



HAL
open science

Créer le multiple : la Réunion des fabricants de bronze (1839-1870)

Elodie Voillot

► **To cite this version:**

Elodie Voillot. Créer le multiple : la Réunion des fabricants de bronze (1839-1870). Art et histoire de l'art. Université Paris Ouest Nanterre - La Défense, 2014. Français. NNT : . tel-01249035

HAL Id: tel-01249035

<https://theses.hal.science/tel-01249035>

Submitted on 29 Dec 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris Ouest Nanterre - La Défense

École doctorale 395
« Milieux, Cultures et Sociétés du Passé et du Présent »

THÈSE DE DOCTORAT EN HISTOIRE DE L'ART

Élodie Voillot

Créer le multiple La Réunion des fabricants de bronze 1839-1870

Volume I sur III

sous la direction de:

Mme **Sékolène Le Men**, Professeur des Universités, Directrice de la thèse à l'Université Paris Ouest Nanterre – La Défense

Et :

Mme **Catherine Chevillot**, Conservatrice général du Patrimoine, Directrice du mémoire pour le diplôme de l'Ecole du Louvre

Soutenue le : 29 janvier 2014

Jury composé de :

- Mme Claire Barbillon, Maître de conférences HDR d'histoire de l'art contemporain à l'Université Paris Ouest Nanterre - La Défense
- Mme Catherine Chevillot, Conservatrice en chef du Patrimoine, Directrice du musée Rodin
- M. Sébastien Clerbois, Chercheur au Centre de recherche de la Faculté de philosophie et de lettres de l'Université libre de Bruxelles
- Mme Anne-Françoise Garçon, Professeur en Histoire des Techniques à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
- Mme Sékolène Le Men, Professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université Paris Ouest Nanterre - La Défense, membre de l'Institut universitaire de France
- Bertrand Tillier, Professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Bourgogne

SOMMAIRE

Volume I

Introduction

Première partie : Unir et promouvoir

Chapitre 1 : L'industrie du bronze

- A. Le monde des fondeurs jusqu'à la Révolution française
- B. Évolution des techniques dans le domaine du bronze : fonte au sable et machine à sculpter
- C. Les fabricants de bronze au XIX^e siècle

Chapitre 2 : La Réunion des fabricants de bronze : redonner corps au métier

- A. Naissance et développement de la Réunion des fabricants de bronze
- B. Le fonctionnement de la Réunion des fabricants de bronze

Chapitre 3 : Transmission et promotion du métier

- A. La formation des ouvriers du bronze
- B. L'émulation comme voie de perfectionnement
- C. Les expositions industrielles et universelles
- D. Des musées d'art industriel au musée de la Réunion

Deuxième partie : Concilier et protéger

Chapitre 4 : L'élaboration de la propriété intellectuelle : entre propriété artistique et propriété industrielle

- A. Les antécédents de la propriété littéraire et artistique
- B. Naissance de la propriété littéraire et artistique
- C. Du brevet d'invention au dépôt des modèles : la protection des dessins, modèles et marques de fabrique
- D. Faire évoluer la loi : les actions de la Réunion des fabricants de bronze

Chapitre 5 : Applications de la propriété artistique dans l'industrie du bronze

- A. La Réunion arbitre du métier
- B. Sculpture : modèles et contrefaçons
- C. La Réunion des fabricants de bronze et la propriété artistique : cas d'étude

Chapitre 6 : Du fabricant à l'artiste : « l'auteur » dans les arts industriels

- A. Portrait du fabricant en artiste
- B. Artistes et sculpteurs industriels : des artistes sans nom
- C. De la signature à l'auteur

Troisième partie : Créer et multiplier

Chapitre 7 : Une société de reproductions

- A. Économie visuelle de la reproduction
- B. Naissance d'un métier : profession éditeur
- C. Diffusion et appropriation : la reproduction

Chapitre 8 : Refaire la réalité

- A. L'art (délicat) de la reproduction
- B. De la traduction à l'interprétation des modèles :
la gravure et la sculpture d'édition
- C. La création dans la reproduction
- D. La réception des œuvres d'art multiple

Conclusion générale

Bibliographie

Index

Table des matières

Volume II : Annexes

Annexe 1 : Machine à réduire les sculptures et sculpture mécanique

Annexe 2 : Règlements, assemblées générales, séances, et membres
de la Réunion des fabricants de bronze

Annexe 3 : École de la Réunion des fabricants de bronze

Annexe 4 : Lettres et pétition

Annexe 5 : Factures et contrats

Annexe 6 : Textes de loi

Annexe 7 : Affaires arbitrées par la Réunion des fabricants de bronze

Annexe 8 : Œuvres littéraires

Volume III : Illustrations et figures

Illustration 1 à 96

Figure 1 à 5

REMERCIEMENTS

Bien des raisons peuvent pousser à engager un doctorat et à choisir un sujet de thèse. J'ai peut-être eu la chance de ne pas avoir à choisir le mien ; il m'a été confié. Cette situation a des avantages, puisqu'elle conduit aussi à se sentir responsable de la matière que l'on a entre les mains.

C'est une situation que j'avais déjà connue, en « découvrant » la sculpture du XIX^e siècle en master I, lorsque Mme Catherine Chevillot, conservatrice au musée d'Orsay à ce moment-là et enseignante à l'École du Louvre, m'a proposé de travailler sur la sculpture en ciment au XIX^e siècle. Un choix sans regrets et qui a non seulement confirmé mon envie de travailler sur le XIX^e siècle, mais l'a encore précisée en l'orientant à la fois vers des questions de techniques de la sculpture et de reproductibilité des œuvres d'art. Lorsque j'ai décidé de commencer un doctorat, c'est en sachant que je trouverai auprès d'elle les conseils nécessaires que je me suis tournée vers Mme Catherine Chevillot. J'ai retrouvé, en l'entendant me parler du sujet qu'elle me proposait, la Réunion des fabricants de bronze, l'intérêt et l'excitation que j'avais déjà ressentis et qui me semblent être les meilleurs auspices possibles pour débiter ce long travail.

C'est donc très chaleureusement que je tiens à remercier Mme Catherine Chevillot, pour son soutien, son indéfectible rigueur, sa bienveillance et le goût pour la recherche qu'elle a su me partager durant les sept années entre mon Master I et l'achèvement de ma thèse de doctorat. Rigueur, bienveillance et recherche sont aussi les termes qui me viennent en premier pour remercier Mme le professeur Ségolène Le Men, qui a accueilli ce projet avec enthousiasme lorsque la possibilité d'une codirection s'est présentée. Ses conseils pour ouvrir mon sujet à d'autres disciplines, ses encouragements à lui donner une véritable ampleur, m'ont été des plus précieux. À l'une et à l'autre, je tiens à réitérer ma plus vive et ma plus profonde gratitude.

Cette thèse de doctorat a été l'occasion de rencontres riches et stimulantes, de découvrir une communauté scientifique ouverte, curieuse, de jeunes chercheurs prêts à collaborer et à partager leurs travaux, souvent même avant que ceux-ci ne soient encore publiés – ce qui permet à cette thèse de bénéficier de recherches actuelles et inédites – leur envie. Je désire donc remercier ici M. Jean-François Luneau, maître de conférences à l'université de Clermont-Ferrand, M. Jérémie Cerman, maître de conférences à l'université Paris IV, Mme Claire Lemercier – dont la connaissance sans pareille des chambres syndicales et de leurs arcanes a été une lumière indispensable et qui a su faire naître l'ordre de la masse archivistique à laquelle j'étais confrontée –, Mme Audrey-Patricia Millet, Mme Judith Ickowicz et M. Pierre-Lin Renié. Je souhaite aussi associer à ces remerciements toute l'équipe de la documentation du musée d'Orsay, et plus particulièrement Mme Laure de Margerie et Mme Nadège Horner, dont la gentillesse n'a d'égal que leur disponibilité, ainsi que Mme Anne Pingeot, conservateur honoraire au musée d'Orsay, pour ses conseils toujours très avisés. Je tiens également à remercier Mme Anne Dion-Tenenbaum, conservatrice en chef au musée du Louvre, M. Yves Badetz, conservateur au musée d'Orsay, et M. Olivier Hurstel.

Ma plus sincère amitié va à Alain, Annabelle, Francis, Marjolaine, Thierry, Sabine et tous ceux dont l'effort et l'investissement m'auront accompagné au cours de ces années, qu'il me soit permis de les remercier ici. Enfin, je remercie Benoît dont la présence à chaque instant, l'intelligence et la rigueur sans faille m'auront donné la force et la confiance nécessaires à l'accomplissement de ce travail.

Abréviations

aff. : Affaire

A.N. : Archives nationales, Paris

Annexe : référence aux annexes de la thèse (voir volume 2)

A.P. : Archives de la ville de Paris

B.A.D. : Bibliothèque des Arts décoratifs, Paris

CA : Cour d'appel

C. de Paris : Cour de Paris

Doc ML : Documentation du musée du Louvre, Paris

Doc M'O : Documentation du musée d'Orsay, Paris

EPI : Exposition des produits de l'industrie

EU : Exposition universelle

Fig. : référence aux figures de la thèse (voir volume 3)

Gaz. des Trib. : Gazette des Tribunaux

Ill. : référence aux illustrations de la thèse (voir volume 3)

I.N.P.I : Institut national de la propriété industrielle

RFB : Réunion des fabricants de bronze

Trib. corr. : Tribunal correctionnel

Note : toutes les données numéraires (francs), les pourcentages, les dates et les mesures sont inscrits en chiffres arabes, toutes les autres en lettres.

EXERGUE

Elle se tient debout, la tête délicatement inclinée, une épaule un peu plus haute que l'autre. De son chignon bas, dans lequel est ramassée sa chevelure, s'échappent quelques mèches qui retombent sur sa nuque. Pour l'instant, elle nous tourne le dos ; un dos sensiblement plié en avant, comme lorsque l'on contracte le ventre par défense. Par pudeur, aussi. Le drapé roulé sur ses hanches dévoile un buste ferme à la musculature délicate. Sa taille est soulignée par la légère torsion qui anime son corps, encore amplifié par l'avancée de sa jambe gauche au genou replié. Elle est immobile. Elle a seulement arrêté son mouvement. Au sortir de l'eau, Aphrodite n'a ceint sur ses reins qu'une étoffe. Cette Vénus de Milo-là est noire. Sur la patine sombre de son épiderme, la lumière joue, glisse le long de sa colonne vertébrale, s'enfonce dans les plis et les commissures, comme pour ne plus jamais en sortir. Pourtant, il ne tient qu'à nous de nous en saisir et de tout bouleverser. Et alors, de découvrir son visage, ses yeux vides, minuscules, mais présents. Sous la chaleur de la paume, le bronze s'anime, vit, palpite. Dans la main, la déesse antique trouve une nouvelle grandeur, infinitésimale [Ill. 1 et 2].

INTRODUCTION

Entre la suppression en 1791 du système corporatif, qui ordonnait la vie artisanale sous l’Ancien Régime, et la révolution industrielle, des facteurs sociaux, techniques et économiques ont contribué à l’évolution du métier de fondeur de bronze. Parmi les plus brillantes conséquences de cette ouverture vers une organisation professionnelle nouvelle, la Réunion des fabricants de bronze se distingue par son ambition et sa pertinence. C’est l’étude de ce groupement professionnel que nous nous proposons de faire. Comment des fondeurs sont-ils parvenus, en se regroupant, grâce à leur pugnacité face aux contraintes et aux lacunes législatives, et grâce à leur capacité d’innovation, à opérer un virage radical dans leur travail ?

Car la dissolution des anciennes formes d’organisations professionnelles par la Révolution française a contraint la profession à s’adapter aux libertés nouvelles et aux devoirs qui y sont liés. Les changements auxquels les bronziers ont dû faire face étaient de plusieurs ordres. Ils étaient tout d’abord structurels, avec la disparition des corporations ; ils étaient ensuite techniques, les méthodes de production et de diffusion ayant radicalement changé, tout particulièrement avec le perfectionnement de la fonte au sable et l’invention de la machine à réduire ; enfin, les bronziers furent amenés à faire face à une évolution de leur clientèle où la bourgeoisie prenait une part croissante, et à adapter leur offre en fonction de nouvelles demandes. C’est l’époque où le rapprochement de l’art et de l’industrie suscite le passage d’une société de la rareté à une société de l’abondance, dans laquelle jouent un rôle essentiel les arts industriels, catégorie nouvelle dont les bronzes constituent une part importante.

Le secteur n’est pas seulement en mutation, dans le passage d’un « ancien » à un « nouveau » régime, il se développe dans une mesure sans

précédent. Grâce à l'augmentation de la demande en bronzes, le métier attire de nouveaux venus, de nouvelles entreprises, de nouveaux talents, de nouvelles gloires. Tous s'insèrent dans un tissu professionnel propice au métissage des ambitions. Cet accroissement de la fabrique est favorable au développement général de ce qui porte désormais le nom d'industrie du bronze, il entraîne une augmentation de la concurrence et donc une complexification des rapports entre fabricants. Jusqu'alors, le nombre restreint et la dimension artisanale des fonderies ne nécessitaient pas de cohésion au-delà du consensus qui, par ailleurs, était assuré par la corporation. La multiplication des ateliers et l'ouverture à la concurrence internationale imposent à la fabrique dans un temps relativement bref de se constituer en une entité unique et forte.

Mais sur quels modèles, sur quels fondements ? Comment renouer ce qui a été défait en sachant qu'il serait vain de refaire à l'identique ? Les transformations contemporaines ne rendent pas les formes traditionnelles complètement obsolètes – nombre de besoins restent les mêmes – mais demandent à ceux qui s'emparent de ces questions de faire preuve d'innovation et de continuité dans leur discernement. Telles sont les interrogations, et le dessein, que se donnent les hommes à l'origine de la Réunion des fabricants de bronze : redonner un corps au métier, réorganiser la profession et assurer sa promotion en s'unissant, et cela tant par la protection contre les fraudes que par la formation, l'encouragement mutuel et la diffusion des produits. La première barrière, l'interdiction d'association, est levée en 1818 quand 96 fondeurs et fabricants parisiens choisissent de s'unir pour faire face au pillage de leurs modèles et de créer une œuvre de bienfaisance au bénéfice des indigents. La forme que prend leur union est une société de secours mutuel. Ce modèle, fondé sur l'entraide, permet de contourner l'interdiction qui leur est faite par les lois d'Allarde (1791) et Le Chapelier (1793). À partir de ces deux objectifs, la Réunion investit tous les domaines où l'intérêt de la fabrique est en jeu. Sans avoir de programme systématique dans ce sens, c'est néanmoins avec cohérence que les différents membres et présidents de la Réunion donnent progressivement à leur regroupement les outils pour parvenir à faire de chacun d'entre eux le participant d'un projet plus vaste que la simple somme de leurs intérêts respectifs. Il est essentiel d'insister dès à présent sur la pluridisciplinarité de ce

projet. La modernisation du métier passe par la compréhension et la prise en compte de considérations aussi éloignées que peuvent l'être, localement, des revendications sociales, à l'échelle nationale, la législation relative à la propriété littéraire et artistique, et internationalement, les luttes commerciales dans le contexte concurrentiel des Expositions universelles.

À de nombreux égards notre travail se situe aux articulations d'une réalité mouvante. La richesse attachée à la complexité des objets de ce type, entre art et industrie, entre sculpture et objets d'art, implique un positionnement ouvert. Ce qui, par ailleurs, explique la relative originalité de ce sujet qui appelle une approche pluridisciplinaire. S'il va de soit qu'il s'agit avant toute autre chose d'histoire de l'art, ce sujet, comme beaucoup de ceux ayant trait aux arts industriels ou arts appliqués, nécessite d'être soutenu par d'autres disciplines et d'autres angles de vue : l'histoire des techniques, l'histoire sociale et culturelle, l'histoire économique et, peut-être plus inattendu, mais fondamental dans le cas de la Réunion des fabricants de bronze, l'histoire juridique.

L'enjeu de cette thèse n'est pas uniquement d'ordre social et structurel. Ce qui motive notre travail, ce sont les conséquences de ces bouleversements sur la production d'objet. Des objets ? Des œuvres ? C'est le problème essentiel qui est au centre de notre attention. Intituler cette thèse : « Créer le multiple » n'est pas faire acte de provocation ; l'ambition qui a conduit notre propos, et qui nous est apparue de plus en plus fortement au cours de notre recherche, était de mettre en évidence les enjeux de la multiplication, de l'interprétation, voire de la traduction d'objets artistiques et culturels par les procédés techniques qui se généralisent au XIX^e siècle. Trois enjeux principaux sont apparus, qui ont permis de structurer notre propos sur la Réunion des fabricants de bronze et leur production de « sculptures industrielles » : un enjeu technique et commercial – être capable de réaliser les « meilleures » reproductions, les plus conformes, fidèles à l'original –, un enjeu juridique – comment situer la reproduction dans le domaine de la propriété artistique et littéraire –, un enjeu esthétique – reconnaître à la reproduction une capacité créatrice, reconsidérer l'opposition entre l'un et le multiple, qui articule le rapport entre œuvre originale et reproductions, pour insister davantage sur la reproduction en elle-même.

Le sujet bénéficie de nombreux travaux, à la fois d'études globales et d'approches monographiques. Les recherches fondatrices menées par Charles Metman¹ sur les éditeurs de bronze ont été prolongées notamment par M. Jacques de Caso², auxquelles il faut également rattacher les importants travaux sur la sculpture du XIX^e siècle, et particulièrement la sculpture en bronze, entrepris par Mme Anne Pinget³, Mme Catherine Chevillot⁴, Mme Antoinette Le Normand-Romain⁵, ainsi que Mme Isabelle Leroy-Jay Lemestre⁶. Sur l'histoire des techniques et des fondeurs, les récentes publications de Mme Élisabeth Lebon⁷ sont des sources riches et précieuses. À celles-ci s'adjoignent des regards plus ciblés, comme ceux portés par M. Pierre Cadet sur la maison Susse frères⁸, Mme Florence Rionnet sur la maison Barbedienne⁹, ou encore Mme Sabine Lubliner-Mattatia sur Victor Paillard (1805-1886)¹⁰. La thèse de doctorat que cette dernière a consacrée aux fabricants parisiens de bronzes d'ameublement entre 1848 et 1900¹¹ éclaire également le second versant de la production et complète, par son approche statistique et documentaire les éléments que l'importante exposition consacrée aux Expositions des produits de l'industrie nationale en 1991¹² avait mis au jour.

Travailler sur la Réunion des fabricants de bronze¹³, c'est travailler sur un sujet complexe, multiple, qui rassemble plusieurs domaines d'étude. Il faut l'envisager comme un groupe social, l'appréhender au travers d'un groupe

¹ METMAN 1944 ; METMAN 1989.

² Sur le sujet qui est le nôtre, voir notamment : CASO 1985, CASO 1989 et HARVARD 1975 (*Metamorphoses in Nineteenth-Century Sculpture*).

³ Voir notamment PARIS 1986 (*La Sculpture française au XIX^e siècle*).

⁴ Voir notamment CHEVILLOT 1986, CHEVILLOT 1992, CHEVILLOT 1998, CHEVILLOT 2008 et DIJON ; GRENOBLE 1988 (*Emmanuel Frémiet « La main et le multiple »*).

⁵ Voir notamment *Rodin et le bronze, catalogue des œuvres conservées au Musée Rodin*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2007.

⁶ LEROY-JAY LEMESTRE 1986, voir aussi PARIS 1991 (*Un âge d'or des arts décoratifs*).

⁷ LEBON 2003, LEBON 2009, LEBON 2012 (1) et (2).

⁸ CADET 1987 ; CADET 1989 ; CADET 1992. Maison fondée en 1798 par Michel-Victor Susse située 7 et 8 passage des Panoramas, elle était d'abord spécialisée dans la papeterie Les deux fils de Michel-Victor. Jean-Louis-Victor (1806-1860) et Jean-Baptiste-Amédée Susse (1808-1880), reprennent la maison en 1834. En 1840, ils fondent un atelier de bronzes d'art sous le nom de Susse frères.

⁹ RIONNET 2006.

¹⁰ LUBLINER-MATTATIA 2004.

¹¹ LUBLINER-MATTATIA 2003.

¹² PARIS 1991 (*Un âge d'or des arts décoratifs*).

¹³ Nous avons décidé d'utiliser l'orthographe « Réunion des fabricants de bronze » pour respecter celle en usage au XIX^e siècle dans les papiers de la Réunion. En revanche, nous écrivons « fabricant de bronzes ».

d'individus, de personnalités qui ont une existence en son sein, mais aussi au dehors. Son étude permet d'établir une cartographie professionnelle, mais aussi une cartographie humaine et sociale qui s'étend des anonymes journaliers aux fabricants dont la renommée était nationale, voire, parfois internationale. Cette thèse se fonde sur l'analyse précise et approfondie des archives de la Réunion qui, conservées jusqu'alors par le Syndicat du luminaire, héritier actuel de la Réunion, ont été versées en 2001 aux Archives nationales¹⁴ grâce à Jacques de Caso et à Catherine Chevillot. Cela a été un atout exceptionnel de disposer de ce fonds cohérent, complet et préservé. En effet, les sources disponibles sur les industries d'art et sur ceux qui les animent sont souvent soit lacunaires, soit peu nombreuses, et dans tous les cas les sujets relatifs aux arts industriels demandent d'en convoquer un grand nombre, et de faire appel à son imagination pour en débusquer là on ne s'attendrait pas à en trouver. Certes, ces archives doivent être enrichies, pour être pleinement considérées, par un certain nombre de documents indispensables, tels que les rapports des Expositions des produits de l'industrie nationale, des Expositions universelles, le rapport de Léon de Laborde (1807-1869) sur l'Exposition universelle de 1851 (1856), etc. – mais rares sont les industries, voire les maisons et les fabriques, dont on peut retracer l'histoire sur plus d'un siècle. Cette singularité tient peut-être au statut de la Réunion, qui n'est ni une maison, ni une industrie à part entière, mais une création singulière. Les sources à notre disposition sont le reflet de cette singularité. Elles sont essentiellement constituées des procès-verbaux de ses séances et de ses assemblées générales. Des documents comparables, dans une certaine mesure, aux minutes d'un procès – les attributions juridiques dont se dote la Réunion constituant l'une de ses principales activités. Les procès-verbaux sont la voix de la Réunion, c'est à travers eux que s'expriment ses membres et que nous avons accès non seulement à une connaissance de la Réunion mais à la manière même dont la Réunion se met en place, dont elle vit et s'organise. À cette voix nous avons souhaité donner le plus d'ampleur et de portée possibles en accordant une large place aux citations, aux extraits de procès-verbaux, de façon à ne pas travestir la parole des hommes de la Réunion et à la restituer dans son entièreté.

¹⁴ A. N. 106/AS, le versement a été effectué en 2001 à la suite d'un inventaire détaillé en 1992 effectué par Catherine Chevillot et Laure de Margerie.

De cette manière nous nous attachons à restituer la dimension humaine de ce fonds, si déterminante pour en comprendre les fondements. Toutefois, cette immédiateté du témoignage appelle des précautions. Le témoignage n'est pas une vérité délivrée, il demande toujours de se rappeler non seulement qui parle, mais d'où on parle et à qui on parle¹⁵. La méthode employée, sans être réellement empruntée, entretient des liens avec l'approche micro-historique. Ici, la Réunion nous sert de repère à partir duquel confronter et exemplifier.

Cette dimension historique, sociale et technique traverse toute notre étude. Une attention qui montre comment les fabricants de bronze créent une organisation originale, entre tradition et innovation. Deux préoccupations concentrent essentiellement l'attention des fabricants : la protection des modèles et la formation professionnelle ; l'une et l'autre trouvant leur origine sont parmi les anciennes prérogatives corporatives. Alors que la formation professionnelle suit le mouvement général de l'enseignement des arts appliqués, même si la Réunion ne cesse de le ramener toujours plus fortement en son sein, la protection des modèles et la lutte contre la contrefaçon concentrent tout au long du siècle son attention. En 1839, l'élaboration du contrat d'édition à l'initiative de la Réunion transforme en profondeur l'industrie du bronze et l'introduit dans un nouveau monde, celui de l'édition. Cette date, que nous avons choisie pour faire débiter notre travail, lui confère une de ses spécificités, celle de ne se consacrer qu'au « petit bronze », à la statuette et à l'objet d'art, au détriment de la fonte monumentale, les pièces d'exception et la grande statuaire. Ce qui nous intéresse ici se concentre à la reproduction à petite échelle de modèles créés ou non pour l'édition. Malgré ce choix, il nous a paru naturellement nécessaire de reprendre l'histoire à son commencement, et même en amont, pour ancrer la période de notre étude dans un continuum. D'autant que les premières années de la Réunion ont été brillamment étudiées par Mme Ophélie Ferlier¹⁶. Elle a montré combien la période allant de 1818 à 1823 (avril) est celle de l'institution de la société, le moment où elle naît et se construit progressivement, grandit aussi. Puis de 1823 à 1830, la Réunion connaît un premier moment de prospérité. Lors de l'arrivée au pouvoir de la monarchie de Juillet, une crise se fait sentir dans la fabrication des

¹⁵ GINZBURG 2001.

¹⁶ FERLIER 2006.

bronzes. La Réunion traverse à la fois une période de difficultés financières et de légitimité : les adhésions se font de plus en plus rares et son autorité est par ailleurs contestée par certains membres. Ce n'est qu'en 1833, avec l'élection de Jean-François Denière (1774-1866) à la tête de la Réunion que l'espoir renaît dans ses rangs, un élan confirmé sous la présidence de Claude-Rosalie Gastambide (décédé en 1852) ; la Réunion accueille de nouveaux membres et ses finances s'améliorent. En 1839, elle semble enfin avoir trouvé sa place au sein de la fabrique parisienne, et être reconnue comme un organe indispensable.

L'année 1870 est apparue comme une date pertinente pour clore notre étude, non pas tant parce qu'elle marque un changement politique que parce qu'elle apparaît comme le terme de la phase de développement et de prospérité de l'industrie du bronze. La Grande Dépression qui s'annonce, la montée de rivalités étrangères et les pressions économiques que subissent les fabricants de bronze, sont autant d'éléments qui ne permettent plus à l'industrie du bronze de prolonger l'éclat qui fut le sien sous le Second Empire. Toutefois, comme il nous a semblé nécessaire d'ouvrir notre sujet en avant de 1839, nous avons dû le prolonger au-delà de 1870 car nombre des impulsions données par la Réunion et ses réflexions en matière de protection des modèles et de création industrielle ne trouvent leur concrétisation qu'après cette date. Aussi doit-on considérer la période 1839-1870 comme le cadre chronologique de notre étude des archives de la Réunion des fabricants de bronze, cadre que nous nous sommes donc permis de dépasser pour replacer son action dans des mouvements et des dynamiques plus longs.

La première partie de cette thèse est consacrée à la manière dont, collectivement, des fabricants parisiens décident de fédérer le métier autour d'une ambition première – lutter contre la contrefaçon et protéger les modèles –, ambition qui fut largement surpassée par l'ampleur sans précédent de son action, notamment, en participant activement à la promotion du bronze et de l'industrie, ce qui contribuera au maintien de la France au premier rang du marché international. Il s'agira de comprendre comment la Réunion s'appuie sur l'héritage corporatif, qui n'est pas totalement moribond, pour redonner au métier un « corps », complet et autonome, qui sait à la fois ressusciter les attributions des corporations tout en leur donnant une ampleur nouvelle et en ayant fait sien

les transformations contemporaines. Sur quels fondements la Réunion s'appuie-t-elle, quels dispositifs met-elle en œuvre pour cela ?

La deuxième partie a pour objet l'étude de l'élaboration de la propriété intellectuelle, dans ses deux branches que constituent la propriété artistique et littéraire, la propriété industrielle, et les rapports que ces deux domaines entretiennent avec l'art industriel, et plus spécifiquement avec le bronze d'art. Cette étude est fondée et enrichie par la confrontation des pratiques de conciliation mises en place par la Réunion avec celles appliquées dans les prétoires. Ces « micro-affaires », ces « micro-histoires », sont tout autant d'éclairages directs sur les pratiques du temps et sur la manière dont la jurisprudence se construit. Notion en constitution, l'art industriel cherche sa définition de nombreuses façons y compris dans le droit et la doctrine. Le temps que la jurisprudence et l'effort législatif clarifient les situations, les prétoires deviennent des lieux de réflexion pour la compréhension de l'art industriel, de ses définitions et de ses frontières. Celles-ci sont complexes car elles articulent des éléments d'ordre matériel – l'industrie –, avec des éléments d'ordre culturel – la création artistique – ; les arts industriels relèvent de ces deux domaines d'application. Le combat de la Réunion est de définitivement inclure les arts industriels dans le domaine de la propriété littéraire et artistique, et donc de les assimiler à des œuvres et de parvenir à une « unité » de l'art. Ce mouvement n'est pas sans susciter des hésitations. L'analyse des aller-retour jurisprudentiels met en évidence la difficulté qu'il y a à intégrer une conception nouvelle à une notion ancienne.

La réflexion autour de la propriété littéraire et artistique amène également à questionner la notion d'auteur. Pivot autour duquel se construit la protection des œuvres d'art et des œuvres de l'esprit, l'auteur se constitue en personne juridique de manière récente. Or la distinction de cette « personne » est une construction dont les caractéristiques sont inconciliables avec les spécificités des arts industriels. Comment envisager le rapport à l'auteur dans ce domaine où plusieurs personnes prennent part à la conception et à la fabrication de l'objet ? Cette notion est-elle toujours valide ou ce domaine ne demande-t-il pas le recours à d'autres cadres interprétatifs ? C'est cette question qui va guider notre réflexion sur la volonté de la Réunion de faire reconnaître les arts industriels comme des

arts à part entière. Au-delà de ces aspects théoriques, la réflexion sur l'auteur dans le champ des arts industriels conduit à questionner les rapports entre les différents acteurs de ce domaine, leur rôle et la reconnaissance de chacun dans le processus de création.

Enfin, dans la troisième partie de notre étude, nous nous interrogerons sur la manière dont une société et une culture de la reproduction se mettent en place au début du XIX^e siècle. Les innovations et les perfectionnements techniques engendrés et engendrant la révolution industrielle amènent le développement concomitant de plusieurs techniques de reproduction mécanique – la lithographie, la photographie, et naturellement l'édition de sculpture. La première moitié du XIX^e siècle constitue un moment déterminant dans le rapport aux images et aux œuvres. Avec le développement et le perfectionnement des techniques de reproduction mécanique, les « images » au sens large pénètrent dans la vie de tout un chacun. Ces changements définissent de nouvelles modalités de connaissance et d'appréciation des œuvres d'art, voire d'appropriation de celles-ci. Autour des reproductions se met en place un discours social sur l'art, sur les bienfaits que chaque individu peut et doit retirer de celles-ci, discours qui, par ailleurs, n'a aujourd'hui pas totalement disparu d'une conception idéaliste de l'art. Par ailleurs, la mise en perspective de ces différentes techniques permet de mieux cerner la manière dont s'élabore une conception de la création et de l'originalité qui devient possible au sein même de la reproduction. Une conception qui se trouve à l'interaction de considérations artistiques et esthétiques, mais aussi juridiques et marchandes. De cette imbrication naît un trouble : jusqu'où peut-on pousser les limites de cette vision de la reproduction ? Quand se heurte-t-elle à ses propres contradictions ? Quand la marchandisation de l'art engendre-t-elle sa dévaluation ? Quand l'œuvre ne devient-elle qu'un objet, un bibelot ? Mais a-t-elle réellement été, à un moment donné, autre chose ?

La Réunion des fabricants de bronze constitue un exemple riche et original permettant de mieux cerner la manière dont les métiers d'art au sens large, des métiers en mutation, ont été capables de se réinventer au croisement de la révolution industrielle pour aboutir à la conception d'un art industriel en parfaite

adéquation avec son époque et les enjeux qui la parcourent. Elle suscite une réflexion sur la reproduction et l'originalité, sur l'œuvre d'art multiple qui est essentielle pour comprendre la manière dont se met en place une esthétique non seulement de l'œuvre en multiples exemplaires mais aussi du multiple au xx^e siècle.

Première partie
UNIR ET PROMOUVOIR

« De tout temps les peuples ont connu le bronze, et de tout temps ils l'ont travaillé. Son éloge est dans tous les livres des anciens, depuis Confucius jusqu'à la Bible, depuis Homère jusqu'à Virgile, depuis Virgile jusqu'à nos jours. »

Alfred Busquet¹⁷

Pour les références bibliographiques complètes, se reporter à la bibliographie générale en fin de volume.

¹⁷ BUSQUET 1856 (1), p. 202, repris dans BUSQUET 1856 (2), p. 205.

Chapitre 1

L'INDUSTRIE DU BRONZE

Le bronze est une technique millénaire. Nous ne retracerons pas ici l'histoire entière du bronze, mais engagerons notre réflexion là où, appliquée à celle-ci, le terme industrie intervient pour transformer profondément ses modes de conception et de production. Le terme industrie demande donc à être interrogé car, qui dit industrie dit organisation professionnelle. Et c'est très précisément cet aspect que nous souhaitons mettre en évidence dans ce premier chapitre en étudiant la manière dont se structurent les métiers du bronze avant la Révolution française, et ce tout particulièrement pour mieux comprendre quels besoins et, donc, quelles solutions naissent de l'abolition des corporations avec les lois d'Allarde et Le Chapelier.

En effet, incorporés depuis le XIII^e siècle, les bronziers doivent au tournant du XIX^e siècle repenser leur organisation, ceci dans une période où le développement industriel et technique transforme en profondeur les modes de production du bronze d'art. Le perfectionnement de la fonte au sable permet de produire plus facilement et à moindre coût, et l'invention de la machine à réduire facilite les opérations de réduction mécanique. Le secteur ne s'industrialise véritablement qu'à partir de ce moment-là, rejoignant ainsi le domaine des arts industriels alors en pleine formation. À l'autre extrémité de la chaîne menant de la production à la consommation, la révolution industrielle suscite de nouveaux produits susceptibles de la satisfaire, une clientèle soucieuse d'adapter des stratégies de distinction dans lesquelles les arts industriels vont tenir un rôle important. C'est dans ce contexte que naît un nouveau marché, faisant la part belle à des productions de moindre coût, le marché du demi-luxe face auquel, ou

dans lequel, les fabricants de bronze doivent désormais situer leurs productions. Celles-ci ont changé ou sont en train de changer sous la pression des perfectionnements techniques, de même que les hommes qui font vivre ce secteur. Dans le premier tiers du XIX^e siècle – période de forte expansion économique –, le bronze attire et suscite des vocations, ajoutant ainsi aux transformations structurelles des transformations sociales. En se fondant en 1818 à Paris, pour lutter contre la contrefaçon et le pillage des modèles, la Réunion de fabricants de bronze unit les différents protagonistes du secteur pour qu'ils fassent face ensemble à ces défis. Elle rassemble alors, fondeurs, fabricants, mais aussi artistes industriels et ouvriers.

En 1839, sa reconnaissance comme chambre syndicale fait d'elle un modèle d'union professionnelle à un moment où l'organisation des métiers, à mi-chemin entre l'ancienne corporation et le futur syndicat, cherche des solutions nouvelles et pérennes. La Réunion des fabricants de bronze propose une réponse intermédiaire, intelligente et efficace, aux transformations structurelles auxquelles s'ajoutent les innovations et les perfectionnements techniques apportés par la révolution industrielle. Elle est à la fois précurseur et modèle pour de nombreuses autres professions, tant pour l'efficacité de son fonctionnement que pour son engagement dans des domaines aussi variés qu'essentiels que sont la protection juridique du métier, la formation des élèves ouvriers, la promotion et l'exportation de l'excellence industrielle française. Corps intermédiaire ressuscité, elle se place à l'interaction entre les institutions officielles – dont elle devient un interlocuteur privilégié – et la société civile pour laquelle elle est un moyen de promotion individuelle, permettant l'insertion de ses principaux membres dans d'autres réseaux sociaux et politiques.

L'étude de l'industrie du bronze avant et après la Révolution française permettra de comprendre comment la Réunion reprend à son compte la plupart des attributions des corporations qui ont disparu avec celles-ci, l'enseignement et la formation professionnelle, auxquelles elle donne une nouvelle ampleur en accord avec les préoccupations et les enjeux contemporains, et comment elle fonde une structure totale et parfaitement autonome.

A. Du système corporatif à la révolution industrielle

Travailler sur une structure professionnelle dont la forme née au XIX^e siècle implique de porter un regard rétrospectif sur les modalités d'existence préalables de cette profession ; parce que les techniques de fonte ont été élaborées depuis une origine qui peut être fixée dans l'Antiquité, le métier de fondeur existe selon différentes définitions et acceptions. Ainsi, notre propos tout au long de ce chapitre n'est pas tant d'écrire l'histoire des fondeurs ou de la fonte – ce qui a pu être fait précisément par d'autres – que de restituer et d'analyser les éléments fondateurs d'un corps de métier. L'objet de notre étude, la Réunion des fabricants de bronze, n'est pas né *ex-nihilo* ; ses fondements, ses principes, et ses motivations s'appuient sur des traditions et des pratiques encore efficaces – en 1791, au moment de la promulgation du décret d'Allarde, les corporations sont loin d'être aussi moribondes et inadéquates que leurs détracteurs veulent bien le dire. C'est cet héritage qu'il est nécessaire de connaître pour comprendre la manière dont la Réunion devient l'outil essentiel du succès de la production de bronzes au XIX^e siècle.

La Révolution française est un moment de grands bouleversements tant du point de vue politique que dans l'organisation des structures sociales et professionnelles. L'industrie du bronze doit elle aussi s'adapter à ces changements. Les corporations qui depuis le XIII^e siècle avaient progressivement mis en place une organisation pour la profession disparaissent. Mais cette disparition ne se fait pas sans laisser de profondes marques dans le métier. Ce sont ces marques et ces façons de penser et d'organiser le travail que nous allons étudier dans un premier temps¹⁸.

¹⁸ Nous renvoyons pour cette partie à : VIEZ 1946, SOUTH BRISBANE 1988 (*Masterpieces from the Louvre*), BRESCH-BAUTIER 1989, BRESCH-BAUTIER 2008, PARIS 2008 (1) (*Bronzes français de la Renaissance au siècle des Lumières*), LEBON 2012 (1) en particulier « La diffusion des connaissances et les pratiques sous l'Ancien Régime » et la bibliographie très complète qui donne accès à des textes intégraux en ligne et à des transcriptions de sources manuscrites et inédites.

a. Le système corporatif

La corporation est un métier autonome. Elle n'est soumise qu'aux règles qu'elle se donne elle-même et dispose de la personnalité juridique. Lors de l'entrée dans la corporation les membres doivent prêter serment, d'où la qualification de « métier juré ». Ses fonctions sont nombreuses : elle contrôle la qualité des productions, détermine les modalités d'exécution du chef-d'œuvre – réalisation de grande envergure demandée aux aspirants qui permet l'accès à la corporation – et surtout, d'un point de vue économique, elle jouit du monopole dans un secteur déterminé – c'est par ailleurs le principal point d'achoppement entre partisans et détracteurs du système corporatif au moment de la Révolution. L'accès à la maîtrise est donc soumis à des garanties de compétence qui passent par la réalisation d'un chef-d'œuvre, le certificat et le serment renouvelé chaque année de respecter le règlement de la corporation. Le métier juré définit une frontière stricte délimitant l'exercice de la profession. Les associations de maîtres sont interdites en dehors de lui. Un conseil est chargé de faire respecter les statuts et exerce une sévère répression des délits à l'encontre des contrevenants. Les ateliers sont régulièrement visités par des jurés, qui font respecter la discipline professionnelle. Se met également en place l'obligation pour chaque maître d'apposer sur les objets sa marque individuelle, à laquelle s'ajoute parfois le sceau de la corporation : cette marque collective de garantie certifie la conformité du produit aux normes établies par la corporation. En contrepartie du respect de ces lois, « les pouvoirs publics leur [aux maîtres] reconnaissent le droit exclusif de fabriquer et de vendre des objets relevant de leur profession dans la ville ou un secteur déterminé, privilège fondamental des corporations industrielles¹⁹ ».

Certaines corporations, dites fédérées, concentrent plusieurs métiers, à l'instar de celle des drapiers. La communauté des fondeurs-mouleurs réunissait également plusieurs professions : bossetiers, graveurs, faiseurs d'instruments de mathématiques, qui absorbèrent les lampiers, frémaillers, etc., des rapprochements qui s'expliquent probablement plus à cause des maigres effectifs de chacun et de leurs affinités professionnelles que pour des raisons

¹⁹ VIEZ 1946, p. 31.

économiques. La corporation avait des frontières professionnelles, mais aussi des limites géographiques, fixées par celles du domaine sur lequel elle est installée. Son monopole commercial avait donc des limites qui correspondaient à l'aire d'action de la corporation ; l'espace nécessaire à la fonderie, de même que la dangerosité de cette activité l'ont toujours reléguée en périphérie urbaine, là où les troubles pour la population sont les moindres :

« En ce qui concerne les fondeurs, leur métier s'exerce dans un milieu où la poussière du sable le dispute aux souillures du charbon et les émanations du four à la chaleur du métal en fusion ; aussi ne faut-il pas être surpris du manque de considération qui relégua leur corporation parmi les moins glorieuses et leurs ateliers loin du centre élégant des villes. ²⁰ »

b. Les origines de la corporation des Fondeurs-Mouleurs

Durant la seconde moitié du XII^e siècle, différents métiers se constituent, parmi lesquels la communauté des Fondeurs-Mouleurs : « Bien qu'il n'y ait pas de documents pour le prouver historiquement, nous pouvons être sûrs que, dès lors, la communauté des Fondeurs-Mouleurs est formée. Elle n'est alors régie que par le droit coutumier, la codification qui va avoir lieu n'étant que l'affirmation d'un état déjà existant. D'ailleurs la confrérie des Fondeurs affirme avoir été fondée en 1203 par la communauté ²¹ ».

Les fondeurs de statues sont peu nombreux au Moyen Âge, la sculpture en pierre, telle celle qui se répand sur les façades des cathédrales, domine. Le *Registre de la Taille* de 1292, premier livre d'adresses parisien, ne mentionne que deux fondeurs et deux mouleurs, même s'il est permis de douter de sa complétude et de son exactitude. La communauté des Fondeurs-Mouleurs fonctionne selon le système de maîtrise. Les métiers des métaux étant francs, le fondeur n'a pas à acheter le métier. Il lui est seulement demandé de prêter serment sur les saints, devant le prévôt, et de se conformer aux coutumes de la vicomté de Paris. De plus, les métiers des métaux sont peu réglementés et se

²⁰ VIEZ 1946, p. 33-34.

²¹ VIEZ 1946, p. 42.

distinguent par leur stabilité, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, les alliances successives avec des métiers voisins assurent à la fonderie son développement.

C'est dans la seconde moitié du XIV^e siècle qu'à l'instar des ouvriers en étain et en plomb²², les communautés travaillant les métaux s'agrègent et viennent se placer sous la bannière des Fondeurs-Mouleurs. Les communautés voisines à celle des fondeurs – lampiers²³, boucliers²⁴, attacheurs²⁵, décieurs²⁶, pâtenotriers de cuivre²⁷ et fermaillers²⁸ – continuent de s'y agréger et leur travail s'identifie peu à peu à celui des fondeurs. Le grand moment d'établissement et de reconnaissance des corporations est la signature à Chartres en 1357 de la *Grande ordonnance*. Les fondeurs y sont réunis aux chaudronniers et balanciers, avec les épingliers et graveurs de sceaux sous la vingt-huitième bannière. Dès lors, le système corporatif entre dans une période de plein épanouissement ; le développement « industriel » que connaît la Renaissance entraîne celui de la fonderie, domaine dans lequel la fabrication des canons tient la plus large place. C'est aussi le moment où se mettent en place les Six corps, qui comprennent les drapiers, les épiciers, les changeurs, les orfèvres, les merciers, les pelletiers, auxquels tentent de s'adjoindre les bouchers. À partir du XV^e siècle, en raison des associations consécutives, les effectifs de la corporation des fondeurs-mouleurs sont en constante augmentation. Cette mutation de la corporation rend obsolètes les anciens statuts, aussi de nouveaux sont rédigés en considérant toutes les professions ayant trait à la fusion des métaux, qui sont rendus publics par Charles IX (1550-1574) en août 1572. Les statuts sont homologués au Parlement, le 2 janvier 1573²⁹. Les dispositions principales ne seront pas modifiées jusqu'en 1793³⁰. Parallèlement, les pratiques dans les corporations sont l'objet d'une attention soutenue ; afin d'éviter les fraudes et de faciliter les contrôles, une sentence du Châtelet du 26 mai 1651 contraint les maîtres fondeurs à prendre

²² VIEZ 1946, p. 53.

²³ Fabricant de lampes.

²⁴ Fabricant de boucles.

²⁵ Fabricant de clous pour attacher des métaux ou des cuirs.

²⁶ Fabricant de dés (dés à jouer, dés à coudre).

²⁷ Fabricant ou marchand de chapelet.

²⁸ Fabricant d'agrafes en cuivre ou en fer.

²⁹ VIEZ 1946, p. 66.

³⁰ N'interviendront que des variations dans le coût d'accès à la maîtrise, le mode d'élection des jurés, le prix de leurs visites et des taxes d'apprentissage, en exécution d'édits, d'ordonnances ou arrêts motivés par des circonstances passagères

une marque³¹. Cette première introduction du marquage des pièces est, comme nous le verrons par la suite, un événement remarquable.

Parmi les différentes communautés de fondeurs, les mieux organisées sont celles de Paris et de Rouen ; de très nombreux fondeurs provinciaux restent en dehors de toute organisation professionnelle. Les autres s'organisent en petites confréries à titre de métiers réglés, à Poitiers, Reims, Provins, Orléans, Beauvais, Tours, La Rochelle, Troyes, Montpellier ; ils ne forment pas jurande et se joignent aux autres ouvriers en métaux. À Rennes, la fonderie est un métier libre³².

c. Les mutations du système corporatif

Après la promulgation de l'Édit de Pontchartrain en 1691, des charges financières – imposées par l'État – commencent à peser plus lourdement sur les épaules des corporations³³. À cet état difficile s'ajoutent de nombreux démêlés judiciaires avec d'autres corps de métiers³⁴. Des conflits naissent entre fondeurs et sculpteurs quant à leurs attributions respectives. L'origine de ces litiges repose sur la dénonciation par les jurés fondeurs de la captation faite par les sculpteurs des commandes, alors que traditionnellement celles-ci étaient remises aux fondeurs. Ce différend en rejoint un autre, qui porte déjà en germe une des problématiques essentielles de notre travail : la propriété des modèles. Une sentence de police du 11 juillet 1702 vient fixer la propriété respective des modèles³⁵. Il est dès lors interdit aux sculpteurs d'avoir des fourneaux, et ils sont renvoyés devant la juridiction royale pour définir leurs attributions, où ils obtiennent gain de cause. L'arrêt du Parlement du 11 juin 1704, rendu à l'occasion des nouveaux statuts des peintres et sculpteurs de l'Académie de Saint-Luc, confirme la possibilité pour un commanditaire de s'en remettre directement au sculpteur. Mais les fondeurs n'en restent pas là et attaquent à nouveau en 1736³⁶. Leur victoire est maigre, ils n'obtiennent du Parlement que l'interdiction

³¹ VIEZ 1946, p. 74.

³² VIEZ 1946, p. 77.

³³ VIEZ 1946, p. 78.

³⁴ VIEZ 1946, p. 83.

³⁵ MOUREYRE 2008, p. 233.

³⁶ MOUREYRE 2008, p. 233.

pour les sculpteurs de vendre des instruments de mathématiques – règles, compas, etc.³⁷ En 1714, les statuts de la communauté des maîtres fondeurs sont imprimés par les jurés en poste³⁸.

Malgré ces démêlés avec les sculpteurs, la communauté des fondeurs connaît à ce moment-là un état de prospérité qui est concomitant au goût nouveau pour les ornements en bronze ; les fondeurs les plus réputés sont alors Duplessis, Martincourt, Gallien, Hervieu, Vassou, Saint-Germain, Prieur, Vion, Dambière, Colson, Delafosse, Gobert, Raby, Forestier, Vedy et surtout Feuchère et Gouthière³⁹. La période est également celle de perfectionnements techniques mais surtout de transformations d'organisation allant vers une certaine dérégulation de la profession. En effet, les maîtres fondeurs obtiennent des lettres patentes permettant à certains de leurs compagnons de pouvoir travailler tout en échappant à la maîtrise et surtout au paiement des droits statutaires.⁴⁰

Mais cette ouverture de la profession n'est pas sans conséquences. L'une d'elles, qui ne fait que s'amplifier au cours du temps, est la contrefaçon des modèles par voie de contremoulage : « Devant le succès remporté par les divers objets en bronze dont les fondeurs avaient le monopole de fabrication, une nuée de copistes imitent sans vergogne leurs modèles, les font surmouler à bas prix, en somme les frustrerent de leur propriété industrielle⁴¹ ». Nous reviendrons par la suite sur les différents types de contrefaçons mais nous pouvons d'ores et déjà dire que le surmoulage est la technique de contrefaçon la plus simple, la plus évidente, puisqu'il s'agit d'établir un moule à partir d'un objet ou d'une œuvre existante. Les maîtres fondeurs s'organisent et adoptent en assemblée un projet de protection qui est homologué par le Parlement le 30 juillet 1766. Il est désormais interdit aux marchands merciers, bijoutiers, miroitiers, doreurs, ébénistes et tous autres de « piller ou faire piller les modèles des maîtres fondeurs ». Ce règlement « établit un enregistrement et un dépôt des modèles qui pourra également servir aux orfèvres et aux sculpteurs pour leur assurer la

³⁷ VIEZ 1946, p. 34.

³⁸ VIEZ 1946, p. 85.

³⁹ Viez se réfère au *Les bronzes du Mobilier national* publié par Ernest Dumonthier (Paris, C. Massin, 1911).

⁴⁰ VIEZ 1946, p. 90.

⁴¹ VIEZ 1946, p. 91.

même protection qu'aux fondeurs et encourager la création artistique⁴² ». Mais cette protection est rapidement abandonnée.

d. La fin du système corporatif⁴³

En 1774, les statuts de la communauté des fondeurs sont réédités chez Valade sous le titre *Recueil des statuts, ordonnances, et privilèges de la communauté des maîtres fondeurs-mouleurs en terre et sable, racheveurs, sonnetiers, bossetiers, enjoliveurs, ingénieurs et fabricateurs d'instruments de mathématiques, de globes et sphères, de la Ville et Faux-bourgs de Paris*⁴⁴. La communauté ne pourra se relever de la série des six édits de février 1776, dont les premiers articles déclarent que « les communautés de marchands et artisans, les maîtrises et jurandes, leurs statuts et privilèges, sont éteints et supprimés »⁴⁵. Si quelques corporations sont épargnées – celles des pharmaciens, des orfèvres, des imprimeurs et des barbiers-perruquiers-étuvistes –, toutes les confréries sont supprimées et les associations entre maîtres, compagnons et apprentis sont également interdites. Mais cet édit de Turgot⁴⁶ rencontre l'opposition virulente du parlement qui doit l'enregistrer car il ne s'agit pas d'une réforme mais d'un changement de principes, ce qui est contraire à la tradition monarchique. Un lit de justice tenu le 12 mars 1776 oblige toutefois le parlement à enregistrer l'acte qui est mis immédiatement en exécution à Paris. Cependant, la vive contestation de l'édit et la radicalité de sa politique conduit Turgot à son renvoi. Le comte de Maurepas, ministre d'État de Louis XVI, charge le nouveau contrôleur général Clugny de Nuys de préparer un autre édit sur les maîtrises et les jurandes : l'Édit d'août 1776. Les Six Corps sont reconstitués, et la plupart des métiers sont regroupés en 42 communautés, à l'exception des « petits » métiers. Les fondeurs

⁴² VIEZ 1946, p. 92.

⁴³ Sur la disparition du système corporatif, voir KAPLAN 2001.

⁴⁴ VIEZ 1946, p. 96, sur ce point, voir aussi FOUCHY-LE BRAS 2008.

⁴⁵ VIEZ 1946, p. 96.

⁴⁶ Anne Robert Jacques Turgot, baron de l'Aulne, dit Turgot (1727-1781). En 1776, Turgot prend 6 édits qui concernent : la suppression des corvées, la suppression des jurandes et maîtrises, la suppression de la Caisse de Poissy, la suppression des droits sur les grains à la halle, la suppression des charges sur les ports, la diminution des droits sur les suifs. Ils conduisent à son renvoi le 12 mai 1776.

sont associés aux doreurs et aux graveurs sur métaux. Cette situation était déjà préparée depuis l'ordonnance de 1467 – bien que les graveurs sur métaux n'avaient eu leurs statuts homologués qu'en mai 1631, afin d'avoir le droit de « *fondre* et aprester la matière pour faire sceaux, cachets et poinçons⁴⁷ » –, ainsi que les nouveaux statuts que les graveurs sur métaux reçoivent en 1737, les faisant dénommer *tailleurs-graveurs-ciseleurs*, et les rapprochant encore plus des fondeurs, eux-mêmes ciseleurs. De même, les *doreurs-graveurs*, constitués en communauté en 1565, étaient très proches d'eux puisqu'ils incisaient aussi les métaux pour les dorer et les damasquer. De nouveaux statuts communs devaient être rédigés dans les deux mois, mais, comme ce fut le cas pour la plupart des autres communautés, les anciens statuts furent modifiés et adaptés aux prescriptions de l'édit⁴⁸.

Le système de la maîtrise perdure mais vit ses derniers instants. Lors de la convocation des États généraux en 1788-1789, dans le processus de rédaction des doléances, les maîtres fondeurs-doreurs-graveurs déposent des mémoires au Châtelet dans un cahier daté du 23 avril 1789⁴⁹. Ils y proposent nombre de réformes, mais aucune n'est prise en compte. Lors de la nuit du 4 août 1789 durant laquelle sont abolis les privilèges, les corporations sont quant à elles préservées même si elles sont considérées comme des entraves économiques. Le 15 février 1791, le rapporteur du Comité des Contributions publiques, Pierre d'Allarde (1749-1809), propose une loi créant un nouvel impôt sur l'industrie et le commerce, la patente, en contrepartie de laquelle les maîtrises et des jurandes sont supprimées. La loi, connue sous le nom de « Décret d'Allarde », est adoptée les 2-17 mars 1791⁵⁰. Désormais, il n'y a plus de droit de réception, les maîtrises et les jurandes sont supprimées, tout citoyen est libre d'exercer toute profession ou métier après s'être pourvu d'une patente et en avoir acquitté le prix.

La loi d'Allarde marque le premier terme, et le plus fort, d'une restructuration des activités artisanales et commerçantes. Sa principale motivation est la lutte contre les situations de monopole engendrées par la corporation. Déjà le ministère de Turgot, en lien avec le développement de la

⁴⁷ VIEZ 1946, p. 97.

⁴⁸ VIEZ 1946, p. 98.

⁴⁹ VIEZ 1946, p. 100-101.

⁵⁰ « À partir du 1^{er} avril prochain, il sera libre à toute personne de faire tel négoce ou d'exercer telle profession, art ou métier qu'elle trouvera bon ».

pensée physiocratique, avait pointé l'impasse économique dans laquelle menait un tel système. Pourtant, un certain nombre d'aspects de la corporation, tels que l'esprit d'autocontrôle, la fonction de transparence et la surveillance de la production ne sont pas attaqués⁵¹. La loi Le Chapelier⁵², promulguée le 14 juin 1791, vient renforcer la loi d'Allarde en proscrivant clairement toute organisation ouvrière et rassemblement paysan ; de même, le compagnonnage est désormais considéré comme attentatoire à la liberté du travail. Avec ces deux textes, ce sont tous les corps intermédiaires qui disparaissent. Si ces mesures ciblent principalement les artisans et ouvriers, la loi du 22 germinal an XI (12 avril 1803) s'attaque au sommet de la pyramide en réprimant à son tour les coalitions patronales.

Les lois d'Allarde et Le Chapelier constituent un tournant déterminant pour l'évolution de la profession traditionnelle de fondeur ou bronzier et la nouvelle activité de fabricants. Les changements introduits par ces deux textes sont de plusieurs ordres. Tout d'abord, en cassant le cloisonnement professionnel, ils résolvent le problème de la partition des activités ; une partition parfois, pour ne pas dire souvent, en contradiction avec le processus de fabrication logique et entier d'un objet. En permettant la réunion sous une même enseigne de plusieurs corps de métier, ils permettent à un seul et même homme d'être le producteur d'un objet dans sa totalité. Cette possibilité trace de larges voies à la créativité qui n'est dès lors plus restreinte à un moment spécifique et donné. Par ailleurs, en mettant fin au monopole de la corporation sur le marché, les deux lois ont introduit le principe de la concurrence. Un principe stimulant non seulement du point de vue commercial mais également de ceux de la création et de l'innovation. Enfin, l'abolition des modalités d'accès à la maîtrise ouvre les portes de la profession à de nombreux hommes, offrant par là même un renouvellement social de ce domaine.

En revanche, la disparition des corporations n'est pas sans s'accompagner de la perte de pratiques indispensables pour le marché et la pérennité de la profession, qui peuvent se définir en deux types. En premier lieu, se trouve tout

⁵¹ WORONOFF 1994, p. 198-199.

⁵² Décret du 14 juin 1791 relatif aux assemblées d'ouvriers et d'artisans de même état et profession dit « Loi le Chapelier ». Elle sera abrogée en deux temps. Le premier est la loi Ollivier du 25 mai 1864 qui abolit le délit de coalition, le second la loi Waldeck-Rousseau du 21 mars 1884 qui légalise les syndicats.

ce qui concerne la transparence de la production et la conformité de tous les produits aux normes définies par la corporation. Celle-ci tenait lieu d'agent de contrôle, établissant et garantissant un niveau constant dans la production. De plus, par son organisation de la formation, elle s'assurait des compétences des futurs intervenants. C'est la nécessité de retrouver ces pratiques qui est à l'origine de la formation de nouvelles organisations professionnelles à l'ère post-corporatiste telle que la Réunion des fabricants de bronze.

B. Évolution des techniques dans le domaine du bronze : fonte au sable et machine à sculpter

L'histoire du bronze pourrait être l'histoire, si ce n'est d'une lutte, du moins d'une « rivalité », entre fonte à la cire perdue et fonte au sable⁵³. Nous n'en retracerons ici que les grandes lignes pour comprendre comment les perfectionnements techniques apportés aux techniques de fonte d'une part, et aux systèmes de réduction mécanique d'autre part, ont soutenu le développement du secteur et favorisé l'apparition de nouvelles productions.

a. Fondre en bronze sous l'Ancien Régime⁵⁴

Alors que depuis le Moyen Âge les techniques de fonte ont peu évolué, les modes de production ont dû s'adapter. Au XVII^e et surtout au XVIII^e siècle, la fabrication d'objets plus complexes, la demande croissante et l'évolution du goût requièrent diverses aptitudes : une nécessaire collaboration au sein du corps de métier (entre fondeurs-fondant et fondeurs-ciseleurs), et avec d'autres métiers (sculpteurs, ébénistes, etc.), ce qui contribue à l'épanouissement et à la renommée du bronze parisien. Mais comme nous l'avons évoqué précédemment, des structures juridiques obsolètes sont souvent sources de tensions avec les

⁵³ Sur l'histoire de cette « rivalité » entre les deux techniques, voir LEBON 2012.

⁵⁴ Sur la fonte en bronze durant l'Ancien Régime, voir notamment CHAMPEAUX 1886, BEWER ; BOURGARIT ; BASSET 2008, BRESCH-BAUTIER 2008, SCHERF 2008, LEBON 2012 (1) et LEBON 2012 (2).

métiers proches⁵⁵, alors que la communauté des fondeurs entend définir son champ d'action à coup d'arrêts et de sentences. La connaissance des techniques employées se heurte justement aux secrets d'atelier jalousement préservés.

La fonte au sable apparaît comme la technique reine du XIX^e siècle, mais elle doit être inscrite dans une tradition plus ancienne. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, la fonte au sable est utilisée pour la fabrication des objets de petites dimensions et de formes simples⁵⁶. Ainsi, tant dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (1751-1772) [Ill. 3 à 6] que dans le *Dictionnaire universel du commerce* (1723) de Jacques Savary des Bruslons (1657-1716), la réunion dans une même locution des « fondeurs en sable ou de petits ouvrages⁵⁷ » témoigne de l'utilisation spécifique de cette technique pour la réalisation d'objets de petites dimensions. La fonte au sable sert d'une certaine manière à la Révolution : elle sait répondre au besoin accru en artillerie. Les expériences conduites par Gaspard Monge (1746-1818) et ses collaborateurs dans ce domaine sont rapidement utilisées au sein des arsenaux royaux. Ces expériences, qui se situent dans le sillage de celles menées par Antoine Lavoisier (1743-1794) en chimie dans les années 1780, sont appliquées par Monge pour l'équipement d'artillerie en lien avec les fonderies d'Indret, de Chaillot, de Ruelle et du Creusot. Les besoins révolutionnaires catalysent les recherches conduites durant l'Ancien Régime. Les besoins pressants en canons et artilleries pour soutenir l'effort de guerre aux frontières favorisent la diffusion et la généralisation de la technique au sable dans des fonderies qui pratiquent alors le moulage en terre : « La lenteur de ce procédé ne convenoit point aux circonstances dans lesquelles se trouvoit la République. Il falloit partout lui substituer le procédé rapide du moulage au sable, et l'introduire dans tous les établissements nouveaux⁵⁸ ». Ce processus de transformation des fonderies s'accompagne d'un enseignement appelé « cours révolutionnaire » qui est dispensé pendant le mois de février 1794 à 800

⁵⁵ FOUCHY-LE BRAS 2008, p. 236-241.

⁵⁶ LEBON 2012 (1), p. 1, n. 1. Lebon renvoie aux statuts des maîtres fondeurs en sable (1572) donnant la liste de ce qu'ils produisent ; cité dans VERLET 1999, p. 153.

⁵⁷ BRUSLONS, Philémon-Louis Savary des, *Dictionnaire universel du commerce*, Nouvelle édition, Paris, chez la Veuve Estienne, édition échelonnée de 1723-1741, article « Moule », T. I, p. 503-514 ; cité par LEBON 2012 (1), p. 1.

⁵⁸ MONGE, Gaspard, *Description de l'art de fabriquer des canons*, Imprimé par ordre du Comité de salut public, Paris, Imprimerie du Comité de salut public, an II de la République française [1794], p. iij, cité par LEBON 2012 (2), p. 17.

canonniers, que Monge complète encore avec la publication de sa *Description de l'art de fabriquer les canons* (1793-1794).

En quelques années, la fonderie française s'est développée et perfectionnée d'une manière tout à fait inédite. Cependant, l'apaisement de la situation politique et les choix faits par Napoléon I^{er} (1769-1821) en matière d'approvisionnement, qui privilégient les arsenaux pris à l'ennemi à ceux établis en France – entraînent une diminution de la production⁵⁹. Les fondeurs, formés aux « techniques de pointe⁶⁰ » et d'autant plus portés à l'invention et à l'innovation se voient contraints à la reconversion. Une reconversion qui pour beaucoup est celle de la fonte d'art, voie « d'autant plus accessible que le procédé a bondi hors de ses limites traditionnelles et peut désormais prétendre aussi bien à la fonte courante qu'à la grande moulerie⁶¹ ».

b. Perfectionnement de la fonte au sable

Procédé en plein perfectionnement au tournant du XIX^e siècle, la fonte au sable n'en demeure pas moins encore une technique délicate. Son principal inconvénient réside dans le mélange silico-argileux employé pour constituer le moule. L'argile donne de la plasticité à la silice, mais alors que cette composante durcit lors de la cuisson des moules « en terre », le moule en sable – qui n'est jamais cuit – demeure friable après la coulée. Il peut donc être réutilisé si on lui adjoint une petite proportion de sable « neuf ». Le sable de fonderie doit être très fortement tassé afin de lui donner la cohésion nécessaire à la résistance de la coulée du métal. Il ne faut pas que la matière s'éboule ou s'égrène lors des déplacements des châssis. Toute déformation interne est responsable de défauts qui n'apparaissent qu'au moment du démoulage de la pièce. Le tassement rend le sable hermétique au passage des gaz qui ne peuvent pas tous s'évacuer par les événements – ces derniers ne peuvent être multipliés sans risque de fragiliser la structure du moule au moment de la coulée. Selon les procédés d'Ancien Régime,

⁵⁹ Pour la production d'artillerie, Napoléon recourt aux magasins et arsenaux pris à l'ennemi, LEBON 2012 (2), p. 20.

⁶⁰ LEBON 2012 (2), p. 20.

⁶¹ LEBON 2012 (2), p. 21.

le moule au sable ne résiste qu'à de faibles quantités de métal – les pièces ne produisant que peu de dégagements gazeux. Sur les pièces épaisses apparaissent de nombreux défauts, pas toujours visibles à l'œil nu – tels que les poches lacunaires (soufflures) – créés par la rétention des gaz. L'évacuation des gaz est le principal problème. Le métal doit se répartir très rapidement dans le creux avant qu'il ne se fige, le refroidissement étant d'autant plus rapide que la couche est fine. Une bonne évacuation des gaz permet d'accélérer la répartition du métal.

C'est avec les découvertes du colonel Joseph Dussaussoy (1778-1846) en 1817, artilleur polytechnicien, que le problème de l'évacuation des gaz trouve sa résolution. Avant cela, les fondeurs préféraient, lorsque cela était possible, travailler en châssis découvert. Cette technique permet au gaz de s'échapper librement par la surface découverte, ainsi que de travailler au sable vert – un sable qui n'est pas étuvé – ce qui permet d'accélérer la cadence de réalisation. Dussaussoy a l'idée de pratiquer de petits trous à l'aide d'une aiguille qui, tels des micro-événements, permettent une meilleure évacuation des gaz. La répartition du métal dans le moule s'en trouve améliorée, ce qui permet d'obtenir des fontes d'une très faible épaisseur mais d'une fidélité au modèle accrue. La fonte au sable est une technique qui présente de nombreux avantages. De faible coût, la matière première est disponible à l'état naturel sur la plus grande partie du territoire, et elle est également réutilisable. Par ailleurs, le moule en sable battu est d'une exécution bien plus rapide. Enfin, et surtout, le moule, qui se démonte par blocs pour ôter le modèle à la façon des moules à bon creux, permet de le préserver, diminuant ainsi les étapes de finition et le prédispose à une fabrication en série.

Ces avantages vont être mis en évidence et diffusés. Car le temps du secret corporatif a laissé place – grâce à la protection des inventions sur laquelle nous allons revenir – à celui de la publicité et du partage des innovations dans cette nouvelle « République des inventeurs⁶² ». En cela, le bronze est la parfaite illustration de l'alliance entre proto-industrie et innovation telle qu'elle a pu être décrite par Denis Woronoff, c'est-à-dire que les deux vont de pair⁶³. Les publications de la Société d'Encouragement à l'industrie nationale (S.E.I.N.), des manuels techniques de divulgation, tels que ceux de la collection des manuels

⁶² GALVEZ-BEHAR 2008.

⁶³ WORONOFF 1994, p. 218.

Roret⁶⁴, des journaux savants, etc., mais aussi les rapports des expositions industriels, tous se font l'écho des progrès permis par la fonte au sable et de ses nombreuses qualités. La plus grande parmi toutes semble être la perfection immédiate de la pièce qui ne demande, une fois sortie du moule, presque aucune réparation, puisque livrant les fontes les plus pures et les plus proches possible de l'original en évitant ainsi l'intervention d'un ciseleur⁶⁵. La mise au point d'alliages dont les qualités plastiques permettent de faciliter encore le travail de réparation est une préoccupation constante des fondeurs tout au long du siècle. Dernier point important, le remploi du moule et la division des opérations dans la fonte au sable permet à la fois d'abaisser les coûts et de sérialiser la production.

c. La machine à réduire ou la mécanisation de la sculpture

Un premier pas dans la transformation des techniques du bronze est franchi avec le perfectionnement et la diffusion de la fonte, qui est rapidement suivi d'un second, plus spécifique en ce qu'il s'adresse principalement à une partie de la production en bronze, celle de la statuaire de petites dimensions : l'invention de la machine à réduire.

« Quelle est la cause de cette évolution si inattendue, qui a pour ainsi dire transformé l'industrie du bronze ? À nos yeux, cet effet si remarquable est dû en grande partie et peut-être même tout entier à l'influence exercée par l'heureuse invention d'Achille Collas.⁶⁶ »

⁶⁴ L'appellation « Manuel Roret » désigne par abréviation l'« Encyclopédie Roret. Collection des Manuels Roret formant une encyclopédie des sciences et des arts par une réunion des savants et des industriels. La plupart des volumes, de 300 à 400 pages, renferment des planches dessinées et gravées, et des figures intercalées dans le texte. Les Manuels épuisés sont revus avec soin et mis au niveau de la science à chaque édition. Aucun manuel n'est cliché, afin de permettre d'y introduire les modifications et additions indispensables. » *L'Encyclopédie Roret* allait de *l'Accordeur de pianos* aux *Vins de fruits et boissons économiques* en passant par la *Distillation de la betterave, de la pomme de terre et du topinambour...*

⁶⁵ Lebon cite les commentaires du rapporteur du jury de l'Exposition des produits de l'industrie de 1827 et du comte de Clarac que nous reprenons à sa suite : « [...] plusieurs fabricants jettent en bronze avec une telle habileté que leurs pièces sortent du moule presque parfaites et n'ont ensuite que faiblement besoin d'être réparées », EPI 1828, p. 324 ; « [...] le sable appliqué sur la statue devrait même produire une fonte plus pure et plus près de l'original que celle qui, dans la cire perdue, est le résultat d'un surmoulage et d'un réparation. », CLARAC 1841, p. 119 ; cités par LEBON 2012, p. 65.

⁶⁶ EU 1867 (6), p. 285.

Il est difficile en effet pour Ferdinand Barbedienne, rapporteur pour la classe des bronzes et fontes d'art de l'Exposition universelle de 1867, de ne pas louer l'invention de celui qui fut son collaborateur et qui contribua au succès de sa maison.

- L'invention de la machine à réduire

L'heureuse invention d'Achille Collas (1795-1859) [Ill. 8 et 9] évoquée par Barbedienne est celle qui a le plus marqué l'histoire, mais elle n'est pas la seule à voir le jour. Au début des années 1830, ce sont plus de 27 brevets relatifs à la copie réduite d'objets d'art et de sculptures qui sont déposés⁶⁷, un engouement qui se prolonge au cours de la décennie suivante. Lors de sa présentation au public à l'occasion de l'Exposition des produits de l'industrie nationale de 1839, l'invention de Collas, qui reçoit une médaille d'argent, côtoie celles de Frédéric Sauvage (1786-1857) et de Dutel. Le 3 mai 1836, Frédéric Sauvage, mécanicien et ingénieur inventeur de l'hélice à spirale, obtient un brevet pour sa machine à réduire ou à augmenter la dimension des statues⁶⁸ [Ill. 10]. Le 9 novembre de la même année, Dutel dépose un brevet pour un procédé du même genre. Et le 31 juillet, c'est au tour d'un certain Grimpé d'obtenir à son tour un brevet. Toutes ces inventions sont issues du tour à portrait mis au point par Hulot et décrit dans le *Manuel du tourneur* de L.-E. Bergeron (1735-1805)⁶⁹ qui s'appuyait lui-même sur les principes établis par M. de la Condamine⁷⁰. Mais là où les inventions précédentes se limitaient à la reproduction de reliefs, les inventions de Collas et de ses confrères s'appliquent à la troisième dimension. Une amélioration que chacun a soin de faire reconnaître et de rendre publique : Dutel et Sauvage présentent leurs machines et des exemples de sculptures réduites

⁶⁷ CHARPY 2010, vol. 2, p. 748.

⁶⁸ Voir annexe 1.1.

⁶⁹ Dans la seconde édition de 1816 publiée par Hamelin-Bergeron. La première édition du manuel date de 1792-1796.

⁷⁰ Condamine avait d'ailleurs publié une telle machine en 1732, voir LABOULAYE 1870-1873, article « Sculpture mécanique », annexe 1.8.

mécaniquement à l'Académie des Sciences en 1840⁷¹, et Collas fait de même en envoyant un rapport présentant son invention et en la soumettant au jugement de l'Académie⁷².

L'intérêt pour la sculpture mécanique est loin de se limiter à la France, et des recherches similaires sont conduites tant en Angleterre – James Watt (1736-1819), plus connu pour ses perfectionnements de la machine à vapeur, met au point une machine à sculpture⁷³, de même que Joseph Gibbs⁷⁴, John Bate⁷⁵ et Thomas Brown Jordon (1807-1890) – qu'aux États-Unis – où Thomas Blanchard (1788-1864) fait breveter en 1819 au Springfield Armory dans le Massachusetts une machine à réduire les bustes et les bas-reliefs⁷⁶, de même qu'Henry Dexter (1806-1876) dépose un brevet en 1842 pour un « appareil de sculpteur pour copier les bustes ». [Ill. 9]

Égaler par la technique les capacités humaines, voire faire mieux qu'elles, tel est le postulat à partir duquel s'établit la raison d'être de la machine. Elle n'est pas qu'un outil supplémentaire permettant d'abaisser les coûts, de faciliter l'exécution et donc d'augmenter l'offre et la demande, elle est aussi créatrice au sens large comme le relève Jean-Baptiste Say (1767-1832) dans son *Traité*

⁷¹ *Comptes rendus des séances hebdomadaires de l'Académie des Sciences*, t. 10, janvier-juin 1840, p. 323, 423-424, 582-583, 628, voir annexes 1.2, 1.3, 1.4 et 1.5.

⁷² *Comptes rendus des séances hebdomadaires de l'Académie des Sciences*, t. 14, janvier-juin 1842, p. 714-715, voir annexe 1.6. Comme l'a noté Meredith Shedd, l'invention de Collas ne semble pas avoir donné lieu à un rapport de l'Académie, ainsi que le laisse penser les deux requêtes envoyées par ce dernier publiées dans les comptes rendus du 24 mars et du 13 octobre 1845, *Comptes rendus des séances hebdomadaires de l'Académie des Sciences*, t. 20, 1845, p. 860 et t. 21, 1845, p. 893.

⁷³ MUIRHEAD, J. P., *The Life of James Watt*, 1859, p. 356-364 et DICKINSON, H. W., *James Watt*, 1936, p. 191-197: « Watt must have begun on his first machine about 1804. By 1807, it must have been well advanced, for he had obtained from Turnerelli the sculptor 'small bust of Socrates and Aristotle and a sleeping boy'. In November 1808 Watt ordered some diamond-cutting pencils for what he calls his 'Parallel Eidograph' ». Il utilise cette machine en 1811 pour copier un buste de Sapho ; cité par Shedd 1989, p. 47, n. 24 et 25.

⁷⁴ Brevet déposé le 12 novembre 1829 pour une machine pour couper le marbre, le bois et d'autres substances. Additions le 27 janvier 1835 concernant la copie des bustes et autres œuvres en haut relief, cité par SHEDD 1989, p. 39, note 28.

⁷⁵ Brevet déposé le 9 avril 1832 pour une machine à graver en imitation de médailles, sculptures, etc. » cité par SHEDD 1989, p. 39 et note 29.

⁷⁶ Une variante de cette machine remporte une médaille de première classe lors de l'Exposition universelle de 1855 et est brevetée en France la même année ; EU 1856, t. 2, p. 1243-1244, « 26^e classe. Moulage-Estampage » : « M. Blanchard (États-Unis) – Machine à réduire la sculpture, bas-reliefs, médailles ou ronde-bosse. Sa machine offre autant de pureté d'exécution que celle de tous ses concurrents, mais la vitesse en est tellement multipliée qu'elle peut livrer à 4 francs les objets que d'autres peuvent au plus livrer à 12 francs [...]. M. Blanchard a présenté, comme produits de sa machine, un buste de l'Impératrice et un buste de Webster, tous deux en marbre. À côté, une autre machine opère, sous les yeux du public, sur ivoire ou tout autre matière, la réduction d'un médaillon en bronze à la tête de S. M. l'Empereur », cité par SHEDD 1989, p. 47, n. 22.

d'économie politique (1803) : « On verra que la plupart des machines ne se bornent pas à suppléer simplement le travail de l'homme, et qu'elles donnent un produit réellement nouveau en donnant une perspective nouvelle⁷⁷ ». La machine pouvant elle aussi créer, alors à quoi bon continuer à faire de l'art, comme se le demande, non sans ironie, Gustave Flaubert (1821-1880) : « Art : ça mène à l'hôpital. À quoi ça sert puisqu'on le remplace par la mécanique qui fait mieux et plus vite⁷⁸ ».

La réduction de modèles devient une profession, des adresses de « réducteurs » sont indiquées dans les pages des almanachs de la Réunion, et la sculpture mécanique fait son entrée dans le *Dictionnaire des arts et manufacture* de Charles Laboulaye (1813-1886) : « Notre but est seulement d'indiquer les moyens économiques de multiplier, réduire l'œuvre de l'artiste, résultat nécessaire de la sculpture industrielle comme tous les arts d'imitation⁷⁹ ». Sans rejoindre cet art des machines décrit par Maxime du Camp⁸⁰ (1822-1894) dans son compte-rendu du rapport de Léon de Laborde, où la théorie esthétique qu'il développe opère selon Gregor Maag le passage des produits aux moyens de production, la machine acquiert ici ses lettres de noblesse. Elle n'est pas une imitation de la nature – ses productions ne sont pas de singeries –, elle dispose de la nature et la domine⁸¹. La machine à réduire est chargée d'un pouvoir, d'une perfection qui lui est donnée par la science et les mathématiques en particulier, gage d'une exactitude sans faille, impossible à obtenir par les moyens humains : « [...] par l'application des procédés de M. A. Collas, la réduction des bronzes les plus fameux, des marbres les plus célèbres, s'accomplit avec la plus fidèle exactitude, sans que cette œuvre de réduction altère la pureté du modèle⁸² ». Cette perfection se traduit par la fidélité de la reproduction, notion complexe sur laquelle nous reviendrons. Alors que l'on aurait pu craindre une « vulgarisation de l'art », un « abaissement » de la sculpture par son entrée dans une consommation de masse – une diminution dont les conséquences sont tout autant

⁷⁷ SAY 1861 [1803], p. 87.

⁷⁸ FLAUBERT 2002, p. 6.

⁷⁹ LABOULAYE 1870-1873, t. 2, article « sculpture mécanique, [n. p.], voir annexe 1.8.

⁸⁰ CAMP, Maxime du, « De l'union des arts et de l'industrie », *Revue de Paris*, 37, 1857, p. 384-405, cité par MAAG 1983, p. 52.

⁸¹ MAAG 1983 p. 52.

⁸² ANONYME 1855 (1), p. 181.

matérielles que symboliques –, la technique a empêché, pour Pierre-Paul Deherain (1830-1902) dans son étude sur les industries d'art à l'Exposition universelle de 1862, cette dépréciation :

« Il y avait certes à craindre dans cette vulgarisation, un abaissement ; en élargissant sa base l'art pouvait ne plus atteindre la même hauteur, la statue pouvait descendre à la figurine, le tableau à l'enluminure ; c'est sans doute ce qui aurait eu lieu si les progrès des sciences n'avaient donné ces procédés précis, mathématiques et peu coûteux de copier les chefs-d'œuvre ; les réductions des belles statues antiques ou modernes, la reproduction par la photographie des gravures de maîtres, a ainsi empêché la propagation des médiocrités ; mais c'est surtout la diffusion du goût dans une nation, due à bien des causes que nous aurons à analyser, qui maintient la production industrielle à un niveau élevé.⁸³ »

L'exactitude de la reproduction est un contrepoint suffisant pour justifier sa mécanisation. Cette conception demande à être critiquée, et elle sera, comme nous le verrons, fortement contestée, conduisant par là même les vertus démocratique et sociale reconnues aux arts de la reproduction dans une aporie. Mais toujours est-il que l'avènement de la machine dans l'art établit une première confrontation avec le paradigme de la main créatrice, paradigme avec lequel la reproduction mécanique ne cessera de batailler durant tout le XIX^e siècle et au-delà.

- *Achille Collas et la société A. Collas et Barbedienne (1838-1850)*

Les machines à réduire et les procédés de réduction se multiplient en France et dans le monde dans la première moitié du siècle, signe de l'engouement pour cette nouvelle sculpture mécanique dont les possibilités répondent parfaitement aux exigences du temps – l'abaissement des temps et des coûts de fabrication –, et viennent porter son secours à l'homme. Des différentes innovations, ce sont la machine et le nom de Collas, associé à celui de Barbedienne qui sont restés. L'importance qui est celle de la maison Barbedienne

⁸³ EU 1862 (4), p. 840.

dans l'industrie parisienne du bronze, et de son fondateur au sein de la Réunion, demande que l'on s'arrête rapidement sur l'histoire de la société⁸⁴.

Formé chez un fabricant de chaînes puis d'horloges, ayant également étudié la grammaire, le dessin, les mathématiques et la médecine, Achille Collas débute sa carrière d'inventeur par la mise au point d'une machine à guillocher les cylindres pour l'impression des toiles. Après ces premiers essais, il s'intéresse à la gravure en taille douce et à la gravure sur médailles, et élabore une technique dite de « gravure numismatique ». Fondé sur le principe du pantographe – tout comme l'est la machine à réduire –, ce dispositif mécanique reporte d'un point à un autre les mouvements d'un tracé qui suit le contour d'un relief. Ce procédé innovant permet de reproduire sur papier des œuvres sculptées. Les droits du procédé sont achetés par la Société ou Bureau du Trésor de numismatique et de Glyptique qui, avec la collaboration de l'inventeur ainsi que celle de Paul Delaroche (1797-1856) et de Louis-Pierre Henriquel-Dupont (1797-1892), l'utilise pour publier chaque semaine à partir de 1834 le *Trésor de numismatique* – quatre pages in-folio illustrant des médailles, camées, bas-reliefs, etc., issus des musées européens et notamment au Cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque nationale⁸⁵. Poursuivant ses recherches sur les procédés de reproduction mécanique, Collas obtient le 22 mars 1837 un brevet de quinze ans pour une machine à réduire les sculptures⁸⁶, machine qu'il soumet, comme dit plus haut, à l'appréciation de l'Académie des Sciences en 1842. Dans un article consacré à Collas dans *L'Ami de la maison*, Mille-Noé en donne une description :

« L'appareil qui donne de si beaux résultats est, comme on peut s'en convaincre d'après notre gravure, d'une grande simplicité. Sa disposition rappelle l'instrument de mathématique connu sous le nom de pantographe rapporteur. Les deux tiges du pantographe glissent sur une troisième, ce qui permet de leur donner l'écartement convenable pour obtenir le degré de réduction voulu : à l'extrémité de la grande branche se trouve une pointe émoussée qui suit les contours du modèle, et dont tous les mouvements sont fidèlement

⁸⁴ Sur la Maison Barbedienne voir RIONNET 2006, 2008.

⁸⁵ BODENSTEIN 2011, p. 44-45.

⁸⁶ Des additions sont enregistrées le 13 juin 1838 et le 9 septembre 1840, *Catalogue des brevets d'invention*, [1842], p. 452-453 ; brevets n° 7335 [10959] ; 8647 ; 11,273. Une description illustrée et simplifiée de son invention a été publiée en 1873 par Paul Poiré dans *La France industrielle...*, voir POIRE 1873, p. 654-655, voir aussi LABOULAYE 1870-1873, article « Pantographe » [n. p.], annexe 1.7.

répétés par un tracelet, porté par l'autre branche, qui incise un panneau de plâtre humide, préalablement épannelé à la main. Une vis de rappel communique au tracelet toutes les variations qu'il doit suivre, avec la précision la plus grande. L'ensemble de l'appareil est disposé verticalement ; le modèle divisé en tronçons, ainsi que le plâtre reproducteur, sont posés sur des pieds tournants. On voit, à chaque secousse, la pointe aiguë du tracelet incisant le plâtre et le creusant des sillons réguliers et très-rapprochés les uns des autres : ce premier travail terminé, une seconde gravure a lieu, et cet épiderme labouré de lignes droites tombe, dégageant la réduction, qui apparaît merveilleusement finie, et rendant avec une exactitude microscopique les moindres sinuosités, les moindres accidents de creux ou de relief de la surface du modèle.⁸⁷ »

La « Société A. Collas et Barbedienne » est fondée le 29 novembre 1838, association qui marque le début de l'exploitation commerciale de l'invention et de l'édition de sculpture, et qui dure dix ans⁸⁸. Le siège de l'entreprise est établi au domicile personnel de Collas, 25 bis rue Notre-Dame-des-Champs à Paris où se trouvent ses machines. Dans cette affaire, les rôles sont bien répartis entre les deux hommes : la direction commerciale de la société revient à Barbedienne qui apporte les liquidités nécessaires⁸⁹, Collas, quant à lui, amène la propriété des brevets d'invention, leurs perfectionnements et les futurs ajouts relatifs au procédé, les sept machines déjà existantes avec leurs accessoires, les premières réductions d'après les œuvres appartenant au domaine public ainsi que la réduction de la *Vénus de Milo*. Dans une stratégie commerciale privilégiant un « répertoire "académique", proche du goût dominant, [répondant] aux exigences d'une clientèle bourgeoise à la recherche de valeurs sûres ⁹⁰ », les deux hommes commencent par éditer les « classiques » de l'art antique et moderne. Mais dès 1842, Collas a épuisé les collections de l'atelier de moulage du Louvre et manque de nouveautés. Impossible de se tourner vers l'École des beaux-arts, autre réservoir possible de modèles, qui invoque, par peur de la concurrence selon Florence Rionnet, un contrat d'exclusivité avec le mouleur François-Henri Jacquet. Dans le *Journal des débats*, le critique Étienne-Jean Delécluze (1781-1863) relate ces difficultés :

⁸⁷ MILLE-NOE 1856, p. 152-153.

⁸⁸ La société est enregistrée le 8 décembre 1838 et est établie pour une durée de vingt ans (1^{er} décembre 1838 – 1^{er} décembre 1858).

⁸⁹ Florence Rionnet précise que Barbedienne apporte un investissement de 25 000 francs.

⁹⁰ RIONNET 2008 (1), p. 11.

« Jusqu'ici M. Collas et son entreprise ont choisi pour en faire la réduction, toutes les statues dont ils ont pu [se] procurer les moules déjà faits. Mais il a épuisé le nombre de statues dont les modèles étaient faits, et dont il pouvait se procurer des épreuves à un prix accessible. Aujourd'hui, pour continuer son entreprise, il faudrait qu'il fit mouler à ses frais un grand nombre de statues de différents musées de Paris, de Londres, de Munich, afin de compléter sa collection. Or, il est évident que, quelque avantageux que puissent être les bénéfices de ces reproductions, ils n'égalent jamais la dépense des moulages. Telle est donc la position de M. Collas, qu'armé de son ingénieuse machine à réduire, il est obligé de la laisser inactive faute de statues moulées.⁹¹ »

Barbedienne et Collas semblent toutefois avoir obtenu de Daguet, un mouleur-figuriste installé 29, rue Guénégaud, des copies de sculptures anciennes et modernes, dont des reliefs du Parthénon et un *Molière*⁹² qui viennent enrichir leur catalogue. Cependant, la pénurie de modèles disponibles encourage aussi les deux hommes à ouvrir leur activité aux productions contemporaines. Ainsi, par manque de nouveaux modèles, la maison se tourne vers les artistes vivants avec lesquels ils signent des contrats d'exclusivité dès 1843. L'édition d'artistes contemporains commence alors.

Les affaires commencent à mal tourner entre les deux associés lorsqu'en 1847 un litige financier les oppose⁹³. Bien que cette affaire soit réglée à l'amiable, Collas se désengage complètement de la société l'année suivante. La société finit par être dissoute ; les clauses de cet acte de dissolution stipulent que le brevet et ses applications deviennent la propriété d'une nouvelle Société créée en nom collectif en 1850 par Ferdinand Barbedienne avec Nicolas-Narcisse Damery⁹⁴, dont un nouveau brevet⁹⁵ apporte la garantie pendant une période de quinze ans. En contrepartie, Collas continue à bénéficier des récompenses qui seraient

⁹¹ DELECLUZE 1842, p. 1-2. En 1839, Collas fait parvenir une *Vénus de Milo* réduite au journaliste, qui s'enthousiasme pour la machine à réduire ; A. N. 368, A. P. 1, Papiers Barbedienne dossier 11.

⁹² D'après les recherches de Shedd, le nom de Daguet figure dans l'édition de 1858 de l'*Almanach et annuaire des bâtiments* de Sageret, à la rubrique « Mouleurs figuristes », p. 304. Daguet auraient vendu des moulages à Collas et Barbedienne entre les mois de mai et août 1847.

⁹³ Collas accuse Barbedienne d'être débiteur d'une somme de 1 096,75 francs et de vouloir augmenter le loyer qu'il occupe.

⁹⁴ Les actes sont signés les 11 et 27 juillet 1850.

⁹⁵ Le brevet est déposé le 21 juin 1851.

accordées à son invention et à jouir de son atelier⁹⁶. L'estampille de Collas est conservée. La nouvelle Société, établie pour cinq ans pour « l'exploitation mécanique d'après le système A. Collas, et (la fabrication) des objets d'art et d'ameublement », a pour raison sociale « F. Barbedienne et C^{ie} » et est sise au 30, boulevard Poissonnière.

La maison Barbedienne continue d'exploiter l'invention de Collas, et construit sa renommée sur l'utilisation de ce procédé dont la mention apparaît sur les catalogues et les affiches publicitaires en tant qu'argument de vente, la réduction par ce procédé étant un gage certain de qualité qui se pare d'une exclusivité. Le positivisme ambiant, la foi dans le progrès des sciences et des techniques donnent aux objets issus de procédés innovants une plus value notoire qu'il est judicieux d'utiliser. La maison Susse établit une stratégie tout à fait semblable, indiquant sur ses catalogues et publicité l'utilisation du procédé Sauvage qu'il s'est affilié en 1847 [Ill. 11].

C. Les fabricants de bronze parisiens au XIX^e siècle

Une révolution en ayant emporté une autre, la révolution industrielle marche dans le sillage de la révolution politique. Tout aussi profonde mais bien moins brutale, la révolution industrielle accompagne les changements amorcés au siècle précédent. Ces changements forment un faisceau où tous sont liés, à tel point que le terme même de révolution demande à être questionné. En effet, la révolution industrielle transforme autant les modes de production que de consommation, qui sont eux-mêmes transformés par la révolution politique, et favorise également l'arrivée sur le marché de nouveaux produits. Cette transition d'une société de la rareté à une société de l'abondance se double dans nombre d'industries d'art du passage du luxe au demi-luxe. Elle est favorisée par l'ouverture de la clientèle à une bourgeoisie reprenant à son compte les habitudes de consommation aristocratiques et les possibilités ouvertes par les divers perfectionnements techniques.

⁹⁶ Au 49, rue Notre-Dame-des-Champs, faubourg Saint-Germain.

Pour comprendre comment la Réunion s'implante dans le monde des manufactures d'art parisiennes au début du XIX^e siècle, il est nécessaire de considérer la manière dont s'organise, ou se réorganise, l'industrie du bronze.

a. L'industrialisation de l'art

Formulée pour la première fois en 1838 par Adolphe Blanqui (1798-1854) dans son *Cours d'économie industrielle*⁹⁷, la notion de « révolution industrielle » est aujourd'hui envisagée dans une optique critique par des chercheurs ambitionnant de construire de nouvelles méthodes d'analyse et d'élaborer des outils intellectuels neufs⁹⁸. Ces nouvelles approches, qui souhaitent se démarquer de la lecture macro-historique, se concentrent sur les questions du machinisme et de l'offre et de la demande. Dans cette perspective, les travaux de Denis Woronoff⁹⁹ et de Jean-Pierre Daviet¹⁰⁰ proposent de substituer au concept de « révolution industrielle » celui « d'évolution industrielle », mettant ainsi en évidence un phénomène progressif et continu et non plus un changement brusque et profond comme le laisse entendre le terme « révolution ». En effet, l'industrialisation n'est pas un phénomène uniforme, et si elle touche l'Europe dans son ensemble, des temporalités différentes sont à considérer. Le développement industriel ne commence en France que dans les années 1840 alors que l'élan est donné à l'innovation dès le début de ce siècle, ce que signalent des initiatives telles que la Société d'encouragement pour l'industrie nationale, mise en place sous le consulat en 1801 à la suite de la libération des métiers. Pour Patrick Verley, le phénomène d'industrialisation – en tant que conséquence des transformations structurelles dans les sciences et les techniques, de la division du travail et de l'organisation du système productif – ne dépend pas de l'accroissement de l'offre, mais de l'augmentation de la demande en produits industriels¹⁰¹. Car comme il le note, de 1820 à 1860, « la structure sociale et l'évolution des revenus créèrent en France un marché intérieur plus large et plus

⁹⁷ BLANQUI 1838, p. 43.

⁹⁸ COQUERY ; HILAIRE-PEREZ 2004, p. 9.

⁹⁹ WORONOFF 1994, en particulier p. 183-343.

¹⁰⁰ DAVIET 1997.

¹⁰¹ PETMEZAS 2005.

dynamique, plus favorable à la croissance industrielle ¹⁰² ». En retour, l'augmentation de la production permet un abaissement des prix qui suscite la demande et augmente d'autant le marché, créant un cercle vertueux de croissance. Dès lors, le marché peut absorber les nouveaux produits mis au point grâce aux nouvelles techniques. C'est ce marché des nouveaux produits que les fabricants de bronze décident d'investir.

- Proto-industries, luxe et demi-luxe parisien

Au tournant du XIX^e siècle, grâce à son marché intérieur et au développement précoce de son système de communication et de transport, le Royaume-Uni a pris les devants dans le commerce des produits manufacturés. La France, elle, se spécialise dans la fabrication de produits manufacturés de luxe. Cette spécialisation n'est pas le fruit du hasard. Dès le XVIII^e siècle, l'industrie parisienne s'est orientée vers la production d'articles de luxe demandant une main-d'œuvre qualifiée et destinés à une riche clientèle internationale¹⁰³. Ce positionnement n'a rien d'original : les articles de luxe, dont la création demande un savoir-faire spécifique et des compétences plus rares que la plupart des autres productions, se trouvent dans les agglomérations riches et puissantes, là où un marché peut exister¹⁰⁴.

Les industries de luxe ou de demi-luxe sont des industries novatrices ; de ce point de vue Paris tient une place essentielle dans la modernisation de l'industrie française, même si ces « industries » restent de l'ordre de la manufacture, l'écart avec l'artisanat demeurant très faible. La machine, si elle fait son entrée dans l'atelier, demeure discrète : elle est une aide pour les ouvriers qui demeurent les véritables « producteurs » de l'objet. Ainsi, au terme « industrie » il faut préférer celui de « proto-industrie » selon l'expression élaborée par Franklin Mendels en 1969 pour désigner de très petits ateliers de production aux XVIII^e et XIX^e siècles situés principalement en milieu rural, et qui permet de montrer la filiation entre l'extension de l'industrie rurale à la fin du XVIII^e siècle et l'industrie

¹⁰² VERLEY 1997, p. 37.

¹⁰³ Voir notamment : COQUERY 2011 ; CASTELLUCCIO 2009.

¹⁰⁴ WORONOFF 1994, p. 220.

moderne. Mais ce concept peut également s'appliquer aux industries de luxe qui se développent dans la capitale et dont les structures se rapprochent fortement de ce modèle. Elles répondent parfaitement à l'expression élaborée par Brigitte Carrier-Reynaud pour décrire l'industrie rubanière : celle d'« une industrie sans industriels¹⁰⁵ ».

Peu mécanisées, ces industries se caractérisent par une très forte division du travail et des entreprises¹⁰⁶. Insérées dans le tissu urbain, les fabriques qui réussissent sont celles qui peuvent se « partager entre un grand nombre de petits entrepreneurs et d'ouvriers à façon¹⁰⁷ ». Car la production de ces petites entreprises repose sur l'habileté et la créativité technique ou esthétique d'un faible nombre d'ouvriers qualifiés¹⁰⁸. S'appuyant sur les travaux de François Faraut¹⁰⁹ à partir de l'enquête menée par la Chambre de commerce de Paris en 1847, Denis Woronoff décrit une structure qui, sans être propre à Paris, y est particulièrement bien implantée. Durant le Premier Empire, ce monde de petits producteurs est très dynamique en raison de sa forte capacité d'adaptation¹¹⁰. Après la Révolution qui a marqué un temps d'arrêt dans la production des objets de luxe à cause des difficultés financières, du manque de matières premières, et de la disparition de la main-d'œuvre, le Directoire annonce la reprise et l'Empire voit l'épanouissement de la production des objets de luxe ; un épanouissement rendu possible par ces « petites unités » flexibles particulièrement bien adaptées aux fluctuations que connaît encore le marché et donc plus à même de soutenir la croissance¹¹¹. Ce phénomène se prolonge et s'amplifie au cours de la Restauration, au moment où se fait réellement sentir le démarrage industriel.

¹⁰⁵ CARRIER-REYNAUD 1991, p. 37.

¹⁰⁶ WORONOFF 1994, p. 220.

¹⁰⁷ WORONOFF 1994, p. 220.

¹⁰⁸ VERLEY 1997, p. 83.

¹⁰⁹ FARAUT, François, *Histoire de la Belle Jardinière*, Paris, Belin, 1987, cité par WORONOFF 1994, p. 220.

¹¹⁰ WORONOFF 1994, p. 220.

¹¹¹ COQUERY 2011, p. 100 ; Coquery renvoie à CROUZET, F., « Some remarks on the métiers d'art », *Luxury trades and consumerism in Ancient Régime Paris. Studies in the history of the skilled workforce*, R. Fox, A. Turner (éd.), Aldershot, Ashgate, 1998, p. 277.

- De la rareté à l'abondance

L'industrialisation et le développement des produits manufacturés engendrent également un important tournant sociologique, le passage d'une « société de la rareté » à une société de « l'abondance relative¹¹² », d'un monde du patrimoine – où les biens sont transmis de génération en génération – à un monde de la mode et du changement, prélude à l'apparition de la société de consommation de masse. Ce tournant s'opère dès le XVIII^e siècle et le XIX^e siècle l'accentue et le cristallise.

Le changement des usages, plus encore que celui des objets, est très certainement le changement le plus important dans l'évolution des modes de consommation. L'acheteur n'est plus un commanditaire, mais un « consommateur », terme dont l'emploi se répand au XVIII^e siècle et qui se recrute dans une part plus grande de la population. « Personnage considéré, dont les désirs et le jugement sont suscités et attendus¹¹³ », le consommateur est le pivot autour duquel le marché se structure. Les boutiques se spécialisent de plus en plus, et le XVIII^e siècle marque l'avènement des marchands de nouveautés, marchands merciers, « marchands de tout, vendeurs de rien ». Cet essor des boutiques est dû à une hausse inédite de la demande et de la production de biens de consommation, elles-mêmes générées par un contexte économique, social et culturel favorable, phénomènes sur lesquels nous sommes déjà revenus. Mais ce qui est essentiel ici, c'est la perception nouvelle que les individus ont d'eux-mêmes en tant que clients, en tant que consommateurs, une perception partagée par les vendeurs et les marchands.

Cette évolution des pratiques de consommation de la bourgeoisie apparaît comme motrice du développement industriel en ce que les producteurs cherchent à répondre le plus finement possible aux attentes de consommateurs identifiés comme une classe – bourgeoise – partageant les mêmes goûts¹¹⁴ : la demande vient soutenir l'offre. C'est auprès de ces consommateurs que les fabricants de bronze cherchent à diffuser leurs produits.

¹¹² COQUERY 2011, préface de Daniel Roche, p. 12.

¹¹³ COQUERY 2011, p. 20 ; sur ce sujet voir aussi HILAIRE-PEREZ 2000.

¹¹⁴ LUNEAU 2012, p. 96 citant BERGERON, Louis, *Les industries du luxe en France*, Paris, Odile Jacob, 1998, p. 21-22.

- Le bronze : entre luxe et demi-luxe

Déclenchée par la demande en produits manufacturés, la révolution industrielle repose également sur « le lancement de nouveaux produits ». De nouvelles techniques permettent la création de nouveaux produits qui répondent, tout autant qu'ils induisent, de nouveaux modes de consommation. Cette évolution du marché des produits de luxe vers le demi-luxe dans la capitale conduit à se demander à quelle catégorie d'objet, à quel type de gamme appartiennent les bronzes d'art ? En d'autres termes, comment l'industrie du bronze se repositionne-t-elle face à ces transformations ?

Les recherches récentes menées notamment en histoire économique – citons entre autres celles de Natacha Coquery, Nadège Sougy et Francis Demier – ont montré combien la capacité des fabricants, quel que soit leur domaine, à adapter la gamme de leur produit en fonction d'une nouvelle clientèle, a permis le maintien et le développement des activités marchandes. La bourgeoisie, alors en pleine émergence, se révèle soucieuse d'adopter tous les signes de distinction et constitue dès lors la clientèle privilégiée pour ces nouveaux produits. Mais ce passage du luxe au demi-luxe n'est pas sans risques et demande une certaine habileté. En effet, un marché de demi-luxe est un marché dont les vendeurs ont « gardé du luxe l'attraction distinctive et les qualités apparentes¹¹⁵ » et qui « s'ouvre par ses prix à une marge étendue de clientèle sans exclure les élites de la fortune¹¹⁶ ». Pour Patrick Verley, la nécessité pour les producteurs français dans les années 1820 de se positionner vis-à-vis de leurs concurrents anglais, qui pratiquent déjà la production en grande série, les encourage à trouver « un créneau » qui leur soit propre, le demi-luxe, et ainsi toucher une clientèle issue des classes moyennes et supérieures des pays industrialisés à pouvoir d'achat élevé¹¹⁷ en créant des produits reconnus peu à peu comme « socialement indispensables¹¹⁸ ». Ainsi, les fabricants de bronze doivent maintenir une production d'élite, gage de leur renommée et de la qualité de leurs produits – ce type de production étant par ailleurs celui sur lequel ils peuvent le plus

¹¹⁵ COQUERY 2011, p. 15.

¹¹⁶ COQUERY 2011, p. 15.

¹¹⁷ VERLEY 1997, p. 45-46.

¹¹⁸ VERLEY 1997, p. 47.

communiquer – afin d’attirer une clientèle toujours la plus large possible vers leurs productions courantes.

À l’instar d’autres industries de luxe, celle du bronze se concentre à Paris. C’est une industrie reconnue et réputée pour la qualité de ses productions : « Ce furent là, pendant cinquante ans, les fournisseurs de l’Europe [Thomire, Feuchère, Denière, Matelin, Ledure et Ravio] ; car depuis le commencement du XVIII^e siècle, les bronzes d’art et d’ameublement étaient devenus un article exclusivement parisien¹¹⁹ » ; amateurs et collectionneurs du monde entier viennent se fournir dans la capitale¹²⁰. Mais à partir de quand le bronze change-t-il de catégorie ? Ou plus exactement à partir de quel moment les fabricants font-ils évoluer la gamme de leur produit ?

La pénétration des objets en bronze dans les pratiques de consommation de la classe moyenne est signalée en 1834 par Stéphane Flach (1800-1884) dans le compte-rendu qu’il fait de l’Exposition des produits de l’industrie :

« [...] un examen rapide des objets de bronze exposés à la vente dans les magasins de second ordre et dans les boutiques, suffit également pour se convaincre que le bronze est entré aujourd’hui dans les consommations habituelles de la classe moyenne. On ne produirait pas des choses si imparfaites sous le rapport du dessin, du modelé et de la ciselure, s’il n’existait pas une grande masse de consommateur qui recherche avant tout la solidité et le bon marché.¹²¹ »

Ce changement de stratégie commerciale correspond au moment d’expansion du secteur et à la fondation de nouvelles entreprises par des hommes étrangers au domaine du bronze. Il correspond également au moment où le goût en matière de décoration intérieure voit le délaissement tant de la petite sculpture en biscuit et en plâtre que de l’argenterie, qui prévalaient alors, au profit du bronze, dont la couleur chaude s’accorde davantage aux boiseries foncées et aux tentures cramoisies du style néogothique alors en vogue¹²². L’atelier gothique de la princesse Marie d’Orléans installé au palais des Tuileries, avec ses murs tendus de tapisseries cramoisies et dorées, ses lourds rideaux et les nombreuses

¹¹⁹ HAVARD 1891-1897, p. 152.

¹²⁰ MARSDEN 2008.

¹²¹ FLACHAT 1834, p. 44.

¹²² METMAN 1944, p. 8-11 ; PARIS 1991 (*Un Âge d’or des arts décoratifs*), p. 339 ; PARIS-CHANTILLY 2008 (*Marie d’Orléans, 1813-1839, princesse et artiste romantique*).

statuettes de bronze qui peuplent le mobilier de bois sombre dans la vue qu'en restitue Prosper Lafaye (1806-1883) en 1842 est un exemple parlant du goût qui se répand alors [Ill. 12].

Les deux phénomènes sont inextricablement liés. L'importante demande encourage la création de nouvelles entreprises, qui proposent une offre de plus en plus large. Pour Francis Demier, la forte croissance de l'industrie du bronze repose sur plusieurs facteurs¹²³. Le premier est la stratégie commerciale adoptée par les fabricants qui se fonde sur « la volonté de ménager un équilibre entre tradition et modernité pour satisfaire les goûts d'une bourgeoisie qui, dans toutes ses composantes, forme sa clientèle¹²⁴ ». Il s'agit donc, comme dit précédemment, de s'appuyer sur l'héritage et la renommée de la fabrique parisienne pour développer des productions adaptées au nouveau marché. L'enjeu est de démocratiser la diffusion des produits, de faire entrer les consommateurs bourgeois dans une consommation d'élite en leur proposant des produits accessibles pour leurs bourses. Cependant, pour Gregor Maag et Patrick Verley, ce discours sur la qualité des produits est en vérité un discours occultant : « Les critères de "la perfection de l'œuvre" et de la "la bonne fabrication" s'opposent diamétralement à la fonction de l'illusion esthétique qui a pour but, dans l'offre capitaliste de la marchandise, de masquer la diminution de la durée effective de la durée d'utilisation¹²⁵ ». En effet, pour pouvoir rester compétitif, tant sur le marché intérieur qu'à l'exportation, il est nécessaire de déployer une politique commerciale offensive et d'abaisser les coûts de fabrication¹²⁶. Mais la « descente de gamme » opérée par les fabricants de bronze semble avoir été parfaitement contrôlée, et l'extension de la consommation à une clientèle ignorant jusqu'alors les produits en bronze n'a pas nui à la fabrication traditionnelle. Les deux sont entrées dans un rapport de complémentarité et non de concurrence.

En une trentaine d'années, le bronze a fait le grand saut dans le marché de la consommation courante, de produit de luxe destiné à une clientèle choisie, il est devenu un produit plus largement accessible, et surtout plus largement

¹²³ DEMIER 1999, p. 72-73.

¹²⁴ DEMIER 1999, p. 72.

¹²⁵ MAAG 1983, p. 42

¹²⁶ DEMIER 1999, p. 74.

désiré. Une transformation de la production également rendue possible par d'importants changements dans les techniques de fonte.

b. Approche économique

Ainsi, l'industrie du bronze telle qu'elle se développe à Paris au début du XIX^e siècle est, selon le mot de Francis Demier, constituée en « nébuleuse¹²⁷ ». Elle repose sur une division du travail très fine et hiérarchisée que domine le fabricant. Le passage du XVIII^e au XIX^e siècle est le moment où le terme « fabricant » se généralise, mot générique auquel il est possible d'accoler n'importe quel substantif. Le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* le définit comme une « personne qui fabrique ou fait fabriquer pour son compte¹²⁸ » signalant cette caractéristique fondamentale qui est que le fabricant peut être physiquement celui qui produit un objet ou bien celui qui délègue cette production à un tiers. Sans qu'il soit possible d'être très précis, l'expression fabricant de bronzes semble apparaître au début du XIX^e siècle – il faut toutefois attendre l'Exposition des produits de l'industrie nationale de 1819 pour la voir figurer dans le rapport du jury.

Le fabricant « sous-traite » une partie de sa production à des ateliers spécialisés dont les structures, si elles sont les héritières des anciens métiers incorporés, s'adaptent à l'évolution des techniques. Par exemple, Barbedienne, au début de sa carrière, se fournissait en fontes brutes auprès de Victor Thiébaut (1823-1887 ou 1888)¹²⁹ et pour les bronzes décoratifs auprès de Denière et Fils et de la Manufacture Delafontaine¹³⁰. Toutefois, bien qu'en faisant travailler à façon les fabricants externalisent une partie de la production, ils possèdent souvent leurs propres ateliers de finissage afin de contrôler les dernières étapes capitales qui donneront à la pièce son fini. Le bronze est une industrie qui comprend aussi bien des structures de petites tailles que des entreprises importantes, telles que peuvent l'être les maisons Denière ou Barbedienne,

¹²⁷ DEMIER 1999, p. 65.

¹²⁸ LAROUSSE 1865-1890, t. X, p. 21.

¹²⁹ Il succède à son père, Charles-Cyprien (1769-1830), en 1847.

¹³⁰ Auguste-Maximilien Delafontaine (1813-1892) ; voir RIONNET 2006, t. I, p. 90.

comptant chacune plusieurs centaines d'ouvriers. Le développement des fabriques de bronze suit celui de la production des objets de luxe. Entre 1807 et 1813, le nombre d'établissements de bronziers passe de 13 à 52¹³¹. L'*Almanach du commerce* indique en 1827 quarante entreprises à la rubrique « Bronzes et ornements », entreprises qui déclarent utiliser la fonte au sable¹³². D'après les statistiques de la Chambre de commerce, il y a la même année à Paris 105 établissements, réalisant un chiffre d'affaires de 5,25 millions de francs dont 40 % provenant des exportations¹³³. Ces enquêtes sont une source précieuse pour la connaissance des différentes branches des arts industriels dont elles offrent une vue panoptique. Elles permettent d'évaluer chaque industrie dans ses différents aspects en apportant des éléments bien évidemment d'ordre quantitatif dont il est possible de tirer des interprétations qualitatives. Les industries parisiennes sont divisées en différents groupes, les fabricants de bronze appartiennent au 3^e, celui de l'ameublement. En 1847¹³⁴ sont recensés 196 fabricants, générant un chiffre d'affaires de 18,5 millions de francs, soit environ 94 000 francs par fabricant. Ce chiffre atteint 28,7 millions avec les sous-traitants. Les deux autres secteurs les plus productifs, à savoir l'ébénisterie-menuiserie en meuble et la tapisserie, génèrent respectivement 28 et 20,7 millions de francs. Victimes de la crise de 1848, qui engendre une perte de 76 % du chiffre d'affaires – soit un revenu de 4,5 millions de francs –, les fabricants savent néanmoins se relever¹³⁵ ; de nombreux anciens ouvriers, licenciés pendant la révolution, s'établissent à leur compte au moment de la reprise ; ces nouvelles entreprises qui s'avèrent souvent peu pérennes. Nonobstant ces difficultés, au milieu du siècle, leur nombre avait presque doublé. En 1860¹³⁶, les industries parisiennes d'ameublement réalisent un chiffre d'affaires total de 200 millions de francs. Avec 23,8 millions de francs de chiffre d'affaires généré par 238 fabricants de bronze, ces derniers occupent la troisième position, juste après l'ébénisterie-menuiserie et la tapisserie, qui réalisent

¹³¹ TULARD 1970, p. 73-76.

¹³² LEBON 2012 (2), p. 61) 62.

¹³³ LUBLINER-MATTATIA 2003, vol. 4, p. 92-95.

¹³⁴ STATISTIQUE 1851 [1971], p. 100.

¹³⁵ La principale réponse des fabricants a été une forte vague de licenciements. Le nombre d'ouvriers est passé de 6 439 au début de 1848 à 1 646 à la fin de cette même année, soit une réduction de 75 %.

¹³⁶ COLLECTIF 1864, p. 148-149.

respectivement 34,4 millions et 25,4 millions de chiffre d'affaires. Mais en additionnant les sous-traitants, l'industrie du bronze dans son ensemble prend la première place avec 37,8 millions de francs, et représente alors 19 % de l'industrie parisienne. Le chiffre d'affaires moyen par fabricant est évalué à 100 000 francs. Au milieu du siècle, en employant en moyenne 10 ouvriers¹³⁷ sur un contingent estimé à 2 339¹³⁸ par la chambre de commerce, les fabriques de bronze sont des entreprises plus concentrées que les autres entreprises parisiennes qui comptent environ 4 ouvriers. Ce nombre d'ouvriers est en recul par rapport à la première moitié du siècle, puisque la statistique de 1847-1848 faisait état de plus de 2 700 ouvriers, mais qui s'explique par l'émancipation de certains qui décident, comme nous l'avons vu, de profiter de l'essor du secteur pour s'installer à leur compte. Cet essor est tout relatif comme le montre l'analyse des dossiers de faillite effectuée par Sabine Lubliner-Mattatia sur laquelle nous reviendrons.

L'industrie du bronze se partage en de nombreux ateliers et sous-ateliers qui se concentrent dans les 3^e, 4^e, 10^e, 11^e, 12^e et 20^e arrondissements – que sont les 6^e, 7^e et 8^e anciens arrondissements¹³⁹. Avec 11 647 établissements représentant toutes les branches de l'industrie, le 3^e arrondissement est le plus industrialisé de la capitale, suivi par le 11^e en 1860¹⁴⁰. Progressivement, les industries se déplacent vers les 9^e, 11^e, 12^e dont les axes de communication et de circulation des marchandises qui les traversent – Seine, canal Saint-Martin, gare du Nord, de l'Est –, en font des lieux d'implantation industrielle privilégiés.

Après une stagnation à la fin du Second Empire, le nombre d'entreprises et d'ouvriers dans l'industrie du bronze décroît dans les années 1880, phénomène

¹³⁷ 79 fabriques sur 238 emploient plus de 10 ouvriers. Sont désignés comme ouvriers dans la statistique de la Chambre de commerce les : contremaîtres, fondeurs, mouleurs, monteurs, tourneurs, sculpteurs, ciseleurs, finisseurs, agréeurs, ajusteurs, limeurs, serruriers, ferblantiers, horlogers, vernisseurs et bronziers, dessinateurs, doreurs, hommes de peine et aides, brunisseuses et doreuses.

¹³⁸ Ce chiffre ne tient compte que des seuls ouvriers employés par les fabricants de bronze. Si on y ajoute ceux travaillant pour les fondeurs, doreurs, ciseleurs, monteurs, vernisseurs, tourneurs et metteurs au bronze recensés par la statistique, leur nombre passe à 6 432.

¹³⁹ Sur la cartographie de l'industrie parisienne du bronze, voir LUBLINER-MATTATIA 1998 et Mottheau 1962.

¹⁴⁰ Les statistiques de la Chambre de commerce pour l'année 1860 montrent que 46 % des ouvriers de l'ensemble de l'industrie du bronze sont réunis dans le 3^e arrondissement, et 32 % dans le 11^e, voir aussi LUBLINER-MATTATIA 2003, vol. 4, p. 101-10.2

qui s'accompagne de fortes méventes¹⁴¹. Cette période correspond également à une crise générale, celui de la « Grande dépression » (1873-1896) qui affecte l'économie mondiale dans le dernier tiers du XIX^e siècle, avant de laisser place à la « Deuxième Révolution industrielle ». Cependant, l'étude des rapports économiques de la Police des garnis¹⁴² effectuée par Francis Demier montre que les fabricants de bronze « résistent plutôt bien » à cette crise en comparaison d'autres métiers du luxe. Même si le coût de la vie dans la capitale contraint les patrons à augmenter les salaires et pousse les ouvriers à la quitter¹⁴³.

Jusqu'à présent, la réussite des fabricants de bronze parisiens bénéficiait de la *quasi*-absence de concurrence. La peur du rival anglais – qui ne cesse chaque jour de perfectionner ses produits et de se rapprocher des standards de qualité français – se fait sentir dès les années 1850, mais il faut toutefois attendre 1880 pour que la pression de la concurrence étrangère prenne toute sa force. Les ouvriers ayant émigré au moment de la Commune emportent avec eux un savoir-faire que les fabricants étrangers, soucieux de l'amélioration de leurs productions, savent exploiter à bon escient. À cela il faut encore ajouter le protectionnisme national pratiqué tant par les États-Unis que par les pays européens et la montée des droits de douane qui affectent sérieusement les exportations françaises. Sur le marché national, les fabricants doivent également faire face à la fin du siècle à une évolution du goût, un délaissement de la fonte au sable au profit d'une technique plus artistique, plus raffinée, la fonte à la cire perdue¹⁴⁴. Le succès de l'industrie du bronze parisienne a alors atteint sa limite.

c. Histoire sociale

Comme nombre de professions demandant d'importants investissements financiers, le bronze est un milieu familial et endogame. Mais sa forte croissance au début du XIX^e siècle attire des hommes et suscite la création d'entreprises, qui doivent s'insérer dans un tissu professionnel ancien où cohabitent alors anciennes et nouvelles maisons. Le bronze est un secteur qui permet une

¹⁴¹ Les années 1868-1870 avaient déjà été marquées par un recul des ventes.

¹⁴² Archives de la Préfecture de police Ba 500 à 505, cité par DEMIER 1999, p. 86-87.

¹⁴³ *Enquête sénatoriale sur l'activité et la crise*, 1878, M. Ancel, in Archives de la Préfecture de Police, Ba 501, cité par DEMIER 1999, p. 88.

¹⁴⁴ Sur le retour de la cire perdue à la fin du XIX^e siècle, voir MARTIN 1993.

ascension sociale ; des individus sans aucun lien avec ce métier n'hésitent pas à prendre le risque de s'y lancer et des ouvriers passent aussi le cap de s'établir à leur compte, avec plus ou moins des succès.

Dans cette approche prosopographique de la profession de fabricant de bronze, l'étude des dossiers de faillites et dossiers de demande de Légion d'honneur à laquelle s'est livrée Sabine Lubliner-Mattatia permet non seulement d'observer des stratégies de carrières, mais aussi d'évaluer le poids de l'origine sociale et de la formation dans la réussite, ou l'échec, d'une entreprise¹⁴⁵. L'origine sociale ne freine pas la création ou la reprise d'entreprises, mais elle est souvent déterminante dans leur réussite. En effet, l'échantillon de 42 dossiers de faillis étudié par Mme Lubliner-Mattatia est composé pour un tiers d'ouvriers du bronze qui, après avoir travaillé comme façonnier, s'installent à leur compte ; pour un autre tiers, d'ouvriers du bronze ayant directement acheté un fonds de modèles ; pour un peu plus d'un quart, de personnes qui n'ont pas de lien préalable avec le métier du bronze ; et à peine plus de 5 % de l'échantillon est issu de familles de fabricants. Sans vouloir faire de déterminisme, la réussite revient souvent aux héritiers. De plus, 45 % des candidats à la Légion d'honneur sont des héritiers qui ont succédé le plus souvent à leur père, parfois à leur oncle ou à leur beau-père. Pour tous les autres, Mme Lubliner-Mattatia relève un niveau de qualification élevé ; on y trouve un nombre important de fabricants et chefs d'entreprises, soit des hommes ayant reçu une formation intellectuelle. Un quart des candidats est néanmoins constitué par d'anciens ouvriers du bronze ayant réussi.

L'industrie parisienne du bronze se divise ainsi schématiquement entre des maisons anciennes qui parviennent à faire évoluer leurs produits et à s'adapter à un nouveau marché, et les maisons nouvelles qui s'insèrent directement dans celui-ci. Ce sont d'une part Delafontaine, Cahier, Choiselat¹⁴⁶, Feuchère¹⁴⁷, Miroy¹⁴⁸, Ravrio, Thiébaud, auxquels on peut aussi ajouter Denière, Gastambide, Ledure, Chaumont¹⁴⁹ ou encore Raingo, et d'autre part Barbedienne,

¹⁴⁵ LUBLINER-MATTATIA 2003, vol. 4, p. 117-124.

¹⁴⁶ Louis-Isodore Choiselat (1784-1853).

¹⁴⁷ Louis-François Feuchère (mort en 1841), auquel succède son fils Armand.

¹⁴⁸ Jean-Baptiste-Marie Miroy, aîné des frères. La maison est fondée vers 1780.

¹⁴⁹¹⁴⁹ Gilbert-Honoré Chaumont (1798-1868).

Bavozet, Louis Blot¹⁵⁰, Victor-Placide Boyer, Alfred Daubrée, Debraux, Eck et Durand¹⁵¹, Lerolle¹⁵², Paillard etc. La liste pourrait être encore longue¹⁵³. Alors que les premières bénéficient d'une tradition, d'un héritage sur lequel s'appuyer, les autres ont à construire une image et se saisissent de toutes les occasions pour le faire. Il est notable d'ajouter quant à ces derniers que, peu ou prou, ils se composent pour moitié d'anciens ouvriers.

¹⁵⁰ Louis Blot (1828 - ?).

¹⁵¹ Jean-Georges Eck (né en 1795), ancien ciseleur chez Lerolle, s'associe avec Durand en 1838.

¹⁵² Louis Lerolle (1813-1875), cède sa maison à ses fils, Édouard-François et Camille en 1849, qui devient alors Lerolle frères.

¹⁵³ Nous renvoyons à la fois au dictionnaire des éditeurs de bronzes de Charles Metman (METMAN 1989) et au dictionnaire des fabricants de bronze d'ameublement de Sabine Lubliner-Mattatia pour un historique des principales maisons (LUBLINER-MATTATIA 2003, vol. 1 et 2).

Chapitre 2

LA RÉUNION DES FABRICANTS DE BRONZE REDONNER CORPS AU MÉTIER

« Il faut un point de réunion que puissent reconnaître les gens d'une même profession. ¹⁵⁴ »

Les principes libéraux défendus par la Révolution se heurtent aux nécessités des métiers, le démembrement des corps n'abolit pas le besoin de travailler ensemble. Pour les bronziers, ce point de rassemblement va être la Réunion des fabricants de bronze, un point à partir duquel tout est à reconstruire. Mais par qui et comment ? En fondant une structure en adéquation avec les transformations économiques et sociales à partir de l'héritage corporatiste ? Quel cadre lui donner ? Comme l'organiser et la gérer ? Et surtout, comment lui donner un ancrage et une légitimité, si ce n'est similaire, du moins semblable, à ceux que l'ancienneté et la tradition donnaient à la corporation ?

Le vide laissé par la disparition du système corporatif est un espace de possibles, un espace commandé par l'innovation pour construire et proposer de nouvelles formes d'organisation professionnelle. Redonner un corps au métier au début du XIX^e siècle, c'est lui redonner une structure qui s'appuie sur l'héritage corporatif tout en intégrant les transformations apportées par la Révolution – on pourrait déceler ici une application du principe de Lavoisier selon lequel « rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme ». La Réunion naît d'une volonté collective, d'une action commune qui se transforme, dépasse l'objectif initial et

¹⁵⁴ Brochure publiée en 1790, citée par MINARD 2006, p. 19.

s'insère dans une place laissée libre. Cette place avait besoin d'être comblée car ce n'est pas parce qu'on a aboli l'outil que le besoin a disparu¹⁵⁵.

En étudiant son organisation sociale, ses membres, son bureau, ses présidents, en s'intéressant à la manière dont elle se dote d'un règlement, véritable colonne vertébrale de son action, nous verrons comment la Réunion construit une structure professionnelle fédératrice, ouverte et valorisante, suffisamment solide pour résister aux crises, ainsi qu'un espace de dialogue pour tous les intervenants du métier. C'est pour cela que nous devons faire débiter notre étude au moment de sa création, à la fin des années 1820, afin de comprendre comment elle s'organise et fonctionne en 1839. Ce regard rétrospectif est indispensable pour saisir les enjeux qui fondent la Réunion et qui animent son action tout au long du siècle.

A. Naissance et développement de la Réunion des fabricants de bronze¹⁵⁶

La Réunion des fabricants est « née » le 16 novembre 1818 ; cette naissance prend acte véritablement à la troisième assemblée générale des fabricants de bronze, qui se réunissent depuis 1817. À l'origine de la Réunion se trouve une action commune et fondatrice – un procès collectif lancé par les fabricants contre des contre-mouleurs –, qui donne l'impulsion initiale. C'est à partir de celle-ci que la fabrique prend réellement conscience de la nécessité de se regrouper, or, en 1818 tout est à faire, tout est à penser, à concevoir. Le nombre des problèmes qui se posent est important, les principaux sont : comment, dans un système post-corporatiste, reposer les fondements d'une organisation professionnelle ? Et sur quelles assises la fonder ? Quels buts communs se donner, comment les défendre et les diffuser ? Puis, comment durer, comment s'adapter aux transformations contemporaines ? Les corporations sont moribondes, il ne s'agit pas de les ressusciter mais d'innover à partir de l'héritage qu'elles ont laissé.

¹⁵⁵ MINARD 2006, p. 26.

¹⁵⁶ Sur l'histoire de la Réunion, voir FERLIER 2006 et CHEVILLOT 2008.

a. L'acte de fondation, le statut, le *Traité principal* et les premiers membres

- La fondation

Pour mener à bien ce combat à l'encontre de contre-mouleurs, les fabricants lèvent des fonds par souscription et s'adjoignent les services d'un avocat, Lorelut. Grâce à cette action, ils obtiennent l'autorisation de faire saisir les contre-moulés et déposent les pièces saisies auprès du tribunal correctionnel de première instance de la Seine. Parallèlement, les fabricants tentent d'obtenir une loi. Ils nomment alors des commissaires : Nicolas Delafontaine, François Feuchère, François-Louis Savart et Jean-François Denière qui obtiennent une audience du préfet de police le 6 mai 1817 et lui présentent une pétition signée par 88 fabricants. Le préfet les autorise à se réunir en assemblée générale, et à nommer sept délégués qui doivent travailler sur la détermination des abus et leur répression possible, et sont également chargés de rédiger « un projet de délibération pour le régime et la discipline intérieure de tout ce qui tient au commerce de bronzes¹⁵⁷ ».

La toute première assemblée générale des fabricants a lieu le 2 juin 1817 ; elle est rapidement suivie d'une deuxième, le 28 juillet, durant laquelle les délégués présentent aux 96 fabricants présents quatre projets proposant un règlement pour le régime de la profession des fabricants de bronze, une ordonnance royale sur le commerce édictant l'application de lois particulières, une ordonnance réglementant l'accès au métier, et enfin un rapport regroupant les trois projets, destiné au roi. Le troisième projet fait l'objet de nombreuses discussions entre les délégués : il se propose de durcir le système de la patente, en interdisant l'exercice de la profession aux gens non qualifiés. Les projets sont approuvés par les fabricants, et étudiés par la commission consultative préfectorale.

¹⁵⁷ Assemblée générale du 2 juin 1817, A.N. 106AS/4, p. 17-19.

- Le statut

La Réunion bénéficie d'un statut particulier, dont la difficile définition tient sans doute à l'originalité de cette structure qui en s'appuyant sur des modèles existants, les dépasse pour créer une nouvelle forme. Autorisée par le Préfet de Police en 1817 à tenir des assemblées générales, elle est officiellement reconnue en 1840 grâce à son activité de secours mutuels : « [...] par décision du 7 de ce mois M. le ministre de l'intérieur [Tanneguy Duchâtel] a autorisé la Société des fabricants de bronze à se constituer légalement¹⁵⁸ ». La Société reçoit le n° 261 et doit dorénavant se conformer à un certain nombre de règles : elle doit justifier de cette notification, ne pas changer son règlement, donner avis à la préfecture de l'organisation de ses assemblées générales au moins cinq jours à l'avance, ne s'occuper sous aucun prétexte « d'aucun objet étranger au but philanthropique de l'institution » et enfin adresser chaque année au préfet la liste des sociétaires et ses positions financières, le non respect de ces conditions pouvant conduire à sa dissolution. Organisations dépourvues de cadre réglementaire, les sociétés de secours mutuels se développent au début du XIX^e siècle car elles permettent aux professions, à l'instar des fabricants de bronze, de contourner la loi Le Chapelier et de redonner vie à des formes d'associations professionnelles. Elles agissent comme des associations de prévoyance qui, moyennant une faible cotisation, offrent à leurs membres la prise en charge de soins médicaux, des pensions pour les plus indigents, et peuvent également prendre en charge leurs obsèques. En 1852, un décret de Napoléon III leur apporte une reconnaissance officielle, qui s'accompagne d'un soutien administratif et financier de la part de l'État. Toutefois, ce statut n'est pas sans freins et paralyse certains des développements souhaités par la Réunion :

« Notre société qui est une société tolérée, mais qui comme vous ne l'ignorez pas n'est ni reconnue ni approuvée [sic ?] par le gouvernement, n'a point le droit de posséder en propre ; et conséquemment d'aliéner, et le chef des transferts en présence de cette impuissance dont la loi nous frappe, s'est refusé à opérer le transfert des titres de rentes que votre président lui représentait, les

¹⁵⁸ Séance du 21 janvier 1841, A.N. 106AS/5, p. 62.

placements faits pas la Réunion sont donc frappés d'indisponibilité.¹⁵⁹ »

Par ailleurs en 1839, la Réunion est admise par le tribunal de commerce au nombre des chambres syndicales. Un statut qui, comme nous le verrons dans notre deuxième partie, légitime son activité d'arbitrage, mais dans lequel elle ne se reconnaît, et ne se revendique réellement, seulement dans les années 1860.

À partir de 1862, la Réunion n'est plus reconnue comme une société de secours mutuels, un changement lui est notifié par une lettre du commissaire de police du Marais : « [...] à l'avenir la société dite des fabricants de bronze classée depuis l'année 1840 parmi les sociétés de secours mutuels, ne figurera plus sur les États de statistique réclamé chaque année par son excellence le ministre de l'intérieur, mesure qui dispense la société de fournir le compte rendu de la situation personnelle et financière¹⁶⁰ ». Ce changement de statut amène les fabricants à réfléchir à la forme que la Réunion doit alors adopter. Les débats se cristallisent autour du nom qu'elle doit porter : faut-il garder cette dénomination ou bien en changer ? Plusieurs membres font des propositions à ce sujet. Popon¹⁶¹ propose de transformer le nom de la Réunion en Société syndicale des fabricants de bronze ; Figaret suggère d'opter pour celui de Chambre syndicale et de former une commission pour réviser le règlement ; Nicolas-Germain Charpentier (décédé avant 1867), favorable à la formation d'une commission pour le règlement, estime que la Réunion doit conserver son nom actuel. Après la mise aux voix, une commission est désignée et est constituée de Denière, Charpentier, Gobin¹⁶² et Renauld. Mais les archives ne conservent trace ni des discussions de cette commission ni d'un éventuel changement. Il faut attendre le début du xx^e siècle et l'adoption de la dénomination « Syndicat du luminaire¹⁶³ » pour que la Réunion opère un véritable changement.

¹⁵⁹ Séance du 3 novembre 1856, A.N. 106AS/5, p. 534.

¹⁶⁰ Séance du 22 août 1862, A.N. 106/AS 5, p. 650, copie de la décision ministérielle d'autorisation de la société du 17 décembre 1840.

¹⁶¹ N. Popon, atelier fondé en 1844.

¹⁶² Sûrement Charles-Adolphe Gobin.

¹⁶³ Ou Groupement des Industries du Luminaire (G. I. L.), voir le site du groupement : <http://www.luminaire.org/>

- *Le Traité principal*

Des actions sont inscrites dès 1818 dans le règlement que se donne la Réunion. Le *Traité principal*¹⁶⁴ est le document qui lui donne réellement naissance en déterminant sa politique et ses ambitions. Ce texte important, dont l'élaboration s'étend sur une période d'un mois et demi en 1818¹⁶⁵, subit tout au long du siècle des modifications et des ajouts, qui témoignent de l'attention des fabricants à faire évoluer non seulement leurs statuts mais la structure même de la Réunion. Ce soin participe sans nul doute à sa pérennité et à sa solidité face aux crises sociales et politiques. Cependant, ce premier texte est fondamental dans le sens où il fixe réellement son organisation, ses motivations et ses ambitions. Tout ce qui vient par la suite n'est que précisions et adaptations. Il est d'ailleurs difficile de penser qu'un tel traité ait été conçu *ex nihilo*, et il serait pertinent de réfléchir aux modèles qui ont pu guider son élaboration.

Le paragraphe placé en exergue, avant même le détail des différents articles, est très certainement le passage le plus important, en tout cas le plus programmatique, positionnant l'action de la Réunion sur deux fronts, à savoir la lutte contre la contrefaçon et la bienfaisance :

« [les fabricants de bronze] ont résolu de se réunir pour faire réprimer les abus et les délits dont se rendent coupables les Pilleurs et leurs complices ; participer aux œuvres philanthropiques dont les relations d'une même profession semblent faire un devoir, et tenter de concilier les différends qui pourraient s'élever contre les Membres de la Réunion au sujet de la fabrication et du commerce des Bronzes.¹⁶⁶ »

Constitué de 23 articles, le traité est vaste et ambitieux ; il offre une vision d'ensemble de l'organisation de la Réunion. Les deux premiers articles indiquent qui peut l'intégrer – c'est-à-dire non seulement les fabricants mais également les fondeurs, ciseleurs, monteurs, tourneurs et doreurs sur métaux – et selon quelles

¹⁶⁴ Voir annexe 2.1.

¹⁶⁵ L'intitulé du texte indique : « Traité principal de la Réunion des fabricants de bronze Des 2, 5, 7, 9, 12, 14, 16, 19, 21, 23, 26, 28 et 30 octobre, et 16 novembre 1818 ; A. N. 106AS/1 pour la version manuscrite ; 106AS/2 pour la version imprimée, *Procès-verbal de la troisième assemblée générale, et organisation définitive de MM. les fabricants de bronze, du 16 novembre 1818*, Paris, imprimerie de Dondey-Dupré, [1818].

¹⁶⁶ *Traité principal*, voir annexe 2.1.

conditions. En effet, il est nécessaire d'être assujéti à la patente et de payer une cotisation proportionnelle à ses charges et dépenses. L'article 4 institue le bureau de la Réunion, qui est chargé de la direction des affaires et se compose de sept délégués élus en assemblée générale, qui élisent à leur tour un président et un secrétaire, et nomment un préposé¹⁶⁷. Le bureau est renouvelé partiellement chaque année, et intégralement tous les deux ans. L'article 8, relatif à l'organisation des séances, indique que les délégués se réuniront le premier dimanche de chaque mois, sauf circonstances extraordinaires demandant une séance spécifique. Le second précise que lorsque les membres souhaitent tenir une assemblée générale, le bureau doit en demander l'autorisation au préfet de Police ; une fois l'autorisation obtenue, les membres sont avertis par lettre circulaire du jour, du lieu et de l'heure de l'assemblée.

Les articles 9 à 15 concernent les cotisations et les versements dans la caisse de la Réunion. Les cotisations constituent le fonds de capital et s'échelonnent en fonction de l'activité – et donc des revenus – des différents membres¹⁶⁸. Tout changement ou évolution d'un membre dans la fabrique doit naturellement être signifié et il doit s'acquitter de la cotisation correspondant à sa nouvelle activité, selon l'article 10. Par ailleurs, chaque membre, à l'exception de ceux de la sixième classe, verse annuellement à la caisse une cotisation contributive dont le montant est déterminé par sa classe¹⁶⁹. Toutes les sommes versées deviennent la propriété de la Réunion et à aucun moment les membres ne peuvent les retirer ou les réclamer. Ainsi que le précise l'article 15, l'emploi des cotisations suit l'ordre des activités de la Réunion, en premier lieu de lutter contre la contrefaçon – « de fournir aux frais et faux-frais des poursuites judiciaires que chacun des Membres de la Réunion sera dans le cas d'exercer, soit contre les Pilleurs et Contrefacteurs de ses modèles, soit contre les complices du

¹⁶⁷ La nomination du préposé apparaît dans l'article 4. Le préposé est de préférence un ancien fabricant privé de son état ou nécessaireux.

¹⁶⁸ L'étagement des cotisations reprend la répartition des membres en 6 classes et vont de 50 à 500 francs, avec un étalonnage tous les 100 francs à partir de la 2^e classe dont le montant de la cotisation s'élève justement à 100 francs. La répartition dans chaque catégorie se fait selon que le membre possède un atelier ou non, et suivant le nombre de « parties » de la fabrication des bronzes, qui sont au nombre de cinq – la fonte, la ciselure, le montage, le tournage, la dorure –, qu'ils assurent dans leur atelier, du nombre d'ouvriers travaillant pour eux – de 8 à 15, de 15 à 25 et plus de 25 –, et enfin, point le plus important, s'ils sont ou non possesseurs de modèles. La 6^e classe est constituée des simples ouvriers ciseleurs, monteurs ou tourneurs.

¹⁶⁹ Article 11 ; les cotisations s'échelonnent de 5 francs pour la 5^e classe à 25 francs pour la 1^{re}, avec une majoration de 5 francs à chaque changement de classe ; la 6^e classe en est exonérée.

Pillage, ou les Débitans [sic] des contre-moulés» –, puis le secours aux nécessiteux.

Les articles 16 à 18 traitent de la contrefaçon et des modalités selon lesquelles les membres de la Réunion peuvent faire poursuivre les délits pour pillage de modèles ou contremoulage. Nous reviendrons plus précisément dans le chapitre V sur le processus de conciliation mis en place par la Réunion, pour l'instant, restreignons-nous à l'analyse du *Traité principal* et à la manière dont sont posés – *a priori* – les prémisses de la procédure d'arbitrage. L'article 17 est particulièrement important parce qu'il institue un rapport au modèle significatif. En demandant aux propriétaires de modèles souhaitant entamer des poursuites de conserver les cires, terres, plâtres ou bois ayant servi à l'élaborer, cet article instaure réellement le modèle comme preuve, témoignage matériel qui assoit la procédure. L'article 21 prolonge cette idée en indiquant que tout conflit entre deux membres de la Réunion relatif à la propriété d'un modèle doit être soumis à l'examen et à la conciliation des délégués. Un membre qui refuserait ou récidiverait dans ces pratiques contraires à l'esprit de la profession, tel que la Réunion souhaite le définir, s'en trouverait radié.

Texte fondateur, le *Traité principal* participe profondément de la création de « l'esprit » de la Réunion, un esprit de corps dont le sens et les valeurs sont partagés par tous ses membres.

b. Une pensée évolutive : les modifications apportées au règlement

Le *Traité principal* met en place les principes essentiels et directeurs de la Réunion, ligne directrice qui ne changera jamais, mais qui ouvre la discussion aux besoins de préciser certains points et d'en ajouter d'autres. Ceux-ci ne tardent pas à apparaître. Espace de dialogue et de réflexion sur son fonctionnement et ses actions, où chacun peut apporter son opinion, la Réunion prend soin de faire évoluer son règlement pour répondre au mieux à ses besoins, et à ceux de ses membres.

- Le nouveau règlement de 1832

Un nouveau règlement est rédigé en avril 1832 ; ce texte que l'on pensait perdu car non retranscrit intégralement dans les archives de la Réunion, nous en avons retrouvé un exemplaire aux Archives nationales dans un autre fonds que celui de la Réunion¹⁷⁰. Cette révision fait suite à une période d'instabilité financière et à une crise de légitimité où la Réunion voit son autorité contestée par certains de ses membres. Le nouveau règlement vient donc à la fois rappeler ses fondements et leur donner un nouvel élan.

Cette refonte du règlement est préparée par la correction et l'ajout de plusieurs articles au texte initial. Certaines de ces modifications ou de ces additions ne sont que d'un intérêt secondaire, ne venant que préciser certains points – une série de dispositions concernant les actions de bienfaisance¹⁷¹, les dispositions à prendre en cas de décès de l'un des membres¹⁷², ou encore le fonctionnement¹⁷³ et les placements financiers¹⁷⁴ faits par la Réunion –, d'autres, comme l'ajout à l'article 21 voté lors de l'assemblée générale du 21 avril 1823 sont bien plus marquants pour notre propos. En effet, cet article proposé par Ledure relatif aux conflits pour la propriété d'un modèle stipule que :

« Si l'imitation d'un modèle était servile, quelles que soient les dimensions de la copie, des poursuites pourraient être faites devant les tribunaux, si elles étaient autorisées par les délégués, contre tel membre de la Réunion que [qui ?] se serait rendu coupable de cette imitation.¹⁷⁵ »

Non voté par les délégués, il constitue néanmoins un pas en avant dans le règlement des conflits au sein de la Réunion puisqu'il envisage la possibilité d'une poursuite devant un tribunal en cas de copie servile, et ce quelles qu'en soient les dimensions, élément primordial en ce qui concerne la définition théorique et

¹⁷⁰ A.N. F/12/2410. L'exemplaire retrouvé avait été envoyé par Gastambide à Vincens, conseiller d'État, président de la commission des prud'hommes.

¹⁷¹ Articles sur la bienfaisance votés lors de l'assemblée générale du 18 avril 1825, A.N. 106AS/4, p. 138-142, le texte exact est transcrit dans l'*Almanach* de 1826, p. 25-30.

¹⁷² Articles sur les funérailles des membres, assemblée générale du 18 avril 1826, A.N. 106AS/4, p. 158-159.

¹⁷³ Articles ajoutés lors de l'assemblée générale du 27 avril 1830, A.N. 106AS/4, p. 259.

¹⁷⁴ Modification des fonds de placement, assemblée générale du 27 avril 1829, A.N. 106AS/4, p. 228-229.

¹⁷⁵ Ajout à l'article 21, assemblée générale du 21 avril 1823, A.N. 106AS/4, p. 98.

juridique de la copie sur lequel nous reviendrons par la suite, de même que sur la question de sa servilité.

Si ces ajouts et modifications viennent compléter et transformer le traité existant, la véritable révision du texte a lieu en 1832. Le premier chapitre du nouveau règlement, intitulé « Dispositions générales », rappelle le but et les conditions d'existence de la Réunion, ainsi que les moyens d'en faire partie. Il ne fait que reprendre les éléments apparaissant dans l'ancien règlement, de même que la déclaration demandée à chaque nouveau membre de se conformer aux conditions fixées au moment de son intégration. Le chapitre II, qui traite de l'administration, subit plusieurs transformations. La première concerne directement la composition du bureau, qui passe de 7 à 9 délégués¹⁷⁶. Parmi eux, trois sont élus en assemblée générale à la majorité absolue avec désignation de l'emploi pour assumer les fonctions de président, trésorier et secrétaire ; les six autres sont élus à la majorité relative. La durée des mandats est fixée à dix mois ; tous les six mois un délégué fonctionnaire et deux délégués sans fonction spéciale quittent le bureau, de sorte que celui-ci soit renouvelé intégralement à une échéance de dix-huit mois¹⁷⁷. Les chapitres III et IV précisent le fonctionnement du bureau ; le chapitre V notifie les devoirs du préposé ; les chapitres VI et VII traitent des finances de la Réunion et de leur emploi, reprenant la classification des membres selon l'importance de leur établissement ou de leur fonction, et de leur corollaire, la comptabilité. Revenant sur une des activités essentielles de la Réunion, à savoir la bienfaisance, le chapitre VIII explique les types de secours dispensés – les pensions et les secours temporaires – et leurs modalités d'attribution. Le chapitre IX concerne l'organisation et la tenue d'assemblées générales, et règle l'ordre des délibérations. Le X^e et dernier chapitre, intitulé « Dispositions particulières » règle les devoirs des sociétaires envers la Réunion, et précise les cas selon lesquels un membre peut en être expulsé.

Ce perfectionnement du texte se poursuit au cours des années suivantes, là encore par la rédaction d'articles additionnels ou l'amendement d'articles existants. Par exemple en avril 1839¹⁷⁸, on décide l'ajout d'un article sur les poursuites judiciaires qui institue une durée de six mois après son admission

¹⁷⁶ Article 4 du règlement d'avril 1832, voir annexe 2.4.

¹⁷⁷ Article 5 du règlement d'avril 1832, voir annexe 2.4.

¹⁷⁸ Assemblée générale du 22 avril 1839, A.N. 106AS/5, p. 2.

pour bénéficier de l'aide de la Réunion dans la poursuite des délits de pillages, contremoulages, imitations serviles devant les tribunaux. En revanche, tout sociétaire peut faire appel à la médiation du bureau dès le jour de sa réception.

En une quinzaine d'années après sa fondation, la Réunion est parvenue à se donner la forme qui, en dépit d'adaptations successives, reste peu ou prou la sienne pendant le reste de son existence.

