en plus souvent bouleversées par les innovations techniques, l'idée de progrès n'obtient pas le même consensus. Cependant, les innovations technologiques, le téléphone, l'ordinateur personnel, l'Internet par exemple rencontrent peu de résistance. La résistance au changement se manifeste essentiellement lorsqu'il provoque une modification des relations sociales. À cet égard, la mondialisation est un bon témoin de cette réception ambivalente du changement : lorsqu'elle est perçue comme amenant un mieux au niveau individuel, elle est encouragée (téléphone permettant de communiquer partout dans le monde, T-Shirt bon marché, etc.), mais lorsqu'elle est perçue comme risquant de porter atteinte aux structures sociales, elle est fortement décriée.

Par ailleurs, alors qu'au XIXe s'était développée toute une littérature de vulgarisation scientifique, les innovations technologiques sont aujourd'hui beaucoup moins accessibles. Si on prend l'exemple de l'informatique, on constate que pour la plupart des gens, son fonctionnement demeure mystérieux. Les connaissances techniques sur la marche d'un ordinateur sont faibles et le mode opératoire de ces machines demeure obscur à la plupart de leurs utilisateurs. On pourrait presque dire que nous revenons à un rapport magique au monde. Les « mystères qui nous dépassent » ne sont plus d'ordre naturel, mais technologiques. Dans une certaine mesure, le monde est ré-enchanté par l'énigme informatique.

De ce fait, il y a aussi plus de place pour la valorisation d'un objet du point de vue esthétique, que du point de vue de sa technicité. Aujourd'hui, on vend un objet sur son apparence plus que sur ses capacités techniques (même si les fonctionnalités peuvent être mises en avant par le vendeur, leur maîtrise réelle est souvent improbable). Autrement dit, la technique, le progrès, sont toujours des arguments de vente, mais la conviction qui entraîne l'acte d'achat passe davantage par la fascination que par l'explicitation.

Ce rapport à la technicité (à l'industrie, à l'objet manufacturé) permet le développement du design contemporain. Symétriquement, on peut faire l'hypothèse que le développement du design a transformé notre rapport à l'objet. Le design est à

son tour devenu une valeur dominante, comme le progrès était la valeur qui s'était imposée au XIXe.

b/ Quelques inventions marquantes de l'industrialisation

– La métallurgie⁴⁰

La fonte obtenue par la combustion de coke, fait son apparition en Angleterre entre 1705 et 1720. Il faudra cependant plus d'un siècle pour que ne disparaissent complètement les anciens fourneaux au charbon de bois. Par ailleurs, l'extraction du minerai ne prend son envol que dans les années 1780 (2,5 Mt à la fin du XVIIIe siècle, 5 Mt en 1750, 10 Mt en 1800, et plus de 50 Mt en 1850).

Plusieurs inventions comme la technique du laminoir, la machine à aléser en 1775, le tour à fileter, le puddlage (passage de la fonte à l'acier par décarburation, en 1784) permettent à ce matériau nouveau de s'imposer. Au XIXe, la demande générée par le développement des chemins de fer favorise de nouveaux progrès en qualité qui accompagnent la croissance de la production.

Par ailleurs, la fonte et le fer atteignent alors des qualités de solidité et de résistance suffisantes pour permettre leur emploi dans les ouvrages d'art (un premier pont est édifié en 1779 en Angleterre) et la construction navale (premier navire construit par Wilkinson, en 1787). L'industrie du fer permet ainsi de nouvelles manières de construire, et ouvre de nouvelles possibilités aux architectes, entraînant une modification considérable de la physionomie des villes. La démonstration de possibilités offertes par le fer a notamment été faite par la construction de la tour Eiffel⁴¹. (date)

– Le textile⁴²

Dans l'industrie textile, l'innovation est partie du tissage (avec la navette volante mise au point par John Kay vers 1730 et diffusée autour de 1760, améliorant beaucoup la productivité), puis est remontée vers la filature. La spinning-jenny et le water-frame mis au point en 1767-1768, et surtout la mule-jenny de Samuel Crompton, introduite en 1779, permettent d'obtenir un fil de coton à la fois fin et résistant avec une productivité bien supérieure à celle du rouet. Ce rétablissement de l'équilibre entre le filage et le tissage ouvre la voie, en Angleterre, à une rationalisation accélérée des méthodes de production.

Il s'ensuit une chute des salaires des tisserands, une prolétarianisation et une féminisation de la main-d'œuvre, une transition vers l'usine, et surtout une mécanisation qui s'impose entre la fin des guerres napoléoniennes et 1850, alors que le métier à tisser mécanique d'Edmund Cartwright était au point depuis 1780. L'événement essentiel consiste en l'utilisation de la vapeur, via la machine mise au point par Watt entre 1765 et 1785, qui contribue à accroître la concentration, dans la manufacture, autour de la source d'énergie.

c/ Novation et invention : un tropisme local fort

⁴⁰. D'après www.memo.fr

⁴¹. In Jean-Pierre Rioux, op. cit., p.69 et p.70.

⁴². D'après www.memo.fr

Chaque territoire ou presque s'enorgueillit d'être le lieu de naissance de tel ou tel homme illustre ou savant... À Lyon et Saint-Étienne, ce trait est peut-être davantage fondé qu'ailleurs. En effet, pour les domaines qui nous intéressent, de nombreux individus ont fait preuve d'esprit d'invention. Il ne semble pas non plus que cela se soit produit « tout seul », mais que les innovations aient été délibérément encouragées par les élites locales.

En effet, de nombreux ingénieurs sont par exemple envoyés en voyage d'étude en Angleterre. Avant cela, plusieurs ingénieurs anglais ont été appelés à venir travailler sur Saint-Étienne. Autrement dit, le territoire se donne les moyens d'innover en faisant appel aux savoir-faire là où ils se trouvent. Il en résulte aussi l'idée qu'il faut investir sur la formation pour pouvoir à son tour inventer : de très nombreuses innovations sont dues à des ingénieurs formés localement.

– Les inventions à Saint-Étienne

Les inventions sont l'une des conditions du développement économique de la ville : « l'introduction du métier à tisser automatisé dit "à la Zurichoise", la construction du banc d'épreuve des canons de fusil, la méthode de l'abbé Poidebard, artiste-mécanicien, pour quadrupler le rendement de la force motrice hydraulique dans les ateliers, préfigurent le décollage économique du début du XIXe siècle »⁴³.

Au XIXe, Jean-Louis Jalabert invente une machine à rayer les canons en spirale et ouvre des ateliers spéciaux pour la fabrication de fusils se chargeant par la culasse. En 1830, MM. Thimonnier et Ferrand, industriels à Saint-Étienne, déposent une demande de brevet d'invention pour la première machine à coudre. Quelques années plus tard, l'ingénieur stéphanois Benoît Fourneyron invente la turbine hydraulique. Enfin, la machine à vapeur a été considérablement améliorée par l'ingénieur Marc Seguin⁴⁴.

La roue libre

Jean Fasano (1848-1924) pionnier dans la fabrication des armes de chasse est aussi l'inventeur de nombreuses machines-outils. En 1885, il imagine une roue libre pour percer le métal, qui permet de supprimer le mouvement de rotation alternatif de la mèche. Engagé comme sous directeur de la Manufacture française d'armes et cycles de Saint-Étienne (Manufrance), il applique ce procédé à la bicyclette. Cette dernière incorporera également deux nouvelles inventions de Fasano : le système à deux chaînes et le changement de vitesse⁴⁵.

La machine à coudre

Barthélémy Thimonnier, né en 1793 à l'Arbresle (Rhône), suit une formation de tailleur d'habits et cherche à inventer une machine pour faciliter les travaux de couture. En 1830, avec Ferrand, ingénieur de l'École des Mines de Saint-Étienne, il déposa un brevet d'invention pour une machine à coudre capable de réaliser un point de chaînette. Il connut cependant de nombreux déboires car sa machine ne permettait de produire que le point de chaînette, dont le principal handicap est sa facilité à se défaire... C'est en fait l'Américain Elias Howe, qui en 1846, réalise une machine à coudre à deux fils, avec une aiguille et une navette⁴⁶.

⁴³. In www.emse.fr/AVSE/topose1.htm

⁴⁴. D'après www.emse.fr/AVSE/topose2.htm#champignon

⁴⁵. D'après www.emse.fr/AVSE/invent.htm#roue1

⁴⁶. D'après www.emse.fr/AVSE/invent.htm#roue1

La turbine hydraulique

Benoît Fourneyron (Saint-Étienne 1802–Paris 1867), ingénieur civil sorti de l'école des Mineurs, contribua à la création d'importants établissements métallurgiques. Il imagina notamment l'avant-projet de la ligne de chemin de fer Saint-Étienne-Andrézieux. En avril 1827, il présente une première turbine hydraulique d'essai de 6 CV (équivalent à une chute de 1,40 mètres) puis augmente sa puissance progressivement à 50 CV. Le brevet est déposé en 1832 sous le nom de « roue à pression universelle et continue ». La turbine est aussitôt adoptée dans toute l'Europe, puis en Amérique. En 1835, il conçoit les premières conduites forcées permettant la maîtrise de la "houille blanche". En 1850, Fourneyron s'installe au Chambon-Feugerolles pour perfectionner sa turbine et ouvre une fonderie⁴⁷.

La chaudière tubulaire de Marc Seguin

Marc Seguin (1786-1875) fut le premier constructeur de locomotives. Il déposa le brevet de la chaudière tubulaire en 1827 après avoir analysé les défauts des locomotives Stephenson sur la ligne Saint-Étienne / Andrézieux. La chaudière est entourée d'un circuit d'eau et munie d'un conduit qui vient traverser la chaudière par de multiples tubes. L'eau était ainsi chauffée plus efficacement. En 1829, Seguin livra à la Compagnie de la ligne Saint-Étienne / Lyon deux locomotives de type « Fusée ». Ingénieur de la ligne de chemin de fer Saint-Étienne / Lyon en 1830-1832, il fut également l'inventeur des ponts suspendus⁴⁸.

– Quelques inventions à Lyon

À Lyon, c'est en matière de tissage que se font de nombreuses innovations. Bouchon, en 1725 puis Falcon, à partir de 1737, développent l'utilisation de bandes perforées de plus en plus grandes qui permettent la production de façonnés de plus en plus complexes. Le métier inventé par Vaucanson en 1745, n'a pas été exploité faute d'usage rentable. Vaucanson imagine ensuite un métier à tisser automatisé (en 1747), mais son coût de construction est si élevé qu'il restera à l'état de prototype.

Par ailleurs, Falcon construit vers 1763 un appareil, appelé lisage, permettant de perforer les cartons à partir d'une mise en carte (c'est-à-dire un papier quadrillé sur lequel les points colorés signalent la levée d'un fil de chaîne). Cette machine, très efficace, n'est pas utilisée par Jacquard qui préfère utiliser des cartons pré-imprimés, perforés à la main. Il faut attendre 1816 ou 1818 pour que Berly construise un lisage (très proche de celui de Falcon) compatible avec la mécanique Jacquard.

Jacquard semble cependant avoir tiré parti de certaines des inventions développées par Vaucanson et Falcon. Entre 1801 et 1815, il perfectionne le métier Vaucanson. Ce nouveau métier, dit « de Jacquard » est utilisé à partir de 1815 pour produire les façonnés. Il remplace petit à petit le système de Falcon⁴⁹.

La mécanique dite « de Jacquard » a pour fonction de lire des informations binaires sur un carton au moyen de perforations, présentes ou absentes. Ces données sont traduites par la mécanique, qui lève ou en abaisse les fils de chaîne permettant la fabrication de tissus « façonnés », c'est-à-dire comportant un décor complexe réalisé au moyen de fils pouvant avoir différentes couleurs. Ces tissus

⁴⁷. D'après www.emse.fr/AVSE/invent.htm#roue1

⁴⁸. D'après www.emse.fr/AVSE/chemfer.htm

⁴⁹. D'après *Les premiers cartons de Jacquard*, Guy Scherrer, in *Revue du Musée des arts et métiers* N°45 de février 2006

façonnés, ornés, grâce à ce système de cartons perforés permettant l'emploi de fils différents autorise la reproduction infinie du dessin⁵⁰.

Ces innovations en matière de mécanisation du tissage de la soie permettent une augmentation de la productivité des canuts. Cela entraîne aussi la mise à contribution d'une main d'œuvre infantile.

d/ Quand l'invention bouscule l'industrie et l'art

Les bouleversements constatés dans le champ social que l'on regarde l'industrie ou l'art, sont dus aux inventions et à l'instauration d'un « esprit d'innovation ». Il nous semble à ce stade intéressant de mentionner que le facteur commun à l'industrie (puis à la société de consommation) comme à l'art est justement l'invention et la créativité. Autrement dit, le moteur de ces deux domaines réside dans leur capacité à innover.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, la « domination » de la valeur innovation ne s'est pas instaurée en un jour. L'industrie et les manufactures ont dû faire face à des résistances : c'est leur efficacité économique qui a entraîné sinon l'adhésion, du moins la suprématie de ce nouveau mode de fonctionnement sur le modèle antérieur de l'artisanat. Dans le champ de l'art, l'apprentissage, le respect de la tradition, l'intégration d'un savoir faire ont longtemps été des valeurs extrêmement fortes. Mais là aussi, l'esprit d'innovation est peu à peu devenu une valeur dominante. Et aujourd'hui, l'art qui s'impose (en termes économiques comme en termes de succès critique) est bien celui qui propose un renouvellement dans les formes des œuvres comme dans les thèmes que celles-ci traitent.