- Les révisions ultérieures du règlement

Jusqu'au milieu des années 1850, la Réunion ne revient pas en profondeur sur sa réglementation. Cette attitude témoigne à la fois de l'efficacité des dispositions prises, de leur conformité avec ses besoins mais aussi, en miroir, de la stabilité acquise. Il faut attendre 1856 pour que son actualisation apparaisse comme nécessaire. Lors de l'assemblée générale du 5 mai, Guillaume Denière, alors président, est autorisé à présenter un nouveau règlement à la prochaine assemblée générale au mois d'octobre car l'existant « n'est plus en rapport aujourd'hui avec les intérêts de la société¹⁷⁹ ». Ainsi, le 25 octobre, devant l'assemblée générale, Denière rappelle que depuis vingt ans, 12 décisions et 17 articles ont été votés. Il propose de modifier l'article 19 relatif au classement des membres. Cette modification s'appuie sur une transformation plus profonde des modes de fabrication des bronzes :

« En faisant l'inventaire du nombre d'ouvriers occupés pour déterminer où devait être placé le nouveau sociétaire, les fabriques aujourd'hui ont développé leur industrie pour les besoins du commerce, et les bronzes que nous établissons sortent de nos ateliers pour être immédiatement livrés au commerce ou au consommateur sans pour cela ne pas faire chez soi les cinq parties désignées dans l'art. 19.¹⁸⁰ »

Dans sa nouvelle forme, l'article 19 ne comprend plus que trois classes : la première classe dont la cotisation s'élève à 300 francs, la deuxième à 200 francs et la troisième à 100 francs, cette dernière n'étant applicable qu'aux membres

¹⁷⁹ Assemblée générale du 5 mai 1856, A.N. 106AS/5, p. 531.

¹⁸⁰ Assemblée générale du 25 octobre 1858, A.N. 106AS/5, p. 575.

non-possesseurs de modèles. Toute réception d'un nouveau membre ne peut se faire désormais qu'après la décision du bureau qui est seul en mesure d'apprécier la classe dans laquelle les nouveaux adhérents doivent être admis. Corollaire de la modification de l'article 19, Denière demande également la modification de l'article 21 sur les cotisations annuelles. Dorénavant, elles sont versées dans les proportions suivantes : 20 francs pour la première et la deuxième classe, et 10 francs pour la troisième. Enfin, le président propose la refonte complète du règlement en y intégrant tous les articles additionnels et son impression. Toutes ces propositions – la modification des classes, la modification des cotisations annuelles ainsi que la réorganisation du règlement – sont adoptées à l'unanimité. De même, la nouvelle version du règlement est lue lors de la séance du 19 novembre 1858 et est approuvée. Les modifications apportées à ce moment-là, si elles sont importantes quant à la hiérarchisation de la Réunion, ne changent en rien ni sa destination ni ses principes. Elles témoignent au contraire de la volonté de la Réunion d'être parfaitement en adéquation avec la profession elle-même et de savoir répondre à ses mutations.

Le besoin de réviser le règlement ressurgit en 1862, et commence à se manifester lors de l'assemblée générale du 14 avril avec une première proposition de modification des articles 5 et 6 qui concerne la durée du mandat des délégués. La fonction de délégué étant jusqu'à présent de 18 mois – 18 autres mois d'intervalle sont nécessaires avant qu'un délégué sortant ne puisse être réélu –, le bureau tend à considérer que leur mandat finit au moment où ils commencent à être utiles.¹⁸¹ De plus, un débat autour du statut de la Réunion et de son nom amène Figaret à proposer le titre de « chambre syndicale » pour désigner la Réunion – une dénomination en accord avec son statut à ce moment-là¹⁸² –, et surtout de demander la constitution d'une commission pour réviser le règlement. La proposition est mise aux voix et approuvée ; une commission est alors formée avec comme représentants Denière, Gobin, Charpentier et Renaud. À la séance suivante, le 6 juin, il est proposé d'inviter tous les membres à donner par lettre leur avis sur le règlement pour le 15 juillet.

¹⁸¹ Assemblée générale 14 avril 1862, A.N. 106AS/5, p. 644.

¹⁸² Voir chapitre 5, A. c.

Mais la révision du règlement ne commence réellement qu'au mois de septembre et se poursuit jusqu'en décembre¹⁸³ La déclaration est maintenue, seul le mot « Société » est remplacé officiellement par celui de « Réunion », une modification de titre qui fait suite au changement de statut de la Réunion, mais dont la portée symbolique est très faible, la Réunion s'étant toujours principalement désignée avec ce vocable et non celui de société. Nous ne détaillerons pas chaque article et chaque modification, nous nous arrêterons seulement sur les changements les plus significatifs¹⁸⁴, beaucoup d'articles étant maintenus sans le moindre amendement, certains ne sont que des précisions de formulation, des remplacements de termes.

Les principaux changements concernent le mode de nomination du président, du trésorier et du secrétaire¹⁸⁵. L'article 15 insiste sur le fait que le bureau doit tenter toutes les voies de conciliation avant de laisser porter l'affaire devant les tribunaux. L'article 22 sur les modalités de classement des sociétaires est également revu : ils sont désormais répartis en deux classes, selon qu'ils possèdent des modèles ou non¹⁸⁶. Par ailleurs, de nombreuses modifications concernent les modalités d'admission à la Réunion dans des cas particuliers¹⁸⁷. Mais ces modifications ne suffisent pas¹⁸⁸, d'autant que la commission chargée du règlement ne semble pas donner satisfaction, s'investissant assez peu dans cette

¹⁸³ Séance du 19 septembre ; assemblée générale du 10 octobre, séances du 17 et 24 octobre 1862, A.N. 106AS/5, p. 651 et p. 652-655. Le 8 décembre, le nouveau texte est lu devant les membres de la Réunion, qui désormais sont officiellement désignés comme des « membres » et non plus des « sociétaires » en vertu de l'article 55 – une décision là encore essentiellement symbolique, le terme de membre étant déjà couramment employé.

¹⁸⁴ Voir annexe 2.4.

¹⁸⁵ Ils sont désormais nommés pour une durée de 3 ans, 18 mois pour les autres délégués.

¹⁸⁶ Le droit d'admission est fixé à 200 francs pour les possesseurs de modèles et à 100 francs pour les autres. Cette modification du montant des cotisations entraîne celle de l'article 25 : si un membre de la 2^e classe devient possesseur de modèles, il doit compléter son droit d'admission dans la 1^{re} classe et paie une cotisation annuelle de 20 francs.

¹⁸⁷ L'article 26 concerne l'adhésion d'un associé d'un membre, l'article 28 les veuves de membres, l'article 29 le preneur du fonds d'un membre.

¹⁸⁸ Le 15 décembre, Blot présente une circulaire sur la révision du règlement, et il est invité à présenter ses arguments devant la commission du règlement, séance du 15 décembre 1862, A.N. 106/AS 5, p. 662. Le 30 janvier 1863, Paillard, alors président de la Réunion, s'en prend plus directement à la commission qui ne lui semble pas s'astreindre pleinement à sa tâche, puisqu'il l'invite à s'occuper entièrement du projet de règlement, séance du 30 janvier 1863, A.N. 106/AS 5, p. 664. Ces manquements sont reconnus par la commission elle-même : Melon, qui en a accepté la présidence, reconnaît lors de la séance du 8 mai 1863 ne pas avoir encore convoqué la commission, séance du 8 mai 1863, A.N., p. 668. Le 15 mai, Paillard annonce qu'il sera dans l'obligation de dire à la prochaine assemblée générale que la commission de révision n'a pas rempli sa mission et que, malgré ses lettres pressantes, elle ne s'est pas réunie une seule fois, séance du 15 mai 1863, A.N. 106AS/5, p. 671.

tâche. Une nouvelle commission¹⁸⁹ est nommée le 9 novembre 1863¹⁹⁰. Le 15 mars 1864¹⁹¹ est donnée une lecture de son projet de règlement par Placide Poussielgue-Rusand¹⁹² (1824-1889). La révision de l'article 2 est l'occasion pour le président Paillard de revenir sur la mission première de la Réunion :

« La répression des délits de pillage par les voies judiciaires dont elle fait les frais ; avons-nous tenu parole, nous le croyons, dans la mesure de nos ressources ; mais alors si ces ressources ne suffisent pas pour faire face aux exigences du moment, donnez nous en les moyens.¹⁹³»

Ces moyens, le nouveau règlement les donne à la Réunion. Des voix s'élèvent à son encontre, notamment celles de Renauld neveu et de Figaret¹⁹⁴, mais il est définitivement adopté lors de la séance du 23 mai 1864¹⁹⁵. Le bureau est chargé de s'adjoindre trois membres de la commission à son choix et désigne Gustave-Henri Barbezat (1818-1867), Poussielgue-Rusand et Charpentier, Gobin fait office de suppléant. Il n'est plus question du règlement dans les procès-verbaux jusqu'en décembre 1864¹⁹⁶, où l'on apprend que Poussielgue-Rusand est chargé de l'impression du nouveau règlement. Le processus de révision semble être arrivé à son terme au moment où Victor Paillard quitte la présidence. Son discours de sortie vient raviver l'esprit de la Réunion, montrer le chemin parcouru et les nouvelles voies engagées :

« [...] Nous ne craignons pas de vous le dire, chers collègues, nous déposons aujourd'hui entre vos mains notre vieux titre, restreint, de la Réunion des fabricants de bronze, de cette société qui a reçu dans

¹⁸⁹ Comprenant Charpentier, Barbezat, Gobin, ainsi que Poussielgue-Rusand.

¹⁹⁰ Séance du 9 novembre 1863, A.N. 106AS/5, p. 686. Piquenot se désengage par lettre de la commission, voir séance du 27 novembre 1863, A.N. 106AS/5, p. 694.

¹⁹¹ Séance du 15 mars 1864, A.N. 106AS/5, p. 699.

¹⁹² Successeur de la maison Choiselat-Gallien à partir de 1849, spécialisé dans les bronzes liturgiques.

¹⁹³ Assemblée générale du 2 mai 1864, A.N. 106AS/5, p. 703.

¹⁹⁴ Figaret présente un aperçu des recettes et dépenses qui résulteront du nouveau règlement et pense que les recettes seront insuffisantes.

¹⁹⁵ Séance du 23 mai 1864, A.N. 106AS/5, p. 710-711. Toutefois, les discussions reprennent début juillet avec la modification de l'article 2 relatif au soutien apporté par la Réunion à tout membre soutenant poursuivre au tribunal un contrefacteur. La mention « de les défendre à frais s'il le juge convenable » est remplacée par « de les défendre à ses frais le bureau ayant préalablement reconnu le bon droit du demandeur et la possibilité de soutenir utilement sa défense, séance du 8 juillet 1864, A.N. 106AS/5, p. 716.

¹⁹⁶ Séance du 9 décembre 1864, A.N. 106AS/5, p. 723.

son sein tout ce qu'il y a eu de plus honorable dans notre corporation.

Nous souhaitons qu'en élargissant son cercle notre nouvelle société réunisse autour d'elle toutes les forces vives des arts plastiques et que, par contre, ceux-ci ne lui apportent pas de trop lourdes charges ; nous reconnaissons néanmoins que l'union fait la force, c'est pourquoi on nous trouvera toujours disposés à soutenir et encourager les efforts qui tendent à resserrer les liens de confraternité qui doivent exister entre nous. [...] mais la divergence de vue des uns n'empêchera pas croyez le, de travailler en commun à la prospérité d'une société qui compte près d'un demi-siècle de fondation et qui a rendu d'éminents services à notre belle industrie [...] nous désirons maintenant que notre nouvelle organisation nous permette d'être plus généreux.¹⁹⁷ »

En 1864, la Réunion atteint un niveau de structure suffisant pour répondre de la manière la plus adaptée aux besoins de ses membres. Le long processus qui y a mené montre la détermination de l'organisation de pérenniser son action et de permettre à la profession de s'adapter aux contraintes professionnelles propres à son temps.

B. Le fonctionnement de la Réunion des fabricants de bronze

Étudier la Réunion des fabricants de bronze demande de l'envisager comme une structure organique, de la considérer comme un corps dont chaque membre est un organe avec des fonctions. Pour faire vivre ce corps, il est nécessaire d'organiser ses organes, en lui donnant une tête : un président, un bureau, des délégués, des commissions spéciales, etc. Puis viennent tous les autres membres qui, dans l'espace « démocratique » que représente la Réunion, espace où chacun à la parole, ont un rôle à jouer.

Toutefois, faire partie de la Réunion n'est ni naturel, ni une obligation. C'est une décision dont les motivations peuvent être de plusieurs ordres. Elles peuvent être le fait d'y trouver un lieu de défense et de protection de la profession, un secours en cas de difficulté ou bien un vecteur de promotion professionnelle et sociale. Mais ce qui frappe surtout c'est la manière dont la

¹⁹⁷ Assemblée générale du 23 janvier 1865, A.N. 106AS/5, p. 730.

somme de ces individualités parvient à créer une entité suffisamment forte pour résister aux crises et s'enraciner durablement.

a. Participer à la Réunion

Dès sa fondation, la Réunion s'affirme comme un regroupement d'individus autour de principes partagés. En cela, faire partie de la Réunion, ou vouloir en faire partie, est un choix qui suppose une façon de se définir, de se penser professionnellement, une manière de se reconnaître. Ainsi, nous pouvons nous demander qui en sont les membres, comment ils se répartissent en son sein et quelle est la place de chacun. Et parce qu'elle ne fédère pas l'ensemble des métiers du bronze, mais seulement une partie, nous pouvons nous demander dans quelle mesure elle est représentative de la profession.

- *Le local*

Mais avant cela, la question du local de la Réunion doit être abordée. Ce sujet, qui peut paraître anecdotique, est par de nombreux aspects fondamental dans le sens où c'est lui qui concrétise la construction immatérielle qu'est la Réunion. En permettant de rassembler ses membres en son sein, il en est à la fois le corps et le cœur. Plus pragmatiquement, il est indispensable à la réalisation des attributions de la Réunion, et cette nécessité apparaît dès le *Traité principal* où l'article 5^e indique : « Il sera loué, au nom de la Réunion, dans le quartier le plus à la portée de tous, un local propre à la tenue des séances du délégué et au logement du Préposé¹⁹⁸ ».

En octobre 1839 se pose la question du renouvellement du bail du premier local choisi par la Réunion, au n° 51 de la rue au Maire [Aumaire selon l'orthographe des procès-verbaux]. L'augmentation du loyer qui accompagne le renouvellement fait débat et nous permet de percevoir les attentes des membres en matière de logement : « [...] pour consentir à un accroissement de dépense à

¹⁹⁸ *Traité principal*, voir annexe 2.1.

cet égard [le loyer], nous pouvions du moins choisir une maison de plus agréable apparence, et un quartier qui sans être moins central, et à la portée du plus grand nombre offrirait l'avantage d'une situation meilleure et plus convenable¹⁹⁹ ». Les documents conservés dans les archives de la Réunion ne permettent pas de savoir si elle loue en son nom – ce que son statut de société de secours mutuels ne lui autorise pas normalement – ou si l'un des membres endosse cette responsabilité. Malgré le prix du loyer qui est contesté, la Réunion renouvelle son bail et ne quitte pas encore son local. Il faut dire qu'il est bien situé dans l'ancien 7^e arrondissement²⁰⁰, quartier où sont concentrés tous les fabricants de bronze et leurs ouvriers. Toutefois, en 1845, elle se transporte de la rue Aumaire au 19, rue Saintonge, où elle a trouvé un nouveau local qui : « est à peu près au centre de la fabrication ; on y trouve un assez grand salon pour les réunions du bureau, une salle d'attente pour les personnes appelées et un logement pour le préposé²⁰¹ ». Le déménagement est aussi l'occasion de renouveler l'ameublement du local, qui date de la fondation de la Réunion : « il faut que notre bureau soit meublé convenablement, et que nous ne donnions pas à ceux que nous faisons venir devant nous pour les juger une idée trop défavorable de notre discernement et de notre goût²⁰² ». Est alors achetée pour la salle des séances une pendule, un modèle du fabricant Jean en souvenir, payé 414 francs à sa vente et appelé *Le Marius* [Ill. 13]. Désormais « très convenable », la salle des séances dispose du « caractère qui doit lui appartenir²⁰³ ». Lieu de représentation et d'exercice de la « justice » de la Réunion comme nous allons le voir, la salle des séances fait l'objet d'une attention particulière. Elle doit avoir un aspect qui revête un certain caractère, une noblesse en accord avec la charge symbolique de cette salle où sont rendues les décisions arbitrales. Au travers de sa décoration, la Réunion se construit également une identité et une histoire, comme le signale la commande d'un portrait en médaille de Claude-Rosalie Gastambide, président et personnage

¹⁹⁹ Séance du 28 octobre 1839, A.N. 106AS/5, p. 31.

²⁰⁰ 7^e ancien arrondissement de Paris, correspondant à l'actuel 3^e arrondissement.

²⁰¹ Assemblée générale du 27 octobre 1845, A.N. 106AS/5, p. 231. La Réunion signe un bail de 9 ans.

²⁰² Assemblée générale du 27 octobre 1845, A.N. 106AS/5, p. 231.

²⁰³ Assemblée générale du 27 avril 1846, A.N. 106AS/5, p. 249.

fondateur²⁰⁴. Cette initiative en suscite d'autres, puisque Victor Paillard propose de faire placer dans la salle des séances une plaque en bronze pour y faire graver les noms des anciens ciseleurs qui ont illustré la fabrique de bronze²⁰⁵.

Au printemps 1854, en raison d'une augmentation du loyer par le propriétaire, la Réunion déménage à nouveau. Elle s'installe au 3, rue Neuve-Saint-François, aujourd'hui rue Debelleye, où le bail, outre quelques arrangements de confort, offre la possibilité de mettre sur la façade un tableau portant le nom de la Réunion des fabricants de Bronze²⁰⁶ : « un tableau en chêne fond noir avec lettre dorée en métal portant l'inscription de Réunion des Fabricants de bronze serait appliqué au dehors du local donnant sur la rue Neuve Saint-François²⁰⁷ » ; les lettres de cuivre formant l'enseigne sont offertes par Leroy fils²⁰⁸. En 1866, le bail du local de la rue Neuve-Saint-François arrive à son terme, se pose alors une nouvelle fois la question de son renouvellement ou du déménagement. Outre la contrainte du montant du loyer dans le choix du lieu, le souhait d'« ouvrir nos concours et tenir nos assemblées générales chez nous » fait jour. En effet, jusque-là, la Réunion organisait ses assemblées générales dans des espaces capables d'accueillir – théoriquement – la totalité de ses membres tels que la salle des fédérés du Palais de Justice. Par ailleurs, le projet de fonder une école de dessin gratuite pour les apprentis des membres avec un concours annuel²⁰⁹ encourage également la recherche d'un lieu suffisamment spacieux pour pourvoir y organiser ces différentes activités. Ainsi, le 20 avril 1866, « M. Barbedienne communique au Bureau un projet de location d'un local rue St Claude n° 6, dont il fait connaître les principales conditions et dans lequel une classe de dessin pourrait être établie²¹⁰ ».

²⁰⁴ Le bureau propose de faire modeler un médaillon à son effigie, qui sera ensuite placé dans la salle des séances. Plusieurs sculpteurs sont envisagés, et c'est le modèle proposé par Sauvageot qui est retenu : « ce choix était dicté par le talent de M. Sauvageot et inspiré par le pieux souvenir. M. Sauvageot comme élève de l'école Lequien avait été il y a quelques années couronné par M. Gastambide ». Le médaillon est ensuite fondu en cuivre par Boyer. Voir la séance du 29 novembre 1852, A.N. 106AS/5, p. 445.

²⁰⁵ Séance du 2 juillet 1852, A.N. 106AS/5, p. 435. La proposition est ajournée lors de cette séance et aucune suite n'y est donnée.

²⁰⁶ Séance du 1^{er} mai 1854, A.N. 106AS/5, p. 485.

²⁰⁷ Séance du 24 novembre 1854, A.N. 106AS/5, p. 501. Le tableau est indiqué comme installé lors de la séance du 5 novembre 1855, A.N. 106AS/5, p. 516.

²⁰⁸ Séance du 19 octobre 1855, A.N. 106AS/5, p. 513.

²⁰⁹ Sur l'école de la Réunion et les concours, voir chapitre 3, B. c.

²¹⁰ Séance du 20 avril 1866, A.N. 106AS/5, p. 99.

La première assemblée générale organisée par la Réunion « dans ses murs » se tient le 16 juillet 1866²¹¹ :

« C'est aujourd'hui, pour la première fois, que notre Société tient son assemblée générale dans son propre domicile.

Assurément, nos murailles ne sont pas aussi brillantes que celles que nous avons vues dans des Palais, qui d'ailleurs nous ont offert une généreuse hospitalité

Pourtant, je n'en doute pas Messieurs la pensée d'être chez soi, de se trouver en famille, pour régler les intérêts de tous, au siège même de la communauté vaudra mieux pour chacun de nous que toutes les splendeurs dont nous ne pouvions jouir qu'autant que l'autorité du lieu consentait à nous en octroyer la faveur.

Oui Messieurs, vous êtes chez vous ici ! Vous êtes au nouveau foyer de l'ancienne et honorée Réunion des fabricants de bronze de Paris, laquelle devient de plus en plus le point de ralliement de toutes les industries artistiques.²¹² »

Suffisamment spacieux pour les assemblées générales, le local de la rue Saint-Claude l'est également pour accueillir les expositions des concours ouverts par la Réunion, ainsi que pour servir de salle d'étude à l'enseignement professionnel du dessin et de la modelure. Barbedienne revient ensuite dans son discours sur les principaux avantages de ce nouveau lieu :

« Après avoir cherché patiemment, nous nous sommes arrêtés sur celui-ci et cela pour plusieurs raisons.

1° Parce qu'il se trouve au centre de la fabrication

2° Parce que dans ses distributions il est approprié à nos besoins autant que si nous l'eussions ordonné nous-mêmes.

3° Parce que le Propriétaire a consenti, non sans peine, à prendre pour son compte les gros travaux, et que, malgré cela, le prix des loyers reste moins élevé que tout ce que nous avons trouvé ailleurs eu égard à la grande surface que nous occupons.

4° Enfin, parce que le bail est fait pour quinze années²¹³ et que ce contrat nous reconnaît le droit de sous-louer en totalité ou en partie. Or si, dans l'avenir, des difficultés que je ne peux prévoir amenaient la Société à se restreindre, elle pourrait sous louer cette

²¹¹ Assemblée générale du 16 juillet 1866, A.N. 106AS/5, p.105.; voir aussi séance du 15 juin 1866, A. N. 106AS/5, p. 102.

²¹² Assemblée générale du 16 juillet 1866, A.N. 106AS/5, p. 105.

²¹³ Le loyer est de 3 700 francs par an. Barbedienne prévoit aussi des frais d'installation et d'aménagement de 4 000 à 4 500 francs, somme qui, selon Barbedienne, sera prélevé uniquement sur les recettes annuelles de la Réunion et n'affectera en rien son capital, voir assemblée générale du 16 juillet 1866, A.N. 106AS/6, p. 109.

grande et belle salle où nous sommes, qui à cause de son service particulier se trouve complètement indépendante.²¹⁴ »

Bien qu'ayant changé plusieurs fois d'adresse pendant ses cinquante premières années d'existence, la Réunion est toujours restée implantée dans le cœur de la fabrication de bronzes parisienne, dans ces 7^e et 8^e anciens arrondissements qui concentrent les ateliers²¹⁵. La proximité du siège avec les ateliers est un souci permanent, ne serait-ce que pour faciliter la participation aux séances, de même que le recours à la conciliation du bureau en cas de litige entre fabricants. Et si nous nous sommes autant arrêtés sur cette question du lieu, c'est pour mettre en évidence le fait que, pour les membres, il ne s'agit pas seulement d'un local, mais véritablement d'un « foyer » où la « famille » que forment les membres peut se retrouver. Et force est de constater que la Réunion a réellement trouvé son foyer : alors que la fabrication des bronzes a quitté le quartier, de même que le Syndicat du luminaire n'a aujourd'hui plus rien de commun avec l'ancienne institution, il continue pourtant à occuper le même immeuble de la rue Saint-Claude.

- Les membres

Née de la volonté partagée par un certain nombre de se fédérer, la Réunion tire sa force et sa raison d'être de cette association d'individus, de ceux qui, avant d'être des « membres », furent des « sociétaires ». Ces hommes, dont les noms nous sont connus tant par les almanachs publiés par la Réunion²¹⁶ que par des listes, autonomes ou apparaissant dans les procès-verbaux, participent à l'écriture d'une histoire anonyme, une histoire des anonymes. Leur identité, leur fonction, leur adresse seule ne dit rien mais, placées dans une perspective plus

²¹⁴ En effet, dans la suite de son discours, Barbedienne évoque les propositions de sous-location qui lui ont été faites par les chambres syndicales de la céramique et de l'ébénisterie. Elles demandent à pouvoir utiliser les locaux de la Réunion pour y tenir leurs services hebdomadaires, mensuels et semestriels, sans jamais nuire à l'organisation de ceux de la Réunion, moyennant une rétribution. La sous-location de la chambre syndicale de la Céramique prend fin en juillet 1869 voir la séance du 19 février 1869, A.N. 106AS/6, p. 260.

²¹⁵ LUBLINER-MATTATIA 2003, vol. 4, p. 96-97.

²¹⁶ Voir chapitre 2, B. b.

large, elles apportent de significatifs éléments d'interprétation. C'est au travers d'une telle approche que nous souhaitons étudier les membres de la Réunion.

Au 16 novembre 1818, elle compte 167 adhérents représentatifs de tous les métiers du bronze. Le premier article du *Traité principal* inscrit très fortement cette ouverture aux métiers du bronze dans leur ensemble ; il est représentatif à la fois d'un véritable esprit de corps – un bronze ne peut se faire que dans la mutualisation de compétences spécifiques – et de la conscience aiguë que les problèmes auxquels la Réunion souhaite s'attaquer ne trouveront leur résolution qu'avec la participation de tous :

« Au nombre des fabricans [sic] de bronze sont compris ceux qui coopèrent à ce genre de fabrication, sous les dénominations de fondeurs, ciseleurs, monteurs, tourneurs et doreurs sur métaux ».

C'est ce que nous pourrions qualifier d'esprit de collégialité qui prédomine dans la manière dont elle se définit. La fabrication du bronze est considérée comme un ensemble, un corps, qui ne se conçoit qu'avec tous ses « membres ». L'objectif de la Réunion est de faire venir en son sein, d'amener vers elle, tous ceux qui ont à faire avec la fabrication du bronze.

Comme nous l'avons vu précédemment²¹⁷, la Réunion, au moment de sa fondation, instaure un système de classement de ses membres en différentes catégories dont le nombre et la définition évolue au fil du temps, passant de 6 classes à 2. Cette répartition distingue deux groupes principaux : les ouvriers et les fabricants. Chez ces derniers, elle considère non seulement leur statut, la taille de leur entreprise, le nombre d'ouvriers sous leur direction, mais aussi et surtout le fait qu'ils soient ou non propriétaires des modèles qu'ils fabriquent. Cette hiérarchisation au sein de la Réunion détermine uniquement le montant des cotisations. Tous les membres, quelle que soit leur classe, bénéficient des mêmes droits et avantages. La Réunion est régie par un principe d'équité, demandant aux plus aisés une contribution plus importante. Le montant des cotisations n'est d'ailleurs jamais contesté, seule la crainte, dans des périodes de crises, que ce soit un frein à l'adhésion, est parfois exprimée.

²¹⁷ Voir chapitre 2, B. b.

Parce qu'elle tire sa légitimité de sa représentativité, l'augmentation régulière du nombre de membres est un souci constant. D'un point de vue pragmatique, elle a besoin des subsides apportés par les adhérents pour assurer son fonctionnement ; les cotisations de ses membres sont sa première source de revenus, même si le terme est ici inapproprié, la Réunion n'ayant aucun caractère lucratif et ne recherchant à aucun moment à faire de bénéfice ; l'augmentation de ses fonds ne lui permet que d'accroître sa capacité d'aide aux plus nécessiteux et lui confère une stabilité rassurante. Par ailleurs, l'augmentation du nombre de ses membres suppose une diffusion de ses principes et de ses valeurs au sein de la profession. L'ensemble des adhérents devant faire leur la morale de la Réunion – lutter contre la contrefaçon et le pillage des modèles –, l'accroissement de leur nombre doit amener une diminution des comportements en contradiction avec celle-ci. L'étude des litiges portés devant la juridiction de la Réunion prouve que cet idéal est loin d'être une réalité, toutefois, nul ne peut contester le véritable engagement – qui peut parfois frôler le prosélytisme – mis en œuvre par le bureau pour gagner de nouvelles ouailles.

Cette ouverture ne fait pas pour autant l'économie de quelques règles et c'est ainsi que la Réunion décide d'ajouter dans son règlement des articles sur la bienfaisance lors de son assemblée générale du 18 avril 1825²¹⁸ : « À l'avenir, toute personne qui désirera se faire admettre membre de la Réunion devra être recommandée par deux délégués en fonction, ou présentée par deux membres, dont l'affiliation daterait d'une année²¹⁹ ». En demandant la recommandation de deux membres pour accepter toute nouvelle adhésion, la Réunion introduit une clause de moralité et responsabilise ses membres : la Réunion étant ce que ses membres sont, de leurs parrainages dépend, d'une certaine manière, son image. L'article 9 entérine cette idée : « Ne sera admis à la Réunion, celui contre lequel aura été portée une plainte pour pillage, imitation, ou tout autre cause, et aura refusé de se soumettre à la médiation du bureau », en laissant toutefois une voie de recours : « néanmoins si le plaignant, membre de la Réunion, déclare que le

²¹⁸ Assemblée générale du 18 avril 1825, A.N. 106AS/4, p. 138-142.

²¹⁹ Article 8^e sur la bienfaisance, assemblée du 18 avril 1825, A.N. 106AS/4, p. 142.

sujet de la plainte n'existe plus, et qu'il ne s'oppose pas à l'admission, il sera reçu après avoir rempli les formalités voulues par les règlements²²⁰ ».

La relation que la Réunion établit avec ses membres repose sur un principe strict de réciprocité. Elle leur apporte son aide tant par son rôle d'arbitre dans les litiges que par ses actions de bienfaisance ; elle leur donne des conseils, lance des actions pour promouvoir la profession et œuvre pour son développement – points que nous développerons dans la suite de notre propos. En contrepartie, les membres sont tenus à un certain nombre d'obligations. Chaque membre a des devoirs envers la Réunion.

Le règlement rédigé en 1832 fait le point sur cette question dans son chapitre X « Dispositions particulières ». Ce besoin de préciser les modalités d'admission se comprend par leur relative absence dans le *Traité principal*, où le membre n'est pour ainsi dire défini qu'en creux, c'est-à-dire par les raisons pour lesquelles il ne pourrait plus prétendre à ce statut : « Celui qui s'écarterait des dispositions portées aux articles précédents [sic] serait censé avoir renoncé aux avantages du présent traité, et pourrait cesser de faire partie de la Réunion : ce qui sera réglé par délibération unanime des Délégués, ou par décision de l'Assemblée générale²²¹ ».

Ce nouveau règlement est d'ailleurs beaucoup plus précis quant aux attentes de la Réunion envers ses membres, même si là encore, il est plus explicite en ce qui concerne les modalités d'exclusion que sur ce qui est réellement attendu d'eux. Ainsi, l'article 48 stipule que : « Tout sociétaire qui pendant deux années consécutives néglige de satisfaire aux charges que lui impose la Société, est considéré comme démissionnaire. Son nom est rayé du tableau de la Société ; toutefois cette disposition n'est appliquée qu'après trois avertissements successifs, de mois en mois, du bureau au retardataire²²² ». L'article 49 insiste sur la soumission que les membres doivent avoir à la juridiction du bureau. Devenir membre suppose d'accepter l'arbitrage de la Réunion : « Tout sociétaire qui pour fait de fabrication refuse de se soumettre à la juridiction du bureau, est exclu de la Société. Toutefois, cette disposition n'est applicable qu'après en avoir prévenu le délinquant et l'avoir averti qu'il est en

²²⁰ Article 9^e sur la bienfaisance, assemblée du 18 avril 1825, A.N. 106AS/4, p. 142.

²²¹ *Traité principal*, voir annexe 2.1.

²²² Article 48 du règlement de 1832, voir annexe 2.4.

droit de réclamer à la prochaine réunion mensuelle contre son exclusion ». Mais cette sévérité est avant tout de façade, et le règlement n'est pas d'une rigueur implacable ; c'est toujours la conciliation qui prédomine dans les relations entre les membres et leur bureau. Par ailleurs, les charges imposées par la société sont somme toute peu nombreuses et se résument, comme nous l'avons dit, à la soumission à l'arbitrage et aux décisions prises par le bureau dans les litiges, de même qu'à la participation à la vie de la Réunion, soit la présence aux assemblées, la contribution à la bienfaisance, et d'une manière plus générale, la collaboration à toutes les actions de la Réunion.

La crise de 1848 affecte très sérieusement le secteur du bronze et la Réunion par ricochet. Le nombre des adhésions s'effondre et des fabricants abandonnent la Réunion. Lors de l'assemblée générale du 23 avril 1849, c'est un constat de désolation qui est dressé : « les circonstances que nous avons traversées ont été si graves, les situations ont été si tristement ébranlées » que la Réunion compte seulement deux nouvelles adhésions, celles de Leblanc et Crozatier. En octobre 1849, le nombre de membres est au plus bas²²³ - un chiffre indiqué bien bas et donné sans autre précision dans le procès-verbal de la 53^e assemblée générale - si bien qu'au mois de décembre, Denière propose d'entreprendre des démarches auprès des fabricants ne faisant pas encore partie de la Réunion pour les encourager à la rejoindre²²⁴. Il réitère sa proposition en soumettant cette fois-ci une circulaire qui sera adressée aux fabricants et suggère que deux membres du bureau leur rendent visite, une proposition qui est unanimement adoptée²²⁵. Rien n'est dit dans les procès-verbaux du résultat de la première campagne de recrutement de membres, de ses résultats ou seulement de sa réalisation effective. Mais le bilan fait lors de l'assemblée générale du 18 mai 1851 ne peut qu'inciter à une reprise en main. Tant les événements politiques que l'épidémie de choléra qui frappe la capitale font le vide dans les rangs de la société. Le nombre d'adhésions par an - 1 en 1849, 7 en 50, 5 en 51 - n'atteint pas les moyennes ordinaires, et le président ne peut que constater l'« état d'incertitude qui pèse sur les industries de luxe. Quand le pays se sentira

²²³ 83 membres, ce nombre est indiqué sans autre précision dans le procès-verbal, assemblée générale du 29 octobre 1849, A.N. 106AS/5, p. 354. Sur l'évolution du nombre de membres au sein de la Réunion, voir chapitre 2, B. a.

²²⁴ Séances du 6 décembre 1849 et du 10 janvier 1850, A.N. 106AS/5, p. 361 et p. 362.

²²⁵ Séance du 5 juin 1851, A.N. 106AS/5, p. 406.

plus confiant dans son avenir de nouveaux hommes surgiront dans votre fabrication et viendront se grouper nombreux autour de vous ». Les dispositions proposées par Denière sont reprises : une nouvelle liste des fabricants non-membres est établie et répartie entre quatre membres du bureau qui doivent les démarcher²²⁶. Mais dès le début du Second Empire, les adhésions reprennent et le contingent de la Réunion grossit à nouveau.

De plus, afin d'améliorer les recettes de la Réunion, on propose en avril 1852 de faire passer les sociétaires dans une classe supérieure²²⁷. Ce reclassement doit produire 355 francs par an et équilibrer ainsi la perte du taux des rentes²²⁸. La situation ne s'améliore pas : lors de l'assemblée générale du 1^{er} juin 1863, Victor Paillard regrettant l'absence d'admissions récentes, rejette la faute sur la révision projetée du règlement, responsable selon lui de ce « temps d'arrêt » dans le recrutement de nouveaux membres. La suite de son discours vient rappeler que le premier besoin d'une société, c'est d'augmenter le nombre de ses membres, c'est pour cela que « pour atteindre plus sûrement ce but la 1^{re} commission chargée de la révision de votre règlement jugeait à l'unanimité qu'il fallait baisser les cens de l'affiliation²²⁹ ». Pourtant, jusqu'à la fin des années 1870, le nombre de membres ne fait que croître.

- Les autres régimes d'adhésion

Assez rapidement, la Réunion comprend qu'elle doit adapter sa forme au vieillissement de ses membres. C'est pour cela qu'en octobre 1838 sont institués les membres honoraires, C'est-à-dire « Les membres de la Réunion qui auront cessé l'exercice de leur profession » mais qui continuent de jouir des droits et avantages que la Réunion donne à ses membres²³⁰ et versent une cotisation

²²⁶ Séance du 7 août 1851, A.N. 106AS/5, p. 406.

²²⁷ Assemblée générale du 26 avril 1852, A.N. 106AS/5, p. 427-428.

²²⁸ Assemblée générale du 29 novembre 1852, A.N. 106AS/5, p. 443-444.

²²⁹ Assemblée générale du 1^{er} juin 1863, A.N. 106AS/5, p. 673. C'est le moment où sont proposées deux classes distinguant les membres possesseurs de modèles des autres.

²³⁰ Article 1 des articles sur les membres honoraires ajoutés au règlement lors de l'assemblée générale du 29 octobre 1838, A.N. 106AS/4, p. 543.

annuelle applicable aux actes de bienfaisance²³¹. Cette distinction est purement honorifique, mais elle vient prolonger l'attachement des membres à la Réunion au-delà du cadre professionnel. Elle s'affirme comme une véritable « famille », à laquelle on reste attaché même après son départ du métier.

À cette première catégorie de membres s'ajoute en 1865 celle des membres libres²³². Ces membres peuvent soit être issus de l'industrie du bronze et déjà membres de la Réunion, c'est alors un moyen pour certains membres – comme Barbedienne – de renforcer leur participation au sein de la Réunion, soit en être totalement étrangers mais souhaiter soutenir ses efforts. Se trouvent ainsi parmi les premiers membres libres de la Réunion le littérateur Auguste Luchet (1806-1872), le peintre Thomas Couture (1815-1879), le chimiste Charles-Louis Barreswill (1817-1870), ou encore l'ébéniste Édouard Lièvre (1828-1886)²³³. À la différence des adhésions et des cotisations, la participation financière de ces membres spéciaux est entièrement volontaire « ils s'imposent une contribution annuelle dont ils fixent eux-mêmes l'importance dans la seule pensée de donner un appui à notre entreprise et tout particulièrement pour nous aider à répandre les bienfaits de l'enseignement et de l'encouragement²³⁴ ». Les membres libres sont donc des bienfaiteurs, des personnes qui apportent leur soutien financier, et notamment aux actions de bienfaisance et de formation. Ce sont des membres associés mais dont le champ d'intervention est néanmoins assez défini. Lorsqu'il est proposé de rattacher davantage ces membres libres à la société en les faisant participer à ses travaux et à ses succès, en les appelant aux assemblées générales

²³¹ Article 2 des articles sur les membres honoraires ajoutés au règlement lors de l'assemblée générale du 29 octobre 1838, A.N. 106AS/4, p. 543.

²³² La proposition est formulée lors de la séance du 3 février 1865, et est adoptée à l'unanimité dans l'assemblée générale du 1^{er} juin 1865, A.N. 106AS/6, p. 4 et p. 23.

²³³ Les premiers membres libres inscrits en mars 1865 sont : Noel (Charles), Desfossé (Jules), Laurent (Abel), Couture (Thomas), Poly frères, Karth, Duluat, (?) (Auguste), Gilbert (Charles), Deschamps, Roulhac, Dusommerard, Aizelin (Eugène), Chanton (Adolphe), Cain (Auguste), Attarge (Désiré), Lemaître (Alexandre), Dieterle Jules, Pinard, Persoz, Sevin (Constant), Hebert, Genoux ([?]), Duc (Emile), Poux (François), Roudillon (Eugène), Martin (Louis), Maury (Jacques), Davy, Malmenayde, Marquis (Philibert), Bruyer (Léon), Chameroy (Pierre), Gresland, Malinet, Leclaire (Edme), Hardon (Albert) Maugery (Alphonse), Limet et Lapareille, Figaret (Madame), Langlassé (Philippe), Lavallard (Eugène) Adam (Achille), Gerard (Henri Anatole), Menier (Emile Justin), Lièvre (Édouard), Contamine (Jean), (?) Ragoneau (Jean Baptiste) Laval (Étienne) Roy (Pierre), Lefrançois (Auguste), Fleurey (Madame) Bardou (Pierre), Barbedienne (Ferdinand), Oudin (Charles), Barreswill (Louis Charles), Cronier (François Antoine), Luchet (Auguste), Pesnelle (Charles), Raingo (Jules), Hardon (Alphonse) ; A.N. 106AS/6, p. 12. Leur nombre passe à 100 en juin 1865 (A.N. 106AS/6, p. 22) puis à 127 en mai 1868 (A.N. 106AS/6, p. 199). Leur nombre n'est plus indiqué après cette date.

²³⁴ Assemblée générale du 1^{er} juin 1865, A.N. 106AS/6, p. 23.

où l'on pourrait leur faire connaître l'usage qui est fait de leurs cotisations, il lui est répondu par le président Barbedienne qu'il est à craindre que la présence des membres libres ne jette quelque confusion dans l'assemblée. En effet, ces membres ne peuvent avoir voix délibérative et il serait difficile de distinguer ceux qui pourraient voter de ceux qui devraient s'abstenir. Barbedienne suggère une troisième voie : distribuer aux membres libres un compte rendu qui leur fera connaître l'usage des fonds, et de les associer aux distributions des prix des concours²³⁵. À l'instar des adhésions de membres titulaires, les admissions de membres libres doivent également être présentées nominativement et séparément par deux membres du bureau. Enfin, une dernière catégorie est instituée en même temps que celle des membres libres, les donateurs : « Le donateur est celui qui verse une somme une fois donnée ; ceux que nous comptons jusqu'à ce jour nous promettent tous de la renouveler si nos actes répondent à nos intentions²³⁶ ».

Cette ouverture de la Réunion à des membres de bonne volonté qui apprécient son travail apporte le résultat escompté : « Par suite de toutes ces adhésions, nos ressources financières se sont accrues dans des proportions inespérées²³⁷ ». Au moment où la Réunion semble avoir atteint un seuil dans son expansion, elle sait se créer une réserve de membres disponibles. Elle est aussi reconnaissante envers ses bienfaiteurs. Pour rendre « un hommage perpétuel rendu à tous ces désintéressements qui ont et auront voulu contribuer à l'œuvre de justice et de progrès qui est le but de notre association », elle décide de créer un livre d'or « exclusivement destiné à l'inscription des dons faits à notre société, avec les mentions que les donateurs voudront y attacher. Les noms des auteurs de toutes fondations utiles à l'éducation et aux intérêts professionnels y trouveront également une place²³⁸ ». La réalisation et le décor de ce livre d'or sont confiés à Jean-Baptiste-Jules Klagmann (1810-1867)²³⁹, et le premier nom à

²³⁵ Assemblée générale du 1^{er} juin 1865, A.N. 106AS/6, p. 23. Le montant de la contribution est cependant fixé entre 10 et 100 francs

²³⁶ Assemblée générale du 1^{er} juin 1865, A.N. 106AS/6, p. 24.

²³⁷ Assemblée générale du 1^{er} juin 1865, A.N. 106AS/6, p. 24.

²³⁸ Assemblée générale du 16 juillet 1866, A.N. 106AS/6, p. 80.

²³⁹ Assemblée générale du 16 juillet 1866, et séance du 7 janvier 1867, A.N. 106AS/6, p. 115 et 147.

y être inscrit est celui de VILLEMSSENS²⁴⁰, fondateur du prix de ciselure de la Réunion²⁴¹.

En acceptant en son sein des membres qui ne sont pas des acteurs actifs de la profession, elle étend encore son champ d'action, pour ne pas dire son aire d'influence, et s'implique dans la société civile. À l'ancien secret et à la fermeture corporative la Réunion oppose l'ouverture et la participation de tous.

- Les non-membres

La Réunion se veut représentative de la fabrique. Toutefois, ne considérer que ses membres pour avoir une vision de l'industrie du bronze fournirait une vue non seulement partielle mais aussi biaisée. La Réunion des fabricants n'est pas l'industrie du bronze, et il apparaît donc comme nécessaire de s'intéresser aussi à ceux qui n'en font pas partie. Toutefois s'intéresser aux absents est une tâche ardue car ils sont sans visibilité. Nous n'avons presque pas de prise sur eux et nous sommes surtout victimes des lacunes des sources et de la difficulté qu'il y a à croiser les sources. Une méthode consisterait à comparer les chiffres dont nous sommes à peu près sûrs – ceux du nombre de membres de la Réunion – avec des statistiques de la fabrique parisienne de bronze, comme celles publiées par la Chambre de commerce de Paris pour les années 1847-1848 et 1860.

Nous appuyons notre évaluation du nombre de membres sur les almanachs de la Réunion qui en dressent une liste alphabétique, ainsi que sur les procès-verbaux dans lesquels il est parfois indiqué. Il est nécessaire de souligner la précision relative de cette évaluation, ne serait-ce que parce que les listes données par les almanachs intègrent les membres honoraires sans donner la répartition des uns et des autres. En 1836, 130 membres sont comptabilisés. Signe du développement que prend l'industrie du bronze dans la fin des années 1830, leur nombre passe à 205 en 1840, puis à 220 en 1842. Avant la crise de

²⁴⁰ Ou Willemsens, F. Il entre à la RFB en 1835 et a son atelier 18, rue Michel-le-Comte. Il expose en 1834, 1837 et 1844. En 1851, il obtient une médaille à l'Exposition universelle de Londres et une médaille de 2^e classe en 1855 à Paris. En 1864, il est membre honoraire de la RFB et habite 24, rue Pavée.

²⁴¹ Assemblée générale du 16 juillet 1866, et séance du 7 janvier 1867, A.N. 106AS/6, p. 115 et 147. Sur Willemsens et le prix de ciselure, voir chapitre 3, A. b.

1848, le nombre de membres est de 236, puis il semble tomber à 83 l'année suivante. Une telle diminution est parfaitement envisageable, compte tenu des licenciements et du départ de nombre d'ouvriers de leurs maisons, cependant ce nombre, qui est indiqué dans les procès-verbaux, est impossible à vérifier. La situation se redresse rapidement puisque deux ans plus tard, il est remonté à 224. Les augmentations seront ensuite peu significatives : on compte 226 membres en 1857, puis 230 en 1860 et 1861, 222 en 1862 et enfin 154 en 1867. Nous voyons ainsi comment le nombre moyen de membres se fixe au début des années 1840 autour de 220.

Bien évidemment, ces chiffres n'ont de sens que rapportés au nombre total de fabricants et d'ouvriers exerçant à Paris et sont donc difficilement interprétables. Car s'il est encore possible de déterminer un nombre moyen de fabricants grâce aux statistiques de la Chambre de commerce et au dépouillement des almanachs du commerce, les petits métiers qui composent la nébuleuse de l'industrie du bronze et qui sont représentés au sein de la Réunion sont encore moins saisissables. Toutefois, une comparaison du nombre de fabricants apparaissant dans l'almanach pour une année donnée avec celui figurant dans l'almanach du commerce est encore complexifiée par le fait que les almanachs ne précisent pas systématiquement s'il s'agit d'un fabricant ou non. Il arrive souvent que seul le type de produits disponibles soit mentionné sans spécifier s'il s'agit d'un fabricant ou d'un dépositaire. De même, il est difficile de postuler les raisons de la non-adhésion de certains fabricants ou ouvriers. *A priori*, rien n'incite à ne pas le faire. Nous pouvons donc simplement suggérer une certaine méconnaissance de la Réunion – d'où les campagnes de recrutement –, ainsi que le prix de l'adhésion qui peut constituer un frein mais qui se veut être contrebalancé par l'aide apportée en retour. Enfin, même s'ils sont rares, il faut rappeler que quelques fabricants mécontents quittent la Réunion.

b. Faire vivre la Réunion

Fondée sur un principe d'équité entre ses membres, qui tous disposent des mêmes droits et sont assujettis aux mêmes devoirs, la Réunion des fabricants de

bronze n'en est pas moins une organisation hiérarchisée, régie par un certain nombre de dispositions qui viennent encadrer son fonctionnement.

- Organisation et tenue des séances et des assemblées générales

Dès sa fondation, la Réunion s'organise selon un principe de séances et d'assemblées générales, tenues à un rythme régulier et selon des procédures définies. En un sens, on peut dire que la Réunion n'existe véritablement que lorsqu'elle « réunit » ses membres. Or, ceux-ci étant somme toute assez nombreux et ses activités ne justifiant pas la présence de tous tout le temps, elle élabore un système tenant compte du principe de représentativité en élisant un bureau. Ce sont donc uniquement les membres de ce bureau qui sont tenus d'assister à toutes les séances, dites « séances ordinaires », au cours desquelles sont traitées non seulement les affaires courantes mais où ont, aussi et surtout, lieu les conciliations.

Pour rendre compte à l'ensemble des membres de ses activités, de ses propositions d'évolution ou de ses prises de positions, et aussi pour recueillir l'avis et la voix de ses membres, la Réunion organise des assemblées générales²⁴² auxquelles, comme nous l'avons vu précédemment, tous les membres sont tenus d'assister, à raison de deux assemblées par an, aux mois d'avril et d'octobre²⁴³. Les membres sont convoqués par lettre aux assemblées : les convocations à l'assemblée du mois d'avril durant laquelle les comptes de la Réunion sont présentés est accompagnée d'un tableau des recettes et dépenses de toutes natures effectuées dans l'année²⁴⁴. La présence des membres aux assemblées générales est contrôlée par deux appels nominaux faits par le président ou le

²⁴² Le nouvel article 33 adopté lors de l'assemblée générale du 25 avril 1836 définit les fonctions de l'assemblée générale comme suit : « Chaque assemblée générale statue sur les propositions du bureau. Elle a seule le droit de sanctionner ou de modifier les pensions ; l'assemblée générale d'avril a seule le droit de les supprimer suivant la situation des pensionnaires et l'état de la caisse sociale », voir annexe 2.4.

²⁴³ Il est proposé lors de l'assemblée générale du 25 avril 1831 d'« avoir deux assemblées générales par an, l'une en avril l'autre en octobre », A. N. 106AS/4, p. 271. Cette périodicité est confirmée par l'article 36 du règlement de 1832, dont le chapitre X est entièrement consacré aux assemblées générales. Il est proposé lors de l'assemblée générale du 27 avril 1857 de supprimer celle d'octobre, mais cette idée n'est pas retenue. Par ailleurs, avant le changement de statut de la Réunion, celle-ci est tenue d'avertir le préfet de la tenue de ses assemblées générales.

²⁴⁴ Article 35, chapitre X du règlement de 1832, voir annexe 2.4.

secrétaire ; le premier immédiatement après la lecture du procès-verbal, le second par l'opération de scrutin relatif aux élections²⁴⁵. Tout sociétaire manquant tant au premier qu'au deuxième appel est puni d'une amende.

La liste des séances et assemblées générales de la Réunion pour la période 1839-1870 que nous avons établie à partir du dépouillement des procès-verbaux nous permet d'apporter quelques précisions²⁴⁶. Les fluctuations dans le nombre et le type de séances organisées font apparaître les moments de stabilité et les moments de crise. Entre 1839 et 1871, la moyenne des séances, assemblées générales incluses, est légèrement inférieure à 17, avec des chutes à 5 séances en 1871 et 8 séances en 1856, et des pics à 30 séances en 1845 et 26 séances en 1842. De façon plus globale, nous pouvons dire que le nombre de séances tend à décroître au cours de la période. Cette inflexion semble amorcée sous la présidence de Denière. Charpentier poursuit à cette cadence et il faut attendre l'arrivée de Paillard à la tête de la Réunion pour voir le nombre de séances croître à nouveau. Le rythme des deux assemblées générales annuelles est plutôt respecté²⁴⁷. Il est seulement à noter l'organisation de cinq assemblées générales en 1848, dont trois « extraordinaires », d'une seule en 1863 et de deux au mois de mai 1864. Le rythme devient plus aléatoire à partir de l'élection de Barbedienne à la présidence le 23 janvier 1865, trois sont organisées en 1867 et une seule est organisée en 1870²⁴⁸.

Le nombre de séances et d'assemblées fait figure de baromètre de la Réunion. Lorsque celle-ci est parfaitement établie, le nombre des séances décroît. En revanche, dans les périodes d'instabilité ou de crise, leur nombre augmente pour répondre à des besoins spécifiques. Cette évolution suit également celle du type et du nombre d'affaires de litiges et de conciliations dont la Réunion a à s'occuper. Cela tend à confirmer l'idée que la Réunion n'est pas une instance représentative mais une structure active qui tire sa justification de ses actions et qu'elle s'adapte en fonction des besoins.

²⁴⁵ Article 38, chapitre IX du règlement de 1832, voir annexe 2.4.

²⁴⁶ Pour le détail du nombre de séances par année, voir annexe 2.4.

²⁴⁷ Des déplacements de l'assemblée générale devant avoir lieu en avril au mois de mai, de même que celle d'octobre en novembre sont toutefois à noter.

²⁴⁸ Pour toutes les dates de ces assemblées, voir annexe 2.5.

- Les délégués

Véritables animateurs de la Réunion, à l'interaction entre les membres et leurs plus hauts représentants – le président, le trésorier et le secrétaire –, les délégués ont des attributions spécifiques. Leur premier rôle est celui de médiateurs et de juges lors de l'examen des conflits qui sont portés devant le bureau.

La fonction de délégué est précisée dans le règlement de 1832. L'article 4, qui modifie le nombre de membres du bureau est particulièrement important et traduit le désir d'ouvrir les postes de l'administration de la Réunion. Il permet ainsi à davantage de membres de s'investir dans ces activités :

« Comme les soins auxquels elles obligent seront désormais partagés par un plus grand nombre de membres, afin que chacun de nous puisse à son tour connaître d'une manière positive notre administration, et lui apporter sa part d'intelligence et de dévouement à l'intérêt général.²⁴⁹ »

Le président, le trésorier et le secrétaire sont nommés avec désignation d'emploi en assemblée générale. Les délégués sont quant à eux élus à la majorité relative²⁵⁰. Ces éléments ont déjà été précédemment signalés, et nous ne faisons que les rappeler brièvement pour mettre en lumière le véritable pas de consolidation institutionnelle qui est franchi en mai 1844 avec la rédaction d'un règlement pour les délégués. En 6 articles, il précise non pas tant leur rôle que leurs devoirs. Les deux premiers articles ont trait à l'organisation des séances du bureau, rappelant que les membres du bureau seront convoqués aux séances mensuelles et autres²⁵¹, trois membres au moins devant être présents²⁵², et les suivants insistent sur l'assiduité demandée aux délégués. Ainsi, l'article 3 indique que les délégués qui n'auront pas assisté à cette lecture payeront une amende de cinquante centimes. Ceux qui ne paraîtront pas à la séance et qui n'auront pas

²⁴⁹ Chapitre II règlement de 1832, voir annexe 2.4.

²⁵⁰ Article 5 du règlement de 1832, pour les articles 6, 7 et 22, seuls articles relatifs aux délégués connus, voir annexe 2.4.

²⁵¹ Les délégués sont convoqués à 7 heures du soir, les séances s'ouvrant à 7 h 30 par la lecture du procès-verbal de la séance précédente ; article 1 du règlement des délégués, séance du 9 mai 1844, A.N. 106AS/5, p. 186.

²⁵² Article 2 du règlement des délégués, séance du 9 mai 1844, A.N. 106AS/5, p. 186.

prévenu par écrit pour expliquer les motifs de leur absence payeront une amende d'un franc²⁵³, amende qui, si le délégué s'absente à la séance suivante, sera doublée²⁵⁴. Enfin, le produit de ces amendes sera versé dans la caisse de bienfaisance²⁵⁵. La question des amendes revient de façon très récurrente dans les procès-verbaux²⁵⁶. Seul mode de sanction appliqué par la Réunion – et qui ne concerne que les absences ne pouvant être justifiées –, nous pouvons dès lors douter de son efficacité²⁵⁷. En 1848 toutefois, au moment où la pénurie de caisse se fait le plus durement sentir, une circulaire est rédigée avertissant que les amendes pour absence injustifiée seront désormais appliquées avec rigueur ; il est également suggéré de proposer à la prochaine assemblée générale de porter sur le procès-verbal les noms des membres récalcitrants. Une solution intermédiaire est envisagée : chaque délégué verse cinq francs au préalable, qui leur sont rendus au fur et à mesure des séances s'ils sont présents ; le processus est reconduit toutes les cinq séances. Nous n'avons retrouvé aucune trace de l'application de ce système, et c'est plutôt l'ancien procédé qui tend à perdurer²⁵⁸. L'utilité des amendes réside davantage dans une tentative de responsabilisation des membres : la participation aux séances du bureau pour les délégués, de même qu'aux assemblées générales pour l'ensemble des sociétaires²⁵⁹ fait partie des devoirs dont chaque membre doit s'acquitter car, comme le souligne Charpentier, si « tous les membres étaient présents [aux assemblées générales] la Réunion serait encore plus puissante²⁶⁰ ».

Le bureau a également une obligation de transparence quant à ses actions vis-à-vis des autres membres, en tant que représentants, et ceux-ci peuvent par ailleurs leur adresser des reproches ou leur demander précisions et explications.

²⁵³ Article 4 du règlement des délégués, séance du 9 mai 1844, A.N. 106AS/5, p. 186.

²⁵⁴ Article 5 du règlement des délégués, séance du 9 mai 1844, A.N. 106AS/5, p. 186.

²⁵⁵ Article 6 du règlement des délégués, séance du 9 mai 1844, A.N. 106AS/5, p. 186.

²⁵⁶ Elle apparaît dès la séance du 3 juin 1839, où le président Gastambide propose que tout membre du bureau qui ne sera pas présent aux séances à huit heures, et qui n'aura pas préalablement motivé son absence sera passible d'une amende de 2 francs ; les fonds provenant de ces amendes seront affectés aux actes de bienfaisance, A.N. 106AS/5, p. 17. Voir aussi les séances du 14 mai 1840 (institution d'une amende d'un franc pour tout membre du bureau absent aux séances mensuelles), du 6 juillet 1843 (décision d'une amende d'un franc pour toute absence non justifiée aux réunions mensuelles), A.N. 106AS/5, p. 46 et p. 155.

²⁵⁷ Le 7 octobre 1853, 33 francs d'amendes des délégués sont versés à la caisse, A.N. 106AS/5, p. 465.

²⁵⁸ Séance du 16 septembre 1853, A.N. 106AS/5, p. 465.

²⁵⁹ Article X du règlement de 1832, voir annexe 2.4.

²⁶⁰ Séance du 31 octobre 1859, A.N. 106AS/5, p. 592.

C'est ce que fait par exemple Louis Jeannest (1781-1856) en 1843-1844, lorsqu'il adresse une proposition « relative à la violation du règlement dont il accusait le bureau particulièrement en matière de finance²⁶¹ ». Ne pouvant préciser aucun fait, il revient cependant sur ce sujet lors de la séance du 29 avril²⁶² en proposant que, pour toute dépense, le bureau ait l'obligation de demander une autorisation de l'assemblée générale. Il demande également que les fonds illégalement employés jusqu'à présent soient reportés sur le service des pensions mais il ne peut, encore une fois, étayer ces faits. Jeannest revient encore à la charge en novembre 1844²⁶³, réitérant ses critiques et formulant de nouvelles propositions, telle que d'exclure les membres ne payant pas l'amende ou d'imposer une contribution pour l'école ; ses propositions sont toutes rejetées. L'exemple de Jeannest est représentatif de la manière dont chaque membre peut très directement soumettre des propositions au bureau et à l'assemblée. Ni le bureau ni le président n'ont exclusivement la prérogative des propositions et c'est au contraire, sans que cela soit explicitement formulé dans les règlements de la Réunion, à l'initiative des membres eux-mêmes que de nombreuses propositions sont étudiées et adoptées.

Afin de témoigner gratitude et reconnaissance aux membres sortant du bureau, pour leur investissement envers la Réunion, il est proposé en avril 1852 de donner aux membres sortants du bureau une médaille, des « coins de la monnaie »²⁶⁴. La proposition est adoptée à l'unanimité lors de l'assemblée générale du 29 novembre 1852²⁶⁵. Victor Paillard s'occupe des premières médailles à distribuer²⁶⁶, et le principe semble perdurer au moins jusqu'en 1855²⁶⁷.

²⁶¹ Séance du 12 avril 1844, A.N. 106AS/5, p. 174, la proposition est déjà évoquée lors de la séance du 23 octobre 1843. Elle est envoyée aux membres par circulaire mais elle n'a malheureusement pas été transcrite dans le procès-verbal. Il en est également question dans la séance du 11 janvier 1844.

²⁶² Séance du 29 avril 1844, A.N. 106AS/5, p. 183-184.

²⁶³ Séance du 4 novembre 1844, A.N. 106AS/5, p. 200.

²⁶⁴ Le coût annuel de ces médailles est évalué à 36 francs ; assemblée générale du 26 avril 1852, A. N., p. 433.

²⁶⁵ Assemblée générale du 29 novembre 1852, A.N. 106AS/5, p. 447.

²⁶⁶ Paillard est chargé de s'occuper des médailles lors de la séance du 16 septembre 1853, A.N. 106AS/5, p. 465. Le prix de celles-ci dépasse les premières estimations puisque c'est 93 francs qui sont remboursés à Paillard pour leur achat, voir la séance du 25 novembre 1853, A.N. 106AS/5, p. 473.

²⁶⁷ Voir les séances des 13 octobre 1854 et 16 février 1855, A.N. 106AS/5, p. 495 et 503.

Les délégués sont les hommes qui font vivre la Réunion. Leurs attributions sont clairement définies, et si la principale d'entre elles concerne le règlement des litiges et la conciliation, on se rend compte qu'elles vont au-delà. Le rôle de délégué témoigne d'une implication et d'une volonté d'agir, d'une foi dans les principes défendus et leurs modes d'application. Ce à quoi il faut ajouter la reconnaissance que chaque délégué tire de sa fonction. D'ailleurs, l'acharnement mis par certains à se faire élire – une obstination souvent récompensée – témoigne de l'attrait de ces postes, dans lesquels il est peut-être possible de voir un marche-pied vers celui de Président, à l'instar de la trajectoire de Nicolas-Germain Charpentier.

- Les présidents

L'homme à la tête de la Réunion, le président, a une fonction tutélaire. Il représente tout autant qu'il incarne la Réunion, ses principes et ses valeurs. Un rapide survol des personnalités occupant successivement cette fonction impose un premier constat : les présidents comptent tous parmi les fabricants les plus importants. Ce constat souligne à la fois la volonté des membres de s'appuyer sur les plus forts pour soutenir les plus faibles, et en même temps le respect d'une certaine hiérarchie fondée sur le succès professionnel, et son auto perpétuation, en ce que ce poste permet à celui qui l'occupe d'asseoir son succès personnel.

Ce second point attire l'attention. Car, contrairement à la volonté formulée à plusieurs reprises de ne pas laisser le « pouvoir » dans les mêmes mains, les mandats des présidents sont de longue durée, ou plus exactement nous voyons leur durée s'allonger au fur et à mesure que la Réunion s'établit. D'ailleurs, lors de la séance du 12 octobre 1848, Eck propose une modification de l'article 6 afin que l'élection du président se fasse sur les mêmes bases que celle des délégués²⁶⁸. Comme il insiste fortement sur cette proposition, une solution intermédiaire est envisagée : seul le président peut être réélu mais seulement une fois, de façon à porter la durée maximale du mandat à 3 ans. Il est également proposé que cette réélection se fasse avec seulement 2/3 des voix. Aucune décision n'est prise au

²⁶⁸ Séance du 12 octobre 1848, A.N. 106AS/5, p. 325.

terme de la séance. La question ressurgit lors de l'assemblée générale du 30 octobre 1848. Eck formule alors la proposition suivante :

« la majorité de vos délégués a pensé qu'il était utile en principe de voir les fonctions de la présidence exercées successivement par divers élus, elle a jugé que ce précieux honneur ne devait pas s'immobiliser dans des mains privilégiées au préjudice de la Société, mais elle a aussi tenu compte qu'en raison de certaines circonstances qui en vue de lumières éprouvées et de services éminents, l'intérêt bien entendu de la réunion pouvait conseiller une ou plusieurs réélections du président²⁶⁹ ».

Cette proposition de nouvel article 6, d'après lequel seul le président peut être réélu, a pour double fonction d'éviter que le pouvoir ne soit accaparé par certains tout en instaurant une stabilité par la pérennisation de la fonction. Parce qu'il est ici encore évident que pour asseoir et pérenniser une telle structure, il faut non seulement une personnalité forte et reconnue, mais une personnalité qui fasse le consensus autour d'elle, qui rassemble et inscrive une politique dans le long terme.

Les présidents étant choisis parmi les fabricants de premier plan, ils ont souvent bénéficié d'études précises et d'ampleur²⁷⁰. Il n'est donc pas ici le lieu de reprendre des études parfaitement menées ailleurs. Nous souhaitons envisager ces personnalités – en nous limitant aux présidents de notre période d'étude – au travers du filtre de la Réunion, c'est-à-dire de leur action spécifique en tant que président : quels sont leurs apports, leur vision et quels dispositifs mettent-ils en place pour les appliquer ?

Claude-Rosalie Gastambide, dit Gastambide jeune (1824, 1836-1840, 1842-1848)

Membre fondateur de la Réunion, Claude-Rosalie Gastambide, dit Gastambide jeune en est très certainement une des figures les plus marquantes.

²⁶⁹ Assemblée générale du 30 octobre 1848, A.N. 106AS/5, p. 329.

²⁷⁰ Sur Ferdinand Barbedienne voir RIONNET 2006, vol. I, p. 34-66, et sur Victor Paillard voir LUBLINER-MATTATIA 2004 et FRAIN DE LA GAULAYRIE [s. d.].

Commençant sa carrière comme délégué en 1823 et 1825-1826, il est le président ayant exercé le plus de mandats – en 1824, de 1836 à 1840, puis de 1842 à 1848.

Fondée en 1810, la maison Gastambide²⁷¹ se spécialise dans les bronzes d'applique pour meubles, les garnitures dorées pour l'ornement de mobilier, puis dans les bronzes pour bâtiments, les vases, garnitures de cheminées et petits ornements. Gastambide jeune et son frère Pierre, dit Gastambide aîné, appartiennent au petit groupe des membres fondateurs. Après la mort de Claude Gastambide le 1^{er} janvier 1852, la maison est reprise par les fils de Pierre²⁷² puis par l'un de ses petits-fils²⁷³, avant de disparaître en 1894²⁷⁴. Par un système d'alliances matrimoniales, les Gastambide tissent un réseau au sein de la fabrique parisienne. La belle-sœur de Pierre est en effet l'épouse de Jean-Charles Matifat, et Anne-Victoire, leur sœur, est mariée à Jean-François Denière. Par ailleurs, Claude est le père de Joseph-Adrien Gastambide (1808-1880), président de la Cour de Cassation. Ce lien familial est fondamental pour comprendre la réflexion en matière de propriété intellectuelle et artistique élaborée par Joseph-Adrien. D'ailleurs c'est sous la présidence de Gastambide que sont élaborés par la Réunion des prototypes de contrats, et ses présidences – en particulier la dernière – sont marquées par la volonté de moraliser le métier, d'amener l'ensemble de la profession à des pratiques légales. Il mène cette action à la fois avec fermeté et bienveillance, ce qui lui vaut l'estime et la confiance des autres membres, ce dont témoignent les renouvellements de ses mandats. Les manifestations au moment de son départ expriment aussi l'attachement profond des membres pour cet homme qui a su véritablement installer la Réunion, l'enraciner profondément. D'ailleurs, lorsqu'en 1842 il présente sa démission pour raisons de santé, elle est refusée par l'assemblée générale. Outre son action en faveur de la protection de la propriété des modèles, il est également très impliqué dans la formation et s'intéresse fortement à l'enseignement et à la

²⁷¹ Elle est située successivement au : 14, rue St-Gilles, au Marais ; 23-25, rue Saint-Louis, au Marais ; 21, place des Vosges ; 4, rue des Quatre-Fils ; 24, rue Saint-Gilles ; 63, rue de Turenne.

²⁷² Pierre Théodore (vers 1802 – 9 mai 1846), fondateur ; Claude Alexandre, né le 8 juillet 1800, fabricant de bronzes ; Louis Alexis, fabricant de bronzes, connu sous le nom d'Alexis, décédé avant 1866.

²⁷³ Pierre Joseph Léon (18 janvier 1833 – 15 octobre 1909), fils de Louis Alexis auquel il succéda vers 1859. Ce fabricant exerça rue Saint-Gilles puis rue de Turenne, sous les noms de Gastambide fils aîné ou de Gastambide (L.-P.-J.).

²⁷⁴ Vente Lugt T3 n° 52792 (BN est.)

formation professionnelle, en mettant notamment en place des récompenses pour les jeunes apprentis, un engagement qui trouvera un fort écho chez un de ses successeurs, Ferdinand Barbedienne.

Guillaume Denière (1848-1857)

Entre les années 1796-1797 ou 1804, selon les sources, la maison Denière est fondée par Jean-François Deninger, dit Denière²⁷⁵ (vers 1775-1866). Il s'associe durant un temps à Matelin – leur association est connue de 1811 à 1820²⁷⁶. Puis, en épousant Anne-Victoire Gastambide, il se lie à une autre grande famille de fabricants. Et c'est à partir de 1827 qu'il s'installe sous son seul nom au 9, rue d'Orléans et édite des œuvres d'après Bertel Thorwaldsen, Antonio Canova, Jules Cavelier, et exécute des décors, en collaboration avec ce dernier, Louis Jeannest et Klagmann, essentiellement pour le duc d'Orléans.

Entré à la Réunion dès sa fondation, il est en aussi le premier secrétaire en 1817 et 1818, puis en devient le président en 1833. Denière est un homme d'ambition, et on peut comprendre, au regard de son parcours, qu'il ait souhaité prendre la direction de la Réunion : il est membre du conseil général des manufactures à partir de 1823, juge au tribunal de commerce, inspecteur du régime et des travaux des jeunes détenus dans les prisons, inspecteur du travail des enfants dans les Manufactures. Et alors que certains expriment des craintes à l'encontre des Prud'hommes, il s'investit dans la création de sa section parisienne et en prend la présidence.

Mais c'est surtout son fils Guillaume Denière (1815-1902) – qui lui succède sous le nom de « Denière fils » – qui laisse son empreinte sur la Réunion. Élève de Chenavard et de Labrouste, il allie – comme son père – à cette formation artistique des ambitions politiques. Il est secrétaire de la Chambre de commerce de Paris en 1860, puis président du tribunal de commerce de la Seine en 1862, et

²⁷⁵ En 1869, Denière rédige pour la Réunion une notice biographique, voir annexe 2.10.

²⁷⁶ La maison est Denière et Matelin est installée au 54 et 58, rue de Turenne, et est connue par des demandes de prêts et de commandes (F/12/2282 et F/12/2387). Puis pour Denière seul : 9, rue d'Orléans (tronçon de rue englobé ensuite dans la rue Charlot) ; 9, rue Charlot et magasin 15, rue Vivienne ; à partir de 1866, magasin 29, rue Malesherbes, cité par LUBLINER-MATTATIA 2003, vol. 1, p. 155-164. Voir aussi METMAN 1985, p. 188-189.

est élu président de la Chambre de commerce le 11 juin 1867, poste qu'il occupe jusqu'au 20 novembre 1872. Denière fils est aussi conseiller municipal du 3^e arrondissement et Régent de la Banque de France. En 1872, il publie *La Juridiction consulaire de Paris*, 1563-179, puis en 1894 *Quatre années de présidence du Tribunal de commerce de la Seine*. Ces fonctions au sein d'institutions officielles sont perçues comme un gage de prospérité pour la Réunion, dont il occupe la présidence de 1848 à 1857. Son mandat est à la fois marqué par plusieurs événements importants, et tout d'abord par la crise de 1848 qui, comme nous l'avons vu, affecte profondément l'industrie du bronze. Denière fils lance un efficace programme de stabilisation et de reconquête, qui permet à la Réunion de retrouver son précédent état et même de voir sa situation s'améliorer. Cet élan est accompagné par la préparation des deux premières Expositions universelles où les bronzes français rencontrent, comme nous le verrons par la suite, un succès notable.

Nicolas-Germain Charpentier (1857-1861)

Membre de la Réunion à partir de 1838, Nicolas-Germain Charpentier (décédé avant 1867) a fondé sa maison en 1828²⁷⁷. Au sein de la Réunion, il exécute tout le *cursus honorum* avant d'atteindre la plus haute fonction : élu vice-secrétaire l'année de son adhésion, il est trésorier en 1842 et 1851, vice-président en 1847, secrétaire en 1855, puis enfin président en 1857. Défendant les valeurs de la Réunion et s'impliquant dans sa promotion, il sait aussi l'utiliser pour asseoir sa propre influence. Les mandats de Charpentier sont sans heurt et sans révolution, la Réunion est désormais bien implantée.

Victor Paillard (1861-1865)

Victor Paillard est l'archétype du fabricant de bronzes complet, à la fois artiste et chef d'entreprise, une combinaison précieuse et fructueuse comme nous

²⁷⁷ C'est ce que déclare son gendre et successeur, Lemerle-Charpentier. La maison est sise au 8, rue Charlot, puis au 16, rue du Perche. Voir LUBLINER-MATTATIA 2003, vol. 1, p. 103-106.

le verrons [Ill. 14]. Formé auprès de Chenavard et du ciseleur Martinot, il est pendant 9 ans le premier chef d'atelier de Denière père, avant de fonder sa propre maison aux alentours de 1836²⁷⁸. La même année, il entre à la Réunion où, à l'instar de Charpentier, il essaie de bâtir une carrière, ce qui n'est pas sans demander efforts et patience.

Élu vice-président en 1848 et 1852, il présente sa candidature à la présidence en 1854, où il perd face à Denière fils. Ce dernier étant successivement réélu, Paillard doit attendre 1857 pour retenter sa chance, et perd cette fois-ci contre Charpentier. Il se représente encore en 1860, et ce n'est qu'au scrutin suivant qu'il est élu avec 60 voix sur 79 votants, puis il est réélu en 1863. Les mandats de Paillard sont des mandats importants. C'est sous sa présidence que la Réunion change de statut – elle n'est plus reconnue comme société de secours mutuels – et qu'elle entreprend également une refonte de son règlement. À l'instar des autres présidents, Paillard étend ses activités à l'extérieur de la Réunion. Membre du Conseil des prud'hommes, il devient en 1873 conseiller municipal du 3^e arrondissement – fonction qu'il occupe jusqu'en 1878²⁷⁹. Par ailleurs, Paillard est l'un des fabricants, comme nous le verrons ultérieurement, les plus investis dans l'action en faveur de la reconnaissance des artistes industriels. Sa participation en tant que porte-parole à la délégation d'artistes industriels venus soumettre à Louis-Napoléon Bonaparte trois requêtes pour l'amélioration de leurs conditions – délégation et projet sur lesquels nous reviendrons – en est une des manifestations les plus frappantes.

Ferdinand Barbedienne²⁸⁰ (1865-1885)

À la tête de la société pendant vingt ans, Ferdinand Barbedienne est le président le plus emblématique, au point de pouvoir penser que, d'une certaine manière, il incarne la Réunion [Ill. 15].

²⁷⁸ La maison est installée au 8, rue St-Claude – elle est à ce moment-là voisine du siège de la Réunion, puis se déplace au 105, rue Beaumarchais. Paillard a son domicile au 59, rue de Turenne. En 1878, la maison est reprise par Romain. Voir METMAN 1985, p. 204 et LUBLINER-MATTATIA 2003, vol. 2, p. 122-134.

²⁷⁹ LUBLINER-MATTATIA 2003, vol. 2, p. 130.

²⁸⁰ Sur Ferdinand Barbedienne, voir RIONNET 2006, vol. I, p. 34-66.

Il fonde sa maison en 1839, mais ce n'est qu'en 1847 qu'il est reçu à la Réunion, au nom de la Société Collas & Barbedienne, où il est présenté par Paillard et Eck. À ce moment-là, il traverse une période de crise, la révolution de 1848 a mis l'entreprise dans une situation difficile et son association avec Collas prend fin. Mais il parvient à dépasser ces obstacles et la maison engage une véritable ascension ; triomphant aux expositions de 1851 et 1855, Barbedienne reçoit lors de cette dernière la grande médaille d'honneur et onze médailles de coopérateurs. Au moment de sa première élection, le 23 janvier 1865²⁸¹, la maison Barbedienne est donc l'une des premières de la place de Paris. Preuve de la confiance et de l'estime que les autres membres lui portent, de même que du bienfait de ses actions, Barbedienne est renouvelé successivement jusqu'en 27 avril 1885.

Ses mandats se signalent par de nombreuses initiatives. S'il poursuit l'action de la Réunion pour la protection des modèles et la reconnaissance des arts industriels comme un art à part entière – nous verrons par la suite combien les affaires auxquelles il est lié sont de vrais moments de réflexion sur le statut des arts industriels –, il donne également une plus grande ampleur à des actions insuffisamment développées. Au centre de celles-ci, la formation professionnelle. Cette préoccupation passe à la fois par l'augmentation du nombre de concours organisés par la Réunion, qui tendent à recouvrir toutes les facettes de la fabrication, et par la fondation d'une école en son sein même. La formation professionnelle est au cœur de ses préoccupations, et il est un de ceux qui utilise au mieux les ressources de la Réunion. Cette attention apparaît dans la gestion de son entreprise, que l'on a pu qualifier de paternaliste. Et Barbedienne ne manque aucune des occasions qui lui sont offertes pour faire entendre ses idées, comme lors de l'Exposition universelle de 1867 où, en sa qualité de rapporteur pour la section des bronzes, il développe dans son rapport ses idées en matière de formation. Cette même année, il parvient, comme nous le verrons, à concilier la résolution du conflit ouvrier qui agite sa maison avec la direction de la Réunion. Il encourage également la fondation et le développement d'un musée où seraient versées les pièces primées lors des concours, de façon à constituer une collection de modèles devant à la fois servir de référents et documenter la création

²⁸¹ Assemblée générale du 23 janvier 1865, A.N., 106/AS 5, p. 734.

contemporaine. Enfin, sous la présidence de Barbedienne, la Réunion voit son nombre d'adhérents culminer, signe de la place centrale qu'elle occupe désormais dans la fabrique parisienne. Ayant résisté à la crise de 1867, il résiste encore à celle de 1870. La fin de son mandat au milieu des années 1880 est aussi la fin de l'apogée d'une industrie qu'il a participé à édifier.

- Les commissions spéciales

Afin de s'occuper au mieux de ses différents intérêts, la Réunion crée des commissions spéciales chargées d'une attribution particulière. Ce principe apparaît et se généralise dans les années 1860 avec la révision du règlement qui prévoit dans un de ses articles²⁸² la création de trois commissions, une chargée des affaires renvoyées par le tribunal de commerce et de la contrefaçon, une autre chargée de la bienfaisance, et la dernière des fonds de la société et autres affaires²⁸³. Ces trois commissions ont été précédées par la commission chargée de la révision du règlement, ainsi que par une commission chargée du rapport sur la propriété des modèles.

Au début de l'année 1865 une commission des affaires renvoyées par le tribunal de commerce et de la contrefaçon voit le jour et se compose de Barbezat, Paul Christofle, Jean-Antoine Lemerle, et est présidée par Barbedienne. Elle est renouvelée une première fois en octobre 1866²⁸⁴ avec Morisot²⁸⁵, Christofle, Lemerle sous la présidence de Barbedienne et une seconde fois en juin 1868²⁸⁶ où seul Lemerle est remplacé par Raingo. La commission de la gestion de la bienfaisance de la Réunion se compose de Delafontaine, Garnier, Poussiélgue-Rusand, et est présidée par Renauld. La commission est renouvelée en même temps que celle des affaires renvoyées par le tribunal de commerce, c'est-à-dire le 19 octobre 1866 et le 20 juin 1868 et elle se compose

²⁸² Il est indiqué dans le procès-verbal de la séance du 3 février 1865 que l'article 8 institue trois commissions, sans que nous ne pouvons documenter davantage cet article et ses dispositions ; voir séance du 3 février 1865, A.N. 106AS/6, p. 3.

²⁸³ Séance du 3 février 1865, A.N. 106AS/6, p. 3.

²⁸⁴ Séance du 19 octobre 1866, A.N. 106AS/6, p. 131.

²⁸⁵ N.-J. Morisot. Maison fondée en 1827.

²⁸⁶ Séance du 20 juin 1868, A.N. 106AS/6, p. 213.

successivement de Marchand²⁸⁷, Viot²⁸⁸ et Poussielgue-Rusand, sous la présidence de Servant puis d'Ernest Royer, Lemerle et Marchand, toujours sous la présidence de Servant. La Réunion crée aussi une commission des fonds de la société et autres affaires, dont les attributions et fonctions ne sont pas définies. En 1865, elle se compose de Boyer, Jean Schlossmacher²⁸⁹, et Auguste Lacarrière (1803-1873) et est présidée par Figaret. Il est possible qu'elle soit renouvelée en octobre 1866, à l'instar des deux autres commissions, mais il n'en est pas fait mention dans les archives de la Réunion. Le seul autre renouvellement connu a lieu lui aussi en juin 1868 et y installe Boyer, Lacarrière, et Constant-Denis Chachoin (1815 - ?), sous la présidence de Figaret.

En 1870 est mise en place une commission de surveillance de l'école de dessin, composée de Paillard, Garnier, Boyer, Fourmont, Édouard Gagneau fils²⁹⁰, et présidée par Barbedienne²⁹¹. L'importance que prend l'école de dessin explique la création de cette commission. Les limites de notre étude ne nous permettent pas d'apprécier les résultats des travaux entrepris par cette commission, nous ne pouvons que renvoyer à notre chapitre sur l'école de dessin où l'implication de la Réunion et ses initiatives dans le domaine de la formation professionnelle seront analysées plus finement.

À côté de ces commissions, qui sont pensées comme de véritables auxiliaires de la Réunion, des groupes de travail doivent, par leur expérience, apporter des réponses et permettre une meilleure gestion de certains domaines strictement définis, répondant à des besoins ponctuels, à l'instar de celui formé pour la préparation de l'Exposition universelle de 1867 avec Delafontaine, Christofle, Lacarrière, et Poussielgue-Rusand.

Les commissions spéciales témoignent à la fois de la volonté de la Réunion de considérer certaines questions importantes de manière approfondie, en faisant prévaloir le principe de la collégialité – même si les membres de ces commissions sont recrutés parmi les délégués et les anciens délégués – et en même temps de la volonté d'un petit groupe d'individus de conserver le pouvoir entre ses mains.

²⁸⁷ Sûrement Jean-Baptiste Marchand.

²⁸⁸ G. Viot. Il rachète au milieu des années 1860 la compagnie des Marbres onyx d'Algérie.

²⁸⁹ Né en 1813, maison fondée en 1827.

²⁹⁰ Né en 1807, fils du fondateur de la maison en 1810.

²⁹¹ Séance du 24 juin 1870, A.N. 106AS/6, p. 361-362.

- Les almanachs

À partir de 1826, la Réunion publie à un rythme plus ou moins régulier son almanach²⁹² ; pour la période 1839-1870, nous en avons retrouvé 7²⁹³. Les almanachs de commerce, auxquels se rattachent les almanachs de la Réunion, sont des ouvrages à caractères professionnel et publicitaire²⁹⁴, d'origine ancienne – les premiers almanachs datent du xv^e siècle – mais dont le genre connaît un renouvellement au xviii^e siècle, sous la houlette de libraires ayant compris comment « faire coïncider offre éditoriale et désir de lecture²⁹⁵ ». L'almanach subit des modifications à la fois formelles et conceptuelles qui l'amènent à se distinguer du calendrier auquel il était jusqu'alors rattaché. C'est un « genre caméléon ²⁹⁶ » qui s'étend « des compilations utilitaires d'informations administratives et commerciales, au guide et précis sur une activité ou un métier particulier, en passant par le recueil de lectures divertissantes²⁹⁷ ». Lorsqu'il est plus spécifiquement destiné au commerce, selon une forme qui apparaît dans les années 1760, il se constitue essentiellement de registres de noms et d'adresses.

Pour leur part, les almanachs de la Réunion se distinguent par l'association, au répertoire de noms et d'adresses des membres, classés le plus souvent par ordre alphabétique et toujours accompagnés de la date de leur adhésion, parfois reclassés par professions, d'informations relatives à la vie de la Réunion. S'y trouvent la composition du bureau, avec un rappel des délégués sortant, la liste des membres par ordre alphabétique, la liste des souscripteurs aux actes de bienfaisance, membres ou non, la liste des sociétaires ayant fait partie du bureau depuis la fondation, les noms des sociétaires décédés, des articles issus du règlement, des extraits des procès-verbaux, des extraits d'audiences juridiques. Ici, l'almanach dépasse son rôle de recueil d'adresses pour devenir organe de diffusion des idées de la Réunion en matière de répression de la contrefaçon et de propriété littéraire et artistique. Par exemple,

²⁹² Les fabricants de bronze apparaissent également dans l'*Almanach de Paris*, publié entre 1833 et 1841, et pour un grand nombre d'entre eux dans les *Almanachs du commerce* sous différentes catégories.

²⁹³ En 1844, 1857, 1860, 1861, 1862, et 1867.

²⁹⁴ COQUERY 2000, p. 27 ; COQUERY 2011, p. 79-107.

²⁹⁵ COQUERY 2011, p. 79.

²⁹⁶ COQUERY 2011, p. 80.

²⁹⁷ COQUERY 2011, p. 80-81.

dans l'almanach de 1867 est inséré un court texte rappelant la législation en matière de protection artistique et littéraire et évoquant les démarches entreprises par la Réunion pour la faire évoluer. Le texte s'accompagne d'une liste d'ouvrages à consulter, incitant les lecteurs à approfondir leurs connaissances pour comprendre les arcanes de la jurisprudence. À travers son almanach, la Réunion poursuit un travail de pédagogie et de responsabilisation des fabricants. Ce travail s'accompagne de l'apprentissage d'une méthode : dans l'almanach de 1867 la présentation des textes utiles pour se défendre en cas de contrefaçon est complétée par l'explication de la marche à suivre pour exercer des poursuites.

Les almanachs contiennent également d'un annuaire, dont les rubriques sont directement en rapport avec les besoins de la profession. Cette partie dépasse le cadre de la Réunion puisqu'y sont mentionnés tant des membres que des non-membres actifs dans toutes les branches du métier. Outre les ciseleurs, monteurs, tourneurs, vernisseurs se trouvent également des dessinateurs lithographes, des sculpteurs modeleurs, des sculpteurs statuaires et ornemanistes – catégorie dans laquelle nous trouvons en 1867, aux côtés des noms d'Antoine-Louis Barye (1795-1875), de Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) ou d'Émmanuel Frémiet (1824-1910), ceux de Barbedienne, Bernard, Delafontaine – des vernisseurs, des fabricants de socles, pendules, vases, etc., tout ce qui touche de près ou de loin à la fabrication et à l'ornementation d'un bronze.

Ouvrage composite, l'almanach est à la fois un annuaire et un outil publicitaire, dans le sens où il rend non seulement visible la Réunion, ses membres et ses idées, mais communique également sur elle. De plus, il est un outil de mise en réseau des différents acteurs du secteur qui dépasse le clivage les membres et les non-membres. En filigrane y transparaissent des questions relatives à la propriété et à la paternité des modèles qui ne sont pourtant pas du ressort de cette publication mais qui, par ailleurs, vont s'avérer centrales dans l'exercice de la Réunion.

c. Dispenser des bienfaits

Dès sa fondation, la Réunion des fabricants donne à son action deux orientations : la protection des modèles – sur laquelle nous reviendrons dans notre 2^e partie – et la bienfaisance. Bien que le changement de statut opéré en 1862 ne la reconnaisse plus comme une société de secours mutuels, la Réunion ne met pas fin à son rôle de société bienfaitrice, qui a toujours constitué une partie importante de ses activités et dont témoigne tant son *Traité principal* que la création d'une commission spéciale chargée de la bienfaisance. Ces activités peuvent paraître annexes, cependant elles sont au centre des préoccupations de la Réunion, et les évoquer permet de mieux cerner l'esprit de corps et d'entraide qui la caractérise.

Les aides dispensées par la Réunion prennent plusieurs formes et sont réservées aux membres ou anciens membres. La première est le versement d'une indemnité aux anciens ouvriers ou fabricants tombés dans l'indigence. Cette indemnité peut être directement demandée par le futur bénéficiaire, ou par une tierce personne désirant lui venir en aide. Lorsque le bureau juge à propos de venir en aide, il accorde au demandeur un secours provisoire évalué au quart de la somme qu'il présume être votée par l'assemblée ; cette dernière seule a le droit de fixer le secours annuel qui peut être modifié, augmenté ou simplement supprimé en fonction de la situation du réclamant, ce secours ne pouvant toutefois pas excéder 200 francs par an²⁹⁸. Avant de bénéficier de ces secours, les aspirants peuvent recevoir au préalable la visite de l'un des membres pour prendre connaissance de leur état. Par ailleurs, il est décidé lors de l'assemblée du 23 avril 1827 qu'une durée minimale de 5 années d'inscription est nécessaire pour pouvoir bénéficier de ses secours²⁹⁹. Cette durée est allongée dans le règlement de 1832, puisqu'il devient nécessaire « d'en être sociétaire depuis 10 ans au moins et d'être privé, pour cause de vieillesse, ou d'infirmité, de la capacité de travailler³⁰⁰ ». L'article additionnel à l'article 33 du règlement de 1832, voté lors de l'assemblée générale du 25 avril 1836 précise que le taux des pensions est fixé à 100 francs et ne pourra jamais être moindre mais qu'« au moyen des fonds

²⁹⁸ Article 33, chapitre VIII du règlement d'avril 1832, voir annexe 2.4.

²⁹⁹ Assemblée générale du 23 avril 1827, A. N. 106AS/4, p. 181-182.

³⁰⁰ Article 32, chapitre VIII du règlement d'avril 1832, voir annexe 2.4.

comprenant la moitié de l'excédent de la caisse, chaque année, il pourra par une égale répartition de ces fonds s'élever jusqu'à 200 F, l'autre moitié devant être mise en réserve pour subvenir aux frais imprévus³⁰¹ ». Les secours sont prélevés sur la caisse de bienfaisance qui est alimentée par les cotisations des membres mais aussi par le versement de nombre des indemnités perçues lors d'une conciliation. Et si elle vient à être en déficit, elle peut être alimentée par des versements spéciaux depuis les autres comptes. En 1825, la Réunion ouvre un registre de souscription volontaire aux actes de bienfaisance destiné à recevoir les offrandes des membres pour venir au secours des ouvriers âgés ou infirmes ; les sommes provenant de cette collecte ne pouvant en aucun cas recevoir une autre destination³⁰². Il est aussi possible pour une personne n'appartenant pas à la Réunion de souscrire à ses actes de bienfaisance ; une liste de ces souscripteurs est imprimée annuellement et elle figure également dans les almanachs de la Réunion.³⁰³

Les secours mutuels peuvent prendre également la forme du placement de l'ancien membre dans un hospice, soit celui de Brézin³⁰⁴ soit celui de Villers-Cotterêts³⁰⁵. Les montants des secours apportés sont très directement dépendants de l'état de santé financière de la Réunion, oscillant au même rythme que ses recettes. Une autre forme de générosité exercée est l'organisation de collectes pour aider les malheureux ayant subi un désastre, une catastrophe naturelle, etc. Ainsi est lancée en 1839 une collecte pour venir en aide aux habitants de la Martinique ayant subi un tremblement de terre³⁰⁶, en décembre 1840 pour soutenir les victimes d'une inondation dans le Sud de la

³⁰¹ Article additionnel à l'article 33, assemblée générale du 29 octobre 1838, A. N. 106AS/4, p. 454

³⁰² Article 1^{er} sur la bienfaisance, 106AS/4 assemblée du 18 avril 1825, p. 138-139.

³⁰³ Article 2^e sur la bienfaisance, 106AS/4 assemblée du 18 avril 1825, p. 139.

³⁰⁴ Michel Brézin (1757/1758, Paris – 1828, Paris) : serrurier mécanicien, il fait fortune durant la Révolution française dans la fonderie et en exploitant des forges et hauts-fourneaux en Normandie. Il crée un hospice pour les ouvriers âgés et infirmes, l'Hospice de la Reconnaissance, à Petit-l'Étang, dans la commune de Garches.

³⁰⁵ Lors de la séance du 27 avril 1840 sont rappelées les conditions d'admission à Brézin, à savoir : « avoir 60 ans, un livret de fondeur, ou ciseleur, monteur, tourneur, ou un certificat de deux maîtres qui attestent que l'ouvrier a exercé chez eux, l'une de ces professions, et une attestation de bonne vie et mœurs. » A.N. 106/AS 5, 27 avril 1840. Lors de la séance du 25 avril 1842 il est précisé que les pensionnaires de l'hospice Brézin sont logés, nourris, reçoivent des vêtements, ainsi qu'une demi-bouteille de vin par mois.

³⁰⁶ Voir les séances des 22 et 25 avril, 10 et 23 mai et 28 octobre 1839, A.N. AS106/5, p. 12, 15-16, 31.

France³⁰⁷, en 1842 les personnes touchées par un incendie à Hambourg³⁰⁸. L'évocation de ces exemples témoigne de l'implication de la Réunion dans la vie contemporaine et du souci constant de ses membres de venir en aide aux démunis, mais aussi de déployer et de maintenir une image publique en direction des régions et des pays où les fabricants ont des liens commerciaux.

Cette activité de secours mutuels n'est pas propre à la Réunion ; elle est caractéristique d'un phénomène se mettant en place en France au lendemain de la Révolution. En effet, ces formes d'aides mutuelles, qui se multiplient au tout début du XIX^e siècle, ne sont que le prétexte officiel dissimulant d'authentiques organismes proto-mutualistes, ce pourquoi elles sont aussi soumises à la loi Le Chapelier qui y voyait justement les germes d'associations de métier. Dans la perspective de Le Chapelier, les tâches d'assistance ne devaient pas revenir aux individus, mais à l'État³⁰⁹. Elles parviennent toutefois à se faire tolérer. Dans un esprit d'entraide professionnelle, la Réunion apporte son assistance à d'autres sociétés de secours mutuels, telles que la Société du Bon Accord³¹⁰ ou la Société de l'Espérance en leur prêtant son local.

En avril 1851, Léopold Marsaux propose la création d'une caisse de retraite pour les ouvriers nécessiteux de la Réunion, appuyant sa demande sur les exemples de Lyon, Rouen et Mulhouse. En effet, dans « chacune de ces localités puissantes par une industrie spéciale dispose d'un capital considérable, [des] caisses de retraites ont été fondées dans ces villes par les chambres de commerce, et à l'aide de revenus résultant d'institutions communales particulières, telle que la condition des soies à Lyon³¹¹ ». Bien que sa proposition soit rejetée, elle est néanmoins parfaitement d'actualité puisque c'est en juin 1850 qu'est créée la première caisse de retraite sous tutelle gouvernementale³¹². Cependant, la décision de la Réunion s'inscrit dans une politique de « recentrage » de ses

³⁰⁷ Voir les séances des 3, 7 et 17 décembre 1840, A.N. AS106/5, p. 61, 69, 267.

³⁰⁸ Voir les séances des 17 et 26 mai, 2 juin et 24 octobre 1842, A.N. AS106/5, p. 118, 120, 129.

³⁰⁹ BURSTIN 1993.

³¹⁰ Société du Bon Accord fondée le 1er décembre 1819 par les ciseleurs, tourneurs, et monteurs. Elle est autorisée à faire ses recettes dans les locaux de la Réunion à partir de 1847-1848. Le président de la Société de l'Espérance, société de secours mutuel des ouvriers ciseleurs monteurs, fait la même demande en 1859, avant de renoncer au début de l'année suivante. A.N. 106AS/5, 15 juillet 1859 et 13 janvier 1860, p. 588 et 595.

³¹¹ Séance du 18 mai 1851, A.N. 106AS/5, p. 403.

³¹² La loi du 18 juin 1850 crée la caisse des retraites ou rentes viagères pour la vieillesse, le décret est promulgué le 27 mars 1851 pour exécution, et l'arrêté du préfet de la Seine le 6 mai 1851.

actions vers ses principes fondateurs, à savoir la protection des modèles. Elle voit dans cette priorité le moyen de venir plus significativement et activement en aide à ses membres nécessiteux :

« [...] vos prédécesseurs ont oublié qu'avant tout les fonds nécessaires à la défense des droits de propriété restassent respectés et inaliénés et qu'ils ont opposés de prendre les réserves aux entraînements de bienfaisance, c'est que vos fondateurs avaient pensé avec prévoyance que notre association devait porter avant tout un caractère d'utilité pratique au profit de la profession valide, et que c'est à ce prix seulement qu'il lui serait possible de donner aide et assistance à ceux que le malheur afflige.³¹³ »

L'ensemble de ces activités d'entraide témoigne de l'inscription de l'action de la Réunion dans les préoccupations de son époque. Bien au-delà des objectifs structurels qu'elle s'est donnée, la Réunion opère comme un véritable réseau sur lequel ses membres peuvent s'appuyer. Ici encore, c'est l'image d'une famille qui transparaît dans son action. Une famille certes patriarcale et traditionnelle, mais dont le souci s'étend à tous les individus qui en font partie.

d. La Réunion au travers des crises politiques et sociales

Les transformations des processus de fabrication et le développement de l'industrialisation ont entraîné de profondes modifications des conditions et de l'organisation du travail. Le XIX^e siècle voit naître la polarisation du monde professionnel autour de deux classes : le patronat et les ouvriers. Dès lors, les luttes sociales deviennent des luttes ouvrières ; les combats ouvriers deviennent les nouveaux combats sociaux. Réunissant à la fois patrons et ouvriers, la Réunion est directement en prise avec les crises politiques et sociales de son temps. Non seulement elle les accompagne mais elle en est partie prenante et doit parvenir à trouver sa place dans le conflit, ainsi que les moyens de sa survie. La Révolution de 1848 et les grèves de 1867 sont deux moments forts de son existence, deux moments pendant lesquels elle a à adapter ses positions. Quelles attitudes

³¹³ Séance du 26 avril 1852, A.N. 106AS/5, p. 427.

adopte-t-elle pour faire face à ces événements ? Affectent-ils directement l'organisation de la Réunion et attentent-ils à son fonctionnement ?

- La Réunion et la révolution de 1848

Après les espoirs et les avancées de 1830, la France traverse une période de crise financière et de disette, encore accentuée par les tensions politiques et religieuses. À Paris, les conditions de vie et de travail sont difficiles ; s'y ajoute en 1848 une épidémie de choléra. Autant d'éléments qui ne demandent qu'une étincelle pour mettre le feu aux poudres, ce que provoque l'interdiction des banquets politiques ordonnée par François Guizot (1787-1874). La Révolution de 1848 éclate dans la capitale le 22 février et conduit à l'abdication de Louis-Philippe le 24. Le même jour est proclamée la Seconde République.

Si l'importante composante ouvrière de l'industrie du bronze la rend naturellement très réceptive à ces événements, lui faisant également y prendre une part active – certains membres s'illustrent particulièrement par leur implication –, il faut toutefois attendre la mi-mars pour ressentir les effets de ces bouleversements. C'est ainsi que le 15 mars est organisée une réunion afin de nommer les 3 délégués qui représenteront « les intérêts de l'industrie des bronzes auprès de la commission nommée par le gouvernement ». La commission du gouvernement pour les travailleurs, dite commission du Luxembourg car elle siège au Palais du Luxembourg, est instituée par décret du 28 février 1848 rendu par le Gouvernement Provisoire au lendemain de la proclamation de la République. Elle est chargée de réfléchir et de proposer une nouvelle organisation du travail et d'améliorer le sort des travailleurs. Lors de sa première séance le 1^{er} mars 1848, son objectif est défini par Louis Blanc de la manière suivante : « étudier toutes les questions relatives au travail et en préparer la solution dans un projet qui sera soumis à l'Assemblée nationale, et provisoirement d'entendre les demandes les plus urgentes des travailleurs et de faire droit à celles qui seront reconnues justes³¹⁴ ». La commission a également un rôle de tribunal arbitral pour concilier les litiges entre patrons et ouvriers. Les

³¹⁴ Moniteur du 2 mars 1848. Procès-verbal de la séance du 1^{er} mars ; BLANC 1849, p. 3.

premières séances, qui se tiennent entre le 1^{er} et le 20 mars, sont principalement occupées par l'organisation de la Commission et du Parlement du travail, ainsi que par le règlement de certaines demandes spécifiques. Le 10 mars, Louis Blanc présente aux délégués des travailleurs, « délégués des diverses corporations de Paris, au nombre d'environ 250 », la mission de la commission du Luxembourg : préparer des projets de lois voués à l'amélioration de la condition matérielle et morale des travailleurs, projets qui doivent ensuite être présentés au Gouvernement Provisoire et à l'Assemblée nationale. Les 66 votants ont élu comme représentants Denière fils, Paillard et Charpentier³¹⁵. Durant cette période, la Réunion accompagne davantage les débats politiques et sociaux qu'elle ne les engage, elle sert de relais entre ses membres et le gouvernement.

La question des intérêts de l'industrie, de son évolution, et la manière dont il serait possible d'améliorer l'organisation du travail, trouve une expression particulièrement aboutie dans le mémoire publié par Gobin, ancien ouvrier monteur devenu fabricant très impliqué dans la Réunion dont il gravit progressivement les échelons, en étant successivement son secrétaire, puis son trésorier et enfin son vice-président. Cet ouvrage se compose de deux parties. La première, le mémoire à proprement parler, consacré à l'organisation du travail. La seconde, plus spécifique, est un essai pratique applicable à l'industrie des bronzes, la question des bronzes apparaissant à tout moment dans le cours du texte. D'après Sabine Lubliner-Mattatia, le parcours professionnel de Gobin, d'ouvrier à fabricant, l'a sans doute rendu attentif aux différents aspects de la fabrication des bronzes³¹⁶. Aussi, son point de vue est à la fois conciliateur, ne négligeant les intérêts d'aucun, et pragmatique mais sans renoncer à tout idéalisme. Il peut apparaître comme un socialiste, ou peut-être même un humaniste, soucieux du bien-être et de l'épanouissement de tous, un épanouissement qui se trouve dans le travail.

Deux jours après la nomination de la commission, Gobin prend la parole lors d'une nouvelle assemblée générale et lit devant les membres son mémoire sur l'organisation du travail qui reçoit l'approbation générale. Publié sous le titre

³¹⁵ Assemblée générale extraordinaire du 15 mars 1848, A.N. 106AS/5, p. 306. De nouvelles élections sont organisées au mois de juin dont les résultats ne sont pas précisés dans les procès-verbaux, voir assemblée générale du 12 juin 1848, A.N. 106AS/5, p. 314.

³¹⁶ LUBLINER-MATTATIA 2003, vol. 4, p. 145.

Mémoire sur l'organisation du travail, suivi d'un essai pratique sur l'industrie des bronzes, l'ouvrage de Gobin signale sa dette envers celui que Louis Blanc publia dix ans auparavant, *l'Organisation du travail*. Nous reviendrons sur des aspects spécifiques de l'ouvrage de Gobin, nous pouvons d'ores et déjà souligner combien il est redevable de son expérience au sein de la Réunion. Il faut reconnaître que de son adhésion en 1839 jusqu'en 1866³¹⁷, où il apparaît pour la dernière fois dans les procès-verbaux, Gobin est un des membres les plus actifs, s'investissant non seulement dans l'organisation qu'en faisant de nombreuses propositions relatives tant à la propriété des modèles qu'à l'évolution de la profession. Son idée d'« association des travailleurs dans chaque industrie³¹⁸ », pensée comme « la réunion d'une grande famille de travailleurs d'une industrie spéciale, établie sous le titre d'association, se réunissant pour régler ses intérêts, défendre ses droits, se donner un pouvoir fondé sur l'élection, remontant hiérarchiquement jusqu'au pouvoir central, organisateur et directeur du travail³¹⁹ », ressemble peu ou prou à la structure de la Réunion exemplifiée et étendue à l'ensemble des branches de l'industrie. Des similitudes flagrantes apparaissent dans les principes d'élection des membres, de même que dans les systèmes de prévoyance, d'aide et de secours – et naturellement les modes de financement de ces différentes caisses. Le projet de Gobin s'apparente à celui de chambres syndicales, mais limité aux seuls domaines de l'agriculture, du commerce et de l'industrie, placés sous le contrôle d'un pouvoir central et des ministères adéquats, faisant également leur le principe des prud'hommes.

Face aux transformations apportées par le changement politique de 1848, les réactions de la Réunion sont de plusieurs ordres, qui, sans être contradictoires, ne révèlent pas moins certains antagonismes. En effet, bien que l'importance prise par la question ouvrière et l'organisation du travail trouve un écho dans les préoccupations animant la Réunion depuis sa fondation, des

³¹⁷ Son nom est cité pour la dernière fois lors de la séance du 17 juillet 1866. Selon Lubliner-Mattatia, Gobin est également très actif lors de la crise consécutive à la Révolution de 1848. Il propose notamment la création d'un comptoir d'exportation par le gouvernement, qui serait approvisionné par des fonds d'État, et permettrait de financer la fabrication de bronzes destinés à l'étranger (Source : *Rapport de Gobin au ministre du commerce*, non daté (août 1848), F12/4636, cité par LUBLINER-MATTATIA 2003, vol. 4, p. 145-146.

³¹⁸ GOBIN 1848, p. 23.

³¹⁹ GOBIN 1848, p. 23-24.

inquiétudes spécifiques quant aux répercussions de ces événements et à la reprise de la fabrication apparaissent dans les débats :

« Depuis notre dernière assemblée générale du 25 octobre 1847 de grands événements se sont accomplis : le gouvernement du pays a été changé et assis sur des bases nouvelles, les questions les plus difficiles notamment en ce qui concerne le sort des travailleurs ont été soulevées et sont loin d'être encore résolues. Au milieu de cette crise politique et sociale les affaires ont été suspendues. Le crédit ébranlé. Notre réunion sans avoir été sérieusement atteinte grâce à votre bon vouloir et à vos généreux efforts, s'est vu obligée cependant à quelques sacrifices et a subi une diminution dans ses recettes.³²⁰ »

Cette ambiguïté n'est que la conséquence de la composition hétérogène de la Réunion, dont le spectre s'étend du plus grand fabricant au plus simple ouvrier. Et bien que les décisions prises jusqu'alors par le Gouvernement Provisoire obtiennent les suffrages de la Réunion, qu'elles concernent tant l'amélioration des conditions de travail, la gestion des conflits, que la mise en place de dispositions sociales, le retour à une situation calme et apaisée et la reprise des affaires soucient encore davantage les fabricants. C'est ce qui ressort du discours tenu par Victor Paillard, vice-président remplaçant Gastambide absent à l'assemblée générale du 12 juin 1848 :

« Je comprends que dans le sein de chaque industrie on s'occupe d'institutions de prévoyance de dispositions réglementaires destinées à prévenir les conflits entre les patrons et les ouvriers, qu'on tourne toutes ses pensées et tous ces [sic] efforts à améliorer dans la mesure du possible la condition matérielle et morale de l'ouvrier véritablement travailleur. Voilà, messieurs, ce qui est praticable, ce qu'on peut recommander aux méditations des hommes raisonnable et bien intentionnés. Avant toute chose que tout le monde patrons et ouvriers s'appliquent par le rétablissement de l'ordre, par une confiance entière dans les intentions de l'assemblée nationale, tous s'appliquent à faire renaître le crédit, la sécurité public [sic] et par suite la prospérité de l'industrie et du travail, et alors une bonne partie de la difficulté sera déjà surmontée.³²¹ »

³²⁰ Assemblée générale du 12 juin 1848, A.N. 106AS/5, p. 311.

³²¹ Assemblée générale du 12 juin 1848, A.N. 106AS/5, p. 314

La Réunion sert aussi d'informateur pour le ministère des Travaux publics sur la situation de l'industrie des bronzes. Gobin et Marcaille³²² sont mandés par le général Eugène Cavaignac (1802-1857) pour connaître le nombre d'employés nécessaire pour que le travail puisse reprendre dans les ateliers. La question de l'industrie du bronze attire particulièrement l'attention de Victor Hugo (1802-1885), qui intervient en sa faveur³²³. D'ailleurs, la Réunion élit une commission, composée de Denière fils, Charpentier, Susse et Marcaille, pour le remercier de son action en leur faveur des fabricants de bronze³²⁴. Dans la réponse qu'il adresse aux membres et qui est lue lors de la séance du 29 août³²⁵, l'écrivain exprime sa compréhension des besoins de l'industrie du bronze et le soutien qui lui apporte. L'appel des fabricants de bronze est entendu : le 1^{er} septembre, afin de hâter la reprise du travail dans l'industrie des meubles et des bronzes, un décret ouvre au ministère de l'Agriculture et du Commerce un crédit de six cent mille francs. Sur cette somme, 400 000 francs sont attribués à titre d'avance pour l'industrie du meuble, 200 000 à l'industrie du bronze. Les prêts sont soumis à un certain nombre de clauses³²⁶ et aucun prêt ne peut être fait sur des bronzes qui ne seront dans un mauvais état de confection. Tout fabricant qui souhaite être admis à prendre part aux avances doit adresser une demande au président de la commission³²⁷.

Là s'arrêtent les interventions de la Réunion, et avec l'élection de Louis-Napoléon Bonaparte, ces questions n'ont plus de raison d'être. Les procès-

³²² Séance extraordinaire du 8 juillet 1848, A.N. 106AS/5, p. 323.

³²³ « Aujourd'hui [...] des sculpteurs de premier ordre [...] n'hésitent pas à accorder leur concours à ces productions qui ne sont pour l'industrie que des consoles, des pendules, des flambeaux, et qui sont pour les connaisseurs, des chefs-d'œuvre. Un jour viendra, vous n'en doutez pas, où beaucoup de ces œuvres que vous traitez aujourd'hui de simples produits de l'industrie et que vous réglementez comme de simples produits de l'industrie, un jour viendra où beaucoup de ces œuvres prendront place dans les musées », HUGO, Victor, *Chambre des Pairs, La propriété de l'œuvre d'art*, 14 février 1846, Actes et paroles, Paris, 1968, p. 333, cité par Caso 1985-1986, p. 44, n. 105.

³²⁴ Séance du 29 août 1848, A.N. 106AS/5, p. 323-324.

³²⁵ Voir annexe 4.1.

³²⁶ Le montant des prêts ne peut dépasser 50 % de la valeur de l'objet déposé, celle-ci étant été constatée par un procès-verbal d'expertise.

³²⁷ La demande devant contenir les noms, prénoms, âges, profession, domicile, la situation familiale du demandeur, ainsi que le nombre d'ouvriers occupés avant le 24 février 1848 dans son atelier, l'époque à laquelle les travaux y ont été suspendus, et le nombre d'ouvriers occupés au moment du dépôt. D'une durée d'un an, les prêts auront un taux d'intérêt de 3,66 % par an, et les bénéficiaires devront payer en outre pour les frais de dépôt dans les magasins un droit de 1 et ½ %. L'objectif de cette mesure est le rétablissement de la paix et de la confiance dans le marché, qui seules pourront permettre la production et de la consommation.

verbaux de la Réunion sont absolument muets quant aux effets de ces dispositions sur la fabrique. Toutefois, la position d'interface que gagne la Réunion au cours de cette période témoigne de la légitimité qu'elle a désormais acquise auprès des institutions et de la sphère publique. Par ailleurs, le rôle important que jouera l'industrie du bronze dans les conflits sociaux et politiques ultérieurs apparaît dès 1848.

- La Réunion et la grève de 1867³²⁸

La seconde moitié du XIX^e siècle voit l'apparition de la classe ouvrière en tant que groupe social ainsi que la naissance du socialisme politique. La création de l'Association internationale des travailleurs en 1864, qui deviendra la Première internationale, incarne ce mouvement d'unification des ouvriers³²⁹. Dans le débat qui commence à agiter et à opposer patrons et ouvriers à une échelle non seulement nationale mais également internationale, le secteur du bronze connaît une crise particulièrement profonde et virulente en 1867.

Au début de l'année 1867, de vives tensions naissent entre des ouvriers du bronze et certains fabricants. Ces troubles avaient été précédés, à la fin du mois d'octobre 1864, par une action spontanée menée par un groupe d'ouvriers demandant le passage à la journée de 10 heures. À la suite de cette première contestation qui dure deux mois, est créée la Société de crédit mutuel et de solidarité des ouvriers du bronze³³⁰. Un peu plus de deux ans plus tard, des conflits entre ouvriers et certains fabricants de bronze resurgissent, avec pour principal sujet le prix de la main-d'œuvre³³¹. Le 26 janvier, la maison Victor Paillard est « mise à l'index, c'est-à-dire que tous les ouvriers, les figuristes, avec lesquels, dit-on, on était d'accord, comme les ornemanistes, ont quitté son atelier,

³²⁸ Pour tout ce qui concerne la grève de 1867, nous nous appuyons sur la relation qui en est faite dans *L'Historique de la grève* (HISTORIQUE DE LA GREVE 1868) ; voir aussi LUBLINER-MATTATIA 2003, vol. 4, p. 160-163 et RIONNET 2006, vol. 1, p. 59-60.

³²⁹ Nous reprenons le terme ouvrier qui est celui qui apparaît dans tous les documents contemporains pour désigner de manière globale les hommes travaillant dans l'industrie du bronze.

³³⁰ HISTORIQUE DE LA GREVE 1868, p. 18. L'un des membres les plus actifs de la Société et qui se fait également connaître par sa participation à l'Association internationale de travailleurs et son implication dans la Commune, est Zéphyrin Camélinat (1840-1832).

³³¹ *L'Historique de la grève* cite Houdebine, Mercier, Royer et Lemaire, p. 25.

avec établissement de sentinelles d'ouvriers à sa porte³³² ». Cet interdit est étendu le jour même aux maisons Lemaire³³³, Mercier, Houdebine³³⁴, menaçant également la maison Bion³³⁵ et d'autres³³⁶. Les choses s'aggravent lorsqu'en février 1867, les ouvriers de Barbedienne se mettent à leur tour en grève pour demander une augmentation de salaire de 0,50 centime. En refusant la médiation et l'ingérence de la Société dans les affaires de sa fabrique – une décision guidée par la volonté de Barbedienne de circonscrire le problème et éviter l'intrusion de personnes étrangères, davantage susceptibles d'attiser la colère car non impliquées professionnellement et émotionnellement –, Barbedienne ne fait en réalité qu'enliser le conflit.

Il faut maintenant noter un fait important : si le litige éclate au début de l'année 1867, prend un tournant plus virulent en février³³⁷ – moment de son déclenchement au sein de la maison Barbedienne – et se prolonge jusqu'en mars, jamais il n'est question de la grève dans les archives de la Réunion. Jamais ou presque, la seule mention apparaît plusieurs mois après le déclenchement des événements, lors de la séance du 25 juin 1867 où : « Le bureau est d'avis de ne pas soumettre encore à l'assemblée générale un projet de règlement pour l'association à continuer en vue des grèves, il est convenable d'attendre la promulgation de la nouvelle loi sur les sociétés³³⁸ ». Pourtant, nous savons grâce à *l'Histoire de la grève* que le 14 février 1867, « Les fabricants de bronze de la ville de Paris s'étant réunis pour examiner, à un point de vue d'intérêt général et professionnel, les diverses questions relatives à la grève qui s'est manifestée dans plusieurs établissements et qui semble devoir s'étendre encore³³⁹ ». Cette déclaration, rédigée par Barbedienne, est signée par une soixantaine de fabricants dont la plupart sont membres de la Réunion³⁴⁰. Toujours d'après

³³² HISTORIQUE DE LA GREVE 1868, p. 34.

³³³ Auguste-Xavier Lemaire, ancien ouvrier de Graux-Marly, fonde sa maison en 1851.

³³⁴ Charles-Henry-Adrien Houdebine (1822 – après 1889).

³³⁵ Victor Bion (décédé le 5 janvier 1877).

³³⁶ HISTORIQUE DE LA GREVE 1868, p. 34.

³³⁷ Le conflit s'étend du 1^{er} février – 24 mars 1867.

³³⁸ Séance du 25 juin 1867, A. N. 10AS/6, p. 163. La nouvelle loi sur les sociétés fait très certainement référence à la loi du 24 juillet 1867 sur les sociétés commerciales.

³³⁹ HISTORIQUE DE LA GREVE 1868, p. 8.

³⁴⁰ HISTORIQUE DE LA GREVE 1868, p. 8-9. Après le nom de Barbedienne figurent ceux de : Bénard, Bigot, Bouron et Dalbergue, Bernard frère, Belnot, Bouquet, Bonnotte, Buisson Brossier, Bauchot, Bavozet, Charpentier et Cie, Chachoin, Culan, Continant, Cornibet, Clavier, Delettretz, Descole, Domange-Rollin, Dethy, Duclaux, Drechsler, Delafontaine, Delesalle, Evrard et Bertin, Figaret,

l'Histoire, d'autres signatures viennent rejoindre ce premier noyau « sous la pression d'une sous-commission nommée par les patrons, atteignant le nombre de 120 « coalisés » qui prend le nom d'Association des fabricants de bronze pour assurer l'indépendance et la liberté du travail.

Cette coalition des fabricants vient en contrepoint de celle créée par les ouvriers et tend à supplanter, pour un temps, la Réunion. En effet, entre le 18 janvier et le 3 mai, aucune séance ne se tient. Cette inactivité n'est que de façade et traduit au contraire, en creux, l'importance des événements. Si la grève, ses raisons, ses conséquences et les tentatives de résolution de ce conflit ne trouvent leur expression au sein de la Réunion, c'est très précisément parce qu'elle ne peut pas être le lieu d'un tel débat. La grève repose sur la scission entre ouvriers et fabricants, entre employés et patrons, une partition qui dans la Réunion n'apparaît pas réellement. Il va de soi que la Réunion est davantage dans les mains des « puissants » que des petits, et que les postes décisionnaires et exécutifs sont toujours détenus par les plus grands fabricants. Mais à aucun moment un clivage ou un antagonisme opposant différents groupes ne se fait sentir. La création d'une Association des fabricants de bronze, distincte de la Réunion, permet d'éviter la scission de celle-ci. Le caractère spécifique de cette fondation est d'ailleurs revendiqué et affirmé par les fabricants ; leur nouvelle association n'est « qu'un produit de la grève actuelle. Son caractère est essentiellement défensif. Elle a pour mobile le respect du droit et la protection des intérêts professionnels, en ce qu'ils ont de légitime³⁴¹ ». Pourtant, elle semble bien avoir pris place dans les locaux de la Réunion comme l'indique le compte-rendu de la délibération des fabricants du 11 février : « Assemblée des fabricants de bronze de la ville de Paris, dans le local de la Société, 8, rue Saint-Claude [sic], du 11 février 1867 ³⁴² ». L'association est dirigée par une commission administrative composée de Barbedienne, Chachoin, Delafontaine, Jules Graux (1838 - ?), Hadrot³⁴³, Mercier, Marchand, Raingo, Renauld et Geoges Servant ; la

Gagneau, Gobin, Hadrot, Houdebine, Lemaire, Lafon, Paul Leblanc, Charles Leblanc, Marchand, Henri Marcaille, Mercier, Morisot, Mercery, Marid, Nicolle, Poussielgue-Rusand, Piillard, Peyrol, H. Perrot, Raingo frères, F. Roux et Cie, Ernest Royer, Renauld, Rouart, Rouyer, Servant, Schlossmacher, Schmoll, Thiery, Vedder, Vetu fils aîné, Vetu, Wagner.

³⁴¹ HISTORIQUE DE LA GREVE 1868, p. 23.

³⁴² HISTORIQUE DE LA GREVE 1868, p. 35.

³⁴³ Maison fondée en 1795.

présidence en est assurée par Barbedienne et le secrétariat par Servant. Par ailleurs, un sous-comité assure une permanence pour gérer au mieux et au plus vite la situation, comme on peut le lire dans une lettre envoyée à ses participants en date du 24 février, 1867 : « Votre Commission vous rappelle qu'un sous-comité se tient en permanence, rue Saint-Claude, n° 8, de 10 heures à 4 heures, pour recevoir les déclarations de rentrées et répondre à toutes les questions qui pourraient surgir ».

Le principal point d'achoppement entre l'Association des fabricants et la Société des ouvriers réside dans le refus catégorique exprimé par l'Association de reconnaître la Société des ouvriers, ainsi que de faire intervenir des intermédiaires pour régler les conflits entre fabricants et ouvriers. Enfin, l'Association condamne la stratégie de mise à l'index de certaines maisons opérée par la Société qui agit tel un boycott et qui constitue selon eux une ingérence et une atteinte à la liberté du travail³⁴⁴. Pour endiguer le mouvement, l'Association décide de fermer les ateliers le 25 février. Certains fabricants de bronze, tels Louis-Jean-Baptiste Graux-Marly (1816 – vers 1896) et Denière, refusent la fermeture des ateliers demandée par l'Association des fabricants de bronze, et s'opposent par ailleurs à la dénégation de la Société des ouvriers demandée par Barbedienne, ce qui n'est pas sans attirer sur eux les foudres des membres de la Commission de la Société des fabricants³⁴⁵. Le conflit perdure pendant un mois, ponctué d'échanges écrits et de tentatives de conciliation entre les différentes parties. Les débats concernent le tarif de chaque pièce, la durée et l'organisation du travail ; les conditions de réintégration des ouvriers grévistes et le maintien de ceux qui ont travaillé pendant la grève sont deux points particulièrement litigieux³⁴⁶. Un terrain d'entente parvient à être trouvé le 24 mars. Avant cela, le 5 mars, l'Association des fabricants de bronze a proposé la réouverture des ateliers dès la levée de l'interdit promulgué par la Société sur certains fabricants.

³⁴⁴ « Nous ne demandons rien de plus que la sincère application du grand principe moderne, de la liberté absolue, dans les transactions du commerce et du travail. L'offre et la demande devant être les seuls agents appelés à en régler l'usage. », voir HISTORIQUE DE LA GREVE 1868, p. 23.

³⁴⁵ Voir l'échange de correspondance entre Graux-Marly et certains membres de la Société des fabricants de bronze – Barbedienne, Servant, Mercier, Wagner fils, Busson et Leroux, Schlossmacher, Hadrot, Renault, et Raino, HISTORIQUE DE LA GREVE 1868, p. 22.

³⁴⁶ Article 6 : « Les ouvriers s'engagent à ne rentrer dans les ateliers que, lorsque ceux qui auront travaillé pendant la grève, s'il y avait grève, n'en soient sortis pour n'y plus rentrer. », HISTORIQUE DE LA GREVE 1868, p. 36.

Le 10 mars, la Société engage à la reprise du travail chez les fabricants ayant trouvé un accord salarial avec leurs ouvriers, et incite à la tenue de négociations chez les autres. Un accord est finalement conclu : il vient concrétiser les négociations faites dans chaque maison et prévoit la fixation de tarifs pour chaque pièce, un dispositif qui permet de protéger les ouvriers notamment des façonniers³⁴⁷. L'objectif est d'éviter que les façonniers, intermédiaires entre les fabricants de bronze et les ouvriers, puissent spolier ces derniers.

La grève des ouvriers du bronze a un grand retentissement, non seulement en France mais aussi à l'étranger. Ces derniers obtiennent le soutien, moral et financier, d'autres professions, tels que les typographes, les ferblantiers et les sculpteurs sur bois³⁴⁸, de même que celui de la jeune Association internationale des travailleurs, dite Première Internationale, fondée deux ans plus tôt à Londres³⁴⁹. En cette période de tentative « d'internationalisation » de la classe et de la conscience ouvrière, l'union créée par la grève du bronze apparaît comme l'augure incontestable de la force et l'avenir de la fraternité ouvrière internationale³⁵⁰.

³⁴⁷ Les façonniers sont des ouvriers qui possédant des outils en propre, font travailler chez eux des ouvriers qui en sont dépourvus. Voir HISTORIQUE DE LA GREVE 1868, p. 30-53

³⁴⁸ HISTORIQUE DE LA GREVE 1868, p. 29, repris par LUBLINER-MATTATIA 2003, vol. 4, p. 161.

³⁴⁹ Elle est fondée le 28 septembre 1864 à Londres.

³⁵⁰ Lubliner-Mattatia indique à ce propos que les grévistes reçoivent l'appui des *Trades Council anglais*, marquant ainsi la première manifestation concrète de solidarité entre ouvriers de différents pays, LUBLINER-MATTATIA 2003, vol. 4, p. 161 ; voir aussi TULARD 1995, p. 654 et HISTORIQUE DE LA GREVE 1868, p. 45.

Chapitre 3

TRANSMISSION ET PROMOTION DU MÉTIER

Alors que l'on pourrait croire que la Réunion ressuscite des formes d'organisation du travail considérées comme archaïques, fixistes, et sclérosées, son étude révèle qu'au contraire c'est une structure dotée d'une forte capacité d'adaptabilité. Car, si les fondements sur lesquels elle s'appuie sont forts et immuables, le reste de son organisation est remis en question, interrogé par ses membres, de façon à toujours être en adéquation avec leurs besoins et leurs attentes. C'est parce qu'elle est une structure vivante et évolutive que la Réunion est pérenne. Elle assoit cette pérennité en développant des actions au long cours, actions qui retrouvent par ailleurs les anciennes attributions des corporations, la transmission et la promotion du métier. Ces deux sujets sont essentiels dans un moment où la révolution industrielle transforme les techniques et où le remodelage social de la profession a brisé la chaîne traditionnelle de la transmission des savoirs. Ces deux domaines sont pour la Réunion des moyens d'affirmer sa place au centre de l'industrie du bronze.

Or, dans la France du XIX^e siècle, répondre à ces deux missions demande de s'adapter aux nouvelles nécessités et exigences du temps. Au moment où la formation professionnelle devient un véritable enjeu national, tant dans la sphère publique que privée, la Réunion décide d'assumer la formation de ses ouvriers en soutenant et en créant des lieux d'enseignement. À ce dispositif, elle adjoint des systèmes d'encouragement du métier par l'organisation de concours, dont les objets primés permettront de former le premier noyau d'une collection destinée non seulement à l'apprentissage mais aussi à la documentation de l'histoire de l'industrie. Cette dernière est destinée à la valorisation des arts industriels qui

apparaissent dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la Réunion des fabricants élabore des moyens spécialement destinés à ses besoins, faisant presque sécession avec les autres industries d'art. Cette indépendance ne lui fait pas pour autant négliger les moments de publicité que sont les expositions industrielles, la Réunion prenant soin d'y avoir une forte visibilité.

A. Formation des ouvriers du bronze

La distinction entre artiste et artisan, distinction qui a une longue exégèse, se manifeste entre autre par la formation reçue. Jusqu'au XIX^e siècle, la partition entre les deux était des plus simples : aux artistes, l'Académie des beaux-arts, voie royale de la formation artistique, à laquelle s'était adjointe pendant un temps, l'Académie de Saint-Luc³⁵¹ ; aux artisans, la corporation. Bien que la Révolution française ait aboli tant le système académique que le système corporatif, l'Académie est rapidement refondée et retrouve ses fonctions tandis que le monde artisanal, qui éprouve par ailleurs les transformations de la révolution industrielle, doit mettre en place de nouveaux dispositifs de formation répondant à des exigences inédites en lien avec les changements techniques qu'elle apporte. Il s'agit dès lors de fonder un enseignement en adéquation avec les transformations sociales et techniques contemporaines. En étudiant le paysage de l'enseignement professionnel, nous verrons comment la Réunion s'y insère, quelles réponses et quels perfectionnements elle tente d'y apporter.

a. L'enseignement professionnel

Dans l'article qu'il consacre en 1864 aux Beaux-Arts et à l'industrie dans la *Gazette des Beaux-Arts*, Henri-Alfred Jacquemart (1824-1896) fait le constat suivant : « L'enseignement professionnel est fondé, fondé par les seules forces de l'initiative privée³⁵² ». La seconde moitié du XIX^e siècle marque l'enracinement de

³⁵¹ GUIFFREY 1916

³⁵² JACQUEMART 1864, p. 507.

la formation professionnelle dans le secteur privé. Une implantation qui découle directement de la place centrale donnée à la création des modèles dans la production industrielle d'objets de luxe et de l'émulation que crée l'engouement autour de ce type de productions. Au moment où les Expositions universelles cristallisent les rivalités nationales en matière de création industrielle et où la lutte contre la concurrence étrangère assaille les esprits, la qualification des ouvriers devient le nouveau cheval de bataille des industries d'art³⁵³. Avant tout autre, les principaux militants pour l'institution d'un enseignement professionnel sont les artistes industriels et les fabricants d'objets d'art. Leur expérience des besoins réels de l'industrie leur fait désirer la mise en place d'un enseignement complet, alliant maîtrise du dessin et maîtrise des techniques. Y a-t-il réellement lieu de s'étonner de cela ? Le non-engagement de l'État, tant sous la Restauration que sous la Deuxième République ou le Second Empire, n'est pas tant le fait d'un désintéressement que d'une approche libérale. Durant tout l'Ancien Régime, la charge des apprentis était assumée par la corporation qui s'occupait de leur formation et, dans une certaine mesure, de leur insertion. Après la disparition des corporations, le système de formation est à reconstruire et à inscrire dans un projet social plus large.

Bien que l'initiative privée assume au XIX^e siècle l'essentiel de la formation professionnelle, l'enseignement des arts appliqués a quand même bénéficié d'encouragements et de créations spécifiques, qui servent d'assises et de modèles, telle que l'École royale gratuite de dessin et de mathématiques en faveur des arts mécaniques, première institution dédiée à un enseignement professionnel, et où est encore formée, au XIX^e siècle, la plus grande partie des ouvriers des industries d'art parisienne. Fondée par Jean-Jacques Bachelier (1724-1806) en 1766, elle est établie par décret royal l'année suivante. Connue sous le sobriquet de « Petite école », elle devient en 1845 l'École royale et spéciale de dessin et de mathématiques appliqués aux arts industriels, puis en 1877 l'École nationale des arts décoratifs. La Petite École dispense un enseignement très complet, essentiellement fondé sur le dessin linéaire et d'imitation, que renforcent des notions de mathématiques. Cet enseignement est marqué par la personnalité de Horace Lecoq de Boisbaudran (1802-1897) qui, de 1841 à 1869,

³⁵³ Sur l'enseignement professionnel sous le Second Empire, voir LAURENT 1998.

propose une méthode élaborée sur le travail de la mémoire auquel s'ajoutent après 1863, des cours de sculpture et d'architecture³⁵⁴. Dans le cours de sculpture, les élèves pratiquent le modelage d'après l'antique, la plante et la nature. À la fin de chaque année, une exposition des travaux des élèves est organisée.

À cette institution pionnière s'ajoutent et s'associent les cours de dessin de la ville de Paris qui sont institués par arrêté préfectoral dans les années 1860 et accueillent des élèves venant de toutes les industries, les plus nombreux étant les mécaniciens et les ébénistes. Par ailleurs, la ville de Paris subventionne six écoles de dessin d'art³⁵⁵ dont l'enseignement est dispensé par des professeurs appartenant à l'industrie. L'ambition de ces écoles est la même que celle de l'École impériale et spéciale de dessin : la formation de tous les ouvriers travaillant pour les industries d'art. Ce mouvement ne se limite pas à la capitale et de nombreuses écoles sont créées en province pour répondre aux besoins spécifiques des industries locales³⁵⁶.

La nouveauté que constituent ces écoles ne se situe ni dans leur création ni dans leurs intentions, qui apparaissent dès le XVIII^e siècle, mais dans « le perfectionnement et la croissance des moyens³⁵⁷ ». Et ce, car l'industrialisation et les transformations des processus de fabrication donnent une nouvelle physionomie à la figure de l'apprenti : celle de l'ouvrier. En cela, l'étude des écoles d'arts appliqués permet de mieux comprendre les corps de métier. Car ce sont ces derniers qui, bien que n'ayant plus d'existence ou de statut, reprennent leurs droits sur la formation ouvrière. Les premiers bénéficiaires de cet enseignement sont les artistes industriels et les fabricants d'objets d'art. De fait, l'organisation de cet enseignement répond essentiellement à une logique – une économie ? – pragmatique induite par l'évolution des techniques et de la production, tout particulièrement celles industrielles.

³⁵⁴ LAURENT 1998, p. 28

³⁵⁵ Chaque école reçoit une subvention de 3 000 francs ; ENQUETE 1864-1865, vol. 1 ; p. 98 et suivante, p. 103-107, p. 204-210, cité par LAURENT 1998, p. 40.

³⁵⁶ Nous renvoyons au 2^e numéro de la revue d'Artefact, Art et technique : les enjeux de la formation (XVIII^e-XX^e siècles), qui sera publié en juin 2014 et dont Audrey-Patricia Millet a eu la gentillesse de nous transmettre les articles inédits. Voir en particulier : Audrey-Patricia Millet, « Autopsie du dessin de fabrique : définitions et usages, de l'étude aux marchés (XVIII^e-XIX^e siècles) » et Florence Charpigny, « Stratégie de requalification du métier de dessinateur en soie : la réforme de l'enseignement du dessin textile à l'école des Beaux-Arts de Lyon, 1918-1922 ».

³⁵⁷ LAURENT 1998, p. 8-9.

Conscients de cette nécessité, mais peu satisfaits par cet enseignement qui ne contient aucune spécialisation dans leur domaine, les fabricants de bronze de la Réunion décident de s'impliquer dans la formation des apprentis.

b. L'enseignement professionnel dispensé par la Réunion des fabricants de bronze

« [...] il est évident que nul n'est plus apte ni plus capable de servir les intérêts professionnels et à honorer les bienfaiteurs de la profession que la réunion tout entière de ceux qui l'exercent, administrée et représentée par ses propres élus [...] ³⁵⁸ ».

De même que dans les autres industries d'art, la nécessité de la formation professionnelle dans le domaine du bronze découle de l'idée, naturelle et rebattue, que les bons ouvriers font les bons produits. Pour les fabricants, la sauvegarde du bronze français et son maintien sur le marché international est conditionné par les compétences et la qualification des ouvriers. L'idée n'est pas nouvelle, mais l'ampleur donnée à la production l'étant, la formation professionnelle est amenée à s'adapter à cet accroissement et à y apporter des réponses adaptées. Dans une industrie exigeant des qualifications nombreuses, les fabricants de bronze s'accordent à se reconnaître comme les mieux placés pour organiser la formation de leurs ouvriers.

Organiser la formation des ouvriers, c'est pour la Réunion une manière d'orienter l'enseignement en fonction des spécificités des métiers qu'elle rassemble. En concentrant la formation dans une seule école et en créant une sorte de monopole, elle contrôle et oriente la production future. En somme, cette implication lui permet d'instaurer un niveau de qualité, et d'inciter chacun à tendre vers lui. Là encore, la démarche se rapproche des préceptes à l'œuvre au sein des corporations, qui détiennent le contrôle de la qualité des produits. On peut approfondir ce questionnement en se demandant si le contrôle de la formation ouvrière n'est pas aussi un moyen de déterminer une manière

³⁵⁸ Séance du 16 février 1866, A. N. 106AS/6, p. 80.

commune, cohérente et homogène – un « style » français – au moment où la pression de la concurrence étrangère devient plus forte.

- Les écoles des Lequien

« Le musée d'art industriel est un moyen d'action que, par malheur, nous ne possédons pas encore ; mais on m'assure que nous sommes sur le point de l'obtenir et que les premiers éléments sont tous prêts.

Ainsi soit-il !

Ah ! si nous l'avions eu, ce Musée, lors de notre visite à Lequien, combien nous aurions été heureux d'inviter cet honorable artiste-professeur à nous amener ses élèves, afin de leur augmenter la science à laquelle ils aspirent.³⁵⁹ »

Comme nous l'avons dit, la création de cours de dessin et d'écoles professionnelles publiques et privées dans la capitale s'accroît dans les années 1860. Parmi les six écoles de dessin d'art privées subventionnées par la ville de Paris, trois enseignent le modelage de figures et d'ornements, principaux domaines dans lesquels les futurs ouvriers des industries d'art auraient à s'illustrer. Dans une enquête sur l'enseignement professionnel conduite dans les années 1863-1864, leurs missions sont définies comme « l'instruction spéciale des nombreux ouvriers occupés à des industries qui ressortent de l'art du dessin et de la statuaire, telles que les meubles, les papiers peints, les porcelaines, les bronzes, l'orfèvrerie, la gravure sur métaux, le dessin des tapis, des étoffes, la sculpture et la peinture décorative³⁶⁰ ». Ces propos sont formulés par Justin-Marie Lequien, dit Lequien père (1796-1881)³⁶¹, directeur à partir 1835 de l'une des plus importantes écoles professionnelles de la capitale, et que la Réunion choisit comme lieu de formation pour les apprentis de ses membres.

Mais l'idée de fonder une école propre à la Réunion est bien plus ancienne et, dès avril 1828, le fabricant Lerolle soumet une première proposition à l'assemblée générale, visant à établir une école de dessin, de ciselure et modelage afin de lutter contre la concurrence étrangère. La proposition est votée par

³⁵⁹ ANONYME 1861, p. 288.

³⁶⁰ Propos de Lequien père dans ENQUETE 1864-1865, vol. 1., p. 204, cité par LAURENT 1998, p. 41.

³⁶¹ D'après Lami, Justin-Marie Lequien est le fils de Pierre-André Lequien, sans doute un ornemaniste, LAMI 1914-1970, t. III, p. 326-327.

l'assemblée mais elle n'aboutit pas. Un second projet est présenté par le sculpteur Jean-Marie Pigalle : il demande à occuper le local du bureau deux fois par semaine pour y accueillir une école de modelure et de sculpture. Mais cette formation, qui met en avant l'exécution et non la conception, ne paraît pas répondre aux besoins de l'industrie du bronze, et sa proposition est ainsi rejetée³⁶².

En fait, l'école de Lequien est née de celle créée en 1834 ou 1835 par le fabricant Héricourt³⁶³, un des membres fondateurs de la Réunion en 1818, avec la collaboration de deux autres membres, Février et Delahaye³⁶⁴. Le 1^{er} juillet 1835³⁶⁵, Lequien reprend la direction de l'école. Sculpteur et peintre formé à l'École des beaux-arts, il essaie d'engager une carrière des plus classiques, qui passe par le prix de Rome, dont il remporte le second grand prix *ex aequo* en 1819, et des participations au Salon dans les années 1830. Bien que ne parvenant pas à la reconnaissance publique, sa formation académique le prédispose à l'enseignement, voie qu'il fait sien en 1835. Il professe ensuite à l'école Turgot³⁶⁶ de 1839 à 1879 – la première école d'enseignement primaire supérieure fondée et entretenue par la ville de Paris.

Agrandie et déplacée au 12, rue de Ménilmontant³⁶⁷, l'école, désormais dite de Lequien, devient une école de dessin et de modelure³⁶⁸. De manière traditionnelle, l'enseignement est fondé sur l'étude de la figure d'après la bosse, le modèle vivant et la sculpture.³⁶⁹ De même que dans les autres écoles de la capitale, l'enseignement dispensé est strictement corrélé aux besoins de

³⁶² FERLIER 2006, p. 99. Ferlier signale plusieurs orthographes du nom Pigalle dans les procès-verbaux – Pigalle, Pigal ou Pigale. Il n'y a aucun lien de parenté avec le sculpteur Jean-Baptiste II Pigalle.

³⁶³ Héricourt père a une fabrique et un magasin de bronzes au 29, faubourg Saint-Martin, puis au n° 5, rue Neuve-Saint-Martin. Son fils, ciseleur, est également membre de la Réunion et apparaît dans l'almanach de 1826.

³⁶⁴ Assemblée générale du 29 octobre 1838, A. N. 106AS/4, p. 540.

³⁶⁵ ALMANACH 1844, p. 24, voir annexe 2.9.

³⁶⁶ Le nom « école Turgot » peut être appliqué de manière générale aux quatre autres établissements d'enseignement primaire supérieur fondés et entretenus par la ville de Paris, à savoir l'école Colbert (1868) l'école Lavoisier (1872), l'école Jean-Baptiste Say (1873) et l'école Arago (1880), article « Turgot (écoles) », Nouveau dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire publié sous la direction de Ferdinand Buisson [édition de 1911], <http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/document.php?id=3755> (consulté le 7 février 2013).

³⁶⁷ Ophélie Ferlier indique l'installation au 12, rue de Ménilmontant en 1835 (séance du 3 septembre 1835, A.N. 106AS, p. 470), voir FERLIER 2006, p. 100. Il semble toutefois qu'à une date inconnue, l'école déménage au 14 de la même rue, voir annexe 3.6.

³⁶⁸ « Modelure » est le terme employé dans les archives de la Réunion pour parler de modelage.

³⁶⁹ FERLIER 2006, p. 100-101.

l'industrie. Il comprend donc un cours de modelage et un cours de dessin, où sont étudiés la figure et l'ornement – des enseignements permettant aux élèves d'apprendre à concevoir et réaliser des modèles. Lequien a une vision de l'enseignement des arts industriels que nous pourrions qualifier de globale. Toutes les industries d'art reposent sur le dessin, il est donc nécessaire que tous les apprentis y soient formés avant toute autre chose, et c'est pour cette raison qu'il refuse d'ouvrir des cours spécifiques dédiés à une industrie particulière. L'autre raison est la variété des métiers d'art exercés dans la capitale, qui rend impossible la fondation d'un cours pour chacun d'eux. Seule une parfaite maîtrise du dessin peut permettre aux futurs ouvriers de passer aisément d'une industrie à l'autre. Mais cette conception de l'enseignement fondée sur un savoir commun n'est pas unanimement partagée : dans des domaines où la spécialisation est le plus souvent extrêmement poussée, l'acquisition de compétences « inutiles » peut paraître superflue. Toutefois, l'enseignement dispensé à l'école de Lequien fait ses preuves : nombre des anciens élèves de l'école participent aux grandes expositions industrielles et quelques-uns figurent même au Salon³⁷⁰ ; l'école toute entière remporte même une médaille à l'Exposition universelle de 1867.

Alors que l'école n'est pas réservée aux ouvriers du bronze, et est ouverte à toutes les industries d'art, la présence de ces derniers est encouragée par une tarification des cours inférieure à celle appliquée aux autres professions³⁷¹. Il faut dire que l'école est au centre des préoccupations de la Réunion qui réfléchit même à un projet de règlement. Par ailleurs, Lequien comprend qu'il peut faire appel à elle ; en septembre 1836, il demande une aide financière. Cet appel attire l'attention de la Réunion sur les besoins de l'école pour son bon fonctionnement. Une commission est alors nommée qui élabore un projet de subvention et un règlement, qui sont tous deux adoptés par l'assemblée générale³⁷². Cette implication place réellement l'école sous la tutelle de la Réunion qui met en place en retour un dispositif de contrôle, en envoyant des membres s'assurer de son bon fonctionnement, et d'encouragement au moyen de concours et de

³⁷⁰ Voir LIENARD, J., « Rapport à la société du Progrès de l'art industriel sur l'école de M. Lequien », *L'Art au dix-neuvième siècle*, n° 18, vol. 6, 1861, pp. 275-276.), cité par LAURENT 1998, p. 43.

³⁷¹ Stéphane Laurent indique une cotisation mensuelle de 2 francs au lieu de 3, mais dans le procès-verbal de l'assemblée générale du 26 octobre 1840, Gastambide signale que la cotisation s'élève normalement à 4 francs.

³⁷² Assemblée générale du 24 octobre 1836, A.N. 106AS/4, p. 470-473.

récompenses aux élèves les plus méritants. La Réunion s'occupe également d'obtenir une allocation annuelle auprès de la mairie de Paris³⁷³ ; c'est chose faite en 1837, la municipalité accordant un financement de 2 000 francs. Selon les procès-verbaux, la subvention de la ville est de 3 000 francs en 1840, et elle est encore augmentée de 2 000 francs en 1846 au moment où l'école de Lequien est véritablement classée au rang des établissements municipaux³⁷⁴. Pour sa part, la Réunion finance l'institution à hauteur de 300 francs par an, une subvention qui s'apparente, selon les mots du président, à un véritablement investissement sur le long terme : « c'est à ce prix [les 300 francs versés annuellement] que vous conserverez la supériorité qui vous est acquise sur les fabrications de l'étranger³⁷⁵ ». Ces dispositifs sont complétés, en avril 1838, par la création par Lequien d'un système de bourses afin de permettre aux apprentis les plus nécessiteux d'accéder à une formation. En vingt-huit années, l'école accueille près de 7 000 élèves, avec une moyenne de fréquentation entre 1835 et 1847, de 170 élèves par an ; et entre 1847 et décembre 1863, de 298 élèves par an, selon les chiffres donnés par Laurent³⁷⁶, dont la moitié appartiendrait à l'industrie du bronze.

Suivant l'exemple paternel, Justin Lequien (1826-1882) se tourne lui aussi vers l'enseignement professionnel. Alors que dans son Dictionnaire des sculptures, Stanislas Lami indique que Justin-Marie dirige l'école municipale de dessin du Xe arrondissement de Paris, sise au 18, rue de Chabrol, et fondée par les frères Dupuis en 1836, le registre de l'école de dessin pour l'année 1865 conservé dans les archives de la Réunion désigne Lequien fils comme le directeur de cette école³⁷⁷. Il est possible que l'un ait succédé à l'autre, l'absence d'élément sur ce sujet nous permettant seulement d'avancer l'hypothèse. Dirigée par l'un ou par l'autre, à l'instar de celle de la rue Ménilmontant, l'école de la rue de Chabrol accueille également les apprentis des membres. Car les deux hommes sont les interlocuteurs à part égale de la Réunion, et si par moments, l'un semble plus présent que l'autre, nous ne pouvons réellement dégager une prédominance de l'un des deux. Des mentions plus fréquentes à l'école de la rue de Ménilmontant

³⁷³ Assemblée générale du 26 octobre 1840, A.N. 106AS/5, p. 56.

³⁷⁴ Assemblée générale du 27 avril 1846, A.N. 106AS/5, p. 254.

³⁷⁵ Assemblée générale du 25 octobre 1841, A.N. 106AS/5, p. 90.

³⁷⁶ LAURENT 1998, p. 41.

³⁷⁷ A.N. 106AS/45, voir aussi annexe 3.6 et 3.7.

semblent indiquer des liens plus anciens, néanmoins seules les listes de cartes délivrées par la Réunion pour autoriser et subventionner la formation des apprentis permettraient de savoir dans laquelle des deux écoles ils étaient envoyés. Or ces listes ne sont malheureusement pas conservées ; seul le registre des inscriptions de 1865-1866 est aujourd'hui aux Archives nationales et son dépouillement met en évidence une égalité dans la répartition des élèves entre les deux écoles³⁷⁸.

De par sa forte implication, la mainmise de la Réunion sur l'école de Lequien est presque totale, au point qu'elle n'est plus considérée comme une école de formation aux arts industriels mais comme celle préparant aux métiers du bronze : « pour que cette école continue d'être en quelque sorte la nôtre, pour que les études y soient entièrement dirigé [sic] de manière à former des ouvriers pour notre profession, il faut que nous y conservions quelque influence [...]»³⁷⁹. Cette spécialisation très poussée des ouvriers du bronze est en contradiction avec la « porosité » entre les différentes branches des arts industriels et les techniques d'ornement – une porosité qui permet la circulation des hommes et des modèles – telle que les travaux d'Isabelle Parizet ont pu le mettre en évidence ³⁸⁰.

L'exercice d'une influence sur l'école est important pour la Réunion car elle lui permet d'agir sur les choix faits dans l'enseignement, de peser dans les décisions ou les orientations prises ; en somme de faire en sorte que les cours dispensés soient le plus en adéquation avec les besoins de la création en bronze. Aussi la Réunion, par l'entremise de son bureau, y fait des visites régulières, s'enquérant de l'avancement des élèves, de leur progrès, ainsi que de leur assiduité. Ce dernier point est capital pour la Réunion, qui souhaite que le nombre des élèves augmente, signe d'une diffusion de l'enseignement dont on peut espérer une amélioration générale de la fabrique. Une inquiétude point dans les propos tenus par Gastambide en 1841 :

« le nombre n'en a pas diminué, mais il ne s'est pas accru non plus, et c'est un mal ; il n'est personne qui ne reconnaisse que l'étude du dessin est indispensable ou au moins très utile à celui qui se livre à notre profession, comment se fait-il donc qu'on ne se montre pas

³⁷⁸ Voir annexe 3.6.

³⁷⁹ Assemblée générale du 26 octobre 1840, A.N. 106AS/5, p. 57.

³⁸⁰ PARIZET 2009

plus empressé à encourager à recommander cette étude Je crois que l'on regagnerait bien vite du côté de l'habileté et du goût ce qu'on peut craindre de perdre d'un autre côté ; dans tous les cas on serait assuré de préparer un avenir meilleur ; et cette pensée mérite de vous occuper [sic].³⁸¹ »

La promotion de l'école – et des vertus de l'enseignement – passe par la valorisation des élèves les plus méritants. L'encouragement et l'émulation sont les ressorts traditionnels sur lesquels l'école vient s'appuyer, en remettant annuellement un prix aux élèves les plus doués. Afin de plus spécifiquement encourager les apprentis des industries du bronze, la Réunion décide de faire de même et de décerner des récompenses aux élèves – la remise des prix décernés par la Réunion se fait conjointement à celles de l'école –, qui se composent de médailles auxquelles peuvent venir s'adjoindre d'autres récompenses, telles que des livrets de Caisse d'épargne ou des étuis de mathématiques. Il semblerait que ce soit à la suite d'une demande de Lequien formulée en janvier 1853 de trouver une récompense à distribuer aux élèves du bronze que la Réunion décide de distribuer deux médailles, une en argent et une en bronze³⁸², des récompenses qui évoluent vers 2 médailles d'argent et 2 médailles de bronze en 1863 : « On offrira comme les années précédentes 2 médailles de bronze et 2 d'argent aux élèves de Lequien (dessin et sculpture)³⁸³ ».

École pionnière et exemplaire de l'enseignement professionnel dans la capitale, l'école de Lequien est un modèle pour la Réunion quand celle-ci décide de fonder sa propre école, réaffirmant ainsi sa détermination de mettre en avant l'enseignement professionnel. Ainsi, elle met à exécution son désir de fournir aux futurs ouvriers du bronze une formation plus ciblée, et plus spécifiquement destinée à les préparer aux différents métiers du bronze, puisque l'école de Lequien ne dispense qu'un enseignement généraliste.

³⁸¹ Assemblée générale du 26 avril 1841, A.N. 106AS/5, p. 69.

³⁸² Séance extraordinaire du 17 janvier 1853, A.N. 106AS/5, p. 449.

³⁸³ Séance du 15 mai 1863, A.N. 106AS/5, p. 671.

- L'école de la Réunion³⁸⁴

« Au moment où l'Exposition se fermait, la réunion des fabricants de bronze ouvrait, dans son local de la rue Saint-Claude, une école de dessin et de modelure gratuite jusqu'à la générosité. La jeunesse saine du métal paraît vouloir s'y empresser. C'est de bon augure pour l'avenir, et pour le présent c'est un encouragement...³⁸⁵ »

Les mots d'Auguste Luchet dans son compte-rendu de l'Exposition universelle de 1867 sont un « encouragement » pour le métier. Ils annoncent ceux que le président Barbedienne tiendra aux membres de la Réunion quelque temps plus tard :

« Par l'organisation de cette École professionnelle, la Réunion des f^bts de Bronzes formera des ouvriers habiles qui maintiendront les bonnes traditions du travail, et dans un temps prochain elle aura élevé le niveau des connaissances pratiques, et amené de nouvelles améliorations dans la qualité des produits.³⁸⁶ »

En fondant sa propre école, la Réunion parachève son implication dans l'enseignement professionnel et accomplit une des missions qu'elle s'était donnée : maintenir les bonnes traditions du travail et améliorer la qualité des produits. Au-delà des considérations économiques et commerciales, de l'épargne de moyens et de la préparation de l'avenir de l'industrie du bronze, une dimension plus symbolique et idéologique anime cette motivation : pour la Réunion l'enjeu de cette école est aussi d'ordre représentatif et identitaire. En devenant le principal lieu de formation, elle affirme son monopole sur la fabrique et devient le passage presque obligé pour quiconque aspire à ces professions, prenant le contrôle de la création des modèles. En s'implantant dans le siège de la Réunion rue Saint-Claude – n'oublions pas que la volonté de créer une école a également déterminé le choix du local, celui-ci devant être assez grand pour pouvoir y accueillir les cours – l'école n'en est ni une excroissance, ni un prolongement, mais une partie intégrante.

³⁸⁴ CHEVILLOT 1998, p. 212 ; FERLIER 2006, p. 98-101.

³⁸⁵ LUCHET 1867, p. 331.

³⁸⁶ Assemblée générale du 19 mai 1869, A.N. 106AS/6, p. 273.

La création d'une école gratuite pour les apprentis des membres est décidée lors de la séance du 3 février 1865, sur proposition du président Barbedienne³⁸⁷ :

« La deuxième proposition a pour but l'ouverture d'un cours de dessin gratuit, pour les apprentis des membres de la Société, avec un concours annuel entre les jeunes élèves & la distribution d'encouragements et de récompenses. Proposition adoptée à l'unanimité.³⁸⁸ »

Sous la présidence de Barbedienne, l'enseignement professionnel cristallise l'attention ; dans les principales attributions que la Réunion se donne – qui sont rappelées aux membres par le président le 1^{er} juin 1865 – il est mentionné en premier, avant l'encouragement et la bienfaisance, et il comprend :

« L'enseignement dans l'atelier ; l'enseignement par le dessin ; l'enseignement par la parole, au moyen de conférences vraiment professionnelles, le crayon ou l'outil en main, dans la pratique même du travail ; l'enseignement pour nos apprentis, pour nos ouvriers, pour nos artistes comme pour nous-même ; enfin l'enseignement pour tous et par tous les moyens propres à le répandre.³⁸⁹ »

Votée en 1865, la création de l'école ne suit pas immédiatement sa décision et la Réunion continue d'envoyer ses apprentis dans les écoles des rues Ménilmontant et Chabrol. Ce que montre, lors de l'assemblée générale du 1^{er} juin 1865, la nécessité pour Barbedienne de devoir régler des questions financières avec Lequien père et Lequien fils afin qu'ils admettent à leurs cours tous les jeunes apprentis se présentant à eux munis d'une autorisation de sa main, précisant qu'à ce jour 21 élèves s'étaient présentés. Au mois de mars de l'année suivante, Barbedienne se réjouit et se félicite encore de l'envoi d'apprentis chez les Lequien : « Dans une mesure déjà satisfaisante, quoique modeste, l'enseignement a commencé à prendre son essor ; 41 cartes ont été délivrées à de

³⁸⁷ À une date inconnue est lancée une souscription volontaire pour la fondation d'une école de dessin à laquelle participent Barbedienne, Christofle, Rouvenat, Viot, Lacarrière, Figaret, Denière et Petit, A.N. 106AS/44.

³⁸⁸ Séance du 3 février 1865, A.N. 106AS/6, p. 4.

³⁸⁹ Assemblée générale du 1^{er} juin 1865, A.N. 106AS/6, p. 21-22.

jeunes élèves pour suivre les cours de dessin du soir³⁹⁰ ». Ce nombre semble être en progression constante puisqu'au premier semestre de 1866, 46 cartes ont été délivrées, et 48 durant le semestre suivant. Barbedienne souligne la difficulté qu'il y a aussi à faire prendre conscience aux ouvriers, aux apprentis, mais aussi aux fabricants, des bienfaits que chacun retirerait de la fréquentation de ces cours.

Il faut attendre l'année suivante, lors de l'assemblée générale du 16 juillet 1866, pour voir réapparaître la question de l'école, et cette fois-ci, aux arguments de sauvegarde et d'amélioration de la qualité des productions s'ajoute celui du coût : la fondation d'une école ne reviendrait pas plus cher, et même peut-être moins, à la Réunion que le paiement des cours chez les Lequien. Le calcul de la dépense faite au cours de l'année sociale 1865-1866 durant laquelle 46 cartes ont été distribuées pour suivre les cours de dessins, porte la dépense mensuelle à 138 francs, « C'est un chiffre qui nous a autorisé à vous dire qu'un professeur choisi par nous ne nous occasionnera pas une dépense plus considérable³⁹¹ ». Il est intéressant de voir comment Barbedienne renverse l'argument qui, dans un premier temps, était apparu comme le signe encourageant du développement de la formation dans les ateliers pour en faire une source trop importante de dépenses, et une dépense qui ne semble pas toujours justifiée. Le dépouillement du registre d'inscription de la Réunion³⁹² vient confirmer le nombre de cartes avancé par Barbedienne pour l'année sociale 1865-1866. L'étude de ces documents livre des informations, quoique restreintes à une année, sur les types d'apprentis se rendant dans les écoles des Lequien, et les patrons les plus désireux de voir leurs apprentis se former. Avec 18 apprentis sur les 46 envoyés par la Réunion, Barbedienne est très clairement le fabricant utilisant le plus le système. Ses apprentis sont ciseleurs, monteurs, graveurs, mais aussi émailleurs – le bronze émaillé étant l'une de ses grandes spécialités. Les dates de remise des cartes permettent de distinguer des sessions organisées une à deux fois par mois. Après Barbedienne viennent les noms de Schlossmacher, Viot, Lacarrière, Paillard... Il n'y a rien de très étonnant à voir les principaux fabricants de bronze, ceux employant le plus grand nombre d'ouvriers et ayant la plus forte

³⁹⁰ Assemblée générale du 12 mars 1866, A.N. 106AS/6, p. 84-85.

³⁹¹ Assemblée générale du 16 juillet 1866, A.N. 106AS/6, p. 111.

³⁹² A. N. 106AS/45.

productivité, envoyer en premier leurs apprentis en formation. L'importance donnée par Barbedienne à cette question et l'usage qu'il fait des ressources de la Réunion à cette destination, visible ici par le nom de ses apprentis placés chez les Lequien, vient expliquer son engagement dans la création d'une école. Le bilan des cartes distribuées en 1865 et 1866 lui permet d'ajouter aux arguments du maintien de l'industrie et du progrès des produits celui du coût que représente l'envoi des apprentis dans ces deux écoles. Ce coût est d'autant moins justifiable que l'absentéisme fait rage, retardant voire empêchant les progrès attendus de cet enseignement : « D'ailleurs, nous avons constaté que les élèves patronnés par nous ne suivent pas exactement les cours ; qu'ils retirent peu de fruits de l'enseignement mis à leur disposition ; ce qui tient beaucoup selon nous, à une absence de surveillance et d'un contrôle soutenu³⁹³ ».

Ces problèmes affermissent la volonté de créer un lieu de formation propre à la Réunion. La fondation d'une école de dessin destinée aux apprentis et aux jeunes ouvriers du bronze est adoptée à l'unanimité moins trois voix lors de l'assemblée générale du 16 juillet 1866. Toutefois, la question du rapport entre l'utilité d'une école et la dépense qu'elle occasionne reste présente. La question est rapidement balayée par Barbedienne, la dépense se limitant selon lui au salaire du professeur. La création de l'école répond avant tout à un besoin, ainsi formulé par le président : « les Écoles existantes n'offrent pas les leçons pratiques et spéciales que l'on trouvera dans l'École établie dans le local de la société par les leçons d'un Maître habile, et même de quelques grands artistes qui se feront un plaisir de nous prêter leur concours ». Avec un enseignement dédié uniquement à l'industrie du bronze, un enseignement pensé et surveillé par les principaux acteurs du secteur, cette école doit venir combler les lacunes des autres formations non spécialisées, œuvrant ainsi de la manière la plus active et efficace au maintien et au progrès de la fabrique, ce que la Réunion considère véritablement – et de manière de plus en plus forte et prégnante dans le milieu des années 1860 – comme une mission, un devoir.

Nous devons dès lors nous interroger sur les spécificités demandées dans la formation des ouvriers des métiers du bronze, comment l'école de la Réunion tente d'y répondre, et surtout en quoi son enseignement se distingue, s'il se

³⁹³ Assemblée générale du 16 juillet 1866, A.N. 106AS/6, p. 111.

distingue, des autres formations professionnelles dispensées. La disparition des mentions relatives aux Lequien dans les archives de la Réunion permet de supposer le délaissement progressif de leurs écoles au profit de celle de la Réunion qui devient le centre névralgique de la formation aux métiers du bronze.

Après les longueurs dans la prise de décision viennent celles accompagnant la mise en place réelle de l'école, qui n'ouvre ses portes que le 2 décembre 1867, et ne dispense au début qu'un cours de dessin, sous la direction du professeur Béranger³⁹⁴. Une classe de modelure est ouverte dans le courant des mois de mars ou d'avril 1868³⁹⁵, sous la direction d'un dénommé Aristide – cette classe est considérée comme indispensable, comme la seule voie par laquelle il sera désormais possible pour la Réunion de « répandre les connaissances utiles et professionnelles pour nous préparer des artistes et des bons ouvriers³⁹⁶ ». Dès la fin du mois de décembre, Barbedienne peut annoncer que « 47 élèves reçoivent tous les soirs les bienfaits de cet enseignement³⁹⁷ ». Il annonce également non sans fierté l'enthousiasme et l'intérêt que suscite leur initiative :

« Les artistes, les industriels, les gens du monde applaudissent à cette initiative de l'industrie privée, il ne serait pas impossible que cette œuvre bien modeste dans les proportions ne fut appelée à servir d'exemple et à tracer une voie nouvelle pour la marche ultérieure du travail national.

Il est bien entendu que nous ne cesserons pas d'étudier tous les moyens de développer une institution si conforme aux besoins du temps et dont l'application marquera une heureuse évolution dans les annales de notre société.³⁹⁸ »

Progressivement, l'école s'ancre dans la Réunion, et moins de six mois plus tard, le nombre d'élèves a pratiquement doublé puisque sur 106 élèves qui se sont faits inscrire, 80 ont été admis. Les cours ont lieu cinq jours par semaine, de huit à dix heures du soir. « Les résultats déjà obtenus dans le travail » en mai 1868 sont

³⁹⁴ Nous ne disposons d'aucune autre information sur ce professeur.

³⁹⁵ Assemblée générale du 23 décembre 1867, A.N. 106AS/6, p. 172.

³⁹⁶ Assemblée générale du 23 décembre 1867, A.N. 106AS/6, p. 173.

³⁹⁷ Assemblée générale du 23 décembre 1867, A.N. 106AS/6, p. 172.

³⁹⁸ Assemblée générale du 23 décembre 1867, A.N. 106AS/6, p. 173.

déjà pour Barbedienne « de nature à justifier et à soutenir votre persévérance³⁹⁹ ».

Bien que l'école restreigne son enseignement au dessin et au modelage, la volonté de l'ouvrir à d'autres matières, indispensables à une formation complète, est très tôt formulée après sa fondation : « Aussi nous appelons de tous nos vœux le jour où il nous sera permis d'ajouter aux cours de dessin, des cours pratiques de composition, de modelure, de sculpture, dans lesquels les vérités de l'art seront démontrées par nos meilleurs artistes les outils à la main⁴⁰⁰ ». Quoiqu'elles ne voient jamais le jour, ces propositions témoignent d'une ambition réelle de créer une formation complète et de considérer la création des modèles dans leur ensemble.

Réfléchir à l'enseignement à dispenser conduit à s'interroger sur les limites que l'on souhaite lui donner. Le but de l'enseignement professionnel est de former des ouvriers, des artistes industriels, et non des artistes. Le fossé entre les deux catégories est important et ne doit pas être comblé. Afin de préserver les spécificités de l'industrie et de détourner les meilleurs éléments de la tentation d'une carrière artistique, l'enseignement professionnel ne doit pas se conformer au modèle de la formation artistique traditionnelle. S'il est nécessaire de développer le sens créatif et les aptitudes en dessin et modelage, celles-ci doivent rester strictement circonscrites aux besoins de la fabrique et n'encourager aucune velléité artistique. La Réunion peut avoir toutefois un point de vue variable. Lors de l'assemblée générale du 4 mai 1868, Figaret présente une observation sur les leçons de modelure, dont il reconnaît la grande utilité, mais qu'« il ne voudrait pas voir pousser jusqu'à la sculpture parce que l'on risquerait d'enlever un bon ouvrier à l'atelier pour en faire un mauvais sculpteur⁴⁰¹ ». À cette remarque, le président Barbedienne rétorque qu'au contraire, tout ce que la Réunion a à craindre, c'est de ne pas voir de grand artiste sortir de son école⁴⁰². Ces oppositions témoignent de l'absence de consensus autour de ce qu'est un

³⁹⁹ Assemblée générale du 4 mai 1868, A.N. 106AS/6, p. 198.

⁴⁰⁰ Assemblée générale du 12 mars 1866, A.N. 106AS/6, p. 85.

⁴⁰¹ Assemblée générale du 4 mai 1868, A.N. 106AS/6, p. 206-207.

⁴⁰² Assemblée générale du 4 mai 1868, A.N. 106AS/6, p. 207.

artiste industriel, de ses prérogatives et de ses aspirations qui, comme nous le verrons, peuvent être en butte avec celles des fabricants⁴⁰³.

Comme ont pu le révéler tant les enquêtes sur l'enseignement industriel que les visites faites par les membres à l'école de Lequien, les élèves des écoles professionnelles ne font pas toujours preuve d'assiduité et de discipline dans les études : « Pour l'École de dessin depuis sa fondation, nous avons eu à inscrire les noms de 250 Élèves, tous n'ont pas fréquenté les classes d'une manière suivie, quelques-uns même ne s'y sont pas présentés, néanmoins la moyenne des élèves travaillant chaque jour, soit au Dessin, soit à la modelure varie de 50 à 60⁴⁰⁴ ». La Réunion désire une école exemplaire et déclare porter une grande attention au maintien de l'ordre au sein de l'école ; Barbedienne déclare la visiter régulièrement afin de s'assurer de son bon fonctionnement. Les élèves indisciplinés sont renvoyés. Pourtant, plusieurs membres se plaignent du manque d'assiduité des élèves et du laisser-aller général⁴⁰⁵. Ces absences, dont le nombre varie d'après les comptes rendus faits dans les procès-verbaux de 12 à 15 élèves à chaque séance, conduit le bureau à adopter des mesures de punition, voire d'exclusion, de ces étudiants défaillants. *A contrario*, les meilleurs éléments, comme nous allons le voir, sont récompensés. Pour encadrer plus strictement la formation, le bureau nomme en 1870 une commission de surveillance choisie parmi les membres titulaires⁴⁰⁶ selon une procédure qu'elle avait déjà établie pour l'école de Lequien.

En créant son école, la Réunion participe du mouvement de structuration de l'enseignement professionnel en France tout en conférant à son action un caractère très autonome. Sa place privilégiée lui donne toute latitude pour élaborer un tel projet, ce qui vient en retour confirmer encore son monopole. Mais si l'enseignement de cette école se veut spécifiquement adapté à la fabrication du bronze, les éléments qui nous en sont connus sont insuffisants

⁴⁰³ Voir chapitre 6, B.

⁴⁰⁴ Assemblée générale du 12 décembre 1869, A.N. 106AS/6, p. 317-318.

⁴⁰⁵ Voir notamment assemblée générale du 13 juin 1870, A.N. 106AS/6, p. 361-362.

⁴⁰⁶ Cette commission est composée de Barbedienne, Paillard, Garnier Royer, Fourmont, et Gagneau fils.

pour identifier des innovations et des différences notables avec l'enseignement pratiqué par d'autres établissements⁴⁰⁷.

B. L'émulation comme voie de perfectionnement

Dans l'exposé des responsabilités de la Réunion que fait Barbedienne aux membres lors de l'assemblée générale du 1^{er} juin 1865 – exposé dans lequel il explique les différentes modalités selon lesquelles la formation peut se faire –, l'encouragement vient juste après l'enseignement, dont il est conçu comme l'auxiliaire. Il passe par l'organisation de concours « qui permettront à toutes les aptitudes, à tous les talents de le produire⁴⁰⁸ ». Il s'agit pour la Réunion d'aider et de soutenir « dans son travail l'homme qui se montrera animé de la volonté de bien faire ».

« Ces encouragements, n'en doutons pas, Messieurs, feront renaître l'amour du travail et de l'attachement à la profession.

Nous encouragerons encore en proclamant partout cette grande vérité si profonde et si consolante que c'est dans le travail, dans le travail seulement que l'homme doit chercher sa dignité et son indépendance.⁴⁰⁹ »

Tout le discours du président repose sur un argumentaire faisant du travail la voie heureuse qui conduit à l'épanouissement personnel et répond à cette nouvelle vision du travail, s'élaborant au XIX^e siècle, dans laquelle celui-ci acquiert une fonction sociale – le travail devient « la valeur cardinale de l'activité humaine⁴¹⁰ ». Quels sont les dispositifs que la Réunion met en place pour encourager la formation professionnelle et quels en sont les résultats ?

En mettant en place plusieurs dispositifs d'encouragement – les prix et les concours – des dispositifs devant embrasser tous les aspects de la fabrication des

⁴⁰⁷ Aucun document conservé dans les archives de la Réunion des fabricants de bronze ne permet de savoir quel était exactement l'enseignement dispensé. Nous ne pouvons nous appuyer que sur les mentions apparaissant dans les procès-verbaux.

⁴⁰⁸ Assemblée générale du 1^{er} juin 1865, A.N. 106AS/6, p. 22.

⁴⁰⁹ Assemblée générale du 1^{er} juin 1865, A.N. 106AS/6, p. 22.

⁴¹⁰ AFRIAT 1997, p. 62.

bronzes, la Réunion souhaite encourager le perfectionnement des ouvriers et, *in fine*, la qualité des produits.

a. Les prix remis par la Réunion

Deux types de prix sont remis aux élèves : d'une part ceux fondés par des particuliers, des anciens membres de la profession qui font un don afin de l'instituer, d'autre part ceux qui sont directement créés par la Réunion. Alors que les premiers sont destinés à récompenser une activité particulière et hautement qualifiée, la ciselure, participant d'un phénomène de distinction de ces ouvriers, les seconds s'adressent au contraire à l'ensemble du métier, en adéquation avec le principe de collégialité fondateur de la Réunion

- Le prix Crozatier

À son décès en 1855, Charles Crozatier (né en 1795-1855), sculpteur-fondeur-ciseleur membre de la Réunion depuis le 20 avril 1849⁴¹¹, lègue par testament à la Réunion un capital nécessaire à l'acquisition de 500 F de rentes « pour la fondation en faveur des ouvriers ciseleurs d'un prix d'encouragement pour la ciselure donné à l'ouvrier qui aura exécuté avec le plus de perfection un objet de ciselure en bronze ou argent dans l'année⁴¹² ». Cet acte de bienfaisance va dans le sens donné par la Réunion d'encourager l'amélioration des produits au moyen de récompenses. Sculpteur formé dans l'atelier de Pierre Cartelier (1757-1831), fondeur qui exécute notamment le quadrige de l'Arc de Triomphe du Carrousel, mais également ciseleur, Crozatier dirige ses bienfaits vers cette profession, dont on sait par ailleurs qu'elle est difficile : les ciseleurs sont des

⁴¹¹ Lors de son adhésion en avril 1849, il est présenté par Denière et Paillard et est admis en 3^e classe, A.N. 106AS/5, p. 339. Outre la rente qu'il laisse à la Réunion, Crozatier fait d'importants legs à sa ville natale, Le Puy-en-Velay : une fontaine monumentale, des sommes pour les hospices et les musées du Puy ainsi que pour l'entretien dans une école artistique de Paris, d'un artiste du Puy. Voir METMAN 1985, notice « Charles Crozatier », p. 184.

⁴¹² Assemblée générale du 2 novembre 1857, A.N. 106AS/5, p. 552 ; voir aussi séance du 23 mars 1855, A.N. 106AS/5, p. 503.

ouvriers très spécialisés et de haut niveau de compétence, ce qui les distingue très fortement du reste des intervenants, et les meilleurs sont âprement recherchés par les fabricants car de leur intervention dépend en grande partie la qualité de la pièce. L'intervention du ciseleur n'est pas sans paradoxe. Elle se situe au point de divergence de ce que l'on peut attendre d'un beau bronze : d'un côté un bronze issu d'une fonte suffisamment parfaite pour ne nécessiter aucune ciselure, ou du moins une intervention minimale du ciseleur – le retrait des éventails et canaux de coulés et leur réparation –, de l'autre la mise en exergue de leurs qualités pour donner à la pièce tout son fini.

Le legs fait par Crozatier charge la Réunion d'une responsabilité, et elle doit également se conformer à un certain nombre de clauses fixées par le testament. Bien que le legs entre en vigueur à la fin de l'année 1856⁴¹³, ce n'est qu'au mois de mars 1859 que la Réunion reçoit une convocation du Préfet de la Seine afin « d'élire les ciseleurs et sculpteurs qui devront faire partie de la commission et institués pour décerner le annuel de 500 F légué par le testament de M. Crozatier⁴¹⁴ ». La distribution du prix Crozatier est ainsi confiée à une commission, dont le legs stipule qu'elle doit être composée de trois membres : un ouvrier ciseleur figuriste, un ouvrier ciseleur ornemaniste et un peintre décorateur ou sculpteur. Les trois premiers membres élus sont le sculpteur Jean-Baptiste-Jules Klagmann (1810-1857) ; Bernard père ciseleur figuriste et Planson ciseleur ornemaniste⁴¹⁵.

⁴¹³ Son entrée en vigueur est annoncée lors de l'assemblée générale du 3 novembre 1856 ; Denière et Eck rendent visite à cette occasion à la veuve de Crozatier A.N. 106AS/5, p. 536.

⁴¹⁴ Séance du 18 mars 1859, A.N. 106AS/5, p. 580.

⁴¹⁵ Se présentent également à cette élection : Fanière, Parisot, Pillard, Caron et Pascal (séance du 18 mars 1859, A.N. 106AS/5, p. 580). Les procès-verbaux de la Réunion ne mentionnent malheureusement pas de façon régulière le renouvellement de la commission Crozatier et nous ne savons que de manière épisodique quand un membre se retire et qu'un autre prend sa place. Il est de même impossible de connaître la durée des mandats – et même si une durée maximale a été décidée. Nous savons seulement que Planson démissionne de la commission Crozatier pour cause de santé au mois d'octobre 1859 (séance du 14 octobre 1859, A.N. 106AS/5, p. 589). On trouve également l'orthographe « Plançon » et est remplacé par Moriset (assemblée générale du 31 octobre 1859, A.N. 106AS/5, p. 593) et nous apprenons que Villemens remplace Charpentier à partir du mois de janvier 1865, sans savoir à partir de quelle année Charpentier siège dans cette commission (assemblée générale du 23 janvier 1865, A.N. 106AS/5, p. 734). Le 28 juin 1867, Fannière aîné est élu à la commission en remplacement de Klagmann il est permis de croire que ce dernier a occupé ce poste depuis la toute première commission (se présentent également à cette élection Constant Sévin et Jules Diéterle, assemblée générale du 28 juin 1867, A.N. 106AS/5, p. 155). Le choix de ces deux ciseleurs renommés, qui travaillent pour Barbedienne et Paillard indique la volonté de confier cette charge à de véritables experts.

Le dépouillement des procès-verbaux permet une reconstitution partielle des prix Crozatier remis. Les noms n'apparaissent pas forcément dans l'ordre chronologique et nous avons souvent dû croiser les procès-verbaux pour reconstituer un palmarès, malheureusement lacunaire et dont souvent les prix (1^{er}, 2^e ou mention) ne sont pas précisément indiqués. Bien que le faible nombre de candidats soit regretté⁴¹⁶, l'assemblée générale du 23 avril 1860 désigne les premiers lauréats : Ruiton pour la figure et Courtois pour l'ornement. Mais en juin 1865, alors que sont rappelés les dons faits au musée de la Réunion, il est dit que Christofle a déposé une assiette à quatre compartiments réalisée par Jules Abeille et ayant remporté le prix Crozatier en 1860. En l'absence d'autres éléments, il est impossible de trancher sur l'exactitude ou non de ces informations. Le rappel de ces dons permet également d'apprendre que Jules Abeille a remporté le prix en 1862 avec un coffret en argent repoussé genre Louis XVI, et en 1864 avec une coupe grecque en argent repoussé⁴¹⁷. En 1863, le prix avait été attribué à Gaëtan Faraoni⁴¹⁸ pour une collection de coupes en repoussé d'après Boucher, un vase fondu d'après Clodion (1736-1814) et « un bas relief d'une belle exécution fondu sur cire⁴¹⁹ » et en 1865 à Désiré Attarge (1820-1878) pour un vase grec en argent repoussé d'après Constant Sévin⁴²⁰ (1821-1888) [Ill. 16 et 17⁴²¹], la 1^{re} mention à Colliot pour un bouquet de fleurs et la 2^e mention à Pons, pour une *Perdrix morte* d'après Paul Comoléra (1818-1897)⁴²² [Ill. 18⁴²³]. Après 1865 la gestion et l'attribution du prix sont rendues à la ville de Paris. Cependant les membres du jury continuent à être élus parmi les membres. Il n'est pas directement fait mention de ce changement dans les procès-verbaux.

Nous pouvons nous demander quels sont le rôle et les retombées de ce prix. Force est de reconnaître, à la lecture des palmarès, que le prix n'a pas fait surgir des personnalités nouvelles et que les ciseleurs récompensés par le prix Crozatier sont des ciseleurs déjà reconnus travaillant pour des grandes maisons :

⁴¹⁶ Assemblée générale du 23 avril 1860, A.N. 106AS/5, p. 605.

⁴¹⁷ Séance du 16 juin 1865, A.N. 106AS/5, p. 40.

⁴¹⁸ Né à Crémone, élève de l'académie de Milan, participe au Salon de 1871.

⁴¹⁹ Assemblée générale du 2 mai 1864, A.N. 106AS/5, p. 704.

⁴²⁰ Sur Constant Sévin voir aussi chapitre 6, B. a.

⁴²¹ Nous n'avons pas retrouvé l'œuvre en question, mais celles reproduites en Ill. 16 et 17 permet d'évoquer le travail de Désiré Attarge et de Constant Sévin.

⁴²² Assemblée générale du 23 janvier 1865, A.N. 106AS/5, p. 732.

⁴²³ Nous n'avons pas retrouvé l'œuvre en question, mais le bas-relief reproduit en Ill. 18 permet d'évoquer le travail de Comoléra.

Jules Abeille est employé par Christofle, Désiré Attarge et Constant Sévin par Barbedienne, et Paul Comoléra exécute des modèles pour Susse frères. Le prix vient donc davantage pour conforter des carrières déjà assises que pour en révéler de nouvelles.

- Le second prix de ciselure de la Réunion

Le prix Crozatier fait des émules, et l'idée de patronner un 2^e prix de ciselure est proposée le 4 avril 1862 par Bernard père, lui-même déjà membre de la commission Crozatier⁴²⁴. L'enthousiasme suscité par ce prix, dont la commission se dit tellement satisfaite du dernier concours qu'elle regrette de ne pouvoir diviser le prix, insistant par ailleurs sur « l'influence morale que doit avoir sur la classe de pareilles institutions⁴²⁵ », donne à cette proposition l'élan nécessaire pour sa rapide mise en place. Le 14 avril suivant, l'institution d'un 2^e prix de ciselure annuel est soumise à l'assemblée générale. La proposition de Bernard père bénéficie de l'appui du bureau⁴²⁶, et elle est adoptée à l'unanimité lors de l'assemblée générale du 8 décembre 1862⁴²⁷. Le prix se composerait d'un montant de 300 francs auquel s'ajouterait une médaille commémorative, et il serait décerné par une commission composée de deux membres, Lemelin et Eck⁴²⁸.

Mais la louable initiative de la Réunion est contrariée par celle d'un de ses membres qui, au même moment, va donner les moyens à la Réunion de créer un prix à son nom : le « 2^e prix de ciselure » va se fondre dans le prix Villemens.

- Le prix Villemens

En effet, lors de l'assemblée générale du 1^{er} juin 1863, le président annonce que Villemens « désireux d'attacher à son nom une fondation appelée à rendre d'aussi grands services, vient généreusement aussi de nous offrir le capital

⁴²⁴ Séance du 4 avril 1862, A.N. 106AS/5, p. 642.

⁴²⁵ Assemblée générale du 14 avril 1862, A.N. 106AS/5, p. 645.

⁴²⁶ Séance du 24 octobre 1862, A.N. 106AS/5, p. 655.

⁴²⁷ Assemblée générale du 8 décembre 1862, A.N. 106AS/5, p. 660.

⁴²⁸ Séance du 15 décembre 1862, A.N. 106AS/5, p. 662.

d'une rente perpétuelle de 300 F qu'il désire spécialement [attribuer] au 2^e prix de ciselure⁴²⁹ ». Comme une somme de 300 francs avait déjà été votée lors de la dernière assemblée générale pour un 2^e prix de ciselure, il est décidé de la conserver pour une autre destination : « en effet tous les ouvriers attachés à notre fabrication nous intéressent au même titre. Nous avons donc pensé qu'il serait possible d'appliquer le prix spécialement fondé par elle à tous les autres états professionnels qui s'y rattachent, tels que mouleurs, fondeurs, monteurs et tourneurs⁴³⁰ ».

Bien que l'origine et les modalités de la fondation du prix Villemens ne soient précisées que dans la séance du 16 février 1866, dès 1863 le premier prix Villemens est décerné à Charles Lavigne⁴³¹ pour une petite figure, *Mai*⁴³². En 1864, Colliot⁴³³ reçoit le prix pour un bouquet de fleurs en haut-relief d'après Fannièr. À partir de 1865, le prix Villemens est intégré aux autres prix que la Réunion institue, et sur lesquels nous reviendrons par la suite. Il distingue la ciselure de figure et d'ornements. En 1865, seul un 2^e prix en ciselure d'ornements est décerné à Eugène Michaut⁴³⁴, qui obtient le premier dans la même catégorie l'année suivante⁴³⁵ ; le prix de ciselure de figure est quant à lui remis à François Poux⁴³⁶. En 1867, en raison de l'Exposition universelle de Paris, les concours sont supprimés et il est décidé de donner le prix Villemens deux fois en 1868. Il vient alors récompenser en ciselure de figure Peureux⁴³⁷ et Cauchois⁴³⁸, et en ciselure d'ornements Courtois⁴³⁹ et Decary⁴⁴⁰. En 1869,

⁴²⁹ Assemblée générale du 1^{er} juin 1863, A.N. 106AS/5, p. 675.

⁴³⁰ Assemblée générale du 1^{er} juin 1863, A.N. 106AS/5, p. 675.

⁴³¹ Séance du 18 janvier 1864, A.N. 106AS/5, p. 696-697 et Assemblée générale du 2 mai 1864, A.N. 106AS/5, p. 704. Nous n'avons pas d'information sur ce ciseleur.

⁴³³ Assemblée générale du 1^{er} juin 1865, A.N. 106AS/6, p. 28. Nous n'avons pas d'autre information sur ce ciseleur.

⁴³⁴ Nous ne connaissons que son adresse : 4, rue Amelot. Michaut est primé pour son travail sur une cafetière en argent repoussé, séance du 15 décembre 1865, A.N. 106AS/6, p. 66. Mais il peut s'agir de Michaux père, 13 place Royale puis 92, rue Saint-Louis.

⁴³⁵ Pour sa fontaine à thé en argent embouti, séance du 18 novembre 1868, A.N. 106AS/6, p. 135.

⁴³⁶ Pour sa ciselure d'une statuette *Le Souffleur*. François Poux est un membre libre de la Réunion (séance du 9 mars 1865, A.N. 106AS/6, p. 12) et réside 37, rue des Trois-Bornes. Il est également lauréat des autres concours de la Réunion, voir annexe 3.5.

⁴³⁷ Pour la ciselure d'un buste de Napoléon III, assemblée générale du 14 décembre 1868, A.N. 106AS/6, p. 235, p. 249. Nous n'avons pas d'autre information sur ce ciseleur.

⁴³⁸ Pour la ciselure d'un *Napoléon mourant*, assemblée générale du 14 décembre 1868, A.N. 106AS/6, p. 235, p. 249. Nous n'avons pas d'autre information sur ce ciseleur.

⁴³⁹ Pour la ciselure d'une applique en forme de corne d'abondance, séance du 26 novembre 1868, A.N. 106AS/6, p. 235. Nous n'avons pas d'autre information sur ce ciseleur.

Michaut reçoit encore le prix en ciselure de figure⁴⁴¹. Aucun prix n'est décerné en 1870, encore en raison de l'Exposition universelle, et il est à nouveau prévu de le distribuer deux fois en 1871, mais les troubles de l'année 1871 empêchent la tenue de tout concours. Les sources ne permettent malheureusement pas d'identifier les œuvres disparues, et les mentions dans les procès-verbaux ne donnent en règle générale que le titre de l'œuvre, ce qui ne permet pas non plus de tirer de conclusion quant aux styles les plus appréciés, ni aux qualités recherchées.

Alors que le prix Villemens, et à travers lui les ciseleurs qui s'y présentent, satisfait pleinement la Réunion, en 1866 Villemens lui-même souhaite retirer l'organisation du prix à la Réunion. Dans les archives, la raison de ce désengagement est l'impossibilité pour la Réunion de posséder les vingt obligations qui lui ont été remises en septembre 1863⁴⁴² – converties en obligations nominatives – pour organiser le prix. En tant que société civile, la Réunion n'a pas le statut adéquat pour les posséder en propre. Autrement dit, la question est : est-ce qu'une société civile est « un être moral, capable de recevoir, de posséder, de contracter » et donc de pouvoir légalement disposer des fonds alloués par Villemens pour le prix ? Pour la Réunion, cette possibilité ne fait aucun doute et elle appuie sa position sur un arrêt de la cour de Cassation⁴⁴³. La Réunion, qui craint fortement de se voir dessaisie de ce fonds alors qu'elle s'estime la plus à même de le faire fructifier efficacement et de répondre au mieux aux attentes de son donateur, redouble d'attentions à son égard. Outre l'envoi de documents témoignant du bon usage fait de ses subsides, Barbedienne lui propose de figurer sur le livre d'or, gage officiel de la reconnaissance qui lui est portée. Après plusieurs revirements⁴⁴⁴ la Réunion conserve l'organisation du prix.

⁴⁴⁰ Pour la ciselure d'un flambeau renaissance, séance du 26 novembre 1868, A.N. 106AS/6, p. 235. Nous n'avons pas d'autre information sur ce ciseleur.

⁴⁴¹ Pour deux bustes *Le Prince des Asturies*, séance du 5 novembre 1869, A.N. 106AS/6, p. 312.

⁴⁴² Séance du 18 septembre 1863, A.N. 106AS/5, p. 683.

⁴⁴³ « Arrêt de la cour de Cassation du 9 mai 1864 rendu dans le sens de l'affirmative et il était impossible qu'il en fut autrement en présence des dispositions du code Napoléon relatives à la société civile, dispositions qui parlent des rapports en société, des obligations de la société envers les tiers & envers les associés ; la société est donc un être qui agit en dehors de chaque associé individuellement. » Séance du 16 février 1866, A.N. 106AS/6, p. 79

⁴⁴⁴ Le 16 juillet 1866, Barbedienne annonce que : « l'administration du prix de ciselure fondé par votre honorable collègue M. Villemens a cessé d'appartenir à la Préfecture de la Seine, pour

Il est notable que ce sont les actions faites par la Réunion pour développer son encouragement et créer son école qui semblent être la cause de la défection de Villemensens. Ainsi, c'est au moment où la Réunion ambitionne de s'occuper de la fabrique des bronzes dans son ensemble, en donnant une place importante au dessin et à la création du modèle, et en insistant sur le caractère artistique des productions comme nous allons le voir, qu'elle se voit contester sa légitimité, sous prétexte de dévoiement. Toutefois, cette contestation n'entrave en rien ses nouveaux desseins.

*b. Les concours professionnels*⁴⁴⁵

« [...] vous le savez, Messieurs, l'acte le plus important de votre Société a été sans contredit l'ouverture des concours professionnels.⁴⁴⁶ »

Pour compléter le nombre de disciplines récompensées, la Réunion décide d'élargir ses encouragements et institue lors de la séance du 3 février 1865 des concours qui concernent la tournure, la monture et le moulage de fonderie⁴⁴⁷. Grâce à la direction du conservatoire impérial des arts et métiers, elle y dispose d'un local, la salle des Échos [sic]⁴⁴⁸, pour y organiser l'exposition et le jugement des pièces. Bien que les premiers concours remportent un certain succès, ils

rentrer complètement dans les attributions de votre Société.» (assemblée générale du 16 juillet 1866, A.N. 106AS/6, p. 115). Au mois de décembre 1868 Villemensens adresse une lettre à la Réunion, lue lors de la séance du 13 janvier 1869 (la lettre est datée du 21 décembre 1868 et transcrite dans le procès-verbal de la séance du 13 janvier 1869, A.N. 106AS/6, p. 254). Villemensens y rappelle les motivations ayant guidé son geste, « le changement survenu dans [la] société qui s'est adjoint les arts plastiques, et qui maintenant n'est plus spéciale seulement au bronze [lui] a fait prendre une dernière et définitive détermination » : il souhaite que le prix Villemensens « soit comme celui de M. Crozatier remis par la Ville de Paris. » La Réunion est sommée de remettre les vingt obligations à la caisse municipale (séance du 13 janvier 1869, A.N. 106AS/6, p. 254-257). La lettre de Villemensens provoque de la réaction des membres de la Réunion qui s'oppose à toute remise en cause de ce qu'ils estiment être « un droit acquis pour la société et un fait accompli. » (Séance du 13 janvier 1869, A.N. 106AS/6, p. 256). Une commission de trois membres - Barbedienne, Servant et Raingo - est désignée pour assurer l'exécution des délibérations de la société. Barbedienne rédige une lettre, qui est portée et lue à Villemensens par Servant et Raingo. Les paroles du président portent leur fruit, et ni Villemensens, ni sa femme ni son gendre - qui sont également parties prenantes de l'affaire - ne retirent finalement pas à la Réunion la gestion et l'organisation du prix.

⁴⁴⁵ Voir annexe 3.5.

⁴⁴⁶ Assemblée générale du 4 mai 1868, A.N. 106AS/6, p. 193.

⁴⁴⁷ Séance du 3 février 1865, A.N. 106AS/6, p. 5.

⁴⁴⁸ Actuellement, il existe une salle de l'Écho au musée des Arts et métiers.

semblent néanmoins encore insuffisants. Aussi la Réunion profite des revenus apportés par les membres libres et les donateurs pour instituer de nouveaux concours, et notamment quant aux spécialités qui étaient auparavant primées par les prix Crozatier et Villemens. Le programme en est d'ailleurs proposé aux membres de cette même assemblée générale du 1^{er} juin 1865 et se compose des différentes catégories suivantes : la sculpture appliquée à l'industrie, qui se subdivise en deux sous-catégories, figures et ornements ; la ciselure qui se subdivise également en figures et ornements ; la monture ; la tournure ; le moulage de fonderie et le dessin⁴⁴⁹. Pour chacun d'eux, 4 récompenses sont à pourvoir : un 1^{er} et un 2^e prix, une mention honorable et une mention d'encouragement. Tous les prix et mentions sont également accompagnés de médailles⁴⁵⁰.

Pour chaque catégorie, la Réunion définit les sujets et les objets qui pourront être présentés au concours. Pour la figure appliquée à la sculpture, il s'agit de réaliser un groupe avec une figure seule en ronde-bosse. Pour l'ornement, les possibilités sont vastes puisque les objets de tout style et de toutes dimensions pourront être reçus. En ce qui concerne le dessin, les concurrents doivent réaliser une composition nouvelle, applicable aux industries plastiques telles que des garnitures de cheminée ou encore des parties isolées de la garniture, des torchères, des lustres, ou des vases. Les figures ou les compositions demandées dans les concours correspondent aux phases de conception des objets – tant du point de vue de la figure que de l'ornement – et s'inscrivent parfaitement dans les types de travaux attendus par les fabricants. La pragmatique marchande gouverne à l'organisation des concours, et ce sont très directement les capacités dans l'exécution de « figures imposées » les concurrents qui sont appréciées.

Cette pragmatique se retrouve dans les catégories plus techniques, celles consacrées à la fonte et à la tournure. En effet, les ouvrages de fonte devront être

⁴⁴⁹ Deux concours sont donc organisés en 1865, voir annexe 3.5.

⁴⁵⁰ Les 1^{er} et 2^e prix en sculpture appliquée à l'industrie et en ciselure sont respectivement dotés à 500 et 300 francs, ceux en monture, tournure, moulage et dessin à 200 et 100 francs. De façon à équilibrer le budget, Barbedienne propose que le service d'un des prix de 500 francs soit fait par deux sociétaires de la Réunion. Ne peuvent être admis à ce concours que les pièces n'ayant jamais figuré dans aucun autre concours et ayant été réalisées dans le courant de l'année, l'objectif étant d'encourager des productions nouvelles. Un lauréat ayant déjà remporté une médaille avec une prime d'argent ne pourra obtenir l'année suivante qu'un rappel de sa médaille.

présentés avec tous leurs jets et sans retouche de manière à rendre compte de la qualité réelle de la fonte. Pour la tournure au repoussé, les mandrins et les pièces coupées doivent être présentées. Les candidats sont jugés par des membres du Bureau, des délégués, auxquels s'ajoutent deux délégués choisis par les concurrents dans chacune des parties du concours. Chaque concours est donc jugé à la fois par deux membres du bureau et deux ouvriers⁴⁵¹. Une telle composition témoigne d'un souci de représentativité, voire d'équité, au sein de membres du jury, mais aussi de responsabilisation des ouvriers⁴⁵².

Il est difficile, voire impossible, de se prononcer quant à la qualité réelle des pièces présentées, celles-ci nous étant inconnues, ni même sur celles des lauréats, la plupart étant restés dans l'anonymat. Alors que l'étude des noms des lauréats offre peu de pistes d'interprétation – si ce n'est de constater que certains noms reviennent à plusieurs reprises, et que parmi eux, des hommes autrement connus apparaissent, tel que Ferdinand Levillain (1837-1905)⁴⁵³ –, une étude plus catégorielle et sémantique se révèle pertinente. En effet, les concours illustrent la volonté de la Réunion de s'intéresser à tous les aspects de la création de bronze, en donnant une large place à la sculpture, une sculpture qui commence par être qualifiée « d'appliquée », et qui devient même en 1868 une sculpture d'art – la ciselure étant qualifiée également de « ciselure d'art ». Significativement cette année-là, la mention « auteur » suit le nom des lauréats du concours de sculpture. Alors que la visée initiale des concours de la Réunion est le perfectionnement professionnel, une orientation plus artistiquement marquée tend à poindre, ce qui nous permet de penser que, si les concours participent d'un programme d'amélioration des productions françaises, ils intègrent progressivement la reconnaissance artistique des arts industriels.

⁴⁵¹ Voir annexe 3.5.

⁴⁵² Suite à des remarques concernant la composition du jury, le président est conduit à expliquer les raisons ayant gouverné ce choix : « le mode adopté par le Bureau pour l'appréciation des pièces était de nature à satisfaire tout le monde ; que deux délégués étaient choisis par les concurrents dans chaque branche du concours, que le bureau choisissait de son côté deux de ses membres également pour chaque branche du concours ; que ces membres se concertaient avec les délégués des concurrents que s'il n'y avait unanimité entre eux le Bureau ne faisait que ratifier les opinions et que ce n'était que dans le cas de dissentiment que le Bureau examinerait à son tour. Il a été ajouté que la plus grande autorité était attachée surtout à l'appréciation des délégués des concurrents », séance du 12 mars 1866, A.N. 106S/6, p. 90.

⁴⁵³ Sur Ferdinand Levillain, voir Vottero 2010.

c. Les concours de l'École de la Réunion

En pendant des concours professionnels organisés par la Réunion, des concours destinés aux apprentis de l'école sont ouverts en 1868⁴⁵⁴. Ils reprennent la tradition de remise de récompenses aux élèves les plus méritants que les fabricants avaient instauré dans l'école de Lequien : « Pour exciter l'émulation parmi les élèves un concours annuel a été fondé pour distribuer des récompenses aux plus habiles et aux plus zélés d'entre-eux ». Ceux-ci se divisent en deux grandes catégories suivant les enseignements dispensés : le dessin et le modelage, appliqués à la figure et à l'ornement⁴⁵⁵.

Le jugement des concours de l'école n'est pas sans soulever quelques questions. En effet, l'école rassemble dans une même classe des élèves, des apprentis, aux âges et aux parcours différents. Tous n'ont pas le même niveau, ils n'ont pas eu le temps ou les moyens de développer les mêmes capacités. Aussi, l'évaluation de leurs travaux peut s'en trouver biaisée. Afin de préserver un principe, si ce n'est d'égalité, du moins d'équité, entre les différents élèves, certains membres pensent qu'« à mérite égal dans l'ouvrage de [ces] deux élèves, il est évident que la préférence sera accordée à celui qui est dans un court espace de temps d'étude, et avec une expérience moindre est parvenu à atteindre celui qui par ses longues années d'études et par son âge devait lui être supérieur⁴⁵⁶ ». Toutefois « [...] si l'ouvrage de l'ancien présente quelque supériorité sur celui du nouveau, faudra-t-il en ne tenant compte que du mérite de l'œuvre, ne pas mettre en balance le mérite de l'individu, ses efforts et sa supériorité relative⁴⁵⁷ ». Privilégiant le résultat final aux moyens ayant conduit à celui-ci, le jury a décidé de donner « les prix aux ouvrages qui se distinguaient par leur supériorité, au lieu de le partager comme demander la minorité avec celui qui en approchait et qui

⁴⁵⁴ La proposition de fonder des concours dans l'école de la Réunion est présentée aux membres lors de l'assemblée générale du 23 décembre 186, voir assemblée générale du 23 décembre 1867, A.N. 106AS/6, p. 174-175.

⁴⁵⁵ Il est décidé de décerner pour chaque concours un 1^{er} prix avec une médaille et un livret de caisse d'épargne de 50 francs, un 2^e prix avec médaille, un livret de la caisse d'épargne de 25 francs, et une mention honorable avec médaille.

⁴⁵⁶ Séance du 15 novembre 1868, A.N. 106AS/6, p. 237.

⁴⁵⁷ Séance du 15 novembre 1868, A.N. 106AS/6, p. 237.

avait à ses yeux un mérite égal à cause de l'âge et du temps d'étude son auteur [...]»⁴⁵⁸.

Si le développement des compétences individuelles est au centre des préoccupations de la Réunion, et gouverne toutes les initiatives prises pour l'école, c'est la raison pragmatique qui décide – dans ce cas, le fait de récompenser les objets les plus à même de satisfaire les exigences commerciales.

C. Les expositions industrielles et universelles

Instances de jugement national et international, les Expositions des produits de l'industrie nationale et les Expositions universelles⁴⁵⁹ sont, à partir de 1798, les arènes dans lesquelles s'affrontent les fabricants de toutes les branches de l'industrie, témoignant par là des inventions et des innovations de chaque nation dans chaque domaine, de l'excellence de chacune, voire de leur supériorité.

Notre propos ne sera pas ici de refaire une histoire de ces expositions, ni de dresser un panorama stylistique des œuvres exposées, des types d'objets présentés, de l'évolution des genres, ce travail ayant été fait ailleurs avec intérêt et pertinence. Ce à quoi nous voudrions nous intéresser est, dans un premier temps, la représentation des bronzes dans les Expositions des produits de l'industrie nationale et dans les Expositions universelles. Secteur en plein développement dans le premier tiers du XIX^e siècle et secteur intégrant plus que jamais les transformations techniques et la mécanisation dans ses procédés de fabrications, des techniques nouvelles synonymes de progrès et de modernité, le bronze d'art trouve dans les expositions industrielles le lieu parfait pour sa reconnaissance. Quelle évolution voyons-nous se dessiner dans la représentation des fabricants de bronze à ces événements ? Quelle est la réception de ces productions ?

⁴⁵⁸ Séance du 15 novembre 1868, A.N. 106AS/6, p. 237-238.

⁴⁵⁹ Sur les Expositions des produits de l'industrie nationale et les Expositions universelles voir notamment : ORY 1982, ORY 1989, PARIS 1991, PARIS 2008 (2), CARRE ; CORCY ; DEMEULANAERE-DOUYERE ; HILAIRE-PEREZ 2012.

Dans un second temps, nous nous placerons du côté de la Réunion des fabricants de bronze afin d'étudier la manière dont celle-ci s'implique dans la préparation de ces événements ; comment, en tant que « corps intermédiaire », elle fait office de lien entre les fabricants exposants et les différents organisateurs ; et comment aussi elle se saisit de l'événement pour relayer son discours et ses positions. Prenant à bras-le-corps la promotion des bronzes français, la Réunion des fabricants saisit tout naturellement l'opportunité offerte par ces manifestations. C'est précisément cet engagement que nous souhaitons étudier.

a. Les bronzes aux Expositions des produits de l'industrie nationale

« Les arts les plus communs [...] s'éclairent au foyer de la lumière des sciences ; et les mathématiques, la physique, la chimie, le dessin appliqués aux arts et métiers, doivent guider leurs procédés, améliorer leurs machines, simplifier leurs formes et doubler leurs succès en diminuant leurs mains d'œuvres.⁴⁶⁰ »

Fondées en 1798 par le ministre de l'intérieur François de Neufchâteau (1750-1828), les Expositions des produits de l'industrie nationale soutiennent et promeuvent l'industrie française jusqu'en 1849. Une des spécificités des Expositions des produits de l'industrie, à la différence des Expositions universelles, est la large place accordée aux productions courantes. La large diffusion, le prix de vente bas et l'emploi de nouvelles techniques y sont mis en avant comme critères de sélection et de jugement, pouvant même constituer l'une des principales préoccupations de l'événement. Ces trois critères sont aussi au cœur des transformations que subit l'industrie du bronze ; la place qu'occupent les bronzes au sein de ces manifestations, le moment où ils commencent à y prendre part, et l'évolution de leur représentation sont donc symptomatiques de son évolution.

Avec ses onze manifestations organisées en un demi-siècle, la France peut s'enorgueillir d'un bilan très positif et d'une action incitative sur les autres pays

⁴⁶⁰ NEUFCHATEAU, François de, « Exposition publique des produits de l'industrie française », dans CHEVIER 1867, p. 27, cité par FROISSART-PEZONE 1999, p. 37.

qui organisent à leur tour des expositions nationales dans le second quart du siècle.

- Les expositions de 1798 à 1834 : « l'ascension du bronze⁴⁶¹ »

La présence des bronzes lors des Expositions des produits de l'industrie française pourrait être comparée à une lente progression dont le rythme suit celui de l'industrie elle-même. Lors de la première exposition, en 1798, aucun fabricant n'est présent, du moins aucune mention n'apparaît dans le rapport du jury, ce qui est pourtant contredit par le président Gastambide dans l'assemblée générale du 29 avril 1844, où il rappelle la participation à cette toute première exposition de deux fabricants de bronze :

« Ainsi cette première exposition qui a eu lieu au champ de Mars fut-elle assez peu glorieuse pour les bronzes, deux fabricans MM. Bonnain & Deverbrie, furent les seuls qui y portèrent leurs produits, c'étaient quelques pendules d'assez mauvais goût, entre autre un petit nègre porteur d'un baril servant de cadran, cette pendule eut immense [sic], et elle eut fait la fortune de son auteur sans les nombreuses contrefaçons qui à cette époque s'exerçaient impunément. Vous pensez bien qu'aucune récompense ne fut accordée.⁴⁶² »

À défaut de véritables fabricants de bronze, c'est du côté des fabricants de pendules qu'il faut se tourner. Cette répartition est l'illustration de l'état de la fabrique à cette époque. Au XVIII^e siècle, la production de bronzes est destinée soit à l'ameublement soit à l'industrie horlogère. Comme nous l'avons vu un goût pour le petit bronze autonome est en germe, mais ce ne sont que les prémices d'un engouement qui prend véritablement son essor dans les années 1830. Mais déjà apparaît le « spectre » de la contrefaçon et la crainte de voir ses produits copiés. D'ailleurs, le commentaire de Gastambide tend à renvoyer cette époque dans un passé lointain, où la Réunion n'était pas là pour prévenir ces méfaits.

⁴⁶¹ PARIS 1991 (*Un Âge d'or des arts décoratifs*), p. 281.

⁴⁶² Assemblée générale du 29 avril 1844, A.N. 106AS/5, p. 182.

Le bilan des expositions suivantes n'est pas meilleur, puisqu'aucun fabricant de bronze n'expose en 1801⁴⁶³, et en 1806, seul Maurice Portique, établi au 44, rue des Mauvaises-Paroles, n° 437, à Paris présente des « Objets en bronze et porphyre, imitant des monumens antiques⁴⁶⁴ ». À partir de 1806, un changement s'amorce et nous observons une augmentation significative du nombre de fabricants et bronziers dans la section sculpture et moulure : Ravrio⁴⁶⁵, Thomire⁴⁶⁶, Duport père et fils (ciseleurs), Thevenin, Galle, Gonon⁴⁶⁷ et Caulers, Héricourt, Romain. Thomire expose également dans la section de bronzes ciselés⁴⁶⁸ et y reçoit la médaille d'or⁴⁶⁹ ». Ravrio et Galle reçoivent quant à eux des médailles d'argent.

Après l'intermède de l'Empire, les Expositions des produits de l'industrie font leur retour durant la Restauration, avec une représentation toujours croissante des fabricants de bronze lors de l'événement, qui y présentent essentiellement des bronzes ciselés et dorés, répondant au goût de l'Époque pour les pièces de ce genre. En 1819, les bronzes ciselés et les dorures sont exposés avec l'orfèvrerie, l'argenterie et le plaqué⁴⁷⁰, mais nous relevons également la présence de fabricants de bronze dans la section ferblanterie et lustrerie⁴⁷¹ et dans la section des bronzes ciselés⁴⁷². Les bronzes ne constituent pas encore une catégorie spécifique, et sont tirés soit du côté de la bijouterie, soit du côté de la lustrerie et de l'ameublement. Le bronze d'art en tant que tel n'existe pas, même

⁴⁶³ Mention d'un fondeur, Bouvier, résidant dans l'enclos de la Cité à Paris, qui a reçu une médaille d'argent à l'Exposition de l'an 6 (1798), médaille qui lui est rappelée lors de l'exposition de 1801. EPI 1801, p. 17.

⁴⁶⁴ *Exposition publique des produits de l'industrie française. Catalogue des productions industrielles (qui seront exposées dans la grand Cour du Louvre...)*, Paris, Imprimerie de la République, Fructidor an X, p. 44.

⁴⁶⁵ Antoine-André Ravrio (né en 1759).

⁴⁶⁶ Pierre-Philippe Thomire (1751-1843). Maison fondée en 1804.

⁴⁶⁷ Honoré Gonon (1780-1850).

⁴⁶⁸ *Rapport du jury sur les produits de l'industrie française, présenté par S.E.M. de Champagny*, Paris, p. 206.

⁴⁶⁹ « M. Thomire joint au talent de l'exécution un goût éclairé et pur ; il emploie, pour faire les modèles des bronzes qu'il doit ciseler, les plus habiles statuaires de la capitale, et ceux-ci ne peuvent qu'être flattés de la manière dont il sait rendre leurs compositions. », *Rapport du jury sur les produits de l'industrie française, présenté par S.E.M. de Champagny*, Paris, p. 206-207.

⁴⁷⁰ Chapitre XIX, Orfèvrerie et argenterie ; plaqué d'or et d'argent, bronzes ciselés et dorures.

⁴⁷¹ Denière et Matelin, Lenoir-Ravrio et Frizon père et fils (ces derniers travaillant à Châlons-sur-Saône), *Exposition publique des produits de l'industrie française au palais du Louvre. Paris, année 1819. Catalogue indiquant le nom de fabricants...*, troisième édition revue, corrigée et augmentée, Paris, Imprimerie royale, 1819, p. 65 et 102.

⁴⁷² Hirsh, Denière, et Matelin, Hadrot, Jaime, Galle, Bugnot, Boisrichard (veuve Rémond), Gilbert, Lenoir-Ravrio, Ledure, Thomire, Chanon et compagnie, M. le marquis de Paroy, EPI 1819, p. 90. Le rapport de l'EPI cite également Fauchère (pour Feuchère), p. 214.

si nous voyons figurer pour la première fois en 1819 des sculptures copiées de l'antique par Lenoir-Ravio⁴⁷³. Cette importance nouvelle des bronzes est toutefois soulignée par Moléon dans son *Musée des produits de l'industrie française* :

« Ces sortes d'ouvrages se trouvaient répandues partout à la brillante exposition de 1819 ; il n'y avait pas une salle, pas une table qui ne présentât quelque objet digne d'être cité ; et nous ne pourrions nous répéter à chaque instant, si nous voulions chercher à les énumérer tous.⁴⁷⁴ »

Le nombre de participants est en progression constante ; les bronzes sont rangés en 1823 avec l'orfèvrerie, l'argenterie, le plaqué d'or et d'argent et les glaces⁴⁷⁵, et en 1827 toujours avec l'orfèvrerie, le plaqué et doublé d'or et d'argent auxquels s'ajoutent les cristaux, mosaïque, malachite et porcelaine⁴⁷⁶. En 1823, les bronzes ne se distinguent pas particulièrement par leur qualité et leur beauté, le jury allant même jusqu'à regretter : « un manque de qualité dans les modèles et suggérait la création d'un musée des objets les plus remarquables⁴⁷⁷ ». L'exposition n'est pas très novatrice par rapport à celle de 1819⁴⁷⁸.

Fallait-il ces remontrances pour que, à l'édition suivante, en 1827, les grandes maisons de bronzes remportent un large succès et confirment leur excellence ? Les reproches concernant la qualité des modèles semblent oubliés, et le jury vient au contraire féliciter la qualité des bronzes, due à une bonne influence « des principes du dessin⁴⁷⁹ ». Les objets présentés montrent une inflexion du goût vers le néogothique. Mais ce n'est véritablement qu'à partir de l'exposition de 1834 que les bronzes se singularisent et commencent à être observés en tant que catégorie autonome ; Isabelle Leroy-Jay Lemestre emploie très justement le terme d'« ascension du bronze⁴⁸⁰ ». Cette ascension dans la décoration intérieure sous Louis-Philippe est à mettre en rapport « avec l'évolution du goût et spécialement avec l'importance du modèle Renaissance à

⁴⁷³ EPI 1819, p. 91.

⁴⁷⁴ EPI 1819, p. 216.

⁴⁷⁵ EPI 1823, p. 271-278.

⁴⁷⁶ EPI 1827, p. 324-332.

⁴⁷⁷ EPI 1827, p. 324 ; voir aussi PARIS 1991 (*Un âge d'or des arts décoratifs*), p. 140.

⁴⁷⁸ PARIS 1991 (*Un âge d'or des arts décoratifs*), p. 141.

⁴⁷⁹ PARIS 1991 (*Un âge d'or des arts décoratifs*), p. 200.

⁴⁸⁰ PARIS 1991 (*Un âge d'or des arts décoratifs*), retrouver le passage en entier et l'auteur, p. 281.

tous les niveaux ». Cette pression de la clientèle est un des facteurs déterminants pour le perfectionnement des techniques de fabrication.

- L'exposition de 1839 : un tournant pour les fabricants de bronze

Alors que l'exposition de 1834 marque un changement quantitatif et esthétique, l'exposition de 1839 constitue quant à elle un véritable tournant pour l'industrie du bronze, ou plus exactement pour l'édition en bronze, tant d'un point de vue technique que conceptuel. Désormais les bronzes appartiennent à la 4^e section, celle des objets d'art et de luxe et, ce faisant :

« il semble qu'on ait voulu présenter au visiteur tout ce qui pouvait mériter au plus haut degré son attention et ses éloges. Le premier coup d'œil suffit pour constater notre supériorité dans tout ce qui exige la réunion du goût pour les formes et le décor avec l'habileté pour travailler les matières [...] . Nos bronzes en sont un exemple : car ils ont toujours le privilège d'ornez les palais des souverains et des riches à l'étranger.⁴⁸¹ »

L'exposition de 1839 est fondamentale à plusieurs égards, car elle met remarquablement en évidence la dichotomie existant dans les bronzes, qui se partagent et se partageront toujours entre des productions luxueuses, qui en font des objets d'art, et des productions courantes sans dimension artistique. Le premier élément marquant est la présentation de machines à réduire mécaniquement les sculptures par Achille Collas, Frédéric Sauvage et Dutel. L'innovation est de taille. En apportant une réponse facile et efficace aux problèmes de reproduction et de changement d'échelle de la statuaire, la machine à réduire offre à l'industrie des capacités de développement sans commune mesure. Si l'histoire a surtout retenu le nom de Collas, et dans une moindre mesure celui de Sauvage, force est de constater la congruence très significative des intérêts et des efforts dans cette voie. Certes, le terrain avait été préparé et les précédents travaux menés par Collas et Sauvage avaient ouvert la voie aux recherches de ce type. Mais il faut surtout voir ici le résultat de la combinaison de

⁴⁸¹ MOLEON 1839, p. 77.

facteurs de natures diverses – techniques, sociologiques, économiques, esthétiques –, qui est à inscrire dans le phénomène plus large d'émergence d'un art industriel que nous avons décrit précédemment. Cette conjonction seule peut expliquer que « les sculptures et réductions mécaniques de M. Collas » soient jugées « dignes des éloges des artistes⁴⁸² ».

Le second « événement » de cette exposition est l'emploi pour la première fois dans le rapport du jury du terme éditeur pour qualifier un fabricant de bronzes, Debraux d'Anglure :

« M. Debraux d'Anglure est, pour ainsi dire, éditeur de bronzes d'arts : le premier il est entré dans cette voie et la suit exclusivement.⁴⁸³ »

L'exposition de 1839 est d'ailleurs celle de la reconnaissance pour ce fabricant qui y reçoit une médaille de bronze pour son exposition qui comprend deux groupes de Théodore Gechter (1795-1844), le *Combat de Charles Martel et du Sarrasin* [Ill. 19 et 20] et le *Combat du hussard français contre le mamelouk* [Ill. 21], dont le *Petit courrier des Dames* dit qu'ils sont « fièrement composés, pleins d'énergie et de vérité⁴⁸⁴ », une réduction de la statue équestre d'Emmanuel Philibert de Savoie pour la ville de Turin par Carlo Marochetti (1805-1867) [Ill. 36 et 37], dont l'original avait été fondu par Soyer et Ingé⁴⁸⁵ et exposé dans la cour du Louvre en 1837, œuvre sur laquelle nous reviendrons, et le *Groupe des Ours* de Antoine-Louis Barye (1795-1875)⁴⁸⁶ [Ill. 22].

Au cours de cette exposition, la distinction entre bronze d'art et bronze du commerce tend à s'effacer⁴⁸⁷, et le jury préfère la catégorisation suivante : les bronzes d'art, les bronzes de luxe et d'ameublement, et les bronzes de manufacture s'adressant à la consommation moyenne. Toutefois, cette partition est davantage théorique qu'effective, et citant les fabricants Soyer et Ingé, elle

⁴⁸² MOLEON 1839, p. 90.

⁴⁸³ EU 1839, p. 26.

⁴⁸⁴ PETIT COURRIER DES DAMES, 1839, p. 228. Le groupe fut également proposé comme prix lors de la loterie de la Société d'encouragement des arts unis en 1841 (*L'Artiste*, t. VIII, 1841, p. 323, repr.) cité dans un âge d'or p. 483.

⁴⁸⁵ Louis-Claude-Ferdinand Soyer, associé avec Ingé jusque vers 1844.

⁴⁸⁶ Entré à la Réunion des fabricants en 1841, il ouvre un premier magasin au 8, rue de Castiglione, puis un second au 15 ou 17 rue d'Astorg. Il expose encore à l'exposition de 1844 et disparaît vraisemblablement vers 1850, voir METMAN 1986, p. 186.

⁴⁸⁷ *Moniteur universel*, 8 juillet 1839, p. 1278, cité dans PARIS 1991 (*Un Âge d'or des arts décoratifs*), p. 339.

rappelle que les deux médailles d'or ne se consacrent pas exclusivement aux grandes fontes mais produisent également des bronzes d'ameublement.⁴⁸⁸ Cette classification repose sur les différents critères de jugement retenus par le jury : chaque catégorie n'est pas appréciée de la même manière, ou plus exactement ce ne sont pas les mêmes qualités que l'on attend de chacune d'elles. Ces exigences sont aussi étroitement corrélées au contexte de l'exposition industrielle. Ainsi, la première catégorie d'objets, les bronzes d'art, est évaluée « d'un point de vue industriel », car ce sont des « éditions d'œuvres d'artistes ». L'expression est ici d'importance et témoigne là encore de cette naissance ou reconnaissance de l'édition de sculpture. En revanche, les bronzes de luxe et d'ameublement, qui relèvent de la deuxième catégorie, seront quant à eux jugés « sous le double point de vue qui leur est propre, de l'industrie manufacturière et de l'art industriel ». En somme, à la fois en ce qui concerne la qualité de l'exécution technique et la forme plastique. Les objets issus de l'édition ne relevant pas de la conception des fabricants, leur forme, leur « beauté plastique » ayant été conçues pour d'autres, voire appréciées dans les instances adaptées – telles que le Salon – il ne saurait être question de juger de ces qualités dans le cadre de l'exposition industrielle. Seule la qualité du « produit fini » peut être jugée. Se trace ainsi une ligne de partage, dans le rapport du jury, entre les objets selon l'origine de leur conception ; une ligne de partage que les fabricants n'auront de cesse de faire bouger. Concernant la troisième catégorie, les bronzes de manufacture s'adressant à la consommation moyenne, le jury regrette la faible représentation de cette branche, « la plus importante, la plus féconde en résultat⁴⁸⁹ ». Il semble en effet que, si les distinctions sont plus nombreuses dans cette catégorie – Paillard, Villemsens reçoivent des médailles d'argent ; Gagneau, Vallet-Cornier de nouvelles médailles de bronze ; Michel-Valin et Ubaudi, Courcelle des médailles de bronzes ; Cataert, Grignon des mentions honorables ; et enfin Morel-Savart, George, Tard, Cambray, Toy et frères des citations favorables – aucune médaille d'or n'est distribuée. Dans le bronze d'art, Soyer et Ingé sont récompensés par une médaille d'or ; Richard, Eck et Durand – qui exposent *Vittoria Colonna* par

⁴⁸⁸ PARIS 1991 (*Un Âge d'or des arts décoratifs*), p. 339.

⁴⁸⁹ EPI 1839, p. 22.

Henri de Triqueti⁴⁹⁰ [Ill. 23], la *Reine Victoria* par Jean-Auguste Barre⁴⁹¹ [Ill. 24], et *Thérèse Elssler dans le rôle de la reine Mab* de Carle Elshoect⁴⁹² (1797-1856) [Ill. 22] –, et Quesnel – *L’Innocence* de Charles Cumberworth⁴⁹³ (1812-1852) [Ill. 25] par une médaille de bronze et Debraux d’Anglure par une d’argent⁴⁹⁴ [Ill. 26]. Denière et Thomire voient leur médaille d’or être rappelée dans la catégorie des bronzes de luxe et d’ameublement, et Ledure sa médaille d’argent ; Viteau reçoit une médaille d’argent et Chaumont et Marquis, ainsi que Serrurot une médaille d’argent. D’une manière générale, le jury regrette la prédominance de la production courante, et le faible nombre de chefs-d’œuvre, comme si les industriels ne se sentaient pas assez artistes pour proposer des productions plus exceptionnelles.

- De 1844 à 1849 : une présence de plus en plus marquée

En 1844, la classification des bronzes utilisée en 1839 a toujours court, si ce n’est que les bronzes de manufacture sont désignés comme des bronzes d’ameublement et les mêmes fabricants agissent dans chacune de ces catégories dont les définitions restent encore très fluctuantes. Si Denière et fils sont hors concours, Soyer, Ingé et fils, Eck et Durand, Quesnel et Cie, Debraux d’Anglure [De Braux d’Anglure] exposent dans la catégorie des bronzes d’art. Toutefois, la nouvelle répartition des bronzes avec une catégorie spécialement consacrée aux éclairages a fait migrer vers le bronze d’art et d’ameublement des fabricants qui exposaient précédemment avec les bronzes de manufactures, tels que Paillard et Villemens⁴⁹⁵. Serrurot quant à lui quitte le bronze d’art pour le bronze de luxe.

⁴⁹⁰ Voir notamment PARIS 1991 (*Un Âge d’or des arts décoratifs*), notice 194, p. 357.

⁴⁹¹ Voir notamment PARIS 1991 (*Un Âge d’or des arts décoratifs*), notice 195, p. 358-359.

⁴⁹² Voir notamment PARIS 1991 (*Un Âge d’or des arts décoratifs*), notice 198, p. 361.

⁴⁹³ Voir notamment PARIS 1991 (*Un Âge d’or des arts décoratifs*), notice 200, p. 363.

⁴⁹⁴ Debraux est très certainement le fabricant Braux exposant le *Pêcheur endormi* d’Antonin Moine.

⁴⁹⁵ Exposent dans la catégorie bronze d’art et d’ameublement : Thomire et Cie, Villemens, Paillard, Serrurot, Courcelle, Marquis, Boyer, Raingo frères, Rödel, Prévost, Bavozet, Rozier, et Grignon ; et dans la catégorie bronze pour éclairage au gaz et magasin : Lacarrière Pompon, Georgi, Thomas, et Gagneau frères. Voir EPI 1844, p. 35-46.

Par ailleurs les fabricants ne fabriquant pas eux-mêmes, tels que Susse et Giroux⁴⁹⁶, ne sont pas admis à exposer. De plus en plus, le bronze d'ameublement passe d'un statut d'« objet de luxe » à celui d'un « objet d'utilité » et s'industrialise⁴⁹⁷.

L'Exposition des produits de l'agriculture et de l'industrie de 1849 marque encore un accroissement du nombre de fabricants présents, un constat qu'établit le rapporteur Léon Feuchère (1804-1857). Une caractéristique est à souligner : les fabricants récompensés sont aussi les membres les plus actifs de la Réunion et l'on voit en 1849 encore plus significativement qu'auparavant un parallèle s'établir entre les fabricants occupant des postes à responsabilités et ceux recevant les plus hautes distinctions lors des expositions. Jean-François Denière, élu en juin 1848 à la présidence de la Réunion, expose pour la première fois sous son nom. Victor Paillard, Villemens [ou Willemsens], Delafontaine fils, Charpentier – qui expose une garniture de cheminée reprenant le *Combat de Charles Martel* de Gechter⁴⁹⁸ [Ill. 27] –, Lerolle remportent des médailles d'argent. Des médailles de bronzes sont décernées, entre autres, à Barye en tant qu'« industriel », à Collas et Barbedienne, pour l'application aux bronzes du procédé de réduction⁴⁹⁹.

La présence aux Expositions des produits de l'industrie participe clairement, dans la pensée des fabricants, de la promotion de leur production, tant sur le marché français qu'europpéen, et de la construction de la renommée des fabricants. Quasiment absents des premières occurrences de la manifestation, les bronzes occupent une place de plus en plus importante dans les expositions au cours de la première moitié du siècle. En 1844, le président Gastambide constatait cette absence :

« [...] il y a 45 ans, [...] en 1798 qu'a eu lieu la première exposition de l'industrie. A cette époque le bronze était sans importance comme industrie. La plupart des ouvriers étaient incorporés dans nos

⁴⁹⁶ En 1839, Giroux et Susse figuraient dans la section V « Typographie », dans la catégorie des objets d'art et de fantaisie, EPI 1839, t. III, p. 133-134. Ils reçoivent respectivement un rappel de médaille d'argent et une médaille de bronze.

⁴⁹⁷ EPI 1844, t. III, p. 28.

⁴⁹⁸ Voir notamment PARIS 1991 (*Un Âge d'or des arts décoratifs*), notice 283, p. 481.

⁴⁹⁹ PARIS 1991 (*Un Âge d'or des arts décoratifs*), p. 472.

armées ou employés comme ouvriers dans les manufactures d'armes. Ainsi cette première exposition qui a eu lieu au champ de Mars fut elle assez peu glorieuse pour les bronzes[...].⁵⁰⁰ »

Cinq ans plus tard, Denière fils peut se réjouir du chemin parcouru depuis le début du siècle :

« [...] cent vingt-six personnes appartenant à notre profession se sont fait inscrire parmi lesquels des fabricans que pour la première fois vont prendre place au concours [...] parait devoir être pour les ouvriers de notre profession le présage de meilleurs jours, elle doit porter le mouvement et la vie dans nos ateliers [...].⁵⁰¹ »

Une fois celle-ci terminée, il dresse un bilan du succès remporté par l'industrie du bronze : « Les bronzes pour leur part ont apporté un large tribut à la curiosité publique ⁵⁰² », invitant déjà les fabricants à se préparer pour le projet d'Exposition universelle imaginé par l'Angleterre.

b. Le bronze aux Expositions universelles

Si les Expositions des produits de l'industrie ont dans leur temps occupé l'attention des membres des Réunion, les traces relatives à ces expositions que nous pouvons retrouver dans les archives de la Réunion sont sans commune mesure avec celles concernant les Expositions universelles. Avec celles-ci, c'est une véritablement conscience collective qui naît, une conscience de l'industrie parisienne du bronze comme entité devant être défendue et promue par tous. La dimension internationale de l'événement stimule le sentiment national, et la défense des productions françaises trouve son véritable terrain de bataille.

- L'Exposition universelle de 1851

Le phénomène des Expositions universelles trouve en Angleterre, où le développement industriel bat son plein, un terrain d'élection. La *Royal Society of*

⁵⁰⁰ Assemblée générale du 29 avril 1844, A.N. 106AS/5, p. 183.

⁵⁰¹ Assemblée générale du 23 avril 1849, A.N. 106AS/5, p. 345.

⁵⁰² Assemblée générale du 29 octobre 1849, A.N. 106AS/5, p. 357.

Arts organise ainsi en 1847, 1848 et 1849 trois expositions industrielles, et c'est dans ce contexte que, en 1849, il est décidé d'organiser une Exposition universelle où seraient confrontées cette fois-ci les industries de toutes les nations⁵⁰³. Bien que l'événement soit présenté comme un moyen de confirmer la paix établie en Europe, les présupposés en sont avant tout économiques et idéologiques. Pourtant, et il faut le rappeler, l'initiative n'est pas directement diligentée par le gouvernement, même si le prince Albert en est, aux côtés d'Henry Cole, l'une des chevilles ouvrières. Une Commission royale pour l'organisation de l'événement est créée en janvier 1850 ; deux mois plus tard, elle publie la liste des principes fondamentaux gouvernant l'événement, et précise que la sélection des produits de chaque pays doit passer par un comité central national. La commission générale française est instituée par les arrêtés des 28 février et 11 mars 1850. Son président, le baron Charles Dupin, a déjà à son actif l'organisation des Expositions des produits de l'industrie et donne des instructions aux exposants le 3 mai. À partir de ce moment, dans le domaine des bronzes, la Réunion prend le relais.

Dès le début du mois de mai 1850, de premiers éléments concernant l'organisation de l'événement sont présentés aux fabricants, la Réunion se proposant de délivrer ses conseils à qui le demandera⁵⁰⁴. C'est très précisément une fonction de conseil, rassurante et encourageante, que la Réunion promeut envers ses membres et continuera de proposer à chaque exposition. Cette attitude doit les encourager à participer, et à confronter leurs productions à celles des autres nations : « beaucoup de fabricants français reculent devant la concurrence anglaise, pour notre industrie il ne peut en être ainsi, notre réputation européenne étant établie à si juste titre⁵⁰⁵ ». Derrière cette exhortation transparaît la question nationale. Dans une industrie où le maintien de la supériorité française, tant dans la qualité de la forme que l'exécution, est une préoccupation constante, elle trouve une résonance d'autant plus grande. Médiatrice, la Réunion fait prendre conscience à ses membres de l'opportunité que représente, non seulement d'un point de vue individuel, mais aussi à l'échelle de toute la branche, la participation à cet événement. Elle accompagne et relaie

⁵⁰³ PARIS 1991 (*Un Âge d'or des arts décoratifs*), p. 498.

⁵⁰⁴ Assemblée générale du 3 mai 1850, A.N. 106AS/5, p. 376.

⁵⁰⁵ Assemblée générale du 18 novembre 1850, A.N. 106AS/5, p. 389.

les efforts fournis par le gouvernement et la municipalité parisienne en informant les fabricants des possibilités qui leur sont offertes, par exemple qu'une commission s'est constituée à Paris pour centraliser les forces et diminuer les frais d'installation des participants ; le gouvernement français prend pour sa part à sa charge le transport aller et retour⁵⁰⁶. Elle incite également ses membres fabricants non seulement à y envoyer leurs productions, mais également à y associer les ouvriers de leur atelier. En effet, le Conseil municipal et la Chambre de commerce de Paris décident d'allouer une somme de 30 000 francs pour envoyer des représentants sortis des ateliers de Paris, 80 industries sont ainsi représentées :

« Les bronzes figurent parmi ces industries et comptent deux délégués, nous engageons à cette occasion nos confrères à provoquer les demandes des ouvriers qu'ils croient dignes par leur conduite, leur moralité et leur intelligence d'aspérer à délégation. La présence de ces délégués à Londres, celles de nos fabricans exposants, et celle du Jury promettent à votre fabrication un tribut de zèle et de lumière qui nous éclaireront sur l'état comparatif de notre industrie et des industries similaires à l'étranger⁵⁰⁷ ».

Nous voyons ici apparaître une idée sur laquelle nous reviendrons plus longuement par la suite : la qualité d'une maison dépend tout autant des qualités de ses modèles que de celles de ses ouvriers⁵⁰⁸.

Une fois l'exposition de Londres terminée, le compte-rendu qui en est fait aux membres de la Réunion par son président s'inscrit dans la très droite ligne de ceux tenus par les commentateurs de l'événement : face à l'Angleterre, la France n'a pas à rougir de ses productions qui, sur bien des aspects, concurrencent ou dépassent celles d'outre-Manche :

« L'Exposition universelle de Londres cette grande entreprise contemporaine apparaîtra MM. dans l'avenir comme un fait des plus significatifs de notre époque, le concours pacifique de tous les producteurs, cette comparaison des forces naturelles et de mise en œuvre de chacune des nations du globe ont jeté dans l'esprit de tous des germes féconds, il résultera de ce mouvement imprimé aux esprits un développement considérable du commerce et de

⁵⁰⁶ Assemblée générale du 18 novembre 1850, A.N. 106AS/5, p. 388.

⁵⁰⁷ Assemblée générale du 18 mai 1851, A.N. 106AS/5, p. 403-404.

⁵⁰⁸ Voir chapitre 6, A. c.

l'industrie, les produits en seront augmentés, les échanges facilités, il est très constant aujourd'hui qu'aucun pays n'est étranger à aucune industrie, mais chaque contré [sic] a sa supériorité propre. Si l'Angleterre qui a pour elle les capitaux, le fer, la houille, les matières premières, à bon marché tient la tête dans beaucoup d'industries, la France met dans tout ce qu'elle fait plus de goût, plus de soins, une façon plus intelligente, elle l'emporte pour tout ce qui tient à la décoration, à l'ameublement, à la toilette, les bronzes que vous produisez sont un des plus beaux fleurons de sa couronne industrielle [...].⁵⁰⁹ »

Et dans cette bataille européenne, les bronzes n'ont pas démerité sur leur terrain :

« L'industrie des bronzes grâce aux efforts courageux et à l'intelligence éclairée de plusieurs d'entre vous a donc occupé dans ce grand concours international un rang exceptionnel, si notre fabrication a obtenu une large part dans les gloires décernées aux vainqueurs, qu'il soit permis à notre amour-propre national de nous en féliciter eu égard aux circonstances critiques dans lesquelles se trouvait alors, et se trouve encore engagée la fortune du pays ; un tel résultat obtenu à travers des temps si difficiles est un heureux présage pour l'avenir.⁵¹⁰ »

C'est donc en triomphateur que les fabricants de bronze sont rentrés en France, toujours plus prêts à défendre les productions nationales.

- L'exposition de 1855 : défendre en France les productions françaises

Comme pour l'exposition de Londres, la Réunion joue avant tout un rôle d'informateur et de conseiller dans la préparation de la première Exposition universelle française. Elle apporte aux fabricants des informations pratiques sur l'organisation de l'exposition : le nombre de participants de chaque nation, les investissements faits, etc. Mais ce sont les « à côté » de l'événement, les transformations économiques et commerciales qui l'accompagnent qui intéressent la Réunion et ce sur quoi elle communique le plus. En effet, les commentaires sur les productions en elles-mêmes, leurs qualités et leurs défauts

⁵⁰⁹ Assemblée générale du 27 octobre 1851, A.N. 106AS/5, p. 416.

⁵¹⁰ Assemblée générale du 27 octobre 1851, A.N. 106AS/5, p. 416.

vis-à-vis des produits étrangers sont peu nombreux. Certes, la question de la concurrence reste importante, la Réunion remarque que si « 138 fabricants de bronze se sont faits inscrire », à l'heure actuelle « les fabricants de bronze de Paris ne sont plus aujourd'hui sans adversaires et sans émules, comme ils l'ont été pendant de longues années⁵¹¹ ». Une vue du magasin de Denière publiée dans *L'Illustration* en 1856 montre l'opulence que déploie le fabricant : les statuettes, les pendules, les coupes envahissent plusieurs étagères et se répandent même au sol [Ill. 28]

En 1855, la réflexion sur la concurrence et la manière dont les fabricants français doivent lutter rejoint celle sur l'enseignement et la formation professionnelle⁵¹². Les efforts faits par les nations concurrentes, et en premier par l'Angleterre, dans la fondation d'écoles et de musées professionnels font naître chez les fabricants la crainte d'un affaiblissement de leurs productions n'ayant su se doter, comme leurs concurrents, des moyens de garantir et de pérenniser la qualité de celles-ci. À partir de la moitié du XIX^e siècle, la qualité des productions est, comme toujours, associée à la qualité des ouvriers, mais à ceci s'ajoute l'idée que de bons ouvriers ne peuvent s'obtenir qu'après une solide formation. L'enseignement professionnel devient le souci premier.

Un autre sujet cristallise l'attention des fabricants dans le sillage de l'exposition : la protection des modèles et la lutte contre la contrefaçon. Il s'agit surtout pour la Réunion de rendre compte des bénéfices apportés par les expositions industrielles à ces questions. La peur de la contrefaçon a souvent trouvé une expression spécifique au moment des expositions. En effet, la participation à ces événements peut être considérée par certains comme dangereuse, dans la mesure où les modèles des fabricants sont livrés à la vue de tous, rendant encore plus aisée la copie et la contrefaçon – nous verrons dans la suite de notre propos qu'il est effectivement possible pour un contrefacteur de se saisir, sans même avoir à l'acheter, d'un modèle présenté lors d'une exposition⁵¹³. Les Expositions universelles, par leur caractère international complexifient encore le problème en rendant possible la contrefaçon à l'étranger où il est

⁵¹¹ Assemblée générale du 6 novembre 1854, A.N. 106AS/5, p. 499.

⁵¹² Voir Chapitre 3, A.

⁵¹³ Voir affaire n°534 Lerolle contre Pinédo.

difficile, voire impossible, de réprimer et de punir⁵¹⁴. Ce discours n'est toutefois pas le seul à être tenu et d'autres voix tendent à considérer la publicité – dans le sens de visibilité – comme le plus sûr moyen de prévenir et d'empêcher la contrefaçon. Un modèle connu et reconnu comme étant la création d'un fabricant spécifique aurait moins de chance d'attirer la convoitise des contrefacteurs, ceux-ci exposant en pleine lumière leur plagiat. Toujours est-il que les Expositions universelles sont des moments de réflexion et d'élaboration de règles européennes, voire transatlantiques, quant aux questions juridiques et commerciales, réflexions au cœur des préoccupations de la Réunion et pour lesquelles elle milite et tente d'agir auprès du gouvernement dans le sens d'un accroissement de la protection des productions :

« [...] des conventions qui protègent respectivement les droits des propriétaires de modèles en Angleterre et en France sont venues depuis peu s'adjoindre les avantages des dispositions arrêtées le 27 février dernier avec la Belgique. Ces dispositions mettront fin à une piraterie commerciale qui déshonorait nos voisins, et tourneront à l'avantage de la production industrielle des deux pays ; quelques négociations engagées dans le même but avec l'Allemagne ont porté également leurs fruits, et le Moniteur a publié récemment des conventions pour la garantie des mêmes propriétés conclues entre la France et deux principautés.⁵¹⁵ »

- L'exposition de 1862 : la concurrence étrangère

D'une manière significative, les remarques de la Réunion au sujet de l'exposition de 1862 se concentrent essentiellement sur la concurrence anglaise, les moyens déployés par celle-ci pour améliorer ses productions, et notamment son engagement dans l'éducation et la formation professionnelle :

« Mais ne nous dissimulons pas, messieurs et chers collègues, que nous sommes en présence d'une puissante rivale. L'Angleterre, avec cette persévérance qui caractérise la nation, fait d'immenses efforts, pour nous atteindre d'abord et nous dépasser ensuite. Toutes les

⁵¹⁴ C'est pour cette raison que Denière et Thomire refusent de participer à l'Exposition de Londres en 1851.

⁵¹⁵ Assemblée générale du 1^{er} mai 1854, A.N. 106AS/5, p. 490.

personnes qui ont visité le palais de Kensington ont été frappée [sic] de ses progrès et de son organisation.

Dans la fabrication des meubles, ils approchent des nôtres par le goût, rivalisent pour la solidité et le confortable. L'orfèvrerie nous échappera bientôt si nous n'y prenons garde ; l'exposition d'Angleterre était splendide, en cette matière et la France certainement aurait été fière des couronnes qui lui ont été justement décernées.⁵¹⁶ »

Contrairement à la France, la Grande-Bretagne semble tout mettre en œuvre pour encourager la formation des ouvriers et par-là même améliorer ses productions : « L'Angleterre ne recule devant aucun sacrifice pour l'éducation professionnelle et artistique de ses ateliers. J'espère chers confrères, que nous ne resterons pas en arrière [...] ». Le sentiment d'être dépassé par l'Angleterre ne cesse de croître, et si la Réunion continue de se féliciter des bons résultats et des récompenses remportées par les fabricants français⁵¹⁷, force est pour elle de reconnaître les progrès faits par sa rivale :

« si nous considérons les progrès faits dans l'industrie en général par toutes les nations depuis la 1^{re} Exposition universelle, nous sommes forcés d'avouer que bien que nous ne soyons pas restés stationnaires, la supériorité que nous avions sur l'Angleterre particulièrement a beaucoup diminuée.⁵¹⁸ »

Les initiatives prises par l'Angleterre dans ce domaine, si elles suscitent la frayeur des fabricants – et bien que ceux-ci essaient de minorer les résultats de ces actions⁵¹⁹ –, sont cependant un formidable aiguillon pour les encourager à fonder un pareil enseignement spécialement dédié à leur industrie. Les tergiversations autour de la création d'une école spécifique à la Réunion prennent fin dans ces mêmes années. Faut-il voir dans l'exemple anglais le modèle les poussant à considérer l'initiative privée comme le plus sûr moteur de la formation

⁵¹⁶ Assemblée générale du 8 décembre 1862, A.N. 106AS/6, p. 661.

⁵¹⁷ « [...] un grand nombre d'exposants appartenant presque tous à notre société, l'industrie du bronze en y comprenant le zinc d'art et la fonte de fer ont obtenu le plus grand nombre de récompenses. De plus nous avons eu l'insigne faveur de compter 7 croix de la légion d'honneur dont un d'officier distinction hors ligne », assemblée générale du 1^{er} juin 1863, A.N. 106AS/6, p. 674.

⁵¹⁸ Assemblée générale du 1^{er} juin 1863, A.N. 106AS/6, p. 675.

⁵¹⁹ Lors de l'assemblée générale du 1^{er} juin 1863, si le président annonce qu'ont été ouvertes depuis 1851 dans les principales villes manufacturières anglaises 90 écoles de dessins, celles-ci n'eurent reçu depuis que 91 836 ; A.N. 106AS/6, p. 67.5

professionnelle ? Comme le souligne le compte-rendu fait devant les membres sur l'exposition de 1865 : « Ces luttes pacifiques qui n'ont d'autres résultats que de développer l'intelligence et d'améliorer le sort de ceux qui y prennent part sont d'autant plus dignes de notre sollicitude qu'elles profitent aux vaincus comme aux vainqueurs⁵²⁰ », face à des créations publiques qui ne répondent pas aux attentes du métier, l'exemple anglais a joué un rôle indéniable d'émulation et de prise de conscience des responsabilités autant que des possibilités de la Réunion pour y palier.

- L'exposition de 1867 : l'artiste-industriel et le fabricant

Lors de l'exposition de 1867, la Réunion est choisie comme représentant de l'industrie du bronze et ses membres, notamment son bureau, deviennent les interlocuteurs privilégiés des organisateurs. Elle nomme alors une commission pour s'occuper de la préparation de l'exposition, commission composée de Delafontaine, Christofle, Lacarrière et Poussielgue-Rusand⁵²¹. Deux facteurs expliquent cet engagement particulier : la création d'une classe pour la présentation des ouvrages des artistes industriels, la classe 94, ainsi que le choix de Barbedienne par la commission organisatrice comme rapporteur de la classe 22 consacrée aux « Bronzes et fontes d'art, objets en métaux repoussés ».

La Réunion des Fabricants et la classe 94

Parallèlement à la montée en puissance des fabricants dans les Expositions universelles, celles-ci deviennent progressivement un lieu de visibilité pour les ouvriers dans leur ensemble et une véritable vitrine pour les artistes de l'industrie.

Lors de l'exposition de 1855, des médailles sont décernées aux collaborateurs les plus talentueux, et une galerie a été réservée à la présentation

⁵²⁰ Assemblée générale du 1^{er} juin 1865, A.N. 106 AS/06, p. 29.

⁵²¹ Séance du 21 juillet 1865, A.N. 106AS/6, p. 43.

des œuvres des artistes de l'industrie. En 1862 à Londres, la question de la place des collaborateurs des fabricants est posée et, avec elle, celle de la possibilité de les distinguer et de les récompenser pour la qualité de leur travail. Ces récompenses sont autorisées par les commissaires royaux, mais dans une limite restreinte. Pour satisfaire cette nouvelle attente est instituée en 1867 à Paris la classe 94 où sont présentés les « Produits de toutes sortes fabriqués par des ouvriers chefs de métier⁵²² ». La création de cette classe, de même que celles consacrées à l'étude des améliorations possibles des conditions de travail et d'existence des « classes laborieuses » – des améliorations qui devaient concerner en particulier le logement et l'instruction professionnelle –, s'inscrivent dans la droite ligne des « aspirations vaguement saint-simoniennes de Napoléon III ⁵²³ ».

Les observations générales ouvrant la section du rapport de Saint-Yves et Vitu consacré à la classe 94 explicitent les motivations ayant conduit à sa fondation. Il s'agit « de faire apparaître, dans les limites du possible, la personnalité de l'ouvrier et de l'artiste industriel, ordinairement voilée dans les combinaisons multiples, que renferme l'objet fabriqué », sans pour autant « diminuer le mérite du fabricant qui [commandait] et [surveillait] la mise en œuvre⁵²⁴ ». Toutefois, cette volonté de révéler les capacités individuelles de l'ouvrier est étroitement liée à l'affirmation de la supériorité de l'action collective sur l'effort individuel :

« Certaines œuvres individuelles ont révélé chez les ouvriers industriels des aptitudes rares, des qualités supérieures d'intelligence de main, tandis que, par un phénomène très digne de remarque, les travaux entrepris pour leur compte personnel par quelques ouvriers attachés à de grandes usines dont la renommée est européenne, restent visiblement au-dessous des objets dus à la collectivité d'intelligences que les usines mettent en œuvres.⁵²⁵ »

Et ce, même si le plus grand nombre des objets exposés appartiennent davantage à des « inventeurs capables d'exécuter eux-mêmes leurs modèles » et à des

⁵²² EU 1867 (7), p. 957.

⁵²³ FROISSART 1999, p. 31.

⁵²⁴ EU 1867 (1), p. 957.

⁵²⁵ EU 1867 (1), p. 958.

« petits fabricants travaillant directement pour le public » qu'à des ouvriers œuvrant dans de grandes fabriques.

Face à cette bipartition, la présence de la Réunion des fabricants de bronze dans cette classe peut se concevoir comme une voie intermédiaire. Elle y présente « tous les objets qui auront figuré aux concours de la Réunion des fabricants de bronze, et qui auront mérité une distinction⁵²⁶ ». Quelle que soit l'origine de leur producteur, ces pièces ont en commun d'avoir été reconnues, appréciées, voire « labellisées » par la Réunion selon ses critères de qualité. Ainsi, une vitrine est spécialement conçue par les soins de la Réunion⁵²⁷ et, dans un souci d'équité et de représentation exhaustive de ses actions en faveur de la formation et de l'émulation des ouvriers, le bureau décide d'offrir la même possibilité d'exposition « aux lauréats anciens et nouveaux du concours Crozatier », mettant ainsi en avant la manière dont « l'action libérale » menée par la Réunion « s'étend de plus en plus à tout ce qui se rattache à [leurs] intérêts professionnels⁵²⁸ ».

Jusqu'alors, les fabricants exposaient de manière individuelle, leurs succès cumulés s'ajoutant à la notoriété de la Réunion, mais en 1867, celle-ci acquiert véritablement une existence et une reconnaissance publiques en tant qu'entité collective. Et il est pertinent de remarquer que cette reconnaissance se fait par le truchement d'une de ses actions les plus notables, l'encouragement professionnel. En déléguant à la Réunion le choix des personnalités à présenter, en lui concédant une fonction proche de celle du jury, c'est sa compétence et sa légitimité qui sont tout à la fois affirmées.

Ferdinand Barbedienne, rapporteur de la 22^e classe

La manifestation la plus visible de ces reconnaissance et intégration de la Réunion à l'organisation de l'exposition de 1867 est très certainement le choix de Ferdinand Barbedienne, alors président, comme rapporteur de la classe 22 consacrée aux « Bronzes d'art, fontes d'art diverses, objets en métaux

⁵²⁶ Assemblée générale du 19 octobre 1866, A.N. 106AS/6, p. 131.

⁵²⁷ Sur les concours organisés par la Réunion, voir chapitre 3, B.

⁵²⁸ Assemblée générale du 23 décembre 1867, A.N. 106AS/6, p. 174, de même que pour les citations précédentes.

repoussés », selon la nouvelle classification adoptée⁵²⁹. La maison Barbedienne est à ce moment-là l'une des plus importantes maisons de bronzes de la place de Paris et cette charge prouve tout le crédit qu'on lui porte. Mais elle doit également être rapprochée de son rôle de président de la Réunion⁵³⁰. Cette fonction est d'ailleurs indiquée dans la très courte présentation de Barbedienne placée en ouverture de son rapport. Le texte de Barbedienne⁵³¹ est conçu comme une étude complète de l'industrie des métaux et s'attache particulièrement aux différents aspects techniques, il prodigue avis et conseils pour chacun d'eux. Considérant rapidement le bronze dans une perspective historique, il revient sur les spécificités de la production au XIX^e siècle, notamment la division du travail, et leurs conséquences. En permettant aux productions contemporaines de côtoyer des œuvres anciennes réduites en statuettes, l'édition a fait naître de nouveaux impératifs chez les fabricants : être capables de soutenir la comparaison avec les œuvres originales. Cette exigence qualitative a des répercussions sur l'ensemble de la fabrique : pour créer de belles pièces encore faut-il avoir de bons collaborateurs, ce qui permet de s'inscrire dans un cercle vertueux. Par ailleurs, une place importante est donnée à la formation et à l'enseignement professionnel, ce qui lui permet de mettre en avant l'action menée, sous sa conduite, par la Réunion des fabricants, l'organisation des concours annuels, son école de dessin et de modelure :

« Si la réunion des fabricants de bronze de Paris persiste, les bienfaits de son entreprise ne tarderont pas à se manifester d'une manière plus satisfaisante encore dans l'émulation qu'elle est destinée à développer tournera toute entière au profit de l'industrie.⁵³² »

Cela le conduit à développer dans la suite de son rapport sa conception du fabricant de bronzes, conception sur laquelle nous reviendrons dans la suite de notre propos.

Le rapport de Barbedienne synthétise et formalise clairement des idées et des ambitions qui sont exprimées à de nombreuses reprises dans les procès-

⁵²⁹ Cette classification est en vigueur jusqu'en 1900.

⁵³⁰ RIONNET 2006 vol. 1, p 64.

⁵³¹ RIONNET 2006 vol. 1, p. 64.

⁵³² BARBEDIENNE 1867, p. 291.

verbaux de la Réunion. S'il ne s'agit à proprement parler d'un texte programmatique, il offre néanmoins l'occasion à Barbedienne de formuler ses opinions, en émettant non seulement des convictions personnelles, mais des convictions partagées par ses pairs, dont il est le représentant aussi bien d'un point de vue microscopique, en tant que président de la Réunion, que macroscopique en sa qualité de rapporteur de la profession au niveau national et même international que constitue l'Exposition universelle. La Réunion trouve donc, par ricochet, une reconnaissance et une légitimité qui dépasse le cadre de l'industrie parisienne.

Loin de se contenter d'un rôle de représentation, Barbedienne intervient auprès du comité organisateur, intervention dont il rend compte devant la Réunion et qui témoigne de son implication du côté des fabricants et des exposants. Il s'agit d'une réclamation faite par les exposants de la classe 22 à la demande formulée par le comité du paiement d'une somme de 150 francs par chaque exposant pour les frais généraux et l'installation de chacun⁵³³. Par ailleurs, le comité refuse de recevoir deux délégués des fabricants. Les éléments sur cette affaire sont très lacunaires, nous savons seulement que Barbedienne fait part à l'assemblée du refus exprimé par le Comité d'admettre les deux délégués. À la suite de cette opposition et après un échange de lettres, il s'est adressé directement à la Commission Impériale par une protestation dont il a donné lecture à l'assemblée. Le Comité ayant considéré que la protestation n'était l'émanation que de quelques fabricants, Barbedienne a décidé de les convoquer tous, de leur faire ratifier le mandat que les deux délégués ont reçu du bureau de la Réunion et de les faire adhérer à la protestation adressée à la Commission Impériale. L'issue de cette affaire n'est pas relatée dans les archives de la Réunion, il est donc difficile de mesurer la portée de l'action menée par Barbedienne. Elle signale toutefois son rôle d'interface entre le Comité organisateur et les fabricants, même s'il se situe toujours résolument du côté des seconds.

⁵³³ Séance du 26 novembre 1866, A.N. 106AS/6, p. 139-140.

- Classification et définition des objets : le tournant de l'exposition de 1871

La problématique qui traverse l'ensemble des expositions industrielles est celle de la classification des objets. Loin d'être purement rhétorique, la question de la classification renvoie à la conception que l'on se fait de l'objet et de son statut. Dans une catégorie de produits dont la définition oscille perpétuellement entre art et industrie, entre production manufacturée courante et production à caractère artistique, leur classement dans telle ou telle section fait inévitablement pencher le fléau de la balance d'un côté ou de l'autre. Lorsqu'en juin 1870, Barbedienne annonce la tenue d'une nouvelle exposition à Londres prévue pour le mois de mai 1871, c'est autour de la classification adoptée par les organisateurs, et de ses conséquences sur la définition des objets, que se concentrent son attention et son propos. Dans un premier temps, il regrette l'échéance rapide de l'événement, ne laissant que peu de temps pour s'y préparer au mieux. Cependant, le défi lui semble à relever, l'industrie française du bronze ne pouvant décliner une pareille offre :

« Nous pouvons peut-être trouver que l'avis nous en est donné tardivement, cependant pour une Industrie militante comme celle du bronze en France, nous croyons qu'il est notre devoir d'accepter la lutte dans des conditions dont la loyauté ne peut être mise en doute.

Si donc dans le concours qu'on va nous offrir, nos produits sont loyalement reçus, et mis sous les yeux du public, à l'abri de toutes spéculations occultes, nous devons accepter et nous y présenter sans crainte et sans arrière-pensée.⁵³⁴ »

Une fois passée ces réticences, le président, et la Réunion à travers lui, manifeste son approbation quant à la classification choisie par les organisateurs anglais car elle participe de leur action pour l'élaboration d'une propriété artistique adaptée à leur industrie :

« [...] nous devons dès à présent, constater un fait considérable qui ressort de la classification des œuvres d'art, lequel fait devient pour nous un auxiliaire [sic] précieux pour la défense de la doctrine que

⁵³⁴ Assemblée générale du 13 juin 1870, A.N. 106AS/6, p. 348.

vous n'avez jamais cessé de soutenir, celle de la propriété artistique appliquées aux œuvres et modèles de notre industrie.⁵³⁵ »

En décidant de placer dans son règlement général sous le régime des « Beaux-Arts appliqués ou non à l'industrie » : « Toutes les œuvres de modelage ou sculpture, soit ciselées soit repoussées en toute espèce de métaux ou matières⁵³⁶ », dans la classe 2, ainsi que « Toutes reproductions d'œuvres d'art anciennes, par l'Electrotypie, le plâtre, etc. », dans la classe 7, la commission anglaise semble réaliser vingt ans plus tard, l'union des Beaux-Arts et de l'industrie appelée par Léon de Laborde dans son rapport sur l'exposition de 1851. Les productions artistiques et une partie de celles appliquées à l'industrie se trouvent regroupées sous une même bannière. Il est intéressant de remarquer comment l'intitulé de la section n'associe pas Beaux-Arts et Beaux-Arts appliqués à l'industrie mais part du second vocable « Beaux-Arts appliqués à l'industrie » en y introduisant une hypothèse négative par l'emploi de « ou non ». Le point de vue adopté ne se place pas du point de vue des Beaux-Arts auxquels viendraient s'attacher, tel un parasite, les Beaux-Arts appliqués à l'industrie, mais au contraire du côté de l'art industriel. L'idée essentielle qui a guidé les organisateurs anglais dans la rédaction du règlement, idée que les fabricants parisiens ont immédiatement perçue et reprise parce qu'elle est en parfaite adéquation avec leurs propres positions, est que :

« [...] toute œuvre de l'imagination se distinguant, soit par la composition de ses formes, soit par la perfection de son travail manuel, entre de droit dans le domaine des beaux-arts.

À nos yeux, la commission anglaise s'appuie sur des principes vrais, incontestables au service desquels nous avons voué toutes les forces de notre conviction.⁵³⁷ »

L'instance de jugement du caractère artistique d'un objet ne réside plus dans son mode de production ou dans les matériaux employés mais dans la qualité de sa

⁵³⁵ Assemblée générale du 13 juin 1870, A.N. 106AS/6, p. 348.

⁵³⁶ Assemblée générale du 13 juin 1870, A.N. 106AS/6, p. 349. La nomenclature exacte du pour la classe 2 est la suivante : « Sculpture, modelage, sculptures repoussées et ciselées, en marbre, en pierre, en bois, en terre cuite, en métal, en ivoire, en verre, en pierres précieuses et en toutes autres matières » ; pour la classe 7 : « Reproductions de peintures, d'émaux, de mosaïques anciennes ; reproductions anciennes d'œuvres d'art, en plâtre, par l'électrotypie, etc. ». « Beaux-Arts. Règlement général des Beaux-Arts appliqués ou non à l'industrie »

⁵³⁷ Assemblée générale du 13 juin 1870, A.N. 106AS/6, p. 349.

forme et de son dessin, dans son « bon goût », un changement paradigmatique essentiel et caractéristique de la reconnaissance de l'art industriel que Francis Demier a déjà mis en évidence⁵³⁸. Les conséquences de cette nouvelle définition des ouvrages relevant des Beaux-Arts sont non seulement conceptuelles mais aussi juridiques :

« Il est à croire que cette circonstance nous aidera à faire prévaloir définitivement aux yeux de nos législateurs le droit que nous défendons depuis si longtemps et d'où dépendent nos fortunes et notre sécurité, le droit de placer nos modèles dans le domaine des beaux-arts sous la protection de la loi de 1793, c'est-à-dire, à la place que les législateurs de la constituante avait entendu leur assigner.⁵³⁹ »

Comme nous le verrons par la suite, l'application de la loi de 1793 relative à la propriété artistique et littéraire dans le domaine des arts industriels est une des principales revendications de la Réunion. Elle suppose la reconnaissance des modèles et des productions des fabricants de bronze comme relevant du domaine des Beaux-Arts. Aussi, toute expression d'une pensée similaire ou venant conforter ce point de vue vient légitimer les fabricants dans leur démarche et conforter leur opinion.

D. Des musées d'art industriel au musée de la Réunion : apprendre par le modèle.

« M. Aimé Chenavard, dès 1834, avait compris l'importance de la création d'un musée des beaux-arts appliqués à l'industrie ; à sa mort, qui eut lieu en 1838, au grand regret des admirateurs de son talent, ne permit pas de donner suite à un projet dont cet éminent artiste s'occupait avec l'ardeur que donne une singulière conviction.⁵⁴⁰ »

⁵³⁸ « La valeur du produit n'est plus alors assurée par la noblesse du métal, mais par la grâce du dessin, l'habileté de l'exécution, l'originalité du motif, l'affichage d'un goût parisien qui situe le produit dans une gamme désormais étendue de fabrication qui relève de l'industrie d'art et de luxe. », DEMIER 1999, p. 74.

⁵³⁹ Assemblée générale du 13 juin 1870, A.N. 106AS/6, p. 349.

⁵⁴⁰ CLERGET Charles-Ernest, « Mémoire de M. Charles-Ernest Clerget sur la nécessité de la création immédiate d'un musée industriel des beaux-arts-industriels », dans PLACET 1852, p. 34, cité par LUNEAU 2012, p. 110.

C'est ainsi qu'en 1852, Charles-Ernest Clerget (1812-1870) rappelle l'idée novatrice de Claude-Aimé Chenavard (1798-1838) de créer un musée des Beaux-Arts appliqués. Ce dessinateur, ornemaniste de formation, créant des modèles de tous styles pour toutes les industries, est l'auteur prolifique de plusieurs recueils de décoration intérieure⁵⁴¹ ainsi que de modèles livrés à la Manufacture royale de Beauvais, puis à celles des Gobelins et de Sèvres. C'est dans l'esprit de Chenavard que Théodore Labourieu voit « le premier auteur, par la pensée, d'un musée d'art industriel⁵⁴² ». De plus, selon Laborde, Chenavard aurait rédigé plusieurs factums en faveur de la création d'un musée industriel pour les artistes industriels, une idée reprise et diffusée par Édouard Guichard, puis Roger Marx (1859-1913)⁵⁴³. Bien qu'aucune trace des factums n'a été retrouvée, la nécrologie de Chenavard publiée dans le journal *L'Art en province* expose ses idées, révélant un projet qui associe musée et lieu d'enseignement⁵⁴⁴ ; en somme, une vision globale de la formation, précoce dans sa formulation et qui servira de modèle. Sa vision suscite de nouvelles propositions, notamment celles de Jean Feuchère (1807-1852)⁵⁴⁵ et de Jules Klagmann mais elle ne trouve pas de formalisation institutionnelle en France dans l'immédiat. Il faut attendre l'impulsion anglaise donnée par la création du South Kensington Museum pour voir des projets similaires apparaître en France, propositions nées tant de l'initiative publique que privée.

Ces projets donnent le cadre dans lequel la Réunion décide de créer son propre musée. Ses ambitions sont parfaitement en accord avec les idées du temps. Mais alors que celles-ci souhaitent que toutes les branches de l'art industriel soient représentées, la Réunion singularise encore son action pour la circonscrire à son domaine. La mise en parallèle des collections d'arts appliqués

⁵⁴¹ *Recueil des dessins de tapisseries, tapis et autres objets d'ameublement*, 1828 ; *L'album de l'ornemaniste*, 1832 ; *Nouveau recueil de décorations intérieures*, 1833-1835 ; *La mosaïque. Nouveau recueil de dessins*, 1851.

⁵⁴² « Projet d'un musée industriel, lu en séance publique aux membres de l'union des artistes de l'industrie », *L'art du XIX^e siècle*, t. I, 1856, p. 2-11, citations p. 3 ; cité par LUNEAU 2012, p. 110.

⁵⁴³ GUICHARD, Édouard, « L'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie », *L'union des arts. Nouvelles des beaux-arts, des lettres et des théâtres*, n° 1, 2 avril 1865, p. 2, cité par LUNEAU 2012, p. 111 ; ROGER MARX, « L'ouverture du Musée des arts décoratifs », *L'art social*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Fasquelle éditeur, 1913, p. 268-272, citation p. 268, cités par LUNEAU 2012, p. 111. Luneau précise que dans la première version du texte, parue sous le titre « Le Musée des arts décoratifs et l'exposition du Musée Galliera » dans la Chronique des arts, 3 juin 1905, p. 170-171, et de la curiosité la même idée apparaissait mais sans la mention de Chenavard.

⁵⁴⁴ BATAISSIER, Louis, « Nécrologie. Aimé Chenavard », *L'art en province*, troisième année, 1837-1838, p., p. 227 ; cité par LUNEAU 2012, p. 111.

⁵⁴⁵ FROISSART-PEZONE 1991, p. 55.

créées en France et en Europe avec le musée de la Réunion permettra d'en cerner les spécificités.

a. L'exemple anglais : le South Kensington Museum

L'idée de fonder un musée des arts industriels est donc en germe en France, mais elle donne plus rapidement des fruits outre-Manche. Après l'organisation de la première Exposition universelle, qui coupe l'herbe sous le pied de la France, l'Angleterre est la première à prendre à bras-le-corps le problème de l'éducation et du perfectionnement professionnel en fondant un musée destiné à la conservation et à la présentation des modèles les plus utiles au développement des industries d'art.

Pourtant, l'initiative anglaise est née de la crainte exercée par la supériorité française dans le domaine des arts appliqués. En 1835, la Chambre des Communes crée une commission des arts industriels qui doit réfléchir aux actions à mener dans ce domaine ; les résultats de l'enquête conduisent à la création en 1837 de la London School of Design. À la suite de l'Exposition universelle de 1851, elle devient le musée de Marlborough House, puis en 1857, après un nouveau déménagement, celui de South Kensington, ancêtre du Victoria & Albert Museum. L'objectif est de créer un musée des « arts utiles » (*Practical Arts*), un lieu où les artistes industriels peuvent trouver des modèles, étudier des pièces originales pour comprendre les techniques de fabrication. Le musée doit venir en aide à la création.

Le musée est en lui-même une création originale, innovant sous de nombreux aspects notamment dans la présentation de ses collections. Sans théâtralisation ni hiérarchisation, la présentation, qui est divisée en dix-huit sections, met toutes les pièces sur un pied d'égalité. Plutôt que d'assener un propos, elle doit amener le visiteur à forger son goût propre. Autre spécificité du musée, il présente, outre ses collections, un système d'enseignement des arts appliqués à l'industrie avec les modèles nécessaires à l'ornementation et au dessin. Ces modèles sont par ailleurs distribués aux écoles créées dans toute l'Angleterre, suivant les recommandations d'Henry Cole, le directeur du

Department of Practical Art et du South Kensington Museum. Le but est de créer un véritable réseau avec des relais qui puissent diffuser dans toute l'Angleterre, et dans tous les ateliers, les meilleurs modèles. Dernier aspect de l'important volet pédagogique déployé par le musée, une école est rattachée au musée où sont formés « des professeurs capables de démontrer toutes les applications de l'art à l'industrie⁵⁴⁶ ». Le but de cette école, et de celle qui est fondée à sa suite, est précisé par Charles Robinson, qui rejoint l'institution en 1852 : il ne s'agit pas de former des artistes « mais d'y produire des dessinateurs, des artisans connaissant le dessin, surtout l'ornementation et pouvant l'appliquer dans toutes les branches de l'industrie⁵⁴⁷ ».

Avec un musée et une école conçus comme les têtes de pont d'un réseau plus vaste, l'Angleterre prend, au début des années 1850, une avance significative dans l'action en faveur des arts industriels et suscite à son tour l'émulation chez son plus proche concurrent européen.

b. Les initiatives françaises

L'avance que donne le South Kensington Museum à l'Angleterre fait augmenter la crainte de voir les productions françaises dépassées par des concurrents plus perspicaces et engagés. Jointe aux reproches de manque de renouvellement et d'originalité dans l'industrie française⁵⁴⁸, elle crée les conditions nécessaires à la naissance de pareilles initiatives en France : des initiatives publiques, à l'instigation du gouvernement ou avec son encouragement, et des initiatives privées, à l'instar de celle de la Réunion.

⁵⁴⁶ BONNET, Alain, *L'Enseignement des arts au XIX^e siècle. La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, PUR, 2006, p. 257, cité par BERTINET 2012, p. 237.

⁵⁴⁷ TRIQUETI, Henri de, *Les Trois musées de Londres : le British Museum, la National Gallery et le South Kensington Museum. Étude statistique et raisonnée de leurs progrès, de leurs richesses, de leur administration et de leur utilité pour l'instruction publique*, Paris, chez l'auteur, 1861, p. 84, BERTINET 2012, p. 260.

⁵⁴⁸ CHEVALIER 1862-1864, p. 250

- La collection Campana et le musée Napoléon III⁵⁴⁹

Le 1^{er} mai 1862 ouvre dans les salles du palais de l'Industrie le musée Napoléon III, dont les collections se composent de la collection du marquis Giampietro Campana (1808-1880), ancien directeur du Mont-de-Piété romain, et des résultats des fouilles de missions archéologiques patronnées par Napoléon III en Asie Mineure, en Macédoine et en Syrie. Le but de ce musée est évident : entièrement tourné en direction de la création industrielle, il doit instruire les classes ouvrières et devenir le lieu de référence où les artistes industriels pourront trouver de bons modèles. Ambitieuse et innovante, l'expérience se solde pourtant rapidement puisque dès le 12 juillet, à peine plus de deux mois plus tard, un décret impérial y met fin et décide la réunion des collections au Louvre. Néanmoins, le musée Napoléon III marque un tournant dans la prise de conscience de l'utilité d'une telle institution en France.

À l'origine de cette collection se trouve le fantastique épisode politico-diplomatique que représentent la constitution et la vente de la collection Campana, dont Arnaud Bertinet a retracé l'histoire. Arrivé à la tête du Mont-de-Piété en 1815, Giovanni Pietro Campana constitue une collection remarquable, par des achats et surtout grâce aux produits des fouilles qu'il ordonne, notamment sur des anciens sites étrusques comme Cerveteri. Il accumule les pièces dans la volonté de créer un musée modèle, et cette ambition transparaît à la lecture de l'inventaire de sa collection⁵⁵⁰. Mais pour financer sa passion, il prend des libertés avec l'administration du Mont-de-Piété et commet de nombreuses irrégularités dans sa gestion. Lorsque sa frénésie d'achats devient trop grande, il doit engager sa collection et puise également dans les caisses pour éponger ses dettes. Malgré diverses tentatives de sauvetage, la situation devient intenable et Campana est finalement arrêté le 28 novembre 1857. Grâce à l'entremise de Napoléon III, il obtient, au terme de son procès, une sentence assez

⁵⁴⁹ Nous remercions vivement Arnaud Bertinet de nous avoir communiqué ces éléments issus de sa thèse de doctorat, à laquelle nous renvoyons : BERTINET 2012, p. 220-270.

⁵⁵⁰ La collection se compose de vases peints étrusques et italo-grecs (3 791 pièces), de bronzes étrusques et romains (593 pièces), de bijoux, pierres gravées, monnaies (1 582 pièces), de terres cuites grecques, étrusques et romaines (1 908 pièces), de verreries antiques (459 pièces), de peintures antiques (47 pièces), de sculptures grecques et romaines (531 pièces), de peintures « préraphaélites » (434 pièces), de peintures italiennes (56 pièces) et d'objets divers, étrusques et romains, en ivoire et en os (110 pièces) auxquels s'ajoutent des objets hors catalogues ; l'ensemble est estimé à environ douze mille objets, voir BERTINET 2012, p. 229.

clémentine, un bannissement perpétuel et la confiscation de ses biens, qui seront vendus pour rembourser ses dettes. Là commence la dispersion de cette considérable collection, qui attise la convoitise des collectionneurs du monde entier, chacun voulant avoir la meilleure part du butin.

La vente se fait en plusieurs morceaux. Première à se lancer dans la course, l'Angleterre acquiert en mai 1860, par l'entremise de Charles Robinson, pour le South Kensington Museum, 84 pièces pour une somme de 5 836 livres soit 145 900 francs⁵⁵¹. La même année, Stephan Guédéonof, envoyé à Rome par le tsar, achète pour les collections archéologiques de l'Ermitage 767 pièces pour 125 écus soit 650 000 francs⁵⁵². En 1863, la Belgique obtient elle aussi sa part de la collection, à partir d'une réserve dissimulée à l'État français qui aurait dû être acquéreur de l'intégralité de la collection⁵⁵³.

En effet, s'il n'est pas le seul à s'en emparer, l'État français est toutefois celui qui met la main sur la plus grande partie de la collection. Dès le mois de février 1859, Victor Schnetz (1787-1870), directeur de l'Académie de France à Rome, écrit à Napoléon III⁵⁵⁴ pour lui demander l'achat de cette collection en raison de « l'heureuse influence qu'aurait sur les arts et même pour l'industrie la vue et l'étude de si beaux modèles...⁵⁵⁵ », un argument qui devient rapidement la raison même de l'achat de la collection Campana. Malgré l'écho favorable dans la presse parisienne du courrier de Schnetz, et en particulier dans la *Gazette des Beaux-Arts*, aucun achat n'est décidé pour l'instant.

Mais il faut attendre 1861 pour que les demandes réitérées de Schnetz et de Mérimé auxquels se joignent d'autres voix, amènent Napoléon III à envoyer à Rome le comte Alfred-Émilien de Nieuwerkerke, accompagné de deux émissaires pour négocier l'achat en bloc de la collection. L'achat de la collection est conclu le 11 mai 1861 pour 812 écus, soit 4 364 000 francs. Le projet de loi pour l'achat du Musée Campana est voté par le Corps législatif le 26 juin 1861⁵⁵⁶, le rapport

⁵⁵¹ BERTINET 2012, p. 240.

⁵⁵² BERTINET 2012, p. 241.

⁵⁵³ BERTINET 2012, p. 242.

⁵⁵⁴ Lettre datée du 12 février 1859, BERTINET 2012, p. 243.

⁵⁵⁵ REINACH, Salomon, « Esquisse d'une histoire de la collection Campana », *Revue archéologique*, Paris, Leroux, quatrième série, t. IV, juillet-décembre 1904, p. 368, cité par BERTINET 2012, p. 243

⁵⁵⁶ AMN Z5 Proposition d'acquisitions ou des travaux refusés ou sans suite 1795-1957, 17 mai 1861, Projet de loi pour achat du Musée Campana, n° 250 du Corps législatif, session 1861, cité par BERTINET 2012, p. 247.

définitif pour l'achat de la collection est soumis aux chambres fin juin, la loi est enfin promulguée le 2 juillet⁵⁵⁷. Le projet revient sur les raisons qui motivent l'acquisition : « Le gouvernement d'un pays tel que la France, en consacrant des sommes considérables à fonder ou enrichir ses musées, doit avoir en vue deux objets principaux. Tantôt il songe plus spécialement à fournir aux artistes, et même à cette partie de l'industrie qui s'appuie particulièrement sur les arts, des modèles purs et nombreux, dont l'étude vient ranimer sans cesse le sentiment du beau et assure un secours précieux pour soutenir la supériorité conquise par le goût français⁵⁵⁸ ». Napoléon III reprend l'idée de Schnetz de faire du musée Campana le lieu de sa « politique d'alliance des arts et de l'industrie⁵⁵⁹ ». Arrivée au Louvre à la fin de l'année 1861, l'empereur prévoit de présenter la collection dans la Grande Galerie. La présentation au palais de l'Industrie, où elle prend place au début de 1862, n'est envisagée que comme une solution temporaire. Néanmoins, les salles sont réaménagées pour l'occasion et le musée prend le nom de musée Napoléon III. Outre la collection Campana, il comprend des objets issus des fouilles archéologiques⁵⁶⁰, ainsi que des moulages d'œuvres réalisées à la demande de Napoléon III dans toute l'Europe⁵⁶¹. Inauguré le 30 avril 1862 et ouvert au public le 1^{er} mai – le même jour que l'Exposition universelle à Londres – le musée rencontre un succès immédiat. La foule se presse pour le visiter et 600 cartes gratuites permettant d'étudier les collections le mardi, jour de fermeture, sont distribuées par l'administration provisoire aux savants, aux artistes, mais aussi aux chefs d'atelier et aux ouvriers « recommandés par leurs patrons ». Cette destination industrielle de la collection Campana est réaffirmée par Émile Galichon (1829-1875) dans sa brochure *Des destinées du Musée Napoléon III, fondation d'un musée d'art industriel*⁵⁶². Il voit les collections présentées au palais de l'industrie comme la solution efficace pour

⁵⁵⁷ AMN Z5 Proposition d'acquisitions ou des travaux refusés ou sans suite 1795-1957, 17 mai 1861, Rapport par M. Doumet sur le crédit de 4 800 000 francs pour l'achat de la collection Campana, n° 329 du Corps législatif, session 1861, cité par BERTINET 2012, p. 247.

⁵⁵⁸ AMN Z5 Proposition d'acquisitions ou des travaux refusés ou sans suite 1795-1957, 17 mai 1861, Rapport par M. Doumet sur le crédit de 4 800 000 francs pour l'achat de la collection Campana, n° 329 du Corps législatif, session 1861, p. 8-9, cité par BERTINET 2012, p. 247-248.

⁵⁵⁹ BERTINET 2012, p. 248.

⁵⁶⁰ Les fouilles menées en Syrie par Renan, en Macédoine par Heuzey et Daumet, et en Galatie par Perrot, Guillaume et Delbet, BERTINET 2012, p. 252.

⁵⁶¹ Ces moulages sont réalisés par Félix Ravaisson, BERTINET 2012, p. 252.

⁵⁶² Paris, E. Dentu, 1862.

assurer la prédominance de la production artistique française à travers l'Europe. Pour lui le musée Napoléon est « propre à devenir le centre d'une vaste institution appelée à se ramifier dans toute la France » ; il est urgent selon lui que la France possède une institution comparable au South Kensington Museum

Ce succès public et d'estime incite les administrateurs à vouloir faire du musée une institution réellement indépendante en marge du Louvre et de sa tutelle, une idée qui est largement reprise dans la presse⁵⁶³. Les critiques ne sont toutefois pas absentes, et l'on reproche au musée son caractère de bazar incompréhensible tant pour le public que pour les artistes industriels. Ernest Chesneau (1833-1890) s'interroge sur l'utilité d'un musée spécifiquement destiné aux arts industriels, dans une perspective qui n'est pas loin de la théorie de l'unité de l'art : « Est-ce vraiment encourager les arts industriels que de les parquer, les reléguer dans des centres bâtards, que de les rapprocher ainsi des machines, des inventions mécaniques, qui ont leur grandeur incontestable, assurément, mais toute différente ? Est-ce relever l'art ornemental (car c'est là le vrai nom de ce que l'on appelle l'art industriel) que de confondre son but, qui est une des formes du Beau, avec le but de l'industrie qui est une des formes de l'Utile !⁵⁶⁴ »

C'est apparemment cette hétérogénéité de la collection, le manque de cohérence et d'idées directrices dans la manière dont Campana a constitué sa collection, ce qui la rend donc difficilement utilisable, qui décide l'empereur de rattacher définitivement les collections au Louvre et de fermer le musée Napoléon III. Bien que de nombreuses voix s'élèvent contre la dislocation du musée Napoléon III, notamment celles d'Ingres et de Delacroix, le musée ferme définitivement le 31 octobre 1862, et ses collections sont envoyées au Louvre et dans les musées de province.

⁵⁶³ Bertinet renvoie à NOËL DES VERGERS, A., « Notice sur le Musée Napoléon. Première partie. Bijoux et terres cuites », *Revue contemporaine*, mai 1862 ; RONCHAUD, Louis de, « Musée Napoléon III - Collection Campana », *La Gazette des Beaux-Arts*, t. XII, juin 1862, p. 489-502 ; DELABORDE Henri, « Musée Napoléon III. Collection Campana. Les Tableaux », *La Gazette des Beaux-Arts*, Paris, t. XIII, décembre 1862, p. 481-511 ; HOUSAYE, Édouard, « Livres d'art : Des Destinées du musée Napoléon III, brochure de M. Émile Galichon », *La Gazette des Beaux-Arts*, Paris, t. XIII, novembre 1862, p. 480.

⁵⁶⁴ CHESNEAU, Ernest, *La Vérité sur le Louvre, le Musée Napoléon III, et les Artistes industriels (la collection Campana)*, Paris, E. Dentu, 1862 ; cité par BERTINET 2012, p. 258.

- Les autres fondations

Quand il n'en est pas directement l'instigateur, l'État encourage les expositions d'art industriel et les fondations d'institutions en France. Ainsi, le musée de la céramique de Limoges ouvre en 1853, une galerie consacrée à la dentelle est créée au musée du Puy en 1854, et l'année suivante est prise la décision de fonder un musée des modèles pour les canuts à Lyon. Enfin la Manufacture de Sèvres ouvre une école de perfectionnement des applications industrielles dans le domaine de la céramique qui permet l'amélioration des procédés de coulage pour des porcelaines minces de grandes dimensions, la création de nouveaux décors de grand feu et pâtes colorées, ainsi que la redécouverte de techniques oubliées comme la pâte tendre, car le Musée de la céramique permet d'étudier les procédés anciens de fabrication et de décoration sur des œuvres originales.

Par ailleurs, des initiatives privées voient également le jour. En 1845 est fondée, autour d'Amédée Couder (1797-1864) et d'Ernest Guichard, la Société de l'art industriel dont le but est de : « favoriser toute l'extension de l'art allié à l'industrie, faciliter tous ses progrès, toutes ses conquêtes, réunir tous les éléments du succès en formant une bibliothèque et un musée où seront rassemblés les types de l'art industriel de toutes les époques et de tous les peuples », des propositions restant sans lendemain mais qui sont reprises par la Société du progrès des arts industriels fondée en 1858 lorsqu'elle décide d'organiser des expositions d'art industriel. Grâce à l'entremise du baron Taylor, président de la Société des inventeurs, la première exposition se tient en 1861 au Palais de l'industrie. Le succès mitigé de cette première manifestation n'empêche pas la tenue d'une deuxième édition deux ans plus tard qui remporte un franc succès. Le nom de l'exposition a préféré « beaux-arts appliqués à l'industrie » à celui d'« art industriel », symbole d'un changement de paradigme.

De ces deux expositions naît une nouvelle institution, l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. Dans son siège du Marais – 15, place royale – elle fonde un musée à l'image de celui du Palais de l'industrie. Aux créations contemporaines sont alors préférés les objets de curiosité issus de collections particulières, les prêts devant être renouvelés tous les mois. Le musée

s'accompagne d'une bibliothèque, de cours et de conférences spécialisées, ainsi que de concours et d'expositions⁵⁶⁵. Le musée et la bibliothèque de l'Union ouvrent leurs portes en septembre 1854 au cœur du quartier des métiers d'art, place Royale, actuelle place des Vosges. Mais l'entreprise est un échec, et il faut attendre 1902 pour que soient inaugurées les huit salles du musée des Arts décoratifs situées au rez-de-chaussée et au premier étage du pavillon de Marsan au Louvre.

c. Les voies du perfectionnement : le musée de la Réunion

C'est donc dans un contexte favorable à la création de musées professionnels et dans une stricte concomitance avec les propositions et les tentatives contemporaines que s'insère le projet que la Réunion développe au début des années 1850. En effet, si l'école professionnelle représente le premier versant d'une bonne formation des ouvriers, la constitution et la mise à disposition d'une collection de modèles doivent en former le second.

Plus qu'une simple collection de ses productions, c'est un véritable « petit musée » que la Réunion souhaite créer. Cette articulation entre un enseignement dispensé par des professeurs et un apprentissage individuel par la fréquentation de modèles reconnus se retrouve dans le projet initial de la formation ouvrière. Dans le placet qu'une délégation d'artistes-industriels adresse à Louis-Napoléon Bonaparte en 1852 pour présenter leurs griefs et leurs propositions en faveur des arts industriels – placet sur lequel nous reviendrons –, cette bipartition apparaît non seulement comme souhaitable, mais logique afin d'obtenir les résultats les plus satisfaisants – il s'agissait plus exactement d'une tripartition, puisqu'un volet publicitaire au moyen d'expositions parachevait le principe.

Dans la plus parfaite adéquation avec les réflexions contemporaines, l'idée de réunir une collection vient à la Réunion dès 1849 par la voix de Denière, une proposition qui est acceptée avec enthousiasme⁵⁶⁶. Cette collection doit être conservée au siège de la société et doit être constituée de gravures et dessins

⁵⁶⁵ PARIS 1993 (*L'Art en France sous le Second Empire*), p. 51.

⁵⁶⁶ Séance du 6 septembre 1849, A.N. 106AS/5, p. 349.

d'ornements anciens et modernes. Son but est entièrement professionnel ; il ne s'agit bien évidemment pas de réunir une collection d'agrément ou d'investissement, mais une collection utile qui devra servir de modèle, développer le goût des ouvriers et ainsi influencer sur leurs productions futures :

« Cette collection ouverte à tous aiderait puissamment à développer dans la fabrique et parmi nos ouvriers le goût si nécessaire à la création de nos produits elle contribuerait à la fortune de notre profession et lui permettrait [sic] de maintenir incontestée sur les marchés étrangers la supériorité de ses formes.⁵⁶⁷ »

Enrichie grâce à des souscriptions volontaires, il est prévu de placer cette collection sous la direction d'une commission de trois membres, qui se chargera des acquisitions et de la conservation des pièces. Afin de répondre à sa vocation d'utilité, elle doit être accessible à tous les membres sur présentation d'une carte donnée par la commission. La proposition ne semble soulever aucun débat et répondre aux attentes de tous, mais elle n'en est pas moins rejetée lors de son examen dans l'assemblée générale du 3 mai 1850, rencontrant notamment l'opposition de deux membres importants et actifs à ce moment-là, Vittoz⁵⁶⁸ et Jeannest. Ce rejet met un terme temporaire à l'idée, qui disparaît des préoccupations de la Réunion jusqu'en 1854. Et c'est à nouveau Guillaume Denière qui soumet la proposition aux membres, exprimant :

« Tout le prix que j'attacherais à voir se former au siège de la réunion une collection de gravures et de livres choisis avec discernement [sic ?] pour les besoins de notre profession, un musée et une bibliothèque créés par les soins de vos délégués deviendrait un patrimoine précieux et impérissable dans les mains de nos successeurs et seraient un puissant auxiliaire au développement progressif de votre institution.⁵⁶⁹ »

À la constitution d'une collection s'adjoint le besoin d'une bibliothèque, répondant ainsi au double impératif de posséder des modèles sous forme d'objets plastiques mais aussi de recueils de modèles.

⁵⁶⁷ Assemblée générale du 29 octobre 1849, A.N. 106AS/5, p. 356.

⁵⁶⁸ Joseph-Gaspard Vittoz. À partir de 1845, il s'associe son fils Eugène-Louis.

⁵⁶⁹ Assemblée générale du 1^{er} mai 1854, A.N. 106AS/5, p. 486.

Le retour de cette question à ce moment précis n'est pas le fruit du hasard, et résulte plutôt de la connaissance des initiatives prises en la matière par des nations concurrentes, justement dans le but d'améliorer la qualité de leur production, des initiatives qui s'inscrivent à la fois dans le prolongement de la grande exposition de 1851 et la préparation de celle de 1855. Arguant d'un retard français dans ce domaine, et des risques alors encourus par toutes les industries de se voir dépasser par leur incapacité à prendre les mêmes initiatives que leurs voisins, Denière tient un discours alarmiste à ses membres :

« Déjà en plusieurs circonstances, j'ai appelé votre attention sur les tentatives faites en Angleterre, pour conquérir l'art industriel [...] Le ministre du commerce anglais vient d'élever récemment un département de la science et de l'art, par les soins de ce département les mines de Marlborough House et de Jermyns ont été accrues et doublées, de nombreuses écoles de dessins ont été ouvertes, si l'on observe que 200 000 L. S. soit 5 000 000 F ont été consacrés à ces riches collections d'art et de modèles, que pour 1855 100 000 L.S. ou 2 500 000 viennent encore d'être allouées, si l'on tient compte que 40 écoles ont été fondées, que plus de 300 ont été secourues, que l'enseignement du dessin est aujourd'hui propagé sur le sol anglais, et en toutes ses variétés d'application au profit de l'enfance et des adultes, si l'on considère ce magnifique et splendide palais de Sydenham érigé avec le secours de fonds particuliers pour offrir aux visiteurs un musée universel [...] l'on partagera sans doute avec nous la conviction qu'[...] convient d'ouvrir des yeux vigilents [sic].⁵⁷⁰ »

Face au constat d'une telle avance prise par le concurrent le plus direct, le plus dangereux de la fabrique française, il n'est plus l'heure pour la Réunion de transiger ou de s'interroger mais réellement celle d'agir :

« Notre société ne doit-elle pas aider pour sa part à ce développement intellectuel et ne pensez-vous pas avec moi que le moment est venu de réunir au siège de votre bureau [...] quelques uns de ces merveilleux documens [sic] et dessins photographiques si bien faits pour concilier nos recherches, et pour enseigner nos jeunes générations.⁵⁷¹ »

⁵⁷⁰ Assemblée générale du 6 novembre 1854, A.N. 106AS/5, p. 499.

⁵⁷¹ Assemblée générale du 6 novembre 1854, A.N. 106AS/5, p. 499.

Au mois d'avril⁵⁷², une proposition en cinq articles inscrit dans le règlement de la Réunion le principe de la collection. Le premier article institue le principe de la collection, qui comme prévu est conservée au siège de la Société et se compose de dessins et de gravures anciens et modernes de tous les styles. Le deuxième article règle la question des fonds nécessaires à la création, à l'entretien et à l'accroissement de la collection ; ils proviendront de souscriptions volontaires auxquelles s'ajouteront des fonds issus de la caisse de la Réunion – les crédits alloués pour cette destination seront votés dans les assemblées générales d'avril sur les propositions du bureau. Selon l'article 3, la gestion de la collection sera confiée à une commission spéciale, dite commission des arts. Cette commission se composera de trois membres qui pourront être renouvelés ou réélus par tiers d'année en année – le renouvellement aura lieu au cours de l'assemblée générale du mois d'avril. La commission sera permanente et ses fonctions consisteront à provoquer des souscriptions, à faire des acquisitions, à veiller à la conservation et au classement raisonné par styles et par époques des gravures et dessins. Elle devra présenter chaque année à l'assemblée générale un compte rendu de ses opérations. Par ailleurs, elle ne pourra avoir l'initiative des achats et devra toujours adresser des demandes de fonds par l'intermédiaire du bureau. L'article 4 fixe les conditions d'accessibilité à la collection. Afin de répondre le plus pleinement aux missions ayant présidé à sa fondation, la collection des gravures et dessins sera mise gratuitement à la disposition de tous les fabricants membres de la Réunion ; toutes les feuilles seront estampillées du cachet de la Réunion, aucune gravure ni dessin ne pourra être emporté hors du local de la société. Une consultation en est possible certains jours, sous la surveillance du préposé. Malgré l'opposition persistante de Vittoz à son égard, le projet bénéficie de l'appui d'Eck et Paillard et, après discussion, la proposition est adoptée.

Les premiers achats, des « dessins photographes », sont faits à l'automne de la même année pour une somme 530 francs, et la dépense trouve une application immédiate et décorative puisque les quatre principaux tableaux des

⁵⁷² Assemblée générale du 23 avril 1855, A.N. 106AS/5, p. 509-512.

100 épreuves photographiques sont installés dans la salle des séances⁵⁷³. La sélection de ces épreuves ne s'est pas faite au hasard et révèle une orientation classique et consensuelle, qui fait la part belle aux modèles de la Renaissance française :

« Les choix faits renferment plus spécialement la reproduction de matériaux d'architecture et de sculptures empruntés à l'antiquité, à l'art gothique de la renaissance, les beaux marbres des musées, les détails des portes de la cathédrale de Chartres, les cachets et sceaux du Moyen Âge, l'escalier de Blois, le château d'Anet, les œuvres de Michel-Ange, de Raphaël et de Jean Goujon sont les premières feuilles de ces cartons qui rendent si curieux et si attrayant la vérité des types la fidélité de reproduction, la beauté des épreuves, les estampes si féconds en arrangements ont été apportés pour passer sous vos yeux, vous verrez comment se trouve ainsi assis les bases de notre musée professionnel.⁵⁷⁴ »

La collection doit représenter toutes les phases du travail, et cet impératif explique la bipartition des collections entre des modèles anciens reconnus comme exemplaires, et des productions contemporaines témoignant des meilleures réalisations non seulement de l'industrie parisienne, mais des membres de la Réunion. Apparemment, le musée dispose d'une dotation de départ de 2 000 francs votée le 2 novembre 1857, puis d'un budget de 500 francs par an de façon à ce que la « commission des arts » chargée de la gestion et de la conservation de la collection, « ne puisse laisser échapper aucune occasion favorable d'acquérir tous dessins ou sculptures qu'elle croira utiles à notre éducation professionnelle⁵⁷⁵ ».

Malgré son inscription dans le règlement de la Réunion, le principe de la collection ou du musée a néanmoins du mal à s'enraciner dans les esprits, et les présidents successifs n'ont de cesse de rappeler à leurs membres les bénéfices particuliers que chacun d'entre eux pourra retirer de cette entreprise collective. Nous voyons ainsi en décembre 1868 le président Barbedienne reprendre les mêmes arguments énoncés deux décennies plus tôt :

⁵⁷³ Séance du 19 octobre 1855, A.N. 106AS/5, p. 514. Les acquisitions sont faites auprès des dénommés Binon et Lesey.

⁵⁷⁴ Assemblée générale du 5 novembre 1855, A.N. 106AS/5, p. 517.

⁵⁷⁵ Assemblée générale du 14 avril 1862, A.N. 106AS/5, p. 646.