L'exemple de la photographie permet d'explicitier ce phénomène qui fait que l'apparition d'une machine nouvelle suscite des usages multiples, ressortant de champ différents les uns des autres : artistique, mais aussi scientifiques. La photographie permet tout d'abord de faire un portrait ou un paysage. Voilà une invention qui va avoir un impact sur le métier de peintre. Elle fait naître un nouveau type de productions –les photographies– dont le statut sera longtemps (et est toujours) en débat. Aujourd'hui il existe différents types de photographies : plasticiennes, documentaires, de reportage, amateurs, etc. Et ces catégories sont elles-mêmes remises en question avec les avancées technologiques : la démocratisation de la photographie, le passage au numérique, les logiciels de retouches, tout cela concourt à des usages nouveaux du médium photographique, transformant l'amateur en reporter, voire en artiste...

Mais outre son retentissement dans le champ des art, la photographie a aussi eu un impact dans les milieux scientifiques. Par exemple, elle permet à Jules-Etienne Marey d'étudier le mouvement en le décomposant. Aujourd'hui, la photographie fait partie de la panoplie du scientifique. Autrement dit, une invention peut bouleverser un champ social. Dans le cas de la photographie, elle n'a pas été inventée ou suscitée par la peinture ou par la discipline étudiant le mouvement.

⁵⁰. D'après Jean-Pierre Rioux, op. cit., p.69.

V – Les institutions de formation artistique et l’industrialisation, le cas des écoles et des musées

Afin d’aborder l’impact des transformations apportées par le décollage industriel sur les arts, nous proposons de regarder en détail le secteur de la formation au sens large, c’est-à-dire aussi bien les écoles que les musées, car au XIXe, les musées ont une fonction de mise en représentation mais aussi d’apprentissage. C’est dans ce secteur de la formation que se manifestent de la manière la plus concrète les évolutions relatives au champ des beaux-arts et des arts appliqués. Le développement d’écoles et de musées est aussi un bon indicateur du processus de distinction entre beaux-arts et arts appliqués. De plus, les musées sont aussi des institutions qui témoignent de la place donnée aux arts appliqués par les villes, à Paris bien sûr, mais aussi à Lyon et Saint-Étienne.

La formation et le processus de reconnaissance des arts appliqués est plus visible au niveau national, ce qui ne veut pas dire que ce qui s’est produit en « province » soit si différent. Par contre, la reconnaissance est un phénomène essentiellement parisien, Lyon et Saint-Étienne demeurant en marge de ce processus.

a/ La formation au niveau national⁵¹

Les institutions de formations (écoles) et celles destinées à montrer les productions (musées) reflètent les évolutions des relations entre industriels et artistes. À partir du XIXe, les fabricants et les industriels ont eu besoin d’une main d’œuvre très qualifiée, capable de s’adapter aux contraintes de la production en série. Pour cela, ils ont souvent financé les premières écoles d’application, qui sont ensuite passées dans le giron public. Ces écoles formaient alors des « artistes industriels ». Parfois, ces artistes ont cherché à faire valoir un point de vue détaché des contingences de la production en série, contribuant à faire évoluer les écoles appliquées en écoles d’art.

L’enjeu que représente la formation des artistes destinés à travailler avec les industriels devient très vite, dès les prémices de l’industrialisation, l’objet d’un débat esthétique. Ceci est dû à la tension produite entre d’une part la demande des industriels, et d’autre part parce que naît l’idée que l’artiste, même s’il se destine à des travaux d’arts appliqués, doit pouvoir être un créateur, au moins autant qu’un « interprète ». Autrement dit, il ne suffit pas de lui apprendre des savoir-faire, il faut aussi lui permettre d’exprimer sa propre créativité, son talent.

Ce phénomène se produit essentiellement au cours de la seconde moitié du XIXe et contribue à constituer le champ des arts appliqués en France. Un rapide retour sur l’émergence de deux initiatives majeures, l’Union nationale des arts décoratifs et l’Ecole nationale des arts décoratifs, permettra de faire le point sur ce processus.

– L’Union centrale des arts décoratifs (Ucad) et son École

L’Ucad est une émanation de la Société de l’art industriel créée en 1845. En 1864, la Société de l’art industriel est rebaptisée Union centrale des beaux-arts

⁵¹. D’après documentation Ensad.

appliqués à l'industrie. L'Union centrale prend son nom actuel en 1882, et elle réunit alors de grands industriels, des hauts fonctionnaires et des érudits. Elle ouvre un musée en 1904, au pavillon Marson.

À l'origine, le but des fondateurs de l'Ucad, qui était alors pour la plupart d'entre eux dessinateurs de modèles textiles, était de valoriser le rôle de l'artiste industriel dans un système de production de plus en plus mécanisé. Pour cela, ils développèrent un projet d'école spécialisée, adossée à un musée et à une bibliothèque, qui pourrait aussi produire des expositions temporaires. Les expositions devaient, outre servir à la formation des élèves, faire « connaître à un plus large public des créations auxquelles les hiérarchies académiques et l'industrie ont refusé le statut d'œuvre d'art. Ce projet prendra le nom d'École nationale des arts décoratifs.

– Principaux repères historiques pour l'École nationale des arts décoratifs

À Paris, l'École nationale des arts décoratifs occupe une place centrale, distincte de l'École nationale des beaux-arts, dans son intitulé, mais plus encore dans son projet éducatif.

Principaux repères dans l'histoire de l'École nationale des arts décoratifs⁵²

L'École des arts décoratifs a pour origine l'École royale gratuite de dessin fondée en 1766 par Jean-Jacques Bachelier (1724 -1806). Elle est ouverte officiellement en 1767 par lettres patentes du roi Louis XV. Le but de Bachelier était de développer les métiers relatifs aux arts et d'accroître ainsi la qualité des produits de l'industrie. À travers l'apprentissage rigoureux et exigeant du dessin, l'école s'appliquait à associer métier et culture, intelligence et sensibilité, pour que les meilleurs artisans deviennent des artistes créateurs. Le dessin était à la base de la formation, comprenant géométrie, figure et ornement. Cette option se situait explicitement en opposition à « l'abus du pittoresque » en usage alors et visait à « rendre la précision familière ».

La mission initiale de l'école s'est affinée en même temps que son ambition s'est affirmée. Après plusieurs changements d'appellation, l'école devient en 1877 l'École nationale des arts décoratifs puis, en 1925, l'École nationale supérieure des arts décoratifs. À partir des années 1930, elle couvre de nouveaux domaines, en particulier les arts graphiques, l'affiche publicitaire, etc. Après-guerre, l'enseignement se recentre sur l'architecture intérieure⁵³.

⁵². D'après www.ensad.fr/accueil.htm

⁵³. En 1962, il est fait appel au designer Roger Tallon pour mettre en place une formation à ce qu'on appelle alors « l'esthétique industrielle ». Ce cours va s'imposer comme le premier enseignement en France de design industriel. Quelques années plus tard, en 1966, les arts graphiques, qui sont enseignés à l'École nationale des arts décoratifs, connaissent à leur tour une refonte importante lorsqu'il est fait appel au graphiste Jean Widmer. Ils prennent alors le nom de communication visuelle. À la fin des années 1960 et au début des années 1970 apparaissent de nouveaux bouleversements. De nombreuses disciplines prennent une importance nouvelle tandis que d'autres font leur apparition : design, vêtement, textile, photo, scénographie, vidéo, mobilier et infographie. Dans les années 90', c'est l'informatique qui est intégrée à l'enseignement, et l'Ensad est une des premières écoles d'art à intégrer le multimédia.

L'École est donc recentrée sur les arts décoratifs. C'est-à-dire qu'on y apprend uniquement les arts qui contribuent à embellir l'environnement quotidien (objet et espace architectural) et non les bases académiques permettant d'entrer à l'École nationale des beaux-arts. Pour éviter toute ambiguïté, l'appellation initiale d'école des « beaux-arts appliqués à l'industrie » est écartée.

Jusqu'à ce « tournant » qui se produit à la fin des années 1870, l'École des arts décoratifs avait vu sa vocation progressivement dévoyée. Elle était à l'origine un lieu de formation pour les artisans mais elle était devenue au fil des ans, un moyen de préparer l'entrée à l'École nationale des beaux-arts. En 1877 l'école devient École nationale des arts décoratifs, le qualificatif de « nationale » ayant pour objectif d'assurer sa prééminence face aux autres établissements parisiens ou provinciaux.

L'enseignement lui-même de l'école change, le dessin est remis au centre de la formation. Ces cours de dessin sont innovants par rapport à la tradition (i.e. par rapport à l'enseignement proposé par l'École nationale des beaux-arts), puisqu'ils offrent une étude de l'anatomie des animaux et des dessins sur des modèles en mouvement. Par ailleurs, l'école intègre l'idée de répondre aux mutations de l'industrie et prend en compte les spécificités des nouveaux moyens de production.

Enfin le profil des élèves change : alors qu'elle accueillait des élèves travailleurs, qui suivaient simultanément la formation en parallèle à leur activité professionnelle, l'École nationale des arts décoratifs recrute des élèves à temps plein, qui se concentrent exclusivement sur leur formation.

L'école comme lieu de spécification des arts appliqués

Entre 1877 et la Grande Guerre, le paysage artistique français rencontre de profonds bouleversements, qui traduisent un profond bouleversement de la conception même de l'artiste décorateur et de l'art décoratif. Cela entraîne une réforme de l'enseignement du dessin en 1880. La formation de l'artiste industriel est devenue un enjeu capital, en raison de la phase critique traversée par l'industrie nationale des produits de luxe et du décor domestique. Autrefois assurée par des ateliers, la formation sera alors assurée par l'École des arts décoratifs. Le dessin y est considéré comme la base de l'enseignement dispensé aux jeunes qui se destinent à l'industrie. Les futurs ouvriers se doivent d'être des exécutants instruits, les futurs ingénieurs concepteurs de plans ne doivent plus seulement avoir un langage technique, les futurs artistes doivent avoir une capacité à travailler pour les arts utiles.

En réalité, l'École des arts décoratifs, ne tranche pas dans le débat sur la suprématie réelle ou supposée des beaux-arts sur les arts décoratifs. Elle promeut tout au long du XIXe et jusqu'à aujourd'hui l'idée que les arts décoratifs sont bien des arts à part entière, et s'appuie pour soutenir ce raisonnement, sur le fait que les arts décoratifs sont affiliés au dessin. L'école entend le terme décoratif comme art « somptuaire », c'est-à-dire faisant appel à des techniques complexes, des matériaux rares et en principe loin de la reproduction mécanique et bon marché. Mais l'école est elle-même soumise à des débats contradictoires où l'on distingue deux courants : d'une part les attentes des industriels, qui veulent des artistes formés pour être opérationnels ; de l'autre des enseignants qui veulent faire valoir un point de vue différent et qui cherchent pour partie, à autonomiser l'enseignement des contraintes de la production.

À ces divergences sur les finalités de l'enseignement, s'ajoutent celles provoquées par l'émergence, vers 1880, d'une nouvelle génération d'artistes qui formera le courant de l'Art nouveau. Celle-ci rejette l'imitation et le pastiche de la

tradition de l'enseignement décoratif. Il y a alors d'un côté les partisans d'une évolution douce, où les arts décoratifs se renouvellent certes, mais évoluent dans une continuité. Et d'un autre côté, les partisans d'une rupture avec la tradition décorative française. Le conflit éclate alors que la IIIe République veut relancer l'apprentissage en perte de vitesse en formant des « artistes complets », qui pourraient être de véritables maîtres d'ouvrage, capables de diriger un chantier de A à Z : aménagement intérieur, conception d'ameublements et de céramiques comme des papiers peints... Les industriels de leur côté ne veulent pas de collaborateurs trop indépendants, qui refuseraient de reproduire docilement les formes appréciées par la clientèle, du Henri II au Louis XVI...

L'école nationale des arts décoratifs compte nombre de professeurs engagés dans ce mouvement des arts nouveaux, un des plus célèbres étant Hector Guimard (qui a dessiné les premières stations de métro parisien). En fait, même si l'école forme de nombreux étudiants qui s'inscriront dans ce courant de l'art nouveau, elle ne prendra pas non plus parti clairement pour cette unique tendance. Sa contribution au mouvement vient davantage de ses méthodes d'enseignement et de sa volonté d'envisager la formation sous l'angle de l'architecture, incitant les jeunes artistes à considérer la décoration intérieure comme un tout, de la distribution de l'espace au bibelot. C'est une façon de revenir aux périodes fastes de l'art décoratif français, et de contrer son déclin, qui avait débuté avec la fin des corporations et s'était poursuivi avec l'industrialisation. Cette conception rationaliste, qui émerge à partir de 1870, cherche un lien logique entre le matériau, la fonction et la forme, la structure et l'ornement. Elle s'impose progressivement jusqu'à l'orée du XXe.

Une école en rupture avec les attentes immédiates des industriels

Malgré, ou peut-être à cause de ces orientations nouvelles, les industriels lui témoignent une certaine hostilité, car d'école d'application professionnelle, elle est devenue une école formant des artistes plus autonomes. Les industriels du luxe sont confrontés dans ces années 1880, à une crise profonde, notamment en raison d'une évolution des méthodes de vente⁵⁴. Ayant des attentes concrètes de main-d'œuvre qualifiée, ils auraient voulu que l'État se charge d'une formation professionnelle axée sur des compétences techniques très précises et immédiatement exploitables plutôt que d'une formation d'artistes décorateurs. Pourtant, c'est bien cette deuxième option qui a été choisie : l'école a pour vocation de « relever » le statut de l'artiste décorateur, faisant de lui un créateur de modèles originaux. Ce différend entre l'art et l'industrie va se prolonger au moins jusqu'à la première guerre mondiale.

On reproche à l'école une formation trop générale et abstraite, éloignée des pratiques industrielles. Une vive polémique oppose les chambres syndicales des industries d'art parisiennes et provinciales aux institutions scolaires républicaines dont le fleuron est l'Ecole nationale des arts décoratifs. L'équilibre entre la spécialisation exigée par l'industrie et l'artiste décorateur est difficile à trouver. On voit bien dans ce cas précis, que cette formation a tendance à vouloir former des artistes autonomes, mêmes s'ils travaillent sur les arts appliqués, plutôt que des apprentis dotés de compétences techniques. L'Ecole elle-même avance qu'elle « adopte une démarche pragmatique là où d'autres institutions, telle l'école des beaux-arts, s'obstinent à se retrancher derrière des interdits idéologiques »⁵⁵.

⁵⁴. En effet, à partir de cette date, les méthodes de distribution et vente évoluent et provoquent de nombreuses réorganisations du secteur.

⁵⁵. D'après documentation Ensad

– Limoges et Aubusson⁵⁶

Parallèlement au développement de l'École nationale des arts décoratifs, d'autres écoles, proches des arts décoratifs, lui sont rattachées. Il s'agit des écoles de Limoges (céramiques) et d'Aubusson (tapisseries). Avec ce rattachement, il s'agissait de donner une impulsion forte à l'adoption de nouvelles théories en matière d'enseignement du dessin dans les écoles de province liées à des industries locales importantes. On peut noter que rien de semblable n'a été fait pour la soierie lyonnaise.

Ainsi, les élèves de l'École nationale des arts décoratifs dessinaient diverses compositions destinées à être exécutées à Limoges et à Aubusson. Ils pouvaient alors se rendre compte de l'effet produit par leurs dessins une fois transformés en assiettes, plats et tapisseries, etc.

L'école de Limoges est ouverte en 1868, à l'initiative d'Adrien Dubouché, industriel membre de l'Ucad. L'école « n'est pas professionnelle à proprement parler, son enseignement général témoigne de la préoccupation d'élever le goût par la culture des éléments nobles empruntés à tous les arts plutôt que de donner la connaissance des pratiques d'atelier ». Il s'agit de compléter l'éducation des apprentis pour les rendre aptes à apporter à leurs travaux des qualités que « la connaissance du dessin et de la composition de l'ornement peut seule développer ».

L'école municipale des arts décoratifs d'Aubusson, comme celle de Limoges, devient en 1884 l'« École nationale d'art décoratif d'Aubusson » dans le but de former des jeunes gens et des jeunes filles à l'art de la tapisserie.

– La recomposition du paysage des institutions de formation

L'émergence de nouvelles écoles participe à un phénomène de remise en question de l'institution de formation dominante alors, l'École nationale des beaux-arts, qui forme des artistes qui se destinent à la peinture, à la sculpture, etc. il faut préciser ici, que le champ des beaux-arts lui-même ne constitue plus un bloc homogène. Il connaît d'importantes mutations, et schématiquement, on peut dire qu'il se scinde en deux.

D'un côté les artistes formés par l'École nationale des beaux-arts suivent un parcours institutionnel balisé, s'achevant par un séjour à Rome et qualifié aujourd'hui de parcours « académique ». D'un autre côté, émerge une nouvelle catégorie d'artistes, formés par cooptation et dans des ateliers indépendants animés par des peintres souvent en rupture avec la tradition académique. Ces derniers ont un autre rapport à la peinture et à la sculpture, et pour le dire vite, remettent en question la tradition figurative académique. Ce sont ces peintres qui aujourd'hui sont considérés comme les plus intéressants de leur époque. Parmi eux, les célèbres Impressionnistes préfigurent l'acception « moderne » de la notion d'art.

Ainsi, on assiste à un double mouvement, d'une part une partition entre beaux-arts et arts appliqués, et d'autre part, au sein des beaux-arts, une scission entre modernes et académiques. L'émergence d'institutions de formation destinées spécifiquement à des artistes qui se destinent aux arts appliqués contribue indéniablement à cette recomposition du paysage des arts visuels. Les nouvelles

⁵⁶. D'après documentation Ensad.

écoles contestant ouvertement la position dominante de l'École nationale des beaux-arts, qui contrairement à ses consœurs, ne met pas en avant une adaptation au changement mais au contraire se veut la garante de conceptions artistiques traditionnelles. Cependant, sa marginalisation, qui nous paraît claire aujourd'hui, a été très progressive et l'École nationale des beaux-arts demeure tout au long du XIXe et jusqu'à la première guerre mondiale au moins, l'institution de référence en matière de formation artistique.

Pour en revenir à la constitution d'écoles spécialisées pour les arts appliqués, l'École nationale des arts décoratifs est l'institution qui s'affirme de la manière la plus marquante dans ce paysage recomposé. Elle contribue aussi à un mouvement de reconnaissance des arts appliqués. Elle participe donc à ce qu'ils soient à leur tour considérés comme des disciplines intégrant une composante artistique forte et à ce titre méritant d'être reconnues comme créatives (et se distinguant de l'artisanat de reproduction). Ceci dit, une hiérarchie entre beaux-arts et arts appliqués demeure tout au long du XIXe : les premiers sont considérés comme supérieurs aux seconds.

b/ La professionnalisation des cursus de formation locaux

Tout comme à l'échelle nationale, on assiste à Lyon et à Saint-Étienne à une professionnalisation de la formation des acteurs qui se destinent aux arts appliqués : des écoles spécifiques sont créées, ce qui fait que le savoir-faire ne se transmet plus (ou plus seulement) au sein des ateliers artisanaux. Ce processus de professionnalisation de l'enseignement se produit sous l'impulsion des industriels qui ont de plus en plus besoin d'un personnel spécifiquement formé, dont les compétences ne doivent pas se limiter à la reproduction d'un geste appris. S'ils financent des lieux de formation, c'est aussi que le système de l'artisanat, où se transmettait le savoir, est progressivement détruit au fur et à mesure que s'impose le système de la fabrication manufacturée. De fait, l'industrie locale « mobilise » les arts par la création d'écoles professionnelles spécialisées⁵⁷.

Par ailleurs, Lyon et de Saint-Étienne et leurs notables ont éprouvé le besoin de rendre compte de leur identité, en soutenant des musées qui leur permettent à la fois de montrer qui ils sont et de contribuer à la formation des artistes industriels. Les musées à leur tour ont connu différentes évolutions, certains demeurant des institutions pilotées par des industriels (Musée des tissus à Lyon par exemple), d'autres allant plus ouvertement vers les beaux-arts et un fonctionnement financé par les collectivités publiques.

Faire le point sur ce secteur, c'est donc voir comment les villes de Lyon et de Saint-Étienne envisagent ces évolutions : les revendiquent-elles, les subissent-elles, en sont-elles les porte parole ? Étudier la manière dont elles envisagent les enseignements artistiques et la manière dont elles conçoivent leurs musées est un témoin des représentations que ces villes ont de ces secteurs.

– L'école régionale des arts industriels de Saint-Étienne

Le savoir faire relatif à la gravure sur métal, qui se transmettait de père en fils via les ateliers d'artisans, est le premier à initier un espace de formation spécifique. Ainsi, le graveur Jacques Olanier crée en 1766 le premier cours d'enseignement

⁵⁷. Une chronologie, évoquant les principales dates des écoles et des musées à Lyon et Saint-Etienne est disponible sur le site millenaire3.com

artistique pour enseigner la gravure, la sculpture et la ciselure. C'est là que se forme par exemple Augustin Dupré.

En 1857, la ville de Saint-Étienne ouvre l'École des beaux-arts pour répondre aux industries soucieuses de la diversification décorative de la production locale. Cette école ressemble beaucoup dans son principe à l'École nationale des arts décoratifs de Paris qui, à la même époque, propose une formation équivalente. En 1884, cette école prend le nom d'École régionale des arts industriels. Elle mentionne donc clairement dans son intitulé sa vocation à former des élèves en direction du milieu industriel. Un enseignement scientifique et technique est adjoint à l'enseignement artistique. Le cursus comprend :

- Une formation générale à l'architecture, à l'anatomie et à l'histoire de l'art ;
- Une formation aux arts plastiques : dessin, sculpture, peinture décorative ;
- Une formation aux arts appliqués en liaison avec les industries stéphanoises : la gravure et la ciselure (sur armes), le dessin géométrique, la mise en carte, le tissage, la mécanique, la géométrie.

Pendant une cinquantaine d'années, l'enseignement technique et scientifique y est obligatoire. L'école forme alors des dessinateurs créateurs de modèles, capables de travailler dans les industries d'arts locaux (gravure, ciselure, textile, publicité, etc.). Aujourd'hui, l'école est orientée vers les arts, la communication et le design.

Remarque : Depuis 1980, l'École des beaux-arts de Saint-Étienne a développé plusieurs actions en faveur du design. Elle a notamment été à l'origine d'une manifestation régulière dédiée au design : la Biennale internationale du design. Récemment, le Conseil des métiers d'art du Ministère de la culture a choisi la Ville de Saint-Étienne et son École des beaux-arts pour être le relais, au plan national, d'une formation aux métiers d'arts rares. Cette initiative est destinée à sauvegarder les métiers artisanaux en voie de disparition. Elle se traduit par des stages de 1 à 3 ans. Les premiers ont porté sur les métiers du tissage, de la coutellerie Damas et de la restauration de la céramique et du bois doré.

Étapes chronologiques

XVIIIe : Pendant toute cette période, des cours de gravure, de sculpture, de ciselure se développent dans les divers ateliers stéphanois. Ces ateliers sont dirigés par des artisans renommés, comme Jacques Olnagier, qui fut le premier à créer un cours d'enseignement artistique. De nombreux graveurs s'y forment, et notamment Augustin Dupré.

1803 : Des cours de dessin sont dispensés dans la sacristie de l'ancien Couvent des Minimes (actuelle église Saint-Louis à Saint-Étienne).

1805 : L'École de dessin de Saint-Étienne est transférée dans un immeuble communal sur la place de l'Hôtel de Ville.

1857 : Le Conseil municipal de Saint-Étienne approuve le projet de l'architecte Etienne Boisson pour la construction d'une école de dessin sur le clos Giraud, actuel emplacement de l'École régionale des beaux-arts.

1859 : L'École de dessin de Saint-Étienne ouvre ses portes.

1884 : L'École de dessin de Saint-Étienne prend le nom d'École régionale des arts industriels. Sont adjoints à l'enseignement artistique des enseignements scientifiques et techniques. On y enseigne l'architecture, l'anatomie, l'histoire de l'art, le dessin, la sculpture, la peinture décorative, la gravure et la ciselure, le dessin géométrique, la mise en carte, le tissage, la mécanique et la géométrie.

1924 : L'École régionale des arts industriels de Saint-Étienne prend le nom d'École régionale des beaux-arts.

2007 : L'École régionale des beaux-arts de Saint-Étienne devient l'École supérieure art et design de Saint-Étienne et s'installe à terme dans les locaux de la Cité du design.

– L'École nationale des beaux-arts de Lyon

Ce que l'on appelle aujourd'hui l'École nationale des beaux-arts de Lyon était à l'origine une école de dessin destinée à former des dessinateurs pour les soyeux lyonnais. Fondée en 1756 par une société d'amateurs, l'École gratuite de dessin deviendra en 1769, en vertu de l'autorisation royale de créer des académies en province, l'École royale académique de dessin et géométrie. Cette école avait pour vocation d'apporter à la fabrique lyonnaise de soierie des dessinateurs de talent.