« Il serait du plus haut intérêt pour nos successeurs et pour nous-mêmes, de former une collection choisie des meilleurs spécimens de notre industrie ; Il ne s'agit pas seulement d'y placer des objets d'art, mais bien de bons exemples en travaux de fonderie, de monture, de tournure, de ciselure, choisis de façon à résumer ce qui se fait de mieux de notre temps, Un pareil assemblage formerait un point de départ, auquel dans l'avenir, nos continuateurs pourraient successivement ajouter le fruit de leurs propres efforts.⁵⁷⁶ »

Si ce n'est que Barbedienne ajoute aux motivations d'aide à la formation et de développement du goût des ouvriers une dimension historique, rétrospective ; l'industrie du bronze commence à écrire son histoire, il est nécessaire de la documenter, de la patrimonialiser : « De cette manière l'histoire chronologique de notre industrie, s'écrirait d'elle-même par ses conceptions et ses productions méthodiquement organisées.⁵⁷⁷ »

L'enrichissement de la collection se poursuit à un rythme ni réellement soutenu, ni réellement régulier. Les acquisitions se concentrent sur des recueils de gravures et modèles anciens. Pourtant, aucun principe directeur ne semble conduire la marche, et les achats semblent faits suivant ce qui peut se présenter aux membres. Des publications d'ampleur et sources de nombreux modèles sont néanmoins acquises, tels qu'un ouvrage d'architecture appliquée à la grande décoration par Giuseppe Galli Bibiena (1770), une petite édition gravée d'un livre sur l'orfèvrerie de Pierre Germain – très certainement les *Éléments d'orfèvrerie, divisés en deux parties de cinquante feuilles chacune* publiés par Germain en 1748⁵⁷⁸ –, la *Description des antiques du musée national du Louvre* par Frédéric Clarac⁵⁷⁹. Malheureusement, les recueils et gravures ne sont pas précisément identifiés, et nous devons nous contenter de savoir qu'un « ouvrage de dessin ancien de Jean Delafosse » a été acheté au prix de 85 francs au printemps 1858⁵⁸⁰, qu'une publication en 8 volumes sur Herculaneum et Pompéi est acquise pour 120 francs à la fin de l'année 1861⁵⁸¹ et que, durant sa présidence, Charpentier fait acheter une dizaine de volumes contenant des gravures et des dessins, sans

⁵⁷⁶ Assemblée générale du 14 décembre 1868, A.N. 106AS/6, p. 246.

⁵⁷⁷ Assemblée générale du 14 décembre 1868, A.N. 106AS/6, p. 246.

⁵⁷⁸ Séance du 9 novembre 1863, A.N. 106AS/5, p. 691.

⁵⁷⁹ Séance du 23 janvier 1865, A.N. 106AS/5, p. 731.

⁵⁸⁰ Assemblée générale du 3 mai 1858, A.N. 106AS/5, p. 560.

⁵⁸¹ Séance du 16 décembre 1861, A.N. 106AS/5, p. 640.

autre précision⁵⁸². En 1866, Victor Paillard a fait l'acquisition de reproductions des loges de Raphaël et des *Saisons* de Boucher⁵⁸³. Ces ouvrages ne sont pas à proprement parler des recueils de modèles destinés à l'industrie, alors que les publications de cette nature se multiplient dans la première moitié du XIX^e siècle – il suffit de penser à celles de Percier et Fontaine, ou encore d'Aimé Chenavard –, leur caractère est plutôt artistique et historique, ils participent à l'amélioration générale du goût et des connaissances sans réellement fournir un répertoire de modèles directement applicables.

L'autre voie d'enrichissement du musée est l'acquisition ou le don des objets primés dans les concours organisés par la Réunion :

« S'appuyant du § 9 de l'art. 4 du règlement, votre bureau propose que les pièces principales primées dans les concours du prix Crozatier, du prix Villemensens et des divers prix de la Société, puissent être acquises par le Bureau, soit à titre gratuit, soit à prix d'argent. À défaut des originaux, un exemplaire en galvanoplastie pourrait être reçu ou acheté [...].⁵⁸⁴ »

C'est une importante voie d'enrichissement parce que, si les achats de recueils et ouvrages fournissent des modèles en deux dimensions, les pièces issues des concours donnent quant à elles une véritable existence, un véritable corps, au musée de la Réunion. En tant que président et cheville ouvrière de la fondation des concours, il n'est pas étonnant de voir Barbedienne être le premier à apporter sa contribution. Dès le printemps 1865, il offre un cadre en bronze exécuté par Alfred-Auguste Courtois, ayant remporté le prix Villemensens en 1862, et deux fac-similés d'objets exécutés par Désiré Attarge ayant remporté le prix Crozatier en 1862 et 1864, à savoir respectivement un coffret Louis XVI en galvanoplastie argenté et une coupe grecque également en galvanoplastie argentée. De la même manière, Paul Christofle fait don d'une assiette à quatre compartiments réalisée

⁵⁸² Lors de la séance du 14 octobre 1859, nous apprenons que Charpentier a acquis 5 volumes de gravures et dessins, et a obtenu l'accord pour l'achat de 3 autres. Un nouvel achat de dessins et gravures est mentionné dans la séance du 13 janvier 1860, de même que dans la séance du 17 mai 1861 est rapportée l'acquisition faite à la demande de Charpentier de « 4 gros volumes de dessins et gravures pour 100 F. », A. N. 106AS/5, p. 628.

⁵⁸³ Assemblée générale du 12 mars 1866, A.N. 106AS/5, p. 91.

⁵⁸⁴ Assemblée générale du 1^{er} juin 1865, A.N. 106AS/6, p. 28, voir aussi séance du 16 juin 1865, A.N. 106AS/6, p. 39.

par Jules Abeille et lauréate du prix Crozatier en 1860⁵⁸⁵. Si l'initiative du don peut provenir du fabricant employeur du lauréat, participant ainsi, si ce n'est d'un mouvement de patrimonialisation, du moins d'un processus de reconnaissance et de légitimation du fabricant au travers de ses produits et de ses producteurs, elle peut aussi provenir des lauréats eux-mêmes, à l'instar des frères Fannière⁵⁸⁶ qui offrent à la Réunion la reproduction en galvanoplastie d'un bouquet auquel a été décerné le prix Villemans en 1864⁵⁸⁷. Joignant l'action à la parole, Barbedienne est le premier mais aussi le plus important donateur du musée de la Réunion⁵⁸⁸. Aux dons d'objets, la commission du prix Villemans propose en novembre 1863 d'adjoindre des épreuves photographiques qu'elle souhaite faire réaliser pour les lauréats de son concours, les fonds nécessaires pour cela étant prélevés sur ceux du musée⁵⁸⁹.

Si beaucoup s'accordent pour reconnaître le bien-fondé pour la Réunion d'un musée rassemblant les modèles nécessaires à l'étude et aux perfectionnements des apprentis et des ouvriers ainsi que les premiers éléments d'une histoire du bronze parisien, force est de reconnaître le manque de participation individuelle à cet effort qui se veut collectif. En mai 1869, Barbedienne déplore encore le fait que : « De toutes nos fondations récentes, votre musée est celle qui a le moins prospéré [...].⁵⁹⁰ », l'espoir de parvenir à susciter un véritable élan demeure infaillible, et il suffit d'un don fait par Victor Paillard après cet aveu d'échec pour que Barbedienne puisse à nouveau espérer que : « Son exemple sera suivi nous en avons la certitude, plusieurs promesses nous sont faites et tout nous permet de croire qu'à notre prochaine rencontre de

⁵⁸⁵ Séance du 16 juin 1865, A.N. 106AS/6, p. 40.

⁵⁸⁶ François-Auguste Fannière (1818-1900) et François-Joseph-Louis (1820-1897), fondent en 1839 la maison Fannière frères.

⁵⁸⁷ Séance du 16 juin 1865, A.N. 106AS/6, p. 40.

⁵⁸⁸ Un inventaire des collections réalisé à la suite de la nomination d'un nouveau préposé permet d'identifier tous les objets ayant été offerts à la Réunion par son président, à savoir : une coupe dite des Césars bronze argenté sur pied de marbre ; un groupe, Enée Anchise et Ascagne, bronze (Un groupe représentant *Énée, Anchise et Ascagne* dont le moulage a été exécuté par Antoine Allevet, remporte le prix du concours de 1865. Il est possible que ce soit le même. Voir annexe 3.5.) ; une pendule marbre noir ; deux lampes bas-relief des douze Dieux, bronze sur pieds marbre noir ; deux flambeaux tête de Bacchus indien, bronze ; un garde-feu, bronze ; un buste de *Diane Romaine*, fonte légère ; un buste, *Hélène*, fonte légère ; séance du 21 septembre 1866, A.N. 106AS/6, p. 125.

⁵⁸⁹ Sur les 3 épreuves, la deuxième est destinée au ciseleur, et la dernière au propriétaire, Assemblée générale du 9 novembre 1863, A.N. 106AS/5, p. 691.

⁵⁹⁰ Assemblée générale du 19 mai 1869, A.N. 106AS/6, p. 276.

nouvelles richesses seront acquises à cette institution si modeste encore, et que pourtant nous croyons appeler à figurer plus tard dans l'histoire de nos fastes professionnelles⁵⁹¹ ». Encore une fois, la Réunion se place au cœur des débats et actions contemporaines, les dépassant en leur donnant une réalisation qui, si elle n'est parfaite, peut s'enorgueillir d'exister.

Le projet de la Réunion, qui associe école, bibliothèque et musée, selon l'alliance trinitaire sacrée défendue par les tenants de l'art industriel, tente de trouver un équilibre vertueux entre le maintien des traditions et du savoir-faire de ses ouvriers et l'intégration des nouveaux systèmes de production. Depuis les années 1830, moment où est fondée l'école de Lequien et où la Réunion s'associe à ce projet, et où nous ne sommes qu'aux prémices d'un mouvement profond et durable auxquels des hommes – Charles Blanc (1813-1882), Philippe de Chennevières (1820-1899), etc. – sauront donner l'élan opportun, au développement des concours, des participations aux expositions nationales et internationales, jusqu'à la création d'un musée pour conforter et conserver ces avancées, la Réunion fait preuve d'une conscience aiguë d'elle-même et de son métier. C'est ce que prouve son engagement dans la mise en place d'une formation adaptée pour ses ouvriers, engagement en totale adéquation avec les importantes transformations dans les techniques de fabrication du début du siècle, plus nombreuses et rapides que dans d'autres industries d'art. La Réunion peut-elle tenir lieu de modèle ? Si le caractère très spécialisé de la formation dispensée par l'école de la Réunion ne permet pas d'en faire un modèle directement transposable et applicable, la participation de membres de la Réunion à la réflexion sur l'organisation de l'enseignement professionnel permet peut-être la diffusion de ses idées.

⁵⁹¹ Assemblée générale du 12 décembre 1869, A.N. 106AS/6, p. 321.

CONCLUSION PARTIELLE

Le début du XIX^e siècle est marqué par de profonds changements structuraux dans l'organisation professionnelle qui s'accompagnent de la réorganisation du marché et de la consommation, eux-mêmes induits par les bouleversements politiques et sociaux contemporains. C'est tout particulièrement le cas des lois d'Allarde et Le Chapelier qui mettent un terme aux anciennes associations professionnelles. En parallèle, les perfectionnements techniques de la révolution industrielle modifient significativement les procédés de fabrication dans le monde du bronze qui, en retour, participent à la réévaluation de la notion de révolution industrielle.

Tous ces facteurs engagent les fabricants à développer de nouvelles organisations du travail, et à les faire leurs pour proposer des produits à même de satisfaire aux attentes renouvelées des consommateurs qui viennent remplacer les anciens commanditaires. Pris dans l'inévitable mouvement de balancier entre l'offre et la demande de la nouvelle économie, l'industrie du bronze aura pour premier enjeu de savoir se resituer sur le marché et d'adapter ses productions. Ce sera fait grâce à un important effort d'investissement et d'innovation, effort dont la principale avancée sera la réorientation de la production du luxe au demi-luxe.

Ces adaptations qui engagent individuellement chaque fabricant vont aussi exiger une réponse collective. Cette réponse sera la fondation de la Réunion des fabricants de bronze, une structure coopérative ouverte qui, malgré l'interdiction d'association, parvient à trouver sa place et, progressivement, à la légitimer. Elle devient le référent pour la plus grande partie de l'industrie du bronze. En premier lieu, la Réunion dirige son action en faveur de la profession par la restauration des liens entre ses différents membres et la promotion du métier par

l'encouragement professionnel et la formation ouvrière. Ces deux domaines concentrent l'attention des acteurs des industries d'art dans leur ensemble. De la sorte, cette organisation privée s'insère progressivement sur la sphère publique, pour pallier les lacunes de l'action officielle, et devient le pivot autour duquel s'articule tout le secteur.

Dans l'organisation du métier qu'elle propose, la Réunion apparaît comme un dépassement de la corporation, car à de nombreux égards, elle ne s'oppose pas aux principes qui étaient les siens, elle les prolonge et les renouvelle. Toutefois, elle dépasse largement les enjeux des anciennes corporations en ayant su sortir de son cadre pour en construire un nouveau, adapté aux exigences contemporaines.

Ces adaptations et ces innovations dont la Réunion est, cette fois, non plus le continueur, mais l'initiateur vont être l'objet de notre seconde partie. Tous les acquis gagnés par la Réunion vont lui permettre de s'engager dans d'autres chantiers nombreux. Car, tant d'un point de vue de la réception par le public et la société en général, que d'un point de vue juridique, la reconnaissance des arts industriels est une jachère où tout est à faire. Le statut de l'œuvre, sa dénomination, ses limites ainsi que les conditions de son attribution n'existent alors pratiquement pas, et ce qui existe est le plus souvent inadapté ou incomplet. C'est de cette manière que la Réunion va devenir un acteur essentiel de la réflexion sur la propriété littéraire et de la reconnaissance esthétique et juridique des arts industriels.

Deuxième partie

CONCILIER ET PROTÉGER

« À mesure que l'esprit, l'art, l'industrie, s'étendent et font leur place plus grande, les créations de l'esprit, de l'art, de l'industrie, acquièrent et une importance et une valeur plus considérable. Il arrive un moment où il faut compter avec eux ; ce moment est arrivé. D'un autre côté, tant que les arts et métiers se réglementent secrètement et abusivement dans le sein des communautés et des corporations, il n'y a point pour eux de droit public. Au jour de leur émancipation, au contraire, il leur faut un code. Ce moment est également venu. »

Joseph-Adrien Gastambide⁵⁹²

⁵⁹² GASTAMBIDE 1837, p. 2-3.

Chapitre 4

L'ÉLABORATION DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE : ENTRE PROPRIÉTÉ ARTISTIQUE ET PROPRIÉTÉ INDUSTRIELLE

Dans l'introduction de son traité sur la contrefaçon, Joseph-Adrien Gastambide, juriste et neveu de l'un des plus importants présidents de la Réunion, met pertinemment le doigt sur le problème qui va occuper la Réunion et les juges tout au long du XIX^e siècle. Dans le système corporatif, le droit était inutile pour encadrer les pratiques au sein du métier, les pairs s'en chargeaient. L'abolition du système a entraîné la mise en place de nouveaux dispositifs, utiles et efficaces, mais dans le cas qui nous occupe rapidement dépassés par les transformations apportées par une nouvelle révolution, celle de l'industrie. Les modes de protection élaborés durant la période révolutionnaire, sur lesquels nous allons revenir, ne sont pas déficients par nature, ils se révèlent rapidement inadaptés car non pensés pour des objets tels que les bronzes d'art, des œuvres reproductibles auxquelles les notions traditionnelles d'unicité et d'originalité ne s'appliquent pas.

Si les arts industriels appellent des dispositions particulières, c'est qu'ils sont de par leur nature – entre art et industrie, entre esprit et matière – à la frontière de deux régimes de droit distincts qui supposent des objets différents mais qui, tous deux, relèvent d'une notion cadre plus large, la propriété intellectuelle : d'une part la propriété artistique, de l'autre la propriété industrielle. Autrement dit d'un côté les œuvres d'art, dites œuvres de l'esprit ou du génie, et de l'autre les ouvrages industriels. Alors que la partition entre propriété artistique et propriété industrielle paraît claire de prime abord, l'entre-

deux que constitue l'art industriel en éprouve les limites. Dans lequel de ces deux camps doit-on ranger des produits qui tendent à relever de l'un comme de l'autre, plus encore qui se définissent comme étant l'un et l'autre ? Question d'autant plus ambiguë que les évolutions du droit et de l'art industriel ne sont pas synchrones et que le second vient montrer au premier ses insuffisances.

Le débat serait peut-être plus facilement clos si des enjeux d'ordres économique et esthétique ne venaient pas le biaiser. Derrière le choix du régime de protection se dessine une définition de l'objet qui penche soit du côté de l'art, soit du côté de l'industrie ; une définition qui conditionne par ailleurs la valeur de ces objets ainsi que le statut de leur producteur. Dans ce débat, la Réunion prend parti pour l'art et, ambitionnant de faire reconnaître son industrie comme tel, conduit toutes ses actions dans ce sens.

Avant d'étudier les manifestations de ces enjeux au sein de la Réunion et de la jurisprudence, il convient de revenir sur l'élaboration de ces différents modes de protection dans ce moment décisif que constitue le tournant du XIX^e siècle, ce moment où l'introduction plus significative de la machine dans le monde de l'art et de l'industrialisation des procédés de fabrication amène à repenser les catégories traditionnelles.

A. Les antécédents de la propriété littéraire et artistique

La propriété littéraire et artistique, ou droit d'auteur, est à la fois un droit relativement récent et un droit évolutif, en ce qu'il s'applique à des objets en constante redéfinition, des œuvres. Aujourd'hui encore, la création artistique contemporaine interpelle le droit et lui demande de suivre le mouvement des pratiques artistiques, un mouvement difficile à embrasser car l'œuvre d'art échappe souvent à sa catégorisation allant même, parfois, jusqu'à sa disparition ou à sa dématérialisation⁵⁹³.

La question de la propriété se pose dès qu'une distance est introduite entre l'objet et son producteur, dès que le lien de parenté s'effiloche et qu'un intermédiaire vient s'immiscer dans cette relation unique. La reproduction d'une

⁵⁹³ Sur les rapports entre droit et création contemporaine, voir ICKOWICZ 2013.

œuvre, quand elle n'est pas autographe, vient mettre à mal ce lien. D'une part, elle introduit un tiers dont le rôle demande à être défini. D'autre part, elle rompt le principe d'unicité et d'originalité – deux notions sur lesquelles nous aurons à revenir – qui tend à définir l'œuvre d'art. Dès qu'il a été possible de reproduire des œuvres, de multiplier des exemplaires et de les diffuser, des dispositifs ont été nécessaires pour encadrer ces pratiques. Ils constituent des précédents dont l'étude est nécessaire pour comprendre sur quelles bases se fonde la propriété artistique telle qu'elle est élaborée au tournant du XIX^e siècle.

a. L'estampe : un laboratoire pour l'élaboration de la propriété intellectuelle des œuvres d'art multiples

Avant de voir quelles sont les créations législatives en matière de propriété artistique et la manière dont le droit appréhende l'œuvre d'art multiple, il convient de s'intéresser aux dispositions spécifiques de la technique de reproduction la plus développée avant la révolution industrielle, l'estampe. Cette attention est parfaitement pertinente dans la mesure où l'estampe, en sa qualité d'aînée, constitue un référent et un modèle paradigmatique pour tous ceux qui auront à voir avec la sculpture d'édition.

Chargés de reproduire par diverses techniques tableaux et sculptures, les graveurs ne sont pas assujettis aux mêmes règles que les autres artistes et artisans – « Leur indépendance ne comporte aucune réglementation uniforme, aucune garantie des droits d'auteurs par voie de mesure générale⁵⁹⁴ » ; leur condition relève du régime du privilège. Bien que le privilège de librairie – ou droit exclusif de reproduire et de vendre une œuvre littéraire – soit répandu dès le début du XVI^e siècle, il faut attendre la fin de ce même siècle pour voir les privilèges de gravure se développer⁵⁹⁵. Ils ont en commun la particularité de pouvoir être délivrés tant aux écrivains qu'aux libraires, de même qu'aux graveurs et aux éditeurs.

⁵⁹⁴ VAUNOIS 1892, p. 26.

⁵⁹⁵ Vaunois cite Étienne Delaune en 1583 pour *Combat de génies*, Paul de la Houveen 1600 pour les portraits d'Henri III, Henri IV, Catherine de Bourbon, gravés par Wierix et par Goltzius, p. 27.

La disparition des corporations et des privilèges durant la Révolution entraîne nécessairement des craintes, notamment en ce qui concerne les droits de reproductions. Afin de faire entendre leur voix, trois graveurs, Basan, Ponce et Gaucher font parvenir à l'Assemblée nationale une adresse dans laquelle ils affirment que leur droit de reproduction est une propriété :

« Notre droit de reproduction [...] est une propriété : la propriété, dans l'état social, est un droit positif qui assure à chaque individu la jouissance et le produit de ses facultés naturelles ou acquises. Mais la loi qui garantit les propriétés est insuffisante pour nous, parce que la nôtre a un caractère particulier ; parce que, sans nous l'enlever matériellement, on peut la rendre nulle entre nos mains. ⁵⁹⁶ »

Cette propriété spécifique est corrélative à la fonction même de l'estampe, qui est de « multiplier l'expression d'une pensée quelconque », fonction qui la place également du côté des arts de l'esprit, et non des arts mécaniques, en ce que « la propriété de la gravure a donc la pensée pour base », et en ce que le graveur « grave le dessin d'un autre, après avoir acquis par une convention expresse le droit de disposer d'un bien qui n'était pas à lui »⁵⁹⁷.

La suite du texte fait apparaître un point fondamental sur lequel nous reviendrons, car il apparaît pareillement dans le domaine de la sculpture et cristallise nombre des questions relatives à la propriété des modèles. En effet dans leur adresse, les graveurs relèvent que la pensée est « libre », qu'elle appartient à tous et ne peut être possédée. Toutefois, cette « communauté » de la pensée n'est pas contradictoire avec l'expression particulière qu'un individu peut en faire ; cette expression personnelle est la source de la propriété que le graveur peut revendiquer :

« Tous les artistes ont le droit de travailler en même temps d'après une propriété publique, mais les dessins de chacun, faits de points de vue différents, sont inévitablement différents eux-mêmes. Voilà la propriété particulière : c'est la manière personnelle de voir, de

⁵⁹⁶ Adresse à l'Assemblée nationale par les graveurs et propriétaires de planches gravées, suivie d'un mémoire qui développe les principes sur lesquels est fondée leur demande, d'un projet de décret conforme à ces principes, d'un mémoire particulier sur la chambre syndicale, en ce qui concerne la gravure, appuyé de pièces justificatives. Signé : Basan, Ponce, Gaucher, 1^{er} mars 1791 ; cité par VAUNOIS 1892, p. 44-45.

⁵⁹⁷ Pour toutes les citations de ce paragraphe, voir VAUNOIS 1892, p. 44-45.

sentir, de traduire ; c'est la *composition* ou le *mode d'expression*. C'est ce mode qui constitue le titre du graveur et qui est la base de sa propriété.⁵⁹⁸ »

La publication des estampes, le moment où celles-ci sont livrées au public, est aussi celui du déclenchement de cette propriété. Dès lors, la contrefaçon d'une estampe signée et publiée en tant que réitération d'une œuvre publique constitue un délit :

« Si on contrefait, si on reproduit ses estampes, image de sa composition, signe de sa propriété, le même bien se trouve dans le commerce deux fois, se trouve représenté deux fois, ce qui est un délit. En effet, de même que les assignats sont le signe du domaine national : les possesseurs de ces effets peuvent les donner, les échanger, les vendre, les jeter au feu, mais non les contrefaire sans crime, parce que le domaine national sera représenté deux fois, parce que le contrefacteur s'approprierait une partie de ce domaine ; de même, les épreuves du graveur sont chacune le signe partiel de son domaine : on peut les donner, les vendre, les détruire, mais non les contrefaire sans crime, parce que le domaine du graveur serait représenté deux fois, parce qu'on s'approprierait son bien.⁵⁹⁹ »

En reconnaissant et en certifiant une originalité dans la reproduction d'œuvres conçues par d'autres, en ce qu'elles sont la manifestation rendue publique d'une personnalité artistique, les graveurs élaborent une conception essentielle pour l'évolution de la protection des œuvres d'art multiples quel que soit leur médium.

b. Le cas particulier de la sculpture

Il ne faut pas attendre le XIX^e siècle pour que les spécificités de la sculpture amènent ceux qui s'en occupent à prendre ou à demander des dispositions spéciales pour encadrer sa pratique. Dès les années 1670, les sculpteurs manifestent à l'Académie royale leur mécontentement quant à la multiplication des fontes de mauvaise qualité faites sans leur consentement d'après leurs

⁵⁹⁸ VAUNOIS 1892, p. 44-45.

⁵⁹⁹ VAUNOIS 1892, p. 44-45.

œuvres. Le roi prononce à cet effet un arrêt du conseil le 21 juin 1676, qui condamne les contrefacteurs des sculpteurs de l'Académie à une amende de 1 000 livres⁶⁰⁰, un texte capital en ce qu'il « sanctionne pour la première fois avec précision le droit de l'artiste [...] en le subordonnant seulement à l'apposition d'une marque de garantie ⁶⁰¹ ». Toutefois, les fondeurs n'ont pas été nominativement visés dans l'arrêt de 1676, et il faut attendre la sentence de police du 11 juillet 1706 pour que cette disposition, qui était spéciale aux Académiciens, leur soit étendue. Il leur est désormais défendu « de contre-mouler ni donner à d'autres les ouvrages que les sculpteurs leur auront donnés à fondre, et aux sculpteurs de faire part à qui que ce soit des modèles qu'ils auront faits pour les fondeurs, ou que les fondeurs leur auront communiqués, à peine de cinquante livres d'amende⁶⁰² ». Cette décision permet de garantir le droit d'auteur en sculpture « d'une façon absolue, et sans aucune limitation de durée⁶⁰³ ». Elle s'ajoute également à la sentence de police du 11 juillet 1702 précédemment évoquée qui fixait, entre fondeur et sculpteur, la propriété respective des modèles⁶⁰⁴. Il est également interdit aux sculpteurs d'avoir des fourneaux chez eux, de fondre ou de faire fondre leurs modèles de statues et d'exécuter des ornements en bronze, sans recourir aux Maîtres fondeurs. Ces dispositions viennent en réponse à la défense faite en 1639 aux fondeurs de n'entreprendre aucun ornement en relief, aucune sculpture, sans l'aide d'un Maître sculpteur. En 1766, le Parlement adopte le projet de protection des modèles proposés par les maîtres fondeurs, interdisant aux marchands merciers, bijoutiers, miroitiers, doreurs, ébénistes et tous autres de « piller ou faire piller les modèles des maîtres

⁶⁰⁰ « [...] Sa Majesté étant en son conseil, en confirmant les privilèges qu'elle a ci-devant accordés à ladite Académie ; a fait et fait très expresses inhibitions et défenses à tous les sculpteurs, mouleurs et autres de quelque qualité et condition et sous quelque prétexte que ce puisse être, de mouler et exposer en vente ni donner au public aucuns ouvrages dedits sculpteurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture, ni copie d'iceux, lorsqu'ils se trouveront marqués de la marque de ladite Académie, et non autrement, sans avoir la permission de celui qui les aura faits, à peine de 1 000 livres d'amende et de tous dépens, dommages et intérêts. » BRILLON, Pierre-Jacques, *Dictionnaire des arrêts*, Paris, 1727, *ad. voc.* « sculpteurs ».

⁶⁰¹ VAUNOIS 1892, p. 20.

⁶⁰² VAUNOIS 1892, p. 21.

⁶⁰³ VAUNOIS 1892, p. 21.

⁶⁰⁴ « Faisons défense aux fondeurs de contremouler ni donner à d'autres les ouvrages que les sculpteurs leur auront donnés à fondre, et aux sculpteurs de faire part à qui que ce soit *des modèles qu'ils auront faits pour les fondeurs*, ou que les *fondeurs* leur auront communiqués, à peine de 500 F d'amende. », cité par GASTAMBIDE 1837, p. 356. *Articles, statuts, ordonnances... accordez... aux jurés et gardes de la communauté des fondeurs...*, Paris, 1743, p. 90, cité dans VAUNOIS 1898, p. 6.

fondeurs », en établissement un enregistrement et un dépôt des modèles⁶⁰⁵. Une idée similaire avait également animé les discussions lors de la réforme des statuts de la corporation des Maîtres peintres et sculpteurs en 1738⁶⁰⁶ ; une possibilité que nombre souhaitaient restreindre aux seules décorations et ornements sculptés, étant donné que l'« Art » était déjà, en lui-même, une copie de la nature. Des dispositions très similaires apparaissent dans les nouveaux statuts de l'Académie, qui sont homologués par le Roi le 15 mai 1777 enregistrés au Parlement le 2 septembre⁶⁰⁷. Toutefois, cette reconnaissance de la propriété

⁶⁰⁵ « Messieurs les jurés en charge de ladite communauté ont représenté à la compagnie que, depuis nombre d'années, il a été porté des plaintes à la communauté de la part de plusieurs maîtres d'icelle, au sujet des vols et pillages qui se font journellement des modèles ; cependant aucun des maîtres de la communauté n'ignore les peines et les dépenses qu'un modèle coûte à l'artiste qui se propose d'en faire un. Le modèle fait et parfait est un fonds qui reste à l'artiste pour en faire dessus autant qu'on lui en commande, et par là il trouve dans le bénéfice de la vente de quoi se dédommager du temps qu'il a employé à la construction de son modèle, et des dépenses qu'il a faites pour y parvenir. Mais si l'on continue de souffrir qu'on lui pille et vole les modèles, il s'ensuivra que l'artiste perdra tout le fruit de son travail, se dégoûtera, que son imagination ne travaillera plus, et que le public se trouvera privé de nouvelles choses, et trompé, n'ayant que de mauvais surmoulés qui ont beaucoup dégénéré de leur beauté, valeur et solidité. C'est cependant ce qui arrive journellement. De tels abus méritent toute l'attention de la compagnie, et MM. les jurés ont représenté qu'il était de leur devoir de proposer les moyens de les réprimer ; qu'ils croient que le plus efficace est de proposer à la compagnie le règlement suivant :

Art. 1^{er}. Défenses sont faites à tous marchands merciers, bijoutiers, miroitiers, doreurs, ébénistes et à tous autres de quelque qualité qu'ils soient, de piller ou faire piller les modèles des maîtres fondeurs, ni faire mouler sur les modèles desdits maîtres ; et à tous maîtres fondeurs et autres ouvriers de les mouler et finir qu'ils ne soient sûrs que ce n'est point une pièce pillée, à peine par les uns et les autres solidairement de payer le prix du modèle et de mille livres d'amende, applicables, moitié au profit du roi et de l'autre moitié au profit de la communauté des maîtres fondeurs. », cité par GASTAMBIDE 1837, Livre VI Des ouvrages de sculpture, § 1^{er} De la propriété des ouvrages, p. 357.

⁶⁰⁶ Art. 69 : « Sera défendu à tous Maîtres de la communauté de copier, ni faire copier, mouler ou contremouler les ouvrages les uns des autres, pour les vendre ou les employer dans leurs entreprises, sans avoir le consentement par écrit du premier auteur des-dits ouvrages. »

Art. 70 : « Ne pourront pareillement, à moins d'un consentement semblable, graver ou faire graver au burin et à l'eau-forte ou autrement aucuns dessins, esquisses ou tableaux, figures de ronde-bosse, bas-reliefs, ornements et autres ouvrages inventés, peints ou sculptés par d'autres Maîtres de la communauté et à eux appartenants, comme aussi d'en graver ou faire graver une seconde ou troisième fois, sous prétexte d'en changer la forme pour la rendre plus grande ou plus petite, et sous quelque autre prétexte que ce soit, et seront punis les contrevenants par la confiscation des planches qu'ils auront gravées et contrefaites, des épreuves qui en auront été tirées et par une amende de 1 000 livres, applicable un quart au roi, un quart à l'hôpital général, un quart au dénonciateur et un quart au Maître dont les ouvrages et planches auront été copiés. », cité par VAUNOIS 1892, p. 24-25.

⁶⁰⁷ Notamment l'article 8 : « [...] faisons pareillement, et sous les mêmes peines, très expresses inhibitions et défenses à tous sculpteurs et autres, de quelque qualité et sous quelque prétexte que ce puisse être, de mouler, exposer en vente, ni donner au public aucun des ouvrages des sculpteurs de notre Académie royale de peinture et de sculpture, ni copie d'iceux, sans la permission de leur auteur, ou à son défaut celle de l'Académie. », cité par VAUNOIS 1892, p. 29.

artistique est limitée aux Académiciens, « alors que l'exercice de l'art est prévu et autorisé en dehors de l'Académie⁶⁰⁸ ». Une limitation que la législation élaborée durant la période révolutionnaire va venir corriger.

B. Naissance de la propriété littéraire et artistique⁶⁰⁹

Les idées formulées dans l'adresse des graveurs trouvent dans le décret des 19 au 24 juillet 1793⁶¹⁰, qui marque la naissance de la propriété intellectuelle et artistique, une concrétisation légale et durable qui reste en vigueur jusqu'à la loi du 11 mars 1957. Parce que les œuvres d'art ne sont pas des objets comme les autres, la propriété littéraire et artistique est un droit singulier dont les spécificités demandent de s'interroger tant sur les créations que sur leurs producteurs. En effet, créer une loi protégeant les Beaux-Arts demande à les définir : quels sont les objets qui entrent dans le champ d'application de la loi ? Sur quels critères et selon quelles modalités ? La reconnaissance juridique de l'œuvre d'art conduit à la conception de la propriété littéraire et artistique comme un régime particulier au sein du régime général de la propriété intellectuelle. De plus, cet effort de conception conduit à l'exclusion de certains objets de cette définition, ce qui conduit également à l'élaboration d'autres modes de protection, c'est notamment le cas de la protection industrielle.

En la comparant à d'autres régimes de propriété et de protection ainsi qu'aux différentes manières dont elle s'élabore à l'étranger, nous mettrons en évidence les spécificités de la propriété intellectuelle et de la propriété artistique avant de voir comment les œuvres d'art industrielles viennent très directement interroger ces catégories.

⁶⁰⁸ VAUNOIS 1892, p. 29.

⁶⁰⁹ Sur la question de la propriété littéraire et artistique dans le domaine du bronze, voir CHEVILLOT 2008.

⁶¹⁰ Voir annexe 6.1.

a. Le décret des 19 au 24 juillet, l'institution et la nature du droit d'auteur

Une impulsion pour la création d'un droit d'auteur avait déjà été donnée en 1777 avec la création de la Société des droits d'auteur à l'initiative de Beaumarchais – qui deviendra la SACD (Société des auteurs et compositeurs dramatiques), et la promulgation de deux arrêts, proposés par Louis XVI, qui forment une amorce de code de propriété littéraire en accordant aux auteurs le droit de revendiquer pour eux et leurs héritiers à perpétuité le privilège d'éditer et de vendre leurs ouvrages⁶¹¹. Mais cette forme de droit d'auteur relève encore du principe du privilège, et ce n'est qu'avec la loi de 1793, et en particulier son article premier, que la propriété intellectuelle est reconnue comme un droit, le droit d'auteur⁶¹² à proprement parler :

« Les auteurs d'écrits en tout genre, les compositeurs de musique, les peintres et les dessinateurs qui feront graver des tableaux ou dessins jouiront durant leur vie entière du droit exclusif de vendre, faire vendre, distribuer leurs ouvrages sur le territoire de la République et d'en céder la propriété en tout ou en partie.⁶¹³ »

Les articles suivants – sept au total – précisent les droits des héritiers et cessionnaires après la mort de l'auteur, qui jouiront des mêmes droits ainsi que de la propriété de l'œuvre pour une durée de dix ans. Ils indiquent également les peines encourues par les contrefacteurs et les débitants d'éditions contrefaites. Par ailleurs, l'article 7 introduit une définition des objets qui entrent dans le domaine d'application de la loi. Outre les ouvrages de littérature et de gravure, la loi doit protéger toutes les « productions de l'esprit et du génie qui appartiennent aux beaux-arts ». Dès lors, la question est de déterminer si telle ou telle production relève ou non de cette définition.

Avec cette loi, la propriété de certains individus reconnus comme des auteurs passe du domaine du privilège à celui du droit. Mais ce déplacement n'est pas sans failles, et le système de protection tel qu'il est pensé à la fin du XVIII^e

⁶¹¹ IPPOLITO 2006, p. 26.

⁶¹² L'expression « droit d'auteur » est plus tardive et n'apparaît qu'en 1838 dans le *Traité des droits d'auteurs, dans la littérature, les sciences et les beaux-arts* d'Augustin-Charles Renouard, voir RENOUARD 1839.

⁶¹³ Voir annexe 6.1.

siècle est loin d'être parfait et nécessite des améliorations progressives. Au cours du XIX^e siècle, l'effort jurisprudentiel porte sur plusieurs points dont la théorisation conduira à la conception spécifique de la propriété littéraire et artistique. Plusieurs de ces points retiendront plus particulièrement notre attention. La manière dont un individu est reconnu juridiquement comme l'auteur d'une œuvre lui confère un droit à la reconnaissance de son nom⁶¹⁴ ; ce droit peut également être qualifié de droit à la paternité, sur son œuvre⁶¹⁵. Ce droit à la paternité est très certainement celui qui symbolise le mieux les prérogatives que chacun peut rattacher au droit d'auteur : le fait que le créateur d'une œuvre soit reconnu comme tel. Et cet aspect n'échappe d'ailleurs pas aux juges qui reconnaissent rapidement le droit pour un auteur à faire valoir sa paternité sur sa création. Dans le monde du livre, des éditeurs peuvent être condamnés, soit pour avoir publié un ouvrage sous un autre nom⁶¹⁶, soit pour avoir désigné l'auteur par une périphrase⁶¹⁷. Cependant, il ne s'agit pas tant, dans ces affaires, d'une défense du droit d'auteur que de la condamnation d'une faute commise par les éditeurs, car le délit peut disparaître si l'auteur abandonne par contrat sa qualité, sa paternité. Le problème, c'est justement la paternité artistique, ou le lien qui unit un artiste à son œuvre. De la cristallisation sur cet aspect découle l'importance fondamentale que le droit donne au lien presque physiologique unissant un auteur et son œuvre. Pour traduire ce lien, la doctrine s'est appuyée sur le modèle de l'engendrement. Le droit d'auteur repose sur un principe de filiation entre un artiste et son œuvre. Aussi, lorsque l'on parle de droit à la paternité, il s'agit d'une forme de ratification objective d'une conception subjective née dans un contexte humaniste. Une conception qui est remise en cause par la création contemporaine⁶¹⁸, où les rapports à l'œuvre sont envisagés de manières diverses et ouvertes, mais qui est déjà interrogée par les œuvres d'art industriel au XIX^e siècle.

⁶¹⁴ Article L 121-1 du CPI : « L'auteur jouit du droit au respect de son nom, de sa qualité et de son œuvre ».

⁶¹⁵ Le terme « paternité » apparaît dans l'article L 111-4 du CPI : « [...] aucune atteinte ne peut être portée à l'intégrité ni à la paternité de ces œuvres », de même que dans la convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques (1886-1979), article 6bis : « Droits moraux : droit de revendiquer la paternité de l'œuvre [...] ».

⁶¹⁶ Lyon, 10 août 1858, *Annales de propriété industrielle*, 1858, 389, cité par EDELMAN 2008, p. 35.

⁶¹⁷ Paris, 17 déc. 1838, cité par RENOUIARD 1839, n° 189, repris par EDELMAN 2008, p. 35.

⁶¹⁸ ICKOWICZ 2013.

Le droit d'auteur est un droit original en ce qu'il ne s'insère pas directement dans les deux grandes catégories de droit que sont les droits personnels – et les droits qui encadrent les rapports entre personnes telles que le contrat de travail ou le contrat de vente – et les droits réels, comme le droit de propriété. Or, pour élaborer un droit d'auteur distinct du droit de propriété, « le travail conceptuel doit porter à la fois sur la notion d'œuvre qui ne doit plus être considérée comme une « chose » – et sur la nature du lien qui unit l'auteur à l'œuvre – qui ne doit plus être envisagée comme un droit réel⁶¹⁹ ».

Le premier travail porte sur la notion de personne. En effet, si l'auteur est considéré comme le propriétaire de son œuvre, il ne peut lui être assimilé car le droit de propriété suppose un rapport d'extranéité entre celui qui possède et l'objet possédé. Ce problème est progressivement dépassé par l'adoption faite par les juristes français de la catégorie juridique de « personne humaine » inspirée de la doctrine allemande qui reconnaît « un ensemble de prérogatives propres à l'individu, et dont la source et la légitimité [sont] l'homme lui-même⁶²⁰ ». Selon Bernard Edelman, « Le droit d'auteur, en son principe, se présente comme un moment spécifique de la montée de l'*individualisme juridique*⁶²¹ », un moment que Michel Foucault (1926-1984) avait déjà mis en évidence dans son article « Qu'est-ce qu'un auteur ? » :

« [le droit d'auteur] constitue le moment fort de l'individualisation dans l'histoire des idées, des connaissances, des littératures, dans l'histoire de la philosophie aussi, et celle des sciences... Comment l'auteur s'est individualisé dans une culture comme la nôtre, quel statut on lui a donné, à partir de quel moment, par exemple, on s'est mis à faire des recherches d'authenticité et d'attribution, dans quel système de valorisation l'auteur a été pris, à quel moment on a commencé à raconter non plus la vie des héros mais des auteurs. Comment s'est instauré cette catégorie fondamentale « l'homme et l'œuvre » - tout cela mériterait, à coup sûr, d'être analysé⁶²² ».

⁶¹⁹ EDELMAN 2008, p. 36.

⁶²⁰ EDELMAN 2008, p. 37.

⁶²¹ EDELMAN 2008, p. 38.

⁶²² FOUCAULT 1969, p. 777, cité par EDELMAN 2008, p. 38, repris aussi par ICKOWICZ 2013, p. 408.

Foucault articule l'individualité de l'auteur à l'inscription de l'activité d'écriture et d'édition dans le régime de l'appropriation privée⁶²³. Alors que le droit français place l'auteur au centre de son dispositif légal de protection, Foucault montre que ce dernier n'est qu'une construction sociale qui, dans les faits, peut très bien disparaître. Le contexte d'« idéalisme individualiste libéral » dans lequel le droit d'auteur est élaboré à la fin du XVIII^e siècle a conduit à « penser le droit en relation avec l'individu [...]. Le droit de la propriété littéraire et artistique consacre son pouvoir de création, la relation intime entre un auteur doté d'une subjectivité et d'une œuvre perçue comme l'expression de sa personnalité. Cet édifice conceptuel conduit à confondre la notion d'auteur avec un créateur incarné, la personne physique dont émane effectivement l'œuvre⁶²⁴ ». Aujourd'hui, les œuvres d'art contemporain qui adoptent la forme d'œuvre collective permettent d'envisager une approche différente du droit, interrogation que les œuvres d'art industriel créées au XIX^e siècle induisent elles aussi⁶²⁵.

b. Le droit d'auteur face au copyright : approche comparée de la législation

À la propriété artistique telle qu'elle est définie dans le droit français s'oppose un autre modèle, le copyright⁶²⁶. Système préféré dans les pays anglo-saxons et nordiques, il instaure un lien différent entre un créateur et son œuvre car il s'agit d'une propriété au sens strict ; le droit de l'auteur sur son œuvre est un droit « uniquement pécuniaire⁶²⁷ ».

Fondé en 1709 par la promulgation du *Statute of Anne*, le copyright donne aux auteurs d'ouvrages déjà imprimés le droit exclusif de les faire réimprimer pendant une durée de vingt et un ans. Pour les auteurs de nouveaux ouvrages, ce droit a une durée de quatorze ans avec la possibilité de le renouveler une fois. En conférant à l'auteur le droit exclusif d'imprimer des livres, le *Statute* suscite des

⁶²³ ICKOWICZ 2013, p. 408-409.

⁶²⁴ ICKOWICZ 2013, p. 410.

⁶²⁵ On peut, à ce propos, d'ores et déjà signaler la loi de 1902 qui vient protéger la création des dessins et modèles ainsi que les artistes industriels et dont le travail est très souvent collectif et rendu anonyme.

⁶²⁶ Sur ce sujet, voir notamment CORNU 2003 et BENHAMOU ; FARCHY 2007.

⁶²⁷ MONTANA, « The concept of copyright versus the "droit d'auteur" », *Southern California Law Review*, vol. 32, n° 2, Winter 1969, cité par EDELMAN 2008, p. 27.

craintes chez les libraires-éditeurs londoniens qui depuis 1557 détenaient par privilège un droit exclusif et perpétuel sur leurs ouvrages. Ce système, qui avait été conçu afin d'exercer un contrôle et une censure sur les livres publiés, était devenu un moyen pour les libraires de s'assurer un monopole, et les retombées économiques qui en découlent. Désormais, les libraires-éditeurs se trouvent dépossédés de leur droit au profit de l'auteur.

Les modifications apportées par le *Statute* à la durée des droits de reproduction après la mort de l'auteur suscitent également des contestations chez les libraires-éditeurs, qui saisissent à ce sujet la Chambre des Lords. Ils souhaitent faire valoir un droit coutumier antérieur au *Statute* qui conférerait au titulaire des droits – autrement dit l'éditeur qui les a achetés à l'auteur – un droit exclusif et perpétuel. Mais les Lords refusent de fonder un droit perpétuel sur le droit coutumier. De la sorte, ils récusent l'idée que le droit d'auteur n'est pas un droit naturel mais un instrument de politique publique permettant aux auteurs de tirer profit de leur création. Le copyright est un droit économique ; il repose sur une sorte de contrat tacite entre l'auteur et la société : l'auteur a le droit de profiter de la valeur économique de sa création, et donc de la vendre, de même que la société a le droit de jouir des œuvres. Le principe central qui anime l'idée du copyright est que tous, auteurs comme individus de la société, peuvent tirer profit de la création⁶²⁸.

Le copyright est un droit de l'œuvre, alors que le droit d'auteur est un droit de la personne. La différence entre les deux droits repose sur leur fondement⁶²⁹. Alors que le copyright est un droit de nature économique et utilitaire qui ne s'ancre dans le juridique que dans un second temps, le droit d'auteur est lui au contraire de nature juridique avant d'être économique. Bien que le copyright ne reconnaisse pas la notion de paternité artistique, les droits moraux n'en sont pas pour autant complètement absents. Ce sont les droits d'être identifié en tant qu'auteur ou réalisateur de l'œuvre, de s'opposer à toute modification portant

⁶²⁸ Dans le droit français, le système du copyright relève des droits voisins, qui sont considérés comme « des droits qui ne constituent pas en eux-mêmes des droits d'auteur. Ils permettent d'assurer une protection renforcée contre certains actes de concurrence déloyale qui peuvent être comparés, grosso modo, aux atteintes aux droits d'auteur. Ils se situent ainsi "à proximité" du droit d'auteur », H. Cohen Jehoram, *Rapports entre le droit d'auteur et les droits voisins*, *Revue internationale du droit d'auteur*, avril 1990, p. 82, cité par EDELMAN 2008, p. 96.

⁶²⁹ BENHAMOU ; FARCY 2007, p. 21.

atteinte à l'œuvre, de divulguer ou non certains films ou photographies. Par ailleurs, s'il est possible de céder les droits matériels, la loi prohibe la cession du droit moral. Toutefois, ces droits peuvent faire l'objet d'une renonciation⁶³⁰.

Le principe du *Statute* s'exporte et est à l'origine du *Copyright statute* américain adopté le 31 mai 1790. Accordant lui aussi aux auteurs un droit de quatorze ans renouvelable une fois, il ne concerne jusqu'en 1891 que les auteurs américains, les étrangers se retrouvant totalement exclus de son champ d'application. À l'instar des décisions prises en France, les pays européens allongent progressivement, au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, la durée de protection des œuvres⁶³¹. Avec le développement du marché du livre au XIX^e siècle, la nécessité d'une extension de la protection des œuvres à l'échelle internationale se fait ressentir plus significativement. Bien avant la disposition prise par les États-Unis à la fin du siècle, les parlementaires britanniques votent en 1844 l'*International Copyright Act* qui protège les œuvres d'auteurs étrangers sous réserve de réciprocité de leur pays d'origine. Le grand moment d'harmonisation est le premier Congrès littéraire international de 1878 qui vient apporter un cadre adapté à ces professions – déjà – mondialisées.

c. Sculpture et édition dans la loi de 1793

À la lecture de l'article premier de la loi de 1793, une évidence, ou plus exactement une absence, saute aux yeux : dans l'énoncé qui est fait des productions artistiques auxquelles la loi s'applique, la sculpture n'apparaît pas. C'est précisément sur le constat de cet oubli que s'ouvre le livre VI consacré aux ouvrages de sculptures du *Traité des contrefaçons* d'Adrien-Joseph Gastambide : « La question de savoir si le sculpteur a sur son ouvrage les mêmes droits de propriété que le littérateur, le peintre ou le dessinateur, ne paraît guère susceptible de controverse⁶³² », précisant toutefois que les dispositions de l'article 7 précédemment cité qui indiquent que la loi s'applique aux « ouvrages

⁶³⁰ CORNU 2003, p. 195.

⁶³¹ En Angleterre, elle est fixée à sept ans après la mort de son auteur, et à quarante-deux ans après la première publication de l'œuvre. Dans l'Empire germanique, elle court durant trente ans après la mort de l'auteur. Voir BENHAMOU ; FARCY 2007, p. 20-21.

⁶³² GASTAMBIDE 1837, p. 356.

de littérature ou de gravure, ou *toute autre production de l'esprit ou du génie qui appartienne aux beaux-arts* », permettent de l'étendre à la sculpture, en ce que ses productions sont des productions de l'esprit ou du génie. Si de manière jurisprudentielle, la loi réintègre rapidement la sculpture dans son domaine d'application, elle laisse une faille, dans laquelle ne vont cesser de tomber non pas les ouvrages de sculptures, mais ceux de sculpture industrielle.

Absente de la loi de 1793, la sculpture l'est tout autant du Code pénal de 1810, dont les articles 425 à 429 se rapportant à la propriété intellectuelle, réaffirment que la contrefaçon est un délit mais n'introduisent pas pour autant la sculpture parmi les domaines d'application de la loi.⁶³³ Ce n'est qu'en 1814 que la jurisprudence l'y fait rentrer, à la suite d'une affaire de contremoulage opposant Romagnesi à Robin⁶³⁴. Romagnesi a fait un buste du roi⁶³⁵ qui a été contrefait par une dame Robin. Devant les tribunaux, celle-ci argue précisément du fait que la loi ne concerne que les ouvrages de littérature, de musique, de dessin et de peinture, et ne peut donc à aucun moment être opposable à la sculpture. Cette défense se révèle inefficace : Robin est condamnée en première instance le 31 août 1814, puis en appel par la cour royale de Paris le 30 septembre. Son pourvoi en cassation est rejeté par la Cour suprême le 17 novembre qui statue en faveur de l'application de la loi à la sculpture : « Attendu qu'en déclarant que le contremoulage des ouvrages de sculpture rentrait dans la disposition générale des articles 425, 427 du code pénal, et qu'il était susceptible par l'application des peines portées par l'article 427 de cette loi, l'arrêt de la cour de Paris n'a violé aucune loi [...]»⁶³⁶.

Par ailleurs, lors du procès, Romagnesi demande une ordonnance interprétative de la loi qui est rendue par le roi le 10 décembre 1814. Elle déclare que « Les contrefaçons en sculpture, qui comprennent les moules, contre-moules et estampes », de même que les « copies exactes », sont également défendues. Attestant de la compréhension des besoins de la sculpture en matière de

⁶³³ « Toute édition d'écrits, de composition musicale, de dessin, de peinture et de toute autre production, imprimée ou gravée en entier ou en partie, au mépris des lois et des règlements relatifs à la propriété des auteurs, est une contrefaçon ; et toute contrefaçon est un délit. »

⁶³⁴ GASTAMBIDE 1837, p. 359.

⁶³⁵ Peut-être Louis XVIII, Troyes, musée d'art, d'archéologie et de sciences naturelles, inv. 849.1.3.

⁶³⁶ Cité par GASTAMBIDE 1837, p. 359.

protection, elle n'est cependant pas promue légalement – elle n'est pas insérée dans le Bulletin des lois – et n'a donc de valeur que symbolique.

Si la jurisprudence apporte dès 1814 un complément jurisprudentiel à la loi, celui-ci demeure partiel en ce qu'il s'attache aux « ouvrages de sculpture », mais n'inclut pas les ouvrages de sculpture industrielle. Une absence que l'on pourrait là encore imputer au décalage temporel entre l'élaboration de la loi et le développement des techniques de reproduction mécanique et de l'édition de sculptures en tant que telle, si la contrefaçon ne sévissait pas déjà de manière suffisamment importante pour appeler une amélioration de la loi. Derrière cette lacune se révèle le problème de la définition de l'art industriel et du caractère artistique ou non de ses productions. En d'autres termes : les ouvrages de sculpture industrielle sont-ils des œuvres du génie et peuvent-ils relever de la loi de 1793 ?

Pour Joseph-Adrien Gastambide, il ne fait aucun doute que la sculpture industrielle appartient au monde de la sculpture et, par-delà, à celui des Beaux-Arts :

« Sont aussi des ouvrages de sculpture, et comme tels sont protégés par les lois sur la propriété des auteurs, tous les *produits industriels* qui présentent des dessins *en relief ou en creux* sur des matières solides. Parmi ces produits nous citerons les bronzes, les fontes de fer, les estampages sur métaux, les fers-blancs, l'orfèvrerie, les porcelaines, terres cuites, cristaux, verreries, cartons pierre ou pâte, marbreries, plâtres, sculptures en bois, en nacre, en ivoire, etc.⁶³⁷ »

Mais encore faut-il garder à l'esprit le moment de la rédaction de ces lignes – la fin des années 1830, un moment où l'art a commencé son rapprochement avec l'industrie, et réciproquement – mais surtout la familiarité que l'auteur, issu du milieu du bronze, entretient avec ces questions. Toutefois, Joseph-Adrien Gastambide préserve la notion d'œuvre de l'esprit ; une notion qui vient ici aussi distinguer les objets qui sont des œuvres d'art de ceux qui n'en sont pas : « Tous ces ouvrages, en effet, sont des objets d'art s'ils ont été conçus par des esprits distingués et exécutés par des mains habiles ; ils sont des objets de commerce s'ils ont été confiés à des talents secondaires ou établis à bon marché⁶³⁸ ».

⁶³⁷ GASTAMBIDE 1837, p. 361.

⁶³⁸ GASTAMBIDE 1837, p. 361.

Gastambide souligne alors le désavantage dans lequel se trouve la sculpture. En effet, la notion de qualité – que nous pourrions faire correspondre à celle de mérite dans la loi actuelle – ne constitue à aucun moment un critère d’application de la loi pour les dessins, peintures, œuvres musicales, etc. La sculpture ne saurait souffrir un traitement particulier, pas plus que la sculpture industrielle. Pourtant, le caractère « industriel » de cette dernière tend à la rapprocher d’un autre mode de protection, élaboré dans les mêmes années et destiné aux créations – dans le sens d’« invention » – ne relevant justement pas des Beaux-Arts, mais de l’industrie, comme nous allons le voir. Néanmoins, la destination industrielle ne change pas le caractère du droit.

Cette conception de la sculpture industrielle comme création à part entière apparaît clairement formulée dans le *Traité théorique et pratique de la Propriété littéraire et artistique* (1894) d’Eugène Pouillet (1839-1935), mais pour cela il attendra la toute fin du siècle et un long travail jurisprudentiel. Pouillet insiste à son tour sur le fait que le juge ne peut se prononcer sur le caractère artistique d’une œuvre. La loi ne considère pas le résultat, mais le travail ayant conduit à celui-ci, et ce quel qu’il soit. Par ailleurs, l’industrie du bronze bénéficie encore pour Pouillet d’un statut particulier en ce que :

« Le côté artistique ne saurait lui être sérieusement dénié. En effet, il faut tout d’abord composer, créer un modèle ; ce modèle ensuite sert de type aux exemplaires qu’on en tire ; mais chaque exemplaire est une œuvre à part, exigeant un travail spécial de moulage, de ciselure, de telle sorte que deux objets, faits d’après le même modèle, peuvent cependant avoir une valeur différente à raison du fini de l’exécution.⁶³⁹ »

Mais avant de parvenir à cette conception, un long travail de compréhension des spécificités de la sculpture et du bronze d’art a été fait, travail amenant à considérer d’autres modes de protection.

⁶³⁹ POUILLET 1894, p. 89.

C. Du brevet d'invention au dépôt de modèles : la protection des dessins, modèles et marques de fabrique

En raison de leur caractère industriel, les bronzes d'art peuvent parfois être rapprochés d'autres types de protection élaborés pour les innovations et inventions dans tous les domaines tels que le brevet d'invention et le dépôt de modèles. Ces premières associations s'expliquent par la différence qui sépare l'œuvre de l'esprit et l'invention ; si l'une et l'autre sont le résultat d'un travail intellectuel, la dernière concerne le monde matériel. D'un point de vue juridique, « l'invention a pour objet de transformer la nature par la voie de la technique⁶⁴⁰ ». Elle ne saurait donc relever du même type de protection que les œuvres de l'esprit et appelle des dispositifs spécifiques.

Mais ce nouveau mode de protection est-il réellement adapté aux besoins des fabricants ? Une protection reprenant la tradition corporative de la marque ne conviendrait-elle pas mieux à des produits qui ne sont pas des inventions ? Et peut-on faire entrer le bronze dans ce champ de protection ?

a. L'invention du brevet

La protection des inventions est l'autre versant de l'entreprise législative en matière de protection des idées de la fin du XVIII^e siècle. Claude-Urbain de Retz, baron de Servières (1755-1804) et président de la Société des inventions et des découvertes, emmène en 1791 une délégation d'« artistes-inventeurs » à déposer une pétition auprès du Comité d'agriculture et de commerce, réclamant l'établissement en France d'une législation comparable à celle des patentes anglaises.⁶⁴¹ ». La loi du 7 janvier 1791 relative *aux découvertes et aux moyens d'en assurer la propriété à ceux qui seront reconnus en être les auteurs* met en place le brevet d'invention, dit aussi patente nationale, et instaure un directoire des brevets à Paris qui est placé sous la tutelle du ministère de l'Intérieur⁶⁴² et

⁶⁴⁰ EDELMAN 2008, p. 16.

⁶⁴¹ GALVEZ-BEHAR 2008, p. 22-23.

⁶⁴² Le directoire des brevets étant supprimé dès septembre 1792 par Jean-Marie Roland, ses attributions sont transférées directement au ministère de l'Intérieur, puis après la disparition des

qui délivre son premier brevet le 27 juillet de la même année. Le brevet est déposé muni du cachet du déposant et doit contenir la description, les plans, coupes, dessins et modèles correspondant. La loi concerne aussi le citoyen français qui apporte le premier en France une découverte étrangère, et elle oblige l'inventeur à une publicité de sa découverte puisqu'il doit mettre en pratique son invention dans les deux ans qui suivent le dépôt.

Le brevet d'invention est conçu comme un contrat dans la mesure où « l'inventeur bénéficie pendant une durée déterminée d'un droit de propriété, qui lui donne un monopole exclusif pour exploiter son brevet, avec la protection des pouvoirs publics⁶⁴³ », mais une fois cette période révolue, l'invention tombe dans le domaine public et devient la propriété de tous. Le brevet concilie l'idée que la pensée, et ses « productions », sont une propriété, et celle que les innovations doivent bénéficier au plus grand nombre. Trois durées de protection sont proposées aux inventeurs : cinq, dix ou quinze ans, dont les taxes annuelles sont respectivement de 300, 800 et 1 500 livres⁶⁴⁴. Ce coût est la raison pour laquelle la durée de protection la plus courte est généralement préférée. Par ailleurs, il est possible pour un inventeur de faire des modifications ou des compléments à son brevet, tant que ceux-ci portent sur le fond et non la forme de l'invention.

En permettant de substituer à la protection qu'offrait la corporation celle du droit, la loi du 7 janvier 1791 participe également de la réforme des organisations professionnelles au cours de la Première République. Le brevet vient donner corps à l'idée portée par les Lumières, en particulier par Denis Diderot (1713-1784) et Stanislas de Boufflers (1738-1815), que « s'il existe une véritable propriété pour l'homme, c'est sa pensée⁶⁴⁵ », une idée elle-même issue de la philosophie lockienne qui conçoit la propriété comme une extension de la personne. Cette reconnaissance d'une propriété de la pensée marque un tournant fort et spécifique au droit français, qui orientera toute la réflexion future sur la protection de la propriété intellectuelle.

ministères en 1794, au bureau dirigé par Adrien-Marie Legendre au sein de la Commission exécutive d'instruction. À partir de 1798, c'est le Conservatoire des arts et métiers qui est chargé de la publication des brevets.

⁶⁴³ MARCHAL 2009, p. 106

⁶⁴⁴ LAINE 1993, p. 33.

⁶⁴⁵ Archives parlementaires, 1^{re} série, t. XXI, p. 722 (30 décembre 1790), cité par GALVEZ-BEHER 2008, p. 23.

b. Le dépôt des modèles

Cependant, si ce mode de protection peut satisfaire les auteurs d'inventions et de découvertes techniques, il est assez inadapté aux besoins des commerçants et des fabricants qui trouvaient davantage dans le système des marques corporatives une protection en adéquation avec leurs productions⁶⁴⁶. D'ailleurs, sous le Consulat, des arrêtés permettent à certains métiers d'apposer des marques sur leurs produits, mais il ne s'agit que d'autorisations spéciales⁶⁴⁷. L'utilité de la marque dans la lutte contre la contrefaçon parvient à être reconnue, et la loi du 21 germinal an XI en réinstauré le principe à condition que le modèle de la marque soit déposé au greffe du tribunal de commerce dont dépend la manufacture⁶⁴⁸. Le dépôt permet alors d'engager des poursuites en cas de contrefaçon, auprès du préfet de police à Paris ou devant les commissaires généraux dans les villes de province qui en disposent dans les cas de simple police, devant les tribunaux dans tous les autres cas. Toutefois, ces dispositions apparaissent comme inadaptées aux fabricants qui désirent la création d'une instance et de modalités de protection spécifiques. C'est à cette fin que Napoléon I^{er} crée en 1806 les conseils de prud'hommes. La loi du 18 mars instaure le tout premier dans la ville de Lyon et permet leur création dans toutes les autres « villes de fabriques et de manufactures⁶⁴⁹ » qui en feraient la demande. En conservant les dessins et échantillons de modèles, en conciliant les différents entre les membres de chaque métier, en constatant les infractions et en tenant un registre du nombre de métiers et d'ouvriers par fabrique, les conseils de prud'hommes se substituent aux bureaux de communauté et aux greffes de juridictions des manufactures. Le dépôt au conseil des prud'hommes, s'il demeure une possibilité et non une obligation, constitue le meilleur moyen de faire valoir ses droits devant la justice en cas de contrefaçon. À partir de 1809, le Conseil des prud'hommes se voit également confier la conciliation des litiges

⁶⁴⁶ MARCHAL 2009, p. 107.

⁶⁴⁷ Marchal cite l'exemple des fabricants de quincaillerie qui obtiennent le droit d'apposer une marque sur leurs produits après l'avoir déposée à la sous-préfecture dont dépend leur domicile, décret du 23 nivôse an IX (13 janvier 1801), voir MARCHAL 2009, p. 107.

⁶⁴⁸ Ces dispositions sont renforcées par la loi du 28 juillet 1824 et l'article 423 du Code pénal qui vient protéger les noms de marques et de fabricants.

⁶⁴⁹ Loi du 18 mars 1806, art. 34.

concernant des marques⁶⁵⁰. Il agit ainsi en amont du tribunal de commerce, qui reprend l'affaire si celle-ci n'a pu trouver d'issue favorable au terme de la conciliation. Par ailleurs, l'ordonnance royale du 17 août 1825, qui reprend la loi du 18 mars 1806, précise l'action du tribunal de commerce en y faisant recevoir tous les dépôts d'échantillons des fabriques situées hors du ressort d'un conseil de prud'hommes, une disposition qui concerne au premier chef Paris et le département de la Seine⁶⁵¹. Mais se pose également la question de l'application de la loi de 1806 à tous les dessins de fabrique, celle-ci ayant été originellement conçue pour protéger les dessins de tissus. Par avis du 30 mai 1823, le Conseil d'État décide l'extension de la loi à tous les dessins de fabrique ; les auteurs de dessins doivent dès lors s'adresser aux prud'hommes dont dépend soit leur domicile, soit leur fabrique.

Peu nombreux au début du siècle, les conseils de prud'hommes se multiplient partout en France au cours du XIX^e siècle. À Paris, le premier créé par ordonnance du 29 septembre 1844 est destiné à l'industrie des métaux⁶⁵², institution vis-à-vis de laquelle la Réunion des fabricants de bronze aura à se positionner.

c. Les hésitations de la jurisprudence

Progressivement, avec la nouvelle pensée économique portée par Claude-Henri de Rouvroy, comte de Saint-Simon (1760-1825) et Jean-Baptiste Say (1767-1832) dans le premier tiers du XIX^e siècle, pour laquelle les valeurs industrielles deviennent centrales, la protection des brevets évolue. En 1828, une commission, présidée par Louis Gaspard Amédée Girod de l'Ain (1781-1847), est chargée de réviser la loi de 1791. Les travaux de cette commission n'aboutissent pas, mais ils sont toutefois repris par une seconde commission qui donne corps à

⁶⁵⁰ Décrets des 11 juin 1809 et 20 février 1810, l'article VII notamment de ce dernier décret consacre le double enregistrement des marques de fabrique au greffe du tribunal de commerce, prévu par la loi du 22 germinal an XI (articles 16 à 18) et au greffe du conseil de prud'hommes.

⁶⁵¹ Voir LAINE 1993, p. 33-38.

⁶⁵² Une ordonnance du 9 juin 1847 crée un conseil des prud'hommes pour les produits chimiques et les industries diverses (imprimerie, sculpture, menuiserie, charpente, maçonnerie, fabrication de la chaux et du plâtre, etc.) et étend le ressort du conseil à tout le département de la Seine pour l'industrie des métaux, voir MARCHAL 2009, p. 111.

une nouvelle loi sur les brevets le 5 juillet 1844. La principale modification apportée concerne la définition du droit de propriété accordé à l'inventeur. En effet, alors que la loi de 1791 octroyait une « jouissance entière et exclusive sur sa découverte » pour une durée déterminée, la loi de 1844 lui donne « le droit exclusif d'exploiter à son profit » son invention, à condition qu'il s'agisse de « nouveaux produits industriels » ou « de nouveaux moyens ou l'application nouvelle de moyens connus pour l'obtention d'un résultat ou d'un produit industriel⁶⁵³ ». Dès lors, elle complexifie la procédure de dépôt des modèles par les fabricants de bronze, en ce que ceux-ci ne constituent à proprement parler ni de nouveaux moyens industriels, ni de nouvelles applications d'un moyen connu. La question qui se pose à eux pourrait se résumer ainsi : déposer ou ne pas déposer ? Bien que certains optent pour le dépôt, la position toujours choisie et revendiquée par les fabricants est de le refuser. Une position qui s'explique tant par des facteurs économiques qu'esthétiques, voire idéologiques sur lesquels nous allons revenir.

Mais ces interrogations particulières aux bronzes sont à replacer dans un contexte plus vaste. Alors que l'appareil législatif devrait fournir aux juges les outils nécessaires pour protéger efficacement les objets et les inventions de toutes sortes de la contrefaçon – soit en vertu de la loi de 1793, soit de celle de 1791 suivant la nature des ouvrages –, force est de constater que ceux-ci hésitent souvent sur le régime de protection à appliquer⁶⁵⁴. Hésitation qui se transmet d'ailleurs et qui tend à paralyser les fabricants de bronze dans leur lutte contre la contrefaçon. En effet, les commissaires de police et les juges de paix sollicités pour des saisies au début du siècle refusent en général d'agir, considérant que les bronzes ne sont pas protégés contre la contrefaçon. Raison pour laquelle en 1851, Denière écrit au ministre de la Justice pour lui signifier la difficulté rencontrée avec les commissaires de police qui refusent de procéder à une saisie sans réquisition du procureur général, et il lui propose également « d'adresser une demande au tribunal du commerce pour que les affaires entre les négociants et les industriels de la fabrication des bronzes présentés au tribunal soient

⁶⁵³ Loi du 5 juillet 1844, art. 3.

⁶⁵⁴ FRESSONNET, Pierre, « La protection juridique des dessins et des modèles industriels », *Dessins et modèles déposés*, Paris, CCI, 1981, p. 13-14 ; cité par MARCHAL 2009, p. 111.

renvoyées au bureau des fabricants de bronze⁶⁵⁵ ». Pour dépasser ces incertitudes, il est nécessaire que les juges déterminent des critères d'application pour chacune des deux lois, tels que le mode de reproduction mécanique du dessin ou du modèle, la destination industrielle ou artistique, le caractère accessoire du dessin de fabrique, la délimitation d'après les qualités de l'auteur et enfin le caractère artistique de l'œuvre. C'est sur ce dernier point que s'ancre la jurisprudence, en ce qu'il laisse « toute liberté d'appréciation au juge et le [conduit] à une certaine cohérence des décisions⁶⁵⁶ ».

C'est très précisément sur l'orientation de la jurisprudence, dont les oscillations sont cause de la méfiance que les fabricants peuvent avoir à l'égard des tribunaux, et l'évolution de la loi que porte une grande partie de l'action de la Réunion.

D. Faire évoluer la loi : les actions de la Réunion des fabricants de bronze

Désirant s'imposer comme le référent et la spécialiste des questions relatives à la protection des modèles en sculpture industrielle, la Réunion des fabricants suit avec attention l'évolution de la législation en essayant, autant que faire se peut, de donner son avis et de dispenser ses conseils. S'ils sont loin d'être toujours suivis, ils témoignent néanmoins de l'attention et de l'effort portés par la Réunion ; une attitude que l'on pourrait qualifier de *lobbying*, quoique la Réunion ne dispose pas de réels moyens de pression. En marge des instances décisionnaires, elle devient le lieu d'élaboration d'une conception de la propriété des modèles, une conception sensible et pratique en ce qu'elle s'élabore dans le mouvement des affaires qui sont soumises à son arbitrage comme nous allons le voir. Par les différentes requêtes qu'elle adresse au gouvernement – et ce quel qu'il soit – la Réunion essaie de transférer, ou plus exactement de faire intégrer dans le droit les dispositions que ses actions au quotidien lui permettent de cerner et de formaliser.

⁶⁵⁵ Séance du 16 avril 1851, A.N. 106AS/5, p. 397.

⁶⁵⁶ FRESSONNET, Pierre, « La protection juridique des dessins et des modèles industriels », *Dessins et modèles déposés*, Paris, CCI, 1981, p. 13-14 ; cité par MARCHAL 2009, p. 111.

Dans sa lutte pour la reconnaissance d'une propriété artistique propre à la sculpture et aux modèles industriels, la force de la Réunion est sa constance et son obstination. Il est d'ailleurs notable de souligner ici que dans cette lutte, artistes et fabricants font cause commune, et ce aussi longtemps qu'il sera nécessaire pour faire adopter une réelle protection pour la sculpture.

Si ses moyens de pression sont restreints, c'est par leur répétition énergique qu'ils gagnent en force. Ils témoignent également de principes adoptés très tôt et auxquels la Réunion continue de se référer tout au long du siècle. Jamais sa ligne ne bougera, et les exemples qui seront présentés ici ne seront que des variations plus ou moins complètes, plus ou moins exhaustives, des mêmes idées et des mêmes stratégies.

a. Faire entendre sa voix : les réactions de la Réunion aux propositions du gouvernement

En 1825, une commission est nommée par décision royale⁶⁵⁷ dans le but de proposer un projet de loi sur la propriété littéraire et artistique. Elle s'intéresse notamment à la possibilité d'allonger les droits des héritiers à cinquante ans après la disparition de l'auteur si celui-ci n'a pas décidé de leur aliéner ce droit – le cessionnaire jouirait alors des mêmes droits dont auraient disposé ceux-ci⁶⁵⁸. Une disposition particulière concerne les ouvrages de sculpture : « Les productions des arts du dessin sont l'objet d'un titre particulier : l'auteur qui le fera graver, celui d'un ouvrage de sculpture qui le fera mouler, auront seuls le droit d'en multiplier les exemplaires. Le même droit sera transmissible à ses héritiers et dans les mêmes proportions que pour les ouvrages scientifiques et littéraires⁶⁵⁹ ». Informés de ce projet de loi, les membres

⁶⁵⁷ Ordonnance royale du 20 novembre 1825.

⁶⁵⁸ Le rapport au roi rédigé par Villemain, de même que la proposition de loi sont reproduits dans *Thémis ou bibliothèque du jurisconsulte ; publiée par MM. Blondeau, Demante, Du Caurroy, professeurs à la faculté de droit de Paris ; et Jourdan, docteur en droit*, tome huitième, Bruxelles, P. J. de Mat, à la librairie française et étrangère, 1826, p. 93-99.

⁶⁵⁹ Titre III du projet de loi voté par la commission, *Thémis ou bibliothèque du jurisconsulte ; publiée par MM. Blondeau, Demante, Du Caurroy, professeurs à la faculté de droit de Paris ; et Jourdan, docteur en droit*, tome huitième, Bruxelles, P. J. de Mat, à la librairie française et étrangère, 1826, p. 98, voir aussi p. 95-96.

de la Réunion préparent un mémoire destiné au Conseil des arts et manufactures dans lequel les fabricants de bronze expriment leur souhait que la loi mentionne explicitement la propriété inviolable des modèles des fabricants. Le mémoire, dont nous n'avons malheureusement pas retrouvé de transcription, est adopté lors de la séance du 23 janvier 1826. Le projet de la commission reste sans suite ; il faut reconnaître que, dans son rapport au roi, celle-ci a fait apparaître des difficultés, non seulement techniques, mais aussi de fond.

En 1836, la monarchie de Juillet reprend le travail législatif concernant la propriété artistique et élabore à son tour une proposition de loi. La Réunion nomme une commission composée de douze membres et placée sous la présidence de Denière afin de suivre les travaux de celle nommée par le gouvernement. Une nouvelle fois, les membres rédigent un mémoire qui s'articule autour des quatre points faisant selon eux défaut à la législation existante, à savoir la protection de la sculpture industrielle au même titre que la sculpture, l'interdiction des contremoulages et des copies, la dispense de la formalité du dépôt et la perpétuité de la propriété des modèles. Mais là encore, aucune loi ne vient instituer ces propositions. Toutefois, trois ans plus tard, un nouveau projet de loi voté par la Chambre des pairs suscite de virulentes contestations chez les artistes, dont Horace Vernet (1789-1863) se fait la voix. Dans un mémoire intitulé *Du droit des Peintres et des Sculpteurs sur leurs ouvrages*, lu devant l'Académie des beaux-arts le 14 septembre 1839 et reproduit dans *L'Artiste* en 1878, le peintre exprime ses inquiétudes quant aux dispositions de l'article 13 du projet qui stipule que :

« Les auteurs des ouvrages d'arts, mentionnés dans l'article précédent pourront céder le droit exclusif de les reproduire ou d'en autoriser la reproduction, en conservant néanmoins eux-mêmes la propriété de l'ouvrage original.

Mais en cas de vente dudit ouvrage, le droit exclusif de le reproduire ou d'en autoriser la reproduction par l'impression, la gravure, le moulage ou de toute autre manière, est transmis à l'acquéreur à moins d'une stipulation contraire.⁶⁶⁰ »

Le problème mis en évidence par Vernet est la dépossession qu'opère cet article d'un « droit acquis qui constitue à lui seul la propriété artistique des peintres et

⁶⁶⁰ VERNET 1839.

des sculpteurs⁶⁶¹ ». En transférant à l'acheteur les droits de reproduction de l'œuvre, le projet de loi le favoriserait au dépend du créateur qui ne pourrait plus continuer à l'exploiter. Une disparité que Vernet conteste avec ferveur. Et alors qu'il aurait pu se contenter de défendre sa propre cause – celle des peintres –, il fait au contraire preuve d'un esprit d'union et étend ses requêtes aux sculpteurs. Rappelant le « silence » de la loi de 1793 quant à la protection des ouvrages de sculpture – qu'il met sur le compte d'un « oubli » apparemment involontaire –, il affirme que tous les arguments avancés en faveur des peintres valent tout autant pour les sculpteurs, les deux « causes » étant regardées « comme inséparables et justes aux mêmes titres⁶⁶² ».

Là où législateurs et juges avaient instauré une scission dans la loi de 1793, les artistes réaffirment au contraire le principe de l'unité de l'art en faisant cause commune dans la défense de leurs droits. Un article publié en 1841 par Ladet, « De la propriété en matière d'art⁶⁶³ », qui revient sur la proposition de loi de 1839 et en particulier sur l'article 13, demande lui aussi à ne pas oublier la sculpture des dispositions légales en matière de propriété artistique :

« Puis il conviendrait de constater l'existence de la sculpture, dédaigneusement oubliée de l'énumération de l'énumération des diverses branches de l'art, autrement que par l'intrusion, brutale et peu motivée du mot moulage, dans la dernière phrase de l'article 13 ; il serait assez juste, à notre avis du moins, de lui consacrer un article spécial, ne fût-ce que pour l'assujettir nominativement aux règles qui concernent la peinture, sa sœur, et couper court à toute prétention de chicane judiciaire.⁶⁶⁴ »

Ce projet ne donne pas lieu à un débat spécifique au sein de la Réunion, il n'y est évoqué qu'à l'occasion de la relation faite aux membres du procès opposant Jeannest et Vittoz au sculpteur Denis Foyatier (1793-1863) dont nous traiterons par la suite.

⁶⁶¹ VERNET 1839, p. 214, en note : (*Cet article concerne le droit de propriété des auteurs de dessins, tableaux, sculptures, etc., sur leurs ouvrages.)

⁶⁶² VERNET 1839, p. 19.

⁶⁶³ ANONYME 1841, p. 71-74.

⁶⁶⁴ ANONYME 1841, p. 73.

Mais moins de deux ans plus tard, à la fin de l'année 1841⁶⁶⁵, la Réunion constitue une commission, composée de vingt-cinq membres, dans le but de rédiger un mémoire au sujet d'un nouveau projet de loi soumis au Conseil des manufactures – avant que celui-ci ne soit examiné par les Chambres –, mémoire dans lequel elle fait part de ses demandes concernant la conservation des modèles⁶⁶⁶. Le 24 février 1842, une trentaine de membres se réunissent pour entendre le compte-rendu fait par Denière, celui-ci ayant porté devant la commission du Conseil des manufactures les requêtes des fabricants. Ils n'y remportent qu'un succès en demi-teinte. En effet, alors qu'ils réclamaient un droit de propriété perpétuel et sans limite, ils obtiennent certes un droit de propriété exclusif, mais pour une durée limitée à trente ans. Au terme de ce délai, le modèle tombe dans le domaine public. Toutefois « celui qui voudrait se l'approprier [serait] obligé d'en faire aussi les frais de modèle⁶⁶⁷ ». L'interdiction du contremoulage est également réaffirmée. Mais pour bénéficier de cette protection, il est nécessaire que les fabricants aient déposé « les dessins de leurs modèles sous cachet au greffe du tribunal de commerce⁶⁶⁸ ». Une fois le dépôt effectué, il est possible pour les fabricants de porter toute contestation relative au droit de propriété devant la juridiction du tribunal civil, et « le sculpteur qui serait reconnu coupable d'avoir vendu à deux fabricans le même modèle subira non seulement un peine d'amende, mais aussi une peine corporelle ».

Au regard des dispositions de la loi de 1793, qui prévoit un droit de dix ans pour les héritiers et au titre de laquelle les fabricants désirent être considérés, les propositions du Conseil des manufactures marquent une avancée significative dans la protection des modèles de l'industrie du bronze. Mais là encore, la principale pierre d'achoppement du dispositif réside, et continuera à résider, dans le refus qu'opposent les fabricants au dépôt de leurs modèles. Un refus dont les motivations tiennent, comme nous l'avons déjà mentionné, dans la distinction de nature que le dépôt opère entre les ouvrages relevant des Beaux-Arts et ceux relevant de l'industrie. Or, c'est précisément cette distinction que la Réunion souhaite abolir : « on a songé à traiter séparément les intérêts des arts et ceux de

⁶⁶⁵ Séance du 27 décembre 1841, A.N. 106AS/5, p. 96.

⁶⁶⁶ Ce mémoire est censé s'appuyer sur un précédent, très certainement celui de 1836.

⁶⁶⁷ Séance du 24 février 1842, A.N. 106AS/5, p. 99.

⁶⁶⁸ Lettre de Denière transcrite dans le procès-verbal de la séance du 7 février 1842, A.N. 106AS/5, p. 97.

l'industrie ; on a pensé qu'il y avait des différences essentielles entre les droits d'un artiste qui crée et livre une œuvre isolée, et le fabricant qui réunit dans son établissement les œuvres de toutes les mains⁶⁶⁹ ».

Alors que la loi de 1844 sur les brevets ne suscite aucun débat dans la Réunion, du moins rien que les procès-verbaux ne mentionnent, le projet de loi relatif à la propriété des dessins et des modèles de fabrique présenté par le gouvernement à la chambre des Pairs l'année suivante provoque davantage de réactions. Cette mesure, qui prévoit d'établir une propriété des dessins et modèles de fabrique pour des durées de deux, cinq, dix ou quinze ans « suivant la nature des produits, leur destination, leur importance, ou leur perfection », délais après lesquels « chacun pourrait s'en emparer, les imiter, et les contre-mouler impunément », est perçue comme très alarmante par la Réunion. Sa principale inquiétude réside dans la catégorie dans laquelle les bronzes pourraient être classés, ce classement étant laissé à l'appréciation du gouvernement : « à supposer que le gouvernement nous classât dans la catégorie la plus favorisée, nous n'aurions eu la propriété de nos modèles que pendant 15 années, tandis que la législation actuelle nous accorde cette propriété toute notre vie durant et encore dix années après⁶⁷⁰ ».

Suivant son habitude, la Réunion désigne une commission, composée de Denière, Vittoz, Eck, chargée de rédiger une réclamation. Cette commission est la même que celle qui avait déjà été nommée l'année précédente pour un motif lui aussi similaire, et qui faisait suite aux différents entretiens que Denière avait pu avoir avec le ministre du Commerce Laurent Cunin-Gridaine (1778-1859). La voix de la Réunion semble parvenir cette fois-ci à se faire entendre, le président Gastambide annonçant lors de l'assemblée générale du 28 avril 1845 que la proposition d'Antoine-Maurice-Apollinaire d'Argout (1782-1858) selon laquelle « les productions du Dessin, de la Peinture et de la Sculpture appliquées à l'industrie et actuellement régies par la loi du 19 juillet 1793 continueront [sic] à jouir du bénéfice des dispositions de la dite [sic ?] loi⁶⁷¹ ». Si les fabricants peuvent se réjouir de cette reconnaissance de l'application de la loi de 1793 à la

⁶⁶⁹ Séance du 25 avril 1842, A.N. 106AS/5, p. 112.

⁶⁷⁰ Pour toutes les citations de ce paragraphe : assemblée générale du 27 avril 1845, A.N. 106AS/5, p. 253.

⁶⁷¹ Assemblée générale du 27 avril 1845, A.N. 106AS/5, p. 253.

sculpture appliquée à l'industrie, celle-là apparaît encore comme insuffisante en ce qu'elle n'est pas une protection spécifiquement conçue pour celle-ci. Paradoxalement, en plaçant les beaux-arts et la sculpture industrielle sous le même régime de protection, on prend le risque, lors des litiges pour contrefaçon, d'exclure encore plus aisément cette dernière de tout mode de protection :

« car on ne saura plus si tel ou tel modèle est un objet artistique, ou un objet purement industriel ; non seulement les droits de chacun resteront à cet égard dans la plus fâcheuse confusion ; mais devant les tribunaux le contrefacteur pourra toujours soutenir que l'objet qu'il a contrefait n'est point un objet d'art et la justice sera dans l'impossibilité de décider ces questions qui ne sont point de son ressort.⁶⁷² »

Par ailleurs, les spécificités de la contrefaçon en sculpture exigeraient encore certains aménagements :

« Il serait bien important aussi qu'une protection spéciale et d'une durée plus considérable nous fut accordée contre la contrefaçon par le surmoulage. En effet dans les autres arts que la sculpture, la contrefaçon exige toujours un certain travail puisqu'il faut refaire ou un dessin ou une planche ou une peinture. Mais dans la sculpture, le surmoulage, opération purement mécanique, dispense de toute espèce de travail, elle est un moyen de contrefaçon extrêmement facile et par conséquent d'autant plus redoutable pour le droit de propriété.⁶⁷³ »

Les dispositions existantes sont insuffisantes pour satisfaire aux demandes spécifiques de la sculpture, une solution communément admise ne pourra être trouvée que par l'élaboration d'une loi spécialement conçue pour elle.

Accompagner le processus de réflexion et de législation de la propriété artistique permet à la Réunion de formuler ses idées et ses conceptions en la matière, qui la conduisent à être non plus seulement le commentateur mais aussi l'instigateur.

⁶⁷² Assemblée générale du 28 avril 1845, 106AS/5, p. 253.

⁶⁷³ Assemblée générale du 28 avril 1845, 106AS/5, p. 254.

b. Prendre la main : les propositions de la Réunion au gouvernement

D'une position de récepteur des projets et propositions de loi, la Réunion devient un émetteur, une position qu'elle peut légitimement occuper de par sa situation privilégiée de référence de la fabrique. Elle ne fait que mettre en application l'adage selon lequel on n'est jamais mieux servi que par soi-même.

Les débats conduits lors de l'assemblée générale du 28 avril 1845 au sujet d'un projet de loi relatif à la propriété des dessins et modèles de fabrique engagent la commission de la Réunion à entreprendre de nouvelles démarches auprès de la chambre des députés. Mais le projet de loi est mis en suspens, et il faut attendre le 4 mars 1847 pour le voir réapparaître dans les discussions de la Réunion. Quarante membres sont convoqués à cette occasion, auxquels Denière rend compte des démarches de la commission spéciale nommée par la chambre des députés. Le président Gastambide propose de soumettre l'amendement suivant : « toutes les productions de la sculpture quelles que soient leur nature et leur destination jouiront du bénéfice de la loi de 1793⁶⁷⁴ ». Ces propositions trouvent un accueil favorable, le rapport de la commission rendant compte de l'adoption de toutes les dispositions qu'elle avait demandées. Toutefois, la Réunion souhaite poursuivre son effort et obtenir l'introduction dans la loi d'une disposition spéciale afin que le contremoulage ne soit pas seulement interdit pendant une durée de dix ans après la mort du « fabricant créateur », mais de manière perpétuelle. En somme, d'empêcher le passage de toute sculpture industrielle dans le domaine public :

« En effet les législateurs n'ont pas suffisamment compris encore à quels dangers le fabricant est exposé si à une époque aussi rapprochée de son décès tous ses modèles peuvent être impunément contre-moulés et devenir ainsi par un moyen si facile et si peu coûteux la propriété du premier venu qui sans frais d'aucune nature, et n'ayant d'autre mérite que l'impudeur pourrait ainsi dépouiller un héritier de la totalité de l'héritage qu'il tient du travail de son père.⁶⁷⁵ »

⁶⁷⁴ Séance du 4 mars 1847, 106AS/5, p. 274.

⁶⁷⁵ Séance du 25 octobre 1847, 106AS/5, p. 298.

Cette proposition radicale, pas plus que les autres plus mesurées, n'aboutit pas. En effet, les événements de 1848 mettent un coup d'arrêt à ces tentatives de réformes législatives.

L'absence de législation continuant à éprouver la fabrique, la Réunion n'a de cesse de relever les difficultés inextinguibles que rencontrent les fabricants. En laissant au juge – et donc à la jurisprudence – le soin de déterminer quelles productions sont dignes de relever de la loi de 1793, et quelles autres non, les décisions se révèlent des plus variables ; des paradoxes que la Réunion n'a de cesse de dénoncer. Lors de l'assemblée générale du 23 avril 1855, le président Denière se livre à un véritable exercice d'interprétation du droit dont le but est, très explicitement, de légitimer la poursuite de l'action de la Réunion sur le gouvernement. Il met en parallèle plusieurs affaires similaires dont les décisions de justice divergent complètement, de telles contradictions ne pouvant selon lui que « paralys[er] les répressions et encourag[er] de nombreuses spoliations ». Ces déclarations constituent un parfait exemple du système de diffusion des principes défendus par la Réunion auprès des membres dans lequel on préfère la narration des cas à la prescription d'une doctrine⁶⁷⁶. Les deux premières affaires présentées par Denière sont relatives à des pipes⁶⁷⁷ et à des vases de porcelaine⁶⁷⁸. Bien que, pour la Réunion, il s'agisse de sculptures, la cour impériale de Paris a décidé dans les deux cas que la loi de 1793 ne pouvait être invoquée « à raison de l'infinité de leur application et de leur peu de valeur artistique.⁶⁷⁹ » Une décision contredite par un arrêt du 16 mars 1855 rendu par la cour d'appel. En effet, dans affaire Jouvensel contre Saunière père et fils et Peron⁶⁸⁰ relative à la contrefaçon de garnitures décorative de meubles, la cour décide que ces produits rentraient dans le domaine des productions de l'esprit et que l'on pouvait, sans s'arrêter sur leur caractère commercial, leur appliquer la loi de 1793. Auparavant, l'affaire avait été portée devant le bureau de la

⁶⁷⁶ Renvoyer à la sous-partie en question.

⁶⁷⁷ Fiolet c./Crotal, arrêt de la cour impériale de Paris, 2e chambre, 9 mars 1853.

⁶⁷⁸ Ricrochi c./Gringuillard, arrêt de la cour impériale de Paris, 2e chambre, 3 août 1854.

⁶⁷⁹ Assemblée générale du 23 avril 1855, A.N. 106AS/5, p. 508.

⁶⁸⁰ « Peron, Saunière père et Saunière fils ont fait exécuter tant dans leurs ateliers que dans ceux de Dalifol & Barré, et de Collin, un grand nombre de modèles de sculptures en bronze dont Jouvensel justifie être propriétaire, comme ayant fait primitivement établir les uns pour son compte et acquis les autres de la veuve Hendrick, qui en était elle-même propriétaire », assemblée générale du 23 avril 1855, A.N. 106AS/5, p. 508. Voir annexe 7.1., affaire n° 220.

Réunion⁶⁸¹. Ouvrier chez Jouvensel pendant cinq ans, Peron avait, lors de son départ de l'atelier en 1833 pour s'associer avec Saunière dans une entreprise de fabrication de bouilloires, cafetières et théières, emporté avec lui des modèles et surmoulés appartenant à Jouvensel. La Réunion ayant reconnu Peron et Saunière coupables de contrefaçon, elle les avait condamnés à payer 300 francs de dommages-intérêts ainsi que des frais, à restituer tous les objets saisis ou non, et à verser 500 francs d'amende supplémentaires en cas de récidive. Non contentes de cette conciliation, les parties ont porté l'affaire devant le tribunal. Débouté en 1^{re} instance, Jouvensel obtient gain de cause en cours d'appel (arrêt du 16 mars 1855), décision par ailleurs confirmée en cassation (arrêt du 21 juillet 1855). Le texte de la décision rendue par la cour d'appel suit parfaitement la ligne défendue par la Réunion, raison pour laquelle il est lu devant l'assemblée générale et porté au procès-verbal :

« Considérant que ces modèles rentrent par leur nature dans la catégorie des productions de l'esprit appartenant aux beaux-arts dont parle l'art. 7 de la loi du 19 juillet 1793 et par conséquent protégés par l'art. 425 du code pénal

Considérant que cette production existe pour les ouvrages de sculptures en bronze aussi bien que pour tous autres ouvrages de sculptures en l'absence soit du dépôt exigé par les art. 1 et 6 de la loi du 19 juillet 1793 soit de celle que prescrit l'art. 15 du décret du 18 mars 1806, qu'en effet le premier de ces dépôts n'est relatif qu'aux exemplaires des ouvrages imprimés, et aux épreuves des estampes en planche gravées, que le second ne s'applique qu'aux dessins de fabrique, que les ouvrages de sculptures ne sont astreints par aucune disposition des lois et règlements, que leur nature même se refuserait dans la plupart des cas à l'accomplissement d'une pareille condition

Considérant que ces principes doivent prévaloir quelle que soit la plus ou moins grande importance des œuvres auxquelles ils s'appliquent et sans qu'il soit loisible aux tribunaux d'établir à cet égard des distinctions que la loi n'a pas faites

Considérant dès lors que si Jouvensel n'a dans l'espèce opéré ni dans l'un ni l'autre des dépôts prescrit par la loi du 19 juillet 1793, et le décret du 18 mars 1806, il ne s'en suit pas que le fait commis par Peron Saunière père et Saunière fils donne ou puisse par ce motif échapper à la répression [...].⁶⁸² »

⁶⁸¹ Séance du 3 mars 1854, A.N. 106AS/5, p. 478.

⁶⁸² Assemblée générale du 23 avril 1855, A.N. 106AS/5, p. 508-509.

En reconnaissant que la sculpture industrielle échappe, de par sa nature, au régime du dépôt, mais que cette spécificité ne l'exclut pas *de facto* de la protection de la loi, la jurisprudence conforte – ou fait sienne – les principes défendus par la Réunion, ceux-là mêmes qu'elle souhaiterait voir définitivement consacrés par la loi.

La dernière action menée par la Réunion pour faire évoluer la protection des modèles sur laquelle nous souhaitons nous arrêter est la pétition qu'elle adresse en 1866 au Sénat. Cette pétition a pour objet : « de demander, qu'une disposition législative expresse consacre le droit de la propriété industrielle, sans l'assujettir à la nécessité du dépôt à la chambre des prud'hommes et en laissant les auteurs de modèles dans le droit commun pour faire la preuve de leur propriété.⁶⁸³ » Cette pétition, et sa requête, consacrent le refus des fabricants de se soumettre aux modalités du dépôt. Dans un premier temps, ils rappellent le vide de la loi quant à la protection de la sculpture et la manière dont la jurisprudence, en tentant de pallier cette absence, a pu donner lieu à des décisions diverses, voire contradictoires. Une absence encore augmentée par celle de définition précise de ce que recouvre exactement le terme de « sculpture industrielle ». La pétition est l'occasion pour les fabricants d'en livrer une définition, certes partielle, mais qui a au moins le mérite d'en tracer les contours : « La sculpture industrielle, c'est-à-dire celle qui est appliquée à l'ornementation des produits de l'industrie, meubles, lustres, vases, candélabres, pendules, bijoux, balcons, grilles etc., etc., ustensiles de toute sorte destinés à l'habitation ou à l'usage des personnes n'a pas trouvé la même protection auprès des tribunaux ».

Pierre de touche de leur argumentation, ils reviennent encore sur l'absolue impossibilité d'assujettir la sculpture industrielle au dépôt, et ce tant par l'échantillon que par le dessin ou la photographie, la principale raison en étant qu'à partir d'un petit nombre d'ornements, un nombre presque infini de compositions est possible, la création de nouveaux modèles pouvant toujours s'effectuer à partir d'ornements ou de morceaux d'ornements déjà employés par ailleurs : « Jamais assurément le législateur n'a songé à soumettre la sculpture d'art à la nécessité du dépôt. Pour tout esprit pratique, la sculpture industrielle ne peut pas non plus supporter le régime du dépôt, tant à cause du volume de

⁶⁸³ Assemblée générale du 12 mars 1866, A.N. 106AS/6 p. 91-92.

certaines objets que de l'innombrable variété des modèles et aussi des différents usages qu'on en peut faire ». Ils rejoignent ici l'idée que l'ornement fonctionne comme une grammaire, un système combinatoire composés de modules à partir desquels chacun peut créer de nouveaux arrangements – et nul n'a jamais pensé à déposer l'alphabet. Ainsi, le dépôt ne doit plus être considéré comme : « une condition indispensable du droit de propriété, mais seulement comme un moyen facultatif de preuve, en laissant à l'auteur du modèle le soin de prouver sa propriété par les moyens tirés du droit commun et aux tribunaux à juger le mérite des preuves ». Toutefois, ils envisagent un moyen terme en proposant de substituer au dépôt au greffe du tribunal de commerce et aux prud'hommes un enregistrement « moyennant un droit fixe auprès des receveurs de l'enregistrement et des domaines, d'une déclaration de l'auteur du modèle ou d'un dessin ou d'un certificat de vente de l'artiste auteur au fabricant⁶⁸⁴ ». À cela, les fabricants proposent d'ajouter un registre tenu soit par les bureaux des chambres syndicales ou des sociétés des fabricants sur lequel chaque propriétaire de modèle ferait inscrire sa création avec sa description et tous les documents permettant d'établir sa propriété.

Dans cette pétition, les fabricants souhaitent montrer combien le rapprochement des arts et de l'industrie, mouvement que nul ne saurait désormais nier, ne peut réellement se concrétiser que par leur rapprochement légal, le droit venant en quelque sorte sceller cette union :

« Les arts et l'industrie sont si étroitement liés et ont tant d'affinités communes, ils sont si souvent inséparables, qu'ils ont besoin de vivre sous une seule et même loi ; les plus grands artistes de nos jours, sont en même temps des artistes industriels ; c'est l'industrie qui fait de plus en plus le budget des beaux arts ; c'est l'industrie qui en multiplie les œuvres et les répand dans le monde entier et le double intérêt, qui les unit dans toutes les phases de leurs travaux, appelle sur eux une seule et même protection.⁶⁸⁵ »

Enfin, la déclaration finale de la pétition affirme le principe inconditionnel de la propriété de l'œuvre d'art industriel pour son auteur parce qu'elle « est son

⁶⁸⁴ Assemblée générale du 12 mars 1866, A.N. 106AS/6, p. 95.

⁶⁸⁵ Assemblée générale du 12 mars 1866, A.N. 106AS/6, p. 95-96 ; voir annexe 4.2.

fait propre, ensuite parce qu'il en est seul responsable⁶⁸⁶ ». Un principe qui comme nous allons le voir, conduit à s'interroger sur la notion d'auteur dans le domaine des arts industriels.

⁶⁸⁶ Assemblée générale du 12 mars 1866, A.N. 106AS/6, p. 96 ; voir annexe 4.2.

Chapitre 5

APPLICATIONS DE LA PROPRIÉTÉ ARTISTIQUE DANS L'INDUSTRIE DU BRONZE

L'affirmation de l'auteur au XVIII^e siècle a engendré des droits spécifiques pour protéger les œuvres littéraires et artistiques. Alors que l'auteur était le parent pauvre durant l'Ancien Régime, l'affirmation de sa personne et de ses droits sur sa création ont conduit à l'élaboration d'une protection juridique spécifique, d'un côté le droit d'auteur avec la propriété littéraire et artistique, de l'autre le droit des inventeurs, avec la propriété industrielle et le brevet.

Nous l'avons vu, le rapprochement de l'art et de l'industrie qui s'opère au XIX^e siècle, en tant qu'union de deux domaines *a priori* antinomiques, questionne fortement le juriste :

« Si le mariage de l'art et de la technique a engendré, au XIX^e siècle, une pénétration de l'industrie dans l'univers des formes, le droit de la propriété littéraire et artistique n'a pas épousé ce mouvement sans difficultés : il a fallu l'intervention du législateur pour vaincre une obstruction des juges fondée sur des considérations esthétiques.⁶⁸⁷ »

Parce que les moyens précèdent les objets sur lesquels ils avaient à s'appliquer, ceux-ci sont dépassés. En d'autres termes, c'est parce que la loi est conçue et instaurée avant l'apparition des techniques de reproduction mécanique et en fonction d'une conception de l'œuvre d'art fondée sur l'unicité de celle-ci que « la photographie ou les arts industriels sont définis en creux par rapport à ces modèles [les objets non reproductibles et relevant en cela des Beaux-Arts], et

⁶⁸⁷ ICKOWICZ 2013, p. 34.

sont au centre d'enjeux esthétiques et économiques reflétés par la jurisprudence⁶⁸⁸ » durant tout le XIX^e siècle et même au-delà.

C'est à un véritable changement paradigmatique qu'engagent les arts industriels, une évolution qui demande de manœuvrer avec vigilance et expérience. Or, dans le faire et l'action, les temporalités sont différentes et les besoins autres. C'est parce que la loi est longtemps incomplète et la jurisprudence toujours hésitante que la Réunion cherche à ramener dans son giron la résolution des conflits pour contrefaçon entre fabricants ; une action dans laquelle elle s'implique car elle lui permet, *in fine*, de retrouver certaines des attributions qui étaient celles des anciennes corporations, de redonner véritablement corps au métier : le règlement des conflits internes apparaît comme la clé pour une nouvelle organisation du travail, l'élaboration de nouvelles normes partagées. Encore faut-il donner à ces activités un cadre véritable et reconnu, et faire en sorte que ces normes soient acceptées et diffusées.

La réintroduction de corps intermédiaires sous l'Empire, loin de ressusciter les anciens modèles, engendre au contraire de nouveaux réseaux professionnels et sociaux dynamiques et innovants. À cet égard, Claire Lemercier parle d'un phénomène de « (re)construction d'un système d'institutions économiques après la Révolution ». Le terme (re)construction caractérisant bien à son sens l'élaboration de ces institutions « par rapport à un modèle corporatif et réglementaire plus ou moins mythique⁶⁸⁹ ». Quelles sont ces reconstructions et quelles sont leurs prérogatives ? En quoi et comment la Réunion s'insère-t-elle dans ce modèle ?

A. L'arbitrage de la Réunion

En tant que tribunal arbitral, statut qu'elle acquiert en sa qualité de chambre syndicale, la Réunion rend des décisions de justice de paix qui vont constituer le fondement d'une jurisprudence en faveur de l'intégration totale des arts industriels dans la loi de 1793.

⁶⁸⁸ ICKOWICZ 2013, p. 35.

⁶⁸⁹ LEMERCIER 2012, chapitre 3 « Les chambres syndicales : l'arbitrage organisé absorbé par la justice des pairs », p. 259-240.

Toujours est-il qu'au tout début du XIX^e siècle, le vide laissé est tellement sensible que les initiatives pour le combler dépassent en un sens les ambitions premières.

a. Création et développement des chambres syndicales parisiennes

Les chambres syndicales, qui se multiplient durant la première moitié du XIX^e siècle, sont une de ces reconstructions dont parle Claire Lemerrier⁶⁹⁰. Dans le contexte d'interdiction des corporations et des syndicats, elles constituent une brèche dans laquelle les métiers peuvent s'insérer pour reprendre certaines fonctions des anciennes corporations. Les syndicats existent bel et bien avant la loi de 1884, et même avant la tolérance accordée en 1864⁶⁹¹, cependant ils n'adoptent pas la dénomination de « syndicat » mais, le plus souvent, celle de « chambres syndicales »⁶⁹². Ces créations, essentiellement parisiennes, sont placées sous la tutelle de la Chambre de commerce et regroupent un nombre significatif d'individus, au premier rang desquels se trouvent les patrons, même si peu alors endossent ce titre ; la première caractéristique des chambres syndicales est d'être créées par leurs membres. Le contexte est permissif, mais il n'autorise pas tout pour autant, raison pour laquelle les chambres syndicales ne peuvent se donner certaines règles qui les rapprocheraient trop des corporations. Par exemple, elles ne peuvent limiter l'accès à une profession qui doit rester entièrement libre. Une vingtaine de chambres sont créées de façon pérenne avant les années 1850, la plupart liées aux industries du bâtiment⁶⁹³ et, selon l'étude de Joseph-Louis Havard sur laquelle s'appuie Mme Lemerrier, 22 chambres

⁶⁹⁰ Claire Lemerrier signale l'emploi de l'expression « chambres syndicales patronales » en soulignant l'anachronisme de cette expression. Voir aussi VERNUS 2002.

⁶⁹¹ La loi du 25 mai 1864 tolère le droit de grève et tempère le traitement des « coalitions ». Cette loi fait suite au rapport d'Émile Ollivier dans lequel la loi Le Chapelier est qualifiée d'« erreur fondamentale de la révolution française », discours prononcé à l'Assemblée nationale le 27 avril 1864.

⁶⁹² Abolies par décret le 27 septembre 1791, soit six mois après les corporations, les Chambres de commerce sont rétablies dès la fin de 1802⁶⁹². Cependant, leur rôle est très circonscrit et se limite à informer le gouvernement de l'état de l'économie. Elles se composent d'une quinzaine de membres, issus du négoce, de la banque ou de l'industrie, choisis par des électeurs nommés par le préfet, puis renouvelés par cooptation jusqu'en 1848.

⁶⁹³ Elles sont désignées collectivement comme le « groupe de la Sainte-Chapelle », LEMERCIER 2012, p. 168.

syndicales existent avant 1859⁶⁹⁴. Les chambres syndicales renouent avec la tradition de contrôle et de supervision des métiers, mais elles se sont défaites des méthodes autoritaires et restrictives. Elles préfèrent désormais développer une « autorité », une « influence » morale, ou même en faisant usage de « propagande », pour reprendre les termes de Mme Lemerrier, attitude révélatrice selon elle de ces interdictions à l'encontre des corporations et des règlements ont bien un poids réel⁶⁹⁵. Cependant, ces modalités d'existence et de fonctionnement se révèlent particulièrement efficaces dans le règlement des litiges individuels : « Le rôle des chambres dans le règlement de litiges individuels n'en apparaît que plus important dans la mesure où il peut s'agir d'un de ces moyens d'influence, qui les conduit à poser une norme et à essayer de la faire respecter dans des cas précis, sans disposer pour autant des moyens de l'imposer plus largement ⁶⁹⁶ ». C'est exactement de cette manière qu'agit la Réunion.

La pratique du renvoi par les juges d'instruction à des chambres syndicales est une pratique ancienne et qui se poursuit au XIX^e siècle, moment où naît même l'idée qu'il serait plus simple d'officialiser le rôle judiciaire des chambres syndicales, sans revenir sur leur statut privé, afin qu'elles arbitrent directement des litiges sans passer par les tribunaux officiels. Là encore, nous allons voir combien la Réunion des fabricants fait office de modèles dans la mise en œuvre de ces idées de justice de paix.

b. L'arbitrage collectif

Lors d'une séance du syndicat général de l'UNCI, l'Union nationale du commerce et de l'industrie au mois de janvier 1875, Joseph-Louis Havard déclare que l'intervention des chambres auprès du tribunal « avait été une véritable révolution dans la justice commerciale⁶⁹⁷ ». La notion de révolution est toutefois

⁶⁹⁴ HAVARD, Joseph-Louis, *Les syndicats professionnels – Chambres de patrons*, Paris, librairie Franklin, Henry Bellaire éditeur, 1874, p. 142-148, cité par LEMERCIER 2012, p. 168.

⁶⁹⁵ LEMERCIER 2012, p. 170.

⁶⁹⁶ LEMERCIER 2012, p. 171.

⁶⁹⁷ Intervention à la séance du 27 janvier 1875 du syndicat général de l'UNCI, *L'Union nationale du commerce et de l'industrie*, n° 4, 30 janvier 1875. Les analyses statistiques effectuées par Claire

à nuancer. Pour Claire Lemerrier, le renvoi d'affaires aux chambres syndicales pour conciliation ne concerne qu'une part réduite des affaires et, de surcroît, semble être un phénomène exclusivement parisien. Pour autant, la pratique n'en est pas moins importante, non seulement parce qu'elle concerne plusieurs milliers d'affaires mais surtout parce que cette fonction d'arbitrage est presque toujours signalée comme l'une des principales fonctions des chambres syndicales. Ce contournement de la loi offrant des avantages à tous – juges, parties et chambres syndicales –, il devient une solution privilégiée de résolution des litiges, assignant de la sorte un véritable rôle d'« auxiliaire » du tribunal de commerce aux chambres syndicales. Mais les chambres syndicales finissent ainsi davantage par se rattacher au modèle préexistant du jugement des pairs plutôt que de créer un mode de conciliation résolument inédit. Claire Lemerrier a par ailleurs identifié la première mention du renvoi d'affaires à des chambres syndicales qui date de 1826 et qui est relative à la boucherie, une procédure qui se développe véritablement à partir de 1839. C'est d'ailleurs cette même année que le tribunal ajoute à sa liste d'arbitres la Réunion des fabricants de bronze⁶⁹⁸.

En promouvant ce type de règlement, le tribunal de commerce agit également contre les arbitres salariés auxquels pouvaient être alors confiées les affaires de ce type, en cherchant à s'adjoindre des arbitres commerçants bénévoles dont l'investissement dans la tâche est plus grand car il leur permet de promouvoir en même temps les normes du métier. En choisissant ces arbitres, le tribunal de commerce assoit et légitime son rôle d'expert des chambres syndicales qui apparaissent alors comme des interlocuteurs naturels pour tous les membres d'une profession. Les chambres ont tout à gagner à se voir confier de telles responsabilités, et les membres de la Réunion ont parfaitement conscience du caractère distinctif de cette fonction. Outre cette qualité d'expert, l'autre atout des chambres syndicales est la quasi-gratuité de leurs services – les frais consistant souvent en un « droit de chambre » modique⁶⁹⁹ – qui est rendue

Lemerrier d'après des échantillons de jugement montrent que les renvois sont inexistantes jusqu'en 1824, présents à partir de 1835, et très nombreux à partir de 1846, LEMERCIER 2012, p. 197.

⁶⁹⁸ Claire Lemerrier parle de Chambre des fabricants de bronze, LEMERCIER 2012, p. 199.

⁶⁹⁹ Selon Claire Lemerrier, alors que les honoraires des arbitres salariés sont estimés entre 15 et 1 000 francs par affaire, les droits de chambres oscillent entre 3 à 10 francs dans les plus grandes chambres, et les adhérents peuvent parfois en être exonérés. LEMERCIER 2012, p. 203.

possible grâce aux adhésions et aux cotisations, celles pratiquées par la Réunion étant d'ailleurs supérieures à la moyenne.

L'arbitrage est conduit dans chacune des chambres de façon assez similaire. Il est confié à une quinzaine de membres élus qui forment la « chambre syndicale » à proprement parler, les arbitrages ayant lieu durant les séances organisées hebdomadaires ou mensuellement⁷⁰⁰. Leur dimension collective, de même que leur organisation au siège même de la chambre en constituent les caractères distinctifs. Une dimension collective qui permettrait aux arbitres, selon Henry Havard, de ne pas se sentir individuellement responsable des décisions prises à l'encontre de l'un de leur pair⁷⁰¹. Par ailleurs, en faisant appel à un groupe et non à un seul individu, il est plus évident de trouver parmi eux un spécialiste aguerri à chaque question. Enfin, l'autorité d'un groupe serait plus efficace et forte que celle d'un seul ; encore une fois, la force du nombre impose plus facilement la loi⁷⁰².

Chambres syndicales et tribunal de commerce travaillent en bonne entente jusqu'au milieu des années 1875, où débute une période de crise et de désengagement. Pour les plaintes portées par le tribunal, les chambres instaurent la pratique de faire signer un compromis aux parties par lequel elles s'engagent à accepter la décision rendue par la chambre, qui fait dès lors office de seule instance de jugement. À la Réunion, c'est à partir de la présidence de Barbedienne que la signature d'un compromis apparaît. On peut légitimement comprendre que le tribunal n'ait pas voulu se voir déposséder de ses attributions au profit des chambres – Claire Lemerrier parle d'une crainte de « captation⁷⁰³ » des affaires renvoyées par le tribunal – et ait institué des procédures pour maintenir une tutelle morale et matérielle sur elles.

Pourtant, c'est en auxiliaire et non en concurrent du tribunal de commerce que les chambres souhaitent se définir. En somme, comme un moyen d'optimiser

⁷⁰¹ « il ne peut pas nous convenir d'assumer seuls la responsabilité de décisions à formuler entre deux confrères ; lorsque l'on est appuyé par deux collègues on a la conscience bien plus tranquille. » Henry Havard, intervention à la séance du 27 janvier 1875 du syndicat général de l'UNCI, *L'Union nationale du commerce et de l'industrie*, n° 4, 30 janvier 1875, cité par LEMERCIER 2012, p. 203.

⁷⁰² LEMERCIER 2012, p. 203.

⁷⁰³ LEMERCIER 2012, p. 203.

l'action du tribunal. Et c'est d'ailleurs cette vision des chambres qui prédomine selon Mme Lemerrier dans un courant des sciences sociales qui insiste sur les avantages de cette gestion interne des conflits en développant des méthodes alternatives de conciliation. Certains auteurs comme Harry Arthurs n'hésitent pas à faire de cet arbitrage réalisé par des « groupes organisés⁷⁰⁴ » ou des « tribunaux domestiques⁷⁰⁵ » la forme d'arbitrage la plus efficace en ce qu'elle s'appuie selon lui : « sur des intérêts communs clairement reconnus, sur des normes de décision fondées sur des coutumes ou des intérêts communs clairement reconnus⁷⁰⁶ », rendant la décision plus facile à prendre et plus acceptable. En ce que les chambres syndicales parisiennes correspondent au mieux au type décrit par ces auteurs, Claire Lemerrier a décidé de les utiliser pour éprouver ces paradigmes. Alors qu'une procédure directe d'arbitrage par les chambres, sans passer par le tribunal, serait moins chère et plus facile, cette formule « ne prend pas⁷⁰⁷ ». Les chambres ont davantage un rôle de « conciliation ou d'instruction pour le tribunal de commerce⁷⁰⁸ » que « d'auto-régulation⁷⁰⁹ » en marge de celui-ci, sauf dans le cas de la Réunion.

c. La Réunion des fabricants de bronze : une chambre syndicale modèle

Reconnue en 1839 comme chambre syndicale, la Réunion des fabricants de bronze utilise ce statut pour légitimer son action en matière de protection des modèles et de lutte contre la contrefaçon, qui lui donne le cadre nécessaire à la mise en pratique de ses conceptions mais aussi une reconnaissance officielle de l'activité qu'elle exerce « naturellement » depuis sa fondation. Dès le 7 février 1819⁷¹⁰, des affaires lui sont soumises par des fabricants, l'héritage corporatiste de résolution des conflits au sein du métier et les faiblesses législatives en matière de protection des modèles favorisant la reprise de cette

⁷⁰⁴ LEMERCIER 2012, p. 213.

⁷⁰⁵ LEMERCIER 2012, p. 213.

⁷⁰⁶ LEMERCIER 2012, p. 213.

⁷⁰⁷ LEMERCIER 2012, p. 214.

⁷⁰⁸ LEMERCIER 2012, p. 213.

⁷⁰⁹ LEMERCIER 2012, p. 228.

⁷¹⁰ LEMERCIER 2012, p. 225.

pratique. Ainsi, à la différence de la plupart des chambres syndicales parisiennes, la Réunion a « une réelle activité d'arbitrage indépendante du tribunal de commerce ⁷¹¹ », une activité qui « constitue la base principale de son existence.⁷¹² ». Parce que née dans un conflit qui lui a fait ressentir les limites du cadre juridique et législatif en matière de protection des modèles sculptés, elle se sent d'autant plus investie de cette mission :

« Malgré le soin que nous prenons d'écarter les contestations qui ne se rattachent pas directement à la propriété des modèles, nos confrères sont empressés à nous soumettre toutes les difficultés qui peuvent les diviser, le tribunal du commerce a recours à notre intervention pour terminer des débats dont la Justice est saisie. Vous comprendrez tous les avantages de cette juridiction de famille, et vous vous efforcerez de la maintenir de la justifier encore par tous les moyens qui sont en votre pouvoir, n'oubliez pas que c'est à l'organisation de votre bureau de conciliation plus encore peut-être qu'à la jurisprudence des tribunaux que vous devez d'avoir vu consacré d'une manière stable, et définitive la propriété de vos conceptions. Sachez bien que du jour où se relâcheraient nos efforts, ou s'affaiblirait la confiance qu'inspirent nos décisions, les procès en devenant plus fréquents offriraient plus de chance à la mauvaise foi et introduiraient l'incertitude quant à la jouissance de nos droits.⁷¹³ »

Experte et la mieux à même de juger les litiges, la Réunion fait de cette « juridiction de famille ⁷¹⁴ » le ressort de son existence. Une méthode de résolution des conflits qui remporte tous les suffrages chez des hommes qui, comme le reconnaît le président Gastambide en octobre 1846, n'aiment pas les procès⁷¹⁵. Et une méthode qui, du point de vue de la Réunion, est aussi saluée par le tribunal de commerce. Revenant sur les affaires renvoyées par ce dernier au cours des deux derniers semestres de l'année 1867, Barbedienne, alors président, déclare qu'elles « témoignent de la confiance du Tribunal dans les avis émis par notre bureau, et l'inutilité de tout rapport dans les affaires que le bureau a terminées, montrera au Tribunal de quel esprit de conciliation votre bureau est

⁷¹¹ LEMERCIER 2012, p. 224.

⁷¹² LEMERCIER 2012, p. 224.

⁷¹³ Discours de Gastambide lors de l'Assemblée générale du 25 octobre 1841, A.N. 106AS/5, p. 89-90.

⁷¹⁴ Assemblée générale du 25 octobre 1841, A. N. 106AS/5, p. 90.

⁷¹⁵ « Il est vrai que nous n'aimons pas les procès, nous l'avouons bien franchement. », assemblée générale du 27 octobre 1845, A.N. 106AS/5, p. 232.

animé⁷¹⁶ ». Les procès sont plus coûteux que les conciliations mais surtout, rien ne permet de préjuger de leur issue. L'instabilité de la jurisprudence au sujet de la propriété des modèles conduit naturellement les fabricants à préférer une résolution entre soi. Revendiquer la bénédiction du tribunal de commerce participe de la même stratégie.

Par ailleurs, l'une des clefs de la réussite et de la pérennité du système instauré par la Réunion réside très certainement dans sa promotion et son plébiscite interne. En marge de la tutelle du tribunal, libre de ses actes et de ses décisions, la Réunion a toute latitude pour élaborer les règles et les normes qu'elle souhaite. Une élaboration qui ne se fait pas au préalable des affaires qui lui sont confiées mais dans le mouvement même des conciliations. Chaque nouvelle assemblée, chaque séance exceptionnelle ou chaque publication d'almanach offre aux membres du bureau, véritable tête pensante, l'occasion de rendre publique ces règles à l'ensemble de la communauté qui les fait ensuite siennes. Là encore, les modalités de diffusion de ces règles participent de leur adoption par tous : en privilégiant aux « véritables déclarations de jurisprudence⁷¹⁷ » la narration des cas, la Réunion laisse à chacun la possibilité de les confronter avec ses propres pratiques et expériences. Nous pouvons reprendre à cet égard la formule très pertinente de Claire Lemerrier qui parle de jurisprudence implicite⁷¹⁸ en ce qu'il ne s'agit pas réellement d'une doctrine mais d'un « ensemble de normes de conduite⁷¹⁹ » plus facilement acceptables et applicables par tous.

d. L'arbitrage au sein de la Réunion

Bien que situé en marge du système juridique, l'arbitrage de la Réunion n'en répond pas moins à une procédure précise et codifiée qui participe pleinement de la légitimation de son action.

⁷¹⁶ Assemblée générale du 23 décembre 1867, A.N. 106AS/6, p. 178.

⁷¹⁷ LEMERCIER 2012, p. 224.

⁷¹⁸ LEMERCIER 2012, p. 225.

⁷¹⁹ LEMERCIER 2012, p. 225.

- La procédure d'arbitrage

Tout au long du XIX^e siècle, la procédure d'arbitrage de la Réunion reste la même. Au préalable de chaque affaire, il y a la découverte par des fabricants eux-mêmes, ou par l'entremise d'autres fabricants ou de tiers, de contremoulages ou de copies d'un ou plusieurs de leurs modèles. Une fois que le fabricant victime de contrefaçon a décidé de porter l'affaire devant le bureau de la Réunion, la plupart du temps parce qu'il en est membre et a donc connaissance de ses arbitrages, les délégués convoquent l'accusé chez lequel ont été constatées les contrefaçons. Plusieurs cas de figure peuvent alors se présenter. Soit le fabricant accusé est lui-même l'auteur de la contrefaçon, soit il n'en est que le dépositaire – il vend des pièces contrefaites par un ou des autres. Il s'agit alors pour le bureau d'identifier les véritables responsables. Mais l'affaire peut également ne pas être soumise directement par un fabricant mais renvoyée devant la Réunion par le tribunal de commerce, comme nous avons pu le voir précédemment. Inscrite sur la liste du tribunal de commerce depuis le mois de novembre 1839, la première affaire renvoyée apparaît le 12 août 1841 et reste un cas singulier jusqu'à l'intervention de Guillaume Denière (qui plaide en faveur de la Réunion au sein même du tribunal)⁷²⁰, leur nombre croît dans les années 1850. Alors, avant que ne commence réellement l'arbitrage, la Réunion fait signer aux différentes parties un compromis par lequel elles reconnaissent son autorité en tant qu'arbitre-juge et s'engagent à respecter et exécuter la décision rendue par celle-ci⁷²¹. Cette étape est importante en ce qu'elle officialise dans le cadre non-institutionnel de l'arbitrage par des pairs le rôle de la Réunion, une officialisation d'autant plus signifiante qu'elle n'est pas imposée mais choisie.

Tout au long de son enquête, car nous pouvons véritablement parler de paradigme indiciaire dans la manière dont les investigations sont conduites, le bureau s'appuie sur des preuves, à la fois des preuves matérielles – il est en effet demandé à chacune des parties de fournir ses divers modèles, dessins, lithographies, ou tirages pour servir de comparaison, mais aussi parfois ses livres

⁷²⁰ La première affaire de la nouvelle série est celle opposant Humbert et Mallet, présentée au bureau le 6 mars 1852 ; voir annexe 7.1., affaire n° 196.

⁷²¹ Claire Lemerancier signale un compromis signé le 25 avril 1836, A. N. 106AS/4, voir LEMERCIER 2012, p. 226.

de comptes – et sur des témoignages, à charge et à décharge. Après avoir entendu les diverses parties, le bureau se retire et propose ensuite une conciliation qui peut être acceptée ou non par les parties. La conciliation recouvre ici comme ailleurs des processus très hétérogènes, et trouve différentes issues. L'affaire se solde le plus souvent par le paiement d'un dédommagement (des dommages-intérêts), accompagné de la promesse de ne plus utiliser l'objet contrefait. Une promesse à laquelle le bureau peut préférer une solution plus expéditive en ordonnant la destruction du modèle sous les yeux d'un de ses membres. Dans une large mesure, la décision est corrélée très directement au contrefacteur, selon que celui-ci est jugé, ou non, de bonne foi. Dans ce cas – il est en effet tout à fait possible de devenir propriétaire d'un modèle contrefait sans en avoir conscience, lors d'un achat en vente publique par exemple comme nous le verrons plus loin –, le bureau peut alors proposer au contrefacteur malgré lui d'abandonner les objets contrefaits et les moules sans avoir à payer d'amende. La jurisprudence considère elle aussi qu'un contrefacteur peut être de bonne foi, ainsi qu'en témoignent les arrêtés rendus par la cour royale de Paris le 26 février 1825 et par le tribunal correctionnel de la Seine le 10 juillet 1823 :

« Il peut y avoir bonne foi de la part d'un contrefacteur en objets de sculpture, lorsque, ayant acheté le fonds d'un mouleur ou d'un fabricant, il a trouvé, parmi les modèles de l'établissement, des modèles contrefaits dont il ignorait l'origine frauduleuse, et lorsque, dans cette ignorance, il s'est servi de ces moules comme lui appartenant. Mais sa bonne foi n'empêche pas qu'il puisse être condamné à des réparations civiles, et notamment à faire l'abandon des objets contrefaits et des moules. ⁷²² »

Il est également possible pour les plaignants de racheter les surmoulés et les modèles du contrefacteur à bas prix ou, à l'inverse, de leur proposer de céder leur modèle moyennant finances. Cette procédure concerne essentiellement le cas de contrefaçon le plus simple et le plus aisément dénonçable : le contremoulage. Nous verrons par la suite que dans le cas d'une copie, d'une imitation, les choses peuvent se complexifier.

⁷²² GASTAMBIDE 1837, p. 407.

Moment propice à la transmission des principes et des normes de la Réunion, la conciliation incite souvent les fabricants compromis dans une affaire à rejoindre les rangs de la société. Mais la réciproque est tout aussi vraie, certains déçus préférant quelquefois s'en aller. Si la conciliation n'aboutit pas, il est possible de passer à l'étape supérieure en déposant une plainte auprès du tribunal correctionnel ou du tribunal de commerce selon la nature du délit. Dans ces démarches, la Réunion accompagne ses membres en proposant une aide financière ainsi que les services d'un avocat⁷²³. Dans le cas d'une affaire renvoyée par le tribunal de commerce, elle rédige un rapport rendant compte de la sentence arbitrale prise. Ce qui fait le succès sans équivalent de son arbitrage, c'est tout d'abord le faible nombre de fabricants et l'absence de concurrence nationale ou étrangère – la notion de « famille professionnelle » est parfaitement opérante. Ensuite, leur position similaire sur le marché est favorable au regroupement et à une organisation collective. Enfin, les lacunes en matière de propriété industrielle donnent toute sa nécessité à l'action de la Réunion. Par ailleurs, elle intervient dans un champ de compétence plus large que celui du tribunal de commerce. En effet, nombre des affaires soumises à son arbitrage dépendraient du tribunal civil ou pénal, des instances dont les frais et les délais sont de toute autre nature et qui ne recourent jamais à une chambre syndicale comme arbitre.

La Réunion n'est pas un vrai tribunal, mais elle en adopte les formes. Le modèle juridique est de plus en plus transposé dans la manière dont les conciliations sont organisées – à partir des années 1840, nous voyons les parties se faire représenter par un tiers, même si c'est plutôt par un autre membre que par un avocat – et la transcription des conciliations se fait de plus en plus précise et adopte la formulation en vigueur dans la rédaction des jugements. Cette évolution est à corréliser à celle de la conciliation en elle-même. Dans un premier temps, la Réunion ne pratique pas réellement l'arbitrage mais plutôt « une conciliation spontanée, suspendue à chaque instant au bon vouloir des parties⁷²⁴ ». C'est à partir de la fin des années 40 que « ses activités prennent des

⁷²³ À partir de 1865, la Réunion semble faire appel à Rigaud, chevalier de la légion d'honneur, ancien avocat à la Cour impériale et à la Cour de cassation, conseil de la société, domicilié au 45, rue Jacob.

⁷²⁴ LEMERCIER 2012, p. 226.

formes qui rappellent plus celles d'un tribunal⁷²⁵ » ; une évolution qui se répercute également dans l'application des sanctions et qui affecte plus directement les affaires renvoyées par le tribunal de commerce. Un exemple en est donné lors de l'assemblée générale du 4 mai 1868 ; le fabricant Popon s'adresse au bureau pour demander si « c'est la société [la Réunion] qui se charge de l'exécution des décisions que rend le bureau, lorsqu'il est saisi d'un débat comme tribunal arbitral⁷²⁶ », la société devant à son avis profiter des dommages-intérêts, il lui semble juste qu'elle en poursuive le recouvrement. Il lui est répondu :

« [...] qu'il y a une distinction à faire entre les poursuites qu'exerce la société dans l'intérêt des sociétaires pour la propriété de leurs modèles, poursuites dont parlent les art[icles] 2 et 10 des statuts, et les affaires dont le bureau peut être chargé comme arbitre-juge, qu'à l'égard des premières la Société poursuivait l'exécution des Jugements qu'elle obtenait contre des contrefacteurs et profitait en vertu de l'art[icle] 10 des statuts d'une part dans l'indemnité obtenue après prélèvement des frais qu'elle avait fait, et honoraires d'avocat, comme dans les affaires récemment soutenues contre les mouleurs. Qu'à l'égard des secondes, lorsque le bureau était constitué arbitre juge par un compromis, il rendait sa sentence, mais que pas plus que les juges ordinaires il ne pouvait poursuivre l'exécution de son propre jugement que si les parties ne consentaient pas à cette exécution amiable, la sentence était déposée par l'un des membres du bureau au greffe du tribunal civil, et que c'était alors à la partie qui avait obtenu gain de cause à demander une ordonnance d'*exequatur* délivrée par le Président du tribunal, ordonnance avec laquelle l'exécution était poursuivie par voie d'huissier.⁷²⁷ »

Cet extrait des procès-verbaux rend parfaitement compte de la juridisation d'une partie de l'activité de la Réunion. L'arbitrage n'est pas une simple décision mais une sentence, qui peut être déposée au tribunal civil pour avoir force exécutoire. C'est au prix de cette juridisation que la Réunion peut conserver l'autonomie de son arbitrage : « pour exister à côté des tribunaux, elle doit adopter des formes qui la rapprochent d'eux.⁷²⁸ »

⁷²⁵ LEMERCIER 2012, p. 226.

⁷²⁶ Assemblée générale du 4 mai 1868, A.N. 106AS/6, p. 208.

⁷²⁷ Assemblée générale du 4 mai 1868, A.N. 106AS/6, p. 208.

⁷²⁸ LEMERCIER 2012, p. 227.

Auxiliaire du tribunal de commerce, la Réunion des fabricants n'en demeure pas moins une instance d'arbitrage marginale et indépendante, en ce qu'elle sait préserver son autonomie et un champ d'action spécifique ; c'est-à-dire qu'elle allie le rôle d'arbitrage rapporteur auprès du tribunal de commerce à celui d'arbitre « direct ». Elle est instance juridique originale et inédite : « [...] les fabricants de bronze sont parmi les seuls métiers à avoir un véritable tribunal privé [...] à obtenir une représentation à la chambre de commerce, à côté des négociants, banquiers et industriels, et l'une des plus présente parmi les prud'hommes [...] ⁷²⁹ ». Entre 1845 et 1864, Claire Lemerrier a dénombré 2 à 4 fabricants de bronze par an parmi les 25 membres du conseil des prud'hommes des métaux. Elle rappelle par ailleurs que la Réunion cherche également à avoir plusieurs de ses membres parmi les « juges complémentaires » adjoints au tribunal de commerce sous la II^e République⁷³⁰.

- Approche statistique

Le rôle réel de la Réunion en tant qu'instance d'arbitrage se mesure avant tout à l'aune du nombre de litiges qui lui sont confiés, preuves de l'adhésion des fabricants à ses principes et de la confiance en ses jugements. Entre le 22 avril 1839 et le 24 juin 1870, 550 affaires ont été portées devant le bureau de la Réunion. Il traite 10 à 20 affaires qui lui sont soumises par les parties chaque année, une moyenne qui se maintient de la fondation de la Réunion jusqu'aux années 1870. La diminution des affaires est un souci constant chez les fabricants de bronze, en ce qu'elle leur apparaît comme le signe de la réussite de leur action morale sur l'ensemble de la profession et de l'endiguement de la contrefaçon, et les assemblées générales permettent à la fois de présenter aux membres les résultats de conciliations menées par la Réunion et de mettre en avant les améliorations continues dans le respect des propriétés personnelles au sein de la fabrique.

⁷²⁹ LEMERCIER 2012, p. 237.

⁷³⁰ LEMERCIER 2012, p. 237 ; voir aussi séance extraordinaire du 26 décembre 1848, et séance ordinaire du 19 décembre 1851, A. N. 106AS/5, p. 334 et p. 419.

Derrière la stabilité des arbitrages se décèlent néanmoins des transformations ; si le changement dans les affaires n'est pas de l'ordre du quantitatif, il s'opère du point de vue qualitatif. En effet, l'étude de l'ensemble des conflits entre 1839 et 1870 révèle une diminution progressive de ceux pour contrefaçon et imitation – si des affaires de ce genre persistent, elles concernent moins souvent des pièces importantes, des œuvres d'art issues ou non du domaine public –, alors que les contentieux relatifs à des problèmes de livraison ou de paiement augmentent. Ces observations sont à relier à une autre. Il est en effet frappant d'observer combien la nature des objets litigieux est en relation avec la manière dont l'affaire arrive devant la Réunion. En règle générale, les affaires portées directement par les fabricants sont relatives à la contrefaçon ou à l'imitation de modèles. Celles renvoyées par le tribunal de commerce concernent des impayés, des contestations quant à la qualité ou au prix de marchandises, des problèmes de livraisons. En somme, les premières relèvent de la conception de l'objet et les secondes de sa production. Et l'attention portée aux premières⁷³¹ met clairement en évidence que c'est ce qui intéresse au premier chef les fabricants, là où se noue toute leur action, et que leur implication vis-à-vis du tribunal est à concevoir comme une stratégie de légitimation. Les affaires qu'il lui renvoie ne sont pas celles dans lesquelles elle peut mettre en œuvre ses conceptions en matière de protection des modèles. Les détails sur les affaires renvoyées par le tribunal augmentent au moment où, en 1865, la Réunion décide de constituer différentes commissions dont une est spécifiquement affectée à ces affaires. Mais cette partie de son activité reste secondaire, et jamais elle n'élabore ou ne tente de mettre au point des règles et des normes précises en matière de livraison ou de qualité des produits comme elle peut le faire en ce qui concerne la contrefaçon et l'imitation des modèles.

Le dépouillement que nous avons effectué des affaires transcrites dans les registres des procès-verbaux de la Réunion nous a conduit à employer une méthode statistique pour les analyser. Ce dépouillement a demandé un travail important : plus de 1 116 pages d'archives à considérer, dont le traitement a été

⁷³¹ Claire Lemerrier souligne le fait que pour des questions de factures, de règlement ou de qualité de la production, la Réunion invite ses membres à passer par le tribunal de commerce, qui pourra procéder ensuite au renvoi, mais si une affaire de contrefaçon lui est renvoyée directement sans que le fabricant ne soit passé par son conseil, elle lui fait sentir toute l'erreur de sa démarche.

difficile pour plusieurs raisons. Tout d'abord, une même affaire peut s'étendre sur plusieurs semaines, plusieurs mois, voire plusieurs années. Ces affaires peuvent connaître différents rebondissements : l'accord puis le désaccord entre les parties, la découverte de nouveaux intervenants, l'abandon de la conciliation et la poursuite devant le tribunal. Par ailleurs, certaines affaires ne sont que brièvement évoquées, d'autres disparaissent, d'autres encore ne sont mentionnées qu'après leur résolution. Autant d'éléments qui demandent d'interpréter les résultats avec nuance et de les affiner par une approche plus qualitative.

L'analyse statistique des affaires arbitrées et de la terminologie employée par la Réunion pour les désigner permet de voir quels sont les types de litiges les plus fréquents. Sur ces 550 affaires, 38 sont qualifiées d'« imitation », 86 de « contrefaçon », 59 de « contremoulage », 35 de « surmoulage », 32 de « copie » et 17 litiges portent sur la « propriété d'un modèle » [Fig. 1]. 83 affaires sont insuffisamment décrites pour pouvoir les classer dans l'une ou l'autre des précédentes catégories⁷³². Par ailleurs, 80 affaires concernent des problèmes de paiement et 14 des conflits au sujet de la livraison de la marchandise. Ces dernières affaires sont principalement renvoyées par le tribunal de commerce et sont de faible intérêt pour notre sujet. Plus pertinents en revanche, les qualificatifs employés – nous reprenons strictement ceux apparaissant dans les procès-verbaux – semblent recouper les distinctions faites par la Réunion entre ce qui relève de la stricte contrefaçon et de l'imitation. Toutefois, la séparation des affaires de contremoulage et de surmoulage [Fig. 2] – l'usage des termes se faisant sans signification particulière, l'un vaut pour l'autre – des affaires de contrefaçon tend à signifier que dans ces 86 cas il ne s'agit pas de contrefaçon par voie de surmoulage et il faudrait donc peut-être les rapprocher des imitations. La narration parfois sommaire ne permet pas toujours de connaître avec précision tous les aspects des affaires, et donc ces chiffres sont à considérer avec prudence. Leur nombre suffisamment important permet toutefois de dégager des principes directeurs dans la manière dont les affaires sont conciliées.

⁷³² Ces affaires ont été regroupées dans la catégorie « contestations ».

L'analyse des objets litigieux permet de distinguer de grandes catégories : d'une part la petite statuaire (statuettes, groupes, figures et modèles⁷³³), et d'autre part les objets d'art et les bronzes d'ameublement. Là encore, certains objets sont simplement qualifiés de modèles, et il est impossible de les distinguer. Un premier constat s'impose : les objets d'art et les bronzes d'ameublement sont davantage source de litiges que la petite sculpture [Fig. 3]. Il s'explique par l'efficacité de la protection que constitue le contrat d'édition. Dans cette catégorie, un effort de clarification terminologique semble s'imposer – « figure », « statuette » et « modèle » ayant des sens très proches, et l'on peut souvent s'interroger sur les motivations ayant conduit à préférer l'un ou l'autre⁷³⁴ – mais qui est rendu difficile, voire impossible, par l'absence des pièces [Fig. 4]. En ce qui concerne les objets d'art et les bronzes d'ameublement [Fig. 5], une analyse plus fine met très clairement en évidence le fait que les pièces les plus litigieuses ne sont pas les plus importantes. Avant les luminaires et les pendules qui, en tant que principales productions des fabricants de bronzes, occupent une place importante, ce sont de petits objets en bronze qui sont au centre des contestations : les fabricants se disputent avant tout pour des porte-pelles ou des porte-pincettes. Là encore, il y a peu de raisons de s'étonner que ce soient des productions de consommation courante, qui constituent l'essentiel des ventes des fabricants, qui soient le plus sujettes à la contrefaçon.

Par ailleurs, une évolution de la nature des litiges s'observe au cours du temps : plus on avance dans la période, plus les conflits pour contrefaçon tendent à diminuer alors que les problèmes de paiement et de livraison augmentent – ces conflits étant d'ailleurs ceux renvoyés par le tribunal de commerce. Deux hypothèses sont à considérer : l'action moralisatrice de la Réunion a fait son office ou les affaires de ce type sont directement soumises aux tribunaux, la jurisprudence ayant elle aussi progressée.

⁷³³ Nous avons rangé dans cette catégorie les modèles dont la description permettait de les identifier comme des modèles de sculptures.

⁷³⁴ D'une manière générale, nous pouvons dire que le terme « figure » est utilisé pour qualifier un élément anthropomorphe appartenant à un objet ou à un groupe – la contrefaçon ne porte que sur une partie d'un ensemble

- Diffuser et circonscrire

La Réunion a conscience de la nécessité d'imposer une limite géographique à son action et décide de la circonscrire à la capitale. Une décision qui se comprend par le fondement territorial de l'organisation, qui s'appuie lui-même sur l'ancrage parisien de la profession. Son action de conciliation est strictement limitée à la capitale, et lorsque des fabricants provinciaux désirent faire appel à son arbitrage, elle préfère restreindre son intervention à la délivrance de conseils. Ces cas sont toutefois très peu nombreux et peuvent, *in fine*, comme dans celui de Nicolas Rozier fabricant de bronzes lyonnais, donner lieu à une sorte de coopération, le fabricant devenant un correspondant de la Réunion.

Il en va de même pour l'aide que la Réunion peut apporter à des fabricants qui décident de poursuivre devant des tribunaux : elle est strictement bornée à la juridiction parisienne, parce que les fabricants comprennent la difficulté qu'il y aurait à faire entendre leur voix pareillement sur tout le territoire. Plutôt que de prêcher loin, elle préfère prêcher bien et s'assurer une jurisprudence en accord avec ses principes dans les tribunaux de la capitale. En effet, elle manifeste une véritable défiance à l'égard des tribunaux et des juges de province, considérés comme peu à même de trancher en faveur des fabricants. Ainsi à propos de l'affaire relative à des porte-pelles et pincettes opposant Guérin à Leloup, il va de soi que :

« Si l'affaire eut été portée devant les tribunaux de Paris il ni [sic] avait aucun doute sur le succès, mais comme nous l'avons éprouvé déjà les tribunaux des départements sont peu familiarisés avec les causes de cette nature et se laissent facilement tromper par les moyens de défense invoqués devant eux [...] Le tribunal d'Arras contrairement à la Jurisprudence constante de la cour Royale de Paris et de la cour de Cassation renvoya le contrefacteur le sieur Leloup de la plainte en donnant pour motif que les portes pelles et pincettes n'étaient point des objets d'arts.⁷³⁵ »

Ces hésitations des tribunaux de province sont les raisons pour lesquelles les fabricants doivent impérativement éviter d'avoir à faire à eux :

⁷³⁵ Assemblée générale du 4 novembre 1844, A.N. 106AS/5, p. 199.

« il faut donc éviter ces juridictions inexpérimentées et tacher de n'intenter des procès de cette nature qu'à Paris, ou dans les grandes villes où les juges sont plus familiarisés avec les notions de la propriété industrielle. C'est ainsi qu'en ce moment nous sommes sur le point de suivre au tribunal de la Seine une contrefaçon qui s'est comise [sic] à Lille, à Tourcoing et autres villes de la Flandre, mais dont les produits ont été expédiés et mis en vente à Paris. Le débit d'objets contrefaits étant un délit [sic] semblable à la contrefaçon et ayant eu lieu à Paris, nous pouvons par cette raison saisir le tribunal de la Seine.⁷³⁶ »

Cependant, cette prudence vis-à-vis des tribunaux de province est aussi un moyen pour la Réunion de justifier la concentration de son action sur les cours parisiennes. L'examen de la jurisprudence admise en dehors de Paris révélant des exemples dans lesquels les juges sont parfaitement allés dans le sens qui aurait été celui de la Réunion dans pareil cas⁷³⁷.

e. La Réunion face aux prud'hommes

Dans la « panoplie réglementaire⁷³⁸ » déployée sous l'Empire pour pallier au régime traditionnel des corporations désormais disparu, la création des prud'hommes participe des mesures prises pour maintenir l'ordre dans le nouveau système économique libéral. Une création dont les attributions, proches de celles que s'est donnée la Réunion, n'est pas sans provoquer des inquiétudes dans les rangs de celle-ci.

La création des conseils de prud'hommes est liée à l'organisation du travail dans les ateliers, et ce quelle que soit leur taille, qu'il s'agisse d'un atelier

⁷³⁶ Assemblée générale du 28 avril 1845, A.N. 106AS/5, p. 211.

⁷³⁷ Dans une affaire de contrefaçon d'un marteau de porte, le Tribunal correctionnel de Bordeaux a jugé le 27 novembre 1835 qu'« avoir pris pour modèle le marteau-dauphin du sieur Morize » suffisait à caractériser la contrefaçon, jugement confirmé par la Cour royale de Bordeaux le 21 janvier 1836, qui exposa : « que la différence quant à la dimension des marteaux saisis chez le sieur E..., de même que celle qui existe dans quelques ornements accessoires, n'empêche pas qu'il y ait eu de sa part imitation du modèle appartenant à Morize ; qu'il n'est pas absolument nécessaire, pour établir la contrefaçon, que E... ait eu recours au procédé de contremoulage ; que la contrefaçon existe toutes les fois qu'il y a eu, comme dans l'espèce actuelle, une imitation assez parfaite pour établir la concurrence commerciale. » SOLEAU 1897, p. 7.

⁷³⁸ DEMIER 1993, p. 118.

familial ou d'une manufacture⁷³⁹. Le premier conseil de prud'hommes est institué à Lyon par la loi du 18 mars 1806⁷⁴⁰ ; cette loi sert d'ailleurs de point d'ancrage pour l'établissement des Conseils tout au long des XIX^e et XX^e siècles. Les membres des Conseils se recrutent parmi les négociants-fabricants non faillis, ainsi que chez les chefs d'atelier sachant lire et écrire. Ils sont chargés de « terminer par la voie de conciliation les petits différends qui s'élèvent journallement soit entre des fabricants et des ouvriers, soit entre les chefs d'atelier et des compagnons ou apprentis⁷⁴¹ ». La conciliation se fait au sein d'un bureau de conciliation ; les jugements sont rendus par le bureau général. Lorsque les litiges concernent une somme supérieure à 60 francs, l'affaire est renvoyée devant le tribunal de commerce. Empruntant son modèle aux justices de paix et aux tribunaux de conciliation, le conseil des prud'hommes a pour mission de constater les infractions aux lois et aux règlements ; il rédige des procès-verbaux qui sont ensuite renvoyés aux tribunaux compétents. Instance de contrôle et de gestion, le conseil des prud'hommes doit également tenir un registre du nombre de métiers et d'ouvriers correspondant par atelier ou fabrique, des statistiques qui sont ensuite envoyées à la chambre de commerce. Enfin, le conseil des prud'hommes est responsable de l'enregistrement des dessins et modèles de fabrique que les fabricants veulent protéger de la contrefaçon.

Le 11 juin 1809, un décret établit un règlement sur les conseils de prud'hommes, auxquels peuvent désormais participer les contremaîtres teinturiers et les ouvriers patentés ; les marchands-fabricants bénéficient quant à eux d'une voix supplémentaire. Les fonctions judiciaires des conseils sont renforcées par le décret du 3 août 1810 : ils peuvent désormais juger sans appel si la condamnation n'excède pas 100 francs et peuvent condamner à trois jours de prison maximum pour manquement grave à la discipline des ateliers. Par ordonnance royale du 29 décembre 1844, un conseil des prud'hommes pour

⁷³⁹ LAINE 1993, p. 43.

⁷⁴⁰ La loi est complétée par un décret du 3 juillet 1806 qui prévoit l'établissement d'un tel bureau « dans les villes de fabriques où le gouvernement le jugera favorable. » L'initiative incombe aux chambres de Commerce qui doivent en faire la demande motivée. Voir Choffat, Thierry, « Les Prud'hommes sous la deuxième République et le Second Empire », *Revue du Souvenir Napoléonien*, n° 468, décembre 2006 – janvier-février 2007, http://www.napoleon.org/fr/salle_lecture/articles/files/choffat_prudhommes_secondEmpire_rs_n468.asp consulté le 10 janvier 2013.

⁷⁴¹ LAINE 1993, p. 43.

l'industrie de métaux et toutes les industries qui s'y rattachent est établi à Paris⁷⁴². Il se compose de quinze membres titulaires, huit marchands-fabricants et sept chefs d'atelier, contremaîtres ou ouvriers patentés.

Prenant à bras-le-corps la question ouvrière, la seconde République remanie la législation des prud'hommes avec le décret du 27 mai 1848 qui instaure la parité des collègues ouvriers et patronaux⁷⁴³, les audiences de conciliation doivent être tenues par deux membres, l'un ouvrier, l'autre patron. Par ailleurs, la présidence des conseils est alternativement déferée par voie d'élection à un patron et à un ouvrier titulaire. À partir de la loi du 1^{er} juin 1853, les présidents et les vice-présidents des conseils sont nommés par l'Empereur et les secrétaires par le Préfet. Un palier d'indemnisation maximal est également fixé à 200 francs. Le conseil juge souverainement jusqu'à une condamnation de 200 francs ; au-delà, l'appel est fait devant le tribunal de commerce. Il faut ensuite attendre le décret du 8 mars 1890 pour voir l'organisation du conseil des prud'hommes de Paris être modifiée, c'est à ce moment-là que la section des industries diverses est rattachée à celle des métaux.

Bien qu'il faille attendre 1844, ou plus exactement 1845, pour voir naître un conseil dédié aux industries métallurgiques, l'idée est toutefois en germe dès 1838. Structure s'occupant depuis une vingtaine d'années alors de la conciliation des litiges professionnels, la Réunion s'intéresse très vivement à ce sujet, se considérant comme leur inspiratrice⁷⁴⁴. Cependant, les prud'hommes parisiens se mettront en place de façon complètement autonome, distinctement de la Réunion. Avant cela, au début du mois d'octobre 1839, la Réunion adresse une lettre au président de la commission nommée pour l'organisation des conseils. Quelques jours plus tard, le président Gastambide expose devant les membres réunis en assemblée, la démarche entreprise pour montrer à la commission chargée de l'organisation des prud'hommes leur inutilité en raison de l'existence de la Réunion :

⁷⁴² L'industrie des métaux est divisée en cinq catégories ou branches professionnelles. En 1847 sont créés les Conseils des tissus, des produits chimiques et des industries diverses.

⁷⁴³ Les contremaîtres et les chefs d'atelier appartiennent désormais au collège patronal.

⁷⁴⁴ Les tribunaux ou structures préexistant aux prud'hommes et exerçant une justice de paix ont effectivement pu servir de modèles à ceux-ci. C'est notamment le cas à Lyon où existaient déjà des tribunaux réglant les conflits entre fabricants de soie et ouvriers.

« ... dans la Quincaillerie, et la coutellerie, et dans les soieries ou toiles peintes, les prud'hommes sont chargés de recevoir et même de régler les marques que les divers fabricans se proposent d'apposer sur leurs produits. Pour les Soieries, et les toiles peintes les prud'hommes sont chargés de recevoir et de conserver dans leurs archives les échantillons de nouveaux dessins mis dans le commerce par les fabricans. Ce dépôt a pour but de constater la priorité de l'invention et de servir de renseignements dans le cas de procès pour la contrefaçon de ces dessins. Comme il serait possible que la commission qui s'occupe en ce moment de créer des Prud'hommes pour la fabrication de la Ville de Paris eut la pensée d'en établir pour l'industrie des bronzes, nous avons cru de notre devoir de faire connaître à la commission l'organisation et les status [...] de notre réunion, les services qu'elle a rendu (...) notre but a été surtout d'appeler l'attention de la commission sur une institution qui sous beaucoup de rapport peut remplacer avantageusement les conseils de prud'hommes.⁷⁴⁵ »

À ce moment-là, la Réunion est encore jeune et en pleine phase de consolidation. L'apparition d'une entité susceptible de mettre fin à son utilité constitue la plus légitime des craintes. Une frayeur qu'elle essaie toutefois de calmer en ciblant les manques qui, selon elle, ne permettront pas aux prud'hommes d'agir de la façon dont elle le fait elle-même. En effet, les Conseils lui semblent « devoir se borner aux difficultés élevées entre les maîtres et les ouvriers, la composition mixte des tribunaux de prud'hommes ne permettra jamais qu'ils s'occupent des matières de contrefaçons⁷⁴⁶ ». Pourtant, dès la mi-février 1845, soit à peine plus d'un mois après la création des prud'hommes, la Réunion organise une séance extraordinaire pour nommer les candidats aux prud'hommes⁷⁴⁷. Lors de l'assemblée générale du 28 avril 1845, le président se félicite que, dans un Conseil regroupant les industries de la métallurgie dans leur ensemble, « le bronze a [ait] eu dans ces nominations la place que lui assignait son importance⁷⁴⁸ ». En effet, Denière, Paillard, et Eck, en tant que suppléant, sont élus en 1845. Denière est d'ailleurs choisi comme président du premier Conseil des prud'hommes de Paris. Les recherches menées par Claire Lemercier sur le Conseil des prud'hommes ont permis d'identifier parmi ses membres, les fabricants et les ouvriers du bronze. Outre Pillard, ciseleur sur bronze à façon, qui

⁷⁴⁵ Assemblée générale du 28 octobre 1839, A.N. 106AS/5, p. 30.

⁷⁴⁶ Séance du 25 octobre 1841, A.N. 106AS/5, p. 90.

⁷⁴⁷ Séance extraordinaire du 16 février 1845, A.N. 106AS/5, p. 205.

⁷⁴⁸ Assemblée générale du 28 avril 1845, A.N. 106AS/5, p. 214.

siège jusqu'en 1847, nous trouvons Charles-Adolphe Gobin de 1848 à 1858 ; Pierre-Alexandre Blanc, monteur en bronze, de 1853 à 1864 ; et Auguste-Étienne-Timotheé Caron, ciseleur sur métaux, de 1859 à 1870. Chez les fabricants, Denière siège de 1845 à 1848 ; Eck de 1845 à 1851 et de 1854 à 1861 ; Victor Paillard de 1851 à 1863 ; et enfin Charpentier de 1865 à 1871 pour le premier, et de 1862 à 1864 pour le second. L'action menée par les membres au sein des prud'hommes est jugée très favorable, puisqu'il est reconnu en avril 1849, à propos de Eck et Gobin, que ceux-ci « ont contribué au sein du conseil des prud'hommes à sa bonne renommée [de l'industrie du bronze]⁷⁴⁹ ». Une fois passées les premières craintes et réticences, prud'hommes et Réunion cohabitent sans heurt, voire même la Réunion y place ses hommes.

B. Sculpture, modèles et contrefaçon

Avant d'étudier les différentes formes de litiges portés devant l'arbitrage de la Réunion et les décisions que celle-ci a pu rendre, il convient de revenir brièvement sur les types de bronzes produits par les fabricants en fonction des types de propriétés qui leur sont associés, en ce qu'ils induisent des modes de contrefaçons différents et donc des régimes de protection différents.

a. Les différents modes de création des modèles et les droits afférents

Une grande partie de la production de bronzes consiste en l'édition de sculptures déjà existantes, c'est-à-dire des œuvres créées par des sculpteurs à des fins toutes autres que leur édition, telles que le Salon ou pour répondre à des commandes. En vertu de la loi de 1793 et ses additions, ainsi que leur date d'exécution, ces œuvres se divisent en deux catégories : celles relevant du domaine public, et celles relevant du droit d'auteur. Les œuvres du domaine public sont, comme aujourd'hui, reproductibles par tout un chacun, sans restriction, ni limite – nous verrons par la suite quelles stratégies les fabricants

⁷⁴⁹ Assemblée générale du 23 avril 1849, A.N. 106AS/5, p. 344.

élaborent pour créer des droits spécifiques sur ces objets. Les œuvres relevant du droit d'auteur – ou devant en relever – sont donc des œuvres créées récemment et qui n'ont pas fait l'objet d'une commande publique ni d'un achat. Dans tous les cas, les fabricants doivent se procurer un modèle, original ou issu du domaine public, soit en l'achetant auprès d'un sculpteur, soit en le faisant produire par un ouvrier de leur fabrique. L'achat auprès d'un sculpteur peut se faire soit en totalité – tous les droits de reproductions deviennent la propriété du fabricant – soit au moyen d'une cession par contrat. Barbedienne, par exemple, offre aux artistes d'exécuter les réductions de leurs œuvres à ses frais, tout en leur laissant la nue propriété et en leur payant une prime sur les produits des ventes⁷⁵⁰. Le prix servant au calcul peut subir des abattements, tels que des remises accordées par le fabricant à un acheteur ou un revendeur. Mais lorsque le prix encaissé est supérieur à celui de la base de calcul, le bénéfice est entièrement pour le fabricant. Ce système est à l'origine du développement de gammes d'accessoires tels que les socles en marbre, de même que la déclinaison des sculptures dans des modèles plus luxueux, en bronze doré ou argenté, la prime étant calculée à partir du prix du bronze patiné.

Véritable innovation dans le monde de la sculpture, ce type de contrat, dont la Réunion est l'instigatrice, est le fruit d'un long processus. Dès 1831, la Réunion engage ses membres « à prendre tous les moyens possibles pour constater d'une manière certaine la propriété de vos modèles et la date de cette propriété [...]»⁷⁵¹. Quelques années plus tard, en 1839, elle met en acte ses paroles en proposant à ses membres un modèle de formulaire – un contrat type – pour établir une situation contractuelle claire et normée entre artistes et fabricants⁷⁵². Il est intéressant de constater que l'apparition du contrat d'édition est parfaitement corrélée aux perfectionnements des techniques de reproduction mécanique. La machine à réduire fait entrer la sculpture dans le monde de l'édition et de la reproductibilité. Conséquence immédiate de cette innovation que nous analyserons par la suite : le fabricant devient un « éditeur ».

⁷⁵⁰ METMAN 1985, p. 176. Catherine Chevillot et Florence Rionnet signalent que ce prix est souvent de 20 % chez Barbedienne au début du XX^e siècle, CHEVILLOT 1986, p. 81 ; CHEVILLOT 1988, p. 54 ; RIONNET 2008, p. 23-32, en particulier p. 31.

⁷⁵¹ Procès-verbal de la séance du 17 octobre 1831, A.N. 106AS/4, p. 294.

⁷⁵² Séance du 28 octobre 1839, A.N. 106AS/5, p. 29-30.

Les premiers contrats d'édition sont passés entre la maison Susse et Charles Cumberworth en 1837 – mais il s'agit davantage d'un certificat entre les deux parties que d'un contrat à proprement parler –, avec James Pradier (1790-1852) en 1841, puis entre Ferdinand Barbedienne et François Rude (1784-1855) en 1843⁷⁵³ ; la pratique se développe au cours du siècle, en même temps que les préventions des sculpteurs à l'égard de la marchandisation de leur art disparaissent. Le contrat est pour le fabricant le plus sûr moyen de protéger ses investissements et de s'assurer durablement la collaboration d'un artiste, pour les artistes il est l'assurance de revenus relativement constants permettant de palier les manques de commandes et de couvrir les frais courants, l'activité de sculpteur étant alors souvent peu rémunératrice⁷⁵⁴. Les premiers contrats, comme celui passé entre Rude et Barbedienne, sont des contrats pour la vie de l'artiste. Par la suite, des durées sont fixées qui sont assez variables, de trois ou quatre jusqu'à quinze ou vingt-cinq ans. La résiliation est bien évidemment possible, mais un préavis de dix mois à deux ans est nécessaire. À ce moment-là, l'artiste peut reprendre ses modèles en payant à l'éditeur « les sommes effectivement déboursées par [...] lui pour l'établissement des réductions et des modèles en bronze⁷⁵⁵ ». Si le sculpteur ne les rachète pas, les modalités sont variables mais le plus souvent le fabricant considère avoir le droit de poursuivre l'exploitation comme il l'entend. Enfin, dans le cas où l'éditeur n'a pas pris en charge les coûts d'établissement du modèle – si par exemple il l'a racheté – ceux-ci sont remplacés dans le contrat par le montant du rachat.

Si le contrat est une avancée significative en matière de protection des modèles, nombre d'objets en bronze ne peuvent en relever : ceux créés par des artistes et ouvriers n'ayant pas de carrière en dehors de la fabrique. Durant la première moitié du XIX^e siècle, l'abandon de son modèle par le sculpteur-modeleur est si naturel qu'une cession par écrit apparaît comme superflue, le sculpteur-modeleur n'étant qu'« un élément d'un processus de fabrication dominé par le fabricant⁷⁵⁶ ». De même, si un modeleur vend un modèle sans qu'il y ait eu de commande préalable, un simple acte de vente est rédigé. Mais de fait,

⁷⁵³ Voir annexe 5.3. et RIONNET 2006 vol. 1, p. 158.

⁷⁵⁴ CHEVILLOT 2008.

⁷⁵⁵ CHEVILLOT 1986, p. 81, n. 3.

⁷⁵⁶ FERLIER 2006, p. 89. Catherine Chevillot signale le même phénomène chez les fondeurs de fer, CHEVILLOT 1998, p. 214.

la cession apparaît comme inutile puisque le modèle a été fait « pour les besoins de l'industriel, selon les nécessités et les règles particulières à sa fabrication, souvent d'après ses conseils et sous ses inspirations ⁷⁵⁷ » ; « la pensée première » appartenant au fabricant, celui-ci n'a nul besoin « de se faire céder une pensée qui [était] la sienne⁷⁵⁸ ». Bien que le contrat ait une action régulatrice dans les rapports entre artistes et fabricants, il introduit en creux une disparité dont sont victimes les artistes-industriels.

b. Des contrefaçons : de la copie à l'imitation servile

« On appelle contrefaçon l'atteinte portée aux droits de l'auteur sur son invention, de l'écrivain sur son écrit, du musicien sur sa composition, du sculpteur, du peintre ou du dessinateur sur sa sculpture, sa peinture ou son dessin. Dans tous ces cas la contrefaçon est un détournement de la pensée, consommé au moyen d'une reproduction ou d'une imitation frauduleuse.⁷⁵⁹ »

L'attention des fabricants à la propriété des modèles est entièrement liée au problème de la copie et de la contrefaçon. Dans le droit français actuel, « contrefaire une œuvre, c'est porter atteinte aux droits que l'auteur détient sur son œuvre, que cette œuvre soit constituée par une édition (art. L. 335-2 CPI), une représentation ou une diffusion (art. L. 335-3 CPI)⁷⁶⁰ ». Ce qui signifie que tous les droits dont l'auteur est investi – droit moral et droit pécuniaire – sont protégés pénalement. Au XIX^e siècle, la notion de droit moral n'étant pas encore pleinement instituée même si une attention aux éléments qui le définissent (le droit au respect, à l'intégrité de l'œuvre, le droit au repentir et à la paternité) est déjà perceptible, ce sont les atteintes au droit pécuniaire qui constituent les principaux motifs de plainte.

La contrefaçon est, dans le style lyrique que peuvent prendre les procès-verbaux de la Réunion, « le mal du siècle », une véritable « lèpre » de la fabrication contre laquelle les fabricants déploient toutes les forces. Cependant ce

⁷⁵⁷ GASTAMBIDE 1837, p. 400.

⁷⁵⁸ GASTAMBIDE 1837, p. 401.

⁷⁵⁹ GASTAMBIDE 1837, p. 1.

⁷⁶⁰ EDELMAN 2008, p. 61-62.

mal est loin d'être uniforme et plusieurs types de contrefaçon sont à distinguer : les contrefaçons de modèles, qui portent sur la forme de l'objet, et les contrefaçons de marque, qui portent sur le nom du fabricant, les premières étant significativement plus nombreuses que les secondes. Dans la contrefaçon des modèles, l'étude des affaires portées devant le bureau de la Réunion permet encore de distinguer la copie – ou copie servile – de l'imitation. Si les deux notions sont proches, la première suppose une fidélité stricte au modèle, alors que la seconde reste ouverte à une part d'interprétation personnelle, notion sur laquelle nous reviendrons.

- La contrefaçon par la copie

La « copie », du latin *copia* « abondance », qui a d'abord désigné un procédé de multiplication des textes manuscrits, se définit comme « une nouvelle production (une re-production) d'un objet donné comme modèle et exécuté avec l'intention qu'elle soit identique dans le plus grand nombre de points qu'il est possible à cet objet modèle⁷⁶¹ ». Dans la définition qu'il donne de la copie en matière d'estampe, Maxime Préaud signale que si le terme copie a connu des évolutions, il a toujours gardé la valeur générique de « reproduction », mot dont la définition est peut-être encore plus imprécise. Se référant à l'énoncé définitoire que donne le *Grand dictionnaire universel du XIX^e* de Larousse, M. Préaud rappelle les trois types de copies qui se distinguent, en particulier en peinture : les *répétitions*, qui sont des copies autographe ; les copies *discipléennes*, qui sont les copies exécutées en présence de l'artiste par ses élèves ou disciples ; enfin, toutes celles qui sont exécutées sans participation de l'artiste sont simplement des copies.

Pour rester une « copie » et ne pas tomber du côté de la contrefaçon, la copie doit répondre à un certain nombre de règles. « Pour être une copie, cette re-production doit être exécutée dans les mêmes matériaux que l'objet modèle et dans des conditions qui sont les plus proches possibles de celles qui ont présidé à

⁷⁶¹ PRÉAUD 2001, p. 7-8.

l'élaboration de l'objet modèle ⁷⁶² ». Selon ce principe, seule une peinture peut être la copie d'une peinture, une sculpture celle d'une sculpture, et ainsi de suite, mais il n'élimine pas par autant la contrefaçon d'un modèle conçu dans un matériau dans un autre matériau. Par ailleurs, une copie doit traditionnellement être exécutée dans des dimensions différentes de celles de l'original afin de signifier son statut de copie. Si la copie est de même taille, alors il s'agit ni plus ni moins d'une contrefaçon.

La copie en sculpture industrielle est ce que l'on appelle le contremoulage⁷⁶³, c'est-à-dire le fait de réaliser un moule à partir d'une œuvre existante et commercialisée. Outre la légère différence de taille et la bien moindre qualité de détails, un bronze surmoulé est strictement identique à celui qui lui a servi de modèle. En conséquence de quoi, la contrefaçon par voie de surmoulage est, parmi les différents types de contrefaçon, la plus aisée à reconnaître.

- La contrefaçon par l'imitation

« Ainsi, entre tous les genres de contrefaçon, ce caractère commun, à savoir : l'imitation, la reproduction plus ou moins identique, soit de la pensée, soit de l'emblème indicatif.⁷⁶⁴ »

Si le contremoulage est bien évidemment proscrit, tant par la loi que par la Réunion, en ce qu'il constitue l'accapuration la plus directe, la plus facile et immédiate qui soit du travail d'autrui, l'imitation apparaît comme un mal encore plus pernicieux demandant d'apprécier non seulement l'objet mais également son producteur. Car, face à des contrefacteurs invoquant une inspiration commune, une source préexistante, partagée et partageable entre tous, c'est leur bonne foi qu'il devient nécessaire d'estimer, pour savoir si oui ou non ils ont fait appel à une même idée, un même modèle dans le domaine public, ou s'ils se sont contentés de reprendre un modèle créé par un autre fabricant en le modifiant, c'est-à-dire en en changeant légèrement la pose, en introduisant ou en retirant

⁷⁶² PREAUD 2001, p. 8

⁷⁶³ BAUDRY 2002, p. 550. Baudry signale qu'il faut distinguer le contremoulage, qui désigne une copie frauduleuse, du surmoulage qui lui ne l'est pas. Toutefois, les deux termes sont employés de manière équivalente dans les archives de la Réunion.

⁷⁶⁴ GASTAMBIDE 1837, p. 1.

certaines accessoires. Car c'est à cette pratique de la modification, du détournement de modèle, que se rapporte la contrefaçon par imitation, en somme, une stratégie de contournement. À l'origine de certaines modifications, des raisons strictement techniques. Le modèle peut être transformé pour en rendre la fonte plus facile. La fonte peut également mal venir et demander quelques ajustements afin de rendre la pièce commercialisable. Par ailleurs, la division du modèle en de multiples fragments demande des arrangements – l'ajout de draperies ou d'accessoires – pour dissimuler le montage [Ill. 29 à 31].

La question de l'imitation croise non seulement celle de la propriété des modèles sculptés, mais aussi celle de la propriété de l'idée dans un système de fabrication fractionné, où le fabricant n'est souvent ni le créateur ni le concepteur du modèle. L'imitation se situe parfois à la frontière des systèmes de circulation et de diffusion des modèles. En cela, l'instauration de la propriété artistique au tournant du XIX^e siècle marque un changement de paradigme notable. Alors qu'au siècle précédent les recueils de modèles pouvaient circuler librement, rendant ainsi possible leur appropriation par tout un chacun au-delà des cloisonnements techniques, de même que leurs enrichissements successifs, le respect de la propriété artistique met un coup d'arrêt à ces échanges et amène également des modifications dans les pratiques artistiques coutumières. En effet, si les hommes continuent de pouvoir passer d'atelier en atelier, les modèles – ou idées de modèles – sont quant à eux attachés à celui chez qui ils sont nés :

« L'expérience nous a également fait connaître que certains sculpteurs sans se servir directement du modèle qu'ils avaient déjà vendu se croyaient autorisés à en modifier la composition, ou les accessoires, et à le vendre ainsi une seconde fois à un autre fabricant, non seulement il résulte un préjudice très réel et quelque fois très grave pour le fabricant qui a acheté le premier modèle, et qui à espéré [sic] le posséder exclusivement, mais cela devient la source de contestations fâcheuses entre les fabricans acheteurs de modèles à peu près semblables.⁷⁶⁵ »

Dans cet extrait du procès-verbal de l'assemblée générale du 28 octobre 1839, le président Gastambide évoque la reprise par des sculpteurs de modèles « vendus » à des fabricants, donc des modèles dont le fabricant est le propriétaire. Les

⁷⁶⁵ Assemblée générale 28 octobre 1839, A. N. 106AS/5, p. 29-30.

sculpteurs, et il s'agit ici de sculpteurs travaillant pour l'industrie, animés par l'appât du gain, n'hésiteraient pas à vendre un second modèle, variation d'un premier déjà cédé, à un autre fabricant se rendant coupable de contrefaçon. En agissant de la sorte, ils sont à l'origine d'une concurrence déloyale. Mais si le sculpteur peut effectivement être à l'origine de pratiques frauduleuses, les différents exemples que nous nous proposons de considérer prouvent que, dans la plus grande partie des cas, l'imitation n'est pas tant le fait du sculpteur que du fabricant. Et que c'est sous sa direction que le sculpteur est intentionnellement conduit à imiter le modèle d'un autre. Barbedienne recourt assez couramment à ces pratiques, en faisant modifier certains détails, ajouter ou retirer des parties sur ses modèles⁷⁶⁶. Ces procédés semblent se répandre plus largement comme le décrit Champfleury dans *Les aventures de Mlle Mariette* où cette fois-ci, ce n'est pas un fabricant qui modifie des modèles dans une perspective commerciale, mais un amateur, M. de Labouglisse, qui « corrige » ses bronzes florentins d'après nature – la nature ayant ici les traits de la ravissante Mariette⁷⁶⁷.

Dans le traité déjà évoqué sur l'organisation professionnelle de la fabrique de bronzes qu'il présente en 1848, Gobin insiste également sur l'action que la Réunion a à mener pour lutter contre l'imitation des modèles :

« Pour les améliorations dont le bureau aurait à s'occuper immédiatement, je signalerai la sévère répression de l'imitation servile, ce mal rongeur qui mine les fabriques les plus considérables, enchaîne le génie de la création, paralyse les efforts d'intelligence des

⁷⁶⁶ Florence Rionnet signale que le tronc d'arbre visible sur le marbre du *Henri IV enfant* de François-Joseph Bosio a disparu sur certains bronzes fondus par Delafontaine, de même que la palme de la Sainte Cécile par Augustin-Alexandre Dumont est proportionnellement plus petite que dans la pierre de l'église de la Madeleine. Barbedienne peut également faire ajouter des draperies de pudeur. RIONNET 2008, p. 32-36.

⁷⁶⁷ « Mariette ne tarissait pas en éloge sur le musée du vieillard [M. de Labouglisse], qu'elle avait été visité ; jamais elle n'avait vu une si belle collection. M. de Labouglisse avait dû dépenser des millions, disait-elle, pour sa galerie. Elle raconta à Gérard que le vieil amateur s'était jeté à ses pieds en lui demandant une grâce immense ; la permission de corriger ses bronzes d'après elle ? « - Comment ! Corriger des bronzes florentins ! s'écria Gérard ; cela ne s'est jamais vu ! – Il me trouve d'une nature si parfaite, dit Mariette, qu'aucune statue antique n'approche de moi... M. de Labouglisse même offre 300 francs par mois pour restaurer ses bronzes d'après moi ! [...] Il ne me demande que deux séances par semaines. Pendant que j'étais chez lui avec Ursule, il m'a prié d'ôter mon chapeau et mon bonnet, il a pris sur une étagère une petite statuette de bronze et, d'après mon cou, il a corrigé le cou de la statuette. – Mais on ne corrige pas du bronze, dit Gérard ; comment fait-il ? – Il a un assortiment de petites limes, et il gratte ses statues. [...] – Il l'entretient 8 dit Gérard, c'est-à-dire, qu'il s'en sert pour ratisser ses bronzes ! », Champfleury, *Les aventures de Mlle Mariette, contes de printemps*, Paris, Librairie L. Hachette et Cie, cité par RIONNET 2008, vol. 1, p. 149-150 ; note 642.

imitateurs, qui trouvent dans les créations des autres des aliments à leur fabrication, nuit au développement du commerce, en représentant dans plusieurs maisons le même modèle, qui n'offre de différence que par le prix et la qualité ; engage l'acheteur à donner la préférence au mauvais produit, à cause de son bas prix, établit entre les confrères une concurrence désastreuse, puisqu'elle engage à mal fabriquer, et une misérable lutte de prix lorsqu'elle devrait être d'intelligence.

En détruisant cette plaie de l'industrie et particulièrement du bronze, ce sera compléter les services qu'a rendus la réunion des fabricants de bronze en contribuant à assurer la propriété des modèles.⁷⁶⁸ »

Si la volonté est noble, le pouvoir de la Réunion est néanmoins limité au cercle de ses membres et aux non-membres qui acceptent de s'y soumettre, et encore est-elle souvent bien en peine de leur faire appliquer ces principes. Dans ses arbitrages, le bureau distingue ce qui relève à son sens de l'inspiration, qu'elle soit commune ou non, de la copie, et il sait se montrer plus compréhensif et plus clément envers les fabricants faisant preuve de bonne foi. Alors que l'on pourrait penser que des facteurs annexes peuvent influencer la résolution des litiges, tels que la notoriété du fabricant ou sa place dans la Réunion, leur étude tend à réfuter cette hypothèse.

Comme a pu le souligner Claire Lemerrier, les fabricants tentent d'imposer une définition de la concurrence que l'on pourrait qualifier d'idéaliste, en ce qu'elle devrait se faire sur le style, à prix égal⁷⁶⁹. Toute tentative d'appropriation du style d'un autre fabricant dans une perspective frauduleuse créant une situation de concurrence déloyale – le fabricant s'étant épargné les frais d'établissement du modèle, il peut vendre à plus bas prix tout en faisant un bénéfice –, est considérée comme l'atteinte la plus répréhensible. Toutefois, la Réunion peut aussi reconnaître la bonne foi d'un fabricant, son adhésion à un « air du temps », ainsi que la vogue de certains motifs, surtout en ce qui concerne les motifs animaliers ou végétaux, qui peut expliquer la proximité des deux modèles sans qu'il y ait eu la volonté consciente de nuire. En fin de compte, ce qui apparaît le plus souvent comme le critère déterminant est le fait que le consommateur puisse être trompé. C'est-à-dire qu'il soit possible pour un client, ayant décidé d'acheter un modèle X, d'acheter un modèle Y en pensant acheter le

⁷⁶⁸ GOBIN 1848, p. 29-28.

⁷⁶⁹ LEMERCIER 2012, p. 230.

modèle X. C'est cette incertitude qui est la principale raison de la condamnation des contrefacteurs. Un tel délit est jugé particulièrement sensible et conduit à chaque fois la Réunion à rappeler les principes de cette loyale concurrence qu'elle souhaite voir s'instaurer entre fabricants.

La question de l'imitation est une question délicate, qui pousse le système de la Réunion, et celui des fabricants, dans ses retranchements, car leur attitude à son égard n'est pas sans paradoxes. Comme nous l'avons dit, l'imitation se fait par l'introduction de modifications dans un modèle copié de façon à dissimuler la contrefaçon – les deux modèles sont proches mais non identiques. Or, la Réunion peut également prôner l'introduction de modifications pour distinguer deux modèles, de même que des fabricants eux-mêmes peuvent proposer d'introduire des modifications plus importantes entre deux modèles pour les différencier, voire un fabricant victime de contrefaçon peut lui aussi exiger des changements. Les affaires opposant en 1839 les fabricants Gosset et Toussaint et en 1846 Susse frères et Salvator Marchi⁷⁷⁰ sont topiques de cette ambiguïté. Dans la première affaire opposant Gosset et Toussaint au sujet de l'imitation d'un modèle de *Jeanne d'Arc*⁷⁷¹, l'imitation reconnue par le bureau, Toussaint s'engage à détruire ce modèle, ainsi qu'à « faire des changements tellement importants que ces deux modèles ne puissent être pris l'un pour l'autre » dans le second modèle qu'il prévoyait de faire toujours à partir de la *Jeanne d'Arc* de Gosset. Dans la seconde affaire, Susse porte plainte contre Marchi pour copie de son modèle *Paul et Virginie dans la scène du nid* exécuté par Charles Cumberworth⁷⁷² [Ill. 54 et 57]. Acquis en 1844, Susse a édité ce modèle en quatre tailles et en a tiré une variation dans laquelle Virginie est représentée seule avec le nid⁷⁷³. Après la confrontation des deux pièces, la Réunion est d'avis que Marchi a copié Susse, car les différences de détails de son modèle :

« [...] ont eu pour but de dissimuler la contrefaçon, mais que la ressemblance qui se manifeste dans l'ensemble du groupe, dans l'attitude, et dans l'expression des figures dans les accessoires, tels que le chapeau et la hache démontre d'une manière évidente le fait et

⁷⁷⁰ Décédé avant 1878.

⁷⁷¹ Séance du 10 octobre 1839, A.N. 106AS/5, p. 23-24.

⁷⁷² Séances des 5, 12 et 19 novembre 1846, A.N. 106AS/5, p. 268-269.

⁷⁷³ CAT. SUSSE 1844.

l'intention d'une imitation, que la volonté de faire au modèle original une concurrence déloyale ressort encore de ce que la copie contrefaite a les mêmes proportions et par conséquent une destination analogue.⁷⁷⁴ »

Les modèles inspirés par *Paul et Virginie* sont particulièrement litigieux et nous reviendrons par la suite sur cette affaire.

Les arbitrages conduits par la Réunion n'ont pas pour seule fonction de concilier des cas particuliers, mais aussi de fixer les normes de concurrence et de réguler le marché. Toutefois, ces normes et ces règles ne préexistent que comme un cadre dans lequel il est toujours possible d'agir, et les deux exemples précédents sont symptomatiques de ces arrangements et négociations internes. D'ailleurs, le fait que tous les membres puissent être, à un moment ou à un autre, impliqués, y compris ses dirigeants, indique « qu'il s'agit moins d'appliquer une norme préexistante que de la renégocier autant que nécessaire⁷⁷⁵ ». C'est parce que la norme est incertaine, fluctuante, que la renégociation entre soi est nécessaire. En cela, la position de la Réunion est très différente de celle du juge, elle n'impose rien, elle concilie et ramène vers la norme commune. Elle croit en une possible moralisation des pratiques. Les bénéfices de cette attitude sont notables : par sa tempérance, elle a plus de chances d'attirer à elle, et de reconduire dans le droit chemin, les « brebis égarées » et de construire l'image d'un métier solide, « sûr de ses usages et des normes propres⁷⁷⁶ ». C'est au travers de ces négociations et renégociations perpétuelles que nous pourrions appréhender les normes de la Réunion.

C. La Réunion des fabricants de bronze et la propriété artistique : cas d'études

La conciliation est un espace et un moment de construction d'une pensée du droit ; une pensée que la Réunion n'a ensuite cessé de faire « remonter » vers le législateur. En adoptant des méthodes qui se rapprochent de celles de la micro-histoire, par l'étude de cas particuliers exemplaires de problèmes plus vastes, nous tâcherons de comprendre comment, litige après litige, la Réunion

⁷⁷⁴ Séance du 12 novembre 1846, A.N. 106AS/5, p. 269.

⁷⁷⁵ LEMERCIER 2012, p. 231.

⁷⁷⁶ LEMERCIER 2012, p. 231.

construit une jurisprudence et tente de la faire appliquer de plus en plus largement.

L'étude des litiges portés devant la Réunion est pertinente en ce qu'elle offre une prise directe avec les acteurs de la fabrication, avec leurs idées, leurs positions, mais également leurs doutes et leurs hésitations. Elle permet de comprendre comment la Réunion élabore et assoit ses positions en se confrontant aux affaires, comment face à des cas particuliers elle conçoit des règles et dispense des principes au sein de la profession.

a. Le domaine public

Libres de droit et reproductibles par tous, les œuvres relevant du domaine public sont la première manne à partir de laquelle les fabricants conçoivent et produisent leurs modèles. Face à ces œuvres, les fabricants sont par principe égaux, chacun étant libre de puiser dans le domaine public. Mais en dépit de ce principe fondamental institué par la loi, les œuvres du domaine public sont à la source de nombreuses contestations quant à la propriété des modèles, des litiges qui vont nous amener à réfléchir sur la notion d'originalité attachée à des reproductions d'œuvres relevant du domaine public, et dans lequel il nous faut commencer par distinguer les œuvres anciennes appartenant à l'État et les œuvres contemporaines achetées par l'État.

- Les œuvres anciennes appartenant à l'État

Dans un article consacré à l'art industriel à l'Exposition universelle de 1867, Auguste Luchet, évoquant la maison Barbedienne, indique à ses lecteurs que la *Vénus de Milo* réduite en plâtre avait été le premier modèle du fabricant. D'autres viennent rapidement nourrir le catalogue de la maison, qui proviennent également des collections du Louvre. Barbedienne est loin d'être une exception et nombre de fabricants font de même. Il s'agit d'une stratégie commerciale, d'un positionnement sur le marché pensé en fonction des attentes de la clientèle. En

privilégiant durant les premières années de fonctionnement de sa maison un répertoire « académique » en proposant des « classiques », les chefs-d'œuvre de l'art antique et moderne, proche du « goût dominant », Barbedienne souhaite répondre « aux exigences d'une clientèle bourgeoise à la recherche de valeurs sûres » qui cherche à s'inscrire dans un système de consommation distinctif. Une analyse qui peut parfaitement être exemplifiée et étendue à l'ensemble des fabricants de bronze.

La popularité de ces modèles, leur succès commercial assuré explique que la concurrence à leur égard soit encore plus forte qu'entre ceux directement sortis des ateliers. Bien que les coûts de production soient réduits dans ces cas – ils se limitent à la réduction –, ils n'annihilent pas le désir de les voir quasiment disparaître en procédant à un surmoulage de la pièce. On comprend dès lors que ce n'est pas au niveau de l'œuvre modèle reproduite que se situe l'acte de contrefaçon, mais à celui du modèle établi par un fabricant pour en assurer l'exploitation. Bien que ce modèle soit la « fidèle » reproduction d'une œuvre du domaine public – le critère de fidélité et sa légitimité feront l'objet d'un développement postérieur⁷⁷⁷ – il n'en demeure pas moins, pour les fabricants, une œuvre « originale », raison pour laquelle un droit de propriété doit lui être appliqué. Différents exemples de jurisprudences, rendues tant à Paris qu'en province, témoignent de l'adhésion du juge à cette interprétation de la loi. Ainsi en 1848, la Cour de Paris rend un arrêt dans une affaire engageant Collas et Barbedienne selon lequel :

« Les réductions de statues appartenant au domaine public sont la propriété de celui qui les a faites, et la reproduction de ces réductions par surmoulage constitue le délit prévu et puni par les art. 425 et 427 du Code pénal.⁷⁷⁸ »

Mais déjà dix ans auparavant, la cour de Bordeaux avait décidé dans un arrêt du 26 mai 1838 que :

⁷⁷⁷ Voir chapitre 8, B.

⁷⁷⁸ HUARD, MACK 1895 [1863], p. 391-392.

« Les réductions d'antiques constituent un droit de propriété au profit de l'auteur, quand elles ont exigé un travail personnel et un certain talent.

Mais de simples changements sans importance ne sauraient conférer à leur auteur un droit de propriété exclusive sur des types appartenant au domaine public.⁷⁷⁹ »

Cet arrêt met en évidence deux points importants. Tout d'abord, le droit de propriété est concédé si la réduction rend compte d'un « travail personnel » et d'un « certain talent », en somme si elle se signale par des qualités – que nous serions tentés de qualifier d'artistiques – qui peuvent être considérées comme l'expression de son créateur, et qu'elle ne peut être réduite au seul résultat d'un procédé mécanique⁷⁸⁰. Par ailleurs, l'arrêt précise que de « simples changements sans importance » sont insuffisants pour générer sur la reproduction de types relevant du domaine public un droit de propriété exclusif. Le juge pointe ici, sur un mode dépréciatif, la méthode souvent pratiquée par les fabricants et encouragée par la Réunion précédemment décrite. Dans le discours qu'il prononce lors de l'assemblée générale du 4 mai 1834, Jean-François Denière propose l'introduction de légères modifications sur un modèle issu du domaine public comme moyen le plus sûr de s'assurer de la propriété d'un modèle :

« Mais si la question du pillage et contremoulage est fixée d'une manière certaine, et invariable [en droit et en jurisprudence], il n'en est pas de même de l'imitation ; cette question si souvent agitée, n'a pas encore été résolue d'une manière satisfaisante. Doit-on considérer comme imitation un sujet pris dans le domaine public, et dont la création n'appartient à personne, et appartient à tous, celui qui aura eu la première pensée de l'exécuter en bronze aura-t-il acquis un droit de propriété, ou n'aura-t-il seulement que celui de la priorité ? Les tribunaux repousseront toujours des plaintes de cette nature. La Réunion peut-elle admettre ce principe ? Ce serait la source de discussions continuelles, et interminables, mais le bureau agirait d'après les vœux et les intentions de la Réunion en s'opposant à ce que ces sujets pris dans le domaine public soient traités avec les mêmes accessoires, moulures et architectures semblables à celles déjà existantes, conformément aux engagements que chacun de nous a pris en nous réunissant en société.

⁷⁷⁹ Cour de Bordeaux, 26 mai 1838, aff. Minquini c/Landry et autres (Sirey, 1838.2.485), cité HUARD ; MACK 1895 [1863], p. 391.

⁷⁸⁰ L'articulation entre la « main du fabricant » et l'intervention de la machine au travers de la notion de la fidélité au modèle fera l'objet d'un développement au chapitre 8.

Pour nous Messieurs c'est une question de bonne foi, il est très facile de reconnaître un imitateur qui aura voulu nuire à son confrère avec celui qui aura usé d'un droit acquis, mais qui aura évité de se rencontrer dans la composition, et pour l'ensemble, avec celui qui aura déjà traité le même sujet. L'intention de nuire est vous le savez tous Messieurs de s'emparer d'un modèle dont le succès est assuré, et de le livrer dans le commerce à un prix moins élevé, c'est à notre avis la preuve la plus évidente du plagiat [...].⁷⁸¹ »

C'est le même avis que rend le tribunal correctionnel de la Seine le 3 août 1836 à propos de la reproduction en bronze du groupe d'Antonio Canova (1757-1822), *L'Amour et Psyché*, reproduction obtenue non pas à partir de la sculpture mais d'une gravure. Certes, il n'est pas ici question d'une œuvre ancienne mais comme nous allons le voir, le critère historique ne tient aucun rôle dans le jugement et c'est l'appartenance ou non au domaine public qui est décisive :

« Un groupe de l'Amour et Psyché, fait à l'aide d'une gravure représentant le groupe "L'Amour et Psyché" de Canova, qui appartient au domaine public, du moment qu'il n'est pas le résultat d'une copie exacte, ni du moulage, et qu'au surplus l'artiste y a fait quelques changements est la propriété de celui-ci, et dès lors il a le droit de s'opposer à la contrefaçon de son œuvre.⁷⁸² »

La distance introduite entre l'œuvre de Canova et sa reproduction par l'intervention de la gravure permet l'introduction d'une part créative qui distingue la reproduction de l'original, et nous verrons par la suite comment la revendication de cette part de création dans la reproduction constitue le principal argument des fabricants en faveur de la reconnaissance de leur statut de « créateur », prémisses indispensables à l'obtention d'un droit d'auteur sur la reproduction :

« Un objet d'art fait d'après une gravure, avec des changements et modifications qui en font une œuvre originale, est une propriété que l'artiste est en droit de défendre contre les contrefacteurs. Il y a contrefaçon, sans même qu'il y ait eu contremoulage, du moment qu'il y a copie, et qu'il n'est pas possible d'alléguer que le second modèle a été fait, non d'après le premier, mais, comme lui,

⁷⁸¹ Assemblée générale du 12 mai 1834, A. N. 106AS/4, p. 405

⁷⁸² Trib. corr. de la Seine, 3 août 1836, aff. Cecconi c/T... cité par HUARD ; MACK 1895 [1863], p. 389.

d'après la gravure, et que les différences insignifiantes qui s'y remarquent ont été ménagées manifestement dans le seul but de dissimuler la contrefaçon.⁷⁸³ »

Toute la subtilité – toute la difficulté ? – réside dans la définition de ce qui relève de la création et de ce qui appartient à l'imitation.

- Les œuvres contemporaines achetées par l'État

Associée immédiatement aux œuvres anciennes, antiques ou modernes, la notion de domaine public concerne également les œuvres contemporaines achetées par l'État. Comme le rappellent Huard et Mack à propos de l'affaire opposant Foyatier à Vittoz et Jeannest, la législation en la matière paraît claire et simple à suivre :

« En cédant une statue à l'État, et en la livrant sans réserve contre paiement du prix convenu, l'artiste a par cela seul transmis au gouvernement le droit exclusif d'en disposer, et d'en multiplier les copies par tous les moyens possibles, sous toutes les formes et dans toutes les dimensions qu'il croit utiles.⁷⁸⁴ »

Les deux jugements rendus par le tribunal de la Seine en mars 1839, l'un relatif à la contrefaçon de la statue d'*Emmanuel Philibert de Sardaigne* par Carlo Marochetti [Ill. 34 à 37], et reproduite par Toussaint, Morris et autres, l'autre rendu sur la plainte en contrefaçon de la statue de *Spartacus* déposée par Foyatier, après la vente qu'il avait faite de son œuvre à la liste civile, témoignent de la variété des cas particuliers dans un domaine d'application de la loi qui semble pourtant parfaitement circonscrit. Alors que dans la seconde affaire, le tribunal a jugé que la vente faite sans réserve comprenait implicitement le droit de reproduction de l'œuvre, dans la première, elle avait rendu un jugement contraire. Une divergence que Calmes explique par des circonstances spécifiques à chacune d'elles.

⁷⁸³ C. de Paris, 6 mars 1834, aff. Boulard c/Dubief, cité par HUARD ; MACK, 1895 [1863], p. 396 ; voir aussi Dalloz, 1838.2.159.

⁷⁸⁴ Trib. corr. de la Seine, 21 mars 1839, aff. Foyatier c/Pettoz et autres (*Gaz. des Trib.*, 22 mars 1839), cité par HUARD ; MACK, 1895 [1863], p. 393.

L'affaire Foyatier contre Jeannest et Vittoz

En 1827, Foyatier expose au Salon une sculpture représentant *Spartacus*, fruit de son travail en tant que pensionnaire de l'Académie de France à Rome [Ill. 38]. L'œuvre remporte un vif succès, et Charles X en commande l'exécution en marbre, qui est à nouveau présentée au Salon en 1831. Au mois d'octobre de l'année suivante, le *Spartacus* est installé au jardin des Tuileries. En 1839, Foyatier porte plainte devant le bureau de la Réunion pour contrefaçon car deux fabricants, Jeannest et Vittoz, avaient fait établir des reproductions à partir de son œuvre. Les deux hommes arguent pour leur défense du fait que, étant la propriété de l'État et se trouvant dans l'espace public, l'œuvre relevait selon eux du domaine public :

« MM. Jeannest et Vittoz d'un usage immémorial, se fondant sur le silence des sculpteurs qui jusqu'à présent n'avaient élevé aucune réclamation de ce genre, et jugeant d'ailleurs que les ouvrages exposés sur les places, et dans les jardins publics, étaient la propriété de tout le monde, et faisaient partie du domaine public, MM. Jeannest et Vittoz avaient fait des imitations du *Spartacus*, en y introduisant toutefois quelques changements.⁷⁸⁵ »

En reconnaissant l'imitation à l'œuvre dans les ouvrages de Jeannest et Vittoz, la Réunion essaie de concilier l'affaire à l'amiable, les deux fabricants ayant pris soin de ménager quelques changements avec l'original selon le procédé habituel, le premier ayant placé son *Spartacus* sur des ruines, le second l'ayant coiffé d'un casque [Ill. 39 à 45]⁷⁸⁶. Par ailleurs, le sculpteur n'est pas à leurs yeux totalement de bonne foi car « ayant connaissance de ces imitations [il] avait gardé sept à huit ans un silence absolu, lorsque tout à coup les modèles de nos deux confrères et leur intenta un procès en contrefaçon⁷⁸⁷ ». Mais Foyatier s'opposant farouchement à toute conciliation, l'affaire est renvoyée au tribunal. Dans sa plaidoirie, Me Étienne Blanc, l'avocat de Foyatier, soutient l'évidence de la contrefaçon matérielle et insiste sur le fait que tolérer de telles pratiques

⁷⁸⁵ Assemblée générale du 22 avril 1839, A.N. 106/AS 5, p. 10.

⁷⁸⁶ Nous n'avons pas retrouvé les réductions en question. Néanmoins, plusieurs statuettes passées en ventes publiques donnent une idée des « variantes » auxquelles l'œuvre de Foyatier a donné naissance. Le modèle le plus proche est celui monté en pendule [Ill. 45].

⁷⁸⁷ Assemblée générale du 22 avril 1839, A.N. 106/AS 5, p. 10.

conduirait à déposséder l'auteur d'un « droit précieux », une dépossession qui plus est ne se ferait pas au profit de l'acheteur – qui lui pourrait faire valoir des droits sur l'œuvre – mais de tiers, des bronziers, avec lesquels l'artiste n'a à aucun moment traité :

« L'artiste a une pensée qu'il formule ; cette forme constitue le mérite de son exécution, et c'est cette forme qu'il vend ainsi que le droit d'en jouir. Il aliène l'objet matériel qu'il a travaillé, mais la pensée de l'artiste, sa création et la manière comme le droit de reproduction, sont restés sa propriété. Ce droit de reproduction est distinct du droit de jouir de l'original, et n'en est pas l'accessoire. D'où il suit que la vente de l'original n'entraîne pas la faculté de le reproduire. En droit commun, le propriétaire n'a pas besoin de se réserver son droit pour le conserver, et le droit de reproduire, si important sous le point de vue pécuniaire, ne peut pas plus qu'un autre être soumis à une réserve expresse.⁷⁸⁸ »

L'avocat du sculpteur opère une dissociation de l'œuvre originale et des droits de reproductions, et rapproche même ces derniers de la pensée créatrice. En vendant son œuvre, l'artiste cède la matière, l'idée incarnée dans une forme, mais pas l'idée en tant que telle, qui peut encore s'incarner dans de multiples autres corps.

Les défenseurs de Vittoz et Jeannest s'appuient quant à eux sur l'article premier de la loi de 1793 selon lequel l'auteur ne peut exercer ses droits sur son œuvre s'il se les est aliénées par la vente. En vendant son œuvre à la Liste civile, Foyatier a abandonné ses droits au profit de celle-ci, qui a désormais le droit exclusif d'en disposer selon sa volonté. Contrairement à ce à quoi l'on aurait pu s'attendre, la réponse apportée par Me Auspach, l'avocat du Roi, à cette dernière remarque ne va pas dans le sens de la Liste civile, mais dans celui de l'artiste. En effet, il développe dans sa plaidoirie l'idée qu'un artiste « même en vendant son tableau ou sa statue, soit à un particulier soit au gouvernement, conservait sans qu'il fût obligé de stipuler des réserves, le droit exclusif de reproduire son œuvre, soit par la gravure quand il s'agit d'un tableau, soit par le bronze et sous diverses

⁷⁸⁸ Trib. corr. de la Seine, 21 mars 1839, aff. Foyatier c. Pettoz et autres (*Gaz. des Trib.* 22 mars 1839), cité par HUARD ; MACK 1895, p. 393.

dimensions quand il s'agit d'une statue⁷⁸⁹ ». La raison de ce choix tient à la destination des œuvres achetées par le gouvernement, qui doivent être utiles d'une part à l'étude et d'autre part à l'artiste qui doit pouvoir continuer à jouir des fruits de son travail avant de servir la spéculation industrielle.

Malgré le bien-fondé de cette idée, qui tendrait à protéger l'œuvre du marché et du commerce, ou du moins à la préserver d'intérêts purement lucratifs, le juge ne se range pas à l'avis du ministère public et déboute Foyatier de sa demande ; une demande d'autant moins recevable que l'artiste ne pouvait ignorer les dispositions accompagnant la vente d'une œuvre au gouvernement :

«[...] si Foyatier éprouve un préjudice réel par suite de la reproduction, notamment par les fabricants de bronze, de sa statue de *Spartacus*, il doit l'imputer à son imprévoyance, puisque comme artiste traitant avec le gouvernement, il ne peut ignorer que les objets achetés par la liste civile, destinés aux études et à multiplier les beaux modèles sont, à partir de leur livraison, considérés comme une propriété commune, comme étant tombés dans le domaine public, et à ce titre, comme ayant pu être reproduits ou copiés au profit de l'industrie [...].⁷⁹⁰ »

L'affaire Marochetti contre Toussaint et Moris

L'affaire de la statue équestre d'Emmanuel Philibert de Sardaigne par Marochetti entretient une ressemblance avec celle de Foyatier mais tant dans sa résolution que dans les circonstances de son apparition elle en diverge en profondeur.

Commandée pour orner une place publique de Turin, la statue équestre de Marochetti réalisée à Paris, est exposée au Louvre avant son envoi en Italie [Ill. 34 et 35]. C'est à ce moment-là qu'elle est copiée par Toussaint et Moris [Ill. 36⁷⁹¹]. Présentée en 1839 devant le bureau de la Réunion⁷⁹², l'affaire est renvoyée

⁷⁸⁹ Trib. corr. de la Seine, 21 mars 1839, aff. Foyatier c/Pettoz et autres (*Gaz. des Trib.*, 22 mars 1839), cité par HUARD ; MACK 1895, p. 393.

⁷⁹⁰ Trib. corr. de la Seine, 21 mars 1839, aff. Foyatier c/Pettoz et autres (*Gaz. des Trib.*, 22 mars 1839), cité par HUARD ; MACK 1895, p. 393, voir aussi RENOARD 1839, p. 306-308.

⁷⁹¹ Il ne s'agit pas de l'exemplaire copié, que nous n'avons pas pu retrouver avec certitude.

⁷⁹² Séance du 22 avril 1839, A. N. 106/AS 5, p. 11.

devant le tribunal qui donne raison à Marochetti⁷⁹³. En effet, le juge estime que « si Marochetti a vendu, cédé sous certaines conditions, ou donné gratuitement à un gouvernement étranger, sa statue d'Emmanuel-Philibert, il n'en saurait ressortir la conséquence qu'il eût par là renoncé en aucune façon au droit de tirer en France de son ouvrage tels avantages qu'il pourrait obtenir ⁷⁹⁴ », et ce d'autant qu'au moment où Marochetti exposait sa sculpture, il en avait déjà fait établir une reproduction qui était vendue dans le magasin d'Alphonse Giroux, preuve incontestable de sa volonté de se conserver les droits de reproduction⁷⁹⁵. Par ailleurs, l'exposition publique qui fut faite de l'œuvre n'étant pas sa destination finale, elle ne saurait l'assimiler à une œuvre du domaine public et n'avait pour unique finalité que « l'intérêt de la réputation artistique de l'auteur, et ne saurait pas plus le dessaisir de sa propriété [...]»⁷⁹⁶. La contrefaçon est d'autant plus manifeste que les bronziers impliqués dans l'affaire, de même que leurs revendeurs, peuvent difficilement arguer de la bonne foi de leur méprise. En effet, non content de vendre les réductions préparées par Marochetti, Giroux distribuait aussi celles de Toussaint et Moris qui, vendues à plus bas prix, entraient ainsi en concurrence déloyale avec celles de Marochetti. Toussaint, Moris, Giroux, ainsi que Richond, un autre marchand chez qui avaient été saisies des réductions délictueuses et qui avait tenté de les faire passer pour un autre modèle⁷⁹⁷ au moment de la saisie, sont condamnés⁷⁹⁸.

Mais cette condamnation ne sonne pas tout à fait la fin de cette affaire, qui resurgit quelque temps plus tard devant le bureau de la Réunion. Les modalités ne sont toutefois pas exactement les mêmes puisque cette fois-ci, ce n'est de la contrefaçon de la sculpture de Marochetti dont il est question mais de la statuette de Toussaint qui est victime à son tour de contrefaçon – pure manifestation de l'immuable principe de l'arroseur arrosé. Au mois d'août 1841, le fabricant porte plainte devant la Réunion contre Finimo jeune, dont il a appris qu'il « établissait

⁷⁹³ Voir RENOARD 1839, p. 305-306 et *Gaz. des Trib.*, 22 mars 1839, cité par HUARD ; MACK 1895, p. 393.

⁷⁹⁴ RENOARD 1839, p. 305.

⁷⁹⁵ Debraux d'Anglure en présente d'ailleurs un exemplaire lors de l'Exposition des produits de l'industrie de 1839 [Ill. 20] ; voir EPI 1839, p. 26, voir aussi Paris 1991 (Un Âge d'or des arts décoratifs) p. 483.

⁷⁹⁶ RENOARD 1839, p. 305.

⁷⁹⁷ Un chevalier Bayard.

⁷⁹⁸ Voir aussi assemblée générale du 22 avril 1839, A.N. 106/AS 5, p. 11.

en composition, et livrait au commerce une réduction de la statue équestre d'Emmanuel Philibert, surmoulée sur un modèle dont lui Toussaint était le propriétaire légitime⁷⁹⁹ ». Compte tenu du précédent de l'affaire, l'argument de la propriété légitime invoqué par Toussaint apparaît comme parfaitement fallacieux. Créateur du modèle, Marochetti en est l'unique propriétaire. Mais ce que met en évidence la défense de Toussaint, c'est l'ambiguïté inhérente à la sculpture quand on parle de modèle. En d'autres termes, est-ce que le modèle est l'idée de la composition ou l'objet matériel⁸⁰⁰ ? Là, ce que met en évidence Toussaint et qui légitime selon lui sa requête, c'est que c'est son modèle « matériel » qui a été surmoulé. L'origine de l'idée importe peu, seul compte le préjudice porté sur l'objet qui a bien été créé » par Toussaint, même si cette création a été reconnue comme contrefaçon. Cette dissociation de l'idée et de sa mise en forme est capitale pour comprendre la conception de l'originalité attachée à des œuvres multiples qui se fonde à ce moment-là. Considérant qu'il n'est pas permis « de contre-mouler le modèle créé par un fabricant, alors même que ce modèle a été copié sur une œuvre qui appartient au domaine public⁸⁰¹ », le bureau condamne Finimo et reconnaît Toussaint comme le créateur et le propriétaire de ce modèle de l'*Emmanuel Philibert* de Marochetti, d'autant plus que contrairement à ce que le bureau indique, cette sculpture n'appartenait pas au domaine public.

b. Les litiges entre fabricants pour la propriété des modèles

« Le fabricant de bronzes est le propriétaire exclusif de ses modèles, et il peut poursuivre les contrefacteurs en vertu de la loi de 1793 et du Code pénal.⁸⁰² »

Les derniers exemples observés ont révélé toute l'ambiguïté qui se cache derrière ce principe *a priori* fort évident : chaque fabricant est le propriétaire de

⁷⁹⁹ Séance du 2 août 1841, A.N. 106/AS 5.

⁸⁰⁰ Voir CHEVILLOT 2008.

⁸⁰¹ Séance du 2 août 1841, A.N. 106/AS 5, p. 79.

⁸⁰² Tribunal de la Seine, 6 janvier 1818 ; C. de Paris, 22 juin 1818 ; Trib. corr. de la Seine, 23 mars 1822, 24 juillet 1823 ; C. de Paris, 23 janvier 1829, cité par HUARD, MACK, 1895 [1863], p. 395 ; voir aussi GASTAMBIDE 1837, n^{os} 365, 367, 368, 384, 386)

ses modèles. Ces difficultés tiennent tant aux modalités de création et/ou d'acquisition du modèle, qu'à la définition même de cette propriété et de ses droits attenants (reproduction, cession, etc.). L'étude des affaires conciliées par la Réunion permet de mieux cerner les subtilités inhérentes à ce droit en élaboration, les hésitations et les errements, en s'appuyant sur les différentes interprétations que les acteurs du secteur – les premiers concernés – peuvent en donner.

- L'achat d'un modèle et la cession des droits de reproduction

À l'origine de nombre de conflits se trouve le rachat d'un modèle par un fabricant à un autre fabricant. Comme nous l'avons dit précédemment, les coûts d'établissement des modèles sont importants, ce qu'un rachat permet d'éviter. Sur ce marché de la seconde main circulent tant des modèles que des surmoulés qui, en raison de l'indistinction qui est faite, sont souvent acquis par deux personnes, chacune sûre de posséder le modèle et les droits de reproduction ; des certitudes réciproques sources de litiges.

*L'affaire Geoffroy contre Popon*⁸⁰³

En juin 1868, le fabricant Geoffroy porte une affaire devant le bureau de la Réunion⁸⁰⁴. Il déclare avoir acheté à madame Buhot une statue de bronze représentant une *Baigneuse*, avec le droit de reproduction du modèle pour un montant de 1 400 francs, statue qu'il a ensuite cédée avec les droits de reproduction à Destouches. Il explique par ailleurs que, lorsqu'il a acquis la propriété du modèle, Buhot lui avait dit en avoir donné le plâtre à Popon, mais « seulement comme plâtre » et sans aucun droit de reproduction. Or, Destouches a appris que Popon s'était servi du plâtre pour produire plusieurs exemplaires de la *Baigneuse*, et prétendait en avoir le même droit que lui. Destouches s'est alors

⁸⁰³ Voir annexe 7.1, affaire n° 508.

⁸⁰⁴ Voir les séances du 20 juin 1868, du 20 juillet 1868, et du 21 août 1868, A.N. 106AS/6, p. 212, 214, 216-224.

retourné contre Geoffroy en lui demandant de payer la somme de 10 000 francs en réparation du préjudice éprouvé. C'est pour cela que Geoffroy a fait appeler Popon devant le tribunal arbitral de la Réunion, et qu'il demande que soit reconnu le fait que Popon n'a aucun droit de propriété sur le modèle et qu'il soit condamné à 10 000 francs de dommages. Pour sa défense, Popon explique que le don fait par Buhot du plâtre lui en a par ailleurs conféré la propriété du modèle. Cette baigneuse avait été surmoulée en 1866 sur le plâtre de Buhot par les soins et aux frais de Graux-Marly afin d'être vendue à leurs deux profits. Or, la statue a été mise au Mont-de-Piété, d'où Buhot a proposé à Popon de la retirer. Elle lui fit don en même temps d'un plâtre en lui disant qu'il pouvait faire des reproductions comme cela lui conviendrait sauf en galvanoplastie. Les livres de comptes de Popon confirment le versement à Buhot d'une somme de 200 francs pour le plâtre de l'*Hébé* de monsieur Buhot et pour la *Baigneuse*. Popon a ensuite présenté la *Baigneuse* lors de son exposition de 1867. En vertu du droit qu'il pouvait avoir, il a exécuté un exemplaire – *a priori* en bronze – sur son plâtre pour le marquis de Lénia. Celui-ci désirait un exemplaire identique au plâtre, qui se distingue en effet du bronze par l'absence de draperies. Cet exemplaire est selon Popon le seul qu'il ait exécuté. Pour sa défense, il fait valoir son droit de reproduction sur le fait qu'il est propriétaire du modèle en plâtre de la *Baigneuse* – ce serait le modèle original. En outre, il produit devant le bureau des attestations rendant compte des paroles de Buhot au moment où elle lui a remis le plâtre. À ces éléments, Geoffroy oppose une déclaration formelle de Buhot certifiant qu'elle n'avait remis à Popon le plâtre « que comme plâtre », c'est-à-dire dépourvu de tout droit de reproduction, et il insiste sur le fait que cette déclaration date du mois de mai 1868, soit après que Buhot ait remboursé Popon pour son retrait du mont-de-piété et ait par ailleurs récupéré la statue. À la suite de ce témoignage, Popon continue d'affirmer son « droit pour le passé et pour l'avenir », et il invoque pour cela une déclaration faite par Buhot au moment où il lui a rendu la statue en bronze retirée du mont-de-piété tout en conservant celle en plâtre et qui le dégage de toute responsabilité – Buhot étant au courant selon lui de la reproduction qu'il avait pu faire de la *Baigneuse*.

Dans sa décision, le tribunal arbitral considère que si la remise et le don d'un plâtre modèle sans réserve de contenu ne saurait constituer un droit absolu

de reproduction, ils peuvent être considérés dans certains cas comme « un abandon du moins apparent du droit de propriété et de reproduction⁸⁰⁵ ». Ainsi, Popon a pu de bonne foi se penser autorisé à reproduire sur ce plâtre modèle la statue de la *Baigneuse*, en conséquence de quoi la reproduction unique qu'il reconnaît avoir faite pour le marquis de Lénia ne peut donner lieu contre lui à aucune condamnation en dommages intérêts, que d'ailleurs il ne peut résulter de ce fait pour M. Destouches ni pour M. Geoffroy et Mme Buhot aucun préjudice appréciable [...]»⁸⁰⁶. Cependant, Popon ne dispose pas de titre formel et direct lui concédant le droit de propriété du modèle, ce que Destouches et Geoffroy sont eux en mesure de fournir. Par ailleurs, ces derniers ont pu de bonne foi se rapporter à la déclaration de Buhot affirmant que le don manuel fait à Popon ne comportait aucun droit de reproduction futur, ils sont donc parfaitement en droit de penser que le modèle, désormais en leur possession, était le « vrai » modèle.

Dans cette affaire complexe, la Réunion déploie sa capacité à concilier et apaiser. Pour le tribunal arbitral, l'unique exemplaire exécuté par Popon ne constitue pas un préjudice pour Destouches, en vertu de quoi celui-ci ne peut demander la résiliation de son marché avec Geoffroy. En conséquence, Geoffroy et Destouches sont déboutés de leur demande de dommages-intérêts ; Popon se voit quant à lui interdire toute reproduction du modèle de la *Baigneuse*. Le conflit est ainsi réglé sans qu'aucune condamnation ne soit ordonnée.

- L'imitation d'un modèle créé par ou pour un fabricant

L'imitation d'un modèle créé par un fabricant par un autre fabricant est à la fois le type de contrefaçon le plus fréquent et le plus difficile à réprimer, parce que, comme nous l'avons dit, les contrefacteurs peuvent toujours arguer d'une inspiration commune, d'un modèle pris dans le domaine public auquel des modifications ont été apportées, mais aussi parce que la plupart des fabricants s'y livrent, se prévalant d'un usage quasi immémorial, d'une circulation « naturelle » des modèles dont il n'y a ni à se plaindre, ni à se défendre. Comme il est

⁸⁰⁵ Séance du 12 septembre 1868, A.N. 106AS/6, p. 222.

⁸⁰⁶ Séance du 12 septembre 1868, A.N. 106AS/6, p. 222-223.

impossible de rendre compte ici de manière exhaustive de tous les conflits pour imitation arbitrés par la Réunion, nous avons encore choisi de ne présenter que quelques affaires exemplaires de ces procédés et des réponses que la Réunion y apporte.

*L'affaire Lerolle contre Pinédo*⁸⁰⁷

Lors de la séance du 21 août 1869⁸⁰⁸, le fabricant Lerolle⁸⁰⁹ expose ses griefs à l'encontre d'Émile Pinédo⁸¹⁰, également fabricant de bronzes. Il met en évidence la ressemblance délictueuse entre certains modèles proposés par Pinédo, à savoir une paire de flambeaux en cuivre poli et un encrier, et ceux qu'il propose lui-même depuis longtemps et qu'il a par ailleurs déjà présentés à l'exposition de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie⁸¹¹. Lerolle explique qu'à cette occasion Pinédo qui venait souvent à sa vitrine le féliciter de l'heureux choix de ses modèles exécutés en cuivre poli, lui emprunta la paire de flambeaux et l'encrier qui font l'objet du débat. Seule la paire de flambeaux est achetée par Pinédo et l'encrier, après être resté quelque temps en sa possession, lui est rendu. Suit dans le procès-verbal une description des deux objets afin de vérifier ou d'infirmer la contrefaçon. Après l'examen des pièces, le bureau considère que les flambeaux n'ont rien de commun entre eux, mais que l'encrier est effectivement litigieux : « L'aspect, les dimensions, les détails principaux au moins pour leur disposition tels que la tête, les consoles, les moulures, les à jours conservés, il est vrai qu'ils sont exécutés dans un autre style, mais l'imitation est telle qu'à une certaine distance, il est impossible de ne pas les confondre.⁸¹² »

[Ill. 46]

⁸⁰⁷ Voir annexe 7.1., affaire n° 534.

⁸⁰⁸ Séance du 21 août 1869, A.N. 106AS/6, p. 296-298, voir aussi les séances du 3 septembre, p. 300-302, du 24 septembre, p. X, du 26 octobre, p. 305-306, et du 29 octobre 1869, p. 307.

⁸⁰⁹ Il s'agit de Lerolle fils aîné pour la maison Lerolle frères. Leur père avait un atelier en 1820, au 1, rue du Foin, puis Chaussée-des-Minimes. Entré à la Réunion en 1818, son aîné lui succède en 1838. Il en est vice-président en 1853 et trésorier en 1857.

⁸¹⁰ Fils de Joab Pinédo, maison fondée en 1842.

⁸¹¹ Vérifier date expo Union centrale.

⁸¹² Séance du 21 août 1869, A.N. 106AS/6, p. 297.

À l'appui de son argumentation, Lerolle apporte une photographie, ajoutant que si un acheteur devait choisir ce modèle en ne voyant pas le dessin, il serait infailliblement trompé. Naturellement, Pinédo se défend en arguant de sa bonne foi : il n'a pris l'encrier que pour un acheteur qui n'en a pas voulu et aussitôt il l'a rendu à Lerolle. Par ailleurs, son encrier ne peut pas être inspiré de celui de Lerolle, puisque c'est le sculpteur Lalouette qui l'a fait pour lui et ne l'a exécuté qu'un an après. Lalouette aurait créé son modèle en puisant dans les dessins des maîtres des XVI^e et XVII^e siècles, et dans les modèles exposés au musée de Cluny, qui sont à la disposition de tous. Pinédo présente au bureau les dessins qu'il a remis à son sculpteur, mais pour les membres, ils affectent bien la même forme que l'encrier type de Lerolle. Il faut également préciser que Pinédo vend son encrier moins cher que Lerolle, 209 francs contre 250 francs⁸¹³. Un membre du bureau, Royer, est envoyé chez le sculpteur Lalouette, qui lui déclare avoir présenté à Pinédo un projet de garniture complète pour bureau, avec un modèle d'encrier très différent. Pinédo avait accepté les autres pièces telles que le plumier, la coupe, le couteau à papier, etc. mais avait prié Lalouette de faire un nouveau projet d'encrier. Pinédo ne le trouvait jamais à son goût : « il avait son idée », dit-il, il le voulait en forme de lit, et pour mieux le faire comprendre au sculpteur, il lui remit un dessin. Enfin, Lalouette affirme n'avoir jamais eu l'encrier Lerolle entre les mains. Pour sa défense, Pinédo produit devant le tribunal différents croquis qu'il a fait faire au musée de Cluny depuis la dernière séance, et notamment celui d'un encrier en faïence provenant de la collection Levrel présentant un dossier et des côtés. Ne pouvant se convaincre de la bonne foi de Pinédo, Lerolle prétend « qu'il est impossible que deux encriers conçus dans le même ordre d'idées, de même forme, de même aspect, de mêmes dimensions, puissent être sortis à des époques rapprochées et l'un après l'autre de deux cerveaux différents, il a fallu qu'une communication quelconque ait lieu entre eux et que le premier en date servit à l'exécution du second⁸¹⁴ ». Nous touchons ici au ressort de l'inspiration commune invoquée comme défense – la plus facile et la plus évidente – dans les cas relativement manifestes de contrefaçon. Lerolle insiste fortement sur la ressemblance des deux objets et les

⁸¹³ Les flambeaux sont également vendus moins cher par Pinédo que par Lerolle, 92 francs au lieu de 180.

⁸¹⁴ Séance du 3 septembre 1869, A.N. 106AS/6, p. 300.

préjudices réels qui en découlent en citant pour preuve Mail, marchand d'étoffes anciennes qui lui en a déjà acheté quatorze exemplaires, et qui, en voyant les pièces de Pinédo dans un magasin bruxellois, a été frappé de la ressemblance avec l'encrier Pinédo.

Lors de la séance du 3 septembre, le bureau conclut que si le sculpteur de Pinédo n'avait pas eu sous les yeux l'encrier de Lerolle lorsqu'il a fait sa composition, il est toutefois évident qu'il s'est inspiré de la même idée empruntée à Lerolle, et que les détails n'ont été modifiés que de manière à ne pas détruire l'assimilation dans l'ensemble, si bien qu'il pourrait arriver que l'acheteur qui la veille, aurait fait choix de l'un des deux encriers reçoive livraison de l'autre le lendemain sans se douter de la substitution. Par ailleurs, qu'il avait démontré que la forme de cet encrier créé par Lerolle n'existait pas au musée de Cluny. En conclusion : le plagiat dans un intérêt mercantile est constant, et par ces motifs, le tribunal arbitral juge que le modèle et les surmoulés non vendus seront détruits.

Poussielgue-Rusand contre Fedide

L'affaire opposant les fabricants Placide Poussielgue-Rusand et Fedide est elle aussi exemplaire des stratégies déployées par les fabricants pour contourner l'accusation de contrefaçon en faisant appel à la notion de domaine public.

En octobre 1865⁸¹⁵, Poussielgue-Rusand attaque devant le bureau de la Réunion le fabricant Fedide⁸¹⁶ pour contrefaçon. Ce dernier, avant de devenir fabricant, avait été contremaître chez Poussielgue-Rusand. Celui-ci porte plainte après avoir fait saisir chez deux négociants des chandeliers et des croix vendus par eux en contrefaçon de modèles lui appartenant et dont il avait fait le dépôt en 1852. Pour sa défense, Fedide explique qu'il a demandé un modèle à son dessinateur, qui se trouve avoir travaillé lui aussi pour Poussielgue-Rusand, en lui demandant de s'inspirer des œuvres médiévales conservées à Cluny et à Autun. En complément de sa défense, il ajoute que toutes les parties des chandeliers de Poussielgue-Rusand se trouvant dans le domaine public et qu'aucune n'étant

⁸¹⁵ Séance du 20 octobre 1865, A.N. 106AS/6, p. 54-55.

⁸¹⁶ Fabricant de bronzes demeurant à Paris, rue St Jacques n° 248.

exactement reproduite dans le chandelier saisi, il ne saurait y avoir ni contrefaçon ni possibilité de confondre les deux pièces. À cela, Poussielgue-Rusand répond que les chandeliers d'église étant destinés à être placés sur le maître-autel, les « petites différences » ménagées par Fedide disparaissent totalement avec la distance, et que donc les deux objets se confondent étant donné qu'ils ont « la même physionomie par la forme du pied et par les cannelures par les feuilles d'ornement et par les proportions. Concernant les croix, Poussielgue-Rusand, dans une séance suivante, explique que les deux modèles se ressemblent au niveau du support, qui est le même que la partie inférieure du chandelier, et que les deux croix sont strictement identiques au niveau de la tige et des rosaces placées aux extrémités des branches, et que les figures du Christ sont elles aussi parfaitement similaires. Fedide apporte les mêmes réponses au sujet des croix que pour les chandeliers : le modèle est inspiré par des œuvres du domaine public conservées dans les musées.

Dans cette affaire, Fedide se fait assister d'un autre fabricant de bronzes, Belnot, qui déclare lui aussi que dans « la fabrication des chandeliers et des croix, composés tous de parties trouvées dans le domaine public » et que donc « il ne pouvait y avoir ni propriété industrielle ni contrefaçon ». Par ailleurs, s'il comprend la démarche de Poussielgue-Rusand, celle-ci lui semble bien vaine parce qu'« il n'y avait pas à Paris [?] qui ne put tenter des poursuites semblables contre d'autres fabricants ; qu'il y avait dans le commerce une sorte de tolérance, par la difficulté qu'il y avait à préciser le point où l'imitation doit s'arrêter⁸¹⁷ ». La remarque de Belnot caractérise parfaitement le flou dans lequel la fabrique se trouve et que les fabricants entretiennent par leurs arbitrages qui, tantôt condamnent, tantôt encouragent les modifications entre deux pièces similaires. La suite de l'arbitrage, dans lequel est appelé à témoigner le dessinateur travaillant pour Fedide, nous éclaire quant aux processus de création – ou re-création – à l'œuvre dans les ateliers. Regnier déclare avoir composé ce dessin « en prenant dans tous les modèles existant les différentes parties » mais que, si son modèle était si proche de celui de Poussielgue-Rusand, c'est parce que Fedide « l'avait engagé à s'inspirer de ce chandelier en y introduisant quelques

⁸¹⁷ Séance du 7 novembre 1865, A.N. 106AS/6, p. 56-57.

légères modifications », et reconnaît son modèle comme une contrefaçon qu'il n'aurait pas livrée lui-même au commerce.

Dans sa sentence arbitrale, en raison du dépôt fait par Poussielgue-Rusand du modèle de chandelier, le bureau invoque à la fois la loi de 1793 et celle de 1806, une double protection assez exceptionnelle. Si jusque-là la Réunion ne considérait pas le dépôt comme une obligation pour attenter une action en contrefaçon, dans cette affaire il fait figure de garantie certaine. D'où le fait que pour elle, le modèle de chandelier créé par Fedide soit une atteinte à la propriété industrielle. Par ailleurs, bien que toutes les parties composant le modèle aient été prises dans le domaine public, leur arrangement, leur combinaison, forment « une individualité propre à celui qui l'a composé ». En d'autres termes : une création originale. La Réunion reconnaît donc la contrefaçon et fait défense à Fedide de fabriquer et de vendre ces modèles, ceux saisis seront détruits sauf les pieds dont les modèles et surmoulés seront rendus à Poussielgue-Rusand comme dommages-intérêts.

La décision prise par la Réunion entérine l'idée développée dans les affaires précédentes selon laquelle les œuvres relevant du domaine public peuvent être à la source d'une nouvelle création, qu'elles constituent un substrat disponible pour tous, mais que la création que chacun en tire est une œuvre personnelle, une œuvre originale. Cette capacité à créer à partir de ce qui ne pourrait paraître, de prime abord, que de l'imitation est au centre d'une conception singulière de l'originalité sur laquelle nous reviendrons.

c. Les litiges entre fabricants et artistes

Nous venons de le voir, l'accession au domaine public d'une œuvre contemporaine peut être l'occasion de litiges dont l'appréciation peut diverger radicalement en fonction de circonstances souvent très proches, en témoignent les affaires Foyatier et Marochetti. En dehors de ce cas, le contrat d'édition permet de protéger tant le fabricant que le sculpteur, en constituant une preuve aisément présentable en cas de contrefaçon. Cependant, celui-ci n'empêche pas complètement la naissance de différends.

- Les litiges avec un sculpteur

Les litiges mettant en cause des sculpteurs connus sont peu nombreux, et sont souvent directement portés devant les tribunaux – c’est notamment le cas de l’affaire opposant Barbedienne et Auguste Clésinger (1814-1883) sur laquelle nous reviendrons. À cela une raison financière, peu de sculpteurs seraient prêts à assumer le coût d’une telle procédure et surtout, la mauvaise réputation qu’ils en retireraient leur serait encore plus préjudiciable⁸¹⁸. La plupart des affaires traitées par la Réunion, quand il ne s’agit pas de fabricants, mettent en cause des ornemanistes et des sculpteurs industriels. Selon des modalités légèrement différentes, ces conflits concernent l’exploitation par un sculpteur d’une œuvre cédée ou créée pour un fabricant à l’insu de celui-ci.

*L’affaire Ledure contre Pradier et Fontaine*⁸¹⁹

En 1839, le fabricant Ledure⁸²⁰ porte plainte devant le bureau de la Réunion contre le sculpteur Pradier ainsi que contre Fontaine, un mouleur figuriste. Ledure explique avoir fait sculpter quatre ans auparavant deux petites statuettes par Pradier, statuettes dont il avait donné les dessins au sculpteur. D’après le récit fait par Ledure devant la Réunion, ces statuettes étaient destinées à la maison du Roi et devaient auparavant être présentées lors de l’Exposition des produits de l’industrie nationale. Cette destination impliquait qu’elles ne soient pas montrées, et encore moins reproduites. Or quelques mois plus tard, Ledure découvre chez Fontaine les deux statuettes reproduites en plâtre. Convoqué par le bureau, Pradier répond par lettre pour accepter l’arrangement proposé par la Réunion mais s’étonne de la réaction provoquée car « il était dans l’habitude de faire mouler en plâtre ces petits ouvrages de sculpture destinés pour le bronze, tant pour en faire présent à ses amis que pour leur donner de la popularité, et que

⁸¹⁸ RIONNET 2008 (1).

⁸¹⁹ Voir annexe 7.1., affaire n° 5.

⁸²⁰ Ledure V., installé au 16, rue Vivienne, puis au 72, passage Choiseul (1834) et enfin 25, et 27, rue d’Angoulême. Entré à la Réunion en 1818, il en est nommé président en 1820-1821, puis vice-président en 1832.

jusqu'à présent aucune plainte ne s'était élevée à cette occasion⁸²¹ ». Ce à quoi la Réunion répond que Pradier avait été jusque-là dans l'erreur et lui détaille « les raisons nombreuses, et décisives qui établissent le droit exclusif du fabricant de bronzes en pareil cas [...]»⁸²² ». Pradier consent à remettre les statuettes à Ledure, ainsi que le moule ou le creux ayant servi à leur reproduction. Enfin, un acte est signé entre les deux parties dans lequel le bureau a pris soin d'indiquer les droits qui appartiennent aux fabricants sur les modèles qu'ils achètent aux sculpteurs, car comme il le rappelle aux membres – par la voix du président lors de l'assemblée générale, la médiation est le moment pendant lequel il essaie « de fonder les véritables principes » afin de « prévenir le retour de contestation toujours désagréable ». Le rappel de cette affaire est l'occasion d'appeler les fabricants à la vigilance, les sculpteurs étant « loin d'être fixés dans l'étude du contrat qu'ils passent avec vous lorsqu'ils vous cèdent leurs ouvrages ; vous feriez bien toutes les fois que vous [?] par écrit les clauses principales de la convention, cela serait bien simple et on préviendrait ainsi bien des difficultés⁸²³ ». Et c'est d'ailleurs à cet effet que quelques mois plus tard, la Réunion élabore un contrat type qu'elle distribue à ses membres afin que les accords entre fabricants et artistes soient certifiés par écrit et que, dès lors, les litiges cessent, ce qui, dans une large mesure sera le cas.

*Vittoz contre Guérard*⁸²⁴

En fixant précisément les droits de chacun, le contrat apporte une clarification marquante dans les rapports entre fabricants et artistes. Mais nombre de cas particuliers en éprouvent les limites.

Vittoz avait acquis à la vente après cessation de commerce de Soyer et Ingé⁸²⁵ un groupe représentant *Daphnis et Chloé* exécuté par le sculpteur Guérard pour en faire l'exploitation. Or Guérard avait continué à en exploiter le plâtre. Ne parvenant à trouver une solution, les deux parties comparaissent devant le

⁸²¹ Assemblée générale du 22 avril 1839, A.N. 106AS/5, p. 10.

⁸²² Assemblée générale du 22 avril 1839, A.N. 106AS/5, p. 10. Les raisons données par la Réunion à Pradier n'ont malheureusement pas été transcrites dans les procès-verbaux.

⁸²³ Assemblée générale du 22 avril 1839, A.N. 106AS/5, p. 10.

⁸²⁴ Voir annexe 7.1., affaire n° 172.

⁸²⁵ Peut-être la vente Soyer et Ingé du 13 octobre 1841

tribunal arbitral. Guérard déclare penser qu'un artiste est toujours dans le droit de reproduire son œuvre. Il ajoute que Vittoz était parfaitement au courant qu'il avait exécuté un grand modèle en marbre admis à l'exposition de 1849, ainsi qu'un modèle de plus petites dimensions qui lui avait été commandé. Après cet exposé, Vittoz explique à son tour avoir découvert l'existence des deux marbres dans l'atelier de Guérard où il s'était présenté, le sculpteur lui ayant dit à ce moment avoir voulu venir le voir pour lui demander l'autorisation de reproduire ce groupe en marbre. Vittoz dit avoir consenti à le laisser achever ces groupes en marbre, sans pour autant lui avoir accordé un principe pour la suite. Il demande la remise de tous les creux, l'interdiction de toute future édition, et le paiement de dédommagements. La vente de son modèle par Guérard à Soyer et Ingé s'étant faite en totalité, c'est-à-dire avec l'intégralité des droits de reproduction, la Réunion estime qu'en ayant vendu son modèle « sans aucune réserves il avait complètement aliéné son droit de propriété, qu'il ne saurait d'ailleurs en aucun cas s'autoriser de la permission gracieuse que lui avait accordé M. Vittoz d'exécuter deux groupes en marbre pour reproduire des éditions en plâtre [...]»⁸²⁶. Le sculpteur ne dispose alors d'aucun droit de suite, ni moral ni pécuniaire, sur sa création. Guérard refusera l'arbitrage de la Réunion et préférera poursuivre l'affaire au tribunal ; malheureusement l'issue de ce conflit n'est pas communiquée dans les procès verbaux.

Cette affaire met en évidence une difficulté récurrente qui concerne tout autant les modèles vendus par des sculpteurs à des fabricants que ceux vendus par un fabricant à un autre, à savoir la poursuite de l'exploitation d'un modèle. Dans les deux cas, les présupposés ne sont pas les mêmes. Dans le premier, tout dépend du contrat passé entre le sculpteur et le fabricant, et de la manière dont sont répartis entre eux les droits de reproduction. Soit le sculpteur a cédé en totalité son œuvre, et ne peut revenir sur cette cession, soit il s'est réservé l'exploitation du modèle dans certaines dimensions et dans certains matériaux, et charge alors au fabricant de respecter cette restriction mais aussi d'en tenir informés ses acheteurs s'il venait à vendre le modèle en question. Dans le cas de la vente d'un modèle par un fabricant à un autre, que ce soit simplement une vente entre deux particuliers ou dans le cadre d'une vente après décès ou

⁸²⁶ Assemblée générale du 3 mai 1850, A.N. 106AS/5, p. 373.

cessation d'activité, les choses sont bien plus compliquées en raison de l'opacité qui entoure ces pratiques, notamment quant au fait qu'un même modèle puisse être vendu deux fois, en tant que modèle et en tant que surmoulé. La Réunion est d'ailleurs saisie à plusieurs reprises à ce sujet par des membres lui demandant d'agir en faveur de l'interdiction de ces pratiques⁸²⁷. Mais là encore, le droit ou la règle s'oppose à l'usage, et il est très difficile pour la Réunion de mettre en place des mesures efficaces et elle ne peut qu'appeler à l'éthique et à la morale des fabricants, ainsi qu'à celles des sculpteurs. Au milieu du XIX^e siècle, les pratiques sont en construction et doivent être consolidées, ce qui demande un certain temps avant d'entrer dans les habitudes, voire de se substituer à d'autres.

- Le style comme imitation

La délimitation de l'imitation peut encore prendre une nouvelle forme lorsque celle-ci rencontre la transmission des modèles et des styles par la formation artistique. Un élève s'inspirant de son maître est-il un plagiaire, et un fabricant diffusant son œuvre un contrefacteur ? Telle est la question que pose à la Réunion le conflit opposant Susse à Lemaire, celui-ci voyant dans la *Méditation* d'Alexandre Schoenewerk (1820-1855) éditée par celui-là une imitation de la *Sapho* de Pradier⁸²⁸.

*L'affaire Susse contre Lemaire*⁸²⁹

À partir de 1842, Susse achète à Pradier de nombreux modèles, avec les droits de reproduction par tous moyens et procédés quelconques. Un an avant la mort du sculpteur, en 1852, le fabricant acquiert le modèle de la *Sapho* [Ill. 48].

⁸²⁷ « Un autre membre demande que soient prises des mesures contre la concurrence de ceux qui vendent leurs fonds et leurs modèles et qui malgré cela, continuent en partie l'exploitation des modèles vendus et de la clientèle acquise à ces modèles que l'on a cru acheter [...] », assemblée générale du 1^{er} juin 1865, A.N. 106AS/6, p. 36.

⁸²⁸ Séance du 3 septembre 1852 et assemblée générale du 29 novembre 1852, A.N. 106AS/5, p. 436, 442.

⁸²⁹ Voir annexe 7.1, affaire n° 199.

Exposée cette même année au Salon, l'œuvre, dont le caractère à la fois dramatique et exemplaire est allié à une exécution d'un noble classicisme mais non dénué d'expressivité, y rencontre un très grand succès [Ill. 47]. Elle participe par ailleurs à une mise en scène funèbre au moment de la mort brutale du sculpteur qui survient durant l'exposition – elle est recouverte d'un voile noir, et la médaille d'honneur est attribuée au sculpteur à titre posthume. On peut donc comprendre que c'est avec jalousie que Susse défend ses droits sur l'œuvre, et au-delà, sur l'idée même de l'œuvre.

Pour Susse, la jeune femme assise en costume antique, les jambes croisées, les cheveux maintenus par un ruban, un bracelet en forme de serpent s'enroulant autour du poignet, accompagnée d'un lyre, imaginée par Schoenewerk semble bien trop similaire à son propre modèle [Ill. 49]. S'il est impossible de nier une familiarité entre les deux œuvres, elle ne saurait pour autant constituer pour la Réunion un délit de contrefaçon en que cette familiarité ne proviendrait pas tant d'« une servile et coupable intention » mais est « plutôt inspirée par les réminiscences d'étude », Schoenewerk ayant été l'élève de Pradier. Donnant une place centrale à la formation et à l'enseignement, le bureau décide que « quelques respectables que soient les droits d'un industriel acquéreur, il ne pouvaient faire dans une certaine mesure obstacle à l'imitation d'école qui ouvre l'avenir de nos jeunes artistes ». D'ailleurs, d'autres élèves de Pradier, comme François-Clément Moreau (1831-1865) ou Louis-Alfred Habert (1824-1893), se sont aussi inspirés de l'œuvre de leur maître et ont livré à l'édition des modèles très semblables.

Avec cette décision, la Réunion ouvre ici une mince brèche dans son rapport à l'imitation, qui est perçue non plus seulement comme délictueuse mais presque comme vertueuse, dans le sens où elle peut aider de jeunes artistes à suivre une voie féconde, non seulement pour eux mais aussi pour la fabrication de bronzes, en produisant des modèles dont le style est d'ors et déjà connu et apprécié. Une conception de l'imitation somme toute très classique dans l'enseignement artistique. Cette tolérance a toutefois des limites : celles du respect de l'originalité de chaque modèle. Lemaire est autorisé à poursuivre son édition à condition d'ajouter une plaque indiquant le nom de Schoenewerk, et de retirer la lyre qui a été ajoutée depuis l'acquisition du modèle. Force est de voir, à notre avis, dans l'adjonction de cet accessoire et donc le renforcement de la

parenté entre les deux modèles, une évidente stratégie d'imitation de la part de Lemaire, qui aurait pu – dû ? – infléchir le jugement de la Réunion. La précision du nom du créateur du modèle est aussi un élément intéressant sur lequel nous reviendrons dans notre 6^e chapitre. En effet, la reconnaissance de la paternité artistique devient, au milieu du XIX^e siècle, un sujet sensible dans le milieu des artistes industriels, et les politiques des fabricants à cet égard sont loin d'être uniformes.

d. Le bronze face aux autres médiums : la multiplication des multiples

Si la contrefaçon de « bronze à bronze », ou de sculpture à sculpture, reste le cas le plus fréquent, des transpositions d'un médium à un autre d'un même modèle s'observent et se produisent dans les deux sens : soit un fabricant va « prendre son inspiration » dans une autre technique, soit c'est au contraire un autre médium qui s'empare d'un modèle conçu pour le bronze. Les fabricants de bronze n'auront de cesse de protéger leurs modèles d'une concurrence perçue comme d'autant plus déloyale lorsqu'elle s'incarne dans des matériaux et des techniques de moindre coût. Et ce, même si les fabricants eux-mêmes n'hésitent pas à aller prendre leur inspiration dans des modèles existants, principalement dans des modèles gravés.

Dans une politique d'ouverture de leur gamme à une clientèle la plus large qui soit, nombre de fabricants déclinent leurs productions dans d'autres matériaux que le bronze. Outre la terre cuite et le plâtre, de même que la porcelaine, dont l'emploi est ancien, de nouveaux matériaux, mis ou remis au goût du jour au début du XIX^e siècle, trouvent leur place dans les catalogues des fabricants. Des matériaux souvent qualifiés d'imitation, en ce qu'ils cherchent à reproduire à moindre frais d'autres matières plus précieuses, tel que le carton-pâte. Mais les matières plastiques ne sont pas les seules à s'inspirer de modèles en bronze, le papier-peint et l'estampe le font également.

- Du bronze au carton-pâte

*L'affaire Villemens contre Tirrard*⁸³⁰

Lors d'une vente de Feuchère⁸³¹, Villemens⁸³² s'était porté acquéreur d'un modèle de « candélabre chandelier d'église », modèle qu'il retrouve, lors de l'Exposition des produits de l'industrie de 1839, reproduit et exposé en carton-pâte par Tirrard. Il dépose une plainte auprès de la Réunion, qui se charge de convoquer Tirrard. L'enquête révèle qu'un autre surmoulé de ce flambeau avait été acheté à la même vente par un certain Gamberg, et que celui-ci l'avait loué à Tirrard avec l'autorisation de le reproduire.

Cette affaire est intéressante à deux égards. Tout d'abord, elle est exemplaire du phénomène de reprises dans d'autres matériaux de modèles conçus en bronze et de la perméabilité des modèles entre les techniques. Matériau nouveau qui se développe fortement dans la première moitié du XIX^e siècle, le carton-pâte constitue une alternative peu coûteuse et facile d'emploi dans la décoration intérieure. Mais surtout, cette affaire donne un autre éclairage des conflits naissant à la suite de ventes après décès ou cessation d'activité que nous avons précédemment évoqués :

« [...] il paraît qu'on a la fâcheuse habitude dans les ventes de séparer les modèles des surmoulés, c'est là un danger qu'il faudrait éviter soigneusement, les surmoulés devraient toujours suivre et accompagner le modèle, quelque soin que prenne le commissaire priseur d'indiquer que telle pièce est le modèle, et que telle autre n'est que le surmoulé, il peut rester parfois de l'indécision, et de l'obscurité, et plus tard la fraude est habile à s'en emparer⁸³³. »

Nous avons déjà pu observer que, dans ce genre de litiges, la bonne foi du contrefacteur est reconnue, et qu'ils se soldent le plus souvent par la restitution des surmoulés, comme dans le cas de la présente affaire⁸³⁴.

⁸³⁰ Voir annexe 7.1., affaire n° 9.

⁸³¹ Très certainement la vente du 14 novembre 1824, voir FEUCHERE 1824.

⁸³² Séances des 3 et 14 juin, 12 juillet, 5 septembre, 28 octobre 1839, et du 21 janvier 1841, A.N. 106AS/5, p. 17, 18, 20, 21, 27, 61.

⁸³³ Assemblée générale du 28 octobre 1839, A.N. 106AS/5, p. 27.

⁸³⁴ Dans une lettre lue lors de la séance du 21 janvier 1841, Villemens annonce « avoir placé les chandeliers d'église en carton-pâte, qui en 1839 ont été repris du sieur Tirrard par suite de

- Du bronze au papier peint

Industrie d'art qui se développe dans les mêmes années que le bronze, le papier peint⁸³⁵ suscite à de nombreux égards – réalisation des modèles, organisation des ateliers, reconnaissance des différents collaborateurs – des questions similaires, bien qu'il soit totalement absent des préoccupations des fabricants de bronze. Une seule affaire relative au partage d'un même modèle apparaît dans les archives de la Réunion.

*L'affaire Vittoz contre Mader*⁸³⁶

Au mois de mai 1839⁸³⁷, Vittoz porte plainte devant le tribunal de la Réunion contre la maison Mader qui aurait copié en papier peint une statuette de Benvenuto Cellini éditée par Vittoz. Fondée en 1825 par Xavier Mader, la manufacture est gérée à cette époque par sa veuve et par son fils aîné sous la raison sociale Mader (Vve et fils aîné)⁸³⁸. Bien que les conclusions de l'arbitrage puissent apparaître comme marginales, elles sont intéressantes en ce qu'elles replacent la contrefaçon dans un contexte quotidien et un cadre domestique qui viennent la déterminer. En effet pour la Réunion, bien que les deux reproductions du même modèle, en bronze et en papier peint, soient d'un emploi distinct, le fait que les deux puissent potentiellement décorer la même pièce, constitue un préjudice, raison pour laquelle :

« [...] il nous a semblé incontestable que c'était là une contrefaçon punissable aux termes de la loi, et de la jurisprudence. En effet la propriété d'un modèle nouveau en bronze deviendrait bientôt nulle et illusoire s'il était permis aux fabricans de papiers peints ou à tous autres dessinateurs de prodiguer la représentation de ce modèle

contrefaçon » et souhaite rembourser à la Réunion une partie des frais engagés par cette affaire au profit de la caisse de Bienfaisance. A.N. 106AS/5, p. 61.

⁸³⁵ Sur l'industrie du papier au XIX^e siècle, voir CERMAN 2013.

⁸³⁶ Voir annexe 7.1, affaire n° 10.

⁸³⁷ Séance du 23 mai 1839, A.N. 106AS/5, p. 16-17.

⁸³⁸ BRUIGNAC-LA HOUGUE 2007, p. 184-185. Nous remercions très vivement Jérémie Cerman pour

dans tous les magasins de papiers ou d'estampes, et d'en décorer les cafés, ou les appartements.⁸³⁹ »

Par ailleurs, la décision de la Réunion est tendancieuse, pour ne pas dire partisane. En effet, force lui serait de reconnaître qu'une statuette de Cellini relève en 1839 du domaine public, et qu'elle est à ce titre entièrement libre de droit. Par ailleurs, rien dans les éléments qui sont portés à notre connaissance – mais peut-être doit-on postuler qu'ils sont connus du bureau – ne permet de conclure à un traitement personnel de l'œuvre par Vittoz, qui justifierait sa prétention à un droit de propriété. Mais là encore, en vertu des différents exemples de reproduction d'œuvres anciennes que nous avons pu analyser, les modifications apportées à celle-ci par le fabricant ne sauraient toujours légitimer un droit de propriété. Aucun argument d'antériorité n'est non plus avancé pour justifier d'une priorité dans le droit de reproduction. En conclusion, il est ici plus juste de reconnaître une partialité de la part de la Réunion, qui arbitre en faveur du fabricant membre et rend une décision qui fera jurisprudence ou du moins avertira les esprits sur la manière dont de telles affaires sont arbitrées.

- De la gravure au bronze

L'un des premiers soucis du fabricant de bronze est son approvisionnement en modèles. Les œuvres sculptées constituent le premier réservoir disponible, mais ce n'est pas le seul. Face à la nécessité de s'assurer du succès des modèles, les fabricants ont recours à d'autres fonds, comme les compositions gravées ou peintes ayant déjà bénéficié d'un engouement public. Là encore, la déclinaison d'un même sujet sur des supports différents suscite des litiges quant à la possession des droits de reproduction.

⁸³⁹ Assemblée générale du 28 octobre 1839, A.N. 106AS/5, p. 27.

Lors de la séance du 7 avril 1842, Benoît explique devant les membres du bureau avoir acquis auprès de Pourrat frères l'autorisation de reproduire en bronze une gravure représentant *Le roi Jean à la bataille de Poitiers* par Raffet afin d'en orner un modèle de pendule [Ill. 50]. Ayant appris que Michel Valin, fabricant de porcelaines et de bronzes, possédait également un modèle de ce sujet très proche du sien, il décide de saisir la Réunion. Interrogé à ce propos, Valin déclare avoir acheté ce modèle au sculpteur Paillot, qui lui a dit s'être inspiré d'une gravure anglaise, une œuvre *a priori* sans rapport avec la gravure de Pourrat frères. Toutefois, il s'engage à ne pas mettre son modèle en vente tant qu'il n'aura pas vérifié auprès de son sculpteur, et à fournir au bureau toutes les preuves nécessaires pour l'attester. Dans le procès-verbal de la séance suivante⁸⁴¹, il n'est pas précisé si la gravure qui a servi de modèle à Paillot était différente de celle éditée par Pourrat frères, mais la proposition de Michel Valin de ne poursuivre que l'édition en porcelaine du modèle – il n'aurait à sa disposition que quatre modèles en bronze, et encore incomplets –, tend à plaider en faveur d'une même origine. Lors de l'assemblée générale du 25 avril 1842⁸⁴², de nouveaux éléments sont fournis et viennent expliciter l'affaire, offrant par ailleurs au bureau l'opportunité de clarifier ses positions en matière de reproduction en bronze de modèles issus de gravures.

La contrefaçon en bronze de modèles tirés de l'estampe constitue une sous-catégorie encore plus difficilement appréhensible pour les juges qui pourraient être confrontés à de telles affaires. Aussi, à défaut d'autres règles à opposer, la Réunion encourage-t-elle à la plus grande prudence, et surtout au respect des confrères, deux nobles recommandations, mais de peu de poids :

« Lorsqu'un fabricant prend son sujet dans une gravure ou dans une peinture, les tribunaux hésitent à lui reconnaître un droit exclusif alors même qu'il s'est fait autoriser par l'auteur de la gravure ou l'éditeur ou le peintre. Déjà plusieurs procès de ce genre ont eu lieu et la jurisprudence a varié. Ce qu'il y a de certain c'est lorsqu'un

⁸⁴⁰ Voir annexe 7.1., affaire n° 52.

⁸⁴¹ Séance du 7 avril 1842, A.N. 106AS/5, p. 103-104.

⁸⁴² Assemblée générale du 25 avril 1842, A.N. 106AS/5, p. 111.

confrère s'est emparé d'un sujet il est toujours imprudent à d'autres d'établir le même sujet surtout lorsqu'on n'y introduit pas des différences capitales. C'est imprudent en ce sens qu'on s'expose toujours à des contestations à des démêlés fâcheux, souvent à des procès, ce qui est pire. La bonne harmonie qui doit régner entre des confrères honorables est souvent compromise [...]. Si un de nos confrères a eu le premier l'idée de faire passer dans le bronze un sujet heureux emprunté à la gravure, ou à la peinture, eh bien il faut lui en laisser les avantages, nous savons ce qu'il en coûte pour établir un modèle. Il ne faut donc pas lorsque le succès est venu couronner un heureuse pensée s'empresse de venir partager les fruits sans en avoir partagé les périls.⁸⁴³ »

Pour se prémunir de toutes éventuelles contrefaçons, Benoît avait en effet acquis auprès de Pourrat frères les droits de reproduction en bronze de la gravure de Raffet. Or, depuis cet achat, le modèle de Benoît a été contrefait trois fois. Nous trouvons effectivement trace d'autres conciliations, entre Benoît, Brault, Petit et Brechignac.⁸⁴⁴ Il s'agit cette fois d'une contrefaçon directe du modèle en bronze de Benoît et non de la gravure, car Brault l'a reproduit avec des modifications introduites par Benoît et qui n'existent pas dans la gravure, à savoir « le casque sur lequel s'appuie la jambe de l'une des deux figures ». Pour sa défense, Brault affirme s'être uniquement inspiré de la gravure, et avoir procédé lui-même aux modifications – qui par malheur sont les mêmes que celles imaginées par Benoît. La mauvaise foi de Brault ne fait aucun doute, mais un arrangement est trouvé entre les parties. Mais l'affaire ne s'arrête pas tout à fait là puisque d'autres fabricants, dont Petit, étaient également impliqués dans la contrefaçon. Sa défense, si elle est loin d'être la plus efficace, ou la plus attendue, a au moins le mérite de l'honnêteté et rend surtout parfaitement compte d'une idée générale qui pouvait régner dans la fabrique : s'étant aperçus que plusieurs fabricants reproduisaient ce même modèle, il pensait avoir également le droit de le faire. Reconnaisant ses torts, il promet de rendre le modèle au sculpteur Foyart qui le lui avait vendu et prend également l'engagement de ne plus jamais le reproduire.

⁸⁴³ Assemblée générale du 25 avril 1842, A.N. 106AS/5, p. 111.

⁸⁴⁴ Séance du 11 novembre 1841 et séance du 18 novembre 1842, A.N. 106AS/5, p. 93-95.

L'affaire de La Permission de dix heures⁸⁴⁵

Bien que la précédente affaire implique un modèle issu de l'estampe, le conflit opposait presque traditionnellement deux fabricants de bronze au sujet de la propriété d'un modèle. Si le support du modèle est différent, le processus est identique à ceux que nous avons pu décrire précédemment. En revanche, l'affaire dite de *La Permission de dix heures* met directement un fabricant en prise avec un éditeur.

Au mois de mai 1842, le fabricant Vaugermé saisit le bureau de la Réunion car Bulla, éditeur de la gravure d'après *La permission de dix heures* d'Eugène Giraud (1806-1881)⁸⁴⁶, a fait saisir chez lui une pendule dont le sujet représente cette gravure⁸⁴⁷. Le tableau de Giraud rencontre à ce moment-là un grand succès et suscite de nombreuses productions dérivées ; dans ses *Impression de voyage : de Paris à Cadix*, Alexandre Dumas évoque ainsi le peintre et ses productions :

« Giraud est l'auteur de la *Permission de dix heures*, comme Delacroix est l'auteur du *Giaour*, et Scheffer l'auteur de la *Françoise de Rimini* : c'est-à-dire qu'outre cette *Permission de dix heures*, que vous avez vue en gravure, en lithographie, sur les tabatières, au théâtre même, Giraud a fait encore mille choses charmantes, tableaux d'histoire, tableaux de genre, portraits, pastels, etc., etc. Giraud n'est pas peintre, c'est la peinture.⁸⁴⁸ »

Cette affaire, considérée comme importante conduit la Réunion à préciser encore ses positions quant à la reproduction en bronze de sujets tirés de gravures : « La Réunion soit en son nom, soit en celui d'un de ses membres soutiendra-t-elle le droit que prétendent avoir quelques fabricans de reproduire en bronze les gravures nouvelles qui apparaissent ? » Cette question est soumise au vote des membres, mais leur trop faible représentation lors de la séance du 26 mai – 19 membres, donnant un résultat presque égalitaire, 10 voix contre 9 –

⁸⁴⁵ Voir annexe 7.1., affaire n° 59.

⁸⁴⁶ Voir *Iconographie des estampes à sujets galants et des portraits de femmes célèbres par leur beauté indiquant les sujets, les peintres, les graveurs de ces estampes, leur valeur et leur prix dans les ventes, les condamnations et prohibitions dont certaines d'entre elles ont été l'objet*, etc., par M. le C. d'I***, Genève, chez J. Gay et fils, 1868, p. 319-320.

⁸⁴⁷ Séances du 26 mai, 24 octobre 1842, 20 mars, 24 avril 1843 et 24 octobre 1844, A.N. 106AS/5, p. 118, 128-129, 141, 149, 192.

⁸⁴⁸ DUMAS 1847-1848, chapitre V, samedi 10 octobre 1846.

ne permet pas de trancher et le vote est reporté à une prochaine séance. L'affaire est finalement renvoyée au tribunal, le procès étant entièrement laissé à la charge des parties intéressées. Mais près d'un an plus tard, lors de l'assemblée générale du 24 avril 1843, le débat reparaît car le jugement rendu dans l'affaire Vaugermé semble avoir opéré un retournement de la jurisprudence, au désavantage des fabricants de bronze. En effet, comme le rappelle le président :

« Jusqu'à présent ces reproductions avaient été considérées comme permises ; l'usage était en ce sens ; un arrêt de cour royale de 1831 l'avait jugé ainsi entre MM. Vittoz et Bertren en sorte qu'on pouvait de bonne foi et se croyant à l'abri de toutes poursuites prendre dans les musées et dans les magasins d'estampes des sujets de modèles. Cependant la jurisprudence a changé depuis deux ans et elle paraît s'être fixée définitivement dans le sens contraire par l'arrêt rendu dans le procès Vaugermé. [...] la jurisprudence décide maintenant que l'auteur d'un tableau ou d'une gravure a seul le droit d'en autoriser les reproductions par la sculpture, quiconque veut à présent puiser dans un tableau ou une gravure le sujet d'un modèle doit en obtenir la permission de l'auteur ou de l'éditeur.⁸⁴⁹ »

Bien que le tribunal de 1^{re} instance ait estimé que Vaugermé ne contrevenait pas aux lois, la Cour royale jugeant l'appel n'a pas admis la bonne foi. L'arrêt rendu qu'elle rend établit donc que les fabricants de bronze n'auront plus le droit de copier un tableau ou une gravure pour composer un ouvrage de sculpture, une pendule ou un bronze sans au préalable avoir obtenu l'assentiment de l'auteur. La Réunion reconnaît en toute franchise le bien-fondé de cette mesure défendant les droits des fabricants de bronze, elle ne pouvait en toute légitimité s'opposer à la protection de ceux des graveurs.

L'affaire de la gravure de la *Permission de dix heures* connaît un dernier rebondissement. Lors de la séance du 12 octobre 1844, Vittoz explique comment, en l'absence du président Gastambide, il a concilié une affaire opposant Laforge aîné, fabricant de pommes de cannes installé 18, rue Philippeaux, à Magnadis (ou Magniadas) estampeur 37, rue Michel Le Comte. La contestation portait sur une matrice à estampes de *La Permission de dix heures*, dont Laforge avait obtenu le droit de reproduction de l'éditeur Bulla, mais dont Magnadis possédait aussi un exemplaire. Après une saisie chez Magnadis et Collet père et fils, un arrangement

⁸⁴⁹ Assemblée générale du 24 avril 1843, A.N. 106AS/5, p. 149.

est conclu entre les deux parties : Magnadis abandonne sa matrice à Laforge, paie les frais de saisie, et verse trente francs à la bienfaisance. Cette fois-ci, l'éditeur avait apparemment donné son accord pour la reproduction et l'adaptation du sujet à autre sujet, ce qui n'a pas pour autant empêché les contrefacteurs de sévir.

- La circulation des modèles

Toujours à la recherche de nouveautés, les fabricants de bronze ont parfois recours à des modèles pris dans des gravures. Ils y trouvent des sujets de compositions, des thèmes populaires qui viendront orner leurs pendules, encriers, etc. Mais les fabricants peuvent aussi recourir à la gravure pour diffuser un modèle. Vient alors la peur de voir leurs modèles contrefaits.

La circulation des modèles par l'estampe : affaire Benoît contre Coingt⁸⁵⁰

En février 1843, Benoît fait part au bureau et à l'assemblée de la découverte qu'il a fait chez Coingt, marchand de gravures établi rue Beauregard⁸⁵¹, de lithographies représentant divers modèles de pendules en bronze et d'autres modèles qui ne sont pas précisés. Après avoir fait les démarches nécessaires auprès du commissaire de police pour connaître le nom de la personne qui avait vendu ces lithographies, Benoît a appris directement de Coingt qu'il avait acheté ce type de marchandise par deux fois, la première chez une dame de la rue Bonne-Nouvelle, où il a acquis environ 100 exemplaires pour 3 francs, la seconde auprès de Brault, un commissionnaire installé 23, rue Mesley [sic, pour Meslay] auquel il en avait acheté 80 kilogrammes au prix de 30 centimes le kilogramme.

Sommé de s'expliquer, Brault écrit une lettre à la Réunion dans laquelle il explique que, voyageant depuis quinze ans pour son activité commerciale au service des fabricants dont il vend les modèles, il ne peut conserver les vieux

⁸⁵⁰ Voir annexe 7.1., affaire n° 75.

⁸⁵¹ Il est d'abord déclaré être installé boulevard Bonne-Nouvelle, voir séance du 8 février 1843, A.N. 106AS/5, p. 138.

dessins de modèles, et que par conséquent il se sépare d'une partie de ceux-ci chaque année. Ce serait à son insu que de nouveaux modèles, exploités à ce moment-là par des fabricants, se seraient trouvés avec des anciens. De plus, il se défend d'avoir agi de manière délictueuse. Le tout ayant été vendu pour 40 francs, Brault propose de reverser cette somme à la bienfaisance. Coingt, quant à lui suggère de tout revendre à la Réunion pour 100 francs et s'engage à ne plus rien acheter. Cette proposition de Coingt est rejetée par vote, mais Gastambide rachète finalement le tout pour la dite somme, Brault versant pour sa part 50 francs.

*La circulation des modèles par la photographie : l'affaire Pradier contre Duplan et Salles*⁸⁵²

La reproduction d'une même œuvre dans différents médiums peut être source de conflits entre chaque type de reproduction. Le développement commercial de la photographie et l'usage qui peut en être fait par certains artistes pour diffuser leurs œuvres, de même que par les fabricants pour illustrer leurs catalogues de vente peut mettre les médiums en concurrence. Au cœur du problème : la propriété des droits de reproduction.

Et ce problème se pose plus spécifiquement chez des artistes qui, comme Pradier, ont recours à tous les modes de reproductions et divisent les droits entre de multiples cessionnaires. Ainsi, certains de ses cessionnaires ont le droit exclusif de reproduction en bronze, d'autres celui de la reproduction photographique, d'autres encore dans tous les modes de reproductions. Cette division des droits est à l'origine du conflit qui oppose en 1860⁸⁵³ les fabricants de bronze Duplant et Salles à Laiche. En effet, Laiche porte plainte contre les deux fabricants de bronze qui ont fait exécuter des photographies par Bison frères pour faire connaître leurs modèles. Cessionnaire de Salvator March, Lamiche est propriétaire du droit de reproduire sous toutes les formes, excepté en bronze, les œuvres de Pradier ; Duplan et Salles ne sont, pour leur part, que propriétaire des

⁸⁵² Voir annexe 7.1., affaire n° 75. La Maison est fondée en 1852.

⁸⁵³ Séances du 16 novembre et du 7 décembre 1860, A.N. 106AS/5, p. 614 et 616.

droits de reproduction en bronze. Cependant, ils fondent leur défense sur le fait que les reproductions photographiques qu'ils ont prises des œuvres de Pradier n'étaient pas destinées à un usage commercial mais uniquement à faire connaître leurs modèles et à en diffuser l'image auprès d'acheteurs potentiels. La cour statue en faveur des fabricants, reconnaissant qu'ils « n'ont fait exécuter les photographies dont il s'agit que pour les besoins de leur industrie ; qu'ils ne les ont pas mises en vente, mais qu'ils s'en sont uniquement servis, selon les usages et les conditions ordinaires du commerce, pour faciliter en province le placement de leurs bronzes⁸⁵⁴ ». En reproduisant en photographie leurs modèles de Pradier, Duplan et Salles n'entrent pas en concurrence avec Lamiche et ne portent à aucun moment atteinte à ses droits de reproduction. La destination de la reproduction prévaut sur la méthode employée.

Ce jugement est confirmé en appel le 14 novembre 1860, un appel au cours duquel l'avocat de Duplan et Salles s'est appuyé sur un parère signé par les « principaux fabricants de bronze », autrement dit un échantillon de la Réunion à savoir Charpentier, Denière fils, Paillard, Graux-Marly, Nicolas, Bernard, Fleutiaux, Quillet-Noël, Morisot, Hazart, Wagner, Claier [Clavier], Melon, Delecour [Delacour], Raingo frères, Mercier :

« Les soussignés, tous fabricants de bronze d'art, à la demande de MM. Duplan et Salle, éditeurs de bronzes d'art, 32, rue de Bondy, répondent : - Dans l'usage commercial, les propriétaires des modèles de bronzes font tirer, pour leurs voyageurs ou leurs intermédiaires, des épreuves photographiques faites avec soin et donnant une idée exacte, soit de la statuette seule, soit de la pendule dont elle est le plus souvent l'ornement principal. – Ces photographies composent quelquefois un album. – Les intermédiaires qui demandent à placer, soit en province, soit à l'étranger, les modèles d'une maison, obtiennent d'elle une photographie de chaque modèle. Les conditions de cette remise varient. Le plus souvent on confie au commissionnaire connu les photographies de ses modèles et l'on exige du commissionnaire inconnu le prix coûtant des exemplaires. – On lui restitue la somme versée par lui sous forme de remise quand il a fait une affaire commerciale avantageuse à la maison, ou quand il rapporte en bon état la photographie dont il est le dépositaire plutôt que l'acquéreur. – Les soussignés attestent, en outre, que la maison

⁸⁵⁴ PATAILLE 1861, p. 62.

Duplan et Salle ne fait pas le commerce des photographies de ses modèles.⁸⁵⁵ »

Bien que cette affaire ne soit pas conciliée par la Réunion, ce parèren témoigne de son engagement aux côtés des deux fabricants. Les litiges de cette nature pouvant être amenés à se reproduire, la Réunion a tout intérêt à s'associer à une action dont la décision jurisprudentielle pourrait lui être favorable et qu'elle pourra faire valoir par la suite.

- De la peinture au bronze

*L'affaire Vittoz contre Picot et Bertren au sujet du modèle Raphaël et la Fornarina de Picot*⁸⁵⁶

Au début du XIX^e siècle, l'adaptation en ronde-bosse de sujets tirés de la peinture est courante, pour des résultats plus ou moins heureux. Peut-être encore plus que pour la gravure, la question des droits de reproductions en sculpture de compositions tirées ou inspirées de tableaux se pose aux fabricants de bronze comme aux juges⁸⁵⁷.

Au Salon de 1822, le peintre François-Édouard Picot (1786-1868) expose un tableau exécuté deux ans plus tôt représentant *Raphaël et la Fornarina*. Acquis par le comte de Schoenborn, il est reproduit en gravure⁸⁵⁸. Sept ans plus tard, Vittoz, qui avait acquis le droit de reproduire le tableau, attaque Chardigny et Bertren pour copie de son œuvre et apporte comme preuve de sa propriété un acte de vente du « droit de reproduire » – une cession des droits des reproductions – passé avec Picot, daté du 9 novembre 1829 et enregistré le 11 décembre suivant :

⁸⁵⁵ PATAILLE 1861, p. 62-63.

⁸⁵⁶ Sur cette affaire, voir CHEVILLOT 2008, p. 53.

⁸⁵⁷ Par exemple l'affaire Landrin contre Froissé au sujet de la reproduction du *Serment des Horaces*, voir les séances des 22 et 27 juin, et 4 juillet 1819, A.N. 106AS/4, p. 36.

⁸⁵⁸ Gravure mentionnée dans Duchesne Aîné, *Musée de Peinture et de sculpture ou recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières d'Europe dessinés et gravés à l'eau forte par Reveil*, Paris, Audot, 1828-1834, 15 vol., t. 3, 1828.

Sur cette affaire, voir séance du 29 décembre 1829, 106AS/4, p. 241-242.

« Entre M. Picot, peintre, d'une part,
« Et M. Vittoz, fabricant de bronzes d'autre part, a été convenu
et arrêté ce qui suit :

« M. Picot, auteur du tableau représentant *Raphaël et la Fornarina* cède à M. Vittoz le droit de reproduire en bronze ce tableau. M. Picot s'interdit de céder à un autre ce même droit. M. Picot se réserve seulement le droit de reproduire le tableau par la gravure, la lithographie ou tout autre procédé se référant à l'art de la peinture ou du dessin. M. Picot confère à M. Vittoz, dans les termes qui viennent d'être stipulés, tous les droits et privilèges qui lui sont accordés d'après les lois qui régissent la propriété des productions des beaux-arts, et le substitue en conséquence à toutes les actions qu'il pourra avoir à exercer envers les tiers en raison du pillage ou de la contrefaçon. Cette vente et cession est consentie par M. Picot, moyennant la somme de 500 fr.⁸⁵⁹ »

L'affaire, qui n'est pas arbitrée par la Réunion mais portée devant le tribunal, s'étend sur sept années. La Réunion y apporte toutefois son concours en dépêchant son avocat, dont le plaidoyer devant le tribunal s'appuie sur l'argument selon lequel « nul n'a le droit de copier un tableau sans autorisation de l'auteur », or Picot a bel et bien cédé ses droits sur l'œuvre. La Réunion gagne le procès en première instance au tribunal correctionnel de la Seine, mais est déboutée par la cour royale en appel. L'avocat de Bertren a opposé qu'un « peintre n'a pas le droit d'empêcher un fabricant de bronze de s'inspirer de son tableau et par conséquent, il ne peut pas vendre ce droit ». Par ailleurs Bertren a invoqué l'usage constant qui fait que jamais le recours à un modèle peint pour l'exécution d'un bronze n'a été considéré comme de la contrefaçon :

Pour Vittoz la décision est grave, elle est l'usurpation d'un droit de propriété qu'il pensait établi, mais la Réunion finit par s'en réjouir en procédant à un – habile – retournement : « cet arrêt consacre un principe extrêmement favorable à la liberté de notre industrie ». Vittoz n'a rien acheté à Picot, puisqu'il n'est pas propriétaire de l'objet matériel, le tableau.

La conclusion à tirer de cette affaire est que l'achat d'un droit de reproduction d'une peinture ne protège en rien, n'octroie aucune protection et droit s'il est détaché de l'objet sur lequel ces mêmes droits devraient s'exercer. C'est seulement si Vittoz avait acheté la peinture qu'il aurait pu faire valoir son droit de propriété.

⁸⁵⁹ JOURNAL DU PALAIS 1832, p. 98-99.

- De la sculpture à la peinture et à l'estampe

Le cas Cumberworth, Goupil, Susse

La transposition de peintures en statuettes, sans être monnaie courante, peut être pratiquée occasionnellement. Outre les exemples précédemment cités, on peut également mentionner celui de Susse qui, durant la Monarchie de Juillet, fait modeler par Cumberworth une figure d'après une *Odalisque couchée* de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), qu'il diffuse ensuite dans de nombreux matériaux et tailles⁸⁶⁰, mais dont aucun exemplaire n'a été jusqu'ici identifié [Ill. 51 et 52]. Mais le processus fonctionne bien mieux dans l'autre sens, c'est-à-dire la transposition de sculptures en gravures, une pratique courante dans le domaine de l'estampe qui sert notamment à reproduire et à diffuser les sculptures antiques⁸⁶¹. La maison Goupil, fondée en 1829 par Adolphe Goupil (1806-1893), éditeur, et Henry Rittner, marchand d'estampes, se lance dans la publication d'estampes à partir de statuettes sur un thème très à la mode, tel que *Paul et Virginie* [Ill. 53 à 59]. C'est ainsi que le 18 octobre 1846 un contrat est passé entre la société Goupil & Vibert pour l'acquisition en toute propriété du modèle en plâtre du groupe de Cumberworth *Paul et Virginie passant le torrent* [Ill. 56] afin de le diffuser tant en statuette qu'en gravure⁸⁶². Ce modèle est accompagné d'un pendant, *Paul et Virginie enveloppés dans un jupon*, remis le 11 mars 1847 [Ill. 53 et 55]. Afin de conserver à l'éditeur l'exclusivité du modèle, le sculpteur s'engage à « ne plus composer de sujet de Paul et Virginie pendant huit années de ce jour, qui puissent être reproduits par des éditeurs de gravures ou de lithographies⁸⁶³ ». Les statuettes sont acquises en exclusivité par Goupil pour être transcrites en peinture et ensuite diffusées par la gravure. Le contrat met d'ailleurs le sculpteur compositeur du modèle et le peintre adaptateur sur le même plan puisqu'il précise que « s'il est fait des gravures des dites compositions, le nom de M. Cumberworth y figurera avec celui du peintre qui aura fait les fonds

⁸⁶⁰ Éditions en plâtre, carton, biscuit et bronze en deux tailles (23 et 8 centimètres). (Voir Paris, Arts déco, archives Metman, dossier Cumberworth et *Prix courants de la maison Susse frères, statuettes et bronzes*, Paris, [1844]), signalé par RIONNET 2000, p. 46.

⁸⁶¹ RIONNET 2000, p. 45.

⁸⁶² Contrat conservé dans les archives Metman.

⁸⁶³ Archives Metman, cité par RIONNET 2000, p. 46.

et peint le tableau ». Les deux tableaux, *Le Torrent* et *L'Averse*⁸⁶⁴, sont exécutés par un élève de Gros, Joseph Beaume (1796-1885), d'après les compositions de Cumberworth, puis gravés et commercialisés dès 1848. Goupil édite également des statuettes en bronze du premier groupe sous le titre *Le Passage du torrent*. Après la mort du sculpteur, Susse frères rachète en 1856 à Goupil les deux groupes du sculpteur⁸⁶⁵, ce dernier se conservant « tous ses droits au point de vue de la reproduction par les gravures et tous autres procédés analogues tel que lithographie, photographie, etc.⁸⁶⁶ »

Aucun conflit n'oppose Susse, Goupil et Cumberworth à propos de la reproduction de ces œuvres, nous n'avons présenté cet exemple que pour rendre compte des systèmes de transposition et d'adaptation des modèles qui fonctionnent dans tous les sens. Toutefois, nous pouvons comprendre que Susse prenne soin de se garantir contractuellement les droits de reproduction car la maison a déjà été amenée par deux fois à défendre ses droits devant la Réunion, avec plus ou moins de succès. La première fois en 1846, lorsque Salvator Marchi – qui est dans tous les coups ou presque – fait paraître un groupe de *Paul et Virginie*, sans autre détail sur la scène représentée, signé par un certain Oger dans lequel Susse voit une imitation servile de leur groupe du même sujet exécuté par Cumberworth⁸⁶⁷. La Réunion reconnaît l'imitation mais se déclare étrangement à ce moment-là « incertaine quant à la loi », et donc quant à la décision à prendre et l'affaire semble rester sans suite. La seconde met directement en prise en 1854 la maison Susse avec la veuve de l'artiste quant aux droits de reproduction dont dispose cette dernière sur les œuvres du défunt époux. Susse fait parvenir à la Réunion la copie d'un acte passé entre lui et Cumberworth par lequel il reconnaît lui avoir vendu un groupe de *Paul et Virginie* en se réservant le droit de répéter la figure de Virginie sous un autre nom, une autre grandeur et avec quelques changements dans la coiffure, et à ne la vendre à un autre éditeur que sur le refus

⁸⁶⁴ Localisations inconnues.

⁸⁶⁵ Susse modifie les titres des deux figures et édite en bronze et en plâtre stéariné *Paul faisant passer un ruisseau à Virginie* en trois grandeurs (de 80 à 47 centimètres), puis *Virginie abritant Paul sous sa robe pendant l'orage* en deux grandeurs (la plus petite mesurant 38 cm) (cf. *Catalogue des modèles en bronze d'art et plastique pour pendules et ameublements par les premiers artistes anciens et modernes, Maison Susse frères, Paris, s.d.*, p. 6, cité par RIONNET 2000, p. 47, n. 13.

⁸⁶⁶ D'après le contrat du 14 octobre 1856 et les courriers échangés entre le 16 et le 18 octobre 1856, Archives Metman, cité par RIONNET 2000, p. 47, n. 13.

⁸⁶⁷ Séance du 5 novembre 1846, 106AN/5, p. 268.

de Susse de l'acheter pour la somme de 300 francs. Pour Susse, ces dispositions n'étaient valables qu'entre lui et le sculpteur et sa veuve ne peut disposer des mêmes droits. La Réunion n'est pas de cet avis et, en vertu du droit de suite, reconnaît à la veuve Cumberworth les mêmes droits que ceux dont aurait disposé son mari.

Chapitre 6

DU FABRICANT À L'ARTISTE : « L'AUTEUR » DANS LES ARTS INDUSTRIELS

« Tous les auteurs

En raison de la multiplication des procédés de reproduction, de diffusion et de la complexité des techniques de création, l'identité de l'auteur est de plus en plus difficile à cerner et à définir. Paternité d'une œuvre, indéfinissable ?⁸⁶⁸ »

Tout au long du siècle, la jurisprudence a souvent oscillé entre l'inclusion et le retranchement de la sculpture industrielle du domaine d'application de la loi de 1793 : « Il y a lieu, pour fixer le droit de propriété, de distinguer les productions qui appartiennent aux Beaux-Arts et celles qui sont du domaine des arts industriels ; que les uns sont le résultats de la pensée et de l'intelligence, et que les autres sont surtout le travail de la main et de l'emploi des machines [...]»⁸⁶⁹ ». Cette reconnaissance est loin d'être évidente car poser la question de la propriété artistique, de son application aux objets d'art industriels, c'est poser la question de la reconnaissance du caractère artistique de ces objets, reconnaissance qui est elle-même sous-tendue par l'identification d'un artiste-créateur à son origine. Bien que l'expression n'apparaisse pas directement, l'étude de la jurisprudence et des affaires soumises à l'appréciation de la Réunion montrent que dans de nombreux cas, c'est autour de la question de la propriété des modèles, en tant que critère d'authenticité et d'originalité de l'œuvre, que

⁸⁶⁸ LES IMMATERIAUX 1985.

⁸⁶⁹ Trib. corr. Seine, 9 janvier 1862, *Annales de la propriété industrielle*, 1872, p. 71, cité par Edelman, p. 11.

tout se joue. La question se pose même à deux niveaux : il s'agit dans un premier temps de reconnaître aux œuvres d'art industriel le statut d'œuvre et dans un second temps de démêler, dans le tissage complexe que demande la création de ces objets, l'auteur, le créateur, ou celui qui va endosser ce rôle. En d'autres termes, il s'agit de se demander si les arts industriels sont conciliables avec la notion d'artiste telle qu'elle est définie, tant d'un point de vue juridique, que d'un point de vue conceptuel ; de même, il faut se demander s'ils le sont avec la notion d'auteur telle qu'elle tend à se formaliser à partir de la fin du XVIII^e siècle.

Ne pas reconnaître les arts industriels comme des productions de l'esprit ou du génie, au sens de la loi de 1793, conduit à refuser à leurs producteurs le statut d'auteur, de créateur. Or, tout le travail en faveur de l'union de l'art et de l'industrie tend à montrer que pensée et intelligence sont nécessaires à l'exécution des modèles, et que les fabricants sont, à leur manière, des artistes. L'action de la Réunion en faveur de l'application de la loi de 1793 participe de cette reconnaissance. Ce mouvement emprunte plusieurs voies, et il est nécessaire d'en faire l'analyse pour comprendre la manière dont se construit « l'identité artistique » du fabricant. De même, il est utile d'analyser comment cette prétention s'articule avec celle qui naît au même moment chez leurs ouvriers, artistes industriels, qui, eux aussi, souhaitent voir reconnaître la paternité de leurs ouvrages. L'étude de cette catégorie d'« artistes anonymes » permet de mieux cerner les fonctionnements internes des ateliers. L'affirmation des individualités se confronte aux principes du marché qui reposent sur des éléments facilement identifiables par le consommateur. Les deux sont-ils conciliables ? Une identité partagée et signifiante pour chacun est-elle possible ? D'autres modèles ne sont-ils pas à élaborer ?

A. Portrait du fabricant en artiste

« Ainsi terminerons-nous ce livre en transcrivant une phrase élogieuse que nous tracions en 1878, à propos justement de leurs envois à l'Exposition du Champ de Mars : "Tous ces industriels sont d'habiles artistes, des éditeurs de goûts. Ils soutiennent haut et ferme

notre réputation, et prouvent par des œuvres de mérite que, dans les arts décoratifs, il n'est pas de branche secondaire".⁸⁷⁰ »

Dans le volume des *Arts de l'ameublement* consacré aux bronzes, Henry Havard consacre l'habile artiste existant dans chaque industriel. Une reconnaissance qui n'est pas tant une consécration subite qu'une construction qui s'élabore tout au long du XIX^e siècle. Tant dans la presse que dans les rapports des expositions industrielles, les occurrences associant industriel et artiste sont nombreuses, de même que les commentaires visant à rapprocher l'un et l'autre, ou plus exactement à discerner l'un dans l'autre, à l'instar de ceux formulés par Jules Janin dans – le bien nommé – *L'Artiste* :

« Nous sommes fiers, et à bon droit, de plusieurs fondeurs qui sont, dans leur genre, de grands artistes ; à l'exemple de leurs grands maîtres, les Florentins, nos plus habiles artistes tiennent à honneur de consacrer leurs talents à ces riches ornements qui ne peuvent se passer ni d'art, ni de goût [...]. Il n'y a pas jusqu'à l'Empire, si conquis de nos jours, pour lequel l'habile artiste [Denière] ne se soit montré plein de respect et d'une certaine piété filiale qui lui va bien.⁸⁷¹ »

S'il ne s'agit pas ici de poser la question « qu'est-ce qu'un artiste ? », l'assimilation faite de l'industriel à l'artiste n'est pas sans remettre en cause les principes traditionnels sur lesquels la définition de celui-ci est fondée. Du moins, elle exige d'analyser les ressorts sur lesquels elle repose, ses fondements et ses enjeux, afin de comprendre comment le hiatus entre artiste et industriel est dépassé pour donner naissance à un hybride composé d'éléments disparates mais conciliables. Mais avant d'étudier les stratégies visant à légitimer et asseoir cette association, il nous faut préciser quelle est la place de l'industriel au XIX^e siècle et quels sont les antagonismes et les points d'achoppement de cette tentative de rapprochement.

⁸⁷⁰ HAVARD 1891-1987, p. 157.

⁸⁷¹ JANIN 1839, p. 54 et 55.

a. L'industriel, l'artiste et Saint-Simon

La figure du négociant, du marchand, connaît au XVIII^e siècle une profonde transformation⁸⁷². Alors que depuis l'Antiquité, il faisait l'objet d'une certaine suspicion, car assimilé au commerce et au vice du luxe, il devient un homme éclairé au centre des circulations d'idées et qui encourage la diffusion des sciences, des arts et des lettres. Une transformation dont la littérature se fait l'écho : c'est, comme le rappelle Natacha Coquery, cet « homme de l'univers » dont parle Sedaine⁸⁷³, « l'homme de la patrie » chez Beaumarchais⁸⁷⁴, ce savant, honnête et utile au « bien de l'humanité » que loue Anquetil-Duperron⁸⁷⁵ dans *Dignité du commerce et du commerçant* en 1789⁸⁷⁶. Cette revalorisation du commerçant est entièrement portée par les transformations économiques et sociales contemporaines.

À ce phénomène s'ajoute, au XIX^e siècle, l'avènement de l'industriel. La révolution industrielle, et la croissance qui l'accompagne, s'incarnent dans des hommes qui prennent une place de plus en plus importante dans la société. Cette mutation repose sur plusieurs facteurs, d'une part l'arrivée d'une génération d'industriels portée par les transformations économiques et techniques, d'autre part le développement des thèses saint-simoniennes dans les années 1820 dans lesquelles l'industrie apparaît comme le moteur du progrès social. C'est à cause de l'insatisfaction née des suites de la Révolution, qu'il considère comme inachevée, que Saint-Simon s'emploie à concevoir un véritable changement social⁸⁷⁷. Ce système inédit doit non seulement reposer sur des conceptions philosophiques et religieuses renouvelées, mais également sur le système industriel. Fort de cette alliance, il pourra remplacer l'ancien système social moribond. Il ne s'agit pas d'« une utopie à imaginer », mais d'« un projet politique à accomplir⁸⁷⁸ » dont l'objectif est la transformation sociale, une mutation de la

⁸⁷² COQUERY 2011, p. 38-39.

⁸⁷³ Michel-Jean Sedaine (1719-1797), auteur dramatique.

⁸⁷⁴ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799), écrivain, musicien, homme d'affaires, et poète.

⁸⁷⁵ Abraham-Hyacinthe Anquetil-Duperron (1731-1805), indianiste et traducteur.

⁸⁷⁶ Cités par COQUERY 2011, p. 38.

⁸⁷⁷ MUSSO 2006, p. 31.

⁸⁷⁸ MUSSO 2006, p. 31.

société qui doit « s'opérer par un développement industriel créateur⁸⁷⁹ ». Dans *L'Industrie*⁸⁸⁰ (1816-1818) et *Du système industriel* (1821-1822), Saint-Simon décrit le système industriel comme un processus créateur qui ne pourra advenir que lorsque les industriels auront pris le pouvoir. Sous le qualificatif d'industriel, Saint-Simon désigne d'une part les « individus engagés dans une forme quelconque de travail productif, y compris les artistes⁸⁸¹ » et d'autre part, une « élite constituée d'entrepreneurs de travaux scientifiques⁸⁸² ».

Il ne s'agit bien évidemment pas ici de rentrer dans l'analyse des thèses de Simon et de ses suiveurs, mais de rappeler combien elles témoignent de la montée en puissance de l'industriel dans la société contemporaine et comment elles associent artiste et industriel, deux catégories d'individus qui doivent, dans le projet de développement de la société future, venir « prêter main-forte au savant dans son œuvre de réforme⁸⁸³ ». Cependant, artiste et industriel ne font leur apparition chez Saint-Simon que pendant la Restauration – mais c'est aussi le moment où le démarrage industriel se fait plus significativement sentir. L'importance que prennent à ce moment-là ces deux groupes n'apparaît pas comme un retour aux thèses élaborées antérieurement dans lesquelles le savant avait un statut privilégié, mais témoigne du désir de voir se concrétiser les possibilités entrevues par les avancées scientifiques et techniques⁸⁸⁴. En somme, de préférer au terrain de la pensée, qui avait prévalu jusqu'alors, celui de l'action :

« L'industriel, qui incarne une nouvelle génération enrichie par le travail, peut donc endosser un rôle plus important ; quant à l'artiste, il occupe désormais une place privilégiée, et l'influence qu'il exerce sur l'opinion populaire en faisant appel à l'imagination acquiert une valeur positive.⁸⁸⁵ »

⁸⁷⁹ MUSSO 1999, p. 56.

⁸⁸⁰ *L'Industrie* ou *Discussions politiques, morales et philosophiques dans l'intérêt de tous les hommes livrés à des travaux utiles et indépendants* – avec le célèbre épigraphe « Tout par l'industrie, tout pour elle. »

⁸⁸¹ MCWILLIAM 2007, p. 53.

⁸⁸² SAINT-SIMON, Charles-Henri de, *Du système industriel*, vol. III, repris dans *Œuvres de Saint-Simon et d'Enfantin*, vol. 5, Paris, 1865-1878, p. 116, 119, cité par MCWILLIAM 2007, p. 53.

⁸⁸³ MCWILLIAM 2007, p. 51.

⁸⁸⁴ MCWILLIAM 2007, p. 51.

⁸⁸⁵ MCWILLIAM 2007, p. 51.

Les idées de Saint-Simon sont reprises par Garnier en 1825 dans un article publié dans *Le Producteur*, intitulé « Le Salon des industriels⁸⁸⁶ ». Le titre même de l'article résume clairement les ambitions de Garnier : les industriels ne trouvent pas seulement leur place dans les Salons, ils ont toute légitimité à en être les animateurs. Réunissant autour d'eux une société éclairée, artiste et savante, les industriels ont tout pour être les propagateurs d'une société nouvelle :

« Vous saurez, lecteur, que nous avons formé une compagnie de fabricans, de négocians, de banquiers et même de simples détaillans, et que voici notre manière de vivre : le jour nous surveillons nos manufactures, nous distribuons le travail aux ateliers ou aux bureaux, nous conduisons la vente dans les magasins, ou nous examinons quelque nouveau projet ; en un mot, nous menons une vie toute matérielle ou qui du moins à rapport aux besoins physiques. Le soir, réunis à nos familles, nous demandons à la littérature et aux arts une vie plus intellectuelle, car l'homme est à la fois physique, intellectuel et moral ; il faut qu'il entretienne les parties de son être et n'en laisse aucune en souffrance. Nous autres industriels, nous travaillons pour nos sens et pour ceux des artistes et des savans ; les savans et les artistes travaillent pour leur intelligence et pour la nôtre.⁸⁸⁷ »

Comme l'artiste, qui grâce à ses aptitudes sensorielles peut éveiller le sentiment des couches populaires et ainsi favoriser l'arrivée du nouveau système social, les industriels sont eux aussi capables d'encourager le développement des sens. L'industriel rejoint l'artiste sur le terrain des sentiments.

Toutefois, ce rapprochement de l'artiste et de l'industriel n'est pas sans susciter des critiques. En effet, la vision saint-simonienne de l'art, qui est celle d'un art social, s'appuie sur l'idéal d'une intégration des arts telle qu'elle pouvait exister au Moyen Âge, ou telle qu'on l'imagine exister. Or, les artistes, en préférant destiner leurs travaux à un petit nombre de commanditaires privilégiés au détriment du « public de masse », détournent leur fonction de ses véritables finalités et participent ainsi du déclin de la culture contemporaine. Victimes de « contraintes financières⁸⁸⁸ », ils « abdiquent l'art et se font industriels⁸⁸⁹ ». Une

⁸⁸⁶ GARNIER 1825, p. 507-525. Nous remercions Jean-François Luneau pour cette référence.

⁸⁸⁷ GARNIER 1825, p. 507-508.

⁸⁸⁸ McWILLIAM 2007, p. 92.

« accusation de compromission commerciale⁸⁹⁰ » est très fréquente dans la gauche française et se retrouve également dans le discours critique contemporain⁸⁹¹.

b. Les éléments s'opposant à l'assimilation de l'industriel à un artiste

« D'autres s'occupent d'apprendre et de se perfectionner. Comme si leur éducation d'artiste ne devrait pas s'achever sous le soleil qui brûle la terre du Père. Enfin le troupeau d'industriels qui se sont qualifiés d'artistes demandent quelles sont les garanties !⁸⁹² »

Cependant, ce rapprochement n'est pas sans susciter des résistances que nous pouvons faire reposer sur des données objectives. Comme l'étude des fabricants faillis et des décorés menée par Sabine Lubliner-Mattatia a pu le montrer, la variété des origines sociales⁸⁹³ est une réalité dans le milieu des fabricants de bronze. Les anciens ouvriers s'étant établis en leur nom propre côtoient les fils de fabricants et les hommes de tous horizons attirés par cette nouvelle industrie.

Cette partition de la fabrique, entre héritiers et parvenus, ne serait peut-être pas aussi intéressante si elle ne recouvrait chez certains objecteurs de l'art industriel celle séparant les bons des mauvais fabricants. Autrement dit, les fabricants capables de dessiner et d'exécuter leurs modèles eux-mêmes de ceux qui doivent faire appel à des artistes-industriels pour les remplacer dans ces tâches. Une délégation de la conception et de l'exécution qui questionne, comme nous le verrons, la notion d'auctorialité inhérente au fait de se désigner, et d'être reconnu, comme un artiste.

Les critiques à l'encontre de l'art industriel deviennent virulentes à partir des années 1850, et s'inscrivent dans le sillage des Expositions universelles et de la publication du rapport de Laborde qui le met sur le devant de la scène. D'une

⁸⁸⁹ ANONYME, « Le Salon », *Le Globe* (12 mai 1831), p. 531, cité par McWILLIAM 2007, p. 93.

⁸⁹⁰ McWILLIAM 2007, p. 93.

⁸⁹¹ McWILLIAM 2007, p. 93.

⁸⁹² A. Petit à Prosper Enfantin, 27 juillet 1834, Arsenal, Ms. 7614, p. 101-7, 101v., cité dans McWILLIAM 2007, p. 145.

⁸⁹³ LUBLINER-MATTATIA 2003, vol. 4, p. 130-131.

manière générale, les revues et journaux artistiques ouvrent de plus en plus régulièrement leurs colonnes à ce sujet – en 1856-1857, *L'Artiste* lance une « Chronique des arts industriels » – et des publications spécialement dédiées à l'art industriel sont créées⁸⁹⁴. Plusieurs offensives viennent contrebalancer ce mouvement et sont lancées principalement par la *Revue des deux mondes*. C'est ainsi que dans un article consacré à l'art et l'industrie des bronzes publié en 1856 dans cette revue, François-Anatole Gruyer (1825-1909)⁸⁹⁵ semble filer le mot d'esprit de Diderot à propos des marchands merciers – ces marchands de tout et faiseurs de rien – et se plaint que le public, ignorant les procédés de la fabrication des bronzes, ne connaisse le plus souvent que le « commerçant décoré du titre de fabricant, bien qu'il ne fabrique souvent rien du tout.⁸⁹⁶ ». D'ailleurs, Gruyer s'oppose farouchement à ce rapprochement de l'artiste et du fabricant, les deux occupants des sphères diamétralement opposées qui ne permettent pas d'attendre de l'un l'égal de l'autre : « N'oublions pas toutefois que c'est d'une industrie que nous discutons en ce moment, que ses produits, répandus dans le commerce, ne sortant pas des mains de l'artiste [...].⁸⁹⁷ »

L'année précédente, le critique Gustave Planche (1808-1857) avait déjà ouvert le feu dans un article particulièrement virulent publié dans la même revue. Bien qu'il ne s'adresse pas directement aux fabricants de bronze mais aux ébénistes et orfèvres, sa critique est assez ouverte pour être plus largement appliquée à toutes les branches de l'industrie d'art. Planche s'attaque à tous ceux qui n'ayant pas fait les efforts d'apprendre les rudiments de leur métier, sont contraints de faire appel à d'autres mains pour concevoir et exécuter leurs modèles :

« Des amis complaisans, des flatteurs plus ou moins désintéressés ont comparé M. Froment-Meurice à Benvenuto Cellini. Il y a dans cette comparaison une double méprise. Benvenuto faisait par lui-

⁸⁹⁴ Par exemple la Société de l'art industriel, refondé en 1856 par Théodore Labourieu Édouard Guichard et Jules Klagmann sous le nom de Société pour le progrès de l'art industriel – elle avait été fondée en 1844 par Amédée Couder et Guichard – publie régulièrement une revue dont le titre varie : *L'Art et l'industrie au XIX^e siècle* (1861), *Bulletin de la Société du progrès de l'art industriel* (1862-1864), *Revue du progrès de l'art industriel* (1865-1866), *Le Progrès de l'art industriel* (1866).

⁸⁹⁵ Historien de l'art et conservateur du musée de Chantilly, spécialiste de peinture italienne.

⁸⁹⁶ GRUYER 1856, p. 171.