Elle prend successivement les noms d'École royale, puis Impériale et, à l'avènement de la République (1848) devient l'École nationale des beaux-arts de Lyon. Sa vocation évolue au fil des ans, cherchant à former des artistes, à les préparer à l'entrée à l'École nationale des beaux-arts de Paris, et se détachant de sa vocation première de formation « professionnelle ».

Autrement dit, l'école professionnelle destinée aux arts appliqués prend au fil des années une orientation plus spécifiquement « beaux-arts ». On peut voir là un indice de la volonté lyonnaise de se situer dans le champ des beaux-arts, plutôt que dans celui des arts appliqués, contrairement à Saint-Étienne, qui ne semble pas avoir de difficulté à promouvoir une école qui demeure en prise avec les industries ou les attentes locales.

Étapes chronologiques

1756 : À Lyon, une « société de douze amateurs » créent l'École gratuite de dessin pour le progrès des arts et celui de la manufacture. Cette école a pour vocation de former des dessinateurs travaillant pour les soieries lyonnaises. Les professeurs sont nommés et désignés par l'Académie royale. Elle est installée Place du change.

1769 : Sous le Consulat, l'École gratuite de dessin devient l'École royale académique de dessin et géométrie.

1780 : À Lyon, l'École royale académique de dessin et géométrie devient l'École royale gratuite.

1796 : Inauguration d'une École centrale dite Conservatoire des arts dans l'ancienne Abbaye des dames bénédictines de Saint-Pierre (place des Terreaux à Lyon).

1799 : Une école spéciale de dessin pour la fleur, formant des artistes se destinant aux manufactures, est ouverte à Lyon.

1807 : L'École royale académique de dessin et de géométrie de Lyon est transférée dans les locaux du Palais Saint-Pierre. On y enseigne la peinture pour la figure, la peinture pour la fleur, l'architecture et les ornements, la sculpture mais aussi la mise en carte pour la soierie.

1848 : L'École royale et spéciale de dessin et des beaux-arts de la ville de Lyon prend le nom d'École nationale des beaux-arts. On y enseigne la peinture, la sculpture, l'architecture, la gravure et la lithographie, l'anatomie et la physiologie des formes appliquées aux beaux-arts, l'histoire de l'art, l'archéologie, la géométrie pratique, la géométrie descriptive, la stéréotomie et la perspective.

1858 : Création à Lyon de l'École de dessin pour dames et demoiselles qui fonctionnera jusqu'en 1953.

1876 : Les cours de dessin de l'École nationale des beaux-arts sont dispensés dans les écoles municipales de dessin de Lyon. Ces écoles sont destinées aux ouvriers et apprentis afin qu'ils acquièrent les connaissances de dessin et de modelage indispensable à leur profession. À la fin du XIXe, on compte 7 écoles de dessin municipales.

1960 : L'École nationale des beaux-arts de Lyon s'installe rue Neyret, dans un bâtiment construit à cet usage.

2007 : L'École nationale des beaux-arts de Lyon s'installe aux Subsistances « Lieu de confrontation et d'expérimentation consacré aux nouveaux langages du spectacle vivant ». Elle y

constituera le pôle arts visuels. Par ailleurs, l'École municipale des arts appliqués de la Ville de Lyon est fondue à l'École nationale des beaux-arts.

c/ Les musées : institutions de mise en visibilité de l'identité locale

L'autre dimension qui permet d'apprécier l'attitude de Lyon et de Saint-Étienne à l'égard de la relation art / industrie consiste à se pencher sur les institutions muséales. En effet, parce qu'elles mettent en visibilité l'état de la création locale, celles-ci témoignent de la nature de l'attention portée aux arts appliqués.

Il convient de noter en préalable que les musées sont conçus à l'origine comme des lieux d'apprentissage et non pas de seule contemplation. D'une manière générale, l'idée de collection, qu'elle soit privée ou publique est d'ailleurs bien à cette époque de présenter un savoir accumulé sous formes d'objets (et non de livres). C'est tout le propos des cabinets de curiosités, dont les musées sont la version « démocratisée » et publique.

– Musée d'art et d'industrie de Saint-Étienne

S'il existe un très beau musée d'art moderne à Saint-Étienne, la place occupée par le Musée d'art et d'industrie est tout aussi remarquable. D'une part parce qu'il n'a quasiment pas d'équivalent sur le territoire français hormis le musée de Roubaix, et d'autre part parce qu'il est justement consacré aux industries locales qui ont alimenté la croissance et l'identité de la ville. Le Musée d'art et d'industrie comprend 3 grands groupes d'objets : des armes, des textiles, des cycles.

Les armes

Des premières armes à feu aux armes de chasse les plus contemporaines, la collection du Musée d'art et d'industrie rend compte de la créativité des armuriers stéphanois mais aussi des productions étrangères. Sa collection d'armes est la plus importante de France après celle du Musée de l'armée à Paris.

Principalement axée sur l'arme de chasse et de commerce, la collection du Musée d'art et d'industrie constitue une référence incontournable pour les spécialistes. Du Moyen Age au XXe, elle est le reflet direct de la production artisanale et manufacturière stéphanoise, tout en présentant également des armes provenant d'autres fabriques, françaises et étrangères.

L'ancienne Manufacture d'armes de Saint-Étienne (MAS) a constitué au fil de son activité une collection qui a été déposée au Musée d'art et d'industrie de la Ville de Saint-Étienne en novembre 2001. L'ensemble comprend près de 3 000 armes⁵⁸. Environ 350 pièces sont exposées, présentées en rotation, les autres demeurant en réserve.

Les textiles

Le musée d'art et d'industrie abrite aussi la plus grande collection au monde de rubans, ainsi que des machines, accessoires, outillages et mobiliers représentatifs

⁵⁸. D'après site mairie Saint-Étienne, www.mairie-st-etienne.fr

de ce savoir-faire traditionnel et de ce milieu professionnel original⁵⁹. L'ampleur des collections et les liens avec les milieux industriels contemporains permettent de retracer la filiation entre les générations de rubaniers, la modernisation des structures de production et la fabrication de nouveaux textiles, ainsi que l'histoire des arts décoratifs et de la mode.

Une salle des soies présente le travail de "ceux qui savent la toucher". La rubanerie, petite sœur de la soierie lyonnaise, renvoie comme cette dernière à la tradition chinoise et orientale. Les modèles réduits de Vaucanson, collectés par le musée dès le début du XIXe siècle évoquent cette imagerie et la circulation des savoir-faire, simples réductions à l'échelle ou véritables chefs-d'œuvre ornés à la gloire des blasons professionnels.

Les cycles

En 1886, la première bicyclette française est fabriquée à Saint-Étienne, acte fondateur d'une industrie qui connaîtra une renommée internationale grâce notamment aux produits de Manufrance. À travers ses collections, le musée rend compte de l'évolution historique et technique de ce moyen de locomotion.

La collection de cycles du Musée d'art et d'industrie a été formée principalement après la seconde guerre mondiale, grâce aux dons de la Chambre syndicale du cycle de Saint-Étienne, de la Manufacture française d'armes et de cycles (Manufrance) et des acquisitions effectuées par Maurice Allemand, ancien conservateur du musée, afin de créer un Musée national du cycle, relatant les succès stéphanois de cette industrie⁶⁰.

Le musée présente ainsi les spécimens des fabrications de Saint-Étienne qui ont fait sa renommée : Panel, Vélocio, Mercier, Ravat, Automoto, Manufrance... Les pièces phares de la collection sont les ancêtres du vélo contemporain. On y trouve des spécimens de grande valeur et parfois très rares : le « tas de ferraille » de Vélocio, une draisienne, un monocycle de Brescia datant de la fin XVIIIe, un vélocipède Michaux de 1867, un autre de 1869 (unique exemplaire d'un modèle avec un bandage en caoutchouc sur les roues), une machine à courir Valère (1897), un monocycle Mercier, un bichaîne de Vélocio, un vélo des frères Gauthier, des prototypes à double pédalage de Cloarec, etc.

Étapes chronologiques pour le Musée d'art et d'industrie

1833 : Création par un groupe d'industriels stéphanois du Musée de la fabrique. Ce musée est à la fois la vitrine et le lieu de conservation des productions de l'industrie d'art de Saint-Étienne.

1851 : Le Musée de la fabrique de Saint-Étienne s'enrichit de la collection d'armes du Maréchal Oudinot.

1861 : L'ensemble de la collection du Musée de la fabrique de Saint-Étienne est installée au Palais des arts.

1889 : Création du Musée des arts et de l'industrie à Saint-Étienne. Marius Vachon, après une enquête en France et en Europe sur les musées et les écoles d'art, constate le retard Français en matière d'apprentissage et de formation artistique dans les métiers d'art. Il propose alors de restructurer le Musée de la fabrique pour en faire un véritable Musée d'art et industrie, qui se conçoit comme un lieu de conservation et de formation, destiné aux artistes stéphanois, aux dessinateurs de rubans et graveurs sur armes, issus de l'École régionale des arts industriels. Un bâtiment néo-

⁵⁹. D'après site mairie Saint-Étienne, www.mairie-st-etienne.fr

⁶⁰. D'après site mairie Saint-Étienne, www.mairie-st-etienne.fr

classique magnifiquement situé sur Saint-Étienne est construit pour installer le Musée des arts et de l'industrie. Il est toujours en usage aujourd'hui.

1980 : À la fin des années 1980, la collection du Musée d'art et d'industrie de Saint-Étienne est éclatée en trois lieux différents. Ne reste dans le bâtiment d'origine que les collections consacrées à l'art industriel : armes, cycles et rubans.

1987 : Création du Musée d'art moderne de Saint-Étienne dans un bâtiment dessiné par l'architecte Didier Guichard. Ce musée possède une des plus importantes collections d'art contemporain et de design de France.

1998 : Première édition de la Biennale internationale du design de Saint-Étienne. Elle est alors organisée par l'École régionale des beaux-arts de Saint-Étienne.

2001 : Réouverture du Musée d'art et d'industrie de Saint-Étienne après de nombreuses années de travaux.

2006 : La Biennale internationale du design de Saint-Étienne est placée sous la responsabilité de la Cité du design.

– Les musées de Lyon

Lyon abrite plusieurs institutions muséales, qui chacune sont chargées de mettre en avant tel ou tel aspect de la production soyeuse. Le Musée des beaux-arts de Lyon, qui à son origine est intimement lié au dessin destiné à l'industrie de la soie, va progressivement s'orienter vers les seuls beaux-arts, privilégiant la peinture et la sculpture. Quant à la dimension proprement industrielle de la soie, elle est présentée par le Musée des Tissus, qui s'intéresse essentiellement à son aspect esthétique. Dans une certaine mesure, le Musée Guimet (actuel Muséum) et le Musée d'histoire de la ville (Musée Gadagne) prennent respectivement en charge l'aspect international et l'aspect historique de ce secteur de la soie.

Musée des beaux-arts

À l'issue de la Révolution française, naît l'idée de créer un musée dont la vocation serait de favoriser l'instruction du public et notamment celle des futurs dessinateurs de soieries. Il est installé dans les locaux du Palais Saint Pierre où des écoles, les sociétés et quelques administrations sont déjà logées. Dès 1799, l'État envoie quelques tableaux de fleurs pour servir de modèles qui seront complétés par des achats municipaux. En 1801, le gouvernement institue des musées dans 15 villes de France : Lyon recevra en tout plus de 100 tableaux en 1803, 1805 et 1811.

Ainsi, à Lyon, le Musée des beaux-arts a longtemps été directement relié à l'école d'art. Le « salon des fleurs » y présentait les travaux de la classe de la fleur, où l'on apprenait les motifs destinés à orner les soieries lyonnaises. Entre 1815 et 1878, le musée enrichit ses salles de peintures d'œuvres d'artistes lyonnais, d'autant plus logiquement et facilement que l'École des beaux-arts se situe dans les locaux du Palais Saint-Pierre et qu'un salon annuel de peinture s'y tient aussi. Le palais Saint-Pierre est alors souvent désigné sous le nom de « palais des Arts », bien qu'il abrite des institutions variées, à commencer par l'Académie ou le Muséum d'histoire naturelle.

Étapes chronologiques pour le Musée des beaux-arts

1801 : Création par décret consulaire du Musée des beaux-arts de Lyon.

1803 : Le Musée des beaux-arts de Lyon s'installe au Palais Saint-Pierre, le couvent de Bénédictines de la Place des Terreaux qui avait été réquisitionné à la Révolution. Les premières

œuvres du musée sont issues de la confiscation d'œuvres saisies dans les églises. Par la suite, la collection du musée s'étoffe des confiscations faites par Napoléon en Italie.

1815 : Une salle consacrée à la peinture de fleurs, le *Salon des fleurs*, est ouverte au Musée des beaux-arts de Lyon. Elle vient en complément à la formation des artistes de l'école de dessin, qui y trouvent là une source d'inspiration.

1840 : Fermeture du « Salon des fleurs » du Musée des beaux-arts de Lyon.