⁸⁹⁷ GRUYER 1856, p. 172.

même ce qu'il signait de son nom, et les œuvres composées, exécutées par lui, sont demeurées comme des modèles d'élégance et de finesse. Or, si M. Froment-Meurice a signé de son nom des châtelaines, des agrafes, des salières élégantes, les hommes du métier savent très bien que ces pièces d'orfèvrerie n'ont été ni conçues ni exécutées par lui [...]. Qu'un fabricant bien achalandé néglige de nommer les artistes qu'il emploie, qui sont la source de sa richesse, je ne l'approuverai pas ; qu'il se laisse donner pour l'auteur des œuvres qui ne sont pas sorties de ses mains, c'est un tort plus grave encore, et qui doit être plus sévèrement qualifié. J'aime à croire que le fils de M. Froment-Meurice suivra une autre méthode pour établir sa réputation.⁸⁹⁸ »

Les reproches de Planche – dans lesquels Gregor Maag décèle un rousseauisme latent⁸⁹⁹ –, s'ils ne concernent pas à proprement parler les bronzes d'art, sont exemplaires de ceux formulés à l'encontre des fabricants de bronze qui eux non plus ne savent pas tenir un crayon. Cette précision est de mise car il faut bien garder à l'esprit que les critiques de cette nature s'adressent avant tout aux bronzes qui ne sont pas des éditions d'œuvres – celles-ci suscitant pour leur part d'autres critiques sur lesquelles nous reviendrons par la suite – des bronzes qui étaient traditionnellement créées par le bronzier qui y apposait ensuite son nom. Or, le plus grand mal inoculé par l'industrie est cette disjonction entre le créateur d'une œuvre et celui qui en endosse la responsabilité. C'est très précisément ce que pointe Alfred Busquet (1819-1883) dans l'un des deux longs articles qu'il consacre aux bronziers et à l'industrie du bronze publiés dans *L'Artiste* et qui reprennent son rapport sur l'Exposition universelle de 1855 :

« Dans la fabrication des bronzes, il y a d'abord le modèle, œuvre d'art et de goût conçue sous l'inspiration des monuments historiques et sous l'influence de l'art à ses diverses périodes. Ce modèle n'est d'abord qu'une pensée dans la tête du fabricant ; il la confie au papier, et modifie son projet sous l'influence de la mode et de la spécialité de sa fabrication.

Mais une première objection nous est faite. Combien de fabricants savent dessiner ? combien sont capables de réaliser par des lignes, je ne dirai même pas leur pensée, mais toute espèce de pensée ?

Cette objection est puissante ; elle est malheureusement vraie pour la plupart de nos fabricants, réduits par leur ignorance au simple rôle de commissionnaires. Il y en a, et c'est le plus grand nombre, qui

⁸⁹⁸ PLANCHE 1855, p. 734-735.

⁸⁹⁹ MAAG 1983, p. 50.

n'ont jamais manié un crayon, pour qui le dessin est une chose *sacrée*, car jamais ils n'y touchent, et qui toutefois s'intitulent fabricants, exposent leurs *modèles*, les signent ou s'en laissent au moins attribuer la paternité. Race méprisable de forbans avec laquelle nous aurons à compter lorsque la question de la responsabilité des œuvres viendra sous notre plume ; race d'exploiteurs que les avertissements publics ne corrigent même pas ; toujours prête à subir les mêmes stigmates, parce qu'elle y trouve beaucoup de profit mêlé à quelque gloriole mensongère. On ne niera pas cependant que quelques bronziers soient capables d'exécuter leurs modèles eux-mêmes. Il en est plus de trois que je pourrais nommer. Je citerai simplement Barye, Victor Paillard, Gonon, Lechesne, Lesueur, etc., etc. cela suffit pour l'honneur du corps et de la fabrication française.⁹⁰⁰ »

La position de Busquet est intéressante car nuancée. Son propos, qui pourrait paraître contestataire de prime abord, ne l'est pas de manière univoque. C'est parce qu'il a des attentes ambitieuses vis-à-vis des fabricants et de leurs productions qu'il est critique à leur égard. Busquet oppose symétriquement deux types de fabricants : d'un côté les « forbans », les simples « commissionnaires » qui, incapables de créer par eux-mêmes, s'arrogent le travail d'autrui, mais qui surtout – car la collaboration est une méthode de travail traditionnelle tant dans l'art que l'artisanat – s'approprient la pleine « paternité » de création qui ne sont pas les leurs comme nous le verrons, de l'autre les véritables artistes, à l'instar de Victor Paillard qui incarne à ses yeux l'exemple même du véritable fabricant-artiste. Dans les différents ateliers où il travaille, notamment celui de Denière, il acquiert une parfaite connaissance des différentes étapes de création d'un bronze, ce qui lui donne une vue d'ensemble de la production. Non seulement il dirige son entreprise mais crée également une grande partie des modèles qui sortent de ses ateliers – une qualité est louée à de nombreuses reprises dans les rapports des expositions industrielles – tout en éditant lui aussi les modèles à succès.

Mais le problème pointé par Busquet n'est pas tant le recours à d'autres mains et d'autres esprits pour créer que l'opacité avec laquelle cela est fait. L'éclaircissement de ces pratiques sera au centre des revendications ouvrières

⁹⁰⁰ BUSQUET 1856 (1), p. 206, repris dans BUSQUET 1856 (2), p. 207-208, également pour toutes les notes du paragraphe.

dans la seconde moitié du XIX^e siècle, et dont la prétention première est la reconnaissance de la paternité artistique.

c. Entre discours et pratique : faire du fabricant un artiste

Effectivement, certains fabricants de bronze ne sont pas des artistes et ne réalisent aucun de leurs modèles. Pourtant, ils en revendiquent à mains égards le titre, ou se le laissent octroyer. Pour parvenir à ce résultat, il leur est nécessaire de mettre en place des stratégies de compensation. Les compétences et les qualités qu'ils déploient pour assurer le bon fonctionnement de leur entreprise permettent de leur reconnaître un caractère artistique. La production de discours sur le fabricant participe de l'élaboration d'une légende répétée et diffusée, construite autour de quelques éléments qui en constituent les fondements. Leur analyse permet de déceler des tactiques de légitimation mais aussi de lire en creux une conception moderne de la création dans laquelle l'idée, le concept, prennent le pas sur l'exécution.

- Le goût du fabricant

Lorsqu'Alfred Busquet dit du fabricant de bronze qu'« il doit avoir le goût de l'artiste et le discernement du fabricant⁹⁰¹ », il met parfaitement en exergue les deux polarités autour desquelles se construit l'image du fabricant.

La question du goût, sa formation et sa diffusion, occupe largement les débats artistiques et esthétiques du XIX^e siècle, nous nous contenterons de citer les *Quelques idées sur la direction des arts et le maintien du goût public* de Laborde (1856) comme travail exemplaire de ces préoccupations. La diffusion du goût dans la société tient lieu d'engagement politique, et doit conduire au perfectionnement des individus. Au-delà du goût se trouve le bon goût, qui serait cette « faculté toute spontanée qui précède la réflexion, que tout le monde possède, mais qui est différente chez chacun⁹⁰² » et se situerait entre l'affirmation

⁹⁰¹ BUSQUET 1856 (1), p. 206, repris dans BUSQUET 1856 (2), p. 207.

⁹⁰² Définition du dictionnaire *Litttré*, citée par ZELDIN 1973, p. 7.

de l'individu et l'acceptation des normes. Le fabricant doit être à la fois en mesure d'élaborer un style propre, identifiant ses productions, son nom et sa maison, tout en faisant siennes les normes extérieures, cet « air du temps » et les envies des consommateurs, avec toute leur solubilité et leur volatilité.

Ainsi Émile Cantrel, dans un article consacré à Barbedienne publié dans *L'Artiste* en 1859, voit en lui non seulement « un industriel de puissante initiative » mais aussi « un artiste d'un goût sûr » car il « sait choisir ses modèles parmi les modèles les plus incontestables.⁹⁰³ » Suit une litanie de noms, plaçant en premier les grands antiques – la *Vénus de Milo*, la *Vénus accroupie*, la *Vénus du Capitole*, etc. –, les chefs-d'œuvre de la Renaissance et du XVII^e siècle – le *Mercur*e de Jean de Bologne (1529-1608), les *Trois Grâces* de Germain Pilon (1537-1590), l'*Atalante* de Lepautre –, puis les gloires plus contemporaines – Antonio Canova, François Rude, Pierre-Jean David d'Angers (1788-1856), Auguste Clésinger etc. La faculté de Barbedienne à reconnaître les meilleurs modèles à reproduire est ce qui lui confère un statut artistique. Il a le goût de l'artiste dans ses choix, ce qui l'apparente à ce dernier. Par ailleurs, il est indispensable de relever que cette capacité artistique ne s'exerce pas seulement pour des modèles entièrement créés pour l'industrie mais à ceux reproduits par elle, les œuvres pour lesquelles l'édition est une vie supplémentaire. Mais ce faisant, le jugement de goût replace le fabricant dans la sphère strictement artistique, le domaine des Beaux-Arts, des œuvres de musées et de Salons : il pénètre ainsi dans le cercle de l'Art.

Si le bon goût du fabricant a une importance symbolique comme nous venons de le voir, lui permettant de l'arracher aux considérations matérielles de son état d'industriel, celles-ci ne manquent toutefois pas de le rappeler à l'ordre. Car de cette capacité à choisir les bons modèles dépendent la réussite et la pérennité de la fabrique. C'est là que doit s'exercer son « discernement de fabricant », autre manière de qualifier le prosaïque sens des affaires que tout bon commerçant se doit de développer. Comme le rappelle Busquet dans son article de 1856, dans la fabrication d'un bronze :

⁹⁰³ CANTREL 1859, p. 180, également pour les citations précédentes.

« à de très rares exceptions près, c'est la responsabilité du bronzier qui est tout entière engagée. C'est lui qui choisit ses modèles. Tant pis pour son nom s'il manque de goût. [...] La plus petite faute, la plus petite erreur, le manque de goût, d'habileté, voire de précautions, compromet tout le succès des opérations antérieures, et le fabricant, par la maladresse, l'incurie, quelquefois la présomption d'un ouvrier, risque de voir ses espérances anéanties, ses avances perdues, sa réputation compromise.⁹⁰⁴

Alors que le bon goût est présenté comme l'une des aunes à partir de laquelle le fabricant s'émancipe de sa condition première, paradoxalement il vient la réaffirmer. Le goût n'est pas libre, il n'est pas l'expression d'une singularité ou la revendication d'un choix, il est entièrement lié à des questions commerciales. Un fabricant fait-il réellement preuve de goût quand il choisit de reproduire la *Vénus de Milo*, la *Vénus accroupie*, la *Vénus du Capitole*, etc. Non, il ne fait que répondre aux attentes d'une clientèle bourgeoise aux ambitions culturelles et esthétiques modestes, et se met au même niveau que la concurrence en proposant une offre similaire, pour ne pas dire standardisée. Les systèmes de distinction s'équilibrent l'un l'autre. Par ailleurs, le procédé est vertueux : l'adéquation entre les aspirations de la clientèle et celles des fabricants instaure un système de légitimation réciproque, dans laquelle le bon goût supposé de l'un vient renforcer celui de l'autre. Toutefois, un autre critère est aussi à considérer, critère sur lequel nous reviendrons, et qui est la qualité de l'exécution de ces reproductions, voire la valeur qui leur est ajoutée par le fabricant.

Le véritable choix semble donc résider du côté des œuvres à éditer. Mais là encore, il s'agit d'un choix limité aux sculpteurs vivants qui acceptent de voir leurs ouvrages multipliés par l'industrie. Si choix il y a, il se fait dans une enceinte, une enceinte poreuse qui absorbe progressivement de nouveaux artistes – et la réussite de l'industrie du bronze attire rapidement de nouveaux noms à elle –, mais qui préétablit une norme esthétique. La manière dont les fabricants commandent aux artistes travaillant pour eux un modèle en est l'illustration la plus parlante⁹⁰⁵.

⁹⁰⁴ BUSQUET 1856 (1), p. 205, repris dans BUSQUET 1856 (2), p. 207.

⁹⁰⁵ « Vous pouvez aller vite à l'indépendance et à la fortune. S'il vous venait à l'idée de me faire quelque beau sujet drapé qui puisse réussir comme la *Sapho* et la *Pénélope* je pourrais vous faire des rentes avec les droits d'auteurs sur tous les bronzes que je vendrais et je garderais l'original dans ma Maison. », lettre de Ferdinand Barbedienne à Clésinger, 20 juillet 1856, extrait cité ANONYME 1866, p. 1167.

- La main du fabricant

Dans son article, Busquet met en garde les fabricants contre « l'incurie⁹⁰⁶ » et « la présomption⁹⁰⁷ » des ouvriers qui peuvent les conduire à leur perte. Peut-être plus que de mauvais modèles, une mauvaise exécution est la ruine assurée d'une fabrique. Ainsi, le second domaine dans lequel le fabricant doit savoir faire preuve de discernement, après les modèles, est le choix de ceux qui auront la charge de les exécuter. Un bon fabricant doit savoir s'entourer des meilleurs collaborateurs. Le pragmatisme est ici encore à l'œuvre, et surtout le principe selon lequel les bons ouvriers font les bons modèles. Mais aussi que les bons ouvriers signalent le bon fabricant. En 1892, Victor Champier (1851-1929) a rappelé le mérite qu'a eu Barbedienne de toujours « s'entourer d'une élite de collaborateurs, de monter des ateliers outillés à souhait, de faire valoir avec habileté les procédés de fabrication tels que le système de réduction Collas⁹⁰⁸ ». La relation entre fabricant et ouvrier est le sujet d'un court vaudeville de 1834, dont la trame narrative est directement inspirée d'une des *Scènes de la vie privée* d'Honoré de Balzac (1799-1850), *La Maison du chat-qui-pelote* (1830). Dans *Artiste et artisan, ou les deux expositions*⁹⁰⁹, Dumont, fabricant de bronze, souhaite voir sa fille aînée, Herminie, épouser son chef d'atelier, Adrien, auquel il souhaite confier la direction de son entreprise. Mais la jeune femme, sur les conseils de sa mère, a jeté son dévolu sur un peintre, Jules Derbin, qui expose cette année-là une toile au Salon. Les différents rebondissements de l'histoire sont autant d'occasions d'évoquer les topoï de l'opposition entre art et industrie. Mme Dumont et Herminie, amatrices d'art, sont « reléguées dans un fond de magasin pour les cultiver⁹¹⁰ » auprès d'un mari et père qui « n'y comprend rien du tout⁹¹¹ » et ne s'occupe que de fonte et de ciselure. Mais alors que le tableau de Derbin est sans grand effet sur les cimaises du Salon, les productions de Dumont lui valent une médaille et la Légion d'honneur à l'Exposition des produits de

⁹⁰⁶ BUSQUET 1856 (1), p. 205, repris dans BUSQUET 1856 (2), p. 207.

⁹⁰⁷BUSQUET 1856 (1), p. 205, repris dans BUSQUET 1856 (2), p. 207

⁹⁰⁸ CHAMPIER 1892 (2) p. 290, cité par RIONNET 2008, vol. 1, p. 55.

⁹⁰⁹ Voir annexe 8.2. Nous remercions très vivement Jean-François Luneau d'avoir eu la gentillesse de partager cette trouvaille.

⁹¹⁰ Voir annexe 8.2., p. 1.

⁹¹¹ Voir annexe 8.2, p. 1.

l'industrie. Dumont est un fabricant qui sait reconnaître le travail de ses ouvriers et le faire valoir auprès de ses acheteurs – ici un Anglais venu se fournir en bronzes de qualité, et par ailleurs emmener Adrien avec lui en Angleterre – : « Je ne suis pas de ceux qui disent : Ma fabrique, c'est moi ! le public fait la part du maître, c'est au maître à faire celle de l'ouvrier⁹¹² ». Tout est bien qui finit bien avec le mariage d'Adrien et de la sage cadette de Dumont, Constante, qui nourrissait un amour secret pour le jeune homme. Les efforts constants du patron et de son ouvrier sont récompensés, alors que la vantardise et l'arrogance sont punies. Si l'industrie semble gagner sur l'art, si le fabricant semble l'emporter sur l'artiste, cette réussite n'est possible que parce que l'industriel a su s'entourer d'hommes de qualité, les former⁹¹³ et leur donner de bons modèles⁹¹⁴.

En effet, comme nous l'avons vu, les fabricants de bronze décident de prendre le problème à sa source en créant des écoles destinées à la formation professionnelle et de dispenser des prix pour récompenser les ouvriers et les apprentis les plus brillants, et ce dans tous les aspects de la fabrication. Cette attention globale est indispensable car de bons ouvriers sont nécessaires à chaque étape de la fabrication d'un bronze, qui est très fragmentée et demande un grand nombre d'opérations spécialisées. D'une certaine manière, la fonte au sable est particulièrement bien adaptée à un système de production fractionné. Les critiques de l'industrialisation de la production se sont attachés à décrire un système qui, sous couvert d'améliorer le rendement, abaisse d'autant la qualité des produits. Un reproche souvent formulé vis-à-vis de l'industrie qui demande lui aussi à être interrogé. Car comme le note Siegfried Gidien, « la mécanisation est neutre ; ce qui ne l'est pas, c'est la façon dont on l'utilise⁹¹⁵ », une idée que Busque formule déjà en 1856 :

« Le fractionnement du travail moderne est indéfini. C'est une grande mécanique dans laquelle il y a des rouages parfaits ; chacun à sa place dans l'engrenage particulier qui lui convient, mais qui, démonté ou mal monté, ne produirait rien de pratique par lui-même. L'idée

⁹¹² Voir annexe 8.2, p. 5.

⁹¹³ Adrien remercie Dumont de lui avoir payé sa formation.

⁹¹⁴ Dumont refuse de vendre à son acheteur anglais les grands vases qu'il a exécutés pour la place de la Concorde car ce sont pour lui les meilleurs modèles possibles pour encourager ses ouvriers dans son atelier.

⁹¹⁵ GIEDION 1980, p. 299.

vient on ne sait d'où : un dessinateur la fixe à peu près, un modelleur en cire lui fait faire un pas de plus ; le ciseleur ou le sculpteur la corrige. Après tous ces remaniements successifs, tous ces tâtonnements, une composition moderne devient parfois quelque chose ; le plus souvent elle devient bavarde [sic] ou médiocre. Mais qui peut prendre la responsabilité d'un enfantement si pénible, si complexe ? qui peut s'en attribuer le résultat artistique ? qui peut s'en dire le créateur, le génie, le maître ? En reporter l'honneur sur un seul, c'est presque toujours commettre une injustice envers plusieurs, tous également coopérateurs ingénieux et savants dans leur partie.⁹¹⁶ »

Avec acuité et pertinence, Busque pose très clairement toutes les données du problème : dans un système de création où la tâche est partagée entre plusieurs mains, qui peut réellement s'attribuer la paternité de l'œuvre ? Qui peut s'en dire le créateur, et en recevoir tant les critiques que les louanges ? La réponse semble simple, c'est le fabricant qui est désigné comme le créateur mais aussi comme l'auteur au sens juridique du terme. Mais cette identification demande au fabricant de faire preuve d'un certain nombre de compétences et de qualités.

Pour Busque, le fabricant – quand il est un artiste, un homme de goût sachant s'entourer des meilleurs collaborateurs – est doté d'une prévision de l'œuvre dont il est capable en raison de sa connaissance du marché et des attentes de la clientèle. Et cette connaissance semble être ce qui l'éloigne le plus de l'artiste : il n'est pas entièrement libre de ses choix. Mais cette clairvoyance lui permet en revanche d'agir tel un guide pour le sculpteur, de savoir très précisément où celui-ci doit aller et quel chemin il doit emprunter :

« Durant la transformation de sa pensée, de sa chose dessinée en chose sculptée, le fabricant, s'il sait bien ce qu'il veut, aura souvent à ramener le traducteur au texte, l'artiste au programme, et il lui faudra de la fermeté, car les révoltes seront fréquentes : tant il est difficile de plier à des exigences dictées d'avance l'esprit indépendant et créateur de l'artiste digne de ce nom !⁹¹⁷ »

Dans sa description de la relation entre artiste et fabricant, Busque fait apparaître une complémentarité. Le fabricant est là pour guider la main de

⁹¹⁶ BUSQUET 1856 (1), p. 205.

⁹¹⁷ BUSQUET 1856 (1), p. 206.

l'artiste qui ne peut s'autoriser en art industriel les mêmes libertés qu'ailleurs. Le fabricant est la mesure et la raison, l'artiste la fougue et l'invention. Les éléments de connaissance de cette relation que nous pouvons tirer des arbitrages de la Réunion donnent un éclairage assez différent, moins idéal. La façon dont les modeleurs et les sculpteurs-industriels rapportent comment ils ont été amenés par les fabricants à infléchir leur création vers un modèle existant, comment ils ont été poussés à la contrefaçon, est exemplaire de cette conception de la relation. Par exemple, au mois de novembre 1841, Susse porte plainte devant le tribunal arbitral de la Réunion contre un ancien employé de sa maison, Charalle, qui aurait vendu pour son propre compte des couteaux fabriqués par la maison. Susse rapporte le témoignage d'un de ses monteurs, Normand, qui aurait déclaré avoir monté trois couteaux pour Charalle. De Normand et d'un certain Thirion, Susse a également appris que Charalle aurait fait fondre deux statuette représentant un ange tenant un pupitre, également propriété de son employeur. Enfin, Charalle aurait directement déclaré à Susse avoir fait réduire une petite statuette dite *l'Innocence* de Fauginot, dont Susse est là encore le propriétaire, et « qu'étant amateur d'objet d'art, il avait le droit de se les procurer en payant le prix de la fonte et de la façon aux ouvriers qui les avaient établis⁹¹⁸ ». Convoqué par le tribunal arbitral, Charalle explique qu'il était employé chez eux, et avait modelé une figure représentant un ange agenouillé servant de pupitre⁹¹⁹. Après avoir quitté la maison Susse Frères, il pensa pouvoir l'exploiter à son compte et fit fondre plusieurs exemplaires sur un surmoulé que Susse lui aurait laissé en souvenir. Le tribunal arbitral fait alors observer à Charalle que, pendant le temps où il était employé chez Susse : « Son travail intellectuel appartenait à ces messieurs tout autant que tout autre travail⁹²⁰ ». Quand bien même Charalle n'aurait pas disposé d'un modèle matériel, il ne pouvait revenir à l'idée qu'il avait eue : en somme, il ne pouvait ni se copier ni s'imiter lui-même. Cette appropriation du travail de ses ouvriers par le fabricant, appropriation tacite en l'absence de tout contrat, avait toutefois fait l'objet d'une théorisation en 1837 par Adrien-Joseph Gastambide, juriste appartenant à une grande famille de bronziers, dans son *Traité théorique et pratique des contrefaçons* :

⁹¹⁸ Séance du 4 novembre 1841, A.N. 106AS/5, p. 92.

⁹¹⁹ Vérifier dans PV la différence de titre.

⁹²⁰ Séance du 11 novembre 1841, A.N. 106AS/5, p. 93.

« Voici ce qui a lieu dans la plupart des industries à sculpture. Ou bien le fabricant conçoit l'idée et confie à un artiste le soin de le réaliser ; ou bien il lui demande d'imaginer et d'exécuter en même temps un modèle, pour tel usage qu'il lui indique ; ou enfin il accepte l'offre que lui fait l'artiste de tel ou tel modèle conçu et exécuté sans sa fabrication. Ainsi, dans tous les cas, ou à peu près, le modèle a été fait pour les besoins de l'industriel, selon les nécessités et les règles particulières à sa fabrication, souvent d'après ses conseils et sous ses inspirations. Lequel a le plus contribué à la pensée première du modèle, de l'artiste ou du fabricant ? Il est rarement possible de le savoir. L'exécution elle-même est partagée presque toujours encore l'un et l'autre. L'artiste fait le modèle, dans certaines fabrications, sert seulement à produire un second modèle qui l'ouvrage du fabricant lui-même ou d'un homme du métier, et qui exige un talent égal à celui du sculpteur. Au milieu de ce conflit d'opérations et de soins, comment distinguer le véritable auteur ? Il nous paraît conforme à tous les droits et à tous les intérêts de décider que le fabricant doit être considéré généralement comme l'auteur de ses modèles. Nous avons vu qu'en matière de librairie on considère comme auteur d'un livre celui qui, sans l'avoir composé lui-même, l'a fait composer par d'autres, et en a pris la composition pour son compte. Or le fabricant qui fait composer ou reçoit des modèles de toutes mains, qui d'ailleurs en a souvent conçu la pensée, qui les approprie à sa fabrication, qui les achève et leur donne leur cachet particulier, ne peut-il pas être assimilé à ce rédacteur en chef que la cour de cassation décore du titre d'auteur ? Qu'on voie, d'ailleurs, comment les choses se passent entre le fabricant et l'artiste. La cession du modèle se fait-elle par écrit ? L'artiste se réserve-t-il jamais le droit de vendre le même modèle à d'autres fabricants ? Non, en effet le plus souvent il n'y a pas de cession proprement dite, parce que la pensée première appartient au fabricant, et qu'il n'a pas besoin de se faire céder une pensée qui est la sienne. Il paie à l'artiste le prix de sa main et voilà tout. Cela est si vrai, que l'artiste n'attache même pas son nom aux modèles qu'il a fait pour le fabricant. Dans le commerce sait-on jamais quel artiste a composé tel modèle ? non assurément ; on sait seulement qu'il appartient à tel fabricant. Or cette considération est de toutes la plus grave : en effet, comment les tiens seront-ils informés que tel modèle est ou n'est pas tombé dans le domaine public, s'il leur est impossible d'en connaître l'auteur et de savoir par conséquent si cet auteur est ou n'est pas mort depuis plus de dix ans ?

Il faut donc rappeler qu'il est tenu pour certain, qu'en général, le véritable auteur d'un modèle est le fabricant *qui le met au jour et y attache son nom.*⁹²¹ »

⁹²¹ GASTAMBIDE 1837, p. 400-401 ; l'auteur souligne.

Le fabricant est reconnu comme le propriétaire et donc le créateur des modèles créés non pas par lui mais pour lui, tant d'un point de vue matériel qu'intellectuel. Par un phénomène de glissement, les capacités artistiques des ouvriers se retrouvent assimilées à celles du fabricant ou, plus exactement, elles lui sont attribuées. Cette captation, comme nous le verrons, s'incarne dans le nom avec lequel les objets sont signés et dans les différentes récompenses qui peuvent être décernées lors des expositions industrielles. Le fait que le fabricant soit capable de reconnaître les meilleures mains, les artistes industriels les plus doués, conforte son goût naturel et renforce son aura artistique. Ainsi ce ne sont plus les qualités créatrices en tant que telles qui sont reconnues et récompensées mais la capacité à pouvoir les susciter chez d'autres, et à pouvoir coordonner le tout. Nous voyons ici toutes les possibilités futures qu'offre ce changement fondamental, cette nouvelle valeur donnée au choix qui, parce ce qu'il est fait par un homme dont l'autorité artistique est reconnue, devient un acte artistique.

Ce type de création a engendré, dans le droit contemporain, la reconnaissance de la création par délégation, c'est-à-dire des œuvres dont « la fabrication anonyme se substitue à la main de l'artiste⁹²² », ainsi que des œuvres collectives⁹²³. En effet, le droit français reconnaît aujourd'hui deux modes essentiels de création d'une œuvre, soit l'artiste l'a réalisée lui-même, soit il l'a conçue en collaboration. C'est ce qu'a jugé la cour de Cassation dans l'affaire Dunand⁹²⁴ où il était question de meubles décoratifs réalisés dans ses ateliers de celui-ci mais sans son intervention. Dans son jugement, la cour se fonde sur la décision rendue dans l'affaire Rodin de 1991⁹²⁵, où il s'agissait de déterminer si trois bronzes d'Auguste Rodin (1840-1917) fondus par Rudier après la mort de leur auteur devaient entraîner l'application du droit de suite lors d'une vente aux enchères publiques. Dans la jurisprudence, pour que puisse s'appliquer le droit de suite il est nécessaire que ces copies aient été exécutées d'après une épreuve réalisée par l'artiste (un plâtre), mais le fait qu'elles soient postérieures à la mort de l'auteur est sans conséquence.

⁹²² EDELMAN 2002, p. 207.

⁹²³ ICKOWICZ 2013, p. 410-417.

⁹²⁴ Cass. Civ. I. 13 octobre 1993, cité par ICKOWICZ 2013, p. 169, n. 395.

⁹²⁵ Cass. Civ. I, 5 nov. 1991, cité par ICKOWICZ 2013, p. 171, n. 401.

B. Artistes et sculpteurs industriels : des artistes sans nom

Considérer les collaborateurs des fabricants de bronze conduit à s'intéresser à la nébuleuse assez obscure des artistes industriels⁹²⁶. Apporter une réponse à la question de savoir qui est l'artiste industriel et à quel moment il devient un chaînon important de la production française des objets de luxe⁹²⁷ est difficile, parce qu'elle demande d'apprécier des personnalités et des activités diverses réunies sous un même qualificatif. L'entreprise est d'autant plus âpre que les sources sont peu nombreuses et éparses. Le développement des industries d'art concourt à celui de deux catégories professionnelles : les dessinateurs⁹²⁸ et les sculpteurs, ces derniers pouvant être plus spécifiquement qualifiés de sculpteurs-modeleurs ou de sculpteurs-ornemanistes, voire simplement d'ornemanistes. Rossella Froissart-Pezone a montré comment les rapports des expositions nationales et des Expositions universelles permettent de tracer le profil du dessinateur industriel et d'en analyser l'évolution⁹²⁹. La figure du sculpteur-industriel est quant à elle plus difficile à cerner. Bien que des mentions apparaissent également dans les rapports des expositions, elles sont plus rares et ne suffisent pas à caractériser cette nouvelle catégorie professionnelle née des transformations des modes de production. Pourtant, pour Jacques de Caso, le sculpteur est de tous le plus habitué à un travail de type « industriel » autrement dit un travail collectif et fragmenté, la création d'une sculpture impliquant toujours la collaboration de plusieurs mains⁹³⁰. Le rapprochement des artistes avec l'industrie se fait donc de manière concomitante avec l'émergence des sculpteurs industriels, phénomène qui concourt au

⁹²⁶ Sur la figure de l'artiste-industriel, voir FROISSART-PEZONE 2004, p. 32-40.

⁹²⁷ FROISSART-PEZONE 2004, p. 32.

⁹²⁸ Sur les dessinateurs industriels voir notamment CERMAN 2012, p. 143-157. Par ailleurs, Audrey Millet consacre actuellement une thèse de doctorat en histoire moderne aux dessinateurs industriels : *Les dessinateurs de fabrique (1750-1860)*, Université Paris 8 et Neuchâtel, sous la direction de Philippe Minard et d'Olivier Christin, première inscription septembre 2011.

⁹²⁹ Voir notamment le rapport de Léon Feuchère, « XXVIe Classe, Dessin et plastique appliqués à l'industrie, imprimerie en caractère et en taille douce, photographie, etc. », dans Rapport 1856, p. 1221-1228, ainsi que *Délégations ouvrières à l'Exposition universelle de Londres en 1862, Rapports des délégués...*, publié par la Commission ouvrière, Paris, Chez les membres de la Commission ouvrière et chez les délégués, 1863 ; *Exposition universelle de 1867 à Paris. Rapports du Jury international*, sous la direction de M. Chevalier, Paris, Imprimerie administrative de Paul Dupont, 1868, vol. 2, groupe II, classe 6 à 13.

⁹³⁰ CASO 1975, p. 1-14.

brouillage des limites entre l'art et l'industrie⁹³¹. Du point de vue de l'art, ils forment une classe d'artistes « fantôme » délicate à appréhender ; du point de vue de l'industrie, les sculpteurs industriels sont considérés comme des employés presque au même titre que les autres collaborateurs. L'état de dépendance dans lequel ils se trouvent vis-à-vis du fabricant ne les rend pas moins conscients de leur importance dans les processus de création. La notoriété qu'ils retirent de leurs créations semble maigre en comparaison de celle acquise par le fabricant. Face à cette subordination, leur émancipation va passer par la lutte pour la reconnaissance de la paternité artistique de leurs travaux. Car c'est à travers eux que leur légitimité artistique doit apparaître.

a. Les sculpteurs-industriels dans la Réunion

Alors que le sculpteur dont les œuvres sont éditées est rémunéré par un intéressement sur les ventes, l'artiste industriel ou le sculpteur-modeleur ne retire pas de gain spécifique sur ses créations. Comme nous l'avons déjà dit, au XIX^e siècle, l'abandon de son modèle par le sculpteur-modeleur est si naturel qu'une cession par écrit apparaît comme superflue, le sculpteur-modeleur n'étant, comme nous l'avons déjà dit, qu'un élément d'un processus de fabrication dominé par le fabricant⁹³². De même, si un modeleur vend un modèle sans qu'il y ait eu de commande préalable, un simple acte de vente est rédigé. Au-delà de l'aspect moral, les retombées de cette conception sont d'ordre juridique et commercial, car « reconnaître à l'artiste industriel la richesse de son savoir-faire et l'originalité de sa création signifiait concrètement lui accorder une existence légale en tant qu'auteur »⁹³³. Et nous pouvons rappeler ici la remarque de Joseph-Adrien Gastambide précédemment citée pour lequel « le véritable auteur d'un modèle est le fabricant qui le met au jour et y attache son nom⁹³⁴ ». Cela se traduit très directement dans les affaires arbitrées par la Réunion où les sculpteurs industriels ne sont jamais directement attaqués, un fabricant porte toujours

⁹³¹ FROISSART-PEZONE 2004, p. 35.

⁹³² FERLIER 2006, p. 89.

⁹³³ FROISSART 2005, p. 32.

⁹³⁴ GASTAMBIDE 1837, p. 400-401.

plainte contre un autre fabricant et n'accuse jamais en premier celui qui a réellement modelé la contrefaçon.

Toutefois, dans leur annuaire, les almanachs de la Réunion consacrent une rubrique aux sculpteurs industriels⁹³⁵. On comprend grâce à celle-ci que cette catégorie recouvre des notoriétés très différentes : les noms de Feuchère, Klagmann, côtoient ceux de Piat⁹³⁶, Comoléra, et d'une foule d'inconnus. D'abord intitulée « Sculpteur-modeleurs », elle ne garde à partir de 1860 que le terme de « Sculpteur ». Cette évolution des termes ne reflète pas une évolution des professions qui y sont mentionnées. L'activité de chacun étant précisée après son nom et son adresse : sculpteur d'ornements⁹³⁷, statuaire, sculpteur en figures, sculpteur sur bois, sculpteur pour les bronzes. Le terme de « sculpteur-industriel », qui dérive de celui d'« artiste-industriel », n'apparaît qu'une seule fois dans toutes les archives de la Réunion⁹³⁸. Son usage semble plus tardif que celui d'« artiste-industriel » qui se généralise dans les années 1850, et être surtout véhiculé par la presse⁹³⁹. Par ailleurs, les informations fournies par les almanachs et les annuaires sont presque les seules dont nous disposons pour identifier ces hommes, les noms des fabricants qui les emploient ne figurent pas. Les seules autres informations livrées par les procès-verbaux de la Réunion apparaissent lorsque des modeleurs ou des sculpteurs prennent part à des conflits, ainsi que lorsqu'ils reçoivent des récompenses lors des concours.

L'organisation du travail est très variable, certains sculpteurs travaillent à la commande, livrant des pièces pour plusieurs maisons ou en sous-traitance, d'autres sont attachés principalement à l'une d'elles. Cette souplesse peut être perçue comme l'un des signes de l'autonomie des sculpteurs par rapport à leurs employeurs, une autonomie qui signale la possibilité pour les meilleurs ouvriers de choisir à qui ils destinent le fruit de leur travail. Des collaborations très fructueuses peuvent naître de la rencontre d'un fabricant et d'un artiste

⁹³⁵ L'annuaire n'est pas réservé aux membres de la Réunion.

⁹³⁶ Eugène Piat (1827-1903), sculpteur ornemaniste.

⁹³⁷ Les termes ornemaniste et sculpteur-ornemaniste n'apparaissent jamais dans les almanachs et les annuaires de la Réunion.

⁹³⁸ Piat adresse en 1868 une lettre à la Réunion qu'il signe : « E. Piat, sculpteur-industriel », séance du 15 novembre 1869, A.N. 106AS/6, p. 239.

⁹³⁹ En 1888-1889, Victor Champier écrit pour la *Revue des arts décoratifs* une série d'articles aux « artistes de l'industrie », dont le premier est consacré à Constant Sévin : « Constant Sévin a été ce qu'en notre jargon moderne nous appelons « un artiste industriel », CHAMPIER 1888-1889, p. 162.

industriel, le cas de Barbedienne et de Constant Sévin est à ce propos exemplaire. Entré chez Barbedienne en 1855 comme sculpteur-ornemaniste, Sévin devient rapidement pour le fabricant un auxiliaire indispensable, ce dont témoigne le contrat passé entre les deux hommes en 1860 :

« Il a été dit et convenu ce qui suit : Monsieur Ferdinand Barbedienne depuis la fondation de sa maison, s'est proposé de porter, dans la profession, l'Art industriel à ses plus hautes limites ; Et c'est dans l'espoir d'atteindre ce but qu'il a recherché le concours de Monsieur Constant Sévin s'associe sans réserve à cette pensée qui est également la sienne a accepté de Monsieur Ferdinand Barbedienne la direction de son atelier de sculpture, qui lui était offerte [...]. De son côté Monsieur Constant Sévin promet à Monsieur Ferdinand Barbedienne de lui consacrer exclusivement son talent et ses soins, pout tout ce qui pourra aider à la réputation et au succès de sa maison industrielle.⁹⁴⁰ »

D'ailleurs, Sévin n'hésite pas à répondre dans les pages de *L'illustration*⁹⁴¹ à des allusions de discordes entre les deux hommes, affirmant le parfait accord et la bonne entente régnant entre eux deux.

Si pour Rossella Froissart, l'industrialisation des procédés de fabrication a rendu floue la limite entre le sculpteur et l'artiste industriel, force est de reconnaître qu'elle est maintenue par des critères de reconnaissance publique et financière. D'une manière générale, les salaires des ouvriers – en moyenne 4, 18 francs en 1851⁹⁴² puis 5,15 F en 1860⁹⁴³ – sont plutôt bons dans l'industrie du bronze. Ainsi, la plus grande partie des ouvriers gagne entre 4 et 6 francs, un salaire qui permet de vivre modestement dans la capitale ; 8 % d'entre eux ont une rémunération supérieure à 6 francs (entre 6,50 et 15 francs), chiffre qui place l'industrie du bronze dans la moyenne supérieure des industries parisiennes, puisque seul 5 % des ouvriers y gagnent plus de 6 francs⁹⁴⁴. Mais surtout, les trois-quarts des ouvriers travaillent à la journée et non à la pièce, un mode de rémunération réservé aux activités hautement qualifiées échappant au rendement.

⁹⁴⁰ RIONNET 2008, p. 308-309.

⁹⁴¹ « Correspondance », *L'illustration*, 21 septembre 1867, 25^e année, vol. L., n° 1282, p. 192.

⁹⁴² ALMANACH 1852, p. 71.

⁹⁴³ STATISTIQUES CCP 1860, p. 149.

⁹⁴⁴ TULARD 1995, p. 951-952, cité par LUBLINER-MATTATIA 2003, vol. 4, p. 148.

Les artistes-industriels bénéficiant d'une certaine renommée, c'est-à-dire ceux chargés de la conception des modèles et non de leur simple exécution, reçoivent des salaires plus importants. En raison des sources lacunaires, il est difficile de réellement pouvoir apprécier ces différences de salaires. Toutefois, le contrat passé entre Constant Sévin et Ferdinand Barbedienne – une sorte d'avenant au contrat datant des années 1860 – donne des précisions quant à ces cas particuliers. Au début de sa collaboration en 1855, le salaire de Sévin est de 6 000 francs par an en 1855, soit trois fois plus que le salaire annuel moyen d'un ouvrier, mais encore faut-il préciser qu'il est donné en rétribution de la direction de l'atelier de sculpture de Barbedienne, un poste d'encadrement hautement qualifié. Son salaire passe ensuite à 7 200 francs – l'année du contrat – des augmentations successives sont prévues jusqu'au terme du présent contrat dix ans plus tard, soit 8 400 francs l'année suivante, 9 600 francs la troisième année, 10 800 francs pour la quatrième année, puis 12 000 les années suivantes⁹⁴⁵. On comprend avec ce cas que l'amplitude des rémunérations tout comme celle de la reconnaissance et de la considération des ouvriers est particulièrement grande. Or si ces disparités sont importantes et construisent une forme de hiérarchie dans la fabrique, elles n'abolissent pas la stricte dichotomie entre ouvrier et patron.

b. Le droit à la paternité artistique

La reconnaissance de leur nom, de leur droit sur leur œuvre, devient dans la seconde moitié du XIX^e siècle une des principales revendications des artistes industriels. Différents types d'actions sont menés pour sensibiliser à la cause des artistes industriels et agir pour la revalorisation de leur statut.

⁹⁴⁵ A.N. 368/AP4, cité par RIONNET 2008 (1), p. 308-309.

- L'exposition : du « champ d'expérimentation sociale⁹⁴⁶ » au champ de reconnaissance sociale

La première revendication des artistes industriels est d'être admis à exposer dans les expositions industrielles sous leur nom. Elle est partiellement entendue en 1834⁹⁴⁷, mais il faut encore attendre 1855 pour que le jugement soit ouvert aux artistes industriels. Avant cette date, le rapporteur de l'Exposition de 1849, qui n'a pas ménagé de place spécifique pour les collaborateurs, met en avant les relations privilégiées, presque familiales, existant entre les membres d'une même maison. Le travail est effectué en commun pour la prospérité de la fabrique, le succès du patron est aussi celui de ses ouvriers :

« Au milieu de toutes les vicissitudes commerciales [...], subsistent encore des ateliers où les ouvriers, en grand nombre, trouvant dans le travail un vif attrait, s'identifient en quelque sorte à la position des patrons et semblent, avec ces derniers, faire partie d'une seule et même famille. [...] Il est très commun d'entendre dire aux ouvriers nous avons fait, nous avons vendu, nous avons exposé. En effet, les récompenses accordées au chef deviennent celles de l'atelier [...].⁹⁴⁸ »

Cette vision très idéalisée des rapports entre patrons et ouvriers est à replacer dans le contexte post 1848, dans lequel s'inscrit l'exposition de 1849, ainsi que dans la volonté d'apaiser les tensions tout en appelant à une entente cordiale. Les remarques formulées par Alfred Busquet dans son compte rendu de l'Exposition de 1855, invitant le fabricant, tel un chef d'orchestre à travailler de concert avec ses ouvriers, témoignent, en miroir, du même état d'esprit⁹⁴⁹.

L'exposition de 1855 est une exposition charnière, en ce qu'elle devient un lieu de visibilité pour les ouvriers dans leur ensemble et une véritable vitrine pour les artistes de l'industrie. En effet, des médailles sont décernées aux collaborateurs les plus habiles et une galerie est réservée à la présentation de

⁹⁴⁶ ORY, Pascal, *Les Expositions universelles de Paris*, Paris, Ramsay, 1982, p. 42.

⁹⁴⁷ Une ordonnance royale admet aux Expositions nationales et aux récompenses les artistes qui travaillent pour l'industrie.

⁹⁴⁸ *Rapport du Jury central sur les produits de l'agriculture et de l'industrie exposés en 1849*, t. III, Neuvième commission. Beaux-Arts, Deuxième section. Bronzes, ornements, moulés, dorés, etc., Paris, Imprimerie nationale, 1849, p. 345-346.

⁹⁴⁹ BUSQUET 1856 (1), p. 207. Sabine Lubliner-Mattatia s'est intéressée à cette image du fabricant de bronze en chef d'orchestre, voir LUBLINER-MATTATIA 2003, vol. 3, p. 7-8.

leurs ouvrages. Cette exposition marque la consécration d'un travail de vingt années. Bien que dès 1834, une ordonnance royale admette aux expositions nationales ainsi qu'aux récompenses les artistes de l'industrie, leur participation reste faible, ce que Léon Feuchère met sur le compte de la crainte et des scrupules. Des préventions qui, en 1855, semblent avoir disparues. En 1862 à Londres, les récompenses à accorder aux collaborateurs sont encore au centre d'une sérieuse discussion ; les commissaires royaux autorisent le jury international à en remettre, mais dans une limite restreinte. Ce débat trouve une issue lors de l'exposition de 1867 à Paris, où est instituée la classe 94 qui présente les produits de toutes sortes fabriqués par des ouvriers chefs de métier⁹⁵⁰. La Réunion des fabricants de bronze y expose dans une vitrine, comme nous l'avons déjà dit, les travaux qui ont été primés dans ses concours. Les observations générales ouvrant la section du rapport consacrée à cette classe explicitent les motivations ayant conduit à sa fondation. Il s'agit « de faire apparaître, dans les limites du possible, la personnalité de l'ouvrier et de l'artiste industriel, ordinairement voilée dans les combinaisons multiples, que renferme l'objet fabriqué », sans pour autant « diminuer le mérite du fabricant qui [commandait] et [surveillait] la mise en œuvre⁹⁵¹ ». Le fabricant n'a pas à craindre de voir ses coopérateurs reconnus, cette publicité ne pouvant lui être que bénéfique, les succès individuels s'additionnant à ceux de l'ensemble de la fabrique. L'industrie du bronze apparaît à la pointe de cette préoccupation puisque la classe 22 récompense les meilleurs « collaborateurs dans les industries du métal artistique⁹⁵² ». L'industrie française se place d'ailleurs en pionnière face aux autres nations :

« Autrefois, le nom du fabricant figurait seul dans les expositions. Ce n'est pas sans avoir rencontré de vives résistances, même chez nous, que la France a voulu proclamer les noms des savants, des artistes et des ouvriers qui ont si utilement contribué à la création et à l'accomplissement des œuvres de l'industrie.⁹⁵³ »

⁹⁵⁰ *Exposition universelle de 1867 à Paris. Rapports du jury international, Tome 13. Groupe X, classes 89 à 95*, Paris, Imprimerie administrative de Paul Dupont, 1868, p. 957.

⁹⁵¹ EU 1867 (2), p. 957.

⁹⁵² BARBEDIENNE 1867 p. 308-310 ; voir aussi CHEVILLOT 1998, p. 212.

⁹⁵³ BARBEDIENNE 1867 p. 308.

Eugène Klagmann, Constant Sévin, Eugène Piat, Désiré Attarge ciseleur ornementaliste, Victor Lebeau, et Gaëtan Faraoni sont récompensés pour leur travail et force est de constater que tous ont participé, soit comme concurrent, soit comme membre du jury, aux concours de la Réunion des fabricants de bronze.

Pourtant, des critiques persistent, jugeant ce système de récompenses inapproprié. Ces médailles ne récompensent-elles pas des « artistes » plutôt que des « coopérateurs » ? Plus que le prix, le choix du terme est déterminant, car pour les artistes la seule distinction valable serait de voir leur nom inscrit sur leurs ouvrages⁹⁵⁴. C'est notamment l'objet des critiques que formule Paul d'Ivoy (1858-1915) dans un article intitulé « L'art industriel » publié dans *L'Artiste* en octobre 1856 :

« Il est encore vrai que les jurys [de l'Exposition universelle] ont décerné des médailles aux coopérateurs. Pourquoi ne pas dire aux artistes ? Mais que signifiaient ces médailles ? elles s'appliquaient à des noms inconnus, parce que leur œuvre ne les avait pas fait connaître. Aucun de ces artistes récompensés n'eût hésité à sacrifier sa récompense au plaisir de voir son nom inscrit sur son œuvre, sur le tapis, sur le vase, sur l'étoffe de soie. L'applaudissement de la foule, à la vue de l'œuvre, eût été une récompense bien plus flatteuse qu'une médaille anonyme.⁹⁵⁵ »

Ainsi, les Expositions nationales et internationales sont des espaces de reconnaissance et de mise en valeur du travail et des productions de l'ensemble des collaborateurs de l'industrie. Mais la véritable distinction à laquelle les artistes industriels – dans le cas du bronze les sculpteurs-industriels, les sculpteurs modeleurs – aspirent, c'est la publicité de leur nom, synonyme de la paternité de leur œuvre. Cette ambition s'incarne dans leur volonté d'être clairement cités aux côtés de leurs travaux. Autrement dit, de les signer. Une ambition légitime – ce sont eux les véritables créateurs des modèles – et qui les distingue des autres collaborateurs des industries d'art.

⁹⁵⁴ IVOY 1856, p. 16.

⁹⁵⁵ IVOY 1856, p. 16.

- Le placet de 1852

Le droit à la signature est cette garantie du statut de créateur à laquelle aspirent les artistes industriels. Leur action pour obtenir ce droit passe aussi par des moyens plus ciblés et concertés, comme le placet conçu et rédigé par un certain nombre d'entre eux. Ce petit livre, recueil de trois mémoires, fait suite de la réception par Louis-Napoléon Bonaparte le 25 novembre 1852 d'une délégation d'artistes industriels, qui lui soumet plusieurs propositions relatives à la question des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie.

Leurs revendications portent sur l'organisation d'une exposition spéciale des œuvres des artistes industriels⁹⁵⁶, la création d'un musée des Beaux-Arts industriels⁹⁵⁷ et la fondation d'une École centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, chacune d'entre elles donnant lieu à un mémoire. Le premier, dû à Jules Klagmann attire particulièrement l'attention sur la difficile position de ces artistes. Bien qu'ils constituent un groupe important, le public les connaît à peine. « Carrière ingrate⁹⁵⁸ » pour ceux qui la choisissent, elle ne peut les conduire que dans une voie sans issue. Exclus du sérail, ils ne peuvent exposer au Louvre ; leurs œuvres « manufacturées⁹⁵⁹ » n'ont droit de cité que dans les expositions industrielles, régime qui tend à amoindrir, si ce n'est nier, les qualités artistiques de leurs créations. Pour pallier cette injustice, ils demandent qu'une distinction soit établie entre l'invention d'un objet (son dessin) et sa production. Enfin, spoliés de leur droit le plus naturel et légitime, ils demandent à ce que la paternité de leurs créations leur soit enfin reconnue. Cette reconnaissance est nécessaire pour leur réputation, une réputation qui est : « absorbée et comptée

⁹⁵⁶ « Mémoire de M. Jules Klagmann, artiste statuaire et sculpteur ornementaliste de la manufacture nationale de porcelaine de Sèvres, sur une exposition des œuvres des artistes industriels. Rapport présenté au nom du Comité central des Artistes et Artistes-Industriels pour déterminer la demande d'une EXPOSITION DES ŒUVRES DE L'ART APPLIQUÉ À TOUTES LES BRANCHES DE L'INDUSTRIE », PLACET 1852, p. 9-18.

⁹⁵⁷ « Mémoire de M. Charles-Ernest Clerget, artiste dessinateur et graveur d'ornements. Médaille d'argent à Paris, 1849, Médaille-Prix à Londres, 1851. Membre de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale. Délégué de la ville de Paris à l'Exposition universelle de Londres. Membre rapporteur de la commission du comité central des artistes et artistes industriels. Médaille d'argent de la société d'encouragement (1852). Sur la nécessité de la création immédiate d'un Musée des Beaux-Arts industriels. Rapport présenté au Comité central des Artistes et Artistes-industriels pour justifier la demande de la création d'un Musée des Beaux-Arts-industriels. », PLACET 1852, p. 19-36.

⁹⁵⁸ PLACET 1852, p. 10

⁹⁵⁹ PLACET 1852, p. 11.

au nombre des mérites de l'industriel⁹⁶⁰ » qui, seul, capte l'attention et les louanges, au détriment de ceux qui ont travaillé pour cette réussite :

« *Nous, artistes industriels, placés dans l'obscurité et dans un état de sujétion dont nous désirons sortir, nous croyons qu'il y a dans nos rangs des talents et des imaginations enfouis en pure perte, faute de moyens de se produire. Nous savons bien si les œuvres de nos mains savent plaire et intéresser : dans notre profession, il faut surtout savoir plaire sous peine de ne pas vivre. Intelligences déclassées, nous ne demandons autre chose que le moyen de prendre la place qui nous doit revenir en ce monde [...].* ⁹⁶¹ »

Ce grand projet d'exposition à laquelle appellent les artistes industriels, ce sera l'Exposition universelle de 1855, si ce n'est qu'ils demandent que celle-ci ait lieu au même moment que celle de l'Industrie, mais « *dans une partie spéciale du local affecté à l'Exposition générale et sous la dénomination suivante : Section des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie, et spécialement réservée aux œuvres de l'art, telles que dessins, peintures et modèles, classés selon les trois grandes catégories d'architecture, de sculpture et de peinture* ⁹⁶² ». Comme nous l'avons vu, l'exposition de 1855 marque une avancée dans la reconnaissance des collaborateurs, mais il faut toutefois attendre 1867 pour qu'une section leur soit réellement réservée.

Fait révélateur de l'importance de ces questions, le placet est signé⁹⁶³ par de nombreux sculpteurs industriels, ornemanistes, statuaire et même par un fabricant de bronze : Victor Paillard. Les trois éléments qui constituent leur requête, à savoir l'organisation d'une exposition professionnelle, d'une école destinée à la formation industrielle et d'un musée pour abriter les productions de l'industrie, recouvrent peu ou prou les idées et les actions menées par la Réunion.

⁹⁶⁰ PLACET 1852, p. 11.

⁹⁶¹ *Placet et mémoires relatifs à la question des Beaux-Arts appliqués à l'industrie présentés, le 25 novembre 1852, à S. A. I. Monseigneur le prince Louis-Napoléon, par le Comité central des artistes, au nom de la section des artistes industriels*, Paris, Librairie Vve Mathias, 1852, p. 13.

⁹⁶² PLACET 1852, p. 14.

⁹⁶³ Parmi les signataires du placet se trouvent : Biès, sculpteur, ornemaniste ; Brian, sculpteur ; Carrier, sculpteur ; Choiselat, sculpteur à la Manufacture de Sèvres ; Clerget (C.-E.), ornemaniste, dessinateur-graveur ; Combettes, sculpteur, ornemaniste ; Feuchères, J.-J., sculpteur ; Guersant, sculpteur ; Huguenin, statuaire ; Klagmann, Jules, statuaire à la Manufacture de Sèvres ; Larue, sculpteur ; Paillard, Victor, fabricant de bronzes ; Rochet (Ch.), sculpteur ; Rochet, Louis, statuaire ; Thomas, Emile, statuaire ; Toussaint, statuaire.

C. De la signature à l'auteur

Dans *Le Système des objets*, Jean Baudrillard distingue deux éléments constitutifs de la nostalgie de l'objet ancien, la nostalgie des origines et l'obsession d'authenticité. Cette dernière, dont Baudrillard ne fait pas seulement une obsession, mais une exigence, en induit une autre : celle de connaître avec certitude l'origine de cet objet, sa date de création, son auteur, sa signature :

« La fascination de l'objet artisanal lui vient de ce qu'il est passé par la main de quelqu'un, dont le travail y est encore inscrit : c'est la fascination de ce qui a été créé (et qui pour cela est unique, puisque le moment de la création est irréversible). Or, la recherche de la trace créatrice, depuis l'empreinte réelle jusqu'à la signature, est celle de la filiation et de la transcendance paternelle. L'authenticité vient toujours du Père : c'est lui la source de la valeur. Et c'est cette filiation sublime que l'objet ancien suscite à l'imagination en même temps que l'involution dans le sein de la mère.⁹⁶⁴ »

La signature est un des signes qui permet d'établir le lien entre un auteur et une œuvre. Un lien dont la nature quasi physiologique se traduit, comme le rappelle Mme Ickowicz, par l'angle sous lequel la signature est nommée par le droit de la propriété littéraire et artistique : le droit de paternité. Le nom de l'auteur, tel le nom du père, vient légitimer la filiation entre un artiste et sa création.

Les arts industriels, par leurs spécificités, interrogent la signature et le nom d'auteur. Les œuvres d'art industriel peuvent-elles être signées ? Et si oui par qui ? Par celui qui les a imaginées, par celui qui l'a mise au jour ? Par ailleurs, comment articuler les notions d'authenticité et d'originalité avec les principes de multiplicité et de mécanicité qui régissent les œuvres d'art industriel ? La signature et le nom d'auteur n'entrent-ils pas en opposition avec d'autres signes identificatoires, telle que la marque ? Ou n'est-il pas possible d'envisager un dépassement du lien unique qui semble unir un créateur à une œuvre en rapprochant les notions de style et de signature collective ?

⁹⁶⁴ BAUDRILLARD 1968, p. 93.

a. La signature et la marque

La signature a deux fonctions : l'authentification et l'identification. Elle a acquis ces pouvoirs au cours de sa longue histoire que Béatrice Fraenkel fait remonter au VI^e siècle, ou plus exactement elle le porte en elle car, comme le monument (du latin *monumentum* ; de *monere*, avertir), elle contient un souvenir. À partir du XVI^e siècle, elle devient le système privilégié pour authentifier les actes et documents et adopte une forme particulière : la transcription manuscrite du nom. Le certificat, le signe de validation que constitue la signature repose sur deux conditions : il doit s'agir d'un nom et il doit être autographe. Dans le principe de propriété que détermine la signature – ce que je signe vient de moi – on peut très bien percevoir comment, dans le domaine artistique, la signature manuscrite vient renforcer le lien physiologique entre l'artiste et son œuvre : l'œuvre signée d'une main en est le produit. Plus qu'une trace, plus qu'une marque – et ce même si elle est à la fois trace et marque –, la signature est la fixation d'une personne à un moment donné : « la signature se définit tout autant par sa nature visuelle et son caractère de trace que par sa relation au nom propre ». En tant qu'acte, en tant que geste, la signature offre des « garanties de véridicité supérieures à celles du nom propre puisqu'elle ne peut dénoter qu'un individu existant⁹⁶⁵ ». Aussi évident que cela puisse paraître, la signature est l'apanage des « vivants ».

Peinte sur la toile, tracée dans la terre ou gravée dans le marbre, la signature est donc « l'écriture autographe de son nom par le scripteur⁹⁶⁶ ». Le nom est le principe directeur de la signature, l'interface entre la personne et la trace. Cette importance du nom repose sur la conception classique selon laquelle il est « véhicule impérissable » de la gloire, « il en est le corps et permet à son titulaire d'accéder à l'existence héroïque. Comme le résume parfaitement J. Starobinski : "il est l'effigie du surmoi héroïque"⁹⁶⁷ ». Toutefois, le bronze vient questionner cette conception : car il n'y a jamais à proprement parler de signature d'un bronze. L'inscription du nom de l'artiste n'est toujours que la reproduction de sa signature. Comme le souligne Jacques de Caso, seule l'œuvre

⁹⁶⁵ FRAENKEL 1992, p. 109.

⁹⁶⁶ FRAENKEL 1992, p. 110.

⁹⁶⁷ FRAENKEL 1992, p. 117.

originale utilisée comme modèle pour l'édition porte une signature au sens légal⁹⁶⁸. La sculpture en bronze demande donc un effort supplémentaire : il faut reconnaître à cette reproduction les mêmes pouvoirs de certification qu'à la signature manuscrite.

La signature est un signe de l'identité, dont le nom propre devient le symbole. Elle trouve dans le domaine juridique le terrain favorable à son épanouissement. Pour Judith Ickowicz, les actes juridiques et la manière de les identifier ont servi de prototype pour élaborer des systèmes d'authentification des œuvres d'art : « Les signes d'authenticité sont des marques matérielles qui, dans l'esprit de ceux qui en ont décidé l'emploi, sont formellement destinées à attester la provenance de l'acte. [...] Par analogie, l'œuvre d'art est dite authentique si elle est issue de la personne à laquelle on l'attribue. Ce lien est construit par des signes, des marques matérielles, dont il est admis que la présence établit l'origine de l'œuvre d'art ».

Dans le monde de l'art, la signature se développe à la Renaissance lorsque : « l'histoire sociale et idéologique, favorisant l'épanouissement singulier de la personne et sa haute valorisation, permet à l'artiste de produire des objets individualisés, susceptibles de circuler et de valoir comme des marchandises. Par sa présence, elle ouvre le champ de la reconstitution biographique et plastique du peintre ou du sculpteur. Date et signature s'associent pour confirmer de plus en plus qu'une œuvre est une suite progressive de recherches corporelles et intellectuelles dont l'unité est scellée par la mort⁹⁶⁹ », et son emploi se fait de plus en plus fréquent au cours du XV^e siècle « La signature devient le sceau du maître, signe d'authenticité, critère de son prix ; elle dit l'origine absolue de l'œuvre⁹⁷⁰ ». Le contexte romantique du début du XIX^e siècle, où s'affirment la conception « moderne » de l'artiste ainsi que le culte de l'originalité et de la personnalité –

⁹⁶⁸ "Only the original work used as the model for an edition carries a signature to which we may attribute legal, financial, or perhaps spiritual value. In allowing artist's signatures to appear on exemplaires nonetheless, the law sided with artists and producers.", Jacques de Caso signale également la décision rendue par le Tribunal civil de la Seine dans l'affaire Ferrat c. Lemaine qui oblige l'éditeur à faire apparaître le nom du sculpteur sur les tirages : « L'éditeur auquel un artiste a cédé la propriété d'une œuvre de sculpture, en se réservant seulement le droit de reproduction en marbre, peut en faire des réductions, mais il doit mettre le nom de l'artiste aussi bien sur les épreuves réduites que sur celles conformes à l'original. », CASO 1975, p. 4 et n. 15.

⁹⁶⁹ MONDZAIN-BAUDINET, M.-J., « Art (L'Art et son objet). La signature des œuvres d'art », *Encyclopaedia Universalis*, cité par ICKOWICZ 2014, p. 435-436.

⁹⁷⁰ MONDZAIN-BAUDINET, M.-J., « Art (L'Art et son objet). La signature des œuvres d'art », *Encyclopaedia Universalis*, cité par ICKOWICZ 2014, p. 436.

l'œuvre devient une manifestation, une incarnation de la pensée de l'artiste qui se révèle en elle – finit de faire de la signature le signe attestant du lien unissant l'artiste et son œuvre, l'incarnant presque en elle. Ce développement est corrélé à celui des techniques de reproduction mécanique qui, tout en rompant ce lien de l'unicité, n'en reprennent pas moins les marques distinctives.

Dans le domaine du bronze, la signature est également contrebalancée par la marque. Alors que la signature est une reproduction, la marque est originale. L'évolution des marques de fondeurs est un vaste domaine dans lequel les recherches d'Élisabeth Lebon ont apporté des éléments fondateurs. La marque est, comme nous le verrons, dotée d'un certain nombre de valeurs et de connotations qui en font à la fois un signifiant et un signifié en reprenant la catégorisation du système structuraliste saussurien. Elle vient notamment certifier l'authenticité de la reproduction de la signature. Mais la marque, lorsqu'elle n'est pas un simple signe mais reprend un nom, ce qui est très souvent le cas dans le domaine du bronze, active également le pouvoir de la signature. Alors que l'artisan dissimule sa marque, son cachet, au revers d'une pièce, sous un pot ou à l'intérieur d'un tiroir, l'artiste lui la projette aux yeux de tous, la rend explicitement visible⁹⁷¹. En faisant de sa marque un nom, le fabricant signifie un changement de statut à valeur paradigmatique qui le place un peu plus du côté de l'artiste. D'ailleurs, dans le relevé qu'Élisabeth Lebon a pu faire des signes présents sur les bronzes, elle distingue les « marques » des « signatures » ; les marques regroupent les poinçons et les initiales de fondeurs, alors que les signatures sont la transcription du nom du fabricant et dont la typographie peut être soit cursive, soit en caractères d'imprimerie. Sur ce sujet, il est difficile d'établir des généralités, beaucoup de fabricants ne marquent pas leurs pièces et ne déposent pas plus leur marque ; chaque fabricant demanderait une étude attentive. Des fabricants comme Susse peuvent passer d'une forme à l'autre, variant l'écriture en cursive et en capitale, et y adjoignent les mentions « fondeur », « Edit^r » pour éditeur, « F^{res} » pour frères, faisant même parfois figurer les trois [Ill. 60] . Ferdinand Barbedienne ajoute au nom de la maison, dont les typographies varient même si elles s'apparentent toujours à des capitales d'imprimerie, un sceau indiquant que la réduction a été faite avec le

⁹⁷¹ LHOPE 1977, p. 47. Voir aussi CUISENIER 1989.

procédé Collas [Ill. 61 et 62]. Victor Thiébaud emploie une signature cursive, qu'il fait précéder d'un « fd par » [fondu par] [Ill. 63] ; Paillard pour sa part préfère le poinçon⁹⁷². À cette signature du fabricant ou du fondeur, il faut ajouter, dans le cas d'une édition, celle de l'artiste, dont la forme est le plus souvent cursive, reprenant celle que le sculpteur peut tracer au stylet dans la terre ou le plâtre encore frais [Ill. 64 et 65].

Le premier usage de la signature est d'être la preuve de l'authenticité d'une œuvre. Dès lors, « apposer la signature d'un artiste sur une œuvre qui n'est pas de lui constitue non seulement une atteinte au respect de son nom mais encore et surtout une atteinte à l'"identité artistique" de son œuvre⁹⁷³ ». C'est très certainement le type de contrefaçon le plus sévèrement réprimé car celui qui porte le plus directement atteinte aux droits de l'auteur. L'importance de ce type de délit explique très certainement le fait qu'aucune affaire de cette nature n'ait été soumise à l'arbitrage de la Réunion. Lorsque Clésinger décide d'attaquer Barbedienne et demande la suppression de son nom sur les bronzes de sa maison, il le fait devant le tribunal civil de la Seine. Nous ne rentrerons pas ici dans les détails de cette affaire, mais retiendrons seulement que parti chercher l'inspiration à Rome, Clésinger conclut un accord avec le fabricant : celui-ci accepte de subvenir aux besoins de l'artiste, de l'entretenir pendant son séjour, en échange de quoi le sculpteur lui enverrait sa production que Barbedienne pourrait exploiter. Mais une fois à Rome, Clésinger, par l'entremise de son avocat, accuse Barbedienne d'avoir contrefait sa signature et d'avoir en cela produit des « faux en écriture de bronze », une notion qui n'a pas eu de postérité même si elle est assez séduisante :

« M. Barbedienne applique la signature de Clésinger sur toutes les *réductions* qu'il fait de ses œuvres ; je dis *la signature*, pas seulement le nom, mais la signature telle que Clésinger la grave dans ses marbres. Cette signature consiste dans le nom de Clésinger en caractères romains majuscules. M. Barbedienne commet en cela un véritable faux en écriture de bronze, car il y a imitation de la

⁹⁷² Il marque ses pièces de ses initiales V. P. couronnées. Mais il peut également signer « Victor Paillard », voir LUBLINER-MATTATIA 2003, vol. 2, p. 122-134.

⁹⁷³ EDELMAN 2002.

signature, et il a même fallu la mouler pour la reproduire avec exactitude.⁹⁷⁴ »

Dans le cours de sa plaidoirie, l'avocat de Clésinger en vient à distinguer la signature de celui-ci et la signature d'artiste, comme si le nom apposé sur une œuvre avait encore un pouvoir différent, presque supérieur, car chargé de valeurs symboliques.

b. Le nom de l'artiste industriel

L'affaire Clésinger contre Barbedienne nous rappelle, s'il le fallait réellement, que pour bon nombre d'artistes, les « vrais » sculpteurs dont les fabricants éditent les œuvres ou auxquels ils demandent des modèles, le problème de la signature ne se pose pas. Au contraire, celle-ci est recherchée, mise en valeur comme gage de beauté et de prestige de la pièce. Dans une parfaite symétrie, la notoriété du sculpteur renforce la notoriété du fabricant, et la vitrine offerte par celui-ci renforce la notoriété de celui-là. Certes, cette union des artistes et de l'industrie s'est accomplie au terme d'une longue conquête, le temps que les craintes des sculpteurs de voir leur travail corrompu et leur nom vilipendé par la critique se soient estompées. Et comme nous l'avons dit, le contrat a joué un rôle fondamental pour favoriser les liens entre artistes et fabricants. Dès le milieu du siècle, le temps où les artistes travaillant pour l'édition avaient à rougir de cette activité semble être une époque très reculée :

« Vous avez là sur votre cheminée une pendule dont le modèle est charmant, sans que vous en connaissiez l'auteur. Le jeune statuaire qui a moulé les figures a recommandé au fondeur le secret sur son nom, car si l'on savait qu'il a vendu cette composition, son maître et ses camarades d'atelier l'accuseraient de dégrader l'art, et d'être un vil trafiquant [sic].⁹⁷⁵ »

⁹⁷⁴ ANONYME 1866, p. 1167.

⁹⁷⁵ GARNIER, A., « Le salon des industriels », *Le Producteur*, 1825, p. 507-525, cité par McWILLIAM 2007, p. 521.

En revanche, la situation est très dissemblable si le bronze est le fruit du travail d'un sculpteur industriel. Ainsi, comme le remarque Léon Feuchère dans son rapport sur la classe du dessin et la plastique appliqués à l'industrie, si :

« Un bronze porte le nom ou de *Pradier*, ou de *Jean Feuchères*, ou de *Klagmann* ; une buire, un vase s'appellent *Diéterle* : pourquoi alors l'artiste industriel ne jouirait-il pas, dans la mesure de ses œuvres de cette coutume si naturelle ?⁹⁷⁶ »

Dès que l'on quitte le domaine de l'œuvre (d'art) pour celui de l'objet (d'art), les règles changent et le nom du fabricant se substitue à celui de l'artiste industriel. Un phénomène contre lequel les artistes industriels s'insurgent et, comme nous l'avons vu, engagent différentes actions. Celles-ci se heurtent aux nombreuses critiques formulées à l'égard des ateliers de dessinateurs industriels qui se développent dans la capitale dès les années 1820. Plus engagés dans les industries textiles et du papier peint que dans celle du bronze, ils sont souvent accusés de la monotonie et de l'uniformité de la production artistique française⁹⁷⁷. Néanmoins, nous pouvons nous demander si ces initiatives ont des retombées positives dans la fabrique, en particulier dans le domaine du bronze, et si oui quelles sont-elles ?

Lorsqu'il publie ses mémoires en 1892, *Entre deux coups de ciseau, souvenir d'un sculpteur*, Jules Salmson, sculpteur travaillant pour l'édition en bronze et en fonte, laisse transparaître une certaine amélioration :

« Les préjugés qui avaient trop longtemps fait refuser toute notoriété artistique aux artistes décorateurs commençaient à disparaître. [...] De leur côté, les éditeurs, qui avaient longtemps caché les noms des artistes travaillant pour eux, exigeaient maintenant que nos ouvrages fussent signés de nos noms. Ce fut pour eux une garantie et une source de fortune, et pour nous une obligation de bien faire et un

⁹⁷⁶ *Exposition universelle de 1855. Rapport du Jury mixte international, sous la direction de S.A.I. le prince Napoléon, président de la Commission impériale*, Paris, Imprimerie impériale 1856, rapport de L. Feuchère, « XXVI^e Classe, Dessin et plastique appliqués à l'industrie, imprimerie en caractères et en taille douce, photographie, etc. », p. 1222.

⁹⁷⁷ FROISSART 2004, p. 32-36. Froissart cite notamment les remarques formulées par Léon de Laborde dans son *Rapport*, ainsi que les rapports des ouvriers dessinateurs et des tisseurs en châles délégués à l'Exposition de 1862 et le rapport d'Edmond Taigny pour la classe 8 du groupe II en 1867.

acheminement à la célébrité. La vente de nos bronzes très recherchés fut le thermomètre de nos succès futurs.⁹⁷⁸ »

Dans les mêmes années, un article publié dans la *Revue des Arts Décoratifs*, à propos du concours de ciselure de la Réunion, soulève un autre aspect du problème :

« [...] Eugène Piat qui modèle pour Gagneau de somptueuses torchères, ou bien Martin qui décore d'admirables étoffes, ou bien encore Mathurin Moreau qui passe plus de temps à créer ses mignonnes pendules d'ivoire qu'aux grandes statues pour lesquelles il a obtenu tant de distinctions aux Salons, sont des artistes qui ont beau signer leurs œuvres : le public achète leurs bracelets, leurs torchères, leurs étoffes ou leurs pendules, mais ne regarde pas leur signature.⁹⁷⁹ »

Bien que les œuvres soient signées, le problème n'est pas pour autant réglé : les noms des artistes industriels ayant créé les modèles restent tout aussi inconnus. Une méconnaissance dont l'origine ne réside pas tant dans le fait que le nom soit indiqué ou non – même si le fait qu'il le soit est la condition *sine qua none* pour qu'une attribution soit possible –, mais qui s'explique par l'emprise du fabricant, celle de sa marque, sur l'image de l'objet.

Dans un cas – extrême – retrouvé dans les procès-verbaux de la Réunion, la présence d'une signature sur une pièce devient un moyen pour se défendre d'une contrefaçon. Ainsi, lorsque Bécar porte plainte devant la Réunion contre Romagnesi en novembre 1848 pour contrefaçon d'un modèle de statuette représentant Vénus, le sculpteur Pollet désigné comme le responsable déclare : « ne connaître aucunement ni la figure, ni être le sculpteur de cette petite statuette Vénus, il fait observer que le nom qui se trouve écrit n'est pas le sien puisqu'il est écrit Pellet⁹⁸⁰ ». La signature fait ici – avec bonne ou mauvaise fois – réellement son office de preuve du lien entre un créateur et son œuvre.

On comprend dans ces affaires qu'il est délicat de formuler une réponse définitive à la question de l'évolution du statut des artistes industriels en ce

⁹⁷⁸ SALMSON 1892, p. 218-219.

⁹⁷⁹ ANONYME, « Le lauréat du concours de ciselure (fondation Willemsens) », *Revue des Arts Décoratifs*, t. IX, 1888-1889, p. 229.

⁹⁸⁰ Séance du 18 novembre 1848, 106AS/5, p. 302.

qu'elle englobe plus que la simple question de la paternité. Tant dans les procès, vis-à-vis des autres fabricants, que par rapport au public, les artistes industriels déresponsabilisent les fabricants qui dans une certaine mesure peuvent se décharger sur eux, et ainsi apaiser la situation. Cette imbrication de considérations rend d'autant plus flou le statut des artistes industriels que les attitudes des fabricants semblent être toutes personnelles, et qu'aucune ligne de conduite générale ne se dégage. À partir de quels éléments pouvons nous essayer de cerner ces positionnements ? Bien évidemment à partir des objets. Or, les pièces les plus accessibles, celles conservées dans des collections publiques ou circulant sur le marché de l'art, sont aussi celles provenant, le plus souvent, des artistes les plus renommés. Autrement dit celles qui ont le plus de chance d'être signées. Pour tout le reste, nous sommes face à une masse assez informe, difficilement appréhendable et ordonnable. Des sources cependant plus maîtrisables permettent de formuler quelques conjectures : il s'agit des catalogues de vente⁹⁸¹. Certes, la chronologie qu'ils nous proposent est faussée, en ce qu'elle ne correspond pas à la chronologie de l'exécution des pièces, qui elle aurait permis de mettre en évidence une évolution, une constance ou une régression. Sur un échantillon de 27 catalogues de vente – comprenant des ventes après décès, cessation de commerce – ayant eu lieu entre 1839 et 1870 – que nous avons étudiés, 18 n'indiquent aucun nom. Parmi eux, il est possible d'identifier certains fabricants créant eux-mêmes leurs modèles, comme Gechter ou Paillard⁹⁸² [Ill. 66 à 71], raison pour laquelle aucun nom n'apparaît. Sur les 8 catalogues restant, les mentions nominatives ne concernent quasiment que les sculptures ou groupes sculptés, les bronzes d'ameublement restent quant à eux anonymes. Le catalogue de la vente après cessation d'activité de la veuve Béguin et de Cornu qui s'est tenue le 12 octobre 1849 est caractéristique⁹⁸³ [Ill. 72 à 76]. Les noms des auteurs des modèles n'apparaissent pas de manière systématique : nous savons par exemple que le groupe *Louis-Philippe à cheval* (n° 13 du catalogue) est dû à Trouillard, mais nous ne savons rien du créateur du

⁹⁸¹ La Bibliothèque nationale de France conserve un fonds de catalogues de ventes aux enchères publiques qui pourra faire l'objet d'un dépouillement plus exhaustif et d'une enquête plus poussée.

⁹⁸² Il y a deux catalogues de vente Paillard, le second comprenant des modèles de Gechter et de Boulée.

⁹⁸³ CAT. BEGUIN ; CORNU 1849.

Philosophe mentionné juste au-dessus [Ill. 73]. Les noms disparaissent complètement lorsqu'on parvient aux bronzes d'ameublement.

Les catalogues de modèles⁹⁸⁴ constituent un sous-groupe tout aussi intéressant et ils demanderaient une étude spécifique pour analyser les stratégies déployées par les fabricants et déceler des évolutions. Par exemple, la maison Susse prend le soin d'indiquer dans ses catalogues, qui sont illustrés dès les années 1860, le nom et le prénom du sculpteur. Seuls quelques bronzes d'ameublement sont publiés sans le nom de leur créateur. Par ailleurs, les Susse ont été les premiers dans les années 1830 à apposer systématiquement sur les bronzes qu'ils éditent la signature de l'artiste⁹⁸⁵. Mais comme nous l'avons dit, l'absence de mention de l'auteur ne peut tout aussi bien signifier que le modèle est de la main d'un artiste industriel dont le nom n'est pas indiqué, que de la main même du fabricant. Seule une analyse au cas par cas permettrait réellement de savoir ce qu'il en est. Ce n'est réellement qu'avec la loi du 11 mars 1902 que l'artiste industriel acquiert un statut légal.

Le fonds de dessins de modèles de la maison Poussielgue-Rusand est un exemple assez éclairant de la grande variété des cas de figure⁹⁸⁶. En 1849, Placide Poussielgue-Rusand (1824-1889) reprend la maison Choiselat-Galien et développe la manufacture d'orfèvrerie et de bronzes pour église en se spécialisant dans la production d'éléments modulables vendus sur catalogue. Ses clients se comptent tant parmi les petites églises rurales que les grandes cathédrales pour lesquelles Poussielgue-Rusand livre des objets créés en collaboration avec des architectes, tels qu'Édouard Corroyer (1835-1874) [Ill. 78 et 673], Louis Sauvageot (1842-1908), ou Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879). En procédant par comparaison, il est possible de retrouver les dessins ayant servi aux modèles proposés dans les catalogues de la maison. Par exemple, nous pouvons mettre en relation un chandelier présent dans plusieurs catalogues de la maison⁹⁸⁷ avec son dessin [Ill. 80 à 87]; mais alors que la feuille est signée « Gaïda », le modèle est présenté de manière anonyme dans les catalogues. Il en

⁹⁸⁴ Voir SAINT-MARTIN 2008.

⁹⁸⁵ CADET 1989, p. 209.

⁹⁸⁶ Le fonds, qui se compose d'environ 1 400 dessins datant de toute la période d'activité de la maison, est conservé à la médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine.

⁹⁸⁷ CAT. POUSSIELGUE-RUSAND 1865, p. 31 ; CAT. POUSSIELGUE-RUSAND 1880, p. 60 ; CAT. POUSSIELGUE-RUSAND 1889, p. 107.

est de même pour un candélabre toujours donné par Gaïda, pour un ciboire, etc. En revanche, un modèle de chandelier signé cette fois-ci « Victor Gay. 17 [?] février 1859 »⁹⁸⁸ [Ill. 88 et 89] est bien indiqué comme tel dans les différents catalogues de la maison. Comme le personnage de renom, l'artiste-industriel a droit à son nom sur son œuvre, mais celui n'a d'existence que circonscrite à la fabrique⁹⁸⁹.

c. Le nom du fabricant

Si le nom de l'artiste industriel a tant de difficultés à se faire reconnaître, c'est qu'il est en butte avec d'autres noms qui cherchent eux aussi à s'affirmer, ceux des fabricants. Un nom complexe en ce que – comme nous l'avons vu – il englobe sa propre personne, le nom de sa marque et aussi souvent celui de ses employés.

Marquer des productions est un acte dont on peut faire remonter l'apparition à celle des premiers échanges commerciaux, dès la haute Antiquité ; en somme, dès qu'il fut nécessaire de distinguer deux produits de deux origines distinctes. Parmi les plus anciens exemples se trouvent des poteries chinoises datées vers 2700 avant notre ère portant le nom de l'Empereur, de l'artisan ou du lieu de leur fabrication. Puis le principe se diffuse dans le monde romain. Mais c'est au Moyen Âge, avec le système corporatif, qu'il connaît son plein développement. La marque vient attester de la qualité du produit et permet de fermer le marché à la concurrence étrangère. À partir du XI^e siècle, les marques deviennent un moyen de superviser la production. Durant l'époque moderne, elles se généralisent et s'affranchissent de la coutume locale. L'arrêt du Conseil de 1787 oblige tous les fabricants à apposer des marques, qui sont enregistrées par le bureau des communautés des corporations. La Révolution industrielle constitue le moment de développement des marques⁹⁹⁰.

⁹⁸⁸ Victor Gay (1820-1887), architecte et archéologue.

⁹⁸⁹ Dans son étude sur les fondeurs de fer, Catherine Chevillot remarque que sur les planches de l'album du fondeur Ducel, publié en 1903 mais dont les modèles sont antérieurs, aucun nom d'artiste n'est mentionné, CHEVILLOT 1998, p. 214.

⁹⁹⁰ Sur l'emploi des marques, voir BELTRAN ; CHAUVEAU, GALVEZ-BEHAR 2001.

La loi du 22 germinal an XI relative aux manufactures, fabriques et ateliers évoque dans le titre IV la contrefaçon des marques particulières, que tout manufacturier ou artisan a le droit d'apposer sur les objets de sa fabrication. Le dépôt d'un modèle (de marque) doit se faire au greffe du tribunal de commerce d'où relève le chef-lieu de la manufacture ou de l'atelier. Le règlement sur le conseil des prud'hommes et ses modifications par décrets des 11 juin 1809 et 20 février 1810 concernent essentiellement les marques et empreintes apposées sur les produits de la fabrique. L'article VII du décret du 20 février 1810 prévoit le double enregistrement des marques de fabrique ; celui-ci doit être fait tant au greffe du tribunal de commerce, comme le prévoit la loi du 22 germinal an XI⁹⁹¹ qu'au greffe du conseil de prud'hommes. Mais c'est la loi du 23 juin 1857⁹⁹² sur les marques de fabrique qui codifie véritablement cet aspect de la propriété industrielle. La marque de fabrique, facultative, est « une dénomination, un emblème, une empreinte, un timbre, un cachet, une vignette pour distinguer les produits d'une fabrique ou les objets d'un commerce⁹⁹³ ». À partir de cette date, elle doit être déposée en deux exemplaires au greffe du tribunal de commerce ; le dépôt a une durée de quinze ans renouvelable. La disposition concerne tant les Français que les étrangers qui commercent en France ; le tribunal de commerce reçoit aussi les marques étrangères des fabricants étrangers ou français dont les établissements sont à l'étranger et dont les pays où ils se trouvent ont des conventions diplomatiques qui établissent la réciprocité avec les marques françaises⁹⁹⁴.

Après l'abolition des corporations, la marque n'est plus une obligation. Elle est un moyen, volontaire, pour le fabricant d'identifier sa production et d'une certaine manière de la normer. Au XIX^e siècle, dans le domaine du bronze, la marque n'est plus un poinçon. Elle ne vient pas certifier la composition de l'alliage, qui est laissée à l'appréciation du fabricant. Elle repose donc sur un consensus tacite, entre le fabricant et le consommateur.

⁹⁹¹ Articles 16 à 18.

⁹⁹² Cette loi est modifiée par celle du 3 mai 1890.

⁹⁹³ PARIS 1993 (*Objets, dessins et modèles de fabrique*), p. 34.

⁹⁹⁴ PARIS 1993 (*Objets, dessins et modèles de fabrique*), p. 34.

« elle empêche la fraude par la contrefaçon, elle est la garantie du consommateur, elle lui assure la qualité et la perfection qu'il cherche ; par elle, le succès du produit devient la représentation vraie du degré de confiance que l'acheteur accorde au producteur, elle empêche la concurrence du mauvais fabricant, qui ne peut plus, par une similitude exacte du bon produit, offrir au commerce une marchandise de mauvaise qualité, elle engage l'ouvrier capable à perfectionner ses produits, en lui donnant l'assurance qu'il ne peut être imité, nul objet ne pouvant être vendu sans porter sa marque.⁹⁹⁵ »

Signe évocateur, elle renvoie à des dimensions fonctionnelles et symboliques. Au moyen de caractéristiques distinctives, elle permet d'identifier un produit et de le distinguer de ceux de la concurrence, de s'assurer d'un certain nombre de valeurs associées, et donc de rassurer le consommateur dans son acte d'achat. Une marque est « un signe doté d'un double rôle : elle doit distinguer un objet parmi d'autres – elle le marque, il est remarqué –, mais aussi elle permet de classer ensemble les objets marqués, elle crée un lien entre eux⁹⁹⁶ ». Elle est ce qui distingue de la masse mais qui en même tant réunit tout ce qui la porte : c'est à la fois un principe discriminant et un principe agrégeant. Un principe qu'il est également possible d'appliquer aux acheteurs : la marque les fait entrer dans un système de consommation distinctive.

Et ce que révèle en creux le compte-rendu du rapporteur du concours de ciselure de la Réunion, c'est que ni Piat, ni Moreau, ni aucun autre artiste industriel bénéficiant au sein de la fabrique d'une renommée certaine n'existe réellement aux yeux du public. Il ne s'agit ni de malveillance, ni de dédain de sa part mais seulement du fait, comme le regrette Léon Feuchère, que le public n'achète pas « un Piat », « un Constant Sévin », mais « un Gagneau » ou « un Barbedienne ».

Un « Gagneau », un « Barbedienne », c'est en effet avant tout un nom que l'on achète. Ainsi que le signale Gobin, la marque a un caractère spécifique qui la distingue des poinçons et autres systèmes de garantie de la qualité des pièces : elle est « la signature du fabricant ». Alors que, traditionnellement, l'artisan emploie un symbole pour les objets qu'il doit vendre, autrement dit une marque,

⁹⁹⁵ GOBIN 1848, p. 20-21.

⁹⁹⁶ FRAENKEL 1992, p. 79.

l'artiste signe de son nom⁹⁹⁷. Cette remarque rejoint l'analyse faite par Jean Starobinski du nom comme véhicule de la gloire – analyse que l'artiste travaille davantage pour la gloire que l'artisan, pris avant tout dans une logique commerciale. Cependant, le XIX^e siècle affirme ce rapprochement entre la marque et la signature.

Deux choses sont toutefois à distinguer, la marque telle qu'elle peut être apposée directement sur la pièce, et dont la forme continue souvent à reprendre celle d'un poinçon – même si dans un bronze, elle n'est pas poinçonnée sur la pièce achevée mais inscrite sur le modèle avant la fonte – et la marque en tant que nom de l'entreprise et telle qu'elle peut apparaître dans les expositions et la publicité. Et cette marque-là est la plus expressive car elle est le nom du fabricant. Jouant à la fois le rôle de signifiant et de signifié, le nom est le principal élément identificatoire de la marque.

d. La marque et l'auteur

À de nombreuses reprises dans les pages qui précèdent, nous avons utilisé le terme « auteur », tant pour qualifier le créateur, l'exécutant, l'artiste, réel ou supposé, d'une œuvre, que pour parler du droit relatif à la propriété artistique, droit communément qualifié de « droit d'auteur ». Le terme et la notion d'auteur sont souvent employés sans la moindre distance critique comme s'ils allaient de soi. Bien que généralisés dans tous les domaines, ils demandent à être précisés, de même qu'il est nécessaire d'interroger, voire de critiquer, leur application dans le domaine qui est le nôtre.

Dans un premier temps nous retracerons l'évolution de la notion d'auteur afin d'en dégager les présupposés. Dans un second temps, en nous appuyant sur des méthodes élaborées par la théorie littéraire, nous allons aborder les notions de nom d'auteur et fonction-auteur pour ensuite voir comment ces concepts permettent de reformuler la question de l'auteur dans les arts industriels.

⁹⁹⁷ BELTRAN ; CHAUVEAU, GALVEZ-BEHAR 2001, p. 88.

- Le nom d'auteur

Dans l'analyse lexicographique qu'elle fait du mot, Béatrice Fraenkel qualifie le terme « auteur » de « fossile »⁹⁹⁸. Elle insiste sur la difficulté qu'il y a à réellement le définir et renvoie à la définition qu'en donne Voltaire dans le *Dictionnaire philosophique portatif* :

« Auteur est un nom générique qui peut, comme le nom de toutes les autres professions, signifier du bon et du mauvais, du respectable et du ridicule, de l'utile et de l'agréable ou du fatras de rebut. Ce nom est tellement commun à des choses différentes qu'on dit également l'Auteur de la nature et l'auteur des chansons du Pont-Neuf, ou l'auteur de l'Année littéraire.⁹⁹⁹ »

Si le terme est polysémique, sa définition générique est très stable durant cinq siècles. La définition énoncée dans la première édition du *Dictionnaire de l'Académie* (1694) devient une « formule figée », et que l'on retrouve, avec quelques modifications, jusqu'à la fin du XIX^e siècle : « auteur : ce qui est la cause première de quelque chose¹⁰⁰⁰ ». Béatrice Fraenkel relève que si les premiers dictionnaires placent l'auteur dans l'ordre du faire – un faire à la fois intellectuel et matériel –, la conception d'un auteur « actif » et « producteur » ne se décèle que dans les définitions les plus serrées relatives à l'auteur en littérature : « “Être la cause de quelque chose” ne met pas au premier plan l'activité productive d'un auteur ».

Mme Fraenkel relie la pensée de l'auteur à la théorie aristotélicienne de la causalité, une théorie qui, bien que pensée pour la Physique, s'applique à tout phénomène. Dans la démonstration de sa théorie, Aristote définit justement le sculpteur en tant que cause – la cause efficiente – à côté de la cause formelle (le modèle), matérielle (le marbre), et finale (le Beau). Dans ce schéma, « l'auteur humain n'est qu'une des causes¹⁰⁰¹ » parmi les autres. Or la notion de cause est paradoxale en ce qu'elle « réduit l'auteur à la fonction d'un rouage » tout en en faisant « le principe extérieur surplombant toute création considérée comme un

⁹⁹⁸ FRAENKEL 2005.

⁹⁹⁹ VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique portatif*, Genève, 1764, cité dans FRAENKEL 2005, p. 112.

¹⁰⁰⁰ Cette définition vient elle-même définition venant d'Estienne (1539) et de Richelet (1680).

¹⁰⁰¹ FRAENKEL 2005, p. 115.

tout ». Par ailleurs, la locution auteur « de quelque chose » affirme le « caractère général et indéfini » de la notion d'auteur, mais aussi son orientation vers le domaine de la production des choses, conduisant, *in fine* à la question « De quoi suis-je l'auteur ? » qui renvoie elle-même à une incertitude : « comment est-on l'auteur de quelque chose ? ». Réciproquement, on devient un auteur quand on produit quelque chose.

Béatrice Fraenkel identifie la difficulté qu'il y a à dégager l'auteur d'une structure conceptuelle très ancienne – dans laquelle la définition de l'auteur est toujours renvoyée à Dieu comme prototype – et sur laquelle repose la stabilité de la définition de ce terme. Elle conclut cet article fondamental pour notre réflexion sur la notion d'auteur dans le domaine des arts industriels en montrant comment le terme « auteur » relève morphologiquement de la catégorie des noms d'agent et réunit deux valeurs antagonistes que le grec ancien séparait : d'un côté « l'idée d'un agent passif¹⁰⁰² », c'est-à-dire un être considéré comme auteur mais sans qu'il soit relié à une quelconque œuvre et de l'autre « d'un agent actif défini par les actes ponctuels qu'il effectue, qui sont sa propriété¹⁰⁰³ ». Cette dualité fait de la notion d'auteur une notion mouvante, « entre l'être et l'avoir, entre l'inaccompli et l'accompli¹⁰⁰⁴ ». Béatrice Fraenkel situe sa recherche dans le prolongement de la réflexion de Michel Foucault sur la notion d'auteur au-delà du champ de la littérature et de son histoire – prolongement auquel Foucault appelait lui-même – en envisageant « l'hypothèse que cette notion relève aussi d'une théorie et d'une sémantique de l'action¹⁰⁰⁵ ». C'est très précisément dans ce prolongement que nous souhaitons situer notre propre travail puisque c'est précisément dans l'action des artistes industriels, plus encore que dans leurs réalisations, que se situe la possibilité pour eux d'être reconnus comme auteur de leurs ouvrages.

¹⁰⁰² FRAENKEL 2005, p. 124.

¹⁰⁰³ FRAENKEL 2005, p. 124.

¹⁰⁰⁴ FRAENKEL 2005, p. 116.

¹⁰⁰⁵ FRAENKEL 2005, p. 124-125.

- La fonction-auteur

Dans son célèbre article précédemment évoqué « Qu'est-ce qu'un auteur ? », Michel Foucault remet en cause la construction classique de la notion d'auteur. Cet article vient à la suite de la contribution de Roland Barthes (1915-1990) publiée l'année précédente, « La mort de l'auteur ». Ces deux textes fondateurs ont constitué l'apport essentiel de la théorie littéraire française des années 1970 qualifiée de poststructuralisme ou de déconstruction. L'intérêt de ces travaux consiste en leur reformulation du problème de l'identification de l'auteur. Il s'agit pour nous de voir dans quelle mesure leurs méthodes sont applicables à notre domaine d'étude. En créant un parallèle entre la création industrielle dans le domaine du bronze et la création littéraire, nous souhaitons mettre en évidence la finesse et la subtilité des responsabilités réparties entre le marchand, le sculpteur industriel et les différents ouvriers et corps de métier intervenant dans la fabrication et l'édition d'un bronze.

L'approche proposée par Barthes et Foucault prend le revers de la tradition littéraire qui avait fait de l'auteur l'étalon de la critique littéraire, une conception qui tire son origine de celle de l'individu dans la philosophie moderne européenne :

« L'auteur est un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Âge, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l'individu, ou, comme on dit plus noblement de la "personne humaine".¹⁰⁰⁶ »

Dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? », Foucault propose l'abandon de l'approche biographique pour identifier une œuvre et son auteur – en somme, le refus de la compréhension du texte par celle de son auteur –, afin de se concentrer sur le texte, et d'affirmer la spécificité disciplinaire de la théorie littéraire en dehors des champs connexes que constituent l'histoire et la psychologie. L'œuvre ne devient pas totalement indépendante de celui qui l'a écrite, mais elle s'inscrit dans un faisceau de causes et de contextes qui lui est propre et qui en construit la valeur et l'originalité. En reformulant ainsi l'identité du texte, Foucault dégage l'auteur

¹⁰⁰⁶ BARTHES 1984, p. 61-62.

des contraintes de son texte : affranchissant l'un, il libère l'autre, complexifiant considérablement les liens qui les unissent. De cette manière, il parvient à inclure dans la notion d'auteur des individus qui en étaient exclus auparavant. Il insiste sur le fait que « le nom d'auteur n'est pas exactement un nom propre comme les autres¹⁰⁰⁷ », en ce qu'il « ne va pas comme le nom propre de l'intérieur d'un discours à l'individu réel et extérieur qui l'a produit, mais qu'il court, en quelque sorte à la limite des textes, qui les découpe, qu'il en suit les arêtes, qu'il en manifeste le mode d'être ou, du moins, qu'il le caractérise. Il manifeste l'événement d'un certain ensemble de discours, et il se réfère au statut de ce discours à l'intérieur d'une société et à l'intérieur d'une culture. Le nom d'auteur n'est pas situé dans la fiction de l'œuvre, il est situé dans la rupture qui instaure un certain groupe de discours et son mode d'être singulier¹⁰⁰⁸ ». Ce constat vient du fait qu'un grand nombre de producteurs de textes, d'énoncés, ne rentrent pas dans les critères déterminant un auteur.

À la notion d'auteur, il propose de substituer la *fonction-auteur*, qu'il définit comme « le résultat d'une opération complexe qui construit un certain être de raison qu'on appelle l'auteur¹⁰⁰⁹ ». En faisant de l'auteur non plus une personne, mais une fonction, autrement dit une activité déterminée dévolue à un élément d'un ensemble ou à un ensemble lui-même – pour Barthes, « Linguistiquement [...] l'auteur n'est autre que celui qui dit je : le langage connaît un "sujet", non une "personne", et ce sujet, vide en dehors de l'énonciation même qui le définit, suffit à faire "taire" le langage, c'est-à-dire à l'épuiser¹⁰¹⁰ » – Foucault offre une vision ouverte de ce qu'est un auteur ou plus exactement de ce que le terme auteur peut recouvrir. L'auteur est une construction.

De plus, Foucault montre comment la *fonction-auteur* est liée inextricablement au système juridique et institutionnel qui voit naître la création. Il met en évidence la concomitance entre l'émergence de l'Auteur et celle de la propriété intellectuelle¹⁰¹¹. Car c'est au moment où est instauré un régime de propriété pour les textes afin d'encadrer les rapports entre auteurs et éditeur que

¹⁰⁰⁷ FOUCAULT 2001 [1969], p. 825.

¹⁰⁰⁸ FOUCAULT 2001 [1969], p. 826.

¹⁰⁰⁹ FOUCAULT 2001 [1969], p. 828-829.

¹⁰¹⁰ FRAENKEL 1992, p. 229, citant BARTHES 1984, p. 53-64.

¹⁰¹¹ FOUCAULT 2001 [1969], p. 827.

la question de l'autorité/« auteur-ité » devient primordiale¹⁰¹². Par ailleurs, elle « n'est pas définie par l'attribution spontanée d'un discours à son producteur, mais par une série d'opérations scientifiques et complexes ; elle ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs ego, à plusieurs positions-sujets que des classes différentes d'individus peuvent venir occuper¹⁰¹³ ». Nous retrouvons ici les préoccupations qui occupent les fabricants de bronze entre 1839 et 1870. Préoccupations juridiques induites par la nécessité d'établir une reconnaissance, un droit de propriété et de reproduction spécifique à l'édition, à la fois pour se prémunir de la copie et de la contrefaçon. Ce faisant, c'est l'identité de leur travail qui est définie. Car pour qu'un produit soit protégé, il faut qu'il soit nommé, qu'il soit identifié comme le fruit du travail attribué à une entité reconnaissable et stable.

Foucault évoque l'intérêt qu'il y a à étendre cette *fonction-auteur* à d'autres disciplines. En abolissant le primat de l'auteur-créateur, la *fonction-auteur* nous permet d'envisager la création industrielle dans une perspective semblable. En rédigeant son texte presque dix ans après l'inscription dans la loi de 1957 de la possibilité d'une création collective ou par délégation, il ré-exprime la nécessité de conceptualiser cette possibilité très concrète mais difficilement compréhensible pour le public. Concrètement, malgré le nouvel équilibre donné par cette loi, en France dans les années 1960, comme un siècle plus tôt, dans les années 1860, les consommateurs achètent un nom, une marque, et non pas la somme des qualités d'une équipe. Pourtant, du sculpteur au fabricant, plusieurs intervenants indispensables à la création sont à l'œuvre. De par leurs fonctions dans cette chaîne, ils participent à l'édification de la marque, de « l'auteur », des objets qui portent le nom du fabricant. Ces objets, ces bronzes n'ont pas d'auteur unique, pourtant ce sont des œuvres et en cela ils ont un « auteur », c'est ce que permet de comprendre la *fonction-auteur* conceptualisée par Foucault. La *fonction-auteur* n'est pas un simple nom de personne, un nom propre, mais elle permet de comprendre l'identification à un nom unique d'un travail associant des « auteurs » multiples. C'est exactement ce que réalisent les fabricants de bronze, tout en rationalisant, mécanisant et multipliant les intervenants, ils parviennent,

¹⁰¹² FOUCAULT 2001 [1969], p. 827.

¹⁰¹³ FOUCAULT 2001 [1969], p. 831-832.

à unifier sous leur marque la notoriété d'un travail qui, sans cela, aurait été rendu anonyme par la multiplicité des noms des intervenants. La *fonction-auteur* permet de comprendre la valeur de la marque, de saisir en quoi elle fait « auteur ». En se construisant sur la multiplicité des qualités et des talents, en faisant marque, c'est le fabricant qui est élevé au rang « d'auteur ».

CONCLUSION PARTIELLE

« Notre institution officieuse s'est fait connaître dans toute la fabrication et a singulièrement contribué à répandre le principe de la propriété des modèles [...] peut-être ferait elle sagement de transformer cette juridiction toute volontaire en une juridiction véritable analogue à celle des prud'hommes qu'on tente d'établir aujourd'hui à Paris.¹⁰¹⁴ »

La protection des œuvres littéraires et artistiques, et d'une manière plus large la protection de la propriété intellectuelle, est au tournant du XIX^e siècle des préoccupations législatives et juridiques, encouragée par l'émergence de l'auteur au cours du XVIII^e siècle. Mais le cas de la sculpture et tout particulièrement de la sculpture en bronze pose problème ; droit récent, droit en constitution, la propriété littéraire et artistique telle qu'elle est définie par la loi du 19 juillet 1793 est insuffisante car elle n'inclut pas la sculpture dans son champ d'application. Face à ces déficiences, la Réunion des fabricants de bronze s'empare du problème et décide d'utiliser son statut de chambre syndicale. Elle s'érige en tribunal arbitral pour rendre une justice de paix en accord avec des principes, selon elle, partagés par tous les membres de la fabrique, ou qu'elle tente de faire partager. Car, si des améliorations successives du texte au moyen de compléments jurisprudentiels tendent à les satisfaire, ces mesures sont toujours insuffisantes et seule la création d'une loi spéciale sera en mesure de profondément dénouer le problème.

La Réunion des fabricants constitue ainsi un parfait exemple de ce premier degré d'élaboration du droit dans la société civile avant qu'il ne remonte vers les instances judiciaires et législatives et soit absorbé par la doctrine. Mettant en

¹⁰¹⁴ Assemblée générale du 29 avril 1844, 106AN/5, p. 181.

place une véritable jurisprudence interne, elle est un lieu de réflexion et d'élaboration de règles communes qu'elle diffuse au travers de ses décisions arbitrales. Des décisions qui, en raison de la proximité entre ceux qui élaborent les règles, les appliquent et ceux qui les subissent, sont à même d'être les plus justes et adaptées ; la justice de la Réunion fonctionne parce qu'elle est, non seulement une justice de pairs, mais aussi une justice humaine qui sait comprendre et transiger.

Si elle s'implique autant dans la conciliation des litiges pour contrefaçon, c'est parce que la Réunion a compris que c'est pour elle le moyen de rassembler la profession et de lui redonner corps en luttant contre les mauvaises pratiques qui la desservent. Cette action est aussi motivée par la recherche de reconnaissance de ses productions dans le monde artistique, reconnaissance qui passe par le droit, droit *quasi* inexistant et dont la Réunion entend participer à l'élaboration. « Le droit s'approprie les faits qu'il est appelé à régir. Les faits sont évalués, soupesés, déconstruits et remaniés au sein de catégories juridiques qui procèdent d'une représentation du monde propre à ce système de pensée. Le droit absorbe tout autant les discours associés aux faits que les faits eux-mêmes¹⁰¹⁵ » : créer un système de pensée et une représentation du monde et les faire absorber par le droit, tel est le processus à l'œuvre dans les actions de la Réunion.

Par leur hybridité et leur nouveauté, les arts industriels sont un véritable laboratoire d'expérimentation de concepts. Et notamment parce qu'ils viennent directement interroger la notion d'auteur. Cette notion autour de laquelle se construit la propriété littéraire et artistique met en tension les différents intervenants dans le système de production des arts industriels. Qui du fabricant, qui de l'artiste-industriel est le plus à même d'endosser ce rôle, et d'apposer sa signature, sa marque ? Alors qu'en rompant le principe d'unicité de l'œuvre d'art, les arts industriels appellent des systèmes d'authentification, ils rencontrent simultanément l'expression de velléités artistiques antagonistes. Le nom d'auteur demande ici son dépassement. Ou plus exactement il est à corréluer à d'autres notions, à d'autres valeurs qui permettent d'engager une réconciliation. À la notion de marque qui prend son essor avec le développement de la société de

¹⁰¹⁵ ICKOWICZ 2013, p. 21.

consommation, la notion de style en tant que « caractéristique complexe qui fait en quelque sorte fonction de signature individuelle ou collective¹⁰¹⁶ » permet également de repenser l'articulation auteur-artiste à l'aune de la modernité industrielle et de prolonger la réflexion de Paul Valéry pour lequel « Un auteur, même du plus grand talent, [...] n'est pas nécessairement un "écrivain" », en convenant qu'un auteur, même du plus grand talent, n'est peut-être pas forcément un « artiste ».¹⁰¹⁷

¹⁰¹⁶ GOODMAN 1992, p. 49.

¹⁰¹⁷ VALÉRY 1931, p. 186.

Troisième partie
REPRODUIRE ET CRÉER

« Créer est divin, multiplier est humain. »
Man Ray¹⁰¹⁸

¹⁰¹⁸Johnstone, I. ; Lane, Hilary ; Patrizio, A. (eds.), *Art Unlimited : Multiples of the 1960s and 1990s*, Glasgow, Centre for Contemporary Arts, London, The South Bank Centre, 1994, p. 11, cité par DELLEAUX 2010, p. 41.

Chapitre 7

UNE SOCIÉTÉ DE REPRODUCTIONS

Dans son ouvrage *Parallel Lines*, Stephen Bann se demande pourquoi la plupart des pratiques artistiques dans la France de la première moitié du XIX^e siècle sont reliées au concept de reproduction¹⁰¹⁹. Le premier point est que plusieurs techniques de reproduction mécanique apparaissent ou se développent à ce moment-là, de manière presque simultanée. Ce phénomène s'explique par la révolution industrielle et le développement des techniques, il est amplifié par le positivisme ambiant ainsi que par une demande croissante en produits manufacturés. Il est à l'origine de cette « explosion des images¹⁰²⁰ » qui caractérise le XIX^e siècle et que l'histoire culturelle a mise en évidence¹⁰²¹. Les conséquences de ce phénomène absolument inédit, tant dans la détermination d'une culture matérielle que d'une culture visuelle, sont décisives. Cette révolution visuelle débute avec l'invention de la lithographie et culmine dans les années 1880 avec l'introduction de la photogravure dans les éditions d'art. Le « monde des images » au milieu du XIX^e siècle devient un monde « global » et « cosmopolite »¹⁰²². Pour Pierre-Lin Renié, ces images qui s'immiscent partout dans le cadre domestique signifient la modernité, le progrès technique ; elles incarnent un air-du-temps où ce qui relève de l'industriel, ce qui a demandé une « haute technologie », un « procédé », est désirable¹⁰²³, tout en participant d'un « repli rêverie » qui caractérise le XIX^e siècle. L'image relève pour le grand public d'une aspiration légitime, d'une conquête. L'édition populaire, le livre illustré et la

¹⁰¹⁹ BANN 2001, voir en particulier le chapitre 3, « The inventions of Photography », p. 89-126.

¹⁰²⁰ RENIE 2005, p. 8.

¹⁰²¹ BAECQUE, MELONIO 2005, p. 387.

¹⁰²² RENIE 2005, p. 9.

¹⁰²³ RENIE 2005, p. 10.

photographie « ouvrent la voie à une culture “moyenne”¹⁰²⁴ ». Ce phénomène affecte les images, mais aussi les objets, comme nous l’avons vu au chapitre 6 ; les interactions entre les différents modes de reproduction sont intenses. La reproduction en sculpture interroge le rapport à l’œuvre. Ces arts de la reproduction allient à l’attrait de la nouveauté de leurs procédés une accessibilité inédite par la transformation des œuvres d’art en objets de consommation. La possession de reproduction entre également dans un processus d’élévation sociale. En rendant disponibles des biens autrefois réservés à l’aristocratie, elle participe d’un mouvement de démocratisation, d’une volonté politique de rendre l’art accessible au plus grand nombre¹⁰²⁵.

Dans un premier temps nous reviendrons sur la concomitance de l’apparition des techniques de reproduction mécanique et le discours politique, marché de l’art spéculatif et naissance de l’éditeur, mode de diffusion et d’appropriation des reproductions.

A. Économie visuelle de la reproduction

Comme le souligne Anne McCauley, « l’élément crucial dans la compréhension d’un changement technologique est la manière dont les conditions extérieures, loin du laboratoire ou du cabinet de physique, contraignent ou facilitent la “naissance” d’une découverte¹⁰²⁶ ». Les révolutions politique et industrielle ainsi que la transformation des modes de production et de consommation sont des principaux facteurs qui ont conditionné l’éclosion simultanée des techniques de reproduction. Ce sont elles qui ont favorisé l’apparition d’une « économie visuelle » riche, concept que Stephen Bann définit comme la « prise en compte de la totalité des moyens de reproduction iconographique disponibles à une époque donnée : non seulement des dispositifs spécifiques à chaque technique, de leur coût et de leur efficacité, mais aussi des divers modes contemporains de publication et de diffusion¹⁰²⁷ ».

¹⁰²⁴ Baecque, Mélonio 2005, p. 387.

¹⁰²⁵ RENIE 2005, p. 10 ; Paris 1998 (*1848, la République et l’art vivant*), p. 98-100.

¹⁰²⁶ MCCAULEY 1997, p. 8.

¹⁰²⁷ BANN 2001, p. 1.

a. Photographie, lithographie, et sculpture d'édition : la concomitance des techniques¹⁰²⁸

Deux procédés, la photographie et la machine à réduire, marquent le début de l'accélération de l'innovation au premier tiers du XIX^e siècle. Le 7 janvier 1839, le discours de François Arago (1786-1853) devant l'Académie des sciences annonce l'invention de la photographie, suivi de la présentation du daguerréotype le 18 août. La même année, lors de la 8^e exposition nationale des produits de l'industrie française sont présentés les procédés de réduction mécanique en trois dimensions de Collas, Sauvage et Dutel¹⁰²⁹. Ces deux dispositifs avaient été précédés par d'autres qui, bien que moins perfectionnés et aboutis, avaient fourni les prémisses nécessaires à leur réception. La concomitance de ces « révélations » est significative ; la fin des années 1830 incarnant un tournant. Car, si la reproduction n'est pas une invention du XIX^e siècle, ce qui, en revanche, est absolument nouveau, c'est un désengagement revendiqué de la main en faveur d'une mécanisation des procédés. Ce désengagement constitue un véritable changement paradigmatique dans les modalités de conception et de perception de l'œuvre d'art :

« Il y avait eu la gravure sur bois et sur acier, la lithographie, apparue au début du XIX^e siècle, et avant, les sceaux, médailles, monnaies, cartes à jouer et billets de banque. La photographie ne fut donc pas le premier multiplicateur. Ce fut l'intrusion d'un automatisme dans le travail manuel des illustrations. "La lumière remplace la main de l'artiste." Gravure et litho (qui déjà court-circuitait le graveur) étaient des techniques. Le daguerréotype est déjà une technologie. Un procédé impersonnel "sans âme et sans esprit" comme le dénonçait Baudelaire (qui ne soupçonna jamais que les machines puissent avoir de l'esprit). À ce titre, le 18 août 1839 n'est pas une date mais un tournant. Ici s'inaugure la longue phase de transition des arts plastiques aux industries visuelles.¹⁰³⁰ »

La lithographie fait figure de prédécesseur à la photographie et à la gravure d'édition, mais son plein épanouissement se fait lui aussi dans les années 1830. Mise au point par le dramaturge allemand Aloys Senefelder (1771-1834), les

¹⁰²⁸ Voir RIONNET 2008, vol. 1, p. 225.

¹⁰²⁹ Voir chapitre 3, C. a.

¹⁰³⁰ DEBRAY 1992, p. 365.

premiers essais de lithographie sont faits à Munich dans les années 1800-1810 où les dessins de grands maîtres de la collection du roi de Bavière servent de premiers modèles pour la reproduction lithographiée. La technique se développe en France au retour du voyage de Vivant Denon à Munich où il a visité l'atelier de Senefelder. En 1816, un rapport sur la lithographie est présenté devant l'Académie des beaux-arts faisant apparaître tout l'intérêt offert par cette technique aux artistes pour reproduire eux-mêmes leurs œuvres. Mais ce n'est qu'avec les artistes de l'École de 1830 qu'elle prend son essor en tant qu'art original avant d'être exploitée comme un art de traduction. Des peintres, tels Géricault, Charlet, Bonington, Delacroix emploient la lithographie pour la diffusion de leur œuvre. La lithographie permet un accroissement de la diffusion des images tout en abaissant le prix de revient. Ces phénomènes avaient été préparés par l'emploi de la xylographie par les périodiques illustrés dans les années 1830 et que la photographie amplifie encore, au point qu'à terme, elle prend définitivement le pas sur les méthodes de reproduction manuelle.

b. L'engouement pour les reproductions dans les intérieurs

Les années 1830 ne voient pas seulement l'accroissement de la production d'images, cette période est aussi celle d'une augmentation significative des ventes de sculptures, particulièrement des œuvres de petite taille¹⁰³¹. Ce phénomène découle de plusieurs facteurs fortement liés : le développement des techniques de reproduction mécanique, comme nous l'avons vu, la diversification de l'offre proposée qui tient de plus en plus compte de la diversité de la clientèle, et surtout la spéculation exercée par les fabricants.

À l'instar de ces images accrochées sur un mur¹⁰³², les statuettes en bronze participent des transformations du cadre de vie domestique. Le goût pour les bronzes se développe au moment où celui pour le biscuit de Sèvres diminue, la sombre patine métallique s'accordant davantage à la vogue néogothique que

¹⁰³¹ CASO 1975, p. 2-3.

¹⁰³² RENIE 2005.

connaît la décoration intérieure à partir des années 1830¹⁰³³. Une gravure publiée en 1837 dans *Le Petit Courrier des Dames* montre trois hommes en costumes élégants groupés autour d'une cheminée dont le manteau est orné de trois groupes en bronze dont la forme rappelle pour deux d'entre eux le *Jeune pêcheur dansant la tarantelle* de Francisque Duret (1804-1865) et le *Lion au serpent* d'Antoine-Louis Barye [Ill. 90]. Près de trente ans plus tard, Eugène Disderi (1819-1889) fait poser ses modèles aux côtés de coupes et autres statuettes en bronze [Ill. 93 et 94].

D'une manière plus générale, les arts industriels introduisent de nouvelles tendances en matière d'aménagement intérieur¹⁰³⁴. Comme l'a mis en évidence Manuel Charpy, à partir des années 1830, les copies industrielles se répandent fortement, touchant tous les aspects de la décoration et de l'ameublement. Ce mouvement ne cesse de s'amplifier jusqu'à la fin du siècle. Les vues d'intérieurs d'appartements collectées dans les albums Maciet de la bibliothèque du musée des Arts décoratifs à Paris rendent compte de cet engouement visible tant dans un cabinet de travail meublé par un décorateur [Ill. 95] que dans les salons du prince et de la princesse Napoléon [Ill. 97] ou l'atelier d'Ernest Meissonnier (1815-1891) [Ill. 98]. Manuel Charpy met également en évidence deux phénomènes, *a priori* contradictoires, mais pourtant complémentaires : au moment où la bourgeoisie recherche des objets authentiques, des objets anciens ou issus de l'artisanat, développant une « anticomanie¹⁰³⁵ », elle s'entoure aussi de reproductions, de copies et de faux qui deviennent acceptables grâce au déploiement de stratégies de légitimation sur lesquelles nous allons revenir, et qui sont autant de processus de compensation des valeurs perdues.

La possession de certains biens de consommation dûment identifiés – par leur nom, par leur marque – participe d'un système de distinction sociale¹⁰³⁶ :

¹⁰³³ CASO 1985 ; PARIS 1991 (*Un âge d'or des arts décoratifs*).

¹⁰³⁴ Voir GIEDON 1980, CHARPY 2010.

¹⁰³⁵ Voir CHARPY 2010, notamment vol. 1, p. 406 et 701. Manuel Charpy renvoie également à POMIAN, Krzysztof ; LAURENS, Annie-France, *L'anticomanie, la collection d'antiquités aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Éditions de l'ÉHÉSS, 1992.

¹⁰³⁶ "The reduction was the vehicle of a modern art, a social, democratic one which could uplift the masses and, more so than any other, take its place in the home. The reduction soon became an object for speculation", CASO 1975, p. 8.

« Il ne suffit plus à présent qu'une maison soit meublée pour être habitable ; il faut encore l'objet d'art, le tableau, la statuette de chez Susse, la jardinière de Tahan, l'album qu'on feuillette, l'aquarelle, le vase de vieux Chine, le service de porcelaine de Saxe, la pendule de Bourdin, les beaux livres illustrés, les groupes en biscuit de Sèvres. Là où l'œil se plaît, dit le proverbe oriental, le cœur est à l'aise.¹⁰³⁷ »

Dans l'extrait cité ci-dessus, Jacques Olivier met en évidence en 1855 un dispositif décoratif, un système reposant sur un certain nombre d'éléments qui constituent la grille d'appréciation d'un intérieur. La démocratisation des objets, permise par l'industrialisation des moyens de fabrication, a suscité de nouveaux codes de reconnaissance et de validation du goût. Dans cette « combinatoire » des objets d'art, les reproductions de sculptures tiennent une place particulière :

« Une des choses les plus charmantes pour égayer le regard, c'est la statuette. Tout le monde ne peut pas avoir la Vénus de Milo, ou la Diane de Gabies, ou l'Atalante de Pradier. Ici la fortune ne fait rien. L'industrie réduit ces chefs-d'œuvre à des proportions qui, tout en conservant l'exacte forme, les contours mathématiques, les met à la portée de tous.

La statuette va bien partout : sur une cheminée, sur un socle, sur un bahut, sur un meuble Boule, dans le cabinet comme dans le salon. Elle est chez l'homme d'état comme chez l'artiste, chez M. Thiers comme chez M. Delariche. Elle pare le boudoir d'une jolie femme comme la bibliothèque d'un penseur.¹⁰³⁸ »

Comme le remarque Manuel Charpy, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la statuomanie qui sévit dans l'espace public contamine les espaces privés. La statuette est, pour ainsi dire, « universelle », n'importe où, chez n'importe qui, elle trouve sa place, satisfait chacun, en accomplissant le miracle de mettre à disposition de tous l'inaccessible. Leur présence dans les intérieurs apparaît de manière concrète dans les dossiers de faillite. Les recherches menées par Manuel Charpy permettent de raccrocher ces objets à des individus et à des pratiques de consommation et de collection. Ainsi se trouvent chez Treillet, agent de change 1851, un exemplaire du *Lion et vipère* de Barye (1835) sur la cheminée du

¹⁰³⁷ OLIVIER 1855, p. VII-VIII.

¹⁰³⁸ OLIVIER 1855, p. VIII. Adolphe Thiers avait en effet réuni une importante collection de bronzes antiques dans son hôtel particulier situé 27, place Saint-Georges. Celui-ci est mis à bas le 13 mai 1871 en présence du délégué de la justice. Voir *Journal officiel de la Commune de Paris* (13 mai 1871), 1997 ; vol. 3, p. 548 ; cité par TILLIER 2004, p. 548.

cabinet, et des statuettes en bronze imitation d'antiques sur celles des salons¹⁰³⁹. L'intérieur d'Achille Grégoire, commerçant, est décoré en 1860 de « médaillons en bronze encadrés Révolution de juillet 1830 » ; dans la salle à manger, une « main en bronze », une « coupe en bronze », « une statuette de Louis XVIII », un « buste d'enfant sur colonnes en marbre », « une statuette de femme », et des « petits sangliers en bronze » ; dans sa chambre, des bustes d'enfants et un médaillon de Grégoire XVI ; dans le cabinet, des bustes d'Armand Carrel ; liste qui comprend également des pendules à sujets, des candélabres et des chenets à sujets¹⁰⁴⁰. Le même goût pour la statuette et la pendule se retrouve chez Hector Berlioz¹⁰⁴¹.

Cette présence s'intensifie entre 1839 et 1870, décennie à partir de laquelle les difficultés économiques freinent puis marginalisent la production de bronzes d'intérieur. Entre ces deux dates, la production de statuettes transforme durablement le rapport à l'œuvre d'art. Et ce, tout particulièrement parce que l'introduction des reproductions dans les intérieurs symbolise le dialogue entre deux éléments fondamentaux du contexte ayant permis leur développement, l'un idéologique, l'autre esthétique. Le premier participe d'un discours politique prônant les vertus pédagogiques et culturelles de la reproduction. Le second institue au contraire une relation purement décorative, il se rapporte à l'expression du goût. C'est par la confrontation de ces deux aspects de la reproduction, culturelle et morale d'une part, décorative de l'autre, que nous pourrions comprendre la manière dont le rapport à la reproduction se noue au milieu du XIX^e siècle.

¹⁰³⁹ AP, D11U3, n° 10012, 28 juillet 1851, faillite d'André Treillet agent de change, 18 rue Lepelletier (« 2 groupes en bronze, une autre statuette en bronze, 3 chandeliers, un groupe en bronze de Barye (Lion et vipère) »), cité par CHARPY 2010, vol. 2, p. 758.

¹⁰⁴⁰ A. P., D11U3/326, M. Achille Grégoire, commerçant, 56 rue Saint-Lazare, 18 septembre 1860, cité par CHARPY 2010, vol. 2, p. 758.

¹⁰⁴¹ A. P., D2U1/345, scellés de Louis-Hector Berlioz, 4 rue de Calais, 9^e arrondissement, 9 mars 1869, cité CHARPY 2010, vol. 2, p. 758.

c. Reproduction et spéculation

“The result was rampant speculation on the part of the manufacturers.”¹⁰⁴²

L'essor de la production de bronzes entraîne avec lui la complexification de l'économie qui s'y rapporte. L'édition de sculptures est au centre d'un système triangulaire, dont les trois sommets sont le fabricant-marchand, le sculpteur, et l'acheteur. En s'insérant comme intermédiaire dans la relation duelle artiste-commanditaire le fabricant modifie les systèmes traditionnels de circulation des œuvres d'art, provoquant ainsi le passage, comme nous l'avons dit, du commanditaire au consommateur.

Dans le marché des œuvres d'art, les transactions peuvent découler de deux rapports différents¹⁰⁴³. Elles peuvent soit être une commande, soit être un achat, dans un cas l'œuvre est réalisée à cause de la commande, dans l'autre elle préexiste à la transaction. Dans la première situation les deux protagonistes se connaissent et établissent un lien de proximité, dans la seconde l'acheteur peut aussi bien être anonyme. Le choix de l'un ou de l'autre de ces modes repose sur divers facteurs d'ordre économique, esthétique, et de notoriété. John Michael Montias met en évidence dans le domaine artistique une mixité des transactions¹⁰⁴⁴ qui « permet de situer la production des œuvres dans un espace social et économique d'interactions dont la flexibilité fait pendant à l'idiosyncrasie du travail artistique¹⁰⁴⁵ ». Il distingue trois principaux canaux de distribution des œuvres d'art : le premier est celui d'une œuvre produite par un artiste engagé dans une institution et correspond au système de la commande ; le deuxième cas est très proche du précédent, si ce n'est qu'il s'agit d'un artiste autonome produisant un objet sur commande, celle-ci pouvant être soit un simple accord oral, soit avoir été formalisée par un contrat ; le troisième cas est celui d'un artiste autonome produisant un objet avant d'en connaître l'acquéreur anonyme. Cette dernière activité de production, dans laquelle l'artiste constitue un stock d'œuvres disponibles, est qualifiée de spéculative par Montias (*on spec*

¹⁰⁴² « Le résultat fut une spéculation rampante de la part des fabricants. », CASO 1975, p. 6.

¹⁰⁴³ MONTIAS 1993, p. 1542.

¹⁰⁴⁴ Montias parle de « fréquence des transactions mixtes », MONTIAS 1993, p. 1542.

¹⁰⁴⁵ MONTIAS 1993, p. 1542.

en anglais). Elle est aussi à l'origine d'un marché de l'art, et son corollaire le marchand qui s'occupe de la gestion du stock et de la commercialisation de celui-ci. Dans l'édition, ces deux rôles de mise à disposition d'œuvres – dont le nombre peut-être indéfini – ne sont plus assumés par un duo artiste/marchand mais par le marchand seul : le fabricant. Son statut est, comme nous l'avons vu, différent de celui du simple marchand puisqu'il est chargé à la fois de la vente et de la production des objets. Il est le double intermédiaire faisant le lien entre conception et production ainsi qu'entre production et commercialisation. D'un point de vue économique, cette position est favorable. Montias rappelle les facteurs pouvant motiver le choix fait par un acheteur entre une commande ou l'acquisition d'un produit déjà existant :

« Pour qu'une œuvre d'art produite *on spec* soit compétitive, il ne faut pas seulement que l'artiste puisse la fabriquer à un prix de revient inférieur à l'œuvre commandée, mais que la diminution de la qualité résultant de ces économies soit le moins sensible qu'il se pourra à l'acheteur. À partir d'une production standardisée, l'adaptation partielle au goût du client se fera d'autant plus facilement que son coût marginal sera relativement bas [...].¹⁰⁴⁶»

Ce système de production *on spec* gouverne le monde des livres dès le XVI^e siècle aux Pays-Bas, puis se répand progressivement dans d'autres domaines et d'autres aires géographiques, pour devenir le mode d'organisation du marché le plus fréquent dans la société de consommation telle qu'elle se constitue à partir du XVIII^e siècle. Pour Montias, cette augmentation de « l'intermédiation » est le signe d'une évolution du marché, son augmentation permettant une spécialisation accrue :

« On sait au moins depuis Adam Smith que la spécialisation des productions dépend des dimensions du marché. Or le degré d'intermédiation – la participation des marchands à l'écoulement des biens – dépend en partie de cette même spécialisation. Il en résulte que l'importance relative des marchés intermédiaires devait elle aussi croître avec l'étendue du marché. [...] Les marchands ont rempli la fonction économique importante de lier une clientèle locale

¹⁰⁴⁶ MONTIAS 1993, p. 1546.

et étrangère aux goûts de plus en plus différenciés des producteurs de plus en plus spécialisés.¹⁰⁴⁷ »

L'extension et la diversification des marchés favorisent cette nouvelle intermédiation. Elle répond aux attentes d'une clientèle qui, sans présenter tous les aspects de la consommation de masse telle qu'elle s'affirme au ^{xx}^e siècle, se dégage des habitudes de consommation propres à l'ancien régime.

Comme le souligne Jean Adhémar dans *La Gravure*, dont les remarques concernent la gravure de reproduction mais qui peuvent être appliquées aux techniques de reproduction dans leur ensemble, l'estampe participe à la structuration du système marchand-critique¹⁰⁴⁸ en permettant aux artistes de se faire connaître d'un public élargi :

« [...] non seulement la gravure de reproduction répond au besoin d'une classe bourgeoise qui se veut cultivée, mais elle devient un intermédiaire obligatoire entre l'artiste, qui n'entre plus dans aucune catégorie sociale, et son public devenu anonyme. Avec le duc d'Orléans, mort en 1834, disparaît le dernier mécène aristocratique. C'est à cette date que l'on commence à parler de marchands de tableaux comme Durand-Ruel le père. Entre l'ère des mécènes et celle des marchands, les seuls contacts entre l'artiste et son public sont les critiques d'art, les salons, et les gravures...¹⁰⁴⁹ »

L'édition joue un rôle similaire pour les sculpteurs. On a souvent mis en évidence l'importance économique de l'édition pour eux¹⁰⁵⁰, dont les difficultés financières sont souvent plus nombreuses que pour n'importe quel autre artiste. Les sculpteurs n'ont pas toujours été enclins à se faire éditer, c'est avec prudence qu'ils observent les premiers développements du secteur. Comme le relève Catherine Chevillot : « [...] Dans les années 1840, les éditeurs construisaient une branche nouvelle du marché de l'art en même temps que leurs fonds propres ; ils devaient alors supplier les artistes de leur confier un modèle. Quarante ans plus tard, ces derniers sont cette fois demandeurs¹⁰⁵¹ ». Les sculpteurs commencent à considérer l'édition comme une manière de gagner de l'argent et de diffuser leurs

¹⁰⁴⁷ MONTIAS 1993, p. 1561.

¹⁰⁴⁸ WHITE ; WHITE 1991.

¹⁰⁴⁹ ADHEMAR, Jean, *La Gravure*, Paris, 1980, p. 88, cité par BOBET 1990-1991, p. 6

¹⁰⁵⁰ Voir notamment CASO 1975, p. 2-3 ; RIONNET 2008, p. 13-22 ; CHEVILLOT 2008, p. 54-55.

¹⁰⁵¹ CHEVILLOT 1992, p. 63.

ouvrages¹⁰⁵² au moment où, dans les années 1840-1850, les entreprises grandissent et se consolident¹⁰⁵³.

Les années 1850 marquent le vrai engouement pour l'édition de sculptures tant du point de vue des artistes, qui ne craignent plus de livrer leurs modèles à la reproduction, que du public. Les Expositions universelles, dans lesquelles l'industrie du bronze occupe une place croissante, sont un premier facteur qui favorise cet enthousiasme : en 1851, Barbedienne revient triomphant de Londres et devient « le symbole vivant de la sculpture en série¹⁰⁵⁴ ». Les fabricants « misent » sur certains sculpteurs ayant remporté des succès publics, et qui sont eux-mêmes désireux de tirer un profit financier de leurs créations. Le système est pour ainsi dire doublement vertueux¹⁰⁵⁵. Le milieu des années 1850 est également le moment où le brevet Sauvage tombe dans le domaine public, ce qui encourage encore la diffusion des procédés de réduction mécanique¹⁰⁵⁶. Dans ce contexte de concurrence accrue, les fabricants mettent tout en œuvre pour ouvrir le marché en agrandissant la gamme de leurs produits, en proposant des reproductions dans diverses tailles et matériaux. Pour présenter ces nouveaux produits, ils se dotent de magasins où recevoir leur clientèle devient, comme nous allons le voir, un lieu important pour l'appréciation et la réception des reproductions. Le guide Joanne de 1855¹⁰⁵⁷ se fait l'écho de ce succès. Après avoir dressé un panorama de l'industrie parisienne du bronze, il donne une liste de 44 fondeurs-éditeurs, en précisant que toutes ces maisons ont « des comptoirs

¹⁰⁵² CASO 1975, p. 6. Il est par ailleurs intéressant de constater le parallélisme entre la consolidation des entreprises et celle de la Réunion des fabricants de bronze, qui se produisent conjointement.

¹⁰⁵³ CASO 1975, p. 8.

¹⁰⁵⁴ "Barbedienne became the living symbol of serial sculpture.", CASO 1975, p. 8.

¹⁰⁵⁵ Selon Florence Rionnet, à la fin des années 1880, Barbedienne distribue plus de 200 000 francs par an à ses sculpteurs sous contrat : « Savez-vous que c'est à lui que les sculpteurs doivent de gagner un peu d'argent en ce temps-ci ? Il leur distribue plus de 200 000 francs chaque année, sur le produit des réductions de leurs œuvres par le procédé Collas Et c'est lui-même qui a eu l'initiative de leur proposer une part sur les bénéfices de ces reproductions. Ils ne rêvaient pas tant ! Barbedienne eut l'idée, un jour, il y a trente ans bientôt de cela, d'aller trouver Cavalier. Jusqu'alors il n'avait encore fait de reproduction que d'après les antiques. Cavalier venait d'achever pour le duc de Luynes une Pénélope qui lui avait été payée 12 000 F. "Voulez-vous que je la reproduise ?" lui demanda-t-il. Cavalier a gagné plus de 80 000 francs avec cette Pénélope », Constant Sévin cité par Victor Champier voir CHAMPIER 1888-1889, p. 175, repris dans RIONNET 2008, p. 19.

¹⁰⁵⁶ CHARPY 2010, vol. 2, p. 751.

¹⁰⁵⁷ JOANNE, Adolphe, *Paris illustré, son histoire, ses monuments, ses musées, son administration, son commerce et ses plaisirs*, Paris, Hachette et Cie, 1855, « Industrie du bronze », cité par CHARPY 2010, vol. 2, p. 752.

d'exposition dans les beaux quartiers » où on « trouve tout ce que le génie ou la fantaisie peuvent concevoir, tout ce que le goût ou la vanité opulente peuvent désirer¹⁰⁵⁸ ».

B. Naissance d'un métier : profession éditeur

Dès lors que la circulation tripartite des œuvres entre producteur et commanditaire est remplacée par un système au centre duquel se place un intermédiaire qui est un marchand, c'est à celui-ci que revient la charge d'assurer la qualité et l'authenticité des produits qu'il propose. De même que dans le domaine de la librairie le marchand devient une figure morale vis-à-vis de l'acheteur. Cette charge nouvelle entraîne l'introduction, non sans adaptation et glissement sémantique, de la notion d'éditeur dans le domaine de la sculpture.

Le terme « éditeur » est un terme moderne. Aujourd'hui, il désigne à la fois l'éditeur scientifique et la personne ou la communauté qui commande un ouvrage destiné à la publication, mais il recouvre des notions bien plus anciennes et des acceptions plus larges ou labiles. Le terme est équivoque sous l'Ancien Régime, un éditeur d'estampes est aussi dénommé « marchand d'estampes », tout comme un éditeur de livres est aussi un « libraire » : « La fonction de diffuseur d'une œuvre publiée n'est pas alors linguistiquement distinguée de celle du publicateur ; matériellement, elle ne s'en distinguera que lentement, en réponse aux nécessités économiques¹⁰⁵⁹ ». Pour signifier son rôle dans le processus de création de l'estampe, l'éditeur fait inscrire son nom dans la planche accompagné du terme « excudit », du latin *excudere*, qui signifie « a mis au jour », autrement dit « a publié ». Il indique que « le personnage dont le nom précède détient la planche de cuivre et qu'il a le droit d'en tirer des épreuves¹⁰⁶⁰ », et dès la fin du XVI^e siècle l'usage du terme est très largement répandu.

En étudiant la manière dont se forge le concept moderne d'éditeur, nous pourrions mettre cette figure en perspective avec celle du fabricant de bronzes qui, au XIX^e siècle, se change lui-même en éditeur de sculptures et objets d'art.

¹⁰⁵⁸ CHARPY 2010, vol. 2, p. 752.

¹⁰⁵⁹ PREAUD ; CASSELLE ; GRIVEL ; LE BITOUZE 1987, p. 7.

¹⁰⁶⁰ PREAUD ; CASSELLE ; GRIVEL ; LE BITOUZE 1987, p. 7-8.

a. Éditeur : un métier en devenir au XIX^e siècle

Alors que pendant plusieurs siècles la fonction d'éditeur est agrégée à d'autres, elle prend à partir du XIX^e siècle une autonomie nouvelle grâce à l'essor économique des entreprises d'édition et des responsabilités élargies de leurs dirigeants¹⁰⁶¹. À ces facteurs s'ajoute le rôle joué par la chambre syndicale des libraires, dit Cercle de la librairie, qui se fait le promoteur d'un nouveau rôle de l'éditeur qui, pour Claire Lemerrier, se positionne politiquement du côté du libéralisme et du modernisme économique. Le Cercle prend le contre-pied des libraires-imprimeurs qui continuent à se référer à la tradition d'encadrement corporative¹⁰⁶².

La période allant de 1789 à 1830 constitue un moment de profonds bouleversements du monde du livre. En raison des transformations politiques et sociales, les fonds des libraires, constitués jusque-là d'ouvrages religieux et juridiques, deviennent partiellement caduques. Les libraires doivent donc reconstituer leurs fonds, tout en faisant face aux difficultés financières du temps et sans réellement savoir que proposer à cette nouvelle clientèle qui se présente à eux. Mais les perfectionnements techniques, qui offrent des machines plus puissantes, de même que l'industrialisation de certaines parties de la production, telle que la reliure, permettent de proposer une offre différente pour satisfaire une demande elle-même renouvelée. Les éditeurs s'attachent « à améliorer la qualité de la production tout en abaissant le prix de revient afin d'augmenter les chiffres de tirage et d'atteindre un plus large public¹⁰⁶³ », un processus parfaitement habituel dans un phénomène d'industrialisation de la production que nous avons déjà décrit. La particularité de la fonction d'éditeur, telle que nous la concevons aujourd'hui, s'affirme sous la monarchie de Juillet, et cette affirmation est très étroitement corrélée à la réalisation de livres illustrés, des livres qui demandent d'associer des images à un texte et dont les choix d'association doivent être pris par une personne, qui vient coordonner à la fois le

¹⁰⁶¹ MARTIN, MARTIN 1985, p. 159.

¹⁰⁶² LEMERCIER 2012, p. 166. Lemerrier renvoie à HAYNES, Christine, *Lost illusions. The politics of publishing in nineteenth-century France*, Cambridge, Harvard University Press, 2010, p. 120-153.

¹⁰⁶³ MARTIN ; MARTIN 1985, p. 180.

travail de l'auteur et de l'illustrateur¹⁰⁶⁴. Une des premières occurrences du terme apparaît dans le compte-rendu que fait Jules Janin des ouvrages présentés par Léon Curmer (1801-1870) lors de l'Exposition des produits de l'industrie de 1839 :

« Un *éditeur* tout nouveau, qui dépense l'argent à pleines mains, qui ne doute de rien, le plus beau papier, les plus riches vignettes, les plus grands artistes sont à ses ordres, il est le libraire de luxe à la portée de tout le monde... Comme il ne peut atteindre à ces grandes affaires de Panckoucke, des Didot, des Renouard, il s'acharne à un livre et parvient d'un seul coup à en faire une grande affaire.¹⁰⁶⁵ »

Mais c'est Curmer lui-même qui théorise la distinction entre libraire et éditeur dans une adresse aux membres du jury de l'exposition de 1839 :

« Le commerce de la librairie, comme on le comprend en général, ne consiste en rien d'autre chose qu'en un échange d'argent contre des feuilles imprimées que le brocheur livre ensuite en volumes. La librairie prise de ce point de vue avait perdu le caractère intellectuel que nos devanciers avaient su lui donner... La librairie a acquis aujourd'hui une autre importance, et elle le doit à la profession d'*Éditeur* qui lui est venu s'implanter chez elle depuis l'introduction des livres illustrés : nous croyons donc juste et convenable dans notre intérêt, dans celui de nos confrères, de la librairie elle-même, et pour l'honneur de la France, qui a toujours marché à la tête de l'Europe dans la voie intellectuelle et progressiste, de mettre au jour tous les efforts tentés pour élever la typographie au rang qu'elle doit occuper comme interprète de la pensée, et pour opérer son alliance avec tous les arts susceptibles de se grouper autour d'elle.¹⁰⁶⁶ »

La fonction d'éditeur engendre un dépassement de celle du libraire. L'éditeur n'est plus un simple marchand assurant une transaction, il s'implique personnellement et intellectuellement dans les productions dont il continue toutefois à faire commerce, mais auquel, désormais, il associe son nom, sa marque.

¹⁰⁶⁴ MARTIN ; MARTIN 1985, p. 181.

¹⁰⁶⁵ Jules Janin dans *L'Artiste*, 1839, p. 28-29, cité par MARTIN ; MARTIN 1985, p. 181 ; voir aussi CLOCHE [1931-1932], p. 27-32.

¹⁰⁶⁶ MARTIN ; MARTIN 1985, p. 181.

b. Étude comparée de l'éditeur de livres et de l'éditeur de sculptures

Dans son éloge de l'éditeur, Curmer identifie chez celui-ci un certain nombre de qualités spécifiques qui le déterminent et le définissent comme un intermédiaire entre le public et tous ceux qui travaillent à la fabrication d'un livre, raison pour laquelle il doit parfaitement connaître chacune de ces nombreuses étapes afin de pouvoir superviser l'ensemble de la production. Il doit être capable de guider l'artiste, de l'amener ou de le ramener vers ce qui pourra satisfaire les attentes du public, voire de les dépasser, car il est doté de ce goût qui lui permet de juger de la valeur de chaque produit. Ces différentes fonctions et capacités attestent de la dimension créatrice de sa profession : « Cette profession est plus qu'un métier, elle est devenue un art difficile à exercer [...]»¹⁰⁶⁷ » Des qualités qui sont identiques à celles que doit posséder le fabricant de bronzes, et un discours qui reprend les mêmes formulations valorisantes. Portés par une même *doxa*, les deux profils tendent à se superposer parfaitement.

Et alors que dans les pages du rapport de l'Exposition des produits de l'industrie de 1839 Jules Janin voit dans Curmer un « éditeur tout nouveau », Sallandrouze, rapporteur de la section des bronzes, repère pour sa part en Debraux d'Anglure¹⁰⁶⁸ le tout premier éditeur de bronzes d'art : « M. Debraux d'Anglure est, pour ainsi dire, éditeur de bronzes d'arts : le premier il est entré dans cette voie et la suit exclusivement¹⁰⁶⁹ ». Effectivement, alors que ses confrères présentent soit des fontes monumentales – Soyer et Ingé, Richard, Eck et Durand, Quesnel¹⁰⁷⁰ – soit des bronzes d'ameublement, Debraux d'Anglure expose quant à lui des éditions d'artistes¹⁰⁷¹. Il est intéressant de constater qu'au moment où le terme éditeur s'affirme dans le domaine du livre, il est transposé presque immédiatement dans le monde du bronze d'art. Si la greffe prend, c'est parce que les deux activités, tout en s'attachant à des objets différents, sont

¹⁰⁶⁷ MARTIN ; MARTIN 1985, p. 181.

¹⁰⁶⁸ Entré à la Réunion en 1841, il est installé 8, rue de Castiglione, puis ouvre un second magasin 15 ou 17, rue d'Astorg. Il exécute des statuettes, des figurines, des bustes, des réductions, des groupes animaliers et des bronzes décoratifs. Il meurt vers 1850. Voir METMAN 1989, p. 186.

¹⁰⁶⁹ EPI 1839, p. 26.

¹⁰⁷⁰ Fondateur et ciseleur, associé à Richard de 1826 à 1838. Son fils est connu comme ciseleur de 1839 à 1852.

¹⁰⁷¹ Lors de cette exposition Debraux d'Anglure présente deux groupes exécutés par Théodore Gechter, une statue équestre d'Emmanuel-Philibert de Savoie par Marochetti ainsi que le *Groupe des ours* de Barye, voir chapitre 3, C. a.

similaires. De même que l'éditeur met au jour l'auteur, le fabricant de bronze met au jour le sculpteur, à ceci près que cette « révélation » au grand public a pu avoir lieu précédemment, par exemple lors d'un Salon ou d'une exposition publique. L'œuvre peut avoir une préexistence à l'édition, de même qu'un texte peut avoir été lu ou joué avant d'être publié. L'édition correspond en cela à une mise à disposition de l'œuvre pour un public élargi. Dans son rapport, Sallandrouze ajoute un élément à la définition des bronzes d'édition qui, à la différence des bronzes d'ameublement qui ont une destination d'usage, sont eux sans aucune utilité : « Ces bronzes, qui sont à proprement parler des *éditions* d'œuvres d'artistes, sans aucune précision d'emploi [...] ¹⁰⁷² ». Cette absence d'utilité, ou de fonction utilitaire, ferait basculer ces ouvrages, selon Sallandrouze, du côté de l'œuvre et non de celui de l'objet. De plus, comme l'éditeur de livres, le fabricant de bronzes est celui qui possède les moyens de production – de reproduction – des ouvrages. Cette position, que nous avons déjà évoquée, détermine un niveau d'intermédialité spécifique.

Enfin, deux autres facteurs, simultanés de cette naissance de l'éditeur de bronzes, renforcent la justesse de cette dénomination : la machine à réduire et le contrat d'édition. La première doit permettre, comme nous l'avons vu, de rester le plus fidèle à l'œuvre originale et donc de faire en sorte que les occurrences soient le proche possible du type. Même si son intervention dans le processus de reproduction n'advient pas ni au même moment, ni au même niveau, elle remplit le même office que la presse dans l'imprimerie en rendant possible une « filiation ». Le contrat d'édition participe, lui, de l'institution du statut du fabricant de bronzes. Il organise les rapports entre le fabricant et le sculpteur de sorte à clairement définir les positions relatives de ces deux intervenants dans le processus d'édition.

C. Diffusion et appropriation de la reproduction

La valeur des arts de la reproduction tient à la possibilité qu'elle offre de briser les systèmes traditionnels de diffusion et de circulation de l'art pour en

¹⁰⁷² EPI 1839, p. 21.

créer de nouveaux. À l'instar du monde du livre et de la librairie, le monde de l'édition de sculptures s'est adapté aux restructurations du marché engendrées par le développement d'une société de consommation de masse : la sculpture se vend en magasin. Cette nouvelle accessibilité bouleverse le rapport traditionnel à l'art qui se retrouve à portée de main. Pourtant, un « magasin d'art » n'est pas un magasin comme les autres, car les produits que l'on y trouve ne sont pas, malgré tout, des produits de consommation courante. Ils dotent ainsi le magasin d'une aura particulière qui tend à l'assimiler à un musée. Proche des citadins, mais également capable de faire circuler ses productions, le magasin devient alors un relais, une sorte d'avant-poste capable d'encourager et de soutenir le combat républicain pour la diffusion de l'art, un combat qui présuppose des répercussions positives de la fréquentation des œuvres d'art, qu'elles soient originales ou de reproduction.

a. Le magasin de bronze comme musée en miniature

Le marché de l'art se structure progressivement au XVIII^e siècle, créant ainsi la possibilité de se fournir en œuvres sur un marché primaire mais indépendant des systèmes traditionnels de vente que sont le Salon et la commande. Natacha Coquery a montré comment au XVIII^e siècle la boutique, en tant que phénomène socioculturel, témoigne de l'indépendance prise par la consommation, qui s'émancipe des réseaux traditionnels de distribution des biens¹⁰⁷³. Ce phénomène s'amplifie encore au XIX^e siècle avec la création des premiers grands magasins qui transforment en profondeur les modes de consommation¹⁰⁷⁴. Dans ce contexte, les reproductions d'œuvres participent du renouvellement des réseaux de diffusion et d'accession à l'art.

¹⁰⁷³ COQUERY 2011.

¹⁰⁷⁴ La littérature sur l'histoire des grands magasins est très abondante, nous renvoyons notamment à : MARREY, Bernard, *Les Grands magasins, des origines à 1939*, Paris, Picard, 1979 ; *Les cathédrales du commerce parisien, grands magasins et enseignes*, cat. expo., Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2006 ; WHITAKER, Jan ; BOSSER, Jacques, *Une histoire des grands magasins*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011. Voir aussi SAISSSELIN 1990, chapitre III « Le grand magasin en tant qu'espace culturel », p. 53-72.

Sur une publicité de 1858, le magasin de la Société Collas & Barbedienne se présente comme un vaste salon [Ill. 91]. Au fond, une cheminée droite est surmontée d'un grand miroir, devant celui-ci une grande coupe sur un piédestal est flanquée de deux candélabres ; de petits bibelots, des bustes *a priori*, occupent le manteau. À la droite de la cheminée, une sorte de haut buffet est rempli de groupes sculptés, au centre desquels se détache le groupe du Laocoon. Sur une table placée au centre de la pièce sont disposées d'autres petites sculptures. Des hommes élégamment habillés, en redingotes, hauts-de-forme et cannes à la main, accompagnés ou non de leur épouse, discutent ou considèrent des pièces. La boutique est un lieu commercial, mais c'est aussi un lieu de sociabilité et d'appréciation esthétique. Le même sentiment se dégage de la vue du magasin de Raingo frères, publiée dans *Le Monde illustré* en 1863, où les longues tables recouvertes de pendules et de candélabres créent des perspectives sans fin dont l'effet est encore accentué par les nombreux éclairages qui pendent au plafond [Ill. 92]. Elle devient, comme le dit Théophile Gautier à propos de Ferdinand Barbedienne, une sorte de musée¹⁰⁷⁵. L'image du musée devient un lieu commun, et tant les expositions que les magasins de Barbedienne sont les premiers à la faire venir à l'esprit des commentateurs :

« Paris, la capitale moderne du monde artiste, ignorait encore, vers 1830, cette grande spécialité des bronzes d'art ; à peine si quelques rares bronzes antiques ou quelques spécimens du Moyen Âge gisaient dans la poussière sordide des marchands de bric-à-brac. Aujourd'hui, Paris possède de nombreux magasins où sont exposés sous les feux multipliés des lustres, des milliers de bronzes qu'admirerait l'antiquité elle-même, et que viennent acheter toutes les capitales du monde civilisé. [...] Aussi, les magasins Barbedienne sont-ils bien plutôt un vaste musée qu'un établissement industriel. Que M. Barbedienne réunisse tous ses premiers modèles, et il y aura formé une galerie de bronzes de tous les styles qui ne le cédera qu'à bien peu des célèbres collections.¹⁰⁷⁶ »

De la même manière, dans un article consacré à la maison paru dans *Bulletin de la librairie, des arts de l'industrie et du commerce* en 1855, l'auteur compare la boutique de Barbedienne à un musée « ouvert » aux œuvres de toutes

¹⁰⁷⁵ « Sa boutique est un musée » dans GAUTIER 1858, p. 6. Sur le magasin d'exposition et de vente de Barbedienne voir RIONNET 2006, vol. 1, p. 119-126.

¹⁰⁷⁶ CANTREL 1859, p. 179

les époques, un musée qui fait le lien entre le musée d'art ancien comme le Louvre et les expositions d'art contemporain telles que les Salons : « Nous n'avons pas la prétention d'apprendre à nos lecteurs que l'exposition de ce fabricant au Palais de l'Industrie, aussi bien que ses galeries du boulevard Poissonnière, ne sont, après tout, qu'un musée ouvert aux chefs-d'œuvre de la statuaire ancienne et moderne¹⁰⁷⁷ ». La boutique devient le lieu d'une confrontation entre l'art ancien et l'art contemporain, d'un véritable paragone.

Abolissant les distances temporelles, la boutique fait également disparaître les distances géographiques. La boutique peut être un musée monde, un premier musée imaginaire de sculptures. Elle permet de dépasser les frontières, de faire des rencontres et des comparaisons jusqu'alors impossibles. Elle rapproche les œuvres d'art entre elles, réinstaure un dialogue que leur dissémination dans les différents musées a rompu :

« C'est à l'aide de ces procédés, qui font survivre l'art avec une précision mathématique, que M. Barbedienne a peuplé son exposition, comme il peuple ses magasins, de tout ce que la sculpture a produit de plus parfait depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. C'est ainsi qu'il emprunte au Musée du Louvre et *la Diane de Gabies* rajustant sa chlamyde, et *la Vénus de Milo* ; à la tribune de la Galerie de Florence, *la Vénus de Médicis* ; au Musée de Berlin, *la Joueuse d'osselets*. Et maintenant peu nous importe que ce groupe de *l'Amour et Psyché* soit réduit à la moitié, au huitième ; vous n'en avez pas moins la rigoureuse reproduction d'un des beaux marbres du Musée Capitolin, à Rome. Ne mesurez pas la hauteur de ces *Trois Grâces*, par Germain Pilon ; c'est le marbre du Louvre réduit ; mais c'est toujours l'œuvre du maître. Réduite, de son côté, à la moitié linéaire, cette porte principale du Baptistère de Florence reste encore l'œuvre impérissable du Ghiberti. Achetée par le prince A. de Demidoff pour augmenter les trésors artistiques de San Donato, cette admirable réduction n'a-t-elle pas tout le mérite de l'œuvre originale ? Il ne faut pas croire cependant que les produits qui sortent des vastes ateliers de M. Barbedienne soient le partage exclusif de la fortune. Quoique ces bronzes aient toute la valeur d'œuvres d'art, ils ne sont plus chers qu'une multitude de bronzes dus seulement de métier.¹⁰⁷⁸ »

Cette dissémination de l'art dans la vie, par l'entremise de la boutique, s'insère dans le projet de rénovation du goût porté par Laborde. Les techniques

¹⁰⁷⁷ BULLETIN 1855, p. 181.

¹⁰⁷⁸ ANONYME 1855, p. 181.

de reproduction mécanique créent un « musée admirable, chaque jour renouvelé pour le peuple qui passe devant les boutiques, [...] ensemble favorable qui remplace jusqu'à un certain point ce qu'était dans l'antiquité la vue continuelle de l'entourage des monuments de l'art¹⁰⁷⁹ ». Le musée imaginaire de Laborde est un « analogon¹⁰⁸⁰ », un « succédané de la présence continue de l'œuvre d'art dans l'antiquité¹⁰⁸¹ ». L'Antiquité apparaît pour Laborde comme un âge d'or de l'art et du goût, qui étaient répandus dans toute la société car les œuvres étaient partout présentes dans la cité. C'est pour cette raison que, selon Laborde, la seule manière de retrouver cet état est « de faire descendre tous les jours davantage nos musées dans la rue¹⁰⁸² ». Mais le projet de Laborde n'est pas sans contradictions. Ou plus exactement il réitère les critiques qu'il a déjà pu formuler à l'encontre du musée, c'est-à-dire son incapacité à rendre compte du contexte humain, social et esthétique de l'art qui seul peut en permettre d'en saisir la portée. La reproduction massive des œuvres, en permettant à l'art de n'épargner aucun intérieur et de pénétrer jusque dans la chaumière du paysan ou la mansarde de l'ouvrier, rend l'œuvre seulement plus proche, pas plus familière ni appréhensible car, sortie de son monde, elle perd aussi une partie de sa valeur et de son sens.

De la boutique à l'appartement, le musée imaginaire se mue en musée personnel, une transmutation qui participe également de la création de la « sphère intime » qui caractérise l'intérieur au XIX^e siècle que Manuel Charpy¹⁰⁸³ a étudié dans ses multiples manifestations. À l'instar du musée, le magasin prend part à l'effort de démocratisation de l'art qui devient de plus en plus prégnant au XIX^e siècle et tend à dorénavant le blason de la société de consommation en formation.

¹⁰⁷⁹ LABORDE 1856 (2), vol. 2, p. 77, cité par MAAG 1983, p. 44. Nous utilisons une édition différente de celle employée par Gregor Maag (en un seul volume au lieu de deux 2). La référence bibliographique abrégée LABORDE 1856 (1) renvoie à l'édition en un volume, la référence LABORDE 1856 (2) à celle en 2 volumes.

¹⁰⁸⁰ MAAG 1983, p. 44.

¹⁰⁸¹ MAAG 1983, p. 44.

¹⁰⁸² LABORDE 1856 (2), vol. 2, p. 555, cité par MAAG 1983, p. 45.

¹⁰⁸³ CHARPY 2010, voir plus particulièrement vol. 1, p. 23-142.

b. Les arts de la reproduction ou le combat républicain pour la diffusion de l'art

« L'intervention des machines a été, dans cette propagande de l'art, une époque et l'équivalent d'une révolution ; les moyens reproducteurs sont l'auxiliaire démocratique par excellence.¹⁰⁸⁴ »

Les arts de la reproduction sont-ils politiquement marqués ? En rendant accessible à un plus grand nombre les privilèges autrefois réservés à certains, ils s'insèrent parfaitement dans les idéaux républicains. Dans son article intitulé « Arago, l'invention de la photographie et le politique », Anne McCauley montre qu'au moment de sa révélation par François Arago, la photographie est politiquement marquée : « Loin d'être politiquement neutre, [elle] faisait partie intégrante d'une idéologie, d'un système de pensée qui préconisait un ordre social bien précis.¹⁰⁸⁵ » Républicain proche de Louis Blanc, influencé par les écrits de Saint-Simon, engagé en faveur de l'instruction publique du peuple, Arago voit dans les sciences et les progrès techniques les renforts nécessaires aux transformations politiques et sociales. Le soutien qu'il apporte à Daguerre, au moment où William Henry Fox Talbot (1800-1877) adresse une réclamation d'antériorité du procédé, est pour Anne McCauley le signe de son nationalisme. Opposé à la monarchie de Juillet, il partage l'avis que, pour parvenir à un État républicain, il est nécessaire de s'occuper au préalable de l'éducation des masses. En faveur de l'intervention de l'État pour « faciliter la transition entre la production manuelle et la production mécanique¹⁰⁸⁶ », un État qui doit par ailleurs « encourager toutes les formes de progrès pour voir s'améliorer [...] les conditions de vie de toutes les classes¹⁰⁸⁷ ». La naissance de la photographie accompagne, tout autant qu'elle récupère, un projet social et politique. Progrès technique, elle s'inscrit parfaitement dans la pensée positiviste républicaine, de même que sa faculté de mettre à disposition du plus grand nombre des reproductions du programme d'éducation des masses.

Le projet perdure et est défendu malgré les changements politiques. La Deuxième République donne une impulsion significative aux arts de la

¹⁰⁸⁴ LABORDE 1856 (1), p. 481.

¹⁰⁸⁵ MCCAULEY 1997, p. 7-8.

¹⁰⁸⁶ MCCAULEY 1997, p. 11.

¹⁰⁸⁷ MCCAULEY 1997, p. 11.

reproduction qui trouvent ensuite leur place dans le programme social mené par Napoléon III. C'est dans cette perspective que Laborde consacre les techniques de reproduction comme auxiliaires de la démocratie :

« Contester cette action est d'un aveugle ; dédaigner cette influence serait d'un insensé ; ne pas prévoir l'avenir de cette association du génie des arts avec la puissance des nouveaux moyens de reproduction à bon marché, c'est d'un esprit borné. La fonte du bronze qui multiplia les chefs-d'œuvre de Phidias et des grands sculpteurs de l'antiquité avait été accueillie par la Grèce avec reconnaissance ; le moyen âge reçut comme un don du Ciel l'imprimerie, qui est l'écriture mécanique ; hier la vapeur, cette éloquente expression de la société moderne, donnait ses bras puissants en aide à tous les produits de l'industrie imprégnés de l'influence des arts ; aujourd'hui la photographie, ou l'art mécanique dans une perfection idéale, initie le monde aux beautés des créations divines et humaines. Tous ces moyens réunis répandent jusque dans la cabane du paysan la copie habilement reproduite de l'objet d'art unique et de l'étoffe brodée à la main que le riche avait seul possédés.¹⁰⁸⁸ »

Laborde fait du tournant opéré par l'apparition des procédés de reproduction mécanique un événement comparable au tournant politique de 1789. Les arts de la reproduction deviennent les outils du projet social républicain, projet mâtiné de saint-simonisme. L'estampe (la xylographie et la lithographie essentiellement), la photographie et la sculpture d'édition constituent à partir des années 1830 les trois pôles d'un programme éducatif, trois pôles qui recouvrent deux aspects de la création artistique : l'image et l'objet.

Dans un article consacré à « l'éducation du regard » et aux différents modes d'appréciation de la gravure au tournant du XVIII^e siècle, Jean-Gérald Castex revient sur l'importance que Roger de Piles (1635-1709) donne aux estampes comme « outil indispensable » de la formation artistique pouvant parfaitement, et même avantageusement, remplacer les peintures dans un cabinet et apporter les connaissances indispensables à l'appréciation des œuvres d'art. En permettant de réunir dans une même collection des œuvres de provenances diverses, elles permettent de forger ce que l'on nomme au XVIII^e siècle le goût par comparaison – à savoir la comparaison des œuvres d'un même

¹⁰⁸⁸ LABORDE 1856 (1), p. 481.

artiste entre elles et la comparaison de différents artistes entre eux. Cette dimension cognitive de l'estampe est aussi célébrée par Florent Le Comte (1655-1712) : « Tous ceux qui peuvent faire des recueils le font avec plaisir, parce que sans se fatiguer l'esprit, ils se donnent une connaissance d'Histoire sainte et profane, ou de tous les arts libéraux et mécaniques. Ceux qui aiment les portraits avec attache, voient revivre avec plaisir les morts et les absents.¹⁰⁸⁹ »

Durant la période révolutionnaire, le Comité de salut public avait donné à l'estampe un rôle militant. Il avait ainsi commandé aux artistes des estampes et des caricatures destinées à réveiller l'esprit public, à « galvaniser le peuple naïf et illettré¹⁰⁹⁰ ». Un *topos* qui perdure, comme le prouve la réponse de Pierre Dantan à la proposition de Salomon Reinach (1858-1932)¹⁰⁹¹ de limiter l'aide de l'État à la gravure d'invention¹⁰⁹², dans laquelle il rappelle que si la gravure n'est pas uniquement destinée à populariser les chefs-d'œuvre, elle n'est pas un art populaire mais un art de « haute valeur », jouant un rôle primordial dans l'éducation du goût.

Cette fonction vient compléter, sans le contredire, le premier office reconnu aux images de reproduction, la fonction décorative, cette « première raison d'être » des images de reproduction qu'identifie Pierre-Lin Renié. Les intérieurs amenuisés du XIX^e siècle ne conviennent plus à la peinture :

« Le siècle de la peinture est passé [...]. Nos mœurs nouvelles, en abattant les hôtels, en démolissant les châteaux, rendent impossible le goût des tableaux ; la seule gravure est utile au public, et par conséquent peut-être encouragée par lui.¹⁰⁹³ »

Les murs se parent de reproductions encadrées, tels des tableaux, mais nonobstant cette fonction décorative, elles ont également un rôle éducatif, comme en témoigne le critique américain Clarence Cook dont Pierre-Lin Renié rapporte les propos :

¹⁰⁸⁹ LE COMTE, p. 159, cité par CASTEX 1989, p. 195.

¹⁰⁹⁰ DEBRAY 1992, p. 125.

¹⁰⁹¹ Archéologue français spécialiste de l'histoire des religions.

¹⁰⁹² DANTAN, Pierre, « Le rôle de la gravure dans l'éducation », *La Gravure et la Lithographie Française* et cité par BOBET-MEZZASALMA 2008, p. 337.

¹⁰⁹³ STENDHAL, « Critique amère du Salon de 1824 par M. Van Eube de Molkirk », 2^e article, *Le Journal de Paris*, 2 septembre 1824, repris dans *Salons*, Paris, le Promeneur, 2002, p. 67-68 (édition de Stéphane Géguan et Martine Reid), cité par RENIE 2005, p. 7.

« Après qu'ils aient obtenu quelques meubles qu'ils doivent avoir, et qu'ils soient sûrs qu'ils soient ce qu'ils doivent être, si les jeunes gens ont encore quelque argent pour acquérir un tableau, une gravure ou un moulage, ils devraient s'employer à satisfaire ce désir aussi sérieusement qu'ils l'ont fait pour le mobilier. [...] Je considère cette salle de séjour comme un facteur dans l'éducation à la vie ; les enfants qui grandiront au milieu des œuvres d'art seront grandement favorisés.¹⁰⁹⁴ »

La gravure et le moulage acquièrent un statut non similaire mais analogue dans ses effets aux œuvres originales, il est plus que de bon goût, il est sain – dans une perspective que nous pourrions qualifier d'hygiénisme intellectuel – de posséder des reproductions. La reproduction abolit les disparités de classes, de moyens, et permet à chacun de recevoir également les mêmes bienfaits. À l'instar de la gravure, les bronzes d'édition se voient eux aussi incorporés dans le projet républicain d'éducation des masses. Ils viennent en quelque sorte compléter le dispositif, en permettant à la sculpture, art monumental et essentiellement de commande, de pénétrer dans les intérieurs :

« [...] Au lieu de s'éloigner en se rapetissant, le chef-d'œuvre, cette fois, se rapetissait pour se rapprocher. Il leur était permis de le posséder chez eux, assez grand encore pour conserver la majesté de son style, assez réduit pour être dans leurs mains, pour qu'ils pussent toucher du doigt les finesses et la fierté du ciseleur, la dignité et la grâce qui expriment la vie [...]. Ce fut une révélation et une révolution. Désormais l'antiquité put se faire voir, se laisser comprendre. [...] Bientôt, à force de regarder aux étalages de Barbedienne, les Parisiens s'initièrent peu à peu à l'intelligence des grandes et belles choses. [...] C'était là un événement prodigieux ; jamais rien d'aussi considérable n'avait été fait pour l'éducation de la jeunesse et pour la moraliser ; car il ne faut pas douter un instant que la présence de tant de chastes divinités n'élève l'âme et ne la purifie.¹⁰⁹⁵ »

La sculpture, et à travers elle l'art dans son ensemble, peut pénétrer les intérieurs parce qu'elle est financièrement accessible. Les reproductions d'œuvres sont pensées en gammes de produits – en diverses tailles et matières –

¹⁰⁹⁴ COOK, C., *The House Beautiful*, New York, Charles Scribner's Sons, 1881, p. 49, cité par RENIE 2005, p. 11, traduction de l'auteur.

¹⁰⁹⁵ BLANC 1862, p. 385.

ce qui permet un échelonnement des prix, rendant ces productions accessibles au plus grand nombre. Dans une annonce publicitaire publiée en 1844, Collas et Barbedienne ventent les mérites de leur procédé dont les réductions de modèles sont d'une « fidélité surprenante¹⁰⁹⁶ ». Mais c'est surtout le faible coût de ces réalisations qui est mis en avant : la *Vénus de Milo* ne coûte que 20 francs, *L'Apollon du Belvédère* 25 francs, de même que le récent succès de François Rude, *Le Pêcheur de tortue* [*Pêcheur à la tortue*]¹⁰⁹⁷. Ce n'est pas seulement une reproduction qu'il est possible d'acquérir mais tout un musée ; c'est ce que souligne avec enthousiasme Charles Blanc en 1857 :

« Bien que chacune de ces excellentes réductions soit d'un prix minime, la collection n'en atteint pas moins le chiffre rond de 1,74 francs. Un musée pour 1,74 francs ! C'est encore peu de chose, surtout quand on songe au prix qu'il aurait fallu payer, il y a quelques années encore, pour acquérir une pareille galerie.¹⁰⁹⁸ »

Ce sont non seulement les magasins qui deviennent de « nouveaux lieux d'expérience esthétique ¹⁰⁹⁹ », mais tous les intérieurs. La reproduction mécanique permet de tisser un lien imaginaire entre appartements et musées, un lien qui, comme nous allons le voir, est aussi suscité par l'origine des reproductions¹¹⁰⁰. Les bronzes d'appartement fonctionnent comme des souvenirs des musées et des salons visités : « le siècle de l'industrie fétichise suffisamment l'œuvre originale pour voir dans les multiples des empreintes qui en conservent quelque chose [...].¹¹⁰¹ » Ils peuvent être comparé à des « sémiophores¹¹⁰² », des objets visibles investis de signification, et sont chargés d'un pouvoir d'évocation de l'œuvre originale.

¹⁰⁹⁶ Cité par CHARPY 2010, vol. 2, p. 750.

¹⁰⁹⁷ Revue de Paris, 1^{er} mai 1844, « Beaux-Arts. Société A. Collas et Barbedienne, boulevard Poissonnière, 30. Sculpture par procédé mécanique », (BHVP, série actualités, « moulages »)

¹⁰⁹⁸ BLANC, Charles, « Arts industriels. Galerie de la statuaire antique et moderne. Reproduction (moitié de dimension) des chefs-d'œuvre du musée impérial du Louvre par les procédés mécaniques de Sauvage », *L'Artiste*, 1857, p. 140 et sq, cité par CHARPY 2010, vol. 2, p. 749.

¹⁰⁹⁹ SAISSSELIN 1990, p. 39.

¹¹⁰⁰ CHARPY 2010, vol. 2, p. 765.

¹¹⁰¹ CHARPY 2010, vol. 2, p. 769.

¹¹⁰² Kryzsztof Pomian développe la notion de sémiophore dans *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVII^e-XVIII^e siècles* (Paris, Gallimard, 1987). L'idée est reprise et appliquée aux reproductions de sculptures par Manuel Charpy, voir CHARPY 2010, vol. 2, p. 745.

Dans cet article, publié dans la *Gazette des Beaux-Arts* et consacré au procès que Barbedienne intente en 1862 à des boutiquiers italiens, Charles Blanc insiste sur les vertus des reproductions sculptées, celles de Barbedienne en particulier, sur les contemporains : « Tout le monde connaît les belles réductions exécutées d'après l'antique, selon les procédés Collas et Sauvage, par MM. Barbedienne et Defossé, et qui ont tant contribué depuis vingt-cinq ans à éclairer les artistes, à réformer le goût des amateurs.¹¹⁰³ » La maison Barbedienne est, de toutes, celle qui suscite le plus d'éloges et de commentaires. Elle devient l'étendard d'un discours militant sur les bienfaits de la reproduction et de l'art industriel dans son ensemble, mâtiné d'un certain hygiénisme moral. Émile Cantrel dans son article dédié à cette maison publié dans *L'Artiste*, donne la parole à l'Industrie, lui faisant railler ses détracteurs – ici, les artistes –, ceux qui n'avaient pu croire en sa valeur et ses vertus :

« Populariser l'art, disaient les artistes, c'est le vulgariser, et l'art est une chose sainte, d'essence divine, qui ne peut devenir vulgaire. – Erreur, peut répondre aujourd'hui l'industrie : pour avoir répandu le goût du beau, propagé l'amour des créations de l'art, pour avoir popularisé vos œuvres et vos noms, ai-je rendu l'art vulgaire ? Ai-je amoindri la grâce de vos créations ? Ai-je arrêté le souffle sacré de l'inspiration ? Pour avoir répandu par milliers l'image de la *Vénus de Milo*, ai-je diminué la gloire de l'artiste qui la créa unique ? Ai-je corrompu le goût ignorant des masses en multipliant vos chefs-d'œuvre ? Ne suis-je pas pour vous la Renommée des anciens, et mes reproductions infinies ne vont-elles pas plus loin que ses cent voix ? – Et si l'art est un des éléments fondamentaux des grandes civilisations, que serais-je, moi qui puis sans cesse multiplier et répandre mes enseignements ?¹¹⁰⁴ »

Les bienfaits de ces objets dans les intérieurs bourgeois ne s'arrêtent pas là. La présence de sculptures célèbres insérées sur des objets du quotidien, tels que des pendules¹¹⁰⁵, permet d'en doubler l'utilité, d'apprendre le beau en même temps que l'on accomplit ou que l'on vaque à des occupations quotidiennes ; comme le rappelle Théophile Gautier aux détracteurs de l'édition : « Où est le mal d'apprendre le beau en apprenant l'heure ? [...] Sous prétexte de respecter l'art, ne le chassons pas de chez nous, et remercions M. Barbedienne de l'y faire entrer

¹¹⁰³ BLANC 1862, p. 384.

¹¹⁰⁴ CANTREL 1859, p. 179

¹¹⁰⁵ Sur le décor des pendules, voir DUPUY-BAYLET ; SCHOTTER 2006.

sous toute forme¹¹⁰⁶ ». L'art est partout présent et s'offre aux yeux de tous. Déjà en 1836, dans un article de *La Presse*, Gautier prônait la fréquentation des œuvres d'art comme voie d'amélioration du goût bourgeois, le plus mauvais qui soit. Incapable de reconnaître les belles choses et cédant trop facilement aux sirènes de la mode, le bourgeois doit être guidé dans ses choix – de lui-même jamais il ne fera les bons. Toutefois, volatile comme l'est la mode, il suffit de lui insuffler la bonne direction, les bons modèles à suivre, une charge que personne n'a assumé et que Gautier assigne aux artistes :

« Le bourgeois, je le sais, n'a pas le goût des belles choses ; il ne connaît pas cet amour violent de la perfection, qui caractérise les organisations d'élite ; il aura toujours un tendre penchant pour le propre, le ratissé, le savonné et le luisant ; la pendule de cuivre doré à personnages, le cadre à moulures de pâte, les têtes de Grevedon, le costume troubadour, lui paraîtront long-temps encore les vrais et naïfs chefs-d'œuvre de l'esprit humain ; il préférera cependant je pense quelque chose de laid à quelque chose de beau ; cependant je pense qu'au même prix le bourgeois achèterait un joli bronze ou un beau vase si la mode venait d'en avoir des semblables ; au fond, il aimerait mieux des pots de porcelaine avec des vues des environs de Paris et des fleurs de coquelicot ; mais il se laissera aller au torrent, et finira faute d'en avoir trouvé d'assez richement vilaines, par remplir sa maison de choses de bon goût et de bon style ; mais pour arriver à ce résultat, il faut absolument que les artistes changent de batteries. Ce n'est pas à dire que nous veuillions [sic] qu'il fassent un métier d'un art, mais bien un art d'un métier : ce serait un réel progrès. [...] On se plaint avec raison du bétotisme du bourgeois, nous-mêmes nous ne lui avons guère épargné le sarcasme, mais au bout du compte, qu'a-t-on fait pour éclairer son goût et pour le rectifier ? – ce n'est que par la vue perpétuelle d'objets bien composés et d'une élégante proportion, que l'on parvient à acquérir cet art et cette finesse d'appréciation naturelle aux peuples anciens qui vivaient au milieu de belles choses, de monuments et de statues d'un aspect heureux, et que ne peuvent avoir de braves marchands qui n'ont jamais vu que des commodes d'acajou et des pendules d'albâtre.¹¹⁰⁷ »

Cette volonté et cette capacité de diffuser l'art dévolues au fabricant de bronze ne sont toutefois pas sans devoirs et obligations ; responsabilités que

¹¹⁰⁶ GAUTIER 1858, p. 8.

¹¹⁰⁷ GAUTIER 1836, [n. p.]

Busquet fait reposer en 1856 sur les épaules de ce même fabricant, puisque c'est lui qui attache son nom au modèle et en assume la publicité :

« [...] Intermédiaires entre le public et l'artiste, ils doivent au premier de ne pas altérer un produit dont le contrôle est presque impossible, de ne pas fausser son goût par une production frivole, obscène, facile, dépourvue des qualités de style ou de haute fantaisie qui élèvent la pensée de l'homme au lieu de l'abrutir, et le contraignent à former son jugement ; qu'ils ont en charge d'élever le niveau des connaissances du public et de maintenir la supériorité française sur le marché européen ; qu'un bronze ne périt jamais, et qu'il leur importe au plus haut point de ne pas attacher leur nom à de mauvais moules ou à de mauvaises matières ; qu'il y a toujours un bronze dans chacune de nos maisons, tandis qu'il est rare d'y rencontrer un tableau, que cette prédilection de la mode doit être cultivée et entretenue avec soin au lieu d'être abandonnée à elle-même [...].¹¹⁰⁸ »

La présence de bronzes dans les intérieurs est une amélioration bénéfique du cadre de vie, tant du point de vue de sa présentation, de son arrangement, que par ses bienfaits aux accents physio-psychologisants ; les fabricants de bronze doivent ainsi la soutenir et l'encourager en proposant des productions les plus à même d'élever le niveau des connaissances et culturel de chaque individu.

c. L'œuvre et ses effets

« "Pouvoir des images". À prendre d'abord au sens physique d'"avoir des effets" ou "modifier une conduite". Comme il y a des mots qui blessent, tuent, enthousiasment, soulagent, etc., il y a des images qui donnent la nausée, la chair de poule, qui font frémir, saliver, pleurer, bander, gerber, décider, acheter telle voiture, élire tel candidat plutôt que tel autre, etc. Énigmatique trivialité.¹¹⁰⁹ »

Faire des reproductions le support d'un discours pédagogique implique de leur reconnaître non seulement des valeurs plastiques et esthétiques, mais surtout le pouvoir de les communiquer, de les transmettre à ceux qui entrent en contact avec elles. Cette conception présuppose de reconnaître ce même pouvoir

¹¹⁰⁸ BUSQUET 1856 (1), p. 210, repris dans BUSQUET 1856 (3), p. 249.

¹¹⁰⁹ DEBRAY 1992, p. 150-151.

aux œuvres originales, ainsi qu'une capacité de transfert, de captation de ces dons par la reproduction.

L'idée que la fréquentation rapprochée, quotidienne des œuvres d'art, a une influence sur les êtres est inspirée de l'empirisme de John Locke (1632-1704) et du sensualisme d'Étienne Bonnot de Condillac (1715-1780). Dans son *Essay on Human Understanding* (1690), Locke donne aux sensations une part importante dans sa théorie de la connaissance, qui en distingue plusieurs types : la connaissance intuitive, la connaissance démonstrative et la connaissance sensitive. Cette place centrale de la sensation se retrouve dans la philosophie sensualiste de l'auteur du *Traité des sensations* (1754), Condillac, chez qui sensation et connaissance sont coextensives. Nous avons déjà vu comment l'art doit venir toucher les sens de façon à préparer les populations à l'arrivée d'un nouveau système social. Tâche qui, bien évidemment, est confiée à l'artiste, cet être « capable [d']éveiller le sentiment des couches populaires¹¹¹⁰ », mais qui peut être amplifiée par la reproduction mécanique.

Mais encore faut-il que la reproduction puisse véhiculer les mêmes effets que l'original. Cette transmission des pouvoirs du second à la première n'est envisageable qu'à partir du moment où la reproduction a acquis une légitimité. Manuel Charpy identifie deux facteurs à cette légitimation : d'une part, la garantie donnée par les musées quant à l'authenticité ainsi qu'aux qualités esthétiques des œuvres prises comme modèles par les fabricants et, d'autre part, les « institutions du goût », les Salons et les expositions industrielles, qui là encore agissent comme des instances de certification¹¹¹¹. Il souligne particulièrement le poids de la tradition de l'atelier de moulages du Louvre, qui donnerait une « légitimité culturelle à ces empreintes¹¹¹² ». En somme, le contact physique entre le moule et l'œuvre originale serait un gage de fidélité suffisant pour transmettre à la reproduction les qualités de l'original. Des qualités que les perfectionnements apportés dans les techniques de moulage permettent encore de préserver. Les moulages en plâtre de l'atelier du Louvre suscitent dans la seconde moitié du siècle un grand engouement, signe de leur légitimité¹¹¹³. Ce qui expliquerait pour

¹¹¹⁰ MCWILLIAM 2007, p. 55.

¹¹¹¹ CHARPY 2010, vol. 2, p. 760.

¹¹¹² CHARPY 2010, vol. 2, p. 760.

¹¹¹³ RIONNET 1996 ; CALLU 1994.

M. Charpy la stratégie déployée par Susse de présenter dans ses vitrines à la fois le modèle, le moule et le tirage¹¹¹⁴, pour montrer d'où vient la reproduction et attester son origine. En 1855, la *Revue contemporaine* établit une hiérarchie des copies, qui va des copies dont l'origine est inconnue aux reproductions d'antiques issues des musées ou des fouilles :

« Deux fabricants de bronze justement renommés, MM. Barbedienne et Delafontaine, semblent avoir le plus efficacement contribué à cette légitime recherche des formes usitées par les Romains ; c'est à eux que l'on doit ces beaux trépieds, ces élégants candélabres, ces vases grecs, reproduisant en relief ce que le vase primitif nous montrait en peinture, ces coupes, ces patères, qui font les délices de nos boudoirs et de nos cheminées. Possesseur d'un admirable instrument, qui reproduit mécaniquement et sans aucune altération les plus fins détails de la sculpture. M. Barbedienne a eu l'excellente pensée de faire entrer dans le commerce les chefs-d'œuvre de l'antiquité et de la Renaissance : le Moïse, le Penseroso, le Jour et la Nuit, de Michel-Ange, les portes du baptistère de Florence [...]. Il est d'autres fabricants du premier ordre, que MM. Denière, Victor Paillard et de Labroue, qui semblent avoir plus de propension vers la Renaissance ; quelques autres enfin, mais d'ordre inférieur, qui s'appliquent plus particulièrement à reproduire les formes du temps de Louis XV et de Louis XVI. Ces derniers sont plus industriels qu'artistes.¹¹¹⁵ »

Ce qui vient du musée a un pouvoir suffisant pour conférer une valeur, non égale, mais similaire, à ses succédanés. La reproduction réitère la hiérarchie des modèles à apprécier et transpose ainsi de la sphère publique à la sphère privée. Nous voyons se dessiner une sorte de chaîne : du musée, gardien des originaux, au magasin, musée universel où se croisent, en miniatures, des reproductions de toutes origines, puis aux intérieurs, musées personnels et intimes, où s'exprime le goût individuel que corrige la mode. Le magasin a donc une position centrale. En tant que lieu où se rencontrent les objets issus de la culture artistique institutionnelle et les amateurs d'art devenus consommateurs de produit artistique, le magasin, et à travers lui le fabricant et l'éditeur, a la possibilité d'orienter par ses choix la diffusion des œuvres et leur possession matérielle par un public élargi.

¹¹¹⁴ BHVP, Prospectus de la maison Susse, 1856, « Étrennes 1856 ». Agnès Callu a montré combien le succès des ventes des plâtres de l'atelier des moulages du Louvre entre 1854 et 1884 témoigne de la légitimité des moulages, cité CHARPY 2010, vol. 2, p. 762.

¹¹¹⁵ *Revue contemporaine*, vol. 22, 1855, p. 362-363 ; cité par CHARPY 2010, vol. 2, p. 763-764.

Ce devoir conféré aux fabricants, tant pour les vertus pédagogiques et morales de la reproduction que pour l'expansion de la renommée artistique et industrielle française, se heurte à l'ambition des fabricants écartelés entre la nécessité de produire plus et celle de produire mieux. Entre le commercial et l'artistique, les fabricants doivent faire des compromis qui souvent se font au détriment de l'essence artistique des œuvres qu'ils reproduisent. Modifiées, parfois significativement, pour pouvoir être diffusées massivement, les reproductions s'éloignent de l'original, prennent le risque de perdre l'intérêt esthétique qui avait motivé leur création. Autrement dit, le statut artistique des reproductions, lié à la capacité d'interprétation du fabricant et du sculpteur industriel, est menacé par la « bibelotisation » de leur travail.

Chapitre 8

REFAIRE LA RÉALITÉ¹¹¹⁶

« Il ne suffit pas de reproduire le tableau à succès, l'anecdote héroïque ou sentimentale, le baiser dérobé ou le retour du pêcheur ; il faut les reproduire d'une certaine façon, croiser les tailles dans un certain sens, faire petit ou égratigné.¹¹¹⁷ »

Reproduire une œuvre, un tableau, en estampe, n'est pas suffisant pour Henri Focillon (1881-1943). Pour l'auteur de *L'Éloge de la main*, la reproduction doit ménager des effets, s'adapter, comprendre l'œuvre pour la restituer – c'est là que réside l'intelligence de la main du graveur.

La reproduction mécanique doit s'accommoder des moyens qui sont les siens, de leurs qualités et de leurs limites techniques. Elle est au cœur d'une tension : ses capacités de précision se veulent scientifiques, mathématiques, d'un ordre rigoureux *a priori* indépassable mais, dans le domaine artistique, elles se révèlent pourtant insuffisantes. Il ne suffit pas de reproduire, il faut substituer, recréer, refaire autrement ce qui a été fait. Autour de cette idée – qui naît presque en même temps que la reproduction des images avec l'apparition de l'estampe – se développe une conception qui envisage la reproduction à l'instar d'une traduction. Comment traduire ? Comment faire passer les beautés et le sens d'une œuvre conçue et pensée pour une technique dans une autre ? Ces questions, que se posaient déjà les graveurs au XVII^e siècle, trouvent un écho chez les fabricants de bronze au XIX^e siècle.

¹¹¹⁶ GOODMAN 1990, titre du chapitre I, p. 33

¹¹¹⁷ FOCILLON 1905, p. 358.

En d'autres termes, la traduction suppose que la reproduction est infidèle. Elle est à envisager comme un détachement de l'œuvre originale, une mise à distance critique, qui permet de la repenser. Cet écart est l'espace nécessaire à la création et à l'interprétation. Envisager la reproduction comme une interprétation, c'est y introduire une part de création. Le reproducteur crée une œuvre qui ne se superpose pas complètement à l'œuvre originale mais qui se situe juste à côté. L'œuvre ainsi créée fait preuve d'une certaine originalité ainsi que d'une intentionnalité. Comment, dès lors, ne pas ramener définitivement la reproduction sculptée dans le domaine de l'art ? Comment ne pas lui concéder, juridiquement et esthétiquement, ce statut, puisque tout en elle demande qu'elle soit autre, qu'elle soit neuve ?

A. L'art (délicat) de la reproduction

« Il est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible. Ce que des hommes avaient fait, d'autres pouvaient toujours le refaire. Ainsi, la reproduction fut pratiquée par les élèves dans l'apprentissage de l'art, par les maîtres pour la diffusion des œuvres, enfin par des tiers pour l'amour du gain. Par rapport à ces procédés, la reproduction, la reproduction technique de l'œuvre d'art, représente quelque chose de nouveau, un phénomène qui se développe de façon intermittente au cours de l'histoire, par bons successifs séparés par de longs intervalles, mais d'une intensité croissante.¹¹¹⁸ »

Dans l'extrait de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité mécanique* cité ci-dessus, Walter Benjamin (1892-1940)¹¹¹⁹ rappelle que toute œuvre d'art est potentiellement reproductible : les œuvres d'art ont toujours été reproductibles, et cette possibilité semblerait avoir toujours été envisagée comme telle. Dans son introduction à *L'œuvre en multiple*, « Penser et reconnaître le multiple », Jean Cuisenier fait référence au *Parménide* de Socrate, dans lequel les artistes, les artisans et les créateurs font, dans l'exercice de leurs activités

¹¹¹⁸ BENJAMIN 2009 [1955], p. 9-10.

¹¹¹⁹ Il existe quatre versions de *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. La première est rédigée vers la fin de 1935. En 1936, Benjamin y apporte des modifications en vue de sa publication, qui n'a lieu que de façon posthume, en 1955. Nous utilisons la traduction revue par Rainer Rochlitz dans *Œuvres III* (Gallimard, 2000), rééditée par les Éditions Allia en 2009.

quotidiennes, l'expérience que les objets sortis de leurs mains sont à la fois des uns et des multiples : « Cette production des artisans et des artistes [...] est tout entière vécue par ces hommes de l'art comme autant d'élaborations uniques visant l'adéquation de l'œuvre à sa destination, mais répétées un grand nombre de fois et chaque fois différemment¹¹²⁰ ». Jean Cuisenier assimile la fréquentation des œuvres multiples à une expérience, qui devient de plus en plus fine avec le perfectionnement des techniques qui permet d'obtenir des exemplaires de mieux en mieux produits ou « sérialisés¹¹²¹ », et donc de « plus en plus semblables¹¹²² ».

Les rapports entre l'homme et la machine sont donc au centre des possibilités offertes par les évolutions techniques. En cela, les arts allographiques interrogent le rapport au geste, à la main créatrice, en mettant en lumière les variations induites dans ses actions quand elles se répètent. Dans un premier temps, nous étudierons la notion d'art allographique ; dans un deuxième temps, nous la confronterons aux limites techniques et esthétiques de la machine pour, dans un troisième temps comprendre comment l'intervention humaine est indispensable à la reproduction des œuvres d'art par les machines.

a. Les arts allographiques

L'œuvre d'art est par essence reproductible, seuls les modes de reproduction varient. Jusqu'ici, nous avons souvent utilisé le terme « reproduction » sans le définir. Pourtant ce mot, dont l'emploi semble ici si naturel, demande à être interrogé pour poser les fondements des enjeux de la reproduction. Sans engager une enquête terminologique, nous souhaiterions reprendre certains des éléments mis en évidence par Véronique Meyer à propos de la gravure de reproduction¹¹²³. Nous avons déjà maintes fois souligné les parallèles entre gravure et sculpture d'édition, et une fois encore, les questions soulevées par la première permettent d'interroger la seconde. L'expression « gravure de reproduction » est habituelle pour désigner les estampes

¹¹²⁰ CUISENIER 1992, p. 7.

¹¹²¹ CUISENIER 1992, p. 9.

¹¹²² CUISENIER 1992, p. 9.

¹¹²³ MEYER 1989 ; MEYER 2004.

« reproduisant » une autre œuvre, picturale ou graphique. Or, cet usage du mot « reproduction » n'est pas sans équivoque, puisque les dictionnaires étymologiques, qui font remonter sa formation à la fin du XVII^e siècle, indiquent que celui-ci « n'a d'abord été créé que pour signifier l'acte de procréation végétale ou animale », c'est-à-dire la procréation à partir de deux êtres d'une même espèce d'un individu appartenant lui aussi à cette espèce, raison pour laquelle Véronique Meyer écrit : « Reproduire un objet, c'est façonner un objet identique ; la reproduction idéale, mieux qu'une copie, est un double¹¹²⁴ ». La gravure est une reproduction « puisqu'à partir de la matrice, considérée comme un original, sont tirées un très grand nombre d'épreuves toutes identiques, pour autant que l'encre des planches ou le poids de la presse l'autorisent¹¹²⁵ » ; même si toute matrice, même « originale », est déjà une reproduction d'un dessin préparatoire, comme presque toute sculpture est la reproduction d'un modèle en plâtre ou en terre.

Mais il y a reproduction et reproduction. Walter Benjamin distingue les reproductions faites pour l'apprentissage, celles-là mêmes que Maxime Préaud qualifie de *discipléennes* et les reproductions obtenues à partir d'une technique. La reproduction technique – ou mécanique, le français préférant cette expression à la locution benjaminienne – a un effet sur l'œuvre, sur l'objet reproduit : elle l'arrache du domaine de la tradition et le projette dans une autre sphère où il peut désormais rencontrer autant de situations particulières qu'il y a d'exemplaires. Chaque reproduction agit comme une réactivation de l'objet reproduit.

En abolissant le *hic et nunc* de l'œuvre d'art, cette unicité de son existence au lieu où elle se trouve qui constitue, dans la perspective benjaminienne, le fondement de l'authenticité de l'œuvre, les œuvres d'art multiples ont suscité de nouvelles voies d'interprétation. Comme pour sa définition juridique, le modèle textuel sert là encore de référence et les méthodes développées par la sémiotique permettent d'interroger ces objets. Dans l'introduction de *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Gérard Genette rappelle que la distinction établie par Charles Sanders Peirce (1839-1914) entre « type » et « occurrence » est

¹¹²⁴ MEYER 1989, p. 41.

¹¹²⁵ MEYER 1989, p. 41.

opérante dans le monde de l'art : un texte est un type dont chaque exemple écrit ou récitation orale est une occurrence, un « décrochement (onto)logique » qui, selon M. Genette n'a pas d'équivalent dans les œuvres uniques de la peinture¹¹²⁶. Pour soutenir la pertinence de ce modèle, il reprend la théorie du philosophe américain Nicholas Wolterstorff qui applique aux *artworks* que sont la gravure et la sculpture moulée ce statut à deux niveaux, avec d'un côté le type – qu'il qualifie de *kind* – et de l'autre les occurrences, qui peuvent être soit des objets, groupe dans lequel entrent les œuvres d'art – il parle alors d'*object-works* –, soit des occurrences ou *occurrence-works*, c'est par exemple le cas de la musique. Mais la musique, et surtout la littérature, sont à la fois occurrence au moment où elles sont lues ou performées, et type ou objet dans leurs exemplaires graphiques. Nicholas Wolterstorff identifie le domaine des *arts-works* à celui des arts à produits multiples, même si Gérard Genette relève chez lui la tentation d'étendre cette analyse aux œuvres singulières des arts plastiques, qualifiées de *kinds* à un seul *exemple*, et dont l'unicité ne reposerait que sur les limites technologiques pouvant être à tout moment dépassés, c'est-à-dire quand les techniques de reproduction permettront d'en obtenir de parfaites copies.

Cette distinction, entre les œuvres « types » et les œuvres « occurrences » rejoint la partition établie par le philosophe américain Nelson Goodman (1906-1998) entre les œuvres autographiques et les œuvres allographiques. Pour le philosophe Jacques Morizot, de même que pour Gérard Genette, le point de départ de la réflexion de Goodman est le problème de « l'authenticité d'une œuvre au sens de sa paternité véritable¹¹²⁷ » ou, plus précisément, les répercussions que cette reconnaissance peut avoir sur l'appréciation esthétique de ces œuvres. Cette réflexion l'amène à interroger le statut de la contrefaçon. Prenant le cas de la peinture, la copie d'une œuvre originale, en tant que démarche potentiellement frauduleuse et pouvant alors être condamnée, a un sens. La notion de contrefaçon est opérante. Mais dans d'autres arts, tels que la littérature ou la musique, ces productions dont nous avons vu qu'elles relevaient non du régime du type mais de l'occurrence selon le système piercien, sont sans effet. En effet, chaque nouvelle copie correcte – c'est-à-dire chaque copie en tous

¹¹²⁶ GENETTE 1994, p. 20.

¹¹²⁷ GOODMAN 1990, p. 18.

points similaire à l'original – d'un texte ou d'une partition n'est qu'un exemplaire, une occurrence supplémentaire. Toutefois, Goodman n'exclut pas l'existence de reproductions qui, ne respectant pas le droit d'auteur, sont frauduleuses et condamnables à ce titre.

Goodman ramène la notion d'authenticité et le sens que peut avoir cette notion aux conditions de production de l'œuvre, à son histoire. Dans certaines œuvres d'art, cette notion est pertinente, dans d'autres elle ne l'est pas, car « toutes les copies correctes constituent autant d'*exemplaires* valides de l'œuvre ». Les premières constituent ce que Goodman dénomme les « arts autographiques », les secondes les « arts allographiques ». Cette distinction recoupe celle entre les œuvres idéales, que Gérard Genette qualifie également d'œuvres à immanence physique – qui sont des objets matériels ou des événements perceptibles – aux œuvres à immanence idéale, c'est-à-dire consistant un type commun à plusieurs occurrences correctes¹¹²⁸. Plus simplement, cette distinction oppose « les arts où chaque œuvre est un objet unique, comme la peinture ou la sculpture de taille, et ceux où chaque œuvre est ou peut être un objet multiple, c'est-à-dire une série d'objets tenus pour identiques, comme les exemplaires d'un texte, ou pour équivalents, comme les épreuves d'une sculpture de fonte¹¹²⁹ ».

Toutefois, pour Goodman, la ligne de partage entre les régimes autographiques et allographiques n'est pas aussi stricte que celle séparant un « art singulier » d'un « art multiple ». Les arts autographiques sont ceux qui donnent un produit singulier dans ce que Goodman appelle la première phase de l'histoire de leur production. Prenant l'exemple de l'estampe pour expliciter la pensée de Goodman, M. Genette montre comment les différences existant entre les exemplaires d'une gravure (encrage, qualité du tirage, du papier, etc.) dont aucun n'est identique à un autre, ne s'opposent pas à leur authenticité. Ce qui importe, c'est leur provenance, qu'elles procèdent toutes de la même matrice. Ces « œuvres autographiques qui consistent en plusieurs objets¹¹³⁰ » sont rendues possibles par la présence de deux phases dans l'histoire de leur production : la

¹¹²⁸ GENETTE 1994, p. 23.

¹¹²⁹ GENETTE 1994, p. 23.

¹¹³⁰ GENETTE 1994, p. 53.

première, qui produit un objet singulier – la matrice ou le modèle –, la seconde, qui produit « des objets multiples à partir de cet objet singulier¹¹³¹ ».

Gérard Genette insiste sur la dimension génétique opérant dans le terme « phase » tel qu'il est employé par Goodman :

« Le mot phase désigne une opération génétique spécifique : celle qui détermine la production d'un objet à la fois préliminaire (instrumental), non ultime mais cependant définitif, et susceptible de produire à son tour, comme de lui-même et par le truchement d'une technique pour ainsi dire automatique, l'objet ultime d'immanence. Le produit de la première phase n'est ni une esquisse, ni un brouillon, mais un modèle assez élaboré pour guider, et même contraindre la phase suivante, qui n'a plus un rôle d'exécution, et qui de ce fait peut être déléguée à un praticien sans fonction créatrice.¹¹³² »

Les deux phases identifiées par Goodman correspondent à celles de l'invention du modèle, en tant que forme archétypale, et à son exécution en multiples exemplaires, sa reproduction ; un concept qui correspond tant à l'estampe qu'à la fonte en bronze ou à la photographie. Par ailleurs, la première phase redonne à l'allographique une part d'autographique. Au principe de la « filiation », qui apparaît souvent dans la littérature concernant les arts de la reproduction – une matrice mère donnant « naissance » à des exemplaires filles –, Goodman préfère celui de l'émanation de l'œuvre par rapport à un type donné. Ce principe tend à abolir la hiérarchie entre matrice et exemplaire sans pour autant les situer exactement au même niveau. Issus d'un même moule et d'un même modèle, ils sont les émanations « filles » d'une forme « mère » singulière.

C'est cette filiation entre l'œuvre originale et ses reproductions en bronze qui permettent de conférer aux reproductions des qualités proches des œuvres uniques. Appliquée à l'industrie du bronze, la notion d'art allographique la positionne à l'intersection de la création artistique et de la diffusion commerciale de l'art. Les différents cas de litiges conciliés par la Réunion que nous avons étudiés, de même que les propos en faveur de la reproduction en bronze que nous avons pu évoquer, insistent sur l'originalité inhérente à chaque reproduction, sur sa valeur, mais aussi sur le pouvoir qu'elle a. La notion d'œuvre d'art

¹¹³¹ GENETTE 1994, p. 53.

¹¹³² GENETTE 1994, p. 54.

allographique donne un cadre théorique, en marge du cadre juridique que nous avons décrit précédemment : une réflexion fondée sur une connaissance pratique de ces objets. Cette notion, en donnant un pendant à celle d'art autographique permet un dialogue entre création industrielle et création artistique. Allographique et autographique étant situées dans un même domaine, celui de la création, certains objets peuvent être situés à la frontière de l'une et de l'autre. C'est parfois le cas du bronze, car, en procédant d'une même matrice, les reproductions en bronze s'extraient du régime allographique pour rejoindre la catégorie des œuvres autographiques à exemplaires multiples décrite par Goodman. La reproduction acquiert une originalité dans sa multiplicité.

b. L'« écueil de la machine¹¹³³ »

Toutefois, ces qualités d'originalité et la valeur artistique des reproductions en bronzes ne sont pas reconnues par tous. Et nombreuses sont, dès la divulgation des procédés de réduction mécanique, les critiques formulées à leur encontre, des critiques à la fois d'ordres matériel et esthétique. Leur étude permet de comprendre, dans un siècle positiviste découvrant les possibilités de la machine – mais aussi sa beauté¹¹³⁴ –, que l'art doit rester un domaine protégé. Tout d'abord, le passage du marbre au bronze est dénoncé par les défenseurs de la matérialité de l'original. L'argument est très simple, efficace, et difficilement parable : des œuvres pensées et exécutées dans un matériau spécifique ne peuvent être reproduites dans un autre sans que se perde une de leurs caractéristiques essentielles ; fondre en bronze des œuvres taillées dans le marbre est criminel :

« Une faute que commettent cependant nos fabricants d'objets d'art, c'est d'employer trop exclusivement le bronze, et de confier à cet alliage la reproduction des œuvres exécutées en marbre. Cette faute est particulièrement sensible pour la Vénus de Milo, qui est cependant une des meilleures réductions faites par le procédé Collas. En plâtre, elle conserve encore la meilleure partie de son charme et

¹¹³³ ANONYME 1866, p. 1168.

¹¹³⁴ MAAG 1983, p. 55.

sa puissance : fondue en bronze, elle change d'accent, elle n'a plus la grâce au modèle que nous admirons au Musée du Louvre.¹¹³⁵ »

Aux changements de tonalité produits par le passage du marbre au bronze, de la blancheur marmoréenne à la patine sombre s'ajoutent les transformations induites par les modifications d'échelle. La précision mathématique de la réduction ne tient pas compte dans ses calculs des « effets » aménagés pour telle ou telle grandeur. Les accentuations, les distorsions destinées à donner à une figure de grande taille, placée en hauteur ou sur un socle pour une présentation publique, ne peuvent donner le même rendu, la même sensation visuelle une fois transposée dans des figures de petite taille destinées aux étagères ou autres manteaux de cheminée. Elles perdent toute leur raison d'être et viennent au contraire troubler l'appréciation de l'œuvre : « Les passions qui animent les figures grandes comme nature ou colossales ne se comprennent plus dans les réductions aux 2/5, aux 3/10, et au 1/4, au 1/12¹¹³⁶ ». Le système fonctionne dans les deux sens, l'augmentation d'un modèle n'étant pas moins fallacieuse que son rapetissement.

De plus, la technique de la fonte au sable est perçue comme déficiente et falsificatrice. Elle divise la sculpture en maints abattis qui doivent ensuite être remontés ; l'assemblage de pièces fondues séparément exige de nombreux réajustements, soit autant de trahisons possibles envers l'original. La division des tâches et la multiplication des mains mettent en péril l'unité et la cohérence de ce dernier. De plus, les retouches effectuées par le ciseleur pour effacer ou atténuer le « gauchissement » de la pièce lors de l'assemblage sont considérées comme « le dernier coup porté à l'exactitude de la reproduction¹¹³⁷ ». Sous son ciseau, les nuances de surface, les effets de lumière et de modelé créés par un traitement varié des plans disparaissent, sans que cela ne trouble toujours, certains mauvais esprits y voyant au contraire une adaptation pragmatique à la médiocrité du goût contemporain : « Le badaud veut des surfaces bien lisses, le ciseleur ne le sait que trop, il ratisse, ratisse, les plans s'altèrent et se fondent, l'ensemble enfin devient

¹¹³⁵ DEHERAIN 1863, p. 862.

¹¹³⁶ BUSQUET 1856 (1), p. 216.

¹¹³⁷ DEHERAIN 1863, p. 861.

si poli et si propre que sous la propreté, il n’y a plus de chair, et plus de membres sous les draperies¹¹³⁸ ».

De tous les reproches formulés à l’encontre de l’édition, le plus « grave » et le plus mis en évidence est son caractère mécanique ; une critique qui attaque son principe même. Ces réductions ne sont pas faites de la main de l’homme, qui seule est capable de comprendre l’œuvre originale et d’adapter la reproduction. Dans *l’Éloge de la main*, Focillon évoque à cet égard la main du graveur, de l’orfèvre et de l’enlumineur, disant d’elles que :

« Dans le champ le plus resserré, sûre d’elle-même et de ses démarches, c’est déjà un prodige que cette main-là, qui assujettit aux dimensions du microcosme les énormités de l’homme et du monde. Ce n’est pas une machine à réduction. Ce qui lui importe, c’est moins la rigueur d’une étroite mesure que sa propre capacité d’action et de vérité.¹¹³⁹ »

En déclarant que les chefs-d’œuvre antiques sont des modèles inimitables, dotés « de ces lignes grandioses et sublimes qu’aucun compas humain ne retrouvera¹¹⁴⁰ », Busquet met en évidence cette impuissance de la réduction mécanique. Rien, aucun procédé, le plus perfectionné soit-il, ne pourra jamais retrouver la perfection propre à chaque œuvre d’art. Le mieux se fait l’ennemi du bien. Si la machine à réduire est dotée de capacités supérieures, d’une précision conférée par la science, elle est dépourvue de ce qui fait la spécificité de l’œuvre d’art, cette cristallisation – magique – d’une pensée unique dans une forme unique, cristallisation dont la main ne peut être que le seul outil.

Dans un article défendant la gravure face à la photographie publié en avril 1856 dans la *Revue des deux-mondes*, Henri Delaborde (1811-1899), critique d’art et conservateur au département des Estampes de la Bibliothèque nationale, use d’une comparaison avec la sculpture d’édition pour critiquer la photographie : les deux techniques mécaniques ne pouvaient que donner « une ressemblance servile au lieu d’une image en correspondance avec le type choisi¹¹⁴¹ ». Et cela à la différence de la gravure qui est, elle, « un art, précisément

¹¹³⁸ ANONYME 1866, p. 1167.

¹¹³⁹ FOCILLON 1981 [1934], p. 126.

¹¹⁴⁰ BUSQUET 1856 (1), p. 216.

¹¹⁴¹ DELABORDE 1856, p. 621.

parce qu'elle permet, qu'elle exige même, la participation de la pensée et du goût à un travail de reproduction. Soumission sincère à l'autorité du modèle, voilà sans doute la première loi de ce travail ; mais l'imitation serait insuffisante, si elle garde seulement le caractère d'une copie littérale. Pour qu'une estampe rende à souhait le tableau d'après lequel elle a été faite, il faut que le graveur [...] se soit assimilé l'esprit de son modèle, mais que jusqu'à un certain point il en ait varié la lettre¹¹⁴² ». Delaborde met ici en évidence une distinction entre ce qui relève de la « transcription matérielle » et de la « copie par voie d'interprétation ». Ce texte, dont nous reproduisons ci-dessous un long extrait, fait la synthèse des critiques formulées à l'encontre de la sculpture d'édition afin de montrer combien la reproduction gravée diverge dans ses méthodes :

« Les procédés actuels pour la réduction des statues et des bas-reliefs donnent, on le sait, des résultats mathématiquement exacts. D'où vient que pourtant ces répétitions, si fidèles en réalité, ne semblent pas avoir à beaucoup près la même beauté que les morceaux originaux ? C'est qu'elles forment une ressemblance servile au lieu d'une image en correspondance avec le type choisi. Les changements de proportions, la différence des matières nécessitent quelques variantes en dehors de l'action d'une machine, et qui eussent réclamés la main intelligente d'un artiste. Croit-on que le sculpteur de la *Vénus de Milo* ou le sculpteur du *Moïse* eussent traité leurs ouvrages absolument de la même façon, si ces ouvrages, au lieu de garder leurs proportions colossales, se fussent réduits à ces proportions de statuettes qu'on leur donne aujourd'hui, et si le bronze eût dû être employé au lieu du marbre ? Telle forme eût été autrement ressentie, tel détail simplifié ou exprimé avec plus de délicatesse. – Quelque chose d'analogue à ces modifications ou à ces sacrifices doit se passer dans un travail de reproduction par le burin. Il ne suffit pas que le graveur s'attache à rendre de point en point tout ce qu'il voit dans son modèle : il est nécessaire qu'il juge et détermine l'importance relative de chaque objet, qu'il prenne certains partis pour stimuler un coloris varié avec deux tons seulement et conserver au dessin soit sa grâce, soit sa fierté, en opérant sur un champ très restreint, ou tout détail, s'il n'est atténué, devient aisément hors de propos et de mesure. On comprend dès lors à quel point le discernement et l'intelligence pittoresque sont de mise dans un genre de travail qui, tout en reflétant la pensée d'autrui, doit avoir aussi son caractère particulier et sa physionomie distinctive. L'imagination même ne saurait être exclue du domaine de la gravure, et l'on pourrait dire sans exagération qu'il n'est guère

¹¹⁴² DELABORDE 1856, p. 621.

de graveur éminent dans aucun pays ni à aucune époque dont les œuvres n'attestent une véritable puissance d'invention.¹¹⁴³ »

L'exactitude mathématique, qui apparaît comme un gage scientifique, n'en est pas pour autant un de fidélité, les deux notions sont divergentes. Ainsi, Delaborde oppose la « ressemblance servile » à l'« image en correspondance avec le type choisi », la passivité de l'imitation et l'activité intelligente de la main.

Lors de l'important procès qui oppose le sculpteur Clésinger à Barbedienne en 1866 au sujet des droits de reproduction des œuvres du premier, les arguments présentés par Delaborde sont ceux-là même que l'avocat du sculpteur développe dans son plaidoyer. Il commence par mettre en évidence l'imprécision de la machine à réduire qui est incapable de produire deux épreuves de mêmes dimensions, et les différences engendrées entre deux pièces sont si évidentes qu'elles se voient à l'œil nu. Ces divergences sont autant de « profanations » envers le modèle original et la pensée de l'artiste : « Imaginez la *Vénus de Milo* avec quelque chose de plus ou de moins que les proportions du marbre grec, et dites si ce n'est pas une profanation ? Quelque chose de plus ou de moins à la gorge, aux hanches ou ailleurs, et dites si ce n'est pas un outrage à la beauté souveraine.¹¹⁴⁴ » La machine ne peut se suffire à elle-même, elle est incapable de transmettre l'impulsion qui fait passer de l'état de *chose* à l'état d'œuvre d'art et « [...] a grand besoin que le maître vienne polir l'épiderme et souffler la vie, non pas la vie qui mange et qui boit, mais l'âme, l'idéal, le je ne sais quoi qui fait que le marbre pense. Voyons me trompé-je ? Est-ce qu'on vous persuadera jamais qu'il puisse sortir une âme d'une mécanique ? Est-ce que chacun de nous ne sent pas qu'à créer une âme il faut une main d'homme, et une main inspirée ? Le produit de la machine n'est guère plus une œuvre d'art que les personnages en pain d'épice¹¹⁴⁵ ». Dans le contexte où sont prononcées ces attaques, elles sont spécifiquement dirigées contre Barbedienne dont les productions sont accusées de tous les maux, sa *Sapho* a le torticolis et les gens de goût bien avisés évitent soigneusement de passer devant son magasin, rue Poissonnière, de peur de se trouver mal. Elles sont formulées à diverses reprises

¹¹⁴³ DELABORDE 1856, p. 622.

¹¹⁴⁴ ANONYME 1866 (1), p. 1168.

¹¹⁴⁵ ANONYME 1866 (1), p. 1168.

à l'encontre des fabricants de bronze dans leur ensemble. L'écueil de Barbedienne, c'est de croire qu'en n'employant pas de vrais artistes pour retoucher ses épreuves, mais de simples « manœuvres », il puisse produire autre chose que de la « sculpture de pacotille ». L'avocat de Clésinger termine sa plaidoirie en exhortant les artistes à ne pas se laisser corrompre, et surtout à ne pas corrompre leur art par de telles pratiques. Ils ont tout à perdre car ce n'est pas en « laissant courir son nom sur des épreuves difformes » que l'on se popularise, au contraire « on se ravale, on se fourvoie les oisifs à bonnes intentions, qui voudraient introduire l'art dans leur logis¹¹⁴⁶ ».

Les bons artistes, les très bons artistes même, ceux qui ont pleinement conscience de la qualité et de la valeur de leur art, ne peuvent sciemment accepter de dénaturer leurs œuvres. Même Léon de Laborde, défenseur de la démocratisation de l'art, nuance son propos. L'abondance apportée par la reproduction mécanique ne doit pas se payer du prix de la qualité ; il ne faut pas reproduire à tout bout de champ par goût de la profusion, mais toujours opérer une sélection rigoureuse et indispensable nécessaire au maintien du goût. Cette sélection est d'autant plus impérative que les meilleurs artistes ne sont pas toujours pour Laborde ceux qui acceptent de livrer leurs modèles à l'édition : « Nous semblons nous consoler de l'infériorité de nos qualités en supputant la supériorité de la quantité : on pourrait croire que nous estimons autant la multiplication obtenue par mille procédés reproducteurs et les créations originales. Encore si nous reproduisions seulement les œuvres de premier ordre ; mais les artistes les plus doués sont les moins bien disposés à descendre dans cette arène populaire¹¹⁴⁷ ». Certes, ces remarques sont formulées à un moment où l'édition et ses modalités – le contrat, l'intéressement des artistes... – sont en train de s'implanter et où le ralliement des artistes se fait progressivement. Toujours est-il que Laborde pointe la défiance que l'édition et son mercantilisme, instillent chez nombre d'artistes.

La crainte de voir ses œuvres avilies par la reproduction touche de la même manière les collectionneurs d'œuvres d'art. Dans *Musée de sculptures*

¹¹⁴⁶ ANONYME 1866 (1), p. 1168.

¹¹⁴⁷ LABORDE 1856 (1), p. 485-486.

antiques et modernes publié en 1841, Frédéric de Clarac¹¹⁴⁸ souligne l'inquiétude qui habite certains collectionneurs de voir leurs œuvres reproduites :

« On conçoit, jusqu'à un certain point, que des possesseurs de belles productions de la peinture, dans leur passion jalouse, ne permettent que très-difficilement, ou même ne permettant pas à des mains habiles de faire des copies de certains tableaux, par la crainte de les voir passer un jour pour des originaux ou pour des répétitions de chefs-d'œuvre acquis à grand prix, et que l'on conserve avec un religieux respect et une espèce de tendre avarice : ce sont de ces trésors où l'on craindrait de voir venir se mêler des pièces fausses. Il en est de même des figures en bronze, qu'il est assez de ne pas aimer à laisser mouler en plâtre, que des gens adroits reproduiraient bientôt en bronze, et tellement semblables aux originaux que, placées dans des cabinets de réputation, elles pourraient disputer aux bronzes antiques qui les ont produites leur propre originalité : ce sont des enfans [sic] naturels qui usurpent des titres et s'emparent de la maison paternelle, et il est assez triste pour le possesseur des morceaux de grand prix de voir mettre en doute leur authenticité.¹¹⁴⁹ »

L'argument de fidélité – ou d'infidélité – de la reproduction est ici renversé. La reproduction devient assez fidèle pour susciter la peur de voir des copies prises pour des originaux, brouillant ainsi la ligne de partage entre le modèle et ses avatars, entre l'unique et le multiple, l'ancien et le neuf, le rare et le commun. La machine à réduire, cet « infallible procédé Collas¹¹⁵⁰ » a-t-elle montré ses limites ? Dans l'exactitude de la traduction, l'œuvre risque la perte de son sens, et ainsi « ce qui [passait] pour être une traduction parfaite du modèle en sera une abominable trahison¹¹⁵¹ ». Et les reproches qu'Henri Focillon adresse quelques décennies plus tard à l'encontre de la photogravure, froide et incapable de restituer toutes les subtilités de l'original, trouvent une résonance dans la reproduction de sculptures : « On dit qu'elle est fidèle : elle l'est à la lettre, c'est-à-dire qu'elle ne l'est pas¹¹⁵² ».

¹¹⁴⁸ Charles Othon Frédéric Jean-Baptiste de Clarac (1777-1847), dessinateur, savant, archéologue et conservateur du musée des Sculptures antiques et modernes du Louvre de 1818 à sa mort.

¹¹⁴⁹ CLARAC 1841, p. XII.

¹¹⁵⁰ GAUTIER 1858, p. 7.

¹¹⁵¹ BLANC 1862, p. 383.

¹¹⁵² FOCILLON 1981 [1934], p. 362.

c. L'homme et la machine

La reproduction mécanique est imparfaite, les défenseurs de l'art industriel le reconnaissent eux-mêmes. Ou plus exactement ils reconnaissent les limites de la machine : bien que perfectionnée, elle n'est qu'un instrument, qu'un outil mis à la disposition de l'homme, charge à lui d'en faire un usage intelligent et de pallier par ses propres talents ses insuffisances. C'est très précisément ce que met en évidence Léon de Laborde quand, félicitant les progrès de la technique qui créent des substituts aux actions humaines, il insiste sur la nécessité qu'il y a à accompagner le travail de la machine :

« Une fois dans cette voie, aucun progrès ne doit étonner ; et si l'on me disait qu'après le métier Jacquart marchant par la vapeur et par l'électricité, après la machine qui sculpte et la machine qui coud, on a trouvé une mécanique qui peint, je n'en serais pas surpris et j'y applaudirais, car cette machine aurait toujours besoin d'une âme pour l'animer, second moteur aussi indispensable que celui qui se développe sous l'action du combustible enflammé.¹¹⁵³ »

Paul d'Ivoy est lui aussi mesuré dans son jugement de l'art industriel en 1856. Sans jamais tomber dans une diatribe anti-industrie, il met en évidence avec nuance les avantages et les défauts de la fabrication mécanique. La machine n'est pas la main, exiger d'elle les mêmes résultats que ceux de la main, c'est se méprendre fortement sur son compte, et balayer d'un même revers de main tous les avantages que, malgré ses défauts, elle peut apporter :

« Si nous reconnaissons les mérites de notre art industriel, nous ne méconnaissons pas ses défauts ; quelques-uns de ces défauts tiennent à l'industrie elle-même, aux procédés de fabrication. La fabrication mécanique a d'immenses avantages : elle répand le bien-être, elle met le luxe à la portée de tous, elle permet à l'art de pénétrer partout ; mais a certaines impuissances regrettables. Un objet fait à la mécanique une rigidité, une régularité, une monotonie symétrique qui laissent voir qu'il a été produit par un agent aveugle inintelligent. La variété est un signe de vie, l'irrégularité du travail à la main est un charme ; cette irrégularité, où se devine l'inflexion du

¹¹⁵³ LABORDE 1856 (1), p. 481-482.

pouce, est le signe de la production par un agent qui pense et qui vit [...].¹¹⁵⁴ »

Paul d'Ivoy en appelle à un jugement raisonné à son égard, et demande à prendre les arts industriels pour ce qu'ils sont, car seule cette juste compréhension de ses possibilités permettra d'en tirer le meilleur parti.

« Cette infériorité de la mécanique pourrait être en partie rachetée par des qualités qui manquent trop souvent. Nos artistes industriels ont le goût exquis, le sentiment délicat des convenances, la forme, l'élégance, ils ont même la distinction ; ce qui leur fait trop souvent défaut, c'est le style, c'est le caractère. C'est le style cependant qui fait vivre les œuvres d'une époque.¹¹⁵⁵ »

La machine est défectueuse, et la main de l'homme doit venir suppléer à ses déficiences. Ce peut être l'artiste industriel pour d'Ivoy, ou le fabricant lui-même pour Busquet. Que la tâche soit assumée par l'un ou l'autre n'est pas le plus important, ce qui l'est en revanche c'est de ne jamais considérer cette intervention humaine comme superflue. Car le sentiment, le goût, l'élégance, la distinction, autant de qualités intransférables à la machine, incommunicables par la technique, peuvent sauver l'art industriel et lui conférer cet attribut suprême, qui n'est ni de l'ordre de la science, ni de l'ordre de la technique et dont seules les vraies œuvres d'art sont empreintes : le style.

B. De la traduction à l'interprétation des modèles : la gravure et la sculpture d'édition

« La lettre tue et l'esprit vivifie.¹¹⁵⁶ »

La reproduction mécanique ne pouvant suffire pour restituer la valeur et le sens de l'original, il faut lui instiller quelque chose en plus, lui apporter un mérite supplémentaire, de façon à lui faire franchir le pas la séparant de son modèle. Il lui faut dépasser la lettre pour atteindre l'esprit. De manière très

¹¹⁵⁴ IVOY 1856, p. 17.

¹¹⁵⁵ IVOY 1856, p. 17-18.

¹¹⁵⁶ Saint PAUL, Épître au Corinthien, chapitre 3.

frappante, les questions que posent les techniques de reproduction, qu'elles soient plus moins mécanisées, croisent celles que la traduction pose à la linguistique, et les modèles élaborés dans ce domaine apportent des cadres interprétatifs parfaitement opérants. Dans les deux cas, il s'agit de transmettre, de faire passer le sens d'une œuvre, littéraire ou plastique, dans une autre forme, verbale ou matérielle. Toutefois, cette action n'est ni neutre, ni évidente. Que présuppose le fait de traduire ? Comment traduire ? Et la traduction est-elle suffisante ?

En s'appuyant sur des modèles forgés par la linguistique mais aussi l'estampe, domaine dans lequel les notions de traduction et d'interprétation apparaissent de manière précoce par rapport à la sculpture, nous verrons dans quelles mesures ces paradigmes sont applicables à l'édition de sculptures, et comment ils participent à la reconnaissance d'une originalité propre à la reproduction.

a. Traduire

« Il y a des personnes qui, ne trouvant pas dans une estampe les mêmes beautés que dans un tableau, prennent une opinion défavorable de la gravure en général. De-là, ils font au graveur des demandes qu'il ne sauroit satisfaire avec les seuls moyens du blanc et du noir. Le graveur est au peintre ce que le traducteur est au poète ; dans l'impossibilité de rendre toutes les beautés d'un original [...].¹¹⁵⁷»

Dans l'article gravure de son *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Aubin-Louis Millin (1759-1818) procède à un double rapprochement : celui du peintre au poète, et celui du graveur au traducteur. Cette association se retrouve fréquemment au XVIII^e siècle dans la littérature relative à l'estampe, à l'exemple des *Notes historiques sur la gravure et sur les graveurs* publiées par Charles-Nicolas Cochin (1715-1790) dans le *Mercure de France* en août 1775 : « On ne doit point regarder les excellens graveurs comme de simples copistes ; ce sont plutôt des traducteurs qui font passer les beautés d'une langue très-riche dans

¹¹⁵⁷ MILLIN 1806, p. 741.

une autre qui l'est moins [...].¹¹⁵⁸ » La transposition d'une peinture, d'un dessin ou même d'une sculpture dans une estampe est semblable à la traduction d'un texte rédigé dans une langue dans une autre ; le graveur traduit l'estampe, il rend des lignes, des couleurs, des volumes compréhensibles, dans une autre langue, un autre médium. Cette assimilation du graveur au traducteur découle de ce que l'on a pu qualifier de « double nature¹¹⁵⁹ » de l'estampe, qui est à la fois un art de création et un art de reproduction. Cette spécificité, si elle apparaîtrait comme constitutive de l'estampe, ne se constitue en théorie qu'à la fin du XVIII^e siècle, dans les livres contemporains de Roger de Piles – *l'Abrégé de la vie des peintres* – et de Florent Le Comte – *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et gravure* – publiés en 1699, au moment où un marché de l'art séculier se construit en regard des mécénats aristocratiques et religieux¹¹⁶⁰. Ce nouveau marché hétérogène associe productions luxueuses et productions courantes qui, si elles ne relèvent pas encore du qualificatif de « masse », reposent néanmoins sur le principe de la série, et ne sont destinées à « une clientèle de particuliers, à la fois égaux et singuliers¹¹⁶¹ ». Se met alors en place un discours associant la gravure à la traduction¹¹⁶². Ainsi pour le graveur Pierre-Philippe Choffard (1731-1809) :

« Ceux qui ont comparé la gravure à une traduction ont peut-être le mieux saisi son caractère apparent. Si, comme le traducteur, le graveur doit rendre dans une autre langue, non-seulement les pensées, mais encore la manière et les beautés des originaux, il ne peut y réussir qu'en se pénétrant bien de leur esprit, et en possédant quelques lueurs du génie qui les a éclairés.¹¹⁶³ »

Cette définition nouvelle de l'estampe conduit à distinguer la démarche du graveur de celle des copistes de tableaux ou de sculptures, et ce bien que tous travaillent à partir du même matériau, un original. À partir des années 1755-1765, la terminologie se répand, amateurs et collectionneurs emploient désormais le terme de « traduction » et non de « reproduction ». Diderot, dans une de ses lettres à Étienne-Maurice Falconet (1716-1791), compare le graveur à

¹¹⁵⁸ COCHIN 1775, p. 141-142.

¹¹⁵⁹ Introduction de Michel Melot dans RAUX, SURLAPIERRE, TONNEAU-RYCKELYNCK 1989, p. 20.

¹¹⁶⁰ CASTEX 1989, p. 289.

¹¹⁶¹ Introduction de Michel Melot dans RAUX, SURLAPIERRE, TONNEAU-RYCKELYNCK 1989, p. 20.

¹¹⁶² Sur ce sujet, voir notamment MEYER 1989, p. 41-46, et MEYER 2004.

¹¹⁶³ CHOFFARD 1804, p. v ; cité par MEYER 1989, p. 42.

un « apôtre », un « missionnaire », une sorte d'évangéliste chargé de répandre une – bonne – parole ; puis de la métaphore religieuse, il passe, comme Millin, à la comparaison littéraire :

« Le graveur est une sorte d'apôtre ou de missionnaire, on lit ses traductions lorsqu'on n'a pas les originaux... Le graveur en taille douce (traducteur du peintre) est probablement un prosateur qui se propose de rendre un poète d'une langue à l'autre ; la couleur disparaît, la vérité, le dessin, la composition, les caractères, l'expression restent.¹¹⁶⁴ »

Reproduire serait donc traduire. Mais encore faut-il se demander sur quoi repose la traduction en gravure. Comment traduire une œuvre en estampe ? Sophie Bobet, qui a étudié la lithographie de reproduction au XIX^e siècle, rappelle les mots de Louis Huvey, peintre, graveur et affichiste, qui, dans *La Lithographie d'art* déclare qu'il ne s'agit pas seulement de « conserver rigoureusement exactes et sa forme et sa facture », il faut avant tout parvenir à faire « revivre l'œuvre du peintre, se substituer pour ainsi dire à lui, suivre dans chaque trait, dans chaque forme, son idée et parfois même deviner ses intentions¹¹⁶⁵ ». Le graveur doit se mettre dans la peau du peintre, endosser ses habits, pour parvenir, en utilisant au mieux les moyens qui sont les siens, à redonner vie – une vie différente mais non moins riche – à l'œuvre. Dans la lettre de Cochin au *Mercur*e de décembre 1754, on peut lire « la gravure en général est un talent soumis, c'est-à-dire l'imitation d'un autre art. Il ne faut pas entendre par ce mot copie sèche et servile, car l'artiste graveur ne réussit que par des équivalences qu'il sait présenter. L'intelligence et le talent lui sont nécessaires pour arriver par des voies différentes au même but que le peintre¹¹⁶⁶ ». Ainsi, il résume avec justesse et acuité le travail du graveur : parvenir au même résultat que le peintre par des moyens différents, objectif atteignable seulement en construisant du comparable.

¹¹⁶⁴ DIDEROT 1765 [1970] t. IV, p. 232

¹¹⁶⁵ HUVEY, Louis, *La lithographie d'art*, Paris, 1904, p. 17, cité par BOBET-MEZZASALMA 1990-1991, p. 336.

¹¹⁶⁶ COCHIN 1754, p. 175, cité par MEYER 1989, p. 42.

b. Élaborer un système d'équivalence

« [...] Le graveur ainsi que le traducteur s'efforcent de développer des équivalens ; et l'homme judicieux leur sait gré de leurs efforts.¹¹⁶⁷»

Dans la suite de son article sur la gravure précédemment cité, Millin place au centre du rapprochement entre le graveur et le traducteur leur recherche commune d'un système d'équivalence. Cochin lui aussi, dans sa lettre au *Mercur de France* de 1775 précédemment citée, insiste sur le fait que la gravure, langue qui dispose d'un vocabulaire moins riche que d'autres, dont les effets sont plus limités, demande du graveur, en raison même de ces difficultés, la recherche d'équivalents élaborés de manière à préserver dans la traduction les effets et surtout le sens de l'original.

L'élaboration d'un système d'équivalences est le principe même gouvernant la traduction littéraire : « L'équivalence dans la différence est le problème cardinal du langage et le principal objet de la linguistique¹¹⁶⁸ ». Elle est au centre de la théorisation de la gravure de traduction, elle la gouverne. C'est dans cette recherche d'équivalents, non pas textuels mais visuels, que s'opère la traduction en estampe, des équivalents devant être « également inspirés par le génie et par le goût¹¹⁶⁹ ». La traduction se fait alors synonyme de sélection : sélection des moyens à la disposition du graveur pour se livrer à cette traduction et, avant cela, sélection des œuvres à traduire. Dans cette perspective, l'estampe s'apparente à un jugement critique sur l'original¹¹⁷⁰. Cet aspect a également été rapproché de la critique artistique qui, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, instaure un véritable rapport dialectique entre texte et image au sein de revues telles que *La Gazette des Beaux-Arts*¹¹⁷¹. Car traduire, ce n'est pas dire la même chose, c'est « dire presque la même chose¹¹⁷² ». C'est dans ce « presque » que tout se joue, la réussite comme l'échec insurmontable de la traduction à pouvoir dire la « même » chose. Il est impossible de traduire parfaitement d'une langue à

¹¹⁶⁷ MILLIN 1806, p. 741.

¹¹⁶⁸ JAKOBSON 2003 [1963], p. 80.

¹¹⁶⁹ COCHIN 1775, p. 141-142.

¹¹⁷⁰ GADY 2005, p. 8.

¹¹⁷¹ LE MEN 1994, p. 88-108.

¹¹⁷² ECO 2006.

l'autre, car il n'y a jamais entre les deux de parfaite synonymie. Un traducteur doit savoir « négocier » avec un texte. Et un graveur doit lui aussi savoir transiger avec l'image. En retour, le choix des bons équivalents est ce qui donne droit au graveur à un statut de créateur et non de simple imitateur. Une pensée dans la droite ligne de Choffard pour qui : « ce serait mal juger les graveurs que de les considérer comme des copistes des peintres et sculpteurs dont ils représentent les ouvrages... Ils créent des œuvres originales et libres qui les distinguent autant du copiste que la science distingue l'artiste de l'ouvrier qui l'emploie¹¹⁷³ ».

Le développement de la lithographie de traduction est un symptôme de l'évolution du statut de l'artiste à partir des années 1830, lorsqu'il désire s'émanciper des circuits artistiques traditionnels et surtout toucher différemment le public en l'amenant à la rencontre de son œuvre¹¹⁷⁴. Ce à quoi il nous paraît nécessaire d'ajouter que c'est tout autant la volonté des artistes de se libérer des carcans institutionnels, que la difficulté qu'ils peuvent avoir à les pénétrer, qui les incite à adopter des stratégies parallèles afin de contourner les difficultés. La naissance de revues, telles que *L'Artiste*, à la ligne éditoriale artistiquement, si ce n'est politiquement marquée, accompagne pleinement ce phénomène. Les rapports entre peintres et graveurs évoluent ainsi que le relève Jules Desportes dans *Le Lithographe*. Les premiers réalisent combien les seconds peuvent leur être utiles : « Les peintres de mérite, qui autrefois ne voulaient pas entendre parler de laisser à la lithographie le soin de reproduire leurs œuvres, consentent actuellement volontiers à cette reproduction, et quelquefois même la provoquent pour des ouvrages importants¹¹⁷⁵ ». Le graveur reste parfaitement libre, cette liberté s'exprime dans la manière qu'il a d'appréhender le modèle et de le restituer, dans « la façon d'allier les tailles pour traduire l'harmonie générale de l'œuvre, celle des objets et des personnages¹¹⁷⁶ », dans ses « inventions¹¹⁷⁷ », c'est-à-dire les moyens qu'il met en œuvre pour reproduire un tableau ou un dessin, des moyens qui changent et s'adaptent toujours en fonction de l'original. Ainsi, comme l'affirmait déjà Choffard, le vrai talent est celui qui sait créer de

¹¹⁷³ CHOFFARD 1804, p. 8, cité par MEYER 1989, p. 42.

¹¹⁷⁴ BOBET 1990-1991, p. 104 A VERIFIER RICHELIEU

¹¹⁷⁵ DESPORTES, Jules « La lithographie considérée dans ses rapports avec les arts, les sciences, le commerce et l'industrie », *Le Lithographe*, Paris, 1846, p. 92 ; cité par BOBET 1990-1991, p. 104

¹¹⁷⁶ MEYER 1989, p. 42.

¹¹⁷⁷ MEYER 1989, p. 42.

nouvelles ressources¹¹⁷⁸. Toutefois, la liberté du graveur ne doit jamais s'arroger la manière du peintre ou du dessinateur. Il ne s'agit pas tant de la transformer que de faire en sorte qu'elle se retrouve pareillement dans un médium différent : « Le premier devoir du graveur est d'être toujours soumis à l'imitation du trait et de la manière du maître¹¹⁷⁹ ». Le travail du graveur est fait à la fois d'absorption et de mise à distance. Il doit suffisamment s'approprier la manière d'un autre pour pouvoir s'en détacher. Sans cette phase d'éloignement, qui permet au graveur de se libérer du modèle, la reproduction serait sans vie.

Si l'art de la traduction reflète l'évolution du statut de l'artiste, lequel, aspirant à davantage de liberté, fait appel à la gravure, et par là au public, pour affirmer son art en dehors du cadre officiel, il est lui-même le reflet de son époque. Ainsi, cette liberté revendiquée par les artistes touche également les graveurs. Sophie Bobet signale l'importance qu'accordent les peintres à cette notion de liberté dans l'art de la traduction, et cite l'exemple de Delacroix qui attend de ses traducteurs non seulement une copie fidèle, mais aussi d'être capables de le « recalcrer », c'est-à-dire d'avoir un regard critique sur son œuvre et son adaptation en gravure et de faire les modifications nécessaires pour préserver la qualité de l'œuvre. Cette sensibilité envers l'œuvre est d'autant plus forte que souvent les lithographes, à l'instar de l'équipe de Bertauts, ont reçu une formation de peintre. Pour Mme Bobet, ces lithographes transforment l'art de la traduction en un art d'« interprétation ».

c. L'interprétation

Pour ressusciter le sens initial, le traducteur doit se détacher du texte, de l'œuvre, pour éviter la froideur de la traduction littérale. C'est cette idée du dépassement de la lettre par l'esprit maintes fois évoquée. Aussi, la « juste définition de l'art » donnée par Blanc dans sa *Grammaire des arts du dessin*, qui se trouverait « entre la traduction littérale et la paraphrase éloquente¹¹⁸⁰ », pourrait servir de modèle à cette entreprise. Dans la distance prise vis-à-vis de l'original,

¹¹⁷⁸ CHOFFARD 1804, p. 8, cité par MEYER 1989, p. 42.

¹¹⁷⁹ CHOFFARD 1804, p. 175, cité par MEYER 1989, p. 42.

¹¹⁸⁰ BLANC 2000, p. 43.

distance réflexive et créatrice, réside le passage de la traduction à l'interprétation. Pour Maxime Préaud : « si le copiste améliore son modèle, c'est qu'il est passé dans le champ de l'interprétation¹¹⁸¹ », une copie ne pouvant être plus belle que l'original – encore faudrait-il savoir précisément ce qui détermine cette amélioration.

Au XIX^e siècle, la lithographie d'interprétation se développe notamment avec l'équipe formée par Victor Bertauts (1810-1881), un imprimeur-éditeur qui commence à publier en 1846. Son équipe se compose d'Adolphe Mouilleron (1820-1881), François-Louis Français (1814-1897), Eugène Le Roux (1833-1905), Célestin Nanteuil (1813-1873), Anastasi, Henri Baron (1816-1885), Karl Bodmer (1809-1893) et Jules Laurens (1825-1901). Selon Sophie Bobet, « avec eux [...] la lithographie de traduction tend à devenir une lithographie d'«interprétation»¹¹⁸² ». Comme nous l'avons dit, les années 1830 voient une expansion sans précédent de la reproduction et de la diffusion des images, un phénomène qui est à la fois suscité et soutenu par les revues illustrées qui se développent au même moment. Sophie Bobet note que, jusque dans les années 1840, les eaux-fortes et les lithographies qui illustrent ces revues sont le plus souvent exécutées par les artistes eux-mêmes. La lithographie apparaît dans un premier temps comme le moyen pour les peintres de reproduire leurs œuvres, et donc de maîtriser entièrement le processus de reproduction, assurant par là même la plus grande fidélité vis-à-vis de l'original, de même que la qualité de l'épreuve. Mais les progrès de la lithographie conduisent à la formation des lithographes de métier auxquels les peintres finissent par déléguer la tâche délicate de reproduire leurs œuvres. Ainsi, les albums de Salons de 1840, 1841, 1842 et 1843 sont illustrés par des lithographes de métier. En 1843, Louis Curmer fonde la revue *Beaux-Arts*, une publication luxueuse et éphémère ; seulement trois volumes seront publiés durant ses deux années d'existence. Elle se distingue par le choix varié des thèmes qu'elle traite, mais surtout par la grande qualité des œuvres gravées insérées. Pour Sophie Bobet, cette attention portée aux illustrations, dont la portée n'est justement pas seulement illustrative, s'explique par la finalité de la publication : initier un large public aux richesses et

¹¹⁸¹ PREAUD 2001-2002, p. 8.

¹¹⁸² BOBET 1990-1991, p. 7.

aux beautés de l'art. L'illustration est un « auxiliaire » de la description et du discours sur l'art. Les reproductions ne sont pas de simples traductions ; ce sont des œuvres à part entière qui doivent être dignes, le cas échéant, de figurer dans des collections d'amateurs. Elles sont de véritables créations.

L'interprétation, en tant que reproduction subjective d'un modèle, relèverait de la traduction par reformulation définie par Roman Jakobson. La linguistique décrit trois types de traduction : la traduction interlinguale ou traduction proprement dite – l'interprétation des signes linguistiques au moyen d'une autre langue –, la traduction intersémiotique ou transmutation – l'interprétation des signes linguistiques au moyen de systèmes de signes non linguistiques –, et la traduction intralinguale ou reformulation (*rewording*) – l'interprétation des signes linguistiques au moyen d'une autre langue¹¹⁸³ – : « La traduction intralinguale d'un mot se sert d'un autre mot, plus ou moins synonyme ; ou recourt à une circonlocution. Cependant, en règle générale, qui dit synonymie ne dit pas équivalence complète¹¹⁸⁴ ». La synonymie parfaite terme à terme – ou unités codées à unités codées pour reprendre la terminologie de Jakobson – étant impossible, la traduction opère par une substitution des messages. Pour pallier l'écart entre les unités codées d'une langue et celles d'une autre langue, la substitution ne se fait pas à leur niveau mais à celui des messages eux-mêmes, ce qui permet d'apparenter la traduction à un discours indirect : « le traducteur recode et retransmet un message reçu d'une autre source. Ainsi la traduction implique deux messages équivalents dans deux codes différents. L'équivalence dans la différence est le problème cardinal du langage et le principal objet de la linguistique. Comme tout receveur de messages verbaux, le linguiste se comporte en interprète de ces messages¹¹⁸⁵ ». Receveur de messages visuels, le graveur se comporte lui aussi en interprète de ces messages, car image et texte sont tous deux des dispositifs cognitifs et exigent en cela « l'interprétation au moyen d'autres codes, par recodage, c'est-à-dire traduction¹¹⁸⁶ ».

¹¹⁸³ JAKOBSON 2003, p. 79 ; voir également LE MEN 1994, p. 90.

¹¹⁸⁴ JAKOBSON 2003, p. 80.

¹¹⁸⁵ JAKOBSON 2003, p. 80.

¹¹⁸⁶ JAKOBSON 2003, p. 84.

d. Traduire et interpréter la sculpture

Tout en restituant le sens, la traduction reste légèrement à côté du texte ; elle le contourne, l'explore, sans jamais totalement le faire sien. Mais avant d'aborder cette limite de la traduction, il convient d'abord de s'interroger sur les possibilités de transposition de ce modèle à l'édition de sculpture. En effet, si « la gravure est une véritable traduction, c'est-à-dire l'art de transporter l'idée d'un art dans l'autre¹¹⁸⁷ », est-ce que la comparaison, pour ne pas dire la méthode, vaut également pour la sculpture d'édition ?

Consacrant en 1862 un article dans la *Gazette des Beaux-Arts* au procès intenté par Ferdinand Barbedienne à des boutiquiers italiens¹¹⁸⁸, Charles Blanc s'interroge sur la dimension artistique et créatrice de l'activité de ceux qu'il dénomme les « réducteurs », autrement dit les fabricants de bronzes éditeurs de sculptures. Doit-on – ou plus exactement, peut-on – déceler dans les objets sortis de leurs ateliers l'intervention d'une main artiste ou seule la marque d'une main mécanique y est-elle lisible ? Pour lui, nul besoin de poser cette question. Si ces « œuvres » ne sont pas nées du *génie* de l'art, elles ne sont pas moins pourvues d'un caractère créatif :

« Sans être une *œuvre du génie*, la réduction de Collas est à sa manière une œuvre d'art par les difficultés qu'elle représente, par l'intervention qu'elle exige d'un artiste habile, et surtout par l'influence qu'elle peut avoir sur la civilisation future. Elle est une œuvre d'art comme une traduction de Virgile est une œuvre littéraire.¹¹⁸⁹ »

Que Charles Blanc, critique, historien de l'art, théoricien et fondateur de la *Gazette des Beaux-Arts* mais aussi graveur formé dans l'atelier de Luigi Calamatta (1802-1869), utilise le terme de « traduction » pour qualifier les bronzes de Barbedienne est significatif. Il formalise, certainement grâce à sa familiarité avec la « langue » de la gravure, une idée flottant dans nombre d'écrits sur la sculpture d'édition. À l'instar du graveur, le fabricant se fait traducteur. Les glissements de

¹¹⁸⁷ DELACROIX, Eugène, *Journal*, Paris, Plon, 1960 (1932), t. III, p. 30 cité par Bobet ???

¹¹⁸⁸ BLANC 1862, p. 384-389 ; voir aussi l'arrêt Barbedienne contre Van Loqueren et autres, dans Dalloz, *Jurisprudence générale. Recueil périodique et critique de jurisprudence, de législation et de doctrine*, Paris, bureau de la jurisprudence générale, 1863, p. 111-112.

¹¹⁸⁹ BLANC 1862, p. 389.

langage sont possibles car les deux techniques partagent des problématiques communes et appellent des attitudes similaires vis-à-vis de l'œuvre à reproduire. Un parallélisme apparaît entre les méthodes de traduction en gravure et en sculpture, la réduction ayant valeur de traduction ainsi que l'énonce Blanc. Comme le graveur, le fabricant de bronzes doit choisir les bons modèles à reproduire, il doit les sélectionner avec soin et savoir comment intervenir de façon à remédier aux insuffisances de la machine et à restituer le sens initial de l'œuvre. Pour conserver au modèle ses qualités, il lui est aussi nécessaire de s'appropriier les originaux – dans ce paradoxe propre à la traduction – s'en détacher et les restituer dans une autre langue qui, comme l'estampe, transforme taille et couleur. Ce sont les qualités qu'Émile Cantrel met lui aussi en évidence chez Barbedienne en 1859 :

« Le grand secret de M. Barbedienne, qui dessine lui-même la plupart de ses modèles de fantaisie, c'est le secret des bons artistes : – c'est de ne copier la lettre d'aucun style, mais de se pénétrer si bien de l'esprit, qu'en cherchant l'œuvre rêvée, l'artiste devienne lui-même tour à tour un Grec du Bas-Empire, un Romain attardé devant les merveilles d'un Parthénon, un Mogol abîmé dans la contemplation des portes sacrées de la grande pagode, l'orfèvre florentin maudissant les Médicis qui le payent et qu'il flatte, ou le roué du XVIII^e siècle rêvant quelque nouvelle forme impossible digne d'être enviée par les Japonais même. En s'identifiant ainsi avec l'époque dont il veut retrouver la manière, cet artiste fait mieux que de copier la lettre du style, il en retrouve l'esprit ; il n'imité plus, il crée.¹¹⁹⁰ »

À la mort de Barbedienne, Victor Champier publie dans la *Revue des arts décoratifs* un long article consacré au fabricant dans lequel il voit un « traducteur de la beauté¹¹⁹¹ ».

Dans *Langages de l'art*, Goodman approfondit encore cette idée et voit dans toute sculpture une interprétation. En effet, pour lui, cette nécessité interprétative ne concerne pas seulement la reproduction de sculptures, mais la Sculpture dans son ensemble. Car, bien que celle-ci permette la représentation en trois dimensions d'un objet lui-même en trois dimensions, là où la peinture ne peut, de fait, que donner une imitation incomplète, la sculpture ne peut ni refaire

¹¹⁹⁰ CANTREL 1859, p. 181.

¹¹⁹¹ CHAMPIER 1892 (2), p. 290.

le réel, ni l'imiter, quand bien même ce réel est lui-même une sculpture. Que ce soit pour la représentation d'un objet ou d'une personne, il est impossible de parvenir à une représentation réaliste.

« La théorie de la représentation-copie est donc condamnée à l'origine par son incapacité à spécifier ce qui est à copier : ni l'objet dans sa manière d'être, ni toutes ses manières d'être, ni sa manière d'apparaître à l'œil dépourvu de toute préoccupation. Qui plus est, il y a quelque chose de faux dans l'idée même de copier l'une des manières d'être d'un objet, n'importe lequel de ses aspects. Car un aspect n'est pas simplement l'objet-vu-à-une-distance-et-sous-un-angle-donné-et-sous-une-lumière-donnée ; c'est l'objet tel que nous le regardons ou nous le concevons, une version ou une interprétation de l'objet. En représentant un objet, nous ne copions pas ladite version ou interprétation, nous la réalisons.¹¹⁹² »

Dans son ambition de reproduire à l'identique la sculpture est toujours déficiente et le sculpteur doit se livrer à « un subtil et complexe problème de traduction¹¹⁹³ ». C'est-à-dire qu'il doit bien souvent adapter sa représentation au message qu'elle est censée délivrer, une efficacité qui se paie par quelques arrangements avec la réalité. Or ces arrangements, autrement dit ces impératifs de traduction, s'avèrent, dans le même temps, construire toute la richesse de la sculpture ; qu'elle soit reproduction ou non.

e. Aporie de la traduction

« *Traduttore, traditore.*¹¹⁹⁴ »

Comme nous l'avons vu, si les équivalences permettent de se rapprocher finement d'un texte, ou d'une œuvre, originaux elles restent de l'ordre de l'homologie et non de l'exactitude ou de l'égalité parfaite. Il n'est pas possible de traduire parfaitement. Mais alors, dans quelle mesure cette traduction peut-elle être fidèle ?

¹¹⁹² GOODMAN 1990, 37-38.

¹¹⁹³ GOODMAN 1990, p. 46.

¹¹⁹⁴ « Le traducteur est un traître », formule traditionnelle italienne.

Dans son étude sur la traduction littéraire, Paul Ricoeur (1913-2005) fait le constat de cette utopie et propose de « renoncer à l'idéal de la traduction parfaite ». Puisqu'une transposition exacte est impossible, « ce renoncement seul permet de vivre, comme une déficience acceptée, l'impossibilité énoncée tout à l'heure, de servir deux maîtres : l'auteur et le lecteur. Ce deuil permet aussi d'assumer la problématique bien connue de la fidélité et de la trahison : vœu/soupçon¹¹⁹⁵ ». Ricoeur approfondit encore cette idée en identifiant dans la renonciation, ou plus exactement dans le fait d'accepter la renonciation, le point de départ de la bonne traduction : « Et c'est ce deuil de la traduction absolue qui fait le bonheur de traduire. Le bonheur de traduire est un gain lorsque, attaché à la perte de l'absolu langagier, il accepte l'écart entre l'adéquation et l'équivalence, l'équivalence sans adéquation. Là est son bonheur. [...] Son régime est donc bien celui d'une correspondance sans adéquation¹¹⁹⁶ ».

Ricoeur identifie deux manières d'envisager la traduction, qu'il qualifie également « d'acte de traduire », deux méthodes qui reposent sur l'acception et la conception que l'on a du terme « traduction » lui-même. Soit il s'agit de l'envisager dans un sens strict, c'est-à-dire comme « transfert d'un message verbal d'une langue dans une autre¹¹⁹⁷ », soit de l'envisager dans un sens plus large, comme « synonyme de l'interprétation de tout ensemble signifiant à l'intérieur de la même communauté linguistique¹¹⁹⁸ ». Ricoeur envisage deux approches de la traduction, la première qui tient compte de la pluralité et de la diversité des langues¹¹⁹⁹, la seconde, que l'on trouve également chez George Steiner¹²⁰⁰, qui se résume par le principe « comprendre, c'est traduire ». Cette approche repose sur l'idée qu'il est toujours possible de dire la même chose autrement, mais Ricoeur souligne le fait que dire autrement, c'est prendre le risque de dire autre chose, et donc de se tromper. Mais c'est dans cette « erreur », ce décalage, voire cette liberté que prend la traduction, que se noue – se joue aussi – toute sa dimension créatrice.

¹¹⁹⁵ RICOEUR 2004, p. 16.

¹¹⁹⁶ RICOEUR 2004, p. 19.

¹¹⁹⁷ RICOEUR 2004, p. 19.

¹¹⁹⁸ RICOEUR 2004, p. 21-22.

¹¹⁹⁹ Il s'agit de l'approche développée par Antoine Berman dans *L'Épreuve de l'étranger* (Paris, Gallimard, 1984).

¹²⁰⁰ Dans STEINER, George, *Après Babel*, Paris, Albin Michel, 1998, cité par RICOEUR 2004, p. 22.

« Grandeur de la traduction, risque de la traduction : trahison créatrice de l'original, appropriation également créatrice par la langue d'accueil ; construction du comparable.¹²⁰¹ »

Cette « construction du comparable » se fait, selon Ricoeur, au niveau du sens. Or le sens est inextricablement lié à cette « lettre » dont les traductions s'échinent à se débarrasser. Il insiste sur le paradoxe, voire l'antagonisme, qu'il y a à vouloir traduire « sans la lettre », en se détachant du texte pour le réinvestir autrement, car faire cela, c'est « renier une acquisition de la sémiotique contemporaine, l'unité du sens et du sens, du signifié et du signifiant, à l'encontre du préjugé que l'on trouve encore chez le premier Husserl : que le sens est complet dans l'acte de « conférer sens » de *Sinngebung*, qui traite l'expression (*Ausdruck*), comme un vêtement extérieur au corps, lequel est en vérité l'âme incorporelle du sens, de la *Bedeutung*. La conséquence est que seul le poète peut traduire le poète¹²⁰² ». L'artiste serait donc le seul à pouvoir traduire l'artiste.

Mais l'artiste préfère souvent en rester à son œuvre, et l'épanouissement de l'art de la traduction semble, dans le domaine de l'estampe, constituer un « moment » de son histoire, né à la fois des évolutions techniques, des aspirations à la diffusion de l'art et de la volonté des graveurs de revaloriser tout un pan de leur production. La fin du XIX^e siècle est marquée tant par le succès de la lithographie originale en couleur que par le renouveau de la lithographie de peintre. Tant et si bien que la lithographie s'échappe progressivement de son rôle de traductrice pour devenir – redevenir – un art original à part entière. Toutefois, pour Henri Béraldi (1849-1931), la lithographie de traduction ne disparaît pas complètement, une « corporation » serait même fondée. Mais « les épreuves ne sont appréciées que lorsque par sa personnalité l'artiste donne à son exécution la valeur d'une pièce¹²⁰³ » : quand la lithographie a valeur d'œuvre d'art originale. Ainsi, cet art de la traduction, élaboré pendant des siècles, disparaît au début du XX^e siècle¹²⁰⁴. Il en va de même en sculpture. Bien que quelques sculpteurs aient essayé de conserver l'édition de leurs œuvres – Barye ou Carpeaux, pour ne citer qu'eux –, avec plus ou moins de succès, la fin du XIX^e siècle marque aussi un

¹²⁰¹ RICOEUR 2004, p. 66.

¹²⁰² RICOEUR 2004, p. 67-68.

¹²⁰³ Cité par BOBET 1990-1991, p. 41.

¹²⁰⁴ BOBET 1990-1991, p. 41.

tournant dans l'édition de bronze qui doit elle aussi repenser ses pratiques face à une nouvelle demande, à un moment où les artistes commencent aussi à se défendre de l'appropriation de leurs œuvres par les éditeurs.

C. La création dans la reproduction

« Il en va de même de la notion d'originalité en matière de création artistique comme de celle de l'âme dans différents systèmes religieux, qui se réclame d'une unicité de principe mais se morcelle pour donner vie à des individualités sans pour autant être transmissibles. La même notion de « création » y est nécessaire pour désigner cette opération de démultiplication qui ne procède pas d'une parenté.¹²⁰⁵ »

Par-delà les enjeux esthétiques de la recréation qu'implique et suscite la reproduction, les considérations économiques et juridiques que nous avons déjà évoquées ne doivent pas être oubliées. Reconnaître au fabricant de bronze une qualité d'interprète, ainsi que les mêmes dispositions que le graveur à faire siens le style et la manière d'un artiste pour pouvoir non pas lui redonner vie mais lui donner une nouvelle vie, est très certainement la part la plus importante du processus de reconnaissance de son caractère artiste et créateur.

Faire du fabricant un traducteur est un moyen de donner une légitimité, une humanité pourrait-on dire, à celui qui, dans la plupart des cas, ne touche presque pas à l'œuvre créée mais dont la personnalité tend à subsumer toutes les « petites mains » œuvrant au sein des ateliers. Faire du graveur non seulement un traducteur, mais un interprète, légitime également son statut, un statut d'artiste. Dans ce phénomène d'industrialisation de l'art, la question de la traduction cristallise deux attitudes : celle d'une industrie qui veut se faire art, celle d'un art qui tente de résister à l'industrie.

À la lumière de ces considérations sur la traduction et l'interprétation des modèles, les décisions et arbitrages pris par la Réunion se colorent d'une nuance supplémentaire. Si, comme nous l'avons vu, l'identification d'une part de création dans la reproduction d'œuvres – et il s'agit ici presque exclusivement d'œuvres

¹²⁰⁵ MELOT 1986, p. 192.

relevant du domaine public – est un moyen d’octroyer un droit de propriété à ce modèle, le protégeant ainsi des éventuelles contrefaçons – ou du moins permettant de leur opposer un véritable droit – elle participe également de la conception d’une esthétique propre à la reproduction en légitimant la position de créateur du fabricant. Cette conception tend également à être intégrée dans le droit mais qui ne met pas pour autant définitivement fin au primat de la main comme gage d’authenticité et d’originalité.

a. De l’esthétique dans la jurisprudence

*L’affaire Salvator Marchi contre Berquet : la contrefaçon d’un modèle de Notre-Dame de Fourvière*¹²⁰⁶

Le conflit qui oppose Marchi à Berquet, à propos de la contrefaçon par le second d’une statuette représentant Notre-Dame de Fourvière [Ill. 101 et 102] éditée par le premier en 1868, est typique du phénomène de création d’un nouvel original à partir d’un modèle relevant du domaine public¹²⁰⁷. D’ailleurs, lors de l’apparition de l’affaire devant le bureau de la Réunion, le 21 août 1868, Berquet soutient que sa statuette a été faite sans aucune pensée d’imitation de celle de Marchi, et que son auteur, sans avoir celle-ci sous les yeux, n’a imité que la Notre-Dame qui est à Fourvière, tout comme l’avait fait Marchi lui-même. Les deux statuettes procédant du même modèle entretiennent naturellement des ressemblances, mais l’une ne saurait contrefaire l’autre. À aucun moment Berquet n’a souhaité contrefaire spécifiquement la statuette de Marchi. Toutefois ce n’est pas l’avis de la Réunion. Dans sa délibération rendue le 27 novembre 1868, le bureau considère que, si le modèle de Notre-Dame de Fourvière exécuté par Berquet n’était pas une contrefaçon par voie de surmoulage de celui de Marchi, elle n’en était pas moins une parfaite imitation, un trompe-l’œil tel que même l’acheteur qui, ayant choisi l’une, pourrait recevoir l’autre des mains du vendeur sans la reconnaître. La Réunion s’appuie, sans clairement le formuler, sur un

¹²⁰⁶ Voir annexe 7.1., affaire n° 510.

¹²⁰⁷ A. N., 106AS/6.

argument d'antériorité, sans que celui-ci n'ait par ailleurs été prouvé – du moins rien ne permet de dire, dans les éléments de l'affaire retranscrits, qui de Berquet ou de Marchi a le premier mis au jour le modèle. Pour la Réunion, une imitation de ce genre vaut un surmoulage, puisqu'elle a pour résultat de faire son profit de la propriété d'autrui. À l'annonce de ce jugement, Berquet réaffirme que lui, comme Marchi, n'a fait qu'imiter l'image de Notre-Dame de Fourvière se trouvant en l'église de ce nom, mais le jugement rendu par la Réunion affirme que le modèle créé par Marchi n'était point la simple reproduction d'une œuvre se trouvant dans le domaine public mais sa création propre et devait être protégé en tant que tel. Il ne s'agit pas seulement pour la Réunion de défendre un droit de propriété sur un modèle, mais d'en faire véritablement un droit afférant à une création originale. La nuance de l'un à l'autre est infime, mais c'est dans cet inframince que se joue le passage entre la reproduction et la création.

*L'affaire Salvator Marchi contre Corto-Passy : la contrefaçon d'un modèle de Notre-Dame-des-Victoires*¹²⁰⁸

Postérieure d'un an, l'affaire qui oppose Marchi à Corto-Passy est un autre exemple du cas de figure que présente l'affaire précédente. Grâce aux procès-verbaux, elle permet de connaître le mouvement de la pensée à l'œuvre au cours de la résolution de ce type d'affaire.

Le 5 mars 1869¹²⁰⁹, Salvator Marchi déclare devant le bureau de la Réunion avoir fait dresser un procès-verbal contre Corto-Passy, mouleur. Il accuse celui-ci d'avoir contrefait une reproduction d'une statuette représentant Notre-Dame-des-Victoires, délit que Corto-Passy aurait reconnu avoir commis dans le procès-verbal. Or cette pièce aurait disparu de chez le commissaire de Police et Corto-Passy serait revenu sur ses aveux. Sur la demande de Marchi, le bureau autorise Dufailly, l'avocat de la Réunion, à faire les démarches nécessaires pour que cette affaire soit poursuivie. Mais les avancées sont faibles et il est prévu

¹²⁰⁸ Voir annexe 7.1., affaire n° 521.

¹²⁰⁹ Séance du 5 mars 1869, A.N. 106AS/6, p. 262-263.

de transférer l'affaire au tribunal de commerce¹²¹⁰. Toutefois, le 1^{er} juillet, un compromis est signé devant le bureau par les deux parties, et après plusieurs ajournements, elles apportent chacune les statuettes litigieuses afin d'être comparées par les membres du bureau et de déterminer si celle de Corto-Passy avaient été faites avant ou après celle de Marchi¹²¹¹. L'examen révèle de grandes similitudes entre les deux modèles qui ont, selon le procès-verbal, à quelques nuances près, les mêmes accessoires et les mêmes ornements. Le tout est de déterminer si ces nuances maintiennent le modèle dans le domaine public, ou au contraire l'en font sortir. Après délibération, le tribunal arbitral considère que :

« la statuette de Notre-Dame des Victoires [est] dans le domaine public en ce sens que toute personne peut composer une Notre-Dame des Victoires avec l'Enfant-Jésus dans ses bras, celui qui a fait un modèle avec une pose, une inflexion et des dispositions de draperies qui lui sont propres devient propriétaire de ce modèle, qu'on peut admettre même qu'un même auteur peut faire deux modèles d'un même sujet, si chacun porte l'empreinte d'une individualité distincte.¹²¹² »

La statuette de Corto-Passy est tellement similaire à celle de Marchi tant au niveau de la pensée de l'Enfant que de l'inflexion de la tête de la Mère ou même de l'arrangement des draperies, si bien que les deux peuvent être confondues et qu'il est impossible pour le tribunal de penser que le modèle de Corto-Passy ait pu être créé sans avoir celui de Marchi sous les yeux. Le tribunal valide donc la saisie pratiquée à la demande de Marchi, et lui en octroie la propriété¹²¹³.

« Porter l'empreinte d'une individualité distincte », c'est précisément un des critères de détermination de la propriété artistique, de la reconnaissance d'un droit individuel sur l'objet. Cela peut aussi être la marque d'une intention de l'artiste, de sa volonté d'en faire une œuvre singulière : la reproduction franchit le pas décisif vers la création.

Ces deux jugements rendus en faveur de Salvator Marchi, personnage complexe et intrigant qui demanderait une étude spécifique, invitent à

¹²¹⁰ Séance du 19 mars 1869, A.N. 106AS/6, p. 265.

¹²¹¹ Séance du 26 octobre 1869, A.N. 106AS/6, p. 306.

¹²¹² Séance du 29 octobre 1869, A.N. 106AS/6, p. 308.

¹²¹³ Séance du 29 octobre 1869, A.N. 106AS/6, p. 308-309.

mentionner une *Ode*¹²¹⁴ composée en son hommage, et qui mettait déjà en avant, avec une poésie de boulevard, les préoccupations de cette dernière partie de notre travail :

« Vos travaux sont marqués du vrai coin de l'artiste ;
Toutes vos reproductions,
Des talents réunis d'auteur et de copiste
Portent l'empreinte et les rayons. »

Le procès Barbedienne

Le 16 décembre 1861, Barbedienne présente devant le bureau de la Réunion une affaire de contremoulage en plâtre de plusieurs de ses anciens modèles. Il demande le concours de la Réunion sur l'exposé qu'il fera pour expliquer l'affaire devant le tribunal de Commerce. Jugée d'importance, plusieurs membres sont appelés pour donner leur avis – Barbezat, Charpentier, Christophe, Eck, Figaret, Bion et Matifat. Après quelques modifications et arrangements, le texte est adopté¹²¹⁵. L'affaire disparaît des procès-verbaux de la Réunion pour réapparaître dans les colonnes de *La Gazette des Beaux-Arts*, où Charles Blanc prend la défense de Barbedienne à travers un article dans lequel il voit dans le « réducteur » un traducteur. En effet, le tribunal correctionnel de Paris a débouté le fabricant de sa requête, considérant « que les reproductions qui font l'objet de la plainte en contrefaçon de Barbedienne et Defossé sont les copies d'œuvres de sculpture appartenant au domaine public ; qu'elles sont produites, non par le travail personnel de l'artiste dont l'esprit s'inspire de l'œuvre originale, mais par le travail mécanique des appareils brevetés Sauvage et Collas, tombés eux-mêmes dans le domaine public...¹²¹⁶ »

Blanc prend la défense de Barbedienne, car la décision de justice rendue dans cette affaire lui semble mettre en péril toute la fabrique. Sa tribune ne vient pas seulement contester cette décision, elle participe pleinement à la réflexion sur la dimension artistique de la réduction – la reproduction est une création : « Le travail du réducteur est-il un travail purement mécanique ou peut-il être

¹²¹⁴ Annexe 8.1.

¹²¹⁵ Séance du 16 décembre 1861, A.N. 106AS/5, p. 639.

¹²¹⁶ BLANC 1862, p. 384.

assimilé en quelque manière à une œuvre d'art ? En d'autres termes, M. Barbedienne a-t-il créé un objet nouveau en produisant une réduction de l'antique ? Poser une telle question, c'est la résoudre, pour un homme à qui les œuvres d'art sont tant soit peu familières ». Conscient des défaillances de la réduction, Blanc ne les conteste pas : un changement de grandeur peut faire apparaître des défauts, et toutes les statues antiques ne sont pas selon lui bonnes à reproduire. Mais il s'appuie sur ces reproches pour mettre en évidence les qualités du fabricant, sa capacité à choisir les bons modèles – capacité sur laquelle nous nous sommes déjà arrêtés – qui selon lui confère à ce dernier, et par là même à la reproduction, un « premier mérite » artistique. Il revient également sur les faiblesses techniques de la machine qui « n'est jamais parfaite : à tout moment elle peut se déranger, se précipiter ou se ralentir », et c'est pour cela qu'« il faut donc constamment la surveiller ; il faut la conduire, la rectifier [...] ». La machine ne pouvant travailler seule, il lui faut constamment être guidée par quelqu'un, un homme en mesure de la corriger : « Il y a donc là une incessante intervention de l'esprit, une continuelle coopération du sentiment [...] »¹²¹⁷. C'est cette intervention permanente de l'intelligence humaine, mais aussi de la main, celle de l'ouvrier, cette main qui court sur les reliefs, tant de l'original que de la reproduction, pour en restituer tous les creux, les saillies, qui ne saurait faire de « la réduction d'une statue [...] le pur résultat d'une machine en mouvement »¹²¹⁸.

Adroitement, Charles Blanc utilise l'argument de médiocrité utilisé par les détracteurs de l'art industriel pour en faire le ressort d'un système d'appréciation des reproductions, une aune de valeur :

« Ce qui prouve que M. Barbedienne a créé un objet nouveau, c'est qu'il peut être loué pour telle réduction, blâmé pour telle autre. [...] si le réducteur a pu être soumis à une critique ou recevoir un éloge, n'est-ce pas la preuve éclatante qu'il y a mis du sien, qu'il est intervenu, qu'il est responsable ? Si son œuvre était celle d'une machine, ne serait-il pas ridicule de le complimenter et injuste de le blâmer ? [...] On le voit, les réductions que M. Barbedienne a répandues dans le monde des arts sont une manière de création. C'est une seconde vie donnée au chef-d'œuvre.¹²¹⁹ »

¹²¹⁷ Pour toutes les citations précédentes, BLANC 1862, p. 386.

¹²¹⁸ BLANC 1862, p. 387.

¹²¹⁹ BLANC 1862, p. 387-388.

Ce faisant, il réintroduit une part d'aléatoire dans la stabilité de la production en série. Toutes les reproductions ne se valent pas : comme dans toute production artistique, il peut y avoir des ratés, des modèles insatisfaisants, parce que la main est inconstance, que l'humain est faillible. Et seul un homme peut endosser une quelconque faute, les outils eux sont irresponsables.

Mais la principale dénonciation de Blanc dans ce texte concerne les conséquences de la décision prise par le tribunal, néfastes sur la fabrication :

« Tout réducteur se dira : Pourquoi tenterais-je de fabriquer un modèle encore inédit d'après Scopas ou Praxitèle, d'après Donatello ou Ghiberti, d'après Lepautre ou Coustou ? Quand j'aurai dépensé trente ou quarante mille francs pour établir des creux, un passant entrera chez moi, m'achètera cent francs une épreuve, en fera un surmoulage et vendra à vil prix ce qui m'a coûté tant de peines, tant de soins et tant d'avances ! Autant vaut briser mes machines !¹²²⁰ »

Les fondements de la crainte exprimée par Blanc sont parfaitement évidents, l'établissement des modèles et des moules constituant, comme nous l'avons dit, l'un des principaux investissements que les fabricants de bronze ont à consentir. Ce qui est plus particulièrement intéressant dans ces propos, c'est l'idée de modèle inédit à partir d'œuvres célèbres. Cette originalité peut être comprise de deux façons : soit par l'acte de réduction lui-même, qui met au jour une œuvre, la rend accessible pour la première fois au public, soit en tant que re-création d'un modèle préexistant, autrement dit, en tant que nouvel original. Nous pourrions même dire en tant qu'autre original en ce que cette action peut avoir lieu autant de fois qu'il est permis de l'imaginer. Alors que le premier sens tend à instaurer un principe d'antériorité déterminant une propriété, le second est dans la droite ligne de la théorie de l'interprétation. D'ailleurs, la solution préconisée par Blanc pour résoudre cette difficulté fait elle aussi parfaitement corps avec ce principe – là encore, il s'agit de preuve d'intelligence et de clarté de vue : « C'est aux juges d'appliquer une loi du XVIII^e siècle suivant le génie du XIX^e, et de suppléer au vague de la lettre par l'intelligence précise de l'esprit¹²²¹ ».

¹²²⁰ BLANC 1862, p. 388.

¹²²¹ BLANC 1862, p. 389.

b. La théorie de l'unité de l'art

Un premier pas vers une application de la loi de 1793 suivant les nécessités apparues au XIX^e siècle ne se fait qu'au tournant du XX^e siècle. Le bâtonnier Eugène Pouillet est le premier à critiquer, dans son *Traité sur le droit des dessins et des modèles*, les critères d'évaluation proposés par les juges et la doctrine. Avocat spécialisé dans la propriété intellectuelle, il défend l'art industriel dans les prétoires. À la suite de Laborde, qui déclarait en 1856 que « l'art est un¹²²² », et dans le prolongement des idées de l'art social, il défend une théorie juridique de « l'unité de l'art » dans laquelle les dessins et modèles de fabrique sont les produits du « progrès artistique, c'est-à-dire le progrès de tout ce qui sert à embellir notre existence, à la charmer ; de tout ce qui répond à notre aspiration vers le beau, vers l'idéal qui est au fond de toute âme humaine¹²²³ ». Sa contestation passe par la remise en question de la partition entre beau et non-beau, art et non-art – l'art est « un » – : « Les auteurs et la jurisprudence se sont épuisés en vains efforts pour établir cette distinction subtile entre l'art proprement dit et l'art industriel, comme s'il était sage ou seulement possible de la faire, comme s'il y avait plusieurs sortes d'art, comme si l'art, au contraire, n'était pas quelque chose d'unique comme le sentiment dont il procède¹²²⁴ ». Toute œuvre d'art est une création de l'esprit humain. Des critères esthétiques ne peuvent être par le juge ou le législateur pour retirer à des ouvrages le statut de création. Concernant la sculpture, Pouillet reprend les propos de Dalloz : « Toute œuvre de sculpture est une œuvre de l'intelligence, quelle que soit son application. Certainement il y a un art élevé et un art vulgaire, mais c'est le fait de la critique et du goût de classer les objets de sculpture dans l'une ou l'autre de ces catégories, et cela est aussi impossible à la législation qu'à la jurisprudence.¹²²⁵ » Le juge ne peut retenir les critères de beauté – ou de mérite – et de destination dans son appréciation d'un œuvre de sculpture.

La théorie de l'unité de l'art défendue par Pouillet trouve sa consécration dans la loi du 11 mars 1902 qui étend le droit d'auteur aux dessinateurs et

¹²²² LABORDE 1856 (1), p. 407.

¹²²³ POUILLET 1899, p. XIV, cité par ICKOWICZ 2012, p. 132.

¹²²⁴ POUILLET 1899, p. 73, repris par ICKOWICZ 2012, p. 132-133.

¹²²⁵ POUILLET 1899, p. 75.

sculpteurs d'ornements en précisant que la protection du droit de la propriété littéraire et artistique s'applique « quels que soient le mérite et la destination de l'œuvre ». Ce dispositif est encore complété par la loi du 14 juillet 1909 qui permet aux créateurs de dessins et modèles d'ornements de cumuler la protection prévue par la loi de 1806 et celle offerte par la propriété littéraire et artistique. Les dessins et modèles sont désormais pleinement considérés, du point de vue juridique, comme des œuvres de l'esprit. Ces deux dispositions marquent l'aboutissement de la réflexion juridico-esthétique portée par la jurisprudence tout au long du XIX^e siècle : « En érigeant des objets modestes, qui sont autant de signes de la vie ordinaire, en œuvres de l'esprit, le droit a ainsi participé à la création d'un nouveau mode de visibilité et mis à mal les classifications académiques classiques¹²²⁶ ».

c. L'originalité de l'œuvre et la main de l'artiste

Cette reconnaissance juridique du statut artistique des œuvres d'art industriel ne met pas pour autant un point final aux critiques à l'égard des œuvres d'art issues de processus de reproduction mécanique ; pour de nombreux observateurs ces œuvres continuent à accrocher sur la notion d'originalité. Ce sont les œuvres d'art multiples elles-mêmes qui interrogent la notion d'originalité et interpellent sa définition¹²²⁷.

« La bête sans mains, même dans les plus hautes réussites de l'évolution, ne crée qu'une industrie monotone et reste sur le seuil de l'art. [...] L'art se fait avec les mains. Elles sont l'instrument de la création mais d'abord l'organe de la connaissance. ¹²²⁸ »

Du point de vue médiatique, toute l'opposition entre partisans et détracteurs de la reproduction mécanique, ou plus largement de l'art industriel, se résume en un antagonisme : pour ou contre la main ? Pour les uns, c'est la main qui crée, elle est ce qui fait le lien entre l'esprit et l'œuvre, c'est seulement par son

¹²²⁶ ICKOWICZ 2013, p. 136.

¹²²⁷ MELOT 1986, p. 191.

¹²²⁸ FOCILLON 1981 [1934], p. 109.

intermédiaire qu'advient la création. Pour les autres, la machine peut faire aussi bien que la main si elle est guidée, secondée. De cette « collaboration » entre la main et la machine peut naître une création raisonnée. Inversement, d'un point de vue juridique, l'originalité est une notion prétorienne, elle s'est constituée progressivement au travers de la jurisprudence accumulée depuis 1793, mais sa théorisation n'intervient qu'un siècle plus tard. Il nous apparaît important de dépasser notre cadre chronologique pour comprendre la façon dont est théorisé au xx^e siècle ce qui est en cours depuis le xix^e siècle.

Dans son étude parue en 1950, Henri Desbois place au centre de sa réflexion la main de l'artiste qui devient l'élément de certification de l'originalité d'une œuvre. Son traité, *Le Droit d'auteur en France*, établit une distinction entre les genres littéraires, artistiques et musicaux sur laquelle reposent les différentes manifestations de l'originalité – l'originalité prenant dans chaque cas un aspect différent. Les œuvres littéraires sont des œuvres immatérielles par définition et leur matérialisation sur un support, résultat d'une reproduction mécanique, n'est qu'une opération accessoire du processus de création. Pour ainsi dire, elle ne compte pas, du moins pas plus que les moyens mis en œuvre pour parvenir à cette transcription. En somme, peu importe pour Desbois que l'auteur d'une œuvre littéraire soit celui qui lui a donné corps sur un support matériel, alors que dans le domaine des arts plastiques, « l'œuvre n'advient qu'à travers son exécution par la main de l'artiste et se concrétise nécessairement dans un support matériel ». La main de l'artiste est le « sceau » garantissant l'originalité de l'œuvre.

Pour Desbois, les copies d'œuvres d'art relèvent elles aussi du champ de la propriété littéraire et artistique, car « quelle qu'ait été la docilité, la servilité de l'artiste, la copie qui est issue de sa main a un caractère original, à la différence de celle d'un texte¹²²⁹ ». Cependant, cette analyse est nuancée par de nombreux auteurs qui, comme l'indique Judith Ickowicz, refusent la protection du droit de la propriété littéraire et artistique aux copies serviles, identiques en tout point à l'œuvre originale. Tout dépend de ce que Judith Ickowicz appelle « la marge de liberté laissée au copieur » : « Si elle est inexistante, il n'y a pas d'originalité du

¹²²⁹ DESBOIS, Henri, *Le droit d'auteur en France. Propriété littéraire et artistique*, n° 60, p. 74 ; cité par ICKOWICZ 2013, p. 165.

tout, faute d’empreinte personnelle ¹²³⁰ ». Cette marge de liberté tend à correspondre à la notion d’interprétation. Dès lors, l’originalité de la copie doit être comprise comme « une originalité relative », la copie faisant office d’« œuvre dérivée », de variation qui ne vit que par sa dépendance avec l’œuvre dont elle est issue¹²³¹.

La main est le moyen, l’outil par lequel l’esprit de l’artiste peut se manifester sur l’œuvre. C’est ce lien très particulier qui unit l’artiste à l’œuvre, par le truchement de la main, Desbois accorde un statut particulier aux copies d’œuvres d’art puisque, selon lui, « dans la création intellectuelle, artistique, il n’est pas de manifestation insensible, d’exécution automatique de l’esprit ou de la main de l’homme¹²³² ». La pensée de Desbois s’inscrit dans cette tradition de suspicion envers l’intervention de la machine dans le processus de création artistique, suspicion que nous avons pu décrire précédemment : « Desbois affirme une définition de l’originalité qui maintient l’art séparé de la sphère de l’industrie¹²³³ ». En faisant de la main de l’artiste le principal critère attestant de l’original, cette conception s’oppose fondamentalement au développement de la technique et de la production en série, de même qu’à l’idée qu’une originalité existe dans la reproduction mécanique. Pourtant, la théorie voulant que l’intervention humaine soit nécessaire dans la conduite d’une machine et l’obtention d’une bonne reproduction constitue une voie de conciliation. Cette théorie devient, comme nous l’avons vu, la pierre de touche d’une approche de la reproduction.

L’œuvre d’art multiple demande un effort supplémentaire qui est de reconnaître un caractère d’originalité dans lequel la main n’intervient pas comme critère exclusif. Les dispositions prises au début du XIX^e siècle donnent satisfaction en ce qui concerne la protection des modèles destinés à la production industrielle, et reconnaît à leurs créateurs un droit similaire aux autres œuvres d’art, mais elles écartent la question de l’originalité de la reproduction. C’est à nouveau la jurisprudence qui apporte une clarification. La Cour de cassation rend le 9 novembre 1993 un arrêt de principe affirmant que « les copies d’œuvres d’art

¹²³⁰ A. et H.-J. Lucas, voir Ickowicz, n° 132, p. 118, cité par ICKOWICZ 2013, p. 165.

¹²³¹ ICKOWICZ 2013, p. 165.

¹²³² C. Carreau, thèse précit., p. 85 voir Ickowicz, cité par ICKOWICZ 2013, p. 166.

¹²³³ ICKOWICZ 2013, p. 167.

plastiques jouissent de la protection instituée par le Code de la propriété intellectuelle, dès lors qu'exécutées de la main même de leur auteur, elles portent l'empreinte de sa personnalité¹²³⁴ », arrêt qui est confirmé par d'autres décisions. Mais un vrai pas est fait avec la reconnaissance par la Cour de cassation de l'originalité d'une œuvre créée sous la direction d'un artiste. Cette reconnaissance est formalisée par l'arrêt Dunand¹²³⁵. Artiste travaillant la sculpture, la dinanderie et la laque, Jean Dunand réalise pour Madeleine Vionnet un ensemble de meubles et d'objets d'art. Lors de la vente après décès de la couturière, les commissaires-priseurs refusent d'appliquer le droit de suite sous prétexte qu'il ne s'agissait pas d'œuvres personnelles de l'artiste. En effet, dans son ancienne version, l'article L. 122-8 du Code de la propriété intellectuelle indiquait que « les auteurs d'œuvres graphiques et plastiques » avaient un droit de suite inaliénable en dépit d'une possible cession de l'original. Les juges, devant interpréter la notion « d'exemplaire original », se rangent à l'avis des commissaires-priseurs : « même si Dunand a choisi leur forme, les matériaux et les techniques de façonnage et de martelage, et en a contrôlé l'exécution¹²³⁶ », les bronzes « n'ont pas été "matériellement" conçus par lui, et réalisés de ses mains ». En rendant cette décision, les juges font reposer l'originalité sur l'exécution personnelle de l'œuvre. Mais la Cour de cassation revient sur ce jugement et décide que :

« Constitue, en vue de l'exercice du droit de suite institué par l'article L. 122-8 du CPI, un exemplaire original d'une œuvre d'art graphique ou plastique l'objet qui peut être considéré comme émanant de la main de l'artiste ou qui a été réalisé selon ses instructions et sous son contrôle, de telle sorte que, dans son exécution même, ce support matériel de l'œuvre porte la marque de la personnalité de son créateur et qu'il se distingue par là d'une simple reproduction.¹²³⁷ »

De ce jugement se dégagent deux perceptions de l'œuvre d'art multiple en tant qu'œuvre d'art créée en collaboration ou par délégation : celles qui sont des créations car portant l'empreinte de la personnalité de l'artiste, et celles qui ne

¹²³⁴ Cass. civ. I^{re}, 9 novembre 1993, Bull. civ. I, n° 138, p. 221 ; Cass. civ. I^{re}, 5 mai 1998, Bull. civ., I, n° 162, p. 108, ICKOWICZ 2013, p. 168.

¹²³⁵ Cass. civ. I^{re}, 13 octobre 1993, D. 1994, jurisp., p. 138, obs. B. Edelman, cité par ICKOWICZ 2012, p. 169.

¹²³⁶ CA Paris, 29 janvier 1991, *JCP G* 1991, IV, 208, cité par ICKOWICZ 2013, p. 169.

¹²³⁷ CA Paris, 29 janvier 1991, *JCP G* 1991, IV, 208, cité par ICKOWICZ 2013, p. 169.

sont que des reproductions. Elles réitèrent, en l'ancrant dans le droit, la division qui s'instaure dès le XIX^e siècle, mais dont la définition est certainement moins ambitieuse dans sa formulation – les bonnes et les mauvaises reproductions –, toutefois les fondements de l'appréciation demeurent similaires ; est-ce que l'objet porte la marque d'une individualité artistique, que cette individualité soit une personne ou un groupe de personnes ? La notion d'œuvre originale entretient un lien étroit avec celle d'authenticité, à laquelle il faut aussi ajouter celle d'unicité. Tant dans les mentalités que dans la doctrine, le principe de « singularisation de l'objet artistique » s'enracine et se traduit par une numérotation des exemplaires et une limitation des tirages. En sculpture, leur nombre est fixé à partir de 1967 à huit exemplaires en bronze¹²³⁸. Cette disposition d'origine fiscale est étendue par le décret du 3 mars 1981 à la réglementation de la fraude artistique et appartient au CPI¹²³⁹. Désormais, tout exemplaire réalisé à partir de cette date et dépassant les huit originaux doit porter « de manière visible et indélébile » la mention « reproduction ¹²⁴⁰ ». Par ailleurs, en vertu de la directive 2001/84/CE du 27 septembre 2001 relative au droit de suite, l'article L.122-8 du CPI a été modifié et sa version actuelle¹²⁴¹ réitère le principe énoncé dans l'arrêt Dunand, à savoir que l'« on entend par œuvres originales au sens du présent article, les œuvres créées par l'artiste lui-même et les exemplaires exécutés en quantité limitée par l'artiste lui-même ou sous sa responsabilité ». Les modalités d'application de l'article L. 122-8 du CPI sont indiquées par l'article R. 122-3 du CPI qui signale des catégories d'œuvres dont il est possible de faire des tirages de multiples originaux en déterminant pour chacune un nombre limité. Il décrète également que « les œuvres exécutées en nombre limité d'exemplaires et sous la responsabilité de l'auteur sont considérées comme œuvres d'art originales si elles sont numérotées ou signées ou dûment autorisées d'une autre manière par l'auteur. Ce sont notamment : [...]

b) Les éditions de sculpture, dans la limite de douze exemplaires, exemplaires

¹²³⁸ Décret n° 67-454 du 10 juin 1967 fixant les conditions que doivent remplir les œuvres d'art originales, JO, 11 juin 1967.

¹²³⁹ Sur l'ensemble de ces questions, voir CORNU ; MALLET-POUJOL 2006, n° 164 et s.

¹²⁴⁰ Décret n° 81-255, 3 mars 1981 sur la répression des fraudes en matière de transactions d'œuvres d'art et d'objets de collection, art. 9.

¹²⁴¹ Loi du 1^{er} août 2006.

numérotés et épreuves d'artiste confondu¹²⁴² ». Judith Ickowicz montre comment ces cadres juridiques rapprochent les notions d'originalité et d'authenticité et engendrent la création de procédés instituant une « rareté artificielle », tel que l'est le concept d'édition originale¹²⁴³. C'est-à-dire la première édition, la plus conforme aux volontés de l'artiste et qui en porte dès lors la marque, l'empreinte, de ce dernier. Toutefois, cette certification est pour Jean Chatelain proche d'un leurre : « L'édition originale est une fiction juridique inventée afin de créer un "effet d'originalité"¹²⁴⁴ ». Cette « rareté fabriquée¹²⁴⁵ » a une double fonction : elle éloigne le primat de l'œuvre d'art unique tout en redonnant à l'exécution personnelle une valeur paradigmatique. Ce système permet, selon Judith Ickowicz, d'isoler l'œuvre d'art reproductible de ses similaires et de retisser le lien avec l'auteur, cependant il n'est rendu possible que par cette fiction juridique « qui gouverne la réception de l'œuvre d'art et repose sur une forme de croyance et d'artifice¹²⁴⁶ ».

L'édition originale a été mise au point pour redonner aux œuvres multiples une part de rareté et d'authenticité – une authenticité dont Walter Benjamin fait le substitut moderne de l'« aura » : « Avec la sécularisation de l'art, l'authenticité devient le substitut de la valeur culturelle ». Son intégration dans le droit s'est faite de manière tardive et a été précédée par deux autres phénomènes, d'une part à la fin du XIX^e siècle la réaction des acheteurs face à un effet de saturation du marché, qui a eu pour conséquence l'élaboration d'une nouvelle offre en accord avec cette demande de produits plus rares, et d'autre part l'apparition du multiple comme catégorie artistique autonome au milieu du XX^e siècle.

¹²⁴² Ickowicz rappelle que trois critères sont désormais requis pour qualifier un tirage d'original. Le tirage doit être en nombre limité d'exemplaires et le tirage doit être identique à celui voulu par l'artiste, il ne peut y avoir de différences de dimensions, de matériaux ou de patine, les épreuves doivent être « strictement et en tous points identiques » à celles que l'artiste a personnellement agréées, Cass. civ. I^{re}, 5 nov. 1991, n° 90-13.528, *Bull. civ.* 1991, I, n° 303. Enfin, l'édition doit être réalisée à partir d'un plâtre original, Cass. civ. I^{re}, 18 mars 1986, n° 84-13.749, *Bull. civ.* 1986, I, n° 71, voir ICKOWICZ 2013, p. 169, n. 401.

¹²⁴³ "Originality implies uniqueness ; an edition implies diffusion, multiplication and series. From this point of view alone the very formula "original edition" defies logic and linguistic accuracy." (« L'originalité implique l'unicité ; une édition suppose la diffusion, la multiplication et la sérialité. De ce point de vue, la formule défie la logique et la précision linguistique », traduction de l'auteur) CHATELAIN 1981, p. 277, cité par KRAUSS 1933, p. 155, repris dans ICKOWICZ 2013, p. 172.

¹²⁴⁴ CHATELAIN 1981, p. 277.

¹²⁴⁵ ICKOWICZ 2013, p. 172.

¹²⁴⁶ Ickowicz 2013, p. 173, n. 406.

D. La réception des œuvres d'art multiple

Considérant la production de livres et l'édition de textes, Roger Chartier rappelle que c'est un processus complexe et collectif « qui ne sépare pas la matérialité du texte et la textualité du livre¹²⁴⁷ », raison pour laquelle il est selon lui « vain de vouloir distinguer la substance essentielle de l'œuvre, tenue pour toujours semblable à elle-même et les variations accidentelles du texte, considérées comme sans importance pour sa signification¹²⁴⁸ ». Les erreurs et modifications réitérées de tirage en tirage, les variations « imposées au texte » ne détruisent pas, selon Roger Chartier, « l'idée qu'une œuvre conserve une identité perpétuée, immédiatement reconnaissable par leurs lecteurs ou auditeurs ». Cette conception de l'œuvre, qui « transcende toutes ses possibles incarnations matérielles¹²⁴⁹ » a été définie par le professeur de littérature anglaise David Kastan comme « platonicienne ¹²⁵⁰ ». Elle s'oppose à la conception « pragmatique¹²⁵¹ » de l'œuvre dans laquelle elle n'a au contraire d'existence que dans les « matérialités¹²⁵² » qui la donnent à lire ou à entendre. Ces deux approches opposent la critique littéraire et la pratique éditoriale, avec d'une part ceux qui estiment indispensable de retrouver l'état premier du texte, tel que l'auteur l'a rédigé, débarrassé des scories que l'histoire de son édition lui a accrochées et ceux qui souhaitent prendre en compte ces marques qui sont tout autant de traces de cette même histoire et permettent justement de la retracer.

La perspective platonicienne offre des possibilités de transposition du monde du livre et de l'écrit à ceux de l'image et de l'objet. En effet, ne pourrait-on pas considérer que l'œuvre d'art transcende ses reproductions et reste identifiable à chaque itération ? Mais un préalable semble indispensable : la connaissance de l'œuvre elle-même. Ce n'est que parce qu'une image conforme est connue ou circule qu'il est possible, lorsqu'arrive une autre image légèrement différente, que cette différence puisse être d'abord perçue, puis acceptée, absorbée au point de presque pouvoir disparaître. Certes, les matériaux textuels

¹²⁴⁷ CHARTIER 2005, p. 9.

¹²⁴⁸ CHARTIER 2005, p. 9-10.

¹²⁴⁹ CHARTIER 2005, p.

¹²⁵⁰ CHARTIER 2005, p.

¹²⁵¹ CHARTIER 2005, p.

¹²⁵² CHARTIER 2005, p.

et « visuels » – nous utilisons ce terme pour désigner les œuvres d’art – ont des spécificités propres qui ne les situent pas exactement sur le même plan. Un texte peut avoir été remanié plusieurs fois par son auteur, et le manuscrit peut conserver la trace de ces changements, créant une sorte de feuilleté dans lequel les éditeurs ont à prélever telle ou telle couche, voire à accoler les strates pour redonner à l’œuvre toute sa corporéité. Les différentes éditions marquent des préférences, elles apportent des informations sur une lecture et une approche datée de l’auteur, qui s’insèrent dans un contexte particulier. L’œuvre d’art est quant à elle donnée entièrement. Certes, elle est préparée par des études, des esquisses, des modifications et des repentirs peuvent intervenir en cours de création, mais sa manifestation finale est complète. Elle est connue sous une seule forme et c’est la connaissance de cette forme qui permet ensuite de la reconnaître. Toutefois, imaginons un individu n’ayant jamais vu la *Victoire de Samothrace*, n’ayant donc aucune image mentale de ce qu’est la *Victoire de Samothrace*, une fois mis en présence d’une reproduction de la *Victoire* avec sa tête, et auquel on dirait : « Voici la *Victoire de Samothrace* », il la considérerait comme telle, parfaitement identique à l’originale. L’interprétation, qu’elle soit « bonne » ou « mauvaise » – ces critères n’ayant qu’une valeur subjective – n’est perceptible que lorsque l’original est connu. Elle est par essence référentielle et cognitive et ne peut fonctionner de manière autonome. L’interprétation ne s’adresse qu’à un cercle limité d’individus qui appartiennent déjà à la catégorie des connaisseurs. Or, de ce point de vue on pourrait dire que, dans une certaine mesure, l’interprétation parasite le dessein démocratique de diffusion de l’art en réinstaurant un clivage entre les connaisseurs, qui ont déjà accès aux œuvres, et le reste du public, qui découvre les œuvres originales par le biais de leurs reproductions.

a. Amateurs *versus* consommateurs : du bon goût de la reproduction

Au travers des questions de traduction et d’interprétation se pose celle de la réception des reproductions par le public. La nature de ce public est sous la pression des changements politiques et économiques, en profonde

transformation au XIX^e siècle. Les vertus des reproductions ont souvent été louées et leur production encouragée, et nous avons vu comment elles s'inséraient dans un discours politique ; mais il convient également de s'interroger sur ses vices. Il s'agit non seulement des faiblesses et des impossibilités que nous avons pu décrire, mais aussi ses conséquences sous-jacentes. En effet, les défaillances de la reproduction ne sont pas sans remettre en cause la destinée éducatrice et morale qui a pu lui être assignée. Avec la transformation des modèles originaux en « autre chose », dans un « même » qui ne peut s'affranchir du « presque », qu'en est-il du projet républicain d'éducation des masses qui fait la part belle aux arts de la reproduction ? Car, dans cette « construction du comparable¹²⁵³ » que régit la traduction, la reproduction ne peut révéler, en lieu et place du chef-d'œuvre, qu'un « à peu près », un « faute de mieux » qui, s'il n'en demeure pas moins louable, rétablit une partition entre les « publics » que la reproduction devait rapprocher.

En s'appuyant une fois encore sur les études consacrées à la réception des estampes, nous verrons comment la réception des éditions de sculptures engendre une partition entre amateurs et grand public.

- La réception des estampes

À la fin du XVIII^e siècle, le *connoisseurship* en estampe se constitue autour de la distinction entre original et reproduction¹²⁵⁴. Cette polarisation a été préparée, comme le signale Florent Le Comte, dès le tournant du XVII^e siècle avec la partition en deux catégories du public de l'estampe. On trouve d'un côté, le grand « curieux » collectionneur d'estampes et véritable amateur, et de l'autre l'acheteur, qui considère l'estampe comme un simple objet de consommation artistique. Ces deux types de public ont des ambitions et des attentes différentes, mais ils tiennent chacun un rôle au XVIII^e siècle. Alors que le premier est à la recherche de tirages spécifiques, de « la belle épreuve », le second préfère les estampes « à la nouvelle mode » qui vont pouvoir orner son intérieur. Les deux

¹²⁵³ RICOEUR 2004, p. 66.