1851 : Une galerie consacrée aux artistes lyonnais est ouverte au Musée des beaux-arts de Lyon. Jusqu'en 1880, de nombreuses toiles de l'école lyonnaise seront acquises par le musée.

1878 : Le Musée des beaux-arts de Lyon est rénové et étendu.

1976 : La Ville de Lyon crée l'Espace lyonnais d'art contemporain (Elac).

1984 : Une section art contemporain est créée au Musée des beaux-arts de Lyon.

1984 : Première édition d'Octobre des arts, événement annuel dédié à l'art contemporain, placé sous l'autorité de la section art contemporain du Musée des beaux-arts. Octobre des arts présente de très nombreuses expositions dans l'agglomération lyonnaise.

1988 : Dernière édition d'Octobre des arts à Lyon.

1988 : La section art contemporain du Musée des beaux-arts de Lyon devient un Musée d'art contemporain autonome reconnu par la Direction des musées de France (DMF).

1991 : Première édition de la Biennale d'art contemporain de Lyon. Elle est organisée par le conservateur du Musée d'art contemporain, via une association spécifique.

1995 : Inauguration du bâtiment abritant le Musée d'art contemporain de Lyon, dessiné par l'architecte Renzo Piano, sur le nouveau quartier de la Cité internationale.

1998 : La rénovation du Musée des beaux-arts de Lyon, qui s'est étalée sur plusieurs années, prend fin. Elle a été financée conjointement par l'Etat et la Ville de Lyon. Le Musée des beaux-arts comprend alors cinq départements : antiquités, objets d'art, arts graphiques, peintures, sculptures. Il illustre toute l'histoire de l'art occidental.

*Musée des tissus*⁶¹

Fondé en 1856 par la Chambre de commerce de Lyon, le Musée des tissus avait à l'origine pour ambition de présenter les relations entre art et industrie. Ce « musée industriel », tel qu'on l'appelait alors, était conçu pour recevoir des collections d'échantillons et de dessins ainsi qu'objets et machines témoignant de l'industrie créative lyonnaise. Ce musée s'inspirait d'expériences anglaises portant sur la présentation des relations entre art et industrie, telles qu'elles avaient été relatées lors de l'exposition universelle de 1851. Cette exposition avait permis la création d'un musée aujourd'hui appelé Victoria and Albert Museum à Londres. Le musée lyonnais ouvre lui en 1864, au second étage du Palais de la Bourse et prend le nom de Musée d'art et d'industrie. Vaste ambition, ramenée à partir de 1890 à un musée recentré sur l'histoire des tissus. Après la seconde guerre mondiale, le musée est transféré dans un hôtel particulier –l'hôtel Villeroy– construit par Claude Bertaut, rue de la Charité, en plein centre ville.

Bien avant la création du musée, la collecte de documents textiles est une préoccupation de nombreux acteurs, qu'ils soient voyageurs ou soyeux lyonnais. Ces derniers sont, du fait de leur métier, amenés à s'intéresser à toutes sortes d'étoffes et à archiver leurs productions. Ces premières accumulations forment l'embryon des collections du Musée, dont le fond se constitue aussi d'achats et de dons successifs, très nombreux au cours de la seconde partie du XIXe.

Les collections du Musée des tissus sont actuellement estimées à trois ou quatre millions de documents, ce qui le place parmi les toutes premières institutions mondiales consacrées aux tissus. Elles retracent plus de 2000 ans d'histoire du tissu. Elles se déclinent suivant deux axes majeurs : l'Orient et l'Occident. Dans la partie orientale, on trouve des tapisseries coptes, des tissus perses ou byzantins, des tapis d'Asie mineure, qui évoquent des civilisations aujourd'hui disparues. Dans la partie

⁶¹. D'après site Musée des Tissus, www.musees-des-tissus.com

occidentale, on trouve les premières productions venues de Sicile et des républiques italiennes, ainsi que des productions lyonnaises occupant une place prépondérante. Elles permettent notamment de valoriser le travail de dessinateurs comme Pillement, Philippe de Lasalle, Dugourc.

Au-delà de la mise en valeur du patrimoine, le musée assure une mission de recherche grâce notamment à des outils très spécialisés. Il dispose en effet d'une bibliothèque de plus de 30 000 ouvrages, d'une banque d'images textiles permettant d'accéder à quelque 3 millions de pièces et enfin d'un atelier de restauration des textiles anciens (non ouvert au public).

Le bâtiment du Musée des tissus abrite aussi le Centre international d'étude des textiles anciens (Cieta), le Centre textile de Lyon et région, l'association pour l'Université de la mode et enfin l'association internationale de la soie.

Etapas chronologiques pour le Musée des tissus

1864 : Création du musée d'art et d'industrie de Lyon par la Chambre de commerce de la ville au second étage du Palais de la bourse. De ce musée naîtront deux musées distincts : le Musée des tissus et le Musée des arts décoratifs.

1891 : Le Musée d'art et d'industrie de la Ville de Lyon se spécialise sur les étoffes et devient le Musée des tissus. Il demeure néanmoins dans les locaux du Palais de la bourse.

1925 : Un groupe d'industriels mécènes achète l'hôtel particulier Lacroix-Laval, rue de la Charité à Lyon, pour y installer le Musée des arts décoratifs, qui demeure placé sous la houlette de la Chambre de commerce et d'industrie de la ville.

1945 : Le Musée des tissus est transféré du Palais de la bourse à l'Hôtel de Villeroy rue de la Charité.

VI – L'industrialisation comme opérateur de scission

L'industrialisation est un processus qui met à contribution diverses disciplines artistiques, en particulier toutes celles qui ont trait aux arts visuels et plastiques, et qui contribue à les transformer, à les définir, voire à les constituer. L'impact de l'industrialisation est si important qu'il oblige l'art à se redéfinir, provoquant notamment une accentuation de la séparation entre beaux-arts et arts appliqués.

Si le nouveau rapport entre art et industrie est à la hauteur du bouleversement massif provoqué par l'industrie sur les structures sociales, il s'inscrit néanmoins dans la continuité des rapports entre art et société. En effet, les arts et en particulier les arts visuels ont toujours été en relation avec leur environnement social. Autrement dit, les artistes ont l'habitude de dialoguer avec des interlocuteurs et d'avoir des commanditaires :

« L'art, comme production, est un événement historique. Mais le contexte de la production (pour l'art comme pour la technique) fait apparaître immédiatement cette temporalité comme permanence (et non plus devenir). Toute production est en effet déterminée par ses conditions de réalisation effectives, qui concernent l'état de la culture qui rend cette production possible, l'histoire des techniques (des matériaux, des capacités, des savoir-faire) mais aussi l'histoire de styles et des genres qui déterminent pour la production d'art son quoi et son comment (quoi produire et selon quelles techniques ?). Les conditions qui déterminent la production comprennent non seulement les conditions de réalisation effective (comment faire) mais aussi celle de leur réception. Produire, qu'il s'agisse des Beaux-Arts ou de la technique, c'est s'inscrire dans un certain moment de l'histoire du goût et de la demande »⁶².

a/ Les arts visuels et leur environnement social

Dans la mesure où l'art est un objet complexe, qui met en jeu à la fois des faits, des idées et des valeurs, il nous semble nécessaire d'apporter quelques éléments pour permettre un « cadrage », nécessairement modeste, de cette notion.

– L'art est en interrelation avec le social

Bien avant l'apparition de l'industrie, l'art et les artistes étaient déjà en relation avec la société, ayant notamment en charge d'incarner des valeurs, de natures diverses :

- Transmettre des croyances religieuses, ce qui met les artistes en relation avec les autorités religieuses ;
- Affirmer un statut social, ce qui met les artistes en relation avec les couches sociales qui éprouvent ce besoin, commerçants et noblesse par exemple ;
- Représenter une culture, ce qui met les artistes en relation avec les lettrés et fait d'eux des membres de cette catégorie sociale.

Avec l'avènement de l'ère industrielle, un nouvel « interlocuteur » apparaît, qui s'ajoute à l'ensemble de ceux avec qui l'art et les artistes entretiennent des relations. Ce nouvel acteur provoquant un bouleversement qui touche la société dans son

⁶². *L'art a-t-il une histoire ?*, Anne Sauvagnargues, cours disponible au Centre d'études en rhétorique, philosophie et histoire des idées (Cerphi), //cerphi.net

ensemble, l'art, qui fait partie des structures sociales, est donc à son tour touché par l'émergence industrielle.

Ainsi, si le lien entre art et « pouvoir » (politique, temporel comme spirituel) est établi depuis longtemps, se développe au XIXe une relation nouvelle entre art et industrie. Ceci provoque notamment une redéfinition de l'art qui porte essentiellement sur une scission entre d'un côté les beaux-arts et de l'autre les arts appliqués.

– L'art est un système de valeurs

La notion d'art remonte dans son sens moderne au XVe dans les civilisations européennes, mais existe déjà pour les périodes de l'Antiquité Grecque et Romaine. De fait, quasiment toutes les sociétés ont des objets ou des rites qui incarnent des valeurs, et le plus souvent des valeurs religieuses, qui ressortent de ce que nous appelons aujourd'hui l'art.

Autrement dit, toute société humaine produit des artefacts qui incarnent ses croyances. On parle ainsi volontiers aujourd'hui d'arts premiers, il existe un musée parisien qui leur est tout entier consacré, ces objets font l'objet d'un marché, etc. Que les civilisations qui ont produit ces objets n'aient pas conceptualisé la notion d'art comme ont pu le faire les sociétés occidentales ne change rien au constat : tout regroupement humain a des croyances et produit des « véhicules » pour ses croyances. C'est ce rapport objet / croyance que traduit la notion d'art.

Autrement dit, l'acception contemporaine de l'art est... contemporaine. L'art n'a pas non plus toujours été ce domaine tel que nous l'entendons parfois aujourd'hui, entité fonctionnant en circuit fermé, coupée du monde. Cette vision réductrice est un héritage du XIXe romantique.

Ainsi, il n'est pas possible de proposer une analyse ou même une définition de la notion d'art, sans passer par une approche du système social à l'intérieur duquel il se met en place. On ne peut définir l'art ex-nihilo et il faut toujours garder à l'esprit que l'acception de cette notion est dépendante de son contexte social. Dans la mesure où cet environnement influe sur l'art, il est probable que l'industrialisation a une incidence sur l'art à la fois dans ce que l'on pense que celui-ci doit être (le système de valeur qu'il incarne) et dans ce qu'il produit (les œuvres ou les objets qui en sont le produit).

– Le contexte détermine la qualification artistique

Plus largement, cette question des relations entre l'art et l'industrie doit être posée dans une perspective sociologique, qui permet de « borner » le sujet. En effet, il serait vain de vouloir définir d'une part l'art, d'autre part l'industrie, pour connaître les relations qu'ils entretiennent. Toute définition convaincante est impossible car les frontières mêmes des objets considérés varient selon les époques voire les territoires (en Italie ou en Angleterre, une problématique scindant l'art et ses usages n'a pas cours par exemple).

Une perspective sociologique permet d'avancer l'hypothèse selon laquelle la qualification artistique (ou inversement industrielle) dépend du contexte. Elle est donc un attribut, autant qu'un fait établi. Cela conduit à s'interroger sur les conditions de son obtention et à essayer de savoir si ces conditions d'obtention ont changé. Autrement dit, ce type d'approche permet de mettre en évidence le fait que l'art et la créativité sont des données au contenu variable, qui ont été accaparées par une

catégorie d'acteurs (les artistes), tout en étant en usage de plus en plus fréquent dans d'autres secteurs de nos sociétés modernes et contemporaines.

b/ La scission beaux-arts / arts appliqués

Le bouleversement provoqué par l'industrialisation porte sur l'ensemble de ce que l'on appelle aujourd'hui les arts visuels, contribuant à affiner ce champ en diverses sous catégories, elles-mêmes subdivisées à leur tour. De plus la définition de ces catégories fait l'objet d'enjeux d'acteurs. Autrement dit, il n'est pas possible d'en donner une définition qui valable pour toute la période considérée (XIXe-XXe). Il est donc nécessaire de garder à l'esprit que la notion d'art, comme tout système de valeurs, est investi de croyances susceptibles de modifications, d'ajustements, d'abandons, etc.

– L'art se transforme au contact de l'industrie

On peut donc faire l'hypothèse que les évolutions du champ des arts visuels sont dues aux transformations sociétales apportées par l'industrialisation. Si l'on commence à distinguer les beaux-arts des arts appliqués, c'est bien que certains artistes (ou créateurs pour utiliser un vocabulaire contemporain) travaillent en relation avec des industriels (voire sont directement formés par eux).

L'émergence de technologies nouvelles est probablement à l'origine du bouleversement du champ artistique. Ce bouleversement se produit dans le champ des beaux-arts, lorsque qu'arrive, par exemple, l'appareil photo, machine ayant une capacité à reproduire le réel inégalée jusqu'alors. La possibilité de prendre des photographies, donc de reproduire à l'identique le réel, avec à la fois plus de précision et plus de rapidité, a une incidence sur la peinture et le métier de peintre.

Cela « oblige » la peinture à se trouver de nouveaux sujets : comment peindre un portrait quand la photographie est à la fois plus précise et plus rapide ? L'appareil photo concurrence la peinture, mais ce faisant, lui ouvre de nouveaux espaces. Si par exemple le peintre peut revendiquer sa subjectivité (cette subjectivité a toujours été présente, mais elle n'était pas valorisée de la même façon), c'est parce qu'il a moins d'obligation à la fidélité. Il en va de même pour les arts appliqués. Par exemple, c'est le développement de machines à tisser, qui contribue à faire émerger cette nouvelle catégories, qui se distingue peu-à-peu des beaux-arts.

– Les beaux-arts

S'agissant des beaux-arts, ils cherchent une autonomie à l'égard de la société –et c'est la nouveauté marquante qui s'instaure tout au long du XIXe et s'établit pendant la première moitié du XXe– pour développer une production indépendante des contingences et commandes sociales, privilégiant la subjectivité de l'artiste aux dépens de toute autre considération. Pour expliquer ce mouvement, nous avons mentionné que l'émergence de l'industrie, proposant notamment de nouvelles technologies qui concurrencent l'art (et qui pour partie détruisent certains savoir-faire artisanaux), contribue au développement d'une nouvelle conception de l'art.

Cette nouvelle conception met en avant « l'art pour l'art », qui parviendrait à se détacher des contingences (religieuses, sociales, etc.). C'est sur ce socle idéologique que se fondent les beaux-arts. Plus couramment, on considère aussi que

les beaux-arts se constituent sur une nouvelle figure de l'artiste. L'artiste n'est plus là pour exprimer des symboles sociaux (religion, pouvoir, etc.) ou pour incarner un statut social, mais pour exprimer sa propre subjectivité. C'est l'âme, la psyché de l'artiste qui sont sa « matière première ».

– Les arts appliqués

S'agissant de la « constitution » des arts appliqués, le phénomène est concomitant à celui de l'émergence des beaux-arts, mais il est peut-être moins visible, moins étudié aussi. Probablement parce que l'on a eu tendance à focaliser l'attention, en France tout particulièrement, sur les beaux-arts. Pourtant, les arts appliqués ont acquis une dimension nouvelle, inconnue jusqu'au XVIIIe. L'expression elle-même n'existait pas. On ne parlait alors que d'arts décoratifs, catégorie qui faisait référence à un artisanat du luxe et non à la réalisation industrialisée de produits ayant une forte composante créative.

Selon nous, les arts appliqués sont directement dus à l'émergence de l'industrie et à la « scission » opérée par les acteurs « partisans » des beaux-arts. La catégorie des arts appliqués faisant à son tour l'objet de subdivisions, distinguant les arts mécaniques, les arts industriels, les arts décoratifs... Toutes ces catégories visent à distinguer l'art tourné vers l'industrie de celui qui serait affranchi de ces contingences-là.

Les arts appliqués relèvent très précisément du champ que nous avons abordé jusqu'ici, à savoir ces productions, souvent mécanisées, qui ne peuvent se passer d'un apport créatif. De plus, au XIXe et au XXe, les arts appliqués demeurent minorés dans le champ des productions artistiques : la hiérarchie qui s'établit au XIXe demeure clairement favorable aux beaux-arts et aujourd'hui encore, la double identité des arts appliqués (créativité appliquée à une commande) demeure en partie déconsidérée.

c/ Les arts appliqués à Lyon et Saint-Étienne

Ce processus de scission entre beaux-arts et arts appliqués qui se produit au niveau national connaît des développements locaux spécifiques. Sur le territoire lyonno-stéphanois, les exemples de la soie (étoffes et rubans) et de la gravure sur métal (armes) sont typiquement les productions qui contribuent à dégager localement la notion d'arts appliqués. De fait, ils ont constitué un des éléments moteurs de la croissance des agglomérations de Lyon et de Saint-Étienne à partir de la fin du XVIIIe. Ces villes ayant développé des savoir-faire extrêmement puissants et sophistiqués en relation avec l'industrie dans les domaines de la soie, de la passementerie, des armes, des cycles, etc.

Localement, les relations entre art et industrie sont nombreuses, même si elles n'ont pas toujours été mises en avant en tant que telles, surtout à Lyon. Pourtant ces deux villes, du fait de leurs industries liées à l'artisanat d'art, ont vécu, à l'échelle locale, des évolutions similaires à celles vécues dans la capitale parisienne. À Saint-Étienne, la fabrique d'armes a connu d'importantes mutations en raison des développements industriels apportés par la mécanisation. De même, la soierie présente à Lyon depuis le XVIe rencontre des bouleversements majeurs avec l'apparition des métiers à tisser.

Si l'on peut retrouver des traces au niveau local de la scission beaux-arts / arts appliqués, ces questions sont davantage l'objet d'un questionnement

contemporain : le processus de scission s'est développé, à notre connaissance, sans avoir fait l'objet de débats ou d'analyses spécifiques à l'époque. Pourtant, cette scission est clairement actée localement avec la création à Lyon comme à Saint-Etienne de musées d'art et d'industrie. Cependant, seul le musée de Saint-Etienne a conservé cette dénomination, celui de Lyon devenant un Musée des tissus ayant une approche essentiellement historique délaissant l'aspect industriel de ces productions ainsi que leurs conséquences sur la sociologie et la morphologie de la ville.

– L'absence d'une « esthétique locale »

De plus, ces liens nouveaux établis entre art et industrie n'ont pas, malgré un contexte dynamique, permis l'émergence d'une « esthétique locale » qui identifierait la région et contribuerait à lui donner une image propre. Il n'y a pas, par exemple, d'équivalent local à l'Art nouveau tel que celui-ci a été mis en valeur dans d'autres villes⁶³. Sur l'aire Lyon / Saint-Étienne, alors même que cette région a été en pointe économiquement parlant tout au long du XIXe, il n'y a pas eu de « style » régional.

Au contraire, il semble que ce qui caractérise les productions textiles soit leur extrême versatilité : elles s'adaptent aux tendances de la mode, elles peuvent fournir des brocards de luxe pour les appartements royaux comme des rubans pour les élégantes, mais sans qu'apparaisse une « signature » stylistique. Pour produire de la soie, il faut dessiner des cartons pour pouvoir réaliser des motifs originaux, qui seront reproduits à grande échelle, tout en respectant l'innovation ou l'originalité du dessin, etc. Mais ces dessins ne forment pas une école, un genre, qui aurait pu évoluer au fil des ans. Ce qui fait la réputation de la soierie lyonnaise, c'est la qualité de la production, plus qu'un aspect esthétique particulier.

Il en va de même pour les autres productions de Saint-Étienne. Ainsi, alors qu'un fusil se doit de remplir une fonction –le tir– il peut aussi être un « bel objet », faisant appel à des compétences artisanales et créatives (gravure sur métal, incrustation, marqueterie et décors dans les parties en bois, etc.). Malgré l'appel à des savoir-faire hautement spécialisés, on n'a pas d'arme qui soit identifiée par son style. Ce qui fait la réputation des armes de Saint-Étienne, c'est leur fiabilité...

– Un développement conditionné à celui de l'industrie et du commerce

Autrement dit, les arts sur le territoire lyonno-stéphanois voient leur développement conditionné à celui de l'industrie. Ils ne se développent toutefois pas en soumission, mais plutôt en symbiose, sans jamais parvenir à prendre leur autonomie. Il ne s'agit évidemment pas pour nous de le déplorer ou de nous en réjouir, mais d'en établir le constat.

Ceci vaut pour le textile, mais plus largement, c'est l'ensemble des arts qui ne semblent pas avoir beaucoup investi ce territoire. Contrairement à la région Nord, qui a acquis une identité via la littérature. Cela n'a pas été le cas à Saint-Étienne où l'on trouve pourtant une matière similaire. Même chose pour Lyon, où les canuts n'ont pas donné lieu à une littérature qui excède le folklore régional (du moins jusqu'à aujourd'hui et sous couvert que certains écrits ne fassent l'objet d'une réévaluation artistique toujours possible).

⁶³. Ce mouvement d'essence parisienne, véritable esthétique « totale », couvrait toutes les productions plastiques, de l'immeuble à son ameublement, en passant par les objets pour la cuisine ou la décoration.

Par contre, c'est probablement cet enchevêtrement intime entre industrialisation et créativité qui permet aujourd'hui à Saint-Étienne d'apparaître comme un opérateur légitime sur le design, quand bien même ses principaux fleurons –Manufrance, cycles– ont disparu. Le tropisme local demeure fort, avec une Ecole d'art qui s'est spécialisée sur le design, de nombreuses formations, de la faculté aux écoles d'ingénieurs qui déclinent chacune dans leur spécialité cette thématique, etc.

– L'industrialisation ne remet pas en cause la centralisation esthétique

Plus généralement, on peut dire aussi, pour expliquer cette situation, que le système des beaux-arts et des arts appliqués, demeure, malgré l'émergence de l'industrialisation en province, très centralisé au XIXe : les écoles, les instances de reconnaissance (salon, Académie, journaux) sont à Paris. Les beaux-arts n'ont pratiquement aucune chance de s'imposer depuis la province. Seuls quelques rares artistes ont réussi à se faire un nom depuis la province (le plus souvent après leur mort). Il n'y a pratiquement aucun mouvement qui soit associé à la modernité picturale et qui démarre en province, sauf peut-être l'école de Pont-Aven.

Pour ce qui concerne les arts appliqués, la situation est à peine moins caricaturale. Il existe en effet des lieux de formation et de production qui ne sont pas à Paris. Cependant les arts appliqués sont dans une situation d'infériorité dans la hiérarchie esthétique par rapport aux beaux-arts. De plus, il n'existe pas, à Lyon ou à Saint-Étienne, comme à Aubusson ou à Limoges, une école qui dépende de Paris et qui donnerait une légitimité locale aux productions.

d/ Classer et hiérarchiser

Deux mouvements simultanés caractérisent les deux siècles qui nous précèdent : l'innovation et la volonté de classer pour rendre intelligible le monde. Nous avons évoqué plus haut la notion d'innovation, celle relative au classement nous paraît tout aussi importante.

Au XIXe se met en place un rapport au monde nouveau qui consiste à envisager le réel selon les principes de la science. C'est au XIXe que naît la conception moderne de la science et c'est à cette époque qu'elle commence à aborder l'ensemble du réel. Il n'est évidemment pas question pour nous d'affirmer que les siècles antérieurs n'ont produit ni idées ni sciences, mais c'est à partir du XIXe que la science acquiert un statut nouveau, qui la place au cœur même des valeurs dominantes de la société.

De cette approche scientifique se dégage une valeur essentielle : celle de la nécessité d'ordonner le monde pour le rendre intelligible. C'est à partir du XIXe que la science cherche à conceptualiser l'ensemble du réel pour le classer (en disciplines, en espèces, en genres, etc.) et en permettre une connaissance rationalisée. Ce mouvement s'explique aussi parce que le développement des savoirs est tel qu'il n'est plus possible à un seul homme de tout connaître : une spécialisation des savoirs devient nécessaire.

On assiste ainsi à un processus de classement et de définition très remarquable. Et les arts eux-mêmes n'échappent pas à ce mouvement de mise en définition « scientifique ». S'établit progressivement une catégorisation des activités artistiques, avec d'un côté les beaux-arts, eux-mêmes subdivisés en disciplines (dessin, peinture, sculpture, etc.), et d'un autre les arts appliqués, qui eux aussi font

l'objet de subdivisions (en arts décoratifs, arts appliqués, etc.). Cette mise en définition ne va pas sans débats, et la place, par exemple de l'architecture, fait l'objet de querelles virulentes, qui ne sont d'ailleurs toujours pas soldées aujourd'hui.

– Dénommer clarifie l'objet considéré, mais est souvent simplificateur

Tout travail scientifique suppose un classement, mais ce classement est réducteur. Et il en va de même pour tout exercice de dénomination : il permet simultanément d'ordonner le monde / de le rendre plus lisible, mais mettre le réel en mots suppose nécessairement une réduction, une abrasion des différentes facettes de l'objet considéré. Ainsi, lorsque l'on parle d'art et d'industrie, on a affaire à 2 concepts, à 2 catégories, qui désignent une pluralité de faits sociaux allant souvent au-delà de la définition « stricto sensu ». De plus, ces concepts et catégories sont construites à un moment donné, et leur sens évolue avec le temps. Leur vertu heuristique est dépendante d'un état de la pensée à un moment donné.

Par ailleurs, ces mots sont d'un usage courant, ils sont une notion quasi quotidienne, qui s'impose dans le langage commun. Malgré cet usage quotidien, cela ne veut pas dire que ces concepts font consensus, c'est-à-dire qu'ils désigneraient une « réalité » sur laquelle tout le monde serait d'accord (notamment pour l'art). Autrement dit, le réel, l'usage social, la pratique des individus, voire celle des institutions est souvent beaucoup moins mono-centrée que ne le laisse supposer la catégorie de désignation.

La « catégorie » des inventeurs qui rassemble des individus ayant des formations et des parcours divers, puisant dans différents registres de savoir : artistiques, techniques, etc. Ainsi, même au XIXe il y a des profils hybrides ou « dissonants ». Ainsi, l'inventeur de l'appareil photo a-t-il une identité professionnelle « dissonante », il est à la fois inventeur et artiste. De même, l'école des arts décoratifs est-elle typiquement une institution hybride, cherchant à répondre aux attentes du milieu professionnel sans lui être inféodé, formant des « artistes industriels », expression oxymore.

Aujourd'hui, la « figure » du designer nous « questionne » en grande partie parce qu'elle est une figure « transdisciplinaire », « genre » contraire à nos habitudes de pensée. Elle nous surprend à la mesure de nos usages intellectuels. Mais elle n'est pas forcément en révolution par rapport à une pratique qui a déjà été en usage (celle de l'inventeur par exemple qui doit allier invention à contrainte technique). Ce qui la caractérise par contre, c'est qu'elle est probablement la première profession à s'imposer en annonçant vouloir tenir ensemble contraintes techniques, souci esthétique et recherche d'un marché. Elle est bien une catégorie, puisqu'elle a un nom, mais cette catégorie correspond à plusieurs disciplines : elle est « transgenre ».

Autrement dit, il faut objectiver sur ces questions, ce qui relève d'un processus culturel, intellectuel de classement et de distinction entre art et industrie et ce qui relève de la pratique, de l'usage. Surtout lorsqu'on constate qu'aujourd'hui comme hier, la distinction entre ces deux notions ou mondes est en grande partie artificielle, elle permet d'appréhender une réalité qui s'avère plus complexe que la catégorie elle-même. Aujourd'hui, la différence entre l'art et l'industrie est probablement en train de s'affaïsser, les identités professionnelles des artistes, des créateurs, des ingénieurs et même des responsables marketing ayant tendance à s'emprunter mutuellement leurs caractéristiques.

– Un *distinguo* relativement récent

Par ailleurs, jusqu'à l'avènement de la révolution industrielle, les arts et les techniques ne faisaient pas l'objet d'un *distinguo* aussi clairement constitué que de nos jours. Au moment de la Renaissance, période où se constitue la notion d'art et le métier d'artiste, les frontières entre l'artiste et la technique sont bien moins claires qu'elles ne le sont aujourd'hui. Pour ne prendre qu'un exemple, on sait que Léonard de Vinci est à la fois peintre, mais aussi ingénieur, concepteur de machines de guerre, étendant ses réflexions à toutes sortes de sujets. Plus largement, tous les peintres sont alors les techniciens de leur propre pratique quand ils broient les couleurs, élaborent de nouveaux pigments, etc.

Ces identités plurielles montre la nécessité de ce détour historique, permettant de comprendre à quel moment et surtout pourquoi, les identités de l'artiste et du technicien / de l'ingénieur se scindent. Nous faisons l'hypothèse que cette séparation est temporaire. Elle n'est effective que sur un siècle environ, grosso modo de 1850 à 1950. Et cette scission se produit au moment de l'acmé de la révolution industrielle, mais elle caractérise une période relativement brève. Et nous conjecturons que nous sommes à nouveau dans une période qui tolère voire encourage la mixité des pratiques, le design étant l'exemple type de ce processus.

À l'appui de l'hypothèse d'une séparation temporaire qui autonomise l'artiste des contingences, on peut prendre l'exemple de l'apparition de la photographie. À l'origine, c'est une invention de Gustave Le Gray, que celui-ci cherche à faire reconnaître dans le champ des arts. Pour cela, il présente une photographie au salon de peinture de 1850 où elle est tout d'abord acceptée dans la section héliogravure, avant d'en être écartée. Le Gray lutta sa vie durant pour une reconnaissance artistique de la photo⁶⁴.

Bien qu'écarté du salon de peinture, l'invention photographique allait avoir une grande incidence sur le métier de peintre. Ce métier ne pouvait en effet plus se concevoir comme une reproduction fidèle du réel, car la photographie le supplantait sur ce terrain en termes de précision, de rapidité et surtout de reproductibilité. Cela conduisit à l'émergence d'une nouvelle posture professionnelle pour les peintres, qui eurent la possibilité d'affirmer que leur travail était l'expression de leur subjectivité et non plus leur capacité à reproduire de manière reconnaissable le réel. Cette posture nouvelle contribua à l'élaboration d'un statut spécifique à l'artiste, le détachant de l'utilitarisme de la représentation pour lui permettre de mettre en œuvre sa subjectivité.

Autrement dit, l'artiste tel que nous le concevons communément aujourd'hui, l'artiste qui expose sa vision personnelle, l'artiste inspiré et souvent dégagé des contingences sociales, est une figure qui émerge au milieu du XIXe, se prolongeant jusqu'après la seconde guerre mondiale, mais qui aujourd'hui relève probablement davantage d'un lieu commun que d'une réalité. En effet, une grande partie des artistes considérés comme contemporains ont fait évoluer leur pratique. Loin de la posture romantique du génie autonome, ils considèrent leur activité comme un métier, en prise avec le social au sens large. Les frontières qui semblaient nettes entre l'art et l'artisanat, entre l'artiste et l'ingénieur et / ou le scientifique tendent alors à s'estomper.

⁶⁴. D'après La photographie entre art et industrie, //expositions.bnf.fr/legray/reperes/histoire/4.htm

e/ Processus de requalification esthétique

« On voit historiquement se poser au XVIIIe le problème de la spécificité des beaux-arts et de la différence entre arts du beau, arts appliqués, technique et industrie, même si ce que nous appelons aujourd'hui « art » existait bien avant de recevoir un statut spécifique »⁶⁵.

Ainsi, on commence à s'intéresser de manière précise à cette époque aux rapports entretenus entre l'art et les industries. On parle alors souvent d'arts « mineurs ». Ce débat porte aussi sur une remise en cause des hiérarchies académiques. Ces réflexions se développent notamment grâce aux diverses expositions organisées par l'Ucad (Union centrale des arts décoratifs).

– La reconnaissance difficile des arts appliqués

La reconnaissance du statut d'œuvre d'art pour des créations appartenant au domaine de l'utile et réalisées parfois avec le concours de la machine ne va pas de soi. La définition même de ce champ artistique demeure problématique. Les arts « mineurs » ont-ils droit à une autonomie esthétique ou relèvent-ils des autres arts ?

Pour certains, comme l'architecte Eugène Viollet-le-Duc, l'unité des arts ne peut se réaliser que sous la houlette de l'architecture. La peinture et la sculpture n'atteignant leur véritable essence qu'en se soumettant à leur fonction décorative et monumentale. Dans cette perspective, tous les arts, hormis l'architecture, sont considérés comme décoratifs et concourent à parts égales à réaliser l'unité du style. D'autres au contraire mettent l'accent sur la notion d'utilité pour refuser aux arts mineurs une reconnaissance d'autonomie. Ils plaident en faveur de productions qui doivent concilier bon marché et qualité esthétique. Félix Bracquemont, lui, renverse la perspective et considère que l'ornement est « l'expression suprême des arts »...

Au XIXe, les opérateurs qui ont permis de penser la nature de ces productions nouvelles, ont souvent été des sociétés artistiques (regroupement d'amateurs), qui, montant un salon ou une exposition, parvenaient à lancer un débat et à faire bouger les lignes. Le rôle joué par l'Ucad (Union centrale des arts décoratifs) a été à cet égard essentiel pour à la fois constituer le débat et faire reconnaître la qualité des productions comme les acteurs engagés dans ces productions.

– Un exemple contemporain : les jeux vidéo

Ce phénomène de scission et de distinction se prolonge aujourd'hui encore. On trouve de nombreux cas similaires aujourd'hui, par exemple avec les jeux vidéo. Développés à la suite d'un bricolage technologique, ils ont connu un formidable développement commercial, entraînant des mutations industrielles importantes, des pratiques de loisir nouvelles et des produits faisant très fortement appel à des créateurs. De petits jeux composés d'objets sommairement dessinés, on est passé en 20 ans à des dessins en 3D. Y travaillent dessinateurs et graphistes qualifiés, apportant une plus value artistique à ce qui n'était au départ qu'une invention sans intention.

Mais les jeux vidéo ont aussi, par leur existence même, contribué à redistribuer les cartes dans le champ des arts visuels. L'art contemporain se repense

⁶⁵. *L'art a-t-il une histoire ?*, Anne Sauvagnargues, cours disponible au Centre d'études en rhétorique, philosophie et histoire des idées (Cerphi), //cerphi.net

en partie par rapport aux jeux vidéo. Ainsi, l'art contemporain se débat depuis une cinquantaine d'année avec la question de la figuration, avec laquelle il prend globalement ses distances (même si on note actuellement une forte remise au goût du jour de la figuration, aux États-Unis). De plus, lorsqu'il y a figuration, elle n'est pas faite « au premier degré ». La figuration en art contemporain a rarement pour objet la reproduction du réel. Elle produit des œuvres qui « questionnent » la figuration, beaucoup plus que des œuvres qui traduisent fidèlement un paysage par exemple.

La figuration a retrouvé une existence dans le champ des jeux vidéo. En effet, qu'ils soient réalistes ou fantastiques, stylisés ou enfantins, les jeux vidéo font appel de manière massive au dessin figuratif. Autrement dit, le dessin a acquis dans le champ du jeu vidéo une vitalité nouvelle. Alors même que cette pratique est déconsidérée dans le champ de l'art. Autrement dit encore, la technique des jeux vidéo a suscité une recomposition du paysage professionnel artistique.

– Un débat qui n'est pas soldé aujourd'hui

Les débats très vifs du XIXe, se retrouvent donc aujourd'hui, même si ces catégorisations et leur hiérarchisation commencent à être moins prégnantes. Depuis les années 1980, on assiste à un phénomène de déhiérarchisation entre les disciplines, avec en parallèle un mouvement condamnant ces positions. Ainsi, la politique du gouvernement de gauche, lorsqu'il arrive au pouvoir dans les années 1980 promeut-elle la bande dessinée, le design ou encore les « arts culinaires ». Ce processus de requalification est initié par une politique publique d'envergure (elle est impulsée par l'État via le ministère de la culture et est dotée d'un budget conséquent).

Actuellement, le champ des esthétiques s'est « assoupli », et une analyse en termes de hiérarchie (en dominant / dominé pour reprendre un schème bourdieusien) demande à être repensée. Le champ du design notamment s'est certes imposé dans le champ des arts visuels, mais pas seulement. Il est en passe de réussir ce pari qui consiste à refonder une catégorie esthétique. Aujourd'hui, le design désigne simultanément une approche plastique, mais aussi économique et probablement sociétale (éco-design). D'autres productions pourraient être envisagées de la même manière : la mode, mais aussi les musiques électroniques, les jeux vidéo, la lumière, etc.

Ainsi, le processus de classification et de hiérarchisation que nous avons présenté plus haut atteint-il aujourd'hui ses limites : la catégorisation n'apparaît plus comme porteuse de savoir, mais d'enfermement. Pour lutter contre ce phénomène, on cherche à croiser les disciplines, à croiser les catégories, car l'extrême spécialisation des activités est perçue comme sclérosante. Ainsi, des artistes cherchent-ils à collaborer avec des scientifiques de toutes disciplines, afin de renouveler leurs pratiques. Ce mouvement conduisant aussi les scientifiques à s'interroger sur leurs propres méthodes de travail.

– L'hypothèse d'une troisième voie

Si nous nous replaçons dans notre perspective, nous avons donc rappelé qu'au XIXe s'impose la nécessité d'une vision « objective », scientifique du monde. Simultanément se développent une multitude d'approches du réel qui donne naissance à de nombreuses disciplines scientifiques. Pour autant, cet « ordonnancement » du monde ne va pas de soi. Il rencontre des résistances

(religieuses, philosophiques, sociales, politiques...). Les débats et combats qui ont donné lieu à l'émergence des disciplines ont été des processus, et non des vérités qui se sont imposées d'elles-mêmes.

Ces débats furent particulièrement vifs dans le domaine artistique, à différents niveaux. Tout d'abord, et nous l'avons déjà mentionné, s'agissant de l'art, les productions artistiques en matière d'arts visuels et plastiques (dessin, peinture, sculpture) ont dû se redéfinir pour faire face à la concurrence de la photographie. Et il en a été de même pour les arts décoratifs. En effet, ils ont eux aussi été concurrencés par des objets manufacturés. Ainsi, les ébénistes, les orfèvres, etc ont vu certaines de leurs compétences concurrencées par les avancées mécaniques. Ils ont réagi, toutes choses égales par ailleurs, comme les artistes peintres ou sculpteurs : ils ont cherché à redéfinir leur métier. Autrement dit, ces métiers ont évolué en raison des transformations de leur environnement.

Ces transformations sont tout d'abord visibles en matière de formation : on passe d'un mode de formation au sein de l'atelier, au développement d'écoles que l'on pourrait aujourd'hui appeler écoles d'application. Les apprentis ne se forment plus en atelier –le XIXe est aussi le moment du déclin du compagnonnage– mais au sein d'écoles souvent voulues, voire financées par les industriels eux-mêmes. Et suivant un processus bien identifié par la sociologie, certaines de ces écoles, en raison de leur proximité à un domaine artistique dont la valeur symbolique est très forte dans nos sociétés, ont cherché à se parer d'un certain nombre des attributs symboliques des écoles d'art. Les élèves et les enseignants aspirent à se voir reconnus au-delà de leurs compétences techniques, sur leurs dispositions créatives.

Cette troisième voie est longtemps « entre les deux », ni vraiment technique, ni vraiment artistique, elle peine à s'imposer dans le paysage, en raison de son origine hybride. On parle alors d'art et d'industrie, d'arts décoratifs, d'arts industriels... Deux mots accolés qui marquent aussi la difficulté à concevoir un domaine issu de deux secteurs différents à une époque où l'on cherche justement à catégoriser le monde. Cependant, tout le XXe est un long chemin pour que cette discipline hybride s'impose. Elle n'y parvient en fait qu'à partir du moment où un mot parvient à la définir : il s'agit du mot anglais design. Cela n'est probablement pas par hasard s'il faut faire alors appel à un idiome étranger. En effet, les pays anglo-saxons sont beaucoup plus pragmatiques dans leur approche des domaines artistiques. Ils n'ont pas eu tendance à isoler l'art et à le mettre au sommet de la hiérarchie des valeurs. Les arts décoratifs, les allers-retours entre art et industrie ont toujours été mieux acceptés dans ces pays. Et de ce fait, un mot s'est formé chez eux ? pour désigner cette double pratique.

Conclusion – Quel parcours pour les villes de créativité appliquée ?

Au terme de ce panorama, nécessairement incomplet, on se risquera néanmoins à un point de vue concernant la manière dont ces deux villes travaillent leur histoire, à bien des égards commune. Saint-Étienne en a fait une de ses cartes majeures identitaires, elle revendique son passé pour développer une stratégie de reconstruction. Lyon au contraire, probablement parce qu'elle a plusieurs cartes à jouer, a une attitude beaucoup plus ambiguë à l'égard de son passé soyeux, tout comme elle semble avoir des difficultés à relier ce passé à son « actualité ». Autrement dit, ce qui distingue ces deux agglomérations, c'est davantage leur manière d'envisager leur histoire que cette histoire elle-même.

– Saint-Étienne, ville de « monoactivité »

Dans le cas de Saint-Étienne, on se trouve en présence d'une ville qui doit l'essentiel de son développement à son industrie et qui a de manière décisive accueilli des industries faisant appel à un savoir faire artistique important. Qu'il s'agisse de rubans ou d'armes, et dans une moindre mesure de cycles, la ville est demeurée sur un même domaine d'activité.

Malgré ou peut-être à cause de la fermeture de Manufrance, elle a cherché à la suite de ruptures à réinventer et à se réapproprier ce passé qui a fait son développement afin de poursuivre son activité. Pour cela, elle a choisi un thème qui exprime parfaitement sa modernité : le design. Elle a notamment initié la première manifestation dédiée au design (Biennale internationale du design), elle a imaginé une Biennale de la ville, elle dispose d'une Ecole d'art qui fait référence sur cette question, qu'elle s'apprête à ouvrir une Cité du design, qu'elle a mis en place des Ateliers espace public, etc⁶⁶.

On pourrait dire que la ville fait un parcours « d'outsider » : elle a développé une forme d'excellence dans un domaine peu reconnu, et qui demeure même aujourd'hui, dans la constellation des productions plastiques, un domaine sous-estimé. Autrement dit, elle ne s'est pas située par rapport à un modèle de référence parisien, mais plutôt comme un territoire capable d'agir par lui-même, quitte à demeurer éloigné de la reconnaissance symbolique apportée par le fait d'être, par exemple, une capitale artistique.

– Lyon, une ville multisectorielle

S'agissant de Lyon, la situation est nettement plus contrastée. En effet, la ville préexiste à la soierie, elle est une ville commerçante, de passage. C'est aussi une ville qui a une certaine envergure intellectuelle depuis la Renaissance et qui aujourd'hui dispose d'un potentiel de recherche universitaire très important. Le développement de la soierie aux XVIII-XIX^e, s'il est un vecteur de croissance décisif pour Lyon, n'est pas son seul support : la ville ne pratique pas la monoculture, mais plutôt la pluridisciplinarité. En fait, la ville se pense davantage selon un modèle de capitale, même si elle n'en a pas tout à fait l'envergure.

Lyon n'a pas misé sur la soie comme secteur potentiellement porteur d'identité artistique ou de savoir faire. Lorsque la crise économique est intervenue dans ce secteur, elle n'a pas cherché à prolonger cette activité. Aujourd'hui, en dehors du

⁶⁶. Toutes ses structures font l'objet d'une fiche détaillée sur le site www.millenaire3.com

nom de Philippe de Lassalle, qui connaît encore un seul artiste dessinateur pour la soie à Lyon ? La ville a préféré miser sur les beaux-arts, via son Musée des beaux-arts, essayant de développer un vivier d'artistes inscrits dans ce champ-là plutôt que dans celui des arts appliqués. Or, ceci s'est avéré en grande partie un échec, Lyon n'ayant jamais réussi à imposer ses artistes depuis son territoire autrement qu'en les laissant « monter » à Paris.

Aujourd'hui, la ville se pense davantage comme une ville créative, ayant une carte à jouer mode. Pour autant, elle peine encore à lier son passé à ses ambitions actuelles, alors qu'elle dispose avec l'héritage de la soierie, d'un domaine d'excellence s'agissant de la créativité, des liens avec l'industrie et la mode, etc. L'organisation au printemps 2007 d'une vaste série d'expositions, portant le titre commun « L'esprit d'un siècle, Lyon, 1800-1914 »⁶⁷, témoigne cependant qu'un changement s'amorce et que la ville ose se pencher sur un siècle, le XIXe, qui à bien des égards, détermine ce qu'elle est aujourd'hui.

– Une position d'outsider

On peut se demander pourquoi les industries créatives se si bien implantées à Lyon et Saint-Étienne. Le contexte français n'est pas anodin. En effet, le pays se trouve dans une situation de centralisme ancien et très fort. Les arts, mais aussi les manufactures dépendent depuis le XVe siècle du pouvoir royal, phénomène qui connaît son apogée au XVIIe. Ainsi, c'est François 1^{er} qui accorde un privilège de la soierie à Lyon pour concurrencer les soies italiennes. C'est aussi le pouvoir royal qui autorise l'implantation de manufactures.

Malgré la Révolution, le centralisme perdure et s'agissant des arts, l'épicentre demeure situé à Paris. Il n'est donc pas étonnant que la province ait travaillé sur des domaines connexes à l'art stricto sensu. Cette explication convient bien à Saint-Étienne, qui développe une activité à mi-chemin entre l'art et l'industrie. Elle vaut aussi en partie pour Lyon, avec la soie.

Autrement dit, c'est cette position de domination, voire d'exclusion (l'art stricto sensu ne peut se faire qu'à Paris), qui autorise à partir du XIXe l'invention, très lente, d'un nouveau modèle. Ce qui permet aujourd'hui à Lyon et Saint-Étienne d'acquérir une visibilité, d'être distingués, sans se placer en concurrence frontale avec le leader parisien. Lyon s'impose comme une capitale de création en matière de soierie au XIXe, car cette activité en partie manufacturière est délaissée par Paris. Cependant, Lyon se vivant comme une capitale, elle fait peu-à-peu appel à des artistes parisiens pour ses dessins (notamment Dufy) qui sont reconnus dans le champ des beaux-arts.

À l'inverse, Saint-Étienne semble moins attachée à cette qualification artistique. Si elle valorise ses objets manufacturés, c'est qu'il y a une « place à prendre », que ne revendique ni Paris ni Lyon. Elle peut inventer un modèle qui combine art et industrie, savoir faire artisanal et manufacturier, car elle n'a pas de concurrence, hormis d'autres villes comme Limoges ou Roubaix qui s'industrialisent sur un modèle proche.

⁶⁷. Ce projet associe plusieurs musées, dont les musées des beaux-arts, des tissus, Gadagne, Archives, etc pour des expositions, des spectacles, des visites-parcours, et divers événements festifs, d'avril à juillet 2007.

– Distinguer lieu d'invention et lieu d'expression artistique

Ce processus de non-reconnaissance des liens entre création et industrie se retrouve à Lyon avec le cinéma, que la ville a longtemps ignoré (même si la situation a changé aujourd'hui avec la présence de nombreux festivals et de l'Institut Lumière). L'invention du cinéma, la ville a beau en avoir été le berceau, elle n'en a pas été celle des usages artistiques qui se sont développés ailleurs, notamment à Paris, Nice et Hollywood. Alors que Saint-Étienne envisage clairement un travail sur les relations entre invention / industrialisation et usage artistique, Lyon demeure en retrait sur ces questions, bien qu'elle a toute légitimité à les penser.

Plus près de nous dans le temps, la place allouée aux jeux vidéo mérite d'être questionnée de la même façon. Si les développements techniques n'ont pas été élaborés sur l'agglomération (à l'inverse du cinéma), l'industrie du jeu vidéo s'y est notablement implantée, comme en atteste la formation d'un cluster dédié aux professionnels du jeu vidéo. Là encore, il semble que se mette en place un rapport ambigu à l'endroit d'une activité qui entremêle de manière quasi indissociable création, technologie et produit de masse.

Cela dit, contrairement au cinéma, les jeux vidéo n'ont pas encore acquis leurs lettres de noblesse artistique. Il est pourtant probable qu'ils connaîtront un processus de reconnaissance par le haut, c'est-à-dire que leur composante artistique soit de plus en plus mise en avant. Or pour l'instant, l'agglomération est attentiste. Elle pourrait par exemple initier une manifestation sur les jeux vidéo dont le contenu serait axé sur ces rapports complexes entre art / création / technologie / marketing. Cela peut passer par un festival, mais aussi par une Cité du jeu vidéo, des ateliers de pratique, des lieux d'expérimentation et de réflexion, etc.

À cet égard, l'attitude de Saint-Étienne est plus construite, car elle a mis en place une politique publique originale et transversale à propos du design, lui permettant de couvrir les champs de la formation (École d'art), de la mise en œuvre (Ateliers espace public), de l'institutionnalisation (Cité du design), de la visibilité événementielle (Biennale internationale du design), etc.

– Une société de créativité

Aujourd'hui, la création occupe une place de plus en plus importante dans une multitude de métiers. Le concepteur d'un logiciel informatique doit faire preuve d'une forme de création, de créativité, d'innovation. Le chercheur qui répond à un appel d'offre ou à une commande, est lui aussi dans la position d'un créateur qui cherche à inventer une réponse. Symétriquement, les artistes formés dans les écoles d'art travaillent très rarement en tant qu'artistes indépendants. Très souvent, les étudiants intègrent un métier où il est fait appel à leur créativité, tout en étant en relation avec une contrainte industrielle (design, graphisme, etc.). L'artiste a donc lui aussi très souvent des commanditaires, des discussions, il ne travaille pas de manière autonome et détachée de tout contexte ou contingence sociale.

Mais affirmer que nous sommes dans une société où l'innovation est placée au centre de son fonctionnement peut sembler paradoxal. On est souvent conduit à faire une analyse inverse, où l'on montre que la résistance au changement domine. Mais il faut distinguer les manifestations de résistance au changement (sociaux, économiques, environnementaux) et le fait que ces changements se produisent et sont en fait encouragés. Ils sont encouragés par nos sociétés de consommation, qui vivent de la nécessité d'entretenir le désir de consommation par un renouvellement constant des produits disponibles. Les changements sont aussi encouragés par les

collectivités locales qui aident la recherche, l'innovation, les start-up, etc. Autrement dit, l'idée qu'il faut aider les innovateurs est bien inscrite dans le fonctionnement social, même si le passage de l'invention à sa mise en œuvre suscite parfois des résistances.

À l'issue de ce panorama, on peut faire le constat suivante : nous vivons dans une société d'innovation permanente, dont le développement repose sur l'inventivité et la créativité (la créativité pouvant s'appliquer à de très nombreux secteurs). Par ailleurs, ces notions sont de moins en moins l'apanage des seuls artistes, à qui elles sont attribuées par le sens commun, alors qu'elles sont en usage dans de très nombreux autres métiers. On est tenté de dire, en une formule, que les artistes ont perdu le monopole de la création. Cependant, ils en sont encore souvent les détenteurs symboliques : la notion de création leur étant plus spontanément affectée que lorsqu'on parle d'un ingénieur.