¹²⁵⁴ CASTEX 2008, p. 296.

constituent, tant pour De Piles que pour Le Comte, un nouveau public pour lequel l'estampe a une « double valeur artistique, celle de l'objet en lui-même et celle de l'image du sujet reproduit¹²⁵⁵ ». Les deux auteurs divergent toutefois., pour Piles, l'estampe est un objet de mémoire et de connaissance, elle prolonge l'œuvre originale et, d'une certaine manière, lui reste inféodée, alors que Le Comte en fait un art à part entière, à l'égal de la peinture et de la sculpture.¹²⁵⁶

Au XIX^e siècle, avec le développement des techniques et l'apparition de la lithographie puis de la photogravure, le phénomène s'accroît et on voit se polariser la partition entre « estampe d'encadrement », selon le mot de Béraldi, et « estampe de portefeuille¹²⁵⁷ ». La production d'estampes tente de réconcilier cette partition. Il s'agit de « résoudre l'équation du frivole et du nécessaire, du divertissement et de l'éducation, de la décoration » afin de « répondre aux attentes du grand public, souvent peu au fait des choses de l'art, tout en satisfaisant aux exigences des amateurs [...]»¹²⁵⁸ », pari ambitieux et difficilement tenable ou satisfaisant pour chacun des publics.

Pourtant, une même estampe peut satisfaire à des demandes diverses et des attentes différentes. La gravure d'interprétation dispose d'une aire de diffusion plus large que l'œuvre originale : elle dépasse le cercle traditionnel des amateurs d'art pour prendre une dimension sociale¹²⁵⁹. Prenant l'exemple des images de piété, Véronique Meyer montre comment les éditeurs adaptent leur production à leur public¹²⁶⁰. Choisisant de s'adresser à un public averti et connaisseur, ils prennent soin de préciser le nom de l'auteur de la composition. Le pouvoir du nom est d'ailleurs tel que certains éditeurs n'hésitent pas – en dépit de tout droit de propriété artistique – à remplacer le nom de l'auteur par un plus célèbre pour susciter davantage de ventes. Cet argument est valable chez les seuls acheteurs éclairés, pour les autres il est sans la moindre importance. D'ailleurs certains éditeurs font fi du nom de l'artiste et ne l'indiquent pas sur les tirages. Les estampes à reproduire sont choisies en fonction du sujet qu'elles

¹²⁵⁵ CASTEX 1989, p. 296.

¹²⁵⁶ CASTEX 1989, p. 296.

¹²⁵⁷ Les deux termes apparaissent dans *L'Estampe en 1889*, annexe au t. IX des *Graveurs du XIX^e siècle*, de Henri Béraldi (1889, réédition Nogent-Le-Roi, Lame, 1981, p. 269 et 271), cité par RENIE 2012, p. 302.

¹²⁵⁸ RENIE 2012, p. 302.

¹²⁵⁹ MEYER 2004, p. 17.

¹²⁶⁰ MEYER 2004

représentent et du succès qu'elles pourront remporter sur un public auquel, de toute façon, le nom du peintre ou du dessinateur ne dira rien. Ces épreuves sont souvent de très mauvaise qualité et les graveurs se copiant l'un l'autre, les différentes versions d'une même estampe s'éloignent irrémédiablement de l'original, faisant subir à l'image une dégradation. C'est par ce processus de dérivation que des estampes de graveurs célèbres, réalisées à partir de modèles tout aussi reconnus, qu'ils soient d'invention ou d'interprétation, sont à la source d'une imagerie populaire qui s'en éloigne pourtant beaucoup¹²⁶¹. Au moment où l'indication de la signature du graveur prend une réelle importance – en tant que preuve de l'exécution individuelle de l'estampe par un « artiste » et non par une machine¹²⁶² –, la partition entre estampe d'amateur et estampe populaire se creuse. La démocratisation réinstaure malgré elle des systèmes de distinction. Tout ne peut pas être partagé par tous, et tous ne désirent pas tout partager avec tout le monde.

Pour Philippe Burty, le public n'est pas totalement dupe de la qualité des estampes qui lui sont proposées, quand bien même leur production et leur diffusion bénéficient d'un encouragement : « La lithographie, après avoir donné, au réveil de l'école contemporaine, tant de pièces délicates et colorées, est devenue la proie des reproducteurs à bas prix, et le public a justement persiflé ces pages banales et monotones qui ne trouvaient que trop d'encouragements en haut lieu¹²⁶³ ». Burty se positionne clairement en faveur d'un retour à des techniques pré-industrielles, seul moyen de retrouver un niveau de qualité estimable. La volonté de se distinguer des productions de masse engendre des systèmes de particularisation des tirages qui passent par l'apposition d'une signature autographe par le graveur sur le tirage, ensuite par leur limitation – en 1869, Burty demande aux artistes auxquels il commande des illustrations de détruire la plaque pour limiter artificiellement le tirage –, et enfin, dans les années 1880, par la numérotation des épreuves. Ce « processus de particularisation » ou de singularisation précédemment évoqué insufflé à

¹²⁶¹ MEYER 2004, p. 18.

¹²⁶² LAMBERT 1997, p. 33.

¹²⁶³ BURTY 1863, p. 157.

l'estampe la part d'unicité nécessaire pour rejoindre le marché des œuvres d'art uniques¹²⁶⁴.

- La réception des éditions de sculptures

Dès le milieu du XIX^e siècle, la sculpture d'édition se trouve dans le même « tiraillement » que l'estampe. Comme le remarque Deherain dans son rapport sur l'Exposition de 1862, les vrais amateurs d'art « désireux avant tout de voir les œuvres parfaites, [peuvent] regretter le succès de plus en plus marqué des procédés mécaniques employés pour la réduction des belles statues antiques à de moindres proportions¹²⁶⁵ ».

Dotée des mêmes atouts et des mêmes défauts que l'estampe, l'édition de sculpture voit elle aussi son ambition démocratique et pédagogique mise à mal au moment même où cette ambition est formulée. Deherain, tout en admettant les imperfections de la reproduction mécanique, concède que ses produits sont toutefois assez suffisants pour un public peu connaisseur. Ce faisant, il trace très clairement une ligne de partage entre deux types d'amateurs :

« Si ces procédés sont impuissants à rendre complètement le modèle avec toutes ses finesses, il donne toujours un ensemble, une silhouette qui rappelle de très près l'objet, qui en reproduit les lignes ; et les personnes peu versées dans l'étude des beaux-arts, douées seulement d'un sentiment assez vif de la beauté, peuvent jouir encore de ces œuvres imparfaites [...].¹²⁶⁶ »

Dans un article qu'il consacre en 1857 à la somme de Léon de Laborde, *De l'union des arts et de l'industrie*, Gustave Planche, tout en s'indignant contre ce projet, va bien plus loin dans sa dénonciation des méfaits de la reproduction mécanique¹²⁶⁷. S'il ne nie pas l'utilité de l'intervention de l'art dans les arts décoratifs, ni l'utilité de la livraison aux industriels de « modèles d'un style

¹²⁶⁴ MELOT 1989, p. 194

¹²⁶⁵ DEHERAIN 1863, p. 860-861.

¹²⁶⁶ DEHERAIN 1863, p. 860-861.

¹²⁶⁷ PLANCHE 1857.

élevé¹²⁶⁸ » par les sculpteurs, il récuse en revanche le fait que « l'industrie vulgarise les œuvres d'art, toutes sans distinctions, pourvu qu'elles soient belles¹²⁶⁹ » sans tenir compte de paramètres essentiels : leur destination et leurs proportions. Cette vulgarisation est selon lui le plus sûr moyen de nuire à la fois à l'art et à l'industrie. Développant l'exemple de la reproduction en bronze, il reconnaît à Barbedienne davantage de qualités et de capacités qu'à tout autre fabricant. Toutefois, celles-ci ne sont pas suffisantes pour accepter les dégradations auxquelles il se livre :

« M. Barbedienne vulgarise les œuvres de l'art antique, les œuvres de la renaissance : il réussit dans cette tâche plus souvent que ses confrères. Le *Moïse* de Saint-Pierre-aux-Liens, les figures allégoriques de la chapelle des Médicis sont-ils mieux compris de la foule depuis qu'ils ont été réduits par le procédé Collas et décorent les appartements de la bourgeoisie opulente ? La *Vénus de Milo*, soumise à la même épreuve, excite-t-elle aujourd'hui une admiration plus vive ? Nous possédons à l'École des Beaux-Arts des moulages fidèles du *Moïse* et de *la Nuit*. C'est là qu'il faut les étudier, quand on ne peut visiter ni Rome ni Florence. Si l'on veut savoir ce que vaut la *Vénus* attribuée à Polyclète, qu'on aille au musée du Louvre.¹²⁷⁰ »

In fine, Planche se demande si la vulgarisation de l'art permet réellement de propager le sentiment du beau. La réduction et la multiplication des sculptures lui semblent au contraire un réel danger pour le goût public, et ne permettront pas de le réformer. Car ce qui compte dans la formation du goût, ce n'est pas tant la quantité des œuvres vues que leur qualité, c'est-à-dire d'avoir été mis en présence d'œuvres significatives :

« Or, si l'alliance proposée par M. de Laborde venait à se réaliser, non-seulement le goût du public ne serait pas réformé, non-seulement le sentiment du beau ne se propagerait pas, mais la foule, en voyant des copies, toujours plus ou moins infidèles, des œuvres qui l'auraient émue, qui l'auraient instruite, contemplées dans la pureté, ne recueillerait que des notions confuses ; elle saurait mal, elle saurait à demi ce qu'elle ignore aujourd'hui. Qu'aurait-elle gagné ? Elle ne serait pas assez éclairée pour se prononcer sur le mérite d'une statue ou d'un groupe d'après des raisons tirées des lois de l'art. Au lieu de

¹²⁶⁸ PLANCHE 1857, p. 189

¹²⁶⁹ PLANCHE 1857, p. 189.

¹²⁷⁰ PLANCHE 1857, p. 190.

consulter les impressions qu'elle aurait reçues, elle voudrait établir des comparaisons. Elle perdrait l'habitude de dire ce qu'elle sent pour dire ce qu'elle croirait savoir. Que M. de Laborde interroge les sculpteurs et les peintres, qu'il leur demande quels sont les juges qu'ils redoutent le plus : ils désigneront ceux qui possèdent des notions incomplètes, qui ont ébauché l'éducation de leur intelligence.¹²⁷¹ »

La reproduction des sculptures et leur possession s'opposent aux vrais principes de connaissance de l'art. Planche s'attaque très directement aux prétentions sociales et esthétiques que l'on tend à accorder à ces objets. Ils conduisent à la corruption et à une forme de malhonnêteté intellectuelle en faisant croire à ceux qui les possèdent qu'ils sont passés du camp des néophytes à celui des connaisseurs :

« Les figurines couvrent les cheminées et les guéridons ; les étagères sont envahies par des groupes qu'on peut tenir dans la main. Jusqu'à présent, Dieu merci, tous ces joujous n'ont pas eu plus d'importance que les poupées de Nuremberg. Que l'industrie s'empare de nos musées, qu'elle fonde en zinc la Vénus de Milo, la Vénus d'Arles ; et qu'avec le secours de la pile de Bunsen elle recouvre d'une couche de cuivre, les heureux possesseurs de ces nouvelles merveilles se prendront pour des amateurs éclairés. Avoir chez soi deux morceaux d'une telle valeur, n'est-ce pas une preuve de goût ? Comment oser dire à ceux qui les contemplent chaque jour qu'ils se trompent sur le mérite d'un ouvrage nouveau ? Ce serait évidemment une témérité ridicule. En présence d'une statue achevée la veille, ils n'hésiteront pas à donner leur avis.¹²⁷² »

Pire, ils pourraient considérer ces réductions comme des reproductions fidèles et tomber dans la méprise précédemment évoquée – une *Victoire de Samothrace* avec sa tête – n'aurait rien de dérangeant. Planche n'en finit pas de railler cette industrie qui satisfait au mauvais goût et à l'érudition étriquée des petits bourgeois, seuls à même de se complaire de cette médiocrité : « On aura chez soi les Panathénées, et à bon marché¹²⁷³ ».

Le pari de la « démocratisation » de l'art au moyen des arts de la reproduction est-il un échec ? Le constat ne saurait être aussi tranché. Certes, il

¹²⁷¹ PLANCHE 1857, p. 192.

¹²⁷² PLANCHE 1857, p. 192-193.

¹²⁷³ PLANCHE 1857, p. 193.

est difficile de mesurer les « effets » réels des reproductions sur les individus, les seuls éléments quantifiables sont d'ordre économique, en étudiant les chiffres d'affaires. Aussi, ces effets sont peut-être à envisager dans d'autres perspectives, en tenant compte des nouveaux rapports à l'œuvre qu'ils suscitent. La volonté de démocratiser les productions artistiques se paie en retour de nouveaux systèmes de distinction qui renouvellent les clivages traditionnels. Certes, ils ne sont pas à proprement parler fondés sur des critères sociaux, mais sur des capacités culturelles d'appréciation esthétique, dont la maîtrise est très largement déterminée par le contexte social. Ainsi la reproduction n'unirait pas tant qu'elle diviserait. Par ailleurs, qu'elle soit considérée comme une atteinte outrageuse ou au contraire comme un moyen de redonner vie à l'œuvre, la reproduction modifie l'original. Dès lors, est-il réellement possible de construire un système d'éducation artistique uniquement sur des reproductions ? Tout semble dépendre de ce que l'on attend réellement d'elles, ou ce que l'on est susceptible de pouvoir en attendre, c'est-à-dire d'accepter le fait d'avoir en face de soi « autre chose » que l'original, un objet d'art, un bibelot.

C'est dans cette autre chose que réside la difficile définition de ces objets, une ambiguïté qu'Honoré Daumier (1808-1879) transcrit dans l'image qu'il donne du connaisseur [Ill. 102]. Dans un intérieur aux murs tapissés de tableaux à touche-touche, où l'on distingue de petits paysages, des scènes d'histoire religieuse, une tête de prophète ou d'évangéliste, est assis dans un fauteuil, un vieux connaisseur au crâne dégarni. Les mains ramenées sur son ventre, il tourne la tête, le regard absorbé par la contemplation d'une statuette, une Vénus. Sa *Vénus de Milo* en plâtre qui trône fièrement sur la table, au milieu d'un bric-à-brac de feuillets, livres, et autres petites figurines. Au pied du fauteuil est appuyé un portefeuille, que l'on se figure rempli d'estampes. Entre reproduction sculptée et reproduction gravée, là se tient le connaisseur. Parmi toutes les œuvres, c'est vers l'Antiquité qu'il tourne son regard. Une Antiquité introduite dans son cabinet grâce à la reproduction.

b. La bibelotisation de l'art ou la « bricabracomania »¹²⁷⁴

Dans la préface du catalogue de leur collection, *La Maison d'un artiste* (1880), Edmond de Goncourt (1822-1896) évoque le goût de l'époque pour les bibelots, un goût qu'il qualifie de « bricabracomania », insistant par le suffixe « -mania » sur la dimension pathologique, de ce mal. Dans son étude sur le bourgeois et le bibelot, Rémy Saisselin lie cette manie à un « malaise de l'âme¹²⁷⁵ » face à « la solitude et au vide du cœur humain dans la nouvelle société industrielle et ses villes modernes¹²⁷⁶ », ce malaise est celui de ce siècle et que l'accumulation rassurante d'objets pourrait faire taire. Face au mouvement de la vie moderne, les œuvres d'art et les objets d'art semblent apporter un bonheur – un plaisir – stable¹²⁷⁷.

La relation entre l'individu et le bibelot devient un motif littéraire récurrent qui permet de caractériser l'état psychologique autant que la position sociale d'un individu. De la même manière que dans les années 1830 les bronzes font partie de la panoplie de l'intérieur bourgeois de bon goût, moins d'un demi-siècle après, ils intègrent la typologie du bibelot et ils ne sont plus du tout perçus pour leurs qualités esthétiques, morales et pédagogiques, mais comme une accumulation de reliques et de jouets pour adultes :

« Et partout dans la chambre, sur la cheminée, sur les consoles, sur les guéridons, étaient posés, pressés, mêlés toutes sortes de menus objets, des réductions d'obélisques, des échantillons de marbre, des coupes d'albâtre, des colonnettes portant des figurines de bronze, un lion de Canova en terre cuite, des « dunkerques » étrusques, ce tas de petits morceaux de grandes choses, comme amassés par une vieille fille sur sa commode, qui semblent les joujoux et les reliques des Lares de la Bourgeoisie romaine.¹²⁷⁸ »

¹²⁷⁴ Sur la question du bronze et du bibelot, voir aussi RIONNET 2008, vol. 1, p. 233 et sq.

¹²⁷⁵ SAISSELIN 1990, p. 15.

¹²⁷⁶ SAISSELIN 1990, p. 15.

¹²⁷⁷ Rémi Saisselin relève dans cette conception du rapport à l'objet un héritage de la pensée pascalienne.

¹²⁷⁸ GONCOURT, Jules et Edmond de, *Madame Gervaisais*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven & Cie, Éditeurs, 1869, p. 17.

Dans l'appartement de l'abbé Blampoix, madame Mauperin ne voit que des « cadeaux de dévotes¹²⁷⁹ ». De la même manière que le narrateur de *Madame Gervaisais* est incapable de voir les qualités des objets qu'il observe, l'impossibilité de madame Maurepin est due à la trop grande diffusion de l'art, à sa vulgarisation sous la forme du bronze. Cette stratégie qui, originellement, avait pour but d'ouvrir à la connaissance des œuvres le plus large public possible s'est retournée contre elles. La transformation des espaces d'expérience esthétique, leur contamination des lieux de commerce a permis, certes, un élargissement du « champ du visible¹²⁸⁰ » mais a aussi entraîné un avilissement de l'expérience esthétique au travers du désir né de la possibilité de possession, par opposition à « l'expérience esthétique classique » qui « se fondait sur l'absence de désir, c'est-à-dire le désintéressement. Le goût est ce qui sépare l'art du bibelot, n'importe qui peut acquérir des bibelots, il suffit pour cela d'avoir les moyens nécessaires, il en est autrement pour l'art¹²⁸¹ ». C'est ce que relève Théophile Gautier, pour qui le salon de madame d'Ymbercourt pourrait appartenir à n'importe qui d'autre, aucune originalité, aucun esprit ne s'en dégage¹²⁸².

Le petit bronze devient le parangon du mauvais, du kitsch. La tentative de démocratisation de l'art s'est soldée par une certaine disparition de celui-ci¹²⁸³.

¹²⁷⁹ « Et madame Mauperin se trouva dans un salon paré et embaumé de fleurs. Au-dessus d'un orgue-mélodium, chargé d'incrustations riches, il y avait une copie de la Nuit du Corrège. Sur un autre panneau, on voyait dans un cadre de deuil la communion de Marie-Antoinette et de ses gendarmes à la Conciergerie, lithographiée d'après une légende. Des souvenirs, mille choses pareilles à des objets d'étrennes, remplissaient les étagères ; une réduction en bronze de la Madeleine de Canova était placée sur une table au milieu de la pièce. Les meubles, de tapisserie différente et pieusement travaillées, montraient ce qu'ils étaient : des cadeaux de dévotes à l'abbé. » Goncourt, Jules et Edmond de, *Renée Mauperin*, Paris, Charpentier, 1864, p. 53.

¹²⁸⁰ SAISSELIN 1990, p. 41.

¹²⁸¹ SAISSELIN 1990, p. 95.

¹²⁸² « Le salon de Mme d'Ymbercourt était blanc et or, tapissé de damas des Indes cramoisi ; des meubles larges, moelleux, bien capitonnés, le garnissaient. Le lustre à branches dorées faisait luire les bougies dans un feuillage de cristal de roche. Des lampes, des coupes et une grande pendule qui attestaient le goût de Barbedienne ornaient la cheminée de marbre blanc. Un beau tapis s'étalait sous le pied, épais comme un gazon. Les rideaux tombaient sur les fenêtres amples et riches, et, dans un panneau magnifiquement encadré souriait encore plus que le modèle, un portrait de la comtesse peint par Winterhalter. Il n'y avait rien à dire de ce salon meublé de choses belles et chères, mais que peuvent s procurer tous ceux à qui leur bourse permet de ne pas redouter un long mémoire d'architecte et de tapissier. Sa richesse banale était parfaitement convenable, mais elle manquait de cachet. Aucune particularité n'y indiquait le choix, et, la maîtresse du logis absente, on eût pu croire qu'on était dans le salon d'un banquier, d'un avocat, d'un Américain de passage. » Gautier Théophile, *Spirite. Nouvelle fantastique*, Paris, Charpentier, 1866 [2^e édition], p. 21-22.

¹²⁸³ « Dans l'immédiat, le procédé photomécanique commettait le sacrilège d'introduire un automatisme matériel au cœur impalpable du vital. Le répétable passait pour méprisable mais c'est toujours par là que débute une démocratisation », DEBRAY 1992, p. 366-367.

Faut-il conclure à l'échec de l'entreprise menée par les fabricants de la Réunion pour faire reconnaître la dimension artistique de leurs reproductions ? D'un point de vue juridique, cette action est, au contraire, une victoire. Avec la loi de 1902 les dessins et modèles disposent des mêmes protections que les œuvres d'art, les collections d'objets d'art se multiplient et gagnent un statut institutionnel. Mais tout tire ces objets du côté du décoratif au détriment de l'ambition morale et culturelle, du décoratif et du sentimental. La statuette, le petit bronze, devient l'insigne du mauvais goût que l'on tolère, presque par habitude, ou persistance visuelle. En cela, l'action de la Réunion est un échec ; elle ne parvient pas, malgré ses multiples implications, tant dans l'exigence de la formation de ses ouvriers, qu'à travers les participations concertées de ses membres aux Expositions universelles et la recherche de l'excellence des sculpteurs contemporains dont les œuvres sont reproduites, à inscrire durablement la production des fabricants de bronze dans le paysage artistique. Au contraire, cette production est de plus en plus déconsidérée à mesure que le XIX^e siècle se termine.

« Je dois ajouter qu'Albertine y admirait beaucoup un grand bronze de Barbedienne, qu'avec beaucoup de raison Bloch trouvait fort laid. Il en avait peut-être moins de s'étonner que je l'eusse gardé. Je n'avais jamais cherché comme lui à faire des ameublements artistiques, à composer des pièces, j'étais trop paresseux pour cela, trop indifférent à ce que j'avais l'habitude d'avoir sous les yeux. Puisque mon goût ne s'en souciait pas, j'avais le droit de ne pas nuancer des intérieurs. J'aurais peut-être pu malgré cela ôter le bronze. Mais les choses laides et cossues sont fort utiles, car elles ont auprès des personnes qui ne nous comprennent pas, qui n'ont pas notre goût et dont nous pouvons être amoureux, un presque que n'aurait pas une fière chose qui ne révèle pas sa beauté. Or les êtres qui ne nous comprennent pas sont justement les seuls à l'égard desquels il puisse nous être utile d'user d'un prestige que notre intelligence suffit à nous assurer auprès d'êtres supérieurs. Albertine avait beau commencer à avoir du goût, elle avait encore un certain respect pour ce bronze, et ce respect rejaillissait sur moi en une considération qui, venant d'Albertine, m'importait (infiniment plus que de garder un bronze un peu déshonorant), puisque j'aimais Albertine.¹²⁸⁴ »

¹²⁸⁴ Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, « La Prisonnière », t. V, Paris, Gallimard, 1992, p. 160 [1923].

Comme il y a une image sur un mur, il y a aussi une statuette sur une étagère, un ange agenouillé ou un paysan appuyé sur sa pelle qui survit dans beaucoup de mémoires.

CONCLUSION PARTIELLE

Prise entre l'impulsion positiviste que lui confèrent la rapide évolution des techniques et les reconsidérations modernistes qui repensent les Beaux-Arts, la reproduction demande de s'interroger sur ses possibilités. C'est l'impulsion que donne Nelson Goodman lorsqu'il note que toute reproduction est falsificatrice, qu'elle ne peut être qu'une trahison de l'original. Aussi perfectionnées soient-elles, et qu'elles qu'en soient les qualités et la finesse, les techniques de reproduction ne créent pas des doubles identiques. Elles sont toujours légèrement à côté de l'original.

Ce décalage a des vertus. La reproduction exacerbe les qualités, les particularités que l'on peut reconnaître à l'œuvre d'art originale. Elle les met en questions en les soulignant. Là réside la dimension critique de la reproduction. Elle n'est pas un acte innocent, elle est un parti pris sur l'œuvre d'art originale, parti pris qui se charge d'une valeur créatrice. En reproduisant l'œuvre, en la traduisant, en l'interprétant, le « reproducteur » en donne une version personnelle et originale. On peut même dire qu'il en donne sa version originale. La reproduction induit donc la reconnaissance d'une originalité qui ne repose plus sur un critère d'unicité. Il s'agit alors de dépasser la conception de l'œuvre comme empreinte de la main pour en faire l'expression d'une intention. La forme de cette intention devient tant esthétique que juridiquement le critère déterminant, ce qu'exprime avec subtilité Régis Debray :

« L'artistique vient quand l'œuvre trouve en elle-même sa raison d'être. Lorsque le plaisir (esthétique) n'est plus tributaire de la commande (religieuse). En termes pratiques et prosaïques : lorsque le fabricant d'images en prend l'initiative, en lieu et place du commanditaire. La professionnalisation de l'artiste (qui vient de l'artisan comme l'écrivain laïc vient du clerc d'église) ne fait pas

critère. Ni même la signature de l'œuvre (on en a même trouvé sur les linteaux des synagogues primitives et en bordure des mosaïques juives de Palestine, au début de notre ère). Le critère, c'est l'individualité assumée, agissante et parlante. Non la griffe et le paraphe, mais la prise de parole. L'artiste, c'est l'artisan qui dit "moi je". Qui livre au public, en personne, non pas les ficelles du métier ou les règles d'apprentissage, mais son rôle au sein de la société dans son ensemble. À la limite, il ne peut rien faire de ses mains – comme c'est le cas aujourd'hui, avec les « artistes de la communication » –, pourvu qu'il dise et écrive "Voici comment je vois le monde" ». ¹²⁸⁵

Pour Régis Debray, c'est en opposition à l'idée de création ontologique que s'est forgée l'idée de création artistique, tout en en reprenant la forme. L'expression de l'intention de l'artiste est ce qui permet de rapprocher les pratiques parallèles que sont l'édition d'œuvres et la création de multiples. L'édition n'est pas forcément une dérivation de l'œuvre, un succédané ; une œuvre sculptée peut être dès l'origine pensée pour la multiplication, comme un multiple est pensé pour être multiplié.

Telles quelles, ces notions ne sont pas formulées par la Réunion des fabricants de bronze ; toutefois ce sont bien ces enjeux qui sous-tendent leur démarche dans la reconnaissance artistique de leurs produits. Le xx^e siècle leur donnera raison. Mais il faut tempérer cet élan en rappelant que les perspectives des fabricants étaient aussi économiques, que l'industrialisation des procédés permit un élargissement considérable de leur marché, et que c'est en cela que la Réunion parvient de la manière la plus éclatante à ses fins. Un monde de multiples est un monde de marchandise, une marchandise dont le croisement des courbes de qualité et de quantité est le signe de la victoire du bibelot sur l'œuvre d'art.

¹²⁸⁵ DEBRAY 1992, p. 312-313.

CONCLUSION

Lorsqu'en 1818, le petit groupe de fabricants de bronzes décida de s'unir, à la fois pour lutter contre la contrefaçon et le pillage des modèles ainsi que pour développer l'entraide entre les membres de la profession, ne pouvait très certainement pas imaginer l'ampleur que prendrait son action, de même que sa pérennité.

La Réunion des fabricants de bronze est une création qui a su faire siennes les transformations politiques, économiques et techniques pour engendrer une forme d'association professionnelle adaptée aux besoins contemporains. Dans le contexte post-corporatif, elle est la réponse que se donnent les fabricants face aux faiblesses de la nouvelle organisation sociale. De par ses multiples aspects, il est difficile de résumer simplement la Réunion. Peut-être pourrait-on dire qu'elle est une structure à la fois totale et exemplaire. Totale, parce qu'elle essaie de satisfaire à toutes les attentes possibles. Lutter contre la contrefaçon, apporter aide et solution aux fabricants victimes de contrefaçon, aider les nécessiteux, promouvoir l'industrie du bronze en France et à l'étranger, assurer la formation et le perfectionnement des ouvriers, constituer une mémoire de la fabrique ; aucun aspect ne lui échappe, la Réunion est partout où les hommes du bronze peuvent avoir besoin d'elle. Exemplaire, car elle réussit mieux que les autres chambres syndicales dans l'instauration d'une justice de paix et l'élaboration d'une jurisprudence défendant ses principes là où la loi lui apparaît comme déficiente. Cette réussite donne une tonalité particulière à son action. Car la Réunion est à la fois reconnue par les instances officielles, tout comme son action en faveur de l'enseignement professionnel et de la constitution de collections de modèles se retrouvent dans des initiatives publiques et privées menées au même moment et, à la fois, en marge de ces instances. La Réunion préserve son

autonomie. Il y a quelque chose de particulièrement frappant dans la manière dont ces hommes défendent les spécificités de leur métier. Leur position est intermédiaire ; ils se situent sur une frontière, avec d'un côté un héritage pluriséculaire et de l'autre de nouveaux modèles de production et de consommation. La Réunion parvient à un équilibre, à se maintenir fermement, durablement, sur cet entre-deux.

Durant la première moitié du XIX^e siècle, la notion d'art industriel est en pleine élaboration conceptuelle et juridique. Cet effort de définition engage également les hommes qui font l'art industriel. Il s'agit, pour l'une comme pour les autres, d'allier des antagonismes, de rapprocher ce qui, *a priori*, se disjoint, l'art et l'industrie, la main et la machine. Trois enjeux principaux se dégagent alors : un enjeu technique et commercial – devenir capable de réaliser les « meilleures » reproductions, les plus conformes, fidèles à l'original –, un enjeu juridique – situer la reproduction dans le domaine de la propriété artistique et littéraire –, un enjeu esthétique – reconnaître à la reproduction une capacité créatrice, reconsidérer l'opposition entre l'unique et le multiple afin d'articuler le rapport entre œuvre originale et reproductions. Tous trois ont été satisfaits. L'innovation dans le domaine technique n'a cessé de permettre aux fabricants de mener plus en avant la perfection de leurs ouvrages ; l'effort et l'avancée juridique pour protéger les productions artistiques industrielles ont été presque ininterrompus entre le XIX^e et le XX^e siècles ; l'œuvre multiple, et avec elle la paternité complexe de ce objet, sont reconnues. À travers la reconnaissance de la dimension artistique de l'art industriel, c'est le rôle du fabricant qui demandait à être défini. Un rôle entre le faire et le dire, où les capacités de décision comptent tout autant que l'habileté artistique. L'artiste industriel, ou le sculpteur industriel, affirme lui aussi sa présence dans le processus de création qu'il amène également à repenser selon d'autres modalités auxquelles la loi du 14 mars 1957 donne une forme officielle¹²⁸⁶.

¹²⁸⁶ Article 9 : « Est dite œuvre de collaboration, l'œuvre à la création de laquelle ont concouru plusieurs personnes physiques.

Est dite œuvre composite, l'œuvre nouvelle à laquelle est incorporée une œuvre préexistante sans la collaboration de l'auteur de cette dernière.

Est dite collective, l'œuvre créée sur l'initiative d'une personne physique ou morale qui l'édite, la publie et la divulgue sous sa direction et son nom et dans laquelle la contribution personnelle des divers auteurs participant à son élaboration se fond dans l'ensemble en vue duquel elle est

Par ailleurs, il est particulièrement intéressant de constater que ce n'est pas seulement – ou plus seulement – dans les sphères traditionnelles de jugement et les instances officielles du goût que s'est jouée cette reconnaissance de l'art industriel, mais aussi, et surtout, dans le domaine du droit. Le droit est le moyen d'acquérir une légitimité dont les effets portent tout autant sur l'objet que sur son producteur, et les décisions prises dans le cadre de la juridiction de la Réunion participent activement de la réflexion autour de la propriété des modèles, réflexions qui trouvent un aboutissement tant dans la loi du 19 juillet 1902 que la Convention de Berne (1886-1979). La manière dont ces hommes saisissent le droit pour faire valoir leurs droits est aussi caractéristique d'un changement des mentalités. En outre, les actions des artistes-industriels pour affirmer leurs propres droits sur leurs ouvrages donnent des résultats ; il suffit aujourd'hui de se promener dans un musée d'art décoratif pour voir figurer, à côté du nom du fabricant, celui du dessinateur, sculpteur, qui a donné le modèle, quand celui-ci est connu.

La première moitié du XIX^e siècle a donc marqué un tournant décisif dans le rapport à la reproduction et, dans ce processus, la Réunion des fabricants de bronze a joué un rôle de premier ordre. Jusqu'alors, il avait été possible de reproduire des œuvres d'art, pour les étudier, pour les diffuser, ou pour en jouir personnellement, mais l'industrialisation des procédés de reproduction a donné à ces pratiques une ampleur sans précédent. Le passage de ce monde de la rareté à l'abondance, permis par l'industrialisation des procédés de fabrications, s'accompagne de la naissance d'une culture de la reproduction, qui trouve un soutien idéologique dans la volonté républicaine de diffuser les vertus de l'art mais dont le corollaire est l'apparition d'un goût du bibelot qui peut, là aussi, s'apparenter à une véritable culture. C'est que l'implication des fabricants de bronze dans l'application d'une propriété littéraire et artistique aux œuvres d'art industriel, y compris aux éditions de sculptures, est tout autant portée par une vraie croyance dans la valeur esthétique et morale de ces objets que par des

conçue, sans qu'il soit possible d'attribuer à chacun d'eux un droit distinct sur l'ensemble réalisé. »

(Source :

<http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000315384> (consulté le 14 juin 2013)

Légifrance,

considérations marchandes. Toutefois, il est ressorti de l'étude des archives de la Réunion qu'une profonde sincérité anime toujours la démarche des fabricants de bronze. La reconnaissance d'une originalité dans la reproduction permet non seulement d'établir un droit de propriété sur un objet qui en serait en principe exclu, mais fut aussi le moyen pour un « art mécanique » de rejoindre les arts libéraux sur le terrain de l'imitation créatrice. L'artiste est toujours dans la retranscription de la nature, il ne peut se substituer à elle :

« Dans le judéo-christianisme, seul Dieu est artiste ; ne sont admissibles, pour le chrétien, que les copies conformes de sa production. Si l'homme croit innover c'est qu'il fait erreur, ou veut tromper. Que ce soit chez les Grecs ou les chrétiens du Moyen Âge, l'idée de création est un pistolet à un coup. Pas d'imagination créatrice en aval de Dieu. Cette dernière n'a le choix qu'entre la redondance, comme mise en image de l'origine, ou bien l'errance ("maîtresse d'erreur et de fausseté"), si elle s'en écarte. Elle ne peut qu'illustrer, comme plus tard chez Thomas d'Aquin, l'Être ou la Raison, soit l'ordre naturel des choses. D'où le primat du savoir sur l'agir et de l'agir sur le faire. Mieux vaut contempler par l'esprit, que dans sa copie sensible, statue ou peinture, qui se regarde avec les yeux de chair. C'est avec l'idée contraire et sacrilège qu'il peut y avoir plus dans la copie que dans l'original, que l'art devient possible.¹²⁸⁷ »

Y en a-t-il réellement plus dans la reproduction en bronze que dans l'œuvre originale ? Difficile à croire, difficile à voir également, tant les connotations de kitsch et de mauvais goût associées à ces objets biaisent assez irrémédiablement le regard que l'on peut porter sur elles. Certes, il est bon de garder un esprit critique, et de savoir séparer le bon grain de l'ivraie, les fontes de qualités des mauvaises, les pièces ayant fait l'objet d'un travail soigné de celles qui, surmoulage après surmoulage, ne font que détruire la dimension artistique identifiable dans ces objets. Mais d'un autre côté, c'est l'ensemble de la production comme témoignage de l'engouement pour ces objets qui rend le phénomène intéressant, les créations « originales » comme les pires contrefaçons. Toujours est-il que dès 1818, les fabricants de bronze s'attellent à une longue entreprise de clarification juridique qui ne trouve son issue que plus d'un siècle plus tard, avec la loi du 14 mars 1957 et le décret du 3 mars 1981. Et près de deux

¹²⁸⁷ DEBRAY 1992, p. 251.

siècles plus tard, les raisons qui les ont poussés à s'unir n'ont pas totalement disparues. La Réunion des fabricants de bronze n'a pas réussi à réaliser son projet de moraliser la profession et d'anéantir la contrefaçon. Au cours de l'année 2012, le musée Rodin a encore engagé plusieurs procédures judiciaires pour faire respecter le droit moral du sculpteur¹²⁸⁸. Mais elle a apporté les éléments nécessaires à la constitution de la doctrine.

Étudier la reproduction au XIX^e siècle et le développement des œuvres d'art multiples nous a conduit à nous interroger sur les rapports et les différences que ces objets entretiennent avec le multiple tel qu'il est conçu au XX^e siècle. En effet, l'étude de la reproduction amène à distinguer deux choses, deux états de la reproduction : les reproductions d'œuvres et les œuvres créées pour être reproduites. Alors que les premières semblent être dépourvues de tout engagement artistique, simples avatars issus d'un procédé technique dénué de toute sensibilité et intentionnalité, nous avons vu combien elles peuvent être au contraire investies d'une charge créative revendiquée. Les secondes, ayant été conçues pour la reproduction en série, ont intégré la reproduction dans leur principe de création. Elles ont été pensées, créées, pour être des œuvres d'art multiples, mais sont-elles des « multiples » ? L'idéologie du multiple qui s'élabore dans les années 1960 repose sur la volonté « d'apporter l'art au plus grand nombre en tentant d'effacer la différence entre œuvre d'art originale et industrie¹²⁸⁹ », une conception qui s'apparente à celle prévalant dans la reproduction en bronze d'œuvres au XIX^e siècle. Le terme multiple est un terme récent, créé dans un contexte spécifique mais dont le sens, et l'emploi ont pu être appliqués rétrospectivement à d'autres objets quand il s'agit d'œuvres reproduites en multiples exemplaires et destinées à l'élargissement du public de l'art. Ces transferts demandaient de s'interroger sur leur validité. Multiple et édition désignent-ils des concepts identiques ou seulement proches ? Quels liens entretiennent-ils ? Est-il possible d'appliquer rétrospectivement un concept, de procéder à une sorte d'anachronisme ? L'idée peut-elle préexister au terme ? En

¹²⁸⁸ Ces procédures ont donné lieu à trois arrêts rendus par la Cour d'appel de Chambéry (arrêt du 19 juin 2012) et la Cour d'appel de Paris (chambre 2, arrêt du 19 novembre 2012 ; chambre 13, arrêt du 22 novembre 2013).

¹²⁸⁹ DELLEAUX 2010, p. 13.

lui donnant un précédent, l'étude de la reproduction sculptée au XIX^e siècle permet d'enrichir celle du multiple au XX^e siècle. Dans l'historiographie de la notion, deux conceptions du multiple s'opposent. D'une part celle qui refuse aux techniques traditionnelles de reproduction – la gravure, la photographie, l'édition de sculpture – le statut de multiple car elles ne répondent pas à sa définition stricte – une œuvre en trois dimensions conçue pour être reproduite en de multiples exemplaires et pouvant prendre des formes multiples. Et d'autre part celle qui au contraire envisage le multiple comme une notion au sens large, et tend à intégrer les arts de la reproduction dans cette définition, à partir du moment où l'artiste considère la reproduction comme partie intégrante de sa démarche artistique. Que l'on se réfère à l'une ou à l'autre de ces conceptions, un point de convergence important apparaît entre multiples et œuvres multiples : la manière dont tous interrogent la reproductibilité de l'art, dont ils y créent une faille dans le principe d'unicité dirige l'œuvre d'art originale. Le point essentiel est que le multiple utilise les techniques industrielles non plus comme des outils de reproductions, de diffusion, mais comme des outils de création, raison pour laquelle « il serait plus judicieux d'évoquer une pratique et non une catégorie, dont les exigences esthétiques de production ne cessent d'évoluer en interdépendance avec les contraintes socio-économiques qui ont un impact sur la production et la distribution des multiples.¹²⁹⁰ »

À ce moment-là, les sculptures spécialement pensées, conçues pour l'édition, peuvent être envisagées comme des multiples dans l'acception contemporaine du terme. Nous ne disons pas qu'elles le doivent, mais nous souhaitons mettre en évidence la porosité entre les deux. Le vrai nœud se situe dans la différence que l'on peut déceler entre multiple et édition. C'est dans cet interstice, cet espace inframine, que réside ou non l'intention de l'artiste. L'hypothèse que nous retenons est que l'idée de l'artiste se situe plutôt du côté du multiple, qu'elle s'incarne dans chaque occurrence qui n'est pas une nouvelle itération de l'œuvre mais sa création reconduite, alors que l'édition se situe, elle, du côté de la reproduction servile. Pour autant, on ne peut dénier toute volonté, toute intention artistique dans l'édition. Les différents exemples que nous avons étudiés jusqu'ici nous ont montré combien, au contraire, est opérante la notion de

¹²⁹⁰ DELLEAUX 2010, p. 48.

création dans l'édition. La reproduction n'est pas innocente, non pas parce qu'elle serait fallacieuse ou trompeuse, mais parce qu'elle peut participer d'un dessein artistique ; inversement, les archives de la Réunion en témoignent, pour qu'une reproduction soit correctement mise en œuvre, une part artistique doit intervenir.

Nombre des sculptures d'édition produites sont à la fois pensées comme des multiples et produites en tant que telles. Le chemin pour passer de l'un à l'autre, de l'œuvre multipliée à l'œuvre pensée comme multiple, ne s'est pas fait uniquement pour des motivations artistiques teintées d'engagement social – l'incarnation d'une personnalité artistique dans une œuvre destinée à un public élargi – mais pour des raisons juridiques et commerciales. On pourrait même dire : juridiques car commerciales. Là réside la principale distinction entre les œuvres multiples du XIX^e siècle et celles du XX^e siècle. S'il est impossible de superposer les contextes sociaux, politiques et culturels propres à ces deux époques, force est de reconnaître que l'une porte l'autre en germe. La transformation la plus importante qu'opère le XIX^e siècle est très certainement celle qu'identifie Walter Benjamin, ce moment où « l'œuvre d'art reproduite devient reproduction d'une œuvre d'art conçue pour être reproductible¹²⁹¹ ». Le passage de la reproduction de l'œuvre à l'œuvre reproductible induit deux nouveautés qui sont aussi les possibilités à partir desquelles l'art du multiple va se développer. En premier lieu, la structure juridique, conceptuelle et médiatique mise au point entre 1839 et 1870 par la Réunion a engendré un phénomène qui a déstabilisé le statut de l'objet original en créant la possibilité d'une production artistique pensée pour l'édition. Un changement de statut de l'objet fabriqué par l'artiste – professionnel ou industriel –, qui, d'autre part, décale l'identification de l'œuvre ; celle-ci n'est plus l'objet source ni la matrice, mais devient leur produit, une somme qui en inclut l'ensemble des itérations.

Le XX^e siècle pousse à leur paroxysme ces principes qui naissent au XIX^e siècle avec l'apparition des procédés de reproduction mécanique. Le multiple devient possible car une culture de la reproduction s'est développée et a été intégrée aux modes d'appropriation de l'art. Notre ambition n'était pas de démontrer que l'un est l'autre, mais que l'un ne va pas s'en l'autre. Le multiple

¹²⁹¹ BENJAMIN 2009, p. 24.

s'inscrit dans l'histoire des arts de la reproduction, une histoire dont le cours s'accélère avec le perfectionnement des techniques et l'apparition des nouvelles technologies, ainsi qu'avec le développement de facteurs intrinsèques au monde de l'art, à commencer par celui d'un marché international porté par une circulation accrue des œuvres et donc un besoin de visibilité et de diffusion élevées qui a fait sienne la possibilité de disposer de multiples exemplaires d'une même œuvre. En reproduisant, les fabricants ont créé le multiple.

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

Cette bibliographie est classée en deux ensembles distincts : **SOURCES** et **BIBLIOGRAPHIE**.

Les sources sont scindées en deux sous parties : **SOURCES manuscrites ou dactylographiées** et **SOURCES imprimées**. Les **SOURCES manuscrites ou dactylographiées** sont classées par lieu de conservation. Les références abrégées, qui ont été reprises dans les notes de bas de page, utilisent un système d'abréviations reproduit au début du volume I.

Les références aux recherches diverses, aux communications ou aux travaux universitaires inédits et non publiés à ce jour sont réunis dans les sources manuscrites et dactylographiées.

Les **SOURCES imprimées** comprennent les catalogues de vente et les recueils d'ornements.

SOURCES

MANUSCRITES OU DACTYLOGRAPHIÉES

Paris, Archives nationales (A.N.)

368 AP 1 à : Papiers, Barbedienne (don de Mme Veuve Jules Leblanc-Barbedienne, 1962)

- 368 AP 1 (11 dossiers divers)
 - d.1** Notice biographique, 1886
 - d.2** Papiers d'affaires et correspondance, comptes, copies de lettres, votes relatifs à la Société Achille Collas et Barbedienne, 1838-1862
 - d.3** Exposition de Londres (1862). Rapports, correspondance, extraits de presse
 - d.6** Décès de Ferdinand Barbedienne (21 mars 1892). Faire-part, coupures de presse, notices nécrologiques
 - d. 10** Lettres d'artistes conservées par la famille Barbedienne. 92 lettres autographes signées adressées à Ferdinand Barbedienne et à ses principaux collaborateurs, 1866-1895
 - d. 11** Dossier Achille Collas. Copies de lettres et de textes, correspondance relative à Achille Collas, associé à Ferdinand Barbedienne, envoyées par son descendant M. Mérieux à Jules Leblanc-Barbedienne. Notice biographique (1795-1859)

- **368 AP 3 (dossiers d'artistes par ordre alphabétique)**
Dossiers d'artistes ayant passé des contrats avec la Maison Barbedienne (A à G)

- **368 AP 4 (*id.*)**
Id. (H à V)

106AS/1 à 69 : Fonds de la Réunion des fabricants de bronze (1817 - 1954) (dépôt du 23 juillet 2001)

- **106AS/1- 6 Réunion des fabricants de bronze devenue Chambre syndicale des fabricants de bronze (1817-1954)**
106AS/1-2 : Statuts

Réunion des fabricants de bronze, Traité principal de oct. & nov. 1818, 1818 [statuts]

106AS/3 : Membres

106AS/4-19 : Administration

Registres des procès-verbaux des séances et assemblées générales de la Réunion des fabricants de bronze :

- 106AS/4 : 2 juin 1817 – 18 avril 1839
- 106AS/5 : 22 avril 1839 – 23 janvier 1865
- 106AS/6 : 3 février 1865 – 4 juin 1875

- **106AS/44-45 Activités (s.d., 1865-1866)**

- 106AS/44 : Annonce d'un projet de souscription destinée à la fondation d'une école professionnelle de dessin (s.d.)
- 106AS/45 : Registre des apprentis n° 1 à 48 (1865-1866)

- **106AS/51-55 Société de secours mutuel l'Espérance (1859-1914)**

- 106AS 51-52 : Administration
- 106AS/53-54 : Comptabilité
- 106AS/55 : Contentieux

- **106AS/63-64**

- 106AS/63 : *Almanach* (1844, 1860-1864)
- 106AS/63 (suite) – *Annuaire* 1867

- **106AS/69 : Publications relatives à la propriété industrielle (1879-1834)**

F/12

- **F/12/2410 Commerce et industrie**

Paris, Archives de la ville de Paris (A.P.)

- **Almanach du commerce**

- *Almanach de l'association des Lettres et des Arts, formée de la réunion de six sociétés des auteurs et compositeurs dramatiques; des gens de lettres; des artistes dramatiques; des musiciens; des peintres; sculpteurs; architectes; graveurs et dessinateurs; des inventeurs et artistes industriels*, Paris, Imprimerie de Mme Vve Dondey-Dupré, 46 rue Saint-Louis, 1851.

- *Annuaire et almanach du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration ou almanach des 500 000 [puis] 1 500 000 adresses de Paris, des départements, [des colonies à partir de 1891] et des pays étrangers*, Paris, 1857-1908.

- TYNNA, Jean de la ; BOTTIN, Sébastien, *Almanach du commerce de Paris, des départements de la France et des principales villes du monde*, Paris, 1839-1856.

Paris, Bibliothèque des arts décoratifs (B.A.D.)

- **Albums Maciet**

- Sculpture

Sculpture. Statuettes en bronze XIX^e et XX^e siècle, [Lieux divers], [Éditeurs divers], [ca. 1800-1995].

- Intérieurs d'appartements

Intérieurs d'appartements, [Lieux divers], [Éditeurs divers], [ca. 1800-1900]

- **Papiers Metman**

- Répertoire des fondeurs

- Classeur AM 2 : dossier par fabricants, avec les réponses au questionnaire envoyé par Metman

- Correspondance Susse/Goupil à propos de Cumberworth

Paris, Cabinet des estampes du musée Carnavalet

- **Série Topographie 144E**

Paris, Documentation du musée d'Orsay (Doc M'O)

- **Dossiers sur les fondeurs et fabricants de bronze parisiens**

- **Dossiers d'artistes**

Paris, Documentation du musée du Louvre (Doc ML)

- **Dossiers d'artistes et dossiers d'œuvres**

Saint-Quentin-en-Yvelines, médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine

- **Fonds Poussielgue-Rusand**

SOURCES

IMPRIMEES

Catalogues et recueils de modèles :

CAT. BARBEDIENNE [1861]

Barbedienne, Ferdinand, *Catalogue des bronzes d'art de la maison industrielle de F. Barbedienne*, Paris, Impr. De P.-A. Bourdier, (1861).

CAT. BARBEDIENNE [1886]

Bronzes d'art F. Barbedienne. Paris, 30, Bd Poissonnière. Catalogue 1886, Paris, [s. d. ?], 1886.

CAT. BOY [CA. 1850-1870]

Album des bronzes d'ameublement de la maison Boy, règne de Napoléon III, [S.I.], [s.d.], [ca. 1850-1870].

CAT. FREMIET [s.d]

FREMIET, Emmanuel, *Catalogue des œuvres de E. Fremiet, boulevard du Temple, 42*, Paris, s.d.

CAT. FREMIET [s.d]

FREMIET, Emmanuel, *Catalogue des œuvres de E. Fremiet, boulevard du Temple, 42*, Paris, s.d.

CAT. FREMIET [s.d]

FREMIET, Emmanuel, *Catalogue des œuvres de E. Fremiet, boulevard du Temple, 42*, Paris, s.d.

CAT. LEBLANC-BARBEDIENNE [1893]

Bronzes d'art. Leblanc-Barbedienne, 30 bd Poissonnière, Paris, Imp. Capiomont, 1893.

CHENAVARD 1845

CHENAVARD, Aimé, *Album de l'ornemaniste, recueil d'ornements dans tous les genres et dans tous les styles*, Paris, Lenoir, 1845.

CAT. DAUBREE [1870 ?]

Alfred Daubrée. Nancy, Paris 48 Bd de Strasbourg Fabrique de Bronzes d'Art, Nancy, imp. Razybois, [v. 1870 ?].

CAT. DAUBREE [1876]

Fabrique de bronzes d'art. Daubrée, Nancy... Paris Tarif n° 2, [Nancy : Imp. Crépin-Leblond], 1876.

CAT. POUSSIELGUE-RUSAND 1865

POUSSIELGUE-RUSAND, *Manufacture d'orfèvrerie et de bronzes pour les églises*, Paris, Impr. L. Gaste, 1865.

CAT. POUSSIELGUE-RUSAND 1880

Poussielgue-Rusand, *Manufacture d'orfèvrerie et de bronzes pour les églises*, Paris, [s. d.], 1880.

CAT. POUSSIELGUE-RUSAND 1889

L'orfèvrerie religieuse à l'Exposition universelle de 1889 : exposition de MM. Poussielgue-Rusand et Fils, Paris, [s. d.], 1889.

CAT. SUSSE 1855-1871

Catalogue des modèles en bronze et plastiques, anciens et modernes édités par la Maison Susse frères, fabrique de bronzes d'art pour pendules et ameublement : œuvres de Pradier, Cumbervorth, Mélingue, Antonin Moine, Duret, Comte de Nieuverkerke, Marochetti, Lequesne, Coinchon, Moignez, etc., exposition publique au 1er étage, Maison Susse frères, Paris, Maison Susse frères, 1855-1871.

CAT. THIEBAUT 1867

THIEBAUT, Victor, *Bronzes d'art, Victor Thiébaud, 144, faubourg St-Denis, fondeur, fabricant de bronze. Éditeur des artistes modernes, machines à réduire. Catalogue de ses modèles de : groupes, statuettes, candélabres, coupes, lustres, flambeaux, serre-papiers, etc., catalogue de la Collection complète des Médailles de David d'Angers, dont il est le seul Éditeur-Propriétaire*, Paris, 1867.

CAT. THIEBAUT ET FILS [1870]

THIEBAUT ET FILS, *Bronzes d'art, éditeurs des artistes modernes, spécialité de bronzes d'art monumentaux*, Paris, Impr. Seringe, [ca. 1870].

CAT. THIEBAUT FRERES, FUMIERES ET CIE [ca. 1910]

THIEBAUT FRERES, FUMIERES ET CIE, SUCCESSEURS, *Éditions d'œuvres des principaux artistes français, bronze d'ameublement & d'éclairage de tout style, installation complète d'électricité, lumière, sonnerie, téléphone...*, Paris, Imp. F. Gallais, [ca. 1910].

NORMAND 1803

NORMAND, Charles, *Nouveau recueil en divers genres d'ornements et autres objets propres à la décoration tels que : panneaux, vases, plafonds, candélabres, autels, trépieds, cassolettes, sarcophages, coupes, frises, camées, bas-reliefs, masques, lits, chaises, fauteuils, bergères, tables, bureaux, secrétaires, autres meubles, etc., etc.*, Paris, 1803.

PERCIER ; FONTAINE [1801] 1997

PERCIER, Charles ; FONTAINE, Pierre-François-Léonard, *Recueil de décorations intérieures comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement comme vases, trépieds, candélabres, cassolettes, lustres, girandoles, lampes, chandeliers, cheminées, feux, poêles, pendules, tables, etc.*, Paris, [1801] 1997.

Catalogues de vente :

CAT. ANONYME [1845]

Notice des modèles et surmoulés en bronze... Vente 11 août 1845..., Paris, [1845].

CAT. ANONYME 1849

Catalogue de modèles et surmoulés en bronze... Vente 13-15 fév. 1850..., Paris, Maulde et R., 1849.

CAT. ARNETZ [1850]

Catalogue de modèles et surmoulés... de M. Arnetz... Vente 12 oct. 1850..., Paris, [1850].

CAT. BALLY [1864]

Catalogue des modèles et surmoulés... de la maison Philibert Bally... Vente 25 avril 1864..., Paris, Perrilliat, [1864].

CAT. BECAR [1850]

Catalogue des surmoulés bronze... Vente... de M. Becar... 29 nov. 1850..., Paris, [1850].

CAT. BENOIT [1847]

Catalogue des modèles et surmoulés... de M. Benoit,... Vente 18 oct. 1847..., Paris, [1847].

CAT. BEGUIN VEUVE 1849

Catalogue de bronzes... modèles et surmoulés... de Mme veuve Béguin et M. Cornu, Vente 12 octobre 1849, Paris, Maulde et Renou, 1849.

CAT. BONADONA [1859]

Catalogue des modèles et surmoulés... de M. A. de Bonadona... Vente 21 sept. 1859,..., Paris, Raulin, [1859].

CAT. BOULLEE [1845]

Catalogue des modèles et surmoulés... fonds de M. Boullée... Vente 9 avril 1845..., Paris, [1845].

CAT. BOURDILLAT [1843]

Catalogue des modèles et surmoulés... fonds de commerce... de M. Bourdillat... vente 20 févr. 1843..., Paris, [1843].

CAT. BOYER, VECTEN [1839]

Catalogue des modèles et surmoulés de bronzes... Vente après cessation de commerce de MM. Boyer et Vecten... 2 déc. 1839..., Paris, [1839].

CAT. DECALONNE [1853]

Catalogue des bronzes et surmoulés du magasin de M. J. Décalonne,...., Paris, Maulde et Renou, 1853.

CAT. DELAHAYE [1846]

Notice des modèles surmoulés de pendules,...vente... de M. Delahaye,... 23 févr. 1846..., Paris, [1846].

CAT. DIONIS [1846]

Catalogue des modèles et surmoulés en bronze... Vente... de M. Dionis... 16 janv. 1846..., Paris, 1846.

CAT. DOMON [1844]

Notice des modèles, surmoulés... de la faillite du Sr Domon... vente 7 oct. 1844... Paris, [s. n.], [1844].

CAT. DUBOIS [1840]

Catalogue des modèles et surmoulés de bronze... cessation de commerce de M. Dubois... Vente 27 janv. 1840... Paris, [1840].

CAT. DUPLAN, SALLES [1866]

Catalogue des modèles et surmoulés... de MM. Duplan et Salles... Vente 28 mai 1866... Paris, Perrilliat, [1866].

CAT. FEUCHERE [1824]

Catalogue des tableaux... galerie de feu M. Feuchère père... Vente 29 nov. 1824, Paris, Feuchère, [1824].

CAT. FEUCHERE [1825]

Notice de quelques curiosités, marbres, bronzes, meubles, et d'une grande quantité de modèles de M. Feuchère père, Paris, Bonnefons, [1825].

CAT. FEUCHERE [1829]

Catalogue de Feuchère père... Vente 19 janvier 1829, Paris, [1829].

CAT. FEUCHERE [1853]

Catalogue d'objets d'art... de M. Feuchère... Vente 8 mars 1853... [Paris], [1853].

CAT. FEVRIER 1852

Catalogue des modèles et surmoulés en bronze... après décès de M. Février... Vente 28 sept. 1852... [Paris], Bonnefons de Laviaille, 1852.

CAT. FIEVE [1848]

Catalogue de modèles et surmoulés... de M. Fiévé... vente 3 févr. 1848... Paris, [1848].

CAT. GARNIER [1846]

Notice des modèles et surmoulés... de M. Garnier... Vente 12 oct. 1846... Paris, [1846].

CAT. GARNIER [1858] (1)

Vente de M. Garnier... modèles, surmoulés... 7 déc. 1858... Paris, Paulin, [1858].

CAT. GARNIER [1858] (2)

Notice des surmoulés... Vente de M. Garnier... 15 déc. 1858..., Paris, Paulin, [1858].

CAT. GECHTER [1845]

Catalogue des modèles, surmoulés... Vente après le décès de M. Gechter... 13 févr. 1845..., Paris, [1845].

CAT. GOBIN [1853]

Catalogue des bronzes, modèles et surmoulés du magasin de M. Gobin, ..., Paris, Maulde et Renou, 1853.

CAT. GOSSET [1842]

Catalogue des modèles et surmoulés en bronze... fonds de commerce de M. Gosset et Cie... Vente 16 mai 1842..., Paris, [1842].

CAT. JEAN [1845]

Notice des modèles et surmoulés... de MM. Jean et Cie... Vente 8 sept. 1845..., Paris, 1845.

CAT. JEANNEST [1841]

Notice d'objets d'art... du cabinet de M. Jeannest... Vente 4 nov 1841..., Paris, [1841].

CAT. LECLERCQ [1863]

Catalogue des modèles et surmoulés... de la maison Leclercq... vente 23 mars 1863, Paris, Perrilliat, [1863].

CAT. MACHOIRE 1850

Notice des modèles et surmoulés... de M. Machoire... Vente 12 avril 1850..., Paris, [1850].

CAT. [1859] MICHAUX

Catalogue de modèles et surmoulés... de M. Michaux... Vente 17 mars 1859..., Paris, Raulin, [1859].

CAT. MISERAY [1846]

Notice des modèles et surmoulés... de M. Miseray et Cie... Vente 16 mars 1846..., Paris, [1846].

CAT. PACHON [1846]

Notice des modèles et surmoulés en bronze... de M. Pachon... Vente 19 octobre 1846..., Paris, [1846].

CAT. PAILLARD [1846] (1)

Notice des modèles et surmoulés... de M. Paillard... Vente 29 janv. 1846..., Paris, [1846].

CAT. PAILLARD [1846] (2)

Notice de... modèles et surmoulés,... magasin de M. A. Paillard,... Vente 14 avril 1846..., Paris, [1846].

CAT. PAILLARD 1879

Modèles de bronzes d'art et d'ameublement, modèles en plâtre non édités, mobilier industriel et outillage, le tout provenant des ateliers de M. Romain, successeur de M. Victor Paillard. Me Ernest Girard commissaire-priseur, Paris, du 24 juillet au 29 août 1879.

CAT. POILLEUX [1843]

Notice de modèles et surmoulés... fonds de commerce de MM. Poilleux et Cie... Vente 2 févr. 1843..., Paris, [1843].

CAT. POMMERETTE, MILLET [1853]

Catalogue de modèles et surmoulés... de MM. Pommerette et Millet... Vente 17 nov. 1853..., Paris, [1853].

CAT. PRADIER 1852

Vente de l'atelier et de la collection particulière de James Pradier, 26 juin 1852, [S. I.], [s. n.], 1852.

CAT. QUESNEL [1849]

Catalogue des modèles et surmoulés... de M. Quesnel et Cie... Vente 26 nov. 1849..., Paris, [1849].

CAT. RIVIERE [1853]

Catalogue des bronzes, modèles et surmoulés du magasin de M. Rivière,...., Paris, Maulde et Renou, 1853.

CAT. RODEL [1846]

Catalogue des modèles et surmoulés... de M. Rodel... Vente 5 mars 1846..., Paris, [1846].

CAT. ROUSSELLE, ROYER [1867]

Catalogue de modèles et surmoulés... de Ch. Rousselle et Rouyer... Vente 18 juin 1867..., Paris, Raulin, [1867].

CAT. SCHALEMBERG [1853]

Catalogue de modèles et surmoulés... Vente... de M. Schalemborg... 17 mai 1853..., Paris, [1853].

CAT. SERRUROT [1850]

Catalogue des modèles et surmoulés... de M. Serrurot... Vente 28 oct. 1850..., Paris, [1850].

CAT. SILVESTRE [1866]

Catalogue des modèles et surmoulés... de M. Silvestre... Vente 4 sept. 1866..., Paris, Perrilliat, [1866].

CAT. THOMAS [1847]

Catalogue des modèles et surmoulés... de M. A. Thomas... Vente 8 nov. 1847..., Paris, [1847].

CAT. THOMIRE [1853]

Catalogue des modèles et surmoulés dont la vente aura lieu pour la liquidation de la maison de MM. Thomire et Cie..., Paris, Maulde et Renou, 1853.

CAT. TOUSSAINT [1842]

Catalogue de modèles et surmoulés... après cessation de commerce de M. P. Toussaint..., Vente 24 nov. 1842..., Paris, [1842].

CAT. TOUSSAINT [1847]

Notice des modèles et surmoulés... de M. Toussaint... Vente 21 déc 1847..., Paris, [1847].

CAT. VALON [1846]

Notice des modèles et surmoulés... de M. Valon jne... Vente 28 déc. 1846..., Paris, [1846].

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et articles :

ACADEMIE DE L'INDUSTRIE 1840

4e Exposition des produits des membres de l'Académie de l'Industrie, à l'Orangerie des Tuileries en 1840 : catalogue des produits admis à cette exposition, rédigés sur les notices remises par MM. les industriels, Paris : impr. de Giraudet et Jouaust, 1840.

ACADEMIE DE L'INDUSTRIE 1841

5e Exposition des produits des membres de l'Académie de l'Industrie, à l'Orangerie des Tuileries en 1841 : catalogue des produits admis à cette exposition, rédigés sur les notices remises par MM. les industriels, Paris : impr. de Giraudet et Jouaust, 1841.

ACADEMIE DE L'INDUSTRIE 1842

6e Exposition des produits des membres de l'Académie de l'Industrie, à l'Orangerie des Tuileries en 1842 : catalogue des produits admis à cette exposition, rédigés sur les notices remises par MM. les industriels, Paris : impr. de Giraudet et Jouaust, 1842.

ACADEMIE DE L'INDUSTRIE 1843

7e Exposition des produits des membres de l'Académie de l'Industrie, à l'Orangerie des Tuileries en 1843 : catalogue des produits admis à cette exposition, rédigés sur les notices remises par MM. les industriels, Paris : impr. de Giraudet et Jouaust, 1843.

ACADEMIE DE L'INDUSTRIE 1845

8e Exposition des produits des membres de l'Académie de l'Industrie, à l'Orangerie des Tuileries en 1845 : catalogue des produits admis à cette exposition, rédigés sur les notices remises par MM. les industriels, Paris : impr. de Giraudet et Jouaust, 1845.

ACADEMIE DE L'INDUSTRIE 1846

9e Exposition des produits des membres de l'Académie de l'Industrie, à l'Orangerie des Tuileries en 1846: catalogue des produits admis à cette exposition, rédigés sur les notices remises par MM. les industriels, Paris : impr. de Giraudet et Jouaust, 1846.

AFRIAT 1997

AFRIAT, Christiane, « La place du travail dans la société », *revue DEES*, mars 1997, p. 61-67.
<http://www2.cndp.fr/RevueDEES/pdf/107/06106711.pdf>

ALCOUFFE ; DION-TENENBAUM ; MABILLE 2004

ALCOUFFE, Daniel ; DION-TENENBAUM, Anne ; MABILLE, Gérard, *Les Bronzes d'ameublement du Louvre*, Dijon, éditions Faton, 2004.

ALMANACH 1844

Almanach des fabricans de bronzes réunis de la ville de Paris pour l'année 1844, comprenant les noms et adresses des Fondateurs, Ciseleurs, Tourneurs, Monteurs ; Doreurs, Sculpteurs, Réducteurs, faisant partie de la Fabrication des bronzes, Paris, au bureau de MM. les Fabricants, rue Aumaire, 51, 1844.

ALMANACH 1857

Almanach des fabricants de bronze réunis de la ville de Paris, pour l'année 1860, comprenant les noms et adresses des Fondateurs, Ciseleurs et Monteurs, Sculpteurs, Mouleurs, Réducteurs, Marbriers, Doreurs, Vernisseurs, Metteurs au bronze, - Galvanoplastes et autres faisant partie de la Fabrication et de l'Industrie des Bronzes. - Il s'y trouve aussi des adresses de dessinateurs, - Lithographes et Photographes. Guide du commerçant et de l'acheteur. Se trouve au bureau des fabricants, rue Neuve-St-François, 3 (au Marais), 1857.

ALMANACH 1860

Almanach des fabricants de bronze réunis de la ville de Paris, pour l'année 1860, comprenant les noms et adresses des Fondateurs, Ciseleurs et Monteurs, Sculpteurs, Mouleurs, Réducteurs, Marbriers, Doreurs, Vernisseurs, Metteurs au bronze, - Galvanoplastes et autres faisant partie de la Fabrication et de l'Industrie des Bronzes. - Il s'y trouve aussi des adresses de dessinateurs, - Lithographes et Photographes. Guide du commerçant et de l'acheteur. Se trouve au bureau des fabricants, rue Neuve-St-François, 3 (au Marais), 1860.

ALMANACH 1861

Almanach des fabricants de bronze réunis de la ville de Paris, pour l'année 1860, comprenant les noms et adresses des Fondateurs, Ciseleurs et Monteurs, Sculpteurs, Mouleurs, Réducteurs, Marbriers, Doreurs, Vernisseurs, Metteurs au

bronze, - *Galvanoplastes et autres faisant partie de la Fabrication et de l'Industrie des Bronzes*. – Il s'y trouve aussi des adresses de dessinateurs, - *Lithographes etc*. Se trouve au bureau des fabricants, rue Neuve-St-François, 3 (au Marais), 1861.

ALMANACH 1862

Almanach des fabricants de bronze réunis de la ville de Paris, pour l'année 1860, comprenant les noms et adresses des Fondateurs, Ciseleurs et Monteurs, Sculpteurs, Mouleurs, Réducteurs, Marbriers, Doreurs, Vernisseurs, Metteurs au bronze, - Galvanoplastes et autres faisant partie de la Fabrication et de l'Industrie des Bronzes. – Il s'y trouve aussi des adresses de dessinateurs, - *Lithographes etc*. *Guide du commerçant et de l'acheteur*, Se trouve au bureau des fabricants, rue Neuve-St-François, 3 (au Marais), 1862.

ALLINGTON 1994

ALLINGTON, Ed. et al., « Reproduction in Sculpture : Dilution or Increase ? », *Henry Moore Essays on Sculpture*, 1^{er} janvier 1994.

ANONYME 1839

« Exposition des produits de l'industrie », *Revue de Paris*, Paris, Imp. de H. Fournier, 1839.

ANONYME 1843

ANONYME, « La fureur des statues », *La Caricature*, 4^e série, n° 41, 8 octobre 1843.

ANONYME 1851 (1)

ANONYME, *Le Palais de Cristal. Journal illustré de l'exposition de 1851*, Paris, Le Palais de Cristal, 1851.

ANONYME 1851 (2)

ANONYME, *The Industry of all nations. The Art-Journal illustrated Catalogue*, Londres, 1851.

ANONYME 1852

ANONYME, « The Progress of Art-Manufacture », *The Art Journal*, Londres, 1852, p. 254.

ANONYME 1853

ANONYME, « The illustrated Catalogue of the Dublin Exhibition of Industrial Art », *The Art Journal*, Londres, 1853, p. 33.

ANONYME 1855 (1)

ANONYME, « Bronzes. Maison Barbedienne », *Bulletin de la librairie, des arts de l'industrie et du commerce*, Paris, Claye, 1855, p. 181.

ANONYME 1855 (2)

ANONYME, *Paris, Exposition universelle of 1855. The Exhibition of Art-Industry in Paris*, 1855, *The Art Journal*, Londres, 1855.

ANONYME 1861

ANONYME, « Le musée d'art industriel », *L'art et l'industrie au XIX^e siècle*, 6^e vol. 1^{re} série, 1861, p. 288.

ANONYME 1866 (1)

Tribunal civil de la Seine (1^{re} Chambre), audience du 28 novembre 1866, « M. Clésinger, sculpteur, contre M. Barbedienne – Demande en revendication de droits d'auteurs et en suppression de la signature Clésinger sur les bronzes de la maison Barbedienne », *Gazette des tribunaux, journal de jurisprudence et des débats judiciaires*, 5 décembre 1866, n° 12361, p. 1167-1168.

ANONYME 1866 (2)

Tribunal civil de la Seine (1^{re} Chambre), audience du 5 décembre 1866, « M. Clésinger, sculpteur, contre M. Barbedienne – Demande en revendication de droits d'auteurs et en suppression de la signature Clésinger sur les bronzes de la maison Barbedienne », *Gazette des tribunaux, journal de jurisprudence et des débats judiciaires*, 11 décembre 1866, n° 12367, p. 1191-1194.

ANONYME 1866 (3)

Tribunal civil de la Seine (1^{re} Chambre), audience du 12 décembre 1866, « M. Clésinger, sculpteur, contre M. Barbedienne – Demande en revendication de droits d'auteurs et en suppression de la signature Clésinger sur les bronzes de la maison Barbedienne », *Gazette des tribunaux, journal de jurisprudence et des débats judiciaires*, 13 décembre 1866, n° 12369, p. 1202.

ANONYME 1862-1863

ANONYME, *London, International Exhibition of 1862. The Art Journal Illustrated Catalogue of the International Exhibition 1862*, Londres, 1862-1863.

ANONYME 1867-1868

ANONYME, *Paris, Exposition universelle of 1867. The Art Journal Illustrated Catalogue of the Universal Exhibition*, Londres, 1867-1868.

ARMENGAUD 1853

ARMENGAUD, Charles, *Guide-manuel de l'inventeur et du fabricant, répertoire pratique et raisonné*, Paris, Armengaud, 1853.

ARMINJON ; BILINOFF 1998

ARMINJON, Catherine (dir.) ; BILINOFF, Michèle, *L'Art du métal, Vocabulaire technique*, Paris, Éditions du patrimoine – Imprimerie nationale éditions, 1998.

ARQUIE-BRULEY 1981

ARQUIE-BRULEY, Françoise, « Les commissaires-priseurs parisiens avant 1870 », *La Revue de l'art*, Paris, Éditions du CNRS, 1981, n° 54, p. 85-91.

ARQUIE-BRULEY 1990

ARQUIE-BRULEY, Françoise, « Debruge-Duménil (1788-1838) », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pise*, classe di lettere et filosofia, serie III, vol. XX, 1., Pise, 1990.

AUDEBRAND 1856

AUDEBRAND, Philibert, « Exposition universelle de l'industrie. L'art appliqué à la vie intime », *L'Artiste*, 5^e série, t. XVI, 1856, p. 134-137.

AUDIGANNE 1856

AUDIGANNE, Armand, *L'industrie contemporaine, ses caractères et ses progrès chez les différents peuples du monde d'après l'Exposition universelle de 1855*, Paris, Capelle, 1856.

AVALE ; GRANDPIERRE [1868]

AVALE ; GRANDPIERRE, « Rapport adressé à la Commission d'encouragement par la délégation des fondeurs en cuivre », *Exposition universelle de 1867, à Paris, Rapports des délégations ouvrières*, sous la direction de F. Devinck, Paris, Librairie A. Morel, Tours, Imprimerie A. Mame, s.d. [1868], tome I, p. 1-21.

AVENNIER [c. 1922]

AVENNIER, Louis, *J.-J. Pradier, 1790-1852*, Genève, [c. 1922].

BAECQUE ; MELONIO 2005

BAECQUE, Antoine de ; MELONIO, Françoise, *Lumières et liberté. Les dix-huitième et dix-neuvième siècles*, Histoire culturelle de la France – 3, sous la direction de Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

BAKER 2000

BAKER, Malcolm, « Collecting and Viewing Small Bronzes 1750-1850 », *Figured in Marble : The Making and Viewing of eighteenth century Sculpture*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2000.

BANN 2001

BANN, Stephen, *Parallel Lines. Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven – Londres, Yale University Press, 2001.

BARBERET 1886

BARBERET, Joseph, *Le Travail en France – monographies professionnelles*, chef de bureau des sociétés professionnelles au ministère de l'intérieur, ouvrage honoré d'une souscription de MM. les ministres de l'Intérieur, de l'Instruction publique, des Beaux-arts et des Cultes et de l'Administration de la Préfecture de la Seine, tome II, Paris, Berger-Levrault et Cie Libraires-éditeurs, 1886, article « bronziers » p. 115-189.

BARBILLON 2009

BARBILLON, Claire, « Blanc, Charles », *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Philippe Sénéchal, Claire Barbillon, dir., Paris, site web de l'INHA, 2009.

BARTHES 1984

BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 63-69.

BARBEDIENNE 1855

BARBEDIENNE, Ferdinand, *Exposition universelle de 1855 : note pour MM. les présidents et membres du jury international concernant l'établissement industriel et commercial de F. Barbedienne, fabricant de bronzes*, Paris, Impr. De Gratiot, [1855].

BARBEDIENNE 1867

BARBEDIENNE, Ferdinand, « Bronzes d'Art, Fontes d'Art diverses, Objets en Métaux repoussés », *Exposition Universelle de 1867, Rapport du Jury International, Groupe III, classe 22*, tome 3, Paris, 1867.

BASCOU 1990

BASCOU, Marc, « Art et industrie 1851-1889 », *L'Art du XIX^e siècle*, sous la direction de Françoise Cachin, t.2, chapitre IV « Les Arts décoratifs », p. 331-346, Paris, éd. Citadelles, 1990.

BASCOU 1994

BASCOU, Marc, « Le sculpteur, l'orfèvre, le fondeur-éditeur, Paris, 1850-1900 », *L'Orfèvrerie au XIX^e siècle*, XI^e Rencontres de l'École du Louvre, Actes du colloque international, Galeries nationales du Grand Palais, 12-13 décembre 1991, Paris, La Documentation française, Paris, 1994, p. 39-50.

BAUDRILLARD 1968

BAUDRILLARD, Jean, *Le système des objets. La consommation des signes*, Paris, Gallimard, 1968.

BAUDRILLARD 1972

BAUDRILLARD, Jean, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972.

BAUDRY 2002

BAUDRY, Marie-Thérèse, *Sculpture. Méthode et vocabulaire*, avec la collaboration de Dominique BOZO, 5^e édition, Paris, Éditions du patrimoine, 2002.

BEAUR ; BONIN ; LEMERCIER 2006

BEAUR, Gérard ; BONIN, Hubert ; LEMERCIER, Claire (éd.), *Fraude, contrefaçon et contrefaçon, de l'Antiquité à nos jours*, Genève, Droz, 2006.

BELTRAN ; CHAUVEAU ; GALVEZ-BEHAR 2001

BELTRAN, Alain ; CHAUVEAU, Sophie ; GALVEZ-BEHAR, Gabriel, *Des brevets et des marques. Une histoire de la propriété industrielle*, Paris, Fayard, 2001.

BENHAMOU, FARCHY 2007

BENHAMOU, Françoise ; FARCHY, Joëlle, *Droit d'auteur et copyright*, Paris, Éditions La Découverte, 2007.

BENICHOU 1977

BENICHOU, Pierre, *Le temps des prophètes, doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977.

BENJAMIN 2009

BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2009.

BERMAN 1974

BERMAN, Harold, *Bronzes, Sculptors and Founders 1800-1930*, Chicago, Abage, 1974-1980, 4 vol.

BEWER ; BOURGARIT ; BASSETT 2008

BEWER, Francesca G. ; BOURGARIT, David ; BASSETT, Jane, « Les bronzes français (XVI^e – XVIII^e siècle) : notes techniques », *Bronzes français de la Renaissance au Siècle des Lumières*, cat. expo. sous la direction de Geneviève Bresc-Bautier et Guilhem Scherf, Paris, Musée du Louvre éditions/Somogy éditions d'art, 2008, p. 29-41.

BLANC 1862

BLANC, Charles, « Le procès Barbedienne », *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} avril 1862, p. 384-389.

BLANC 2000

BLANC, Charles, *Grammaire des arts du dessin*, introduction de Claire Barbillon, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2000.

BLANQUI 1838

BLANQUI, Adolphe, *Cours d'économie industrielle. II. Leçons sur le capital, l'impôt, la rente, la division du travail, les machines, le paupérisme, la monnaie,...*, Paris, J. Angé, 1838, p. 43.

BOBET-MEZZASALMA 2008

BOBET-MEZZASALMA, Sophie, « Art ou industrie : les enjeux d'une redéfinition », *L'Estampe. Un art multiple à la portée de tous*, sous la direction de Sophie Raux, Nicolas Surlapierre et Dominique Tonneau-Ryckelynck, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008, p. 333-340.

BODENSTEIN 2011

BODENSTEIN, Felicity, « *Collection des portraits de contemporains, d'après les médailles de P. J. David d'Angers, publiée sous la direction de MM. P. J. David, Paul Delaroche et Henriquel-Dupont. Procédé de M. Achille Collas*, Paris, Rittner et Goupil, 1838 », *Visage du romantisme*, 2011, p. 44-45.

BOULTON 2007

BOULTON, Ann, « The art bronze foundry of Antoine-Louis Barye », *Untamed – The art of Antoine-Louis-Barye*, The Walters art museum, Baltimore, 2007, p. 66-72.

BOURNE ; BRETT 1992

BOURNE, Jonathan ; BRETT, Vanessa, *L'Art du luminaire*, Paris, Flammarion, 1992.

BRESC-BAUTIER 1989

BRESC-BAUTIER, Geneviève, « Problèmes du bronze français, fondeurs et sculpteurs à Paris (1600-1660) », *Archives de l'art français*, Paris, Société de l'Histoire de l'Art français, 1989, p. 11-50.

BRESC-BAUTIER 2008

BRESC-BAUTIER, Geneviève, « L'art du bronze en France 1500-1660 », in *Bronzes français de la Renaissance au siècle des Lumières*, sous la direction de Geneviève Bresc-Bautier et Guilhem Scherf, musée du Louvre, Éditions/Somogy éditions d'art, Paris, 2008.

BRISSE 1856-1859

BRISSE, Léon, *Album de l'Exposition universelle dédié à S. A. I. le Prince Napoléon*, publié avec le concours de MM. Dumas,... Arlès-Dufour,... Le Play,... [et al.] Paris, Bureaux de l'Abeille impériale, 1856-1859.

BRISSE 1864

BRISSE, Léon, *Album de l'Exposition universelle de Londres en 1862, dédié à MM. Michel Chevalier et Richard Cobden : faisant suite à l'Album de l'Exposition universelle de 1855*, Paris, de l' « Album de l'Exposition de Londres », 1864.

BRUIGNAC-LA HOUGUE 2007

BRUIGNAC-LA HOUGUE, Véronique de, *Art et artistes du papier peint en France, répertoire alphabétique*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2007.

BUETTNER 1995

BUETTNER, Brigitte, « Panofsky à l'ère de la reproduction mécanisée », *Les Cahiers du MNAM*, n° 53, automne 1995, p. 57-78.

BURAT 1844

BURAT, Jules, *Description méthodique accompagnée d'un grand nombre de planches et de vignettes*, Paris, Challamel, 1844.

BURSTIN 1993

BURSTIN, Haïm, « La loi Le Chapelier et la conjoncture révolutionnaire », PLESSIS, Alain (dir.), *Naissance des libertés économiques. Le décret d'Allarde et la loi Le Chapelier, leurs conséquences, 1791-fin XIX^e siècle*, actes du colloque organisé les 28 et 29 novembre 1991 à l'Institut d'Études Politiques de Paris, Paris, Institut d'histoire de l'industrie, 1993.

BURTY 1861

BURTY, Philippe, « La gravure et la lithographie à l'Exposition de 1861 », *La Gazette des Beaux-Arts*, tome XI, 1^{er} août 1861, p. 172-179.

BURTY 1863

BURTY, Philippe, « La gravure et la lithographie », *La Gazette des Beaux-Arts*, tome XV, 1^{er} août 1863, p. 147-160.

BURTY 1867

BURTY, Philippe, « La gravure et la photographie en 1867 », *La Gazette des Beaux-Arts*, tome XXIII, 1^{er} septembre 1867, p. 252-271.

BURTY 1868

BURTY, Philippe, « La lithographie, le bois et la lithographie au salon de 1868 », *La Gazette des Beaux-Arts*, tome XXV, 1^{er} août 1868, p. 108-122.

BURTY 1869

BURTY, Philippe, « Les industries de luxe à l'exposition de l'Union centrale », *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1869, p. 529-546.

BUSQUET 1856 (1)

BUSQUET, Alfred, « L'Industrie des Bronzes d'Art, V^e groupe, classe XVII, huitième section », *Le Travail Universel, Revue Complète des œuvres de l'Art et de l'Industrie exposées à Paris en 1855*, t.2, Paris, aux bureaux de « La Patrie », 1856, p. 202-205.

BUSQUET 1856 (2)

Busquet, Alfred, « Bronzes modernes et bronziers contemporains I », *L'Artiste*, Paris, aux bureaux de l'Artiste, 6^e série, t. II, 15^e livraison, 12 octobre 1856, p. 205-209.

BUSQUET 1856 (3)

Busquet, Alfred, « Bronzes modernes et bronziers contemporains II », *L'Artiste*, Paris, aux bureaux de l'Artiste, 6^e série, t. II, 17^e livraison, 26 octobre 1856, p. 248-251.

BUSQUET 1857 (1)

BUSQUET, Alfred, « Industrie de luxe II », *L'Artiste*, Paris, aux bureaux de l'Artiste, 6^e série, 4^e livraison, 4 janvier 1857, p. 59-62.

BUSQUET 1857 (2)

BUSQUET, Alfred, « Arts industriels III, Galerie de la statuaire antique et moderne. Reproduction mathématique (moitié de dimension) des chefs-d'œuvre du musée impérial du Louvre », *L'Artiste*, Paris, aux bureaux de l'Artiste, 6^e série, 9^e livraison, 8 février 1857, p. 140-141.

CADET 1987

CADET, Pierre, « La Maison Susse de Paris », *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, mai-juin 1987, p. 207-216.

CADET 1989

CADET, Pierre, « La petite statuaire en France au XIX^e siècle à travers les catalogues de la maison Susse », *Gazette des Beaux-Arts*, tome CXIV, Paris, Gazette des Beaux-Arts, novembre 1989, p. 207-215.

CADET 1992

CADET, Pierre, *Susse frères : 150 years of sculpture*, Arcueil, Susse frères, 1992.

CANTREL 1859

CANTREL, Émile, « La Monnaie de l'art. Les bronzes de Barbedienne », *L'Artiste*, 15 décembre 1859, 8^e livraison, p. 179-181.

CAIN [ca. 1900]

CAIN, Georges, *Le Passage des Panoramas*, Paris, Susse frères, [ca. 1900].

CARRE ; CARRE ; DEMEULANAERE-DOUYERE ; HILAIRE-PEREZ 2012

CARRE, Anne-Laure ; CORCY, Marie-Sophie ; DEMEULANAERE-DOUYERE, Christiane ; HILAIRE-PEREZ, Liliane, *Les Expositions universelles à Paris au XIX^e siècle*, Paris, CNRS éditions, 2012.

CARRIER-REYNAUD 1991

CARRIER-REYNAUD, Brigitte, *L'Industrie rubanière dans la région stéphanoise, 1895-1975*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 1991.

CASO 1985

CASO, Jacques de, « Pradier et la statuette d'édition : objets, sources, et méthodes », *James Pradier, statues de chair*, cat. expo. sous la direction de Claude Lapaire et Jean-René Gaborit, (Genève, musée d'art et d'histoire, 17 octobre 1985 – 2 février 1986 ; Paris, musée du Luxembourg, 28 février – 4 mai 1986), Paris, Réunion des musées nationaux, 1985, p. 251-253.

CASO 1989

CASO, Jacques de, « À propos du petit bronze et de la sculpture sérielle au XIX^e siècle, le répertoire alphabétique inédit de Ch.-B. Metman », *Archives de l'art français*, Nogent-le-Roi, Librairie des Arts et Métiers, 1989, p. 157-161.

CASTEX 2008

CASTEX, Jean-Gérald, « L'éducation d'un regard, ou les différents modes d'appréciation de l'art de la gravure vers 1700 », RAUX, Sophie ; SURLAPIERRE,

Nicolas ; TONNEAU-RYCKELYNCK, Dominique, *L'estampe. Un art multiple à la portée de tous*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008.

CERMAN 2012

CERMAN, Jérémie, *Le Papier peint Art nouveau, création, production, diffusion*, Paris, Mare & Martin, 2012.

CHAMPEAUX 1886

CHAMPEAUX, Alfred de, *Dictionnaire de fondeurs, ciseleurs, modeleurs en bronze et doreurs depuis le Moyen Âge jusqu'à l'époque actuelle*, Paris, Rouam, 1886.

CHAMPIER 1888-1889

CHAMPIER, Victor, « Les Artistes de l'industrie – Constant Sévin », *Revue des arts décoratifs*, décembre 1888 – février 1889, tome IX, p. 161-176.

CHAMPIER 1892 (1)

CHAMPIER, Victor, « L'Enseignement de l'art dans les écoles : l'école des Fabricants de bronze », *Revue des arts décoratifs*, février 1892, p. 244-249.

CHAMPIER 1892 (2)

CHAMPIER, Victor, « Ferdinand Barbedienne », *Revue des arts décoratifs*, avril 1892, p. 289-292.

CHAMPIER 1893

CHAMPIER, Victor, « Les Artistes de l'industrie – Constant Sévin (suite) », *Revue des arts décoratifs*, février 1893, p. 66-88.

CHARTIER 2005

CHARTIER, Roger, *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (XI^e – XVIII^e siècle)*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 2005.

CHARTIER 2007

CHARTIER, Roger, « Les auteurs n'écrivent pas les livres, pas même les leurs. Francisco Rico, auteur du Quichotte », *Agenda de la pensée contemporaine*, 7, Printemps 2007, p. 13-27.

CHARTIER 2009

CHARTIER, Roger, *Au bord de la falaise*, Paris, A. Michel, 2009.

CHARTIER 1985

Chartier, Roger (dir.), *Histoire de l'édition française, Le temps des éditeurs : du Romantisme à la Belle Époque*, t. III, Paris, Promodis, 1985.

CHARTIER ; ERIBON 2006

CHARTIER, Roger ; ERIBON, Didier (dir.), *Foucault aujourd'hui*, Actes des neuvièmes rencontres Ina-Sorbonne 27 novembre 2004, Paris, Ina-Harmattan, 2006.

CHATROUSSE 1862

CHATROUSSE, « Les statuaires français à l'Exposition universelle de Londres », *L'Artiste*, septembre 1862, p. 121-127.

CHATELAIN 1981

CHATELAIN, Jean, « An Original in Sculpture », *Rodin rediscovered*, cat. expo. sous la direction de Albert E. Elsen, (Washington, National Gallery of Art, 28 juin 1981 – 2 mai 1982), Washington, National Gallery of Art, 1981, p. 275-282.

CHAUVAUD 2003

CHAUVAUD, Frédéric ; DUMOULIN, Laurence, *Experts et expertise judiciaire. France, XIX^e-XX^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003.

CHEVALIER 1851

CHEVALIER, Michel, *L'Exposition universelle de Londres considérée sous les rapports philosophique, commercial et administratif au point de vue français : aperçu philosophique, lettres écrites de Londres*, Paris, Librairie scientifique-industrielle, 1851.

CHEVRIER 1867

CHEVRIER, Armand, *Exposition du Champ de Mars. 1798 et 1867. 70 ans de progrès*, Chartres, chez l'auteur, 1867.

CHEVILLOT 1986

CHEVILLOT, Catherine, « Édition et fonte au sable », *La sculpture française au XIX^e siècle*, cat. expo., sous la direction d'Anne Pingeot, (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril – 28 juillet 1986), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1986. p. 80-94.

CHEVILLOT 1992

CHEVILLOT, Catherine, « Les Stands industriels d'édition de sculptures à l'Exposition universelle de 1889 : l'exemple de Barbedienne », *La Revue de l'art*, n° 95, 1992, p. 61-67.

CHEVILLOT 1998

CHEVILLOT, Catherine, « Sculpture et fonte de fer », *La Métallurgie de la Haute-Marne*, G. Alvès, L. André, P. Bertraud, C. Chevillot et al., Paris, 1998, p. 207-222.

CHEVILLOT 2008

CHEVILLOT, Catherine, « Artistes et fondeurs au XIX^e siècle », conférence, musée du Louvre, 13 février 2002, *Revue de l'art*, n° 162/2008-4, Paris, Éditions Orphys, 2008, p. 51-57.

CHOFFARD 1804

CHOFFARD, Philippe, *Notice historique sur l'art de la gravure en France*, Paris, 1804.

CLARAC 1841

CLARAC, Frédéric de, *Musée de sculpture antique et moderne ou Description historique et graphique du Louvre et de toutes ses parties, des statues, bustes, bas-reliefs et description du musée royal des antiques et des Tuileries et de plus de 2 500 statues antiques dont cinq cents au moins sont inédites, tirées des principaux musées et des diverses collections de l'Europe accompagnés d'une iconographie égyptienne, grecque et romaine et terminée par l'iconographie française du Louvre et des Tuileries*, Tome premier, Paris, imprimé par autorisation de M. le garde des Sceaux à l'Imprimerie royale, 1841.

CLEMENT-CARPEAUX 1934-1935

CLEMENT-CARPEAUX, Louise, *La Vérité sur l'œuvre et la vie de J.-B. Carpeaux (1827-1875)*, Paris, Dousset et Bigerelle, 1934-1935.

CLEMENT DE RIS 1853

CLEMENT DE RIS, L., « Mouvement des arts, bronzes et réductions de MM. Collas et Barbedienne », *L'Artiste*, Paris, aux bureaux de l'Artiste, t. X, 5^e série, 15 avril 1853, p. 88-90.

CLIFFORD 1992

CLIFFORD, Timothy, « The plaster shops of the rococo and neo-classical era in Britain », *Journal of History of Collection*, 4, n° 1 (1992), p. 39-65.

CLOCHE 1931-1932

CLOCHE, M., « Un grand éditeur du XIX^e siècle, Léon Curmer », *Arts et métiers graphiques*, 31, 1931-1932, p. 27-32.

COCHIN 1775

COCHIN, Charles-Nicolas, « Notes historiques sur la gravure et sur les Graveurs », *Mercure de France*, août 1775, p. 141-155.

COLLECTIF [s.d.]

Paris, Commission des travaux historiques. Sous-Commission des recherches d'histoire municipale contemporaine, Notices biographiques sur les membres des assemblées municipales parisiennes et des conseils généraux de la Seine de 1800 à nos jours : 1800-1871 (1^{re} partie), Paris, Imprimerie municipale, Hôtel de Ville, [s.d.].

COLLECTIF 1874 (1)

Mémoire à consulter pour M. Susse fabricant de bronzes contre M. Pradier fils, avec les adhésions motivées de M.M. J.-B. Duvergier, Allou, Lacan,... Paris, impr. administr. et des chemins de fer Paul Dupont, 1874.

COLLECTIF 1874 (2)

Mémoire à consulter. Lois de 1866-1893 sur la propriété des œuvres artistiques. [pour M. Susse et un autre éditeur des œuvres de Pradier (signé : Cresson, Cazeaux, 5 décembre 1874)], Paris, impr. À Chaix, 1874.

COLLECTIF 1986

La Sculpture française du XIX^e siècle, une mémoire retrouvée, colloque organisé par l'École du Louvre, avril 1986.

COLLECTIF 1989

Documents sur la sculpture française et répertoire des fondeurs du XIX^e siècle, publié par la société de l'histoire de l'art français, Nogent-le-Roi – Paris, Librairie des Arts et Métiers – Institut national de l'histoire de l'art, 1989.

COMPAGNON [S. D.]

COMPAGNON, Antoine, introduction au cours « Qu'est-ce qu'un auteur ? », « Mort et résurrection de l'auteur », consulté le 25 mai 2012

<http://www.fabula.org/compagnon/auteur1.php>

CORNU 2003

CORNU, Marie (dir.), *Dictionnaire comparé du droit d'auteur et du copyright*, Paris, CNRS éd., 2003.

CORNU ; MALLET-POUJOL 2006

CORNU, Marie ; MALLET-POUJOL, Nathalie, *Droit, œuvres d'art et musées*, Paris, CNRS éditions, coll. droit, 2006.

COSTAZ 1816

COSTAZ, Claude-Anthelme, *Mémoire sur les moyens qui ont amené le grand développement que l'industrie française a pris depuis vingt ans ; suivi de la législation relative aux fabriques, aux ateliers, aux ouvriers et aux découvertes dans les arts*, Paris, Firmin-Didot, 1816.

COQUERY 2000

COQUERY, Natacha, *L'Espace du pouvoir. De la demeure privée à l'édifice public*, Paris, 1700-1790, Paris, Seli Arslan, 2000.

COQUERY 2011

COQUERY, Natacha, *Tenir boutique à Paris au XVIII^e siècle, luxe et demi-luxe*, Paris, Éd. Du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2011.

COQUERY ; HILAIRE-PEREZ 2004

COQUERY, Natacha ; HILAIRE-PEREZ, Liliane (dir.), *Artisans, Industrie, Nouvelles révolutions du Moyen Âge à nos jours*, ENS éditions, 2004.

COQUERY ; CASTELLUCCIO 2009

COQUERY, Natacha ; CASTELLUCCIO, Stéphane, *Le commerce du luxe à Paris aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Bern, Peter Lang, 2009.

COTTEREAU 2000

COTTEREAU, Alain, « Industrial tribunals and the establishment of a kind of common law of labour in nineteenth-century France », *Private Law and Social Inequality in the Industrial Age. Comparating Legal Cultures in Britain, France, Germany and the United States*, Willibald Steinmetz (éd.), Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 203-226.

CUISENIER 1989

CUISENIER, Jean (dir.), *Anonymat et signature*, Paris, La Documentation française, 1989.

CUISENIER 1992

CUISENIER, Jean, *L'œuvre en multiple*, Paris, La Documentation française, 1992.

DARCEL 1862

DARCEL, A., « Les arts industriels à Londres », *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, décembre 1862, p. 538-555.

DEBRAY 1992

DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992.

DAVIET 1997

DAVIET, Jean-Pierre, *La société industrielle en France, 1814-1914. Productions, échanges, représentations*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

DECAMPS 1835

DECAMPS, Alexandre, « Les arts et l'industrie au XIX^e siècle », *Revue républicaine*, n° 3, 10 octobre 1834, p. 27-52, et n° 4, 10 février 1835, p. 175-194.

DEHERAIN 1863

DEHERAIN, P., « Les industries d'art », ALCAN, BECQUEREL, BOQUILLON, *al.* (dir.), *Études sur l'Exposition universelle de 1862 : renseignements techniques sur les procédés nouveaux manifestés par cette exposition*, Paris, E. Lacroix, 1863, p. 862.

DELECLUZE 1842

DELECLUZE, Étienne-Jean, « Beaux-Arts : Statues réduites, par M. Collas », *Journal des débats*, 31 décembre 1842, p. 1-2.

DEMIER 1999

DEMIER, Francis, « Du luxe au demi-luxe, la réussite des bronziers parisiens au XIX^e siècle », dans MARSEILLE, Jacques (dir.), *Le luxe en France du siècle des « Lumières » à nos jours*, Paris, ADHE, 1999, p. 63-91.

DEMIER 1993

DEMIER, Francis, « L'impossible retour au régime des corporations dans la France de la Restauration, 1814-1830 », Plessis, Alain (dir.), *Naissance des libertés économiques. Le décret d'Allarde et la loi Le Chapelier, leurs conséquences, 1791-fin XIX^e siècle*, actes du colloque organisé les 28 et 29 novembre 1991 à l'Institut d'Études Politiques de Paris, Paris, Institut d'histoire de l'industrie, 1993, p. 117-156.

DEVAUX 1978

DEVAUX, YVES, *L'univers des bronzes et des fontes ornementales. Chefs-d'œuvre et curiosités 1850-1920*, préface de Maurice Rheims, Paris, Ed. Pygmalion, 1978.

DEVILLE 1856

DEVILLE, Jules, « Bronzes d'art et d'ameublement », *L'Art du XIX^e siècle*, 1^{re} année, 1855-1856, p. 107.

DICTIONNAIRE 1971-1972

Dictionnaire des Horlogers français. Documentation réunie par Tardy avec l'apport des travaux de Paul Brateau, Paris, Tardy, 1971-1972.

DIDEROT 1765 [1970]

DIDEROT, *Lettre à Falconnet*, 1765, dans *Œuvres complètes*, édition chronologique, Paris, 1970 ; t. IV, p. 232.

DION-TENENBAUM 2012

DION-TENENBAUM, Anne, « Les Expositions des produits de l'industrie nationale en France : un instrument de rayonnement à l'étranger », *Histoire de l'art du XIX^e siècle (1848-1914), bilans et perspectives*, actes du colloque École du Louvre-Musée d'Orsay, 13 au 15 septembre 2007, sous la direction de Claire Barbillon, Catherine Chevillot, François-René Martin, Paris, École du Louvre, 2012, p. 425-433

DROST 1994

DROST, Wolfgang, « L'évolution du concept baudelairien de la sculpture », *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1994, p. 39-52.

DROTH 2005

DROTH, Martina, « Statuettes and the Sculpture industry in late nineteenth century England and France », *Copies, Variations and Replicas in nineteenth century art*, sous la direction de Patricia Mainardi, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

DUCUING [1867]

DUCUING, François (dir.), *L'Exposition universelle de 1867 illustrée*, publication internationale autorisée par la Commission impériale, Paris : E. Dentu, [1867].

DUMAS 1847-1848

DUMAS, Alexandre, *Impressions de voyage, de Paris à Cadix*, Paris, Garnier frères, 1847-1848.

DUMOULIN 1848

DUMOULIN, ALEXANDRE, *Les moyens d'organiser le travail immédiatement par le concours des travailleurs et du gouvernement*, par Alexandre Dumoulin, ouvrier Fondateur, Paris, Duran, mars 1848.

DUPONT 1990

DUPONT, Pierre-Paul ; Huberty, Colette, « Les fonderies de bronzes », *La Sculpture belge au 19ème siècle*, sous la direction de Jacques Lennep, (5 octobre – 15 décembre 1990), Bruxelles, Générale de Banque, 1990.

DUPUY-BAYLET ; SCHOTTER 2006

DUPUY-BAYLET, Marie-France ; SCHOTTER, Bernard, *Pendules du mobilier national 1800-1870*, Dijon, Faton, 2006.

ECK 1866

ECK, Charles, *L'Art et l'Industrie. Exposition de 1865. Union centrale des Beaux-Arts Appliqués à l'Industrie. Influence des Expositions sur l'avenir industriel*, *Reve des Beaux-Arts Appliqués à l'Industrie*, Paris, 1866.

Eco 2006

ECO, Umberto, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2006.

EDELMAN 2002

EDELMAN, Bernard, « L'erreur sur la substance ou l'œuvre mise à nue par les artistes mêmes », *L'art en conflits. L'œuvre d'art entre droit et sociologie*, Paris, La Découverte, 2002.

EDELMAN 2008

EDELMAN, Bernard, *La Propriété littéraire et artistique*, Paris, PUF, 2008.

EDWARD 2002

EDWARD, Jason, « An Critirely Unimportant Deviation? Aestheticism and the critical Location of the Statuette in Fin-de-Siècle England », *Sculpture Journal*, 7 (2002), p. 58-69.

ELGIN ; GOODMAN 1986

ELGIN, Catherine Z. ; GOODMAN, « Nelson Interpretation and Identity : Can the Work Survive the World ? », *Critical Inquiry*, vol. 12, No. 3 (Spring, 1986), p. 564-575.

ENQUETE 1864-1865

Enquête sur l'enseignement professionnel ou Recueil de dépositions faites en 1863-1864 devant la Commission de l'enseignement professionnel..., Paris, Imprimerie impériale, 1864-1865.

EPI 1798

Exposition des produits de l'industrie française. 9 fructidor an VI (26 août 1798).

EPI 1802 (1)

Seconde exposition publique des produits de l'industrie française. Procès-verbal des opérations du jury nommé par le ministre de l'intérieur pour examiner les produits de l'industrie française mis à l'exposition des jours complémentaires de la neuvième année de la République, Paris, Imprimerie de la République, An 10 [1802].

EPI 1802 (2)

Catalogue des productions industrielles qui seront exposées dans la grande cour du Louvre, pendant les cinq jours complémentaires de l'an 10 : avec les noms et demeures des manufacturiers et artistes admis à l'exposition : Exposition publique des produits de l'industrie française imprimé par ordre du Ministre de l'intérieur, Paris, Imprimerie de la République, An X [1802].

EPI 1806

Notices sur les objets envoyés à l'Exposition des produits de l'industrie française An 1806 rédigées et imprimées par ordre de S. E. M. de Champagny, Ministre de l'Intérieur, Paris, Imprimerie nationale, 1806.

EPI 1818

Rapport du Jury central sur les produits de l'Industrie Française présenté à S.E.M. le Comte Decazes, réd. par M. L. Costaz, Paris, Imprimerie, 1818.

EPI 1819

Musée des produits de l'industrie française, ou description des expositions faites à Paris depuis leur origine jusqu'à celle de 1819 inclusivement, par J.V. de Moléon,

EPI 1823

Exposition publique des produits de l'industrie française au palais du Louvre. Année 1823. Catalogue des produits de l'industrie française, admis à l'exposition publique dans le palais du Louvre,..., Troisième édition revue, corrigée et augmentée, Paris, Imprimerie Anthelme Boucher, 1823

EPI 1824

Rapport sur les produits de l'industrie française présenté au nom du jury central à S. E. M. le comte Corbière... approuvé par le S. S. M. le duc de Doudeauville..., 1823, réd. par M. le Vte Héricart de Thury,... et par M. Mignerou..., Paris, Imprimerie royale, 1824.

EPI 1827

Catalogue des produits de l'industrie française, admis à l'exposition publique dans le palais du Louvre,..., Paris, Imprimerie Anthelme Boucher, 1827.

EPI 1828

Rapport sur les produits de l'industrie française présenté au nom du jury central à S. E. M. le Comte de Saint-Cricq..., réd. par M. le Vte Héricart de Thury,... et par M. Mignerou, Paris, Imprimerie royale, 1828.

EPI 1836

Rapport du jury central sur les produits de l'industrie française exposés en 1834, par le Baron Charles Dupin,..., Paris, Imprimerie royale, 1836.

EPI 1834

Musée industriel, description complète de l'Exposition des produits de l'industrie française faite en 1834, ou Statistique industrielle, manufacturière et agricole de la France à la même époque, publ. par MM. de Moléon,... Cochaud,... Paulin-Desormeaux,..., Paris, au bureau central de la Société polytechnique et du Recueil industriel, 1835-1838.

EPI 1844 (1)

Catalogue explicatif et raisonné des produits admis à l'exposition quinquennale de 1844, Aubert et Cie –Royer, 1844.

EPI 1844 (2)

FAIN, THUNOT, *Rapport du jury central...*, Paris, 1844.

EPI 1849 (1)

Exposition nationale des produits de l'industrie agricole et manufacturière. Catalogue officiel, Paris, Paul Dupont, 1849.

EPI 1849 (2)

Exposition nationale des produits de l'agriculture et de l'industrie en 1849 – distribution des récompenses Le Président de la République (11 novembre 1849), Ministère de l'agriculture et du commerce, Paris, 1849.

EU 1851 [1858]

Exposition universelle de 1851. Travaux de la commission française sur l'industrie de nations. T. VIII « Application des arts à l'industrie », Paris, Imprimerie impériale, 1858.

EU 1855 (1)

Catalogue des exposants de la classe XXXI, section VIII « Bronzes d'art et d'ameublement, zinc, cuivrés et fontes ornées », Exposition des Produits de l'Industrie et de toutes les Nations, 1855, Catalogue Officiel publié par ordre de la Commission Impériale, Paris, E. Panis, 1855.

EU 1855 (2)

Exposition universelle de 1855, Rapports du Jury Mixte International Publiés sous la Direction de S. A. I. le Prince Napoléon, Président de la Commission impériale, Imprimerie impériale, 1855.

EU 1855 (3)

Guide dans l'Exposition universelle des produits de l'industrie et des beaux-arts de toutes les nations, 1855, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1855.

EU 1855 (4)

RAPPORT de Devéria sur les « bronzes d'art », « bronzes d'ameublement » et « zinc, étain et plomb bronzés », suivi du rapport de Ledagre sur les « coopérateurs », groupe V, classe 17, 8^e section dans *Exposition Universelle de 1855, Rapports du Jury Mixte International Publiés sous la Direction de S.A.I le Prince Napoléon, Président de la Commission impériale*, Paris, Imprimerie Impériale, 1855.

EU 1855 (5)

Visite à l'Exposition universelle de Paris, en 1855, Paris, L. Hachette et Cie, 1855.

EU 1855 (6)

Visites et études de S.A.I. le prince Napoléon au Palais de l'industrie ou Guide pratique et complet à l'Exposition universelle de 1855 : comprenant les vingt-sept classes de l'industrie, Paris, Perrotin, 1855.

EU 1855 (7)

Rapport sur l'Exposition universelle de 1855 présenté à l'Empereur par S. A. I. le prince Napoléon, président de la commission, 2 tomes, Paris, Imprimerie impériale, 1856.

EU 1862 (1)

Catalogue des exposants de la classe XXXI, section VIII « Bronzes d'art et d'ameublement, zinc, cuivrés et fontes ornées », Exposition Universelle de 1862 à Londres, Section française, Catalogue Officiel publié par ordre de la Commission Impériale, Paris, 1862.

EU 1862 (2)

« Section VIII, Bronzes d'art et d'ameublement, zincs cuivrés et fontes ornées », chapitre 1^{er}, p. 345-353 : « Situation de l'industrie des bronzes d'art et d'ameublement et des fontes ornées, progrès accomplis, par M. de Longpérier, membre de l'Institut, conservateur du Musée du Louvre », et chapitre II, p. 353 à 360 : « Examen des produits exposés, par M. Victor Paillard, fabricant », *Exposition Universelle de Londres de 1862, Rapports du Jury International*, classe XXXI, section VIII, tome 6, Paris, 1862-1864.

EU 1862 (3)

Délégations Ouvrières à l'Exposition universelle de Londres en 1862, Rapport des délégués du Bronze. Ciseleurs, Tourneurs et Monteurs, publié par la Commission Ouvrière, Paris, juillet 1863.

EU 1862 (4)

Études sur l'Exposition universelle de 1862 : renseignements techniques sur les procédés nouveaux manifestés par cette exposition, par MM. Alcan, Becquerel, Boquillon, Chambrelent, Classes 30, 31, 33. Les industries d'art, par M. P.-P. Deherain, Paris, E. Lacroix, 1863

EU 1862 (5)

Rapport de l'administration de la commission impériale sur la section française de l'Exposition universelle de Londres de 1862 suivi de documents statistiques et officiels et de la liste des exposants récompensés, Paris, Impr. de J. Claye, 1864.

EU 1867 (1)

Exposition universelle de 1867 à Paris. Catalogue général, publié par la Commission impériale, Paris – Londres, E. Dentu – J. M. Johnson & Sons, 1867.

EU 1867 (2)

Exposition universelle de 1867 à Paris. Catalogue des exposants de la classe 22, Groupe III « bronzes d'art, fontes diverses, objets en métaux repoussés », Catalogue général publié par la Commission impériale, Paris, E. Dentu, 2^e édition, [s. d.], [1867].

EU 1867 (3)

Exposition universelle de 1867 à Paris. Catalogue officiel des exposants récompensés par le jury international, Paris, E. Dentu, [1867].

EU 1867 (4)

Exposition universelle de 1867. Plan-guide du palais et du parc, publié par la commission impériale, Paris, E. Dentu, 1867.

EU 1867 (5)

Exposition universelle de 1867. Commission ouvrière de 1867. Recueil des procès-verbaux des assemblées générales des délégués et des membres des bureaux électoraux. Publié avec le concours de la Commission d'encouragement aux études des ouvriers délégués (...). Recueilli et mis en ordre par Eugène Tartaret, ébéniste. Paris, Imprimerie Augros, 1868-1869.

EU 1867 (6)

Exposition universelle. Paris. 1867. Rapports du jury international. Tome 3. Groupe III, classes 14 à 26, Paris, Imprimerie administrative de Paul Dupont, 1868.

EU 1867 (7)

Exposition universelle. Paris. 1867. Rapports du jury international. Tome 13. Groupe X, classes 89 à 95, Paris, Imprimerie administrative de Paul Dupont, 1868.

EU 1867 (8)

Illustrierter Katalog der Pariser Industrie-Austellung 1867, Leipzig, Brockhaus, 1868.

EU 1867 (9)

Reports on the Paris Universal Exhibition 1867, presented to both Houses of Parliament by command of her Majesty, London, Her Majesty's stationery office, 1868-1869.

EU 1867 (10)

Exposition universelle. Paris. 1867. Rapport sur l'Exposition universelle de 1867 à Paris : précis des opérations et listes des collaborateurs : avec un appendice sur l'avenir des expositions, la statistique des opérations, les documents officiels et le plan de l'exposition, Paris, Imprimerie impériale, 1869.

FACTUM 1818

Paris, le 4 janvier 1818. À monsieur le président de la 6e chambre jugeant en police correctionnelle, impr. de Dondey-Dupré.

FALKE 1869

FALKE, Jacob, « Des productions de l'Industrie artistique actuelle chez les nations modernes, aperçu comparatif, ouvrages en métal », *Le Magasin des Arts et de l'Industrie*, 1869 (2^e année), p. 161 et suivantes.

FEUCHERE [s.d.]

FEUCHERE, Léon, *L'Art industriel gravé par M.M. Varin frères*, Paris, Goupil et Vibert, [s.d.].

FEUCHERE 1856

FEUCHERE, Léon, « XXVI^e Classe, Dessin et plastique appliqués à l'industrie, imprimerie en caractères et en taille douce, photographie, etc. », *Exposition universelle de 1855. Rapport du Jury mixte international, sous la direction de S.A.I. le prince Napoléon, président de la Commission impériale*, Paris, Imprimerie impériale 1856, p. 1221-1228.

FERLIER 2006

FERLIER, Ophélie, *Au Coeur de la création des bronzes d'art. Artistes et fabricants au début de la Réunion des fabricants de bronze (1818-1839)*, mémoire de Master II sous la direction de Philippe Sénéchal, Université de Picardie Jules Verne, 2006.

FLACHAT 1834

FLACHAT, Stéphane, *L'Industrie. Exposition de 1834*, dans *L'Industrie. Recueil de traités élémentaires sur l'industrie française et étrangère par une réunion de fabricants, de mécaniciens, d'ingénieurs*, Stéphane Flachet éd., Paris, 1834.

FLAUBERT 2002

FLAUBERT, Gustave, *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Édition du Boucher, 2002, http://www.leboucher.com/pdf/flaubert/b_fl_a_di.pdf, consulté le 11/08/2013.

FOCILLON 1905

FOCILLON, Henri, « Un art en péril », *Les Arts de la vie*, t. III, n° 18, juin 1905, p. 358-367.

FOCILLON 1981 [1934]

FOCILLON, Henri, *Vie des formes*, suivi de *Éloge de la main*, Paris, Presses universitaires de France, 1981 [1934].

FOUCHY-LE BRAS 2008

FOUCHY-LE BRAS, Odile, « De la fonte d'art à la diffusion des modèles : le rôle des fondeurs au XVIII^e siècle », *de la Renaissance au Siècle des Lumières*, (Paris, musée du Louvre, 22 octobre 2008 – 19 janvier 2009 ; New York, The Metropolitan Museum of Art, 23 février – 24 mai 2009 ; Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 30 juin – 27 septembre 2009), Paris, Musée du Louvre éditions/Somogy éditions d'art, 2008. p. 236-241.

FRAENKEL 1992

FRAENKEL, Béatrice, *La signature genèse d'un signe*, Bibliothèque des histoires, Paris, Gallimard, 1992.

FRAENKEL 2005

FRAENKEL, Béatrice, « Pour une théorie de l'auteur dans une théorie de l'action. Approches étymologiques », dans Hayez C. et Lisse M. (dir.), *Apparitions de l'auteur*, Peter Lang, Bern, 2005, p. 37-61.

FRAENKEL 2010

FRAENKEL, Béatrice, « La signature, objet technique, geste politique », *Hippocampe*, 3, 2010 (Avant-propos).

FRAENKEL 2008

FRAENKEL, Béatrice, 2008, « La signature : du signe à l'acte », *Société et Représentation*, Paris, mai-juin 2008 n° 25, 2008, p. 15-25.

FRAENKEL 2005

FRAENKEL, Béatrice, « Le terme « auteur » en français : analyse lexicographique d'un terme fossile », *Mots* n° 77, Paris, 2005, p. 109-125.

FRANCASTEL 1948

FRANCASTEL, Pierre, « Technique et esthétique », *Cahier Internationaux de Sociologie*, 5, 1948, p. 97-116.

FRANCASTEL 1956

FRANCASTEL, Pierre, *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Gallimard, 1956.

FRAIN DE LA GAULAYRIE [s. d.]

FRAIN DE LA GAULAYRIE, Christiane, *Victor Paillard, 1805-1886, Bronzier et sculpteur*, Mémoire dactylographié, 13 p. et pl., 192. Don de l'auteur à la Bibliothèque des arts décoratifs à Paris.

FROISSART-PEZONE 1991

FROISSART-PEZONE, Rossella, « Controverses sur l'aménagement d'un musée des arts décoratifs à Paris au XIX^e siècle », *Histoire de l'art*, n° 16, décembre 1991, p. 55-65.

FROISSART-PEZONE 1994

FROISSART-PEZONE, Rossella « Les collections du musée des Arts décoratifs de Paris : modèles de savoir technique ou objets d'art ? », *La Jeunesse des musées*,

cat. expo. sous la direction de Chantal Georgel, Paris, Éditions de la RMN, 1994, p. 83-90.

FROISSART-PEZONE 2004

FROISSART-PEZONE, Rossella, *L'Art dans Tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art Nouveau*, préface de Jean-Paul Bouillon, Paris, CNRS Éditions, 2004.

FOUCAULT 2001 [1969]

FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits*, vol. I : 1954-1975, Paris, Gallimard, 2001 [1969].

GADY 2005

GADY, Bénédicte, « La gravure d'interprétation comme art et critique d'art. La peinture romaine contemporaine selon Benoît Farjat, Nicolas Dorigny et François Spierre », *Nouvelles de l'estampe*, 199, mars-avril 2005.

GALVEZ-BEHAR 2005

GALVEZ-BEHAR, Gabriel, « Si loin, si proches. Inventeurs et auteurs au regard de la propriété intellectuelle dans la France du XIX^e siècle », manuscrit auteur, publié dans *Les mythes de la science : inventeurs et inventions*, colloque organisé par la MSH- Nord-Pas-de-Calais, France (2005)

[http://halshs.archives-](http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/05/67/08/PDF/MYTHESINVENT.pdf)

[ouvertes.fr/docs/00/05/67/08/PDF/MYTHESINVENT.pdf](http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/05/67/08/PDF/MYTHESINVENT.pdf)

GALVEZ-BEHAR 2008

GALVEZ-BEHAR, Gabriel, *La République des inventeurs. Propriété et organisation de l'innovation en France (1791-1822)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

GARNIER 1825

GARNIER, A., « Le salon des industriels », *Le Producteur*, 1825, p. 507-525.

GARNIER 1859

GARNIER, Jean, *Nouveau manuel complet du ciseleur, contenant la description des procédés de l'art de ciseler et repousser tous les métaux ductiles*, Paris, Librairie encyclopédique de Roret, 1859.

GARNIER 1985

GARNIER, Guillaume, « Pradier et la statuette », *James Pradier, statues de chair*, cat. expo. sous la direction de Claude Lapaire et Jean-René Gaborit, (Genève, musée d'art et d'histoire, 17 octobre 1985 – 2 février 1986 ; Paris, musée du

Luxembourg, 28 février – 4 mai 1986), Paris, Réunion des musées nationaux, 1985, p. 246-250.

GASTAMBIDE 1837

GASTAMBIDE, Adrien-Joseph, *Traité historique et pratique des contrefaçons*, Paris, Legrand et Descauriot, 1837.

GASTAMBIDE 1862

GASTAMBIDE, Adrien-Joseph, *Historique et Théorie de la propriété des auteurs*, Paris, 1862.

GAUTIER 1836 (1)

GAUTIER, Théophile, « Les beaux-arts et l'industrie », *Le Figaro*, n° 31, 31 août 1836.

GAUTIER 1836 (2)

GAUTIER, Théophile, « Beaux-arts. De l'application de l'art à la vie usuelle », *La Presse*, n° 154, 13 décembre 1836.

GAUTIER 1836 (3)

GAUTIER, Théophile, « Beaux-arts. Application de l'art », *La Presse*, n° 168, 27 décembre 1836.

GAUTIER 1858

GAUTIER, Théophile, « Une visite chez Barbedienne », *L'Artiste*, Paris, aux bureaux de l'Artiste, nouvelle série t. IV, 1^{re} livraison, 9 mai 1858, p. 6-8.

GENET 1936

GENET, Lucien, « L'industrie du bronze à Paris », *Bulletin de la Société d'Études historiques, géographiques et scientifiques de la région parisienne*, 10^e année, n° 38, juillet-septembre 1936, p. 1-10.

GENETTE 1994

GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art, Immanence et transcendance*, Paris, Le Seuil, 1994.

GERE 1989

GERE, Charlotte, *L'Époque et son style, la décoration intérieure au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1989.

GIEDION 1980

GIEDION, Siegfried, *La Mécanisation au pouvoir. Contribution à l'histoire anonyme*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1980.

GINZBURG 2001

GINZBURG, Carlo, *A distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2001.

GINZBURG 2007

GINZBURG, Carlo, « De près, de loin », *Un seul témoin*, Paris, Bayard Éditions, 2007.

GLANDAZ 1880

J. Glandaz, conseil honoraire à la Cour de Cassation, Notice sur la vie et les œuvres du président Gastambide, Paris, imprimerie et librairie générale de la jurisprudence Marchal, Billard et Cie, imprimeurs-éditeurs, libraires de la Cour de Cassation, place Dauphine, 27, 1880.

GOBIN 1848

Ad. Gobin, ancien ouvrier monteur en bronze, actuellement fabricant, Mémoire sur l'organisation du travail : Réaliser le plus de bonheur possible pour le plus grand nombre possible, c'est du progrès. Suivi d'un Essai pratique applicable à l'industrie du bronze, Paris, place de l'Arsenal, n° 4, 1848.

GOMBRICH 1979

GOMBRICH, Ernst, *The Sense of Order : A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford, 1979. 4 M 583 (9)

GOODMAN 1990

GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art, une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990.

GOODMAN 1992

GOODMAN, Nelson, *Manière de faire des mondes*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1992.

GOODMAN 2009

GOODMAN, Nelson, *L'art en théorie et en action*, Paris, Gallimard, 2009.

GOUDINOUX ; WEEMANS 2001

GOUDINOUX, Véronique ; WEEMANS, Michel (dir.), *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001.

GROËR 1985

GROËR, Léon de, *Les Arts décoratifs de 1790 à 1850*, Paris, Éditions du Chêne – Fribourg, Office du Livre, 1985.

GRUBER 1994

GRUBER, Alain (dir.), *L'Art décoratif en Europe, du néoclassicisme à l'art déco*, Paris, Editio – Éditions Citadelles et Mazenod, 1994.

Gruyer 1856

Gruyer, A., « L'Art et l'industrie des bronzes », *Revue des deux mondes*, 1856, t. I, p. 153-177.

GUICHARD 1866

GUICHARD, Édouard, *De l'ameublement et de la décoration intérieure de nos appartements, conférence faite à l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, le 15 juin 1866, par M. E. Guichard*, Paris, impr. de Seringe frères, 1866.

GUIFFREY 1916

GUIFFREY, Jules, *L'Académie de Saint-Luc. Notice sur la communauté des maîtres peintres et sculpteurs parisiens suivie de la liste des peintres et sculpteurs de la corporation (1391-1776)*, Tome IX des *Archives de l'art français*, 1915, Paris, 1916.

GUILLAUME 1868

GUILLAUME, Eugène, *La Sculpture en bronze*, conférence faite à l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, le 23 avril 1868, Paris, A. Morel, 1868.

GUMBRECHT ; MARRINAN 2003

GUMBRECHT, Hans Ulrich ; MARRINAN, Michael (éd.), « From Mechanical Reproduction to Electronic Representation », *Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Age*, Stanford, Stanford University Press, 2003, 109-113.

HAVARD [1887-1890]

HAVARD, Henry, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII^e siècle jusqu'à nos jours*, Paris, Quantin, t. I, [1887-1890], p. 438-446.

HAVARD [s.d.]

HAVARD, Henry, *Les arts de l'ameublement. Les bronzes d'art et d'ameublement*, Paris, Librairie Charles Delagrave, [s.d.].

HERMANT 1856-1857

HERMANT, Achille, « De l'Influence des arts du dessin sur l'Industrie. Mémoire couronné par l'Institut. – Bronze », *L'Art du XIX^e siècle*, 2^{de} année, 1856-1857, p. 159-160.

HILAIRE-PEREZ 2000

HILAIRE-PEREZ, Liliane, « Les boutiques d'inventeurs à Londres et à Paris au XVIII^e siècle : jeux de l'enchantement et de la raison citoyenne », *La Boutique et la ville. Commerces, commerçants, espaces et clientèles, XVI^e-XX^e*, actes du colloque de l'université de Tours, 2-4 décembre 1999, sous la direction de Natacha Coquery, Tours, publication de l'université François Rabelais, 2000, p. 203-221.

HISTORIQUE 1988

Historique de la grève du bronze en 1867, Paris, Typographie de Gaittet, Reproduit dans *Les Révolutions du XIX^e siècle, 1852-1872*. Tome II : « les Sociétés ouvrières », Paris, EDHIS, Éditions d'Histoire sociale, 22, rue de Valois, achevé d'imprimer en Suisse, janvier 1988.

HUARD ; MACK 1895

HUARD, Adrien ; MACK, Édouard, *Répertoire de la législation et doctrine de jurisprudence en matière de propriété littéraire et artistique*, Paris, Marchal et Billard, 1895.

HUGHES ; RANFFT, 1997

HUGHES, Anthony ; RANFFT, Erich (éd.), *Sculpture and its reproductions*, Londres, Reaktion Books, 1997.

HUGUET [1856]

HUGUET, A. « Observations », *Annales de la Propriété Industrielle, Artistique et Littéraire*, [1856], p. 25.

HUNT 1851

HUNT, Robert, *Synopsis ou revue sommaire des produits de l'industrie de l'Exposition universelle de 1851 : guide du catalogue officiel*, traduit par F. Hilaire d'Arcis, Londres, Spicer frères & W. Clowes, 1851.

ICKOWICZ 2013

ICKOWICZ, Judith, *Le Droit après la dématérialisation de l'œuvre d'art*, Dijon, les presses du réel, 2013.

INVENTAIRE 1878

Inventaire général des œuvres d'art décorant les édifices religieux de la Ville de Paris. Préfecture du Département de la Seine, Direction des Travaux, Paris, Imprimerie centrale des chemins de fer, A. Chaix et cie ; 1878.

IPPOLITO 2006

IPPOLITO, Marguerite-Marie, *Image, droit d'auteur et respect de la vie privée*, Paris, L'Harmattan, 2006.

IVOY 1857

IVOY, Paul d', « L'Art industriel », *L'Artiste*, Paris, aux bureaux de l'Artiste, nouvelle série t. I, 1^{re} livraison, 5 avril 1857.

JACQUEMART 1864

JACQUEMART, Alfred, « Les Beaux-Arts et l'industrie », *Gazette des Beaux-Arts*, t. 17, 1864, p. 507.

JAKOBSON 2003

JAKOBSON, Roman, *Essai de linguistiques générales. 1. Les fondations du langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003 (1963).

JANIN 1839

JANIN, Jules « Exposition des Produits de l'Industrie. Deuxième article », *L'Artiste*, deuxième série, t. III [1839], p. (54).

JANIN 1853

JANIN, Jules, *Catalogue du cabinet de M. J. Feuchère, statuaire*, 8, 9, 10 mars 1853.

JAUSS 1990

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990.

KAGAN 1986

KAGAN, Judith, « Les modèles de plâtre de la fonderie d'art industriel de Sommevoire », *La Sculpture française du XIX^e siècle, une mémoire retrouvée*, colloque organisé par l'École du Louvre, avril 1986.

KAPLAN ; MINARD 2004

KAPLAN, Steven L. ; MINARD, Pierre (éd.), *La France, malade du corporatisme ? XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Belin, 2004.

KAPLAN 2001

KAPLAN, Steven L., *La fin des corporations*, Paris, Fayard, 2001.

KJELLBERG 2005

KJELLBERG, Pierre, *Les Bronzes du XIX^e siècle : dictionnaire des sculpteurs*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2005 (2^e éd.).

KRAUSS 1993

KRAUSS, Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernes*, Paris, Macula, 1993.

LABORDE 1856

LABORDE, Léon de, *De l'union des arts et de l'industrie*, Paris, Imprimerie impériale, 1856.

LABOULAYE 1856

LABOULAYE, Charles, *Essai sur l'art industriel comprenant l'étude des produits les plus célèbres de l'industrie à toutes les époques et des œuvres les plus remarquées à l'Exposition universelle de Londres en 1851 et à l'Exposition de Paris en 1855*, Paris, Bureau du Dictionnaire des arts et manufactures, 1856.

LABOULAYE 1870-1873

LABOULAYE, Charles, *Dictionnaire des arts et manufactures, de l'agriculture, des mines, etc.*, Paris, Librairie du Dictionnaire des arts et manufactures, 3^e édition, 1870-1873.

LABOURIEU 1856-1857

LABOURIEU, Théodore, « L'Exposition des Arts Industriels et des Beaux-Arts à Bruxelles », *L'Art du XIX^e siècle*, 2^e année (1856-1857), p. 177.

LABOURIEU 1860

Labourieu, Théodore., « A Jean Feuchère, un tombeau », *L'Art du XIX^e siècle*, 1860, p. 292.

LADET 1841

LADET, U., « De la propriété en matière d'art », *L'Artiste*, 2^e série, t. VII, 1841, p. 71-74.

LAMBERT-DANSETTE 1991

LAMBERT-DANSETTE, Jean, *Genèse du patronat 1780-1880*, Paris, Hachette, 1991.

LAMI 1914-1970

LAMI, Stanislas, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française*, t. III, Paris, É. Champion, 1914-1970.

LAUNAY D'AVRANCHES 1827

LAUNAY D'AVRANCHES, J.-B., *Manuel du fondeur sur tous métaux ou traité de toutes les opérations de la fonderie*, Paris, Roret, 1827.

LE BOUTEILLER 1839-1844

LE BOUTEILLER, Charles (dir.), *L'Exposition, journal de l'industrie et des arts utiles*, Paris, 8 vol. 1839-1844.

LAROUSSE 1865-1890

LAROUSSE, Pierre, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1865-1890, tome X, p. 21.

LAURENT 1999

LAURENT, Stéphane, *Les arts appliqués en France, genèse d'un enseignement*, Paris, Éd. du CTHS, 1999.

LE MEN 1994

LE MEN, Ségolène, « Printmaking as metaphor for translation : Philippe Buty and the Gazette des Beaux-Arts in the Second Empire », *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1994, p. 88-108.

LEBON 2003

LEBON, Élisabeth, *Dictionnaire des fondeurs de bronzes d'art – France 1850-1890*, Élancourt, Marjon Éditions, 2003.

LEBON 2009

LEBON, Élisabeth, « Die Rolle des Bildhauers bei der Herstellung von Bronzegüssen in Frankreich vom 17. bis zum 20. Jahrhundert », *Posthume Güsse, Bilanz und Perspektiven*, Deutscher Kunstverlag, Arp Museum, Berlin, München, 2009, p. 58-66.

LEBON 2012 (1)

LEBON, Élisabeth, « La fonte au sable sous l'Ancien Régime », in *Le fondeur et le sculpteur*, Paris, Ophrys (« Les Essais de l'INHA »), 2012, [En ligne], mis en ligne le 29 mai 2012, consulté le 10 août 2013. URL : <http://inha.revues.org/3449>.

LEBON 2012 (2)

LEBON, Élisabeth, *Fonte au sable – fonte à la cire perdue, histoire d'une rivalité*, Paris, Institut national d'histoire de l'art/Éditions Ophrys, 2012.

LEROY-JAY LEMESTRE 1986

LEROY-JAY LEMESTRE, Isabelle, « La statuette romantique », *La Sculpture française au XIX^e siècle*, cat. expo., sous la direction d'Anne Pingetot, (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril – 28 juillet 1986), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1986, p. 254-261.

LHOTE 1977

LHOTE, Jean-Marie, « Signatures », *Artiste/Artisan ?*, cat. expo. (Paris, musée des Arts décoratifs, 23 mai - 5 septembre 1977), Paris, Union centrale des arts décoratifs, 1977, p. 47-53.

LEMERCIER 2003

LEMERCIER, Claire, *Un si discret pouvoir. Aux origines de la chambre de commerce de Paris 1803-1853*, Paris, La Découverte, 2003.

LEMERCIER 2004

LEMERCIER, Claire, « Classer l'industrie parisienne au XIX^e siècle », *Actes et communications* de l'INRA, n° 21, novembre 2004, p. 237-271.

LEROLLE FRERES 1855

LEROLLE FRERES, *Notice des Principaux Objets exposés au Palais de l'Industrie*, Paris, 1855.

[LEVACHER-DUPLESIS] [1821]

Réponse des délégués des marchands en détail et des Maîtres artisans de la ville de Paris aux rapports et délibérations des Conseils Généraux du Commerce et des Manufactures établis auprès de S. E. le ministre de l'intérieur, [signé : Levacher-Duplesis] Paris, impr. Dondey-Dupré, [1821].

LISSAGARAY 1976

LISSAGARAY, Prosper-Olivier, *Histoire de la Commune de 1871*, FM/Petite collection Maspero, s.d. [1976].

LUBLINER-MATTATIA 1998

LUBLINER-MATTATIA, Sabine, « L'Industrie du bronze d'art », *Le Faubourg Saint-Antoine, architecture et métiers d'art*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, collection « Paris et son patrimoine », 1998, p. 111-113.

LUBLINER-MATTATIA 2004

Lubliner-Mattatia, Sabine, « Victor Paillard (1805-1886), le bronzier de Balzac », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, Paris, 2004.

LUCHET 1862

Luchet, Auguste, « Courrier de l'Exposition internationale. Bronzes d'art. M. Marchad », *Le Monde illustré*, t. IX, juillet-décembre 1862, p. 219-221.

LUCHET 1868

LUCHET, Auguste, *L'Art industriel à l'Exposition universelle de 1867*, Paris, 1868.

LUNEAU 2010

LUNEAU, Jean-François, « Art utile, art social, art pour l'art dans la première moitié du XIX^e siècle », communication donnée lors du colloque *L'art social*, Paris, INHA, 2010, à paraître en 2013.

LUNEAU 2011

LUNEAU, Jean-François, « Des arts industriels aux industries d'art », *Art et Industrie, XVIII^e-XXI^e siècles*, actes des 4^e journées d'histoire industrielle de Mulhouse et de Belfort, sous la direction de Pierre Lamard et Nicolas Stokopf, Paris, Picard, 2013.

LUNEAU 2012

LUNEAU, Jean-François, *Art et industrie au milieu du XIX^e siècle. L'Exposition universelle de Londres (1851) et le rapport Laborde*, mémoire d'habilitation à diriger des recherches, préparé sous la direction du professeur Jean-Paul Bouillon, université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand II, novembre 2012.

MAAG 1986

MAAG, Gregor, *Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen*, München, Wilhelm Finck Verlag, 1986.

MAAG 1983

MAAG, Gregor, « "Les machines ne sont rien sans l'art". De l'union des arts de l'industrie, du comte de Laborde, et les réactions de la presse », *Romantisme*, 1983, n° 41, pp. 41-56.

url :http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1983_num_13_41_4653 (consulté le 24 avril 2013).

MACKAY 1992

MACKAY, James, *The Dictionary of Sculptors in Bronze*, Printed in England by Antique Collectors' Club Ltd, 1992.

MAGNE 1917

MAGNE, Lucien, *L'Art appliqué aux métiers. Vol. V., Décor du métal : le cuivre et le bronze*, Paris, H. Laurens, 1917.

MANDET 1855

MANDET, Francisque, *Notice nécrologique sur Charles Crozatier*, Paris, Typographie de Firmin Didot Frères, 1855.

MANTZ 1868

MANTZ, Paul, « L'orfèvrerie française en 1867 », *Gazette des Beaux-arts*, février 1868, p. 126-146.

MARCHAL 2009

Marchal, Valérie, « Brevets, marques, dessins et modèles. Évolution des protections de propriété industrielle au XIX^e siècle en France », *Documents pour l'histoire des techniques* [En ligne], 17 | 1er semestre 2009, mis en ligne le 30 mars 2011, consulté le 19 octobre 2013. URL : <http://dht.revues.org/392>

MARSDEN 2008

MARSDEN, Jonathan, « Le goût international pour le bronze français », *Bronzes français de la Renaissance au Siècle des Lumières*, cat. expo. sous la direction de Geneviève Bresc-Bautier et Guilhem Scherf, Paris, Musée du Louvre éditions/Somogy éditions d'art, 2008, p. 19-27.

MARTIAL 1867

MARTIAL, A.-P., *Exposition universelle, Paris, 1867*, [Paris], Cadart & Luce, [1867].

MCCAULEY 1997

MCCAULEY, Anne, « Arago, l'invention de la photographie et le politique », *Études photographiques*, n° 2, mai 1997. [En ligne], mis en ligne le 12 septembre 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/125>. Consulté le 23 mai 2013.

MELOT 1973

MELOT, Michel, « Les frontières de l'originalité et les problèmes de l'estampe contemporaine », *La Revue de l'art*, n° 21, 1973, p. 108-118.

MELOT 1986

MELOT, Michel, « La notion d'originalité et son importance dans la définition des objets d'art », *Sociologie de l'art*, actes du colloque sous la direction de Raymonde Moulin, Paris, Documentation française, 1986, p. 191-202.

MELOT 1989

MELOT, Michel, « Introduction », RAUX, Sophie ; SURLAPIERRE, Nicolas ; TONNEAU-RYCKELYNCK, Dominique, *L'estampe. Un art multiple à la portée de tous*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1989.

MEMOIRE 1874

Mémoire à consulter pour M. Susse fabricant de bronzes contre M. Pradier fils, avec les adhésions motivées de M.M. J.-B. Duvergier, Allou, Lacan,... Paris, impr. administr. et des chemins de fer Paul Dupont, 1874.

MEYER 1989

MEYER, Véronique, « Gravure d'interprétation ou de reproduction ? Invention, traduction et copie : réalités historiques et techniques », *Travaux de l'institut d'histoire de l'art de Lyon, Estampes et gravures d'illustration*, CNRS, cahier n° 12, septembre 1989, p. 41-46.

MEYER 2004

MEYER, Véronique, *L'œuvre gravée de Gilles Rousselet, graveur parisien du XVII^e siècle*, Paris, Paris Musées, 2004.

METMAN 1989

METMAN, Charles-Bernard, « La Petite sculpture au XIX^e siècle, les éditeurs », *Documents sur la sculpture française et répertoire des fondeurs du XIX^e siècle*, *Archives de l'art français*, Société d'histoire de l'art français, tome XXX, 1989, p. 175-218.

METMAN 1948

METMAN, Charles-Bernard, « Le décor de la vie à l'époque romantique », *Art et décoration*, octobre 1948, p. 39-41.

MILLE-NOE 1856

MILLE-NOE, H., « A. Collas », *L'Ami de la maison*, 13 mars 1856, p. 151-154.

MILLIN 1806

MILLIN, Aubin-Louis, « Gravure », *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Paris, t. I, 1806, p. 741.

MINARD 2006

MINARD, Philippe, « Les formes de régulation du travail en France et en Angleterre au XVIII^e siècle : une enquête en cours », *Les Cahiers de Framespa. Nouveaux champs de l'histoire sociale*, 2006, n° 2.

[En ligne], 2 | 2006, mis en ligne le 01 octobre 2006, consulté le 14 novembre 2013. URL : <http://framespa.revues.org/59> (consulté le 15 mai 2013)

MOLEON 1827-1837

MOLEON, Jean-Gabriel-Victor de (dir.), *Recueil industriel, manufacturier, agricole et commercial, de la salubrité publique et des beaux-arts : auquel est réuni le Journal hebdomadaire des arts et métiers de l'Angleterre : répertoire général des brevets d'invention : collection de mémoires sur les manufactures, les arts et les métiers ; les travaux des sociétés d'agriculture et autres ; le commerce français et étranger ; les travaux du Conseil de salubrité, les hôpitaux, les prisons, l'économie publique et domestique, et les diverses applications que les administrations peuvent, en général, faire de l'industrie*,

etc., etc., renfermant la description des expositions publiques faites en France et à l'étranger, Paris, Bachelier, 1827-1837.

MOLEON 1834

MOLEON, Jean-Gabriel-Victor de, *Mémoires et extraits de délibérations des Chambres de commerce et des Chambres consultatives des arts et manufactures, actes de l'enquête commerciale et autres documents relatifs au projet de loi sur les douanes qui sera soumis à la discussion des Chambres législatives au commencement de leur session de 1835, recueillis... et mis en ordre par MM. Cochaud,... et de Moléon,...*, Versailles, impr. de Marlin, 1834.

MOLEON 1839

MOLEON, Jean-Gabriel-Victor de, *Description de l'Exposition industrielle et artistique de 1839, ou Statistique industrielle, manufacturière et agricole de la France à la même époque...*, Paris, Renouard, 1839.

MOLEON 1844

MOLEON, Jean-Gabriel-Victor de (dir.), *Musée industriel et artistique, ou Description complète de l'Exposition des produits de l'industrie française faite en 1844, statistique industrielle manufacturière et agricole de la France, renfermant les titres des exposans [sic] et les récompenses obtenues depuis l'Exposition de 1819, jusqu'à l'année 1844*, Paris : au bureau de la Société polytechnique et du Recueil industriel : J. Renouard, 1844.

MOLINIER 1892

MOLINIER, Emile, *Les Arts du métal : orfèvrerie, bijouterie, ferronnerie, bronze. Album comprenant 200 gravures*, Paris, J. Rouam, [1892].

MOTTHEAU 1962

MOTTHEAU, Jacques, « Les bronziers du Marais au XIX^e siècle », *Revue de l'ameublement*, Paris, Éditions du Tigre, octobre 1962, p. 239-243.

MOULIN 1978

MOULIN, Raymonde, « La genèse de la rareté artistique », *Ethnologie française*, n° 8, 1978, p. 241-258.

MOULIN 2004

MOULIN, Raymonde, « L'un et le multiple. Le contrôle de la rareté artistique », *L'Art du terrain. Mélanges offerts à Howard S. Becker*, sous la direction de A. Blanc et A. Pessin, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 91-104.

MOUREYRE 2008

MOUREYRE, Françoise de la, « Le bronze sous Louis XIV », *Bronzes français de la Renaissance au Siècle des Lumières*, cat. expo. sous la direction de Geneviève Bresc-Bautier et Guilhem Scherf, Paris, Musée du Louvre éditions/Somogy éditions d'art, 2008, p. 229-235.

MONTIAS 1993

MONTIAS, John Michael, « Le marché de l'art aux Pays-Bas, XV^e et XVI^e siècles », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 48^e année, N. 6, 1993. p. 1541-1563.

url :http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1993_num_48_6_279231 (consulté le 15 juin 2013).

MUSSO 1999

MUSSO, Pierre, *Saint-Simon et le Saint-Simonisme*, Puf, coll. Que Sais-Je ?, 1999.

MUSSO 2006

MUSSO, Pierre, *La religion du monde industriel. Analyse de la pensée de Saint-Simon*, de l'Aube, 2006.

NESBIT 1991

NESBIT, Molly, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Les Cahiers du MNAM*, n°36, été 1991, p. 101-122.

NICLAUSSE 1947

NICLAUSSE, Juliette, *Thomire. Fondateur-Ciseleur (1751-1843). Sa vie. Son œuvre*, préface de Louis Réau, Paris, Librairie Gründ, 1947.

OLIVIER 1855

OLIVIER, Jacques, « Industrie parisienne. Revue critique », *Bulletin de la librairie, des arts de l'industrie et du commerce*, Paris, Claye, 1855, p. VII-X.

ORY 1982

ORY, Pascal, *Les Expositions universelles de Paris, Panorama raisonné, avec des aperçus nouveaux et des illustrations des meilleurs auteurs*, Paris, Ramsay, 1982.

ORY 1989

ORY, Pascal, *L'Expo universelle*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1989.

PANIS 1855

PANIS, E. (éd.), *Recueil des pièces et documents officiels concernant l'Exposition universelle de 1855*/mis en ordre et publiés par M. E. Panis,, Paris : E. Panis, 1855

PANOFKY 1985

PANOFKY, Erwin, « Original et reproduction en fac-similé », *Les Cahiers du MNAM*, n° 53, novembre 1985, p. 46-56.

PARIZET 2009

PARIZET, Isabelle, « Méthodes de la prosopographie à l'époque contemporaine », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 140 | 2009, mis en ligne le 20 octobre 2009, consulté le 4 novembre 2013. URL : <http://ashp.revues.org/740>

PARVILLE 1866

PARVILLE, Henri de, *L'Exposition universelle de 1867 : guide de l'exposant et du visiteur : avec les documents officiels, un plan et une vue de l'exposition*, Paris – Londres – Leipzig, L. Hachette, 1866.

PASCAL 1855

PASCAL, Adrien, chef du service de la Publicité près de la Commission impériale de l'Exposition (...), *Visites et Études de S.A.U le Pince Napoléon au Palais de l'Industrie ou Guide pratique et Complet à l'Exposition Universelle de 1855*, t.1, Paris, 1855.

PATAILLE 1861

PATAILLE, J., *Annales de la propriété a-industrielle, artistique et littéraire, journal de législation, doctrine et jurisprudence françaises et étrangères en matière de brevets d'invention, littérature, théâtre, musique, beaux-arts, dessins, modèles, noms et marques de fabriques,...*, tome VII, Paris, bureaux d'abonnement, 1861.

PELERIN 1980

PELERIN, Claude, *La douane à Paris, 1790-1850*, Paris, Association pour l'histoire de l'administration des douanes françaises/CCIP, 1980.

PETIT [1831]

PETIT, Jacob, *Ornements, décorations intérieures, meubles et objets de goût composés, dessinés et gravés par Jacob Petit, offerts aux architectes, ébénistes, bronziers, marbriers, stuccateurs, orfèvres, bijoutiers, ciseleurs, fondeurs, serruriers, etc.*, Paris, Bance aîné, [1831].

PETMEZAS 2005

PETMEZAS, Socrates D., « Patrick Verley, *L'Échelle du Monde* », *Histoire & mesure* [En ligne], XVI - 1/2 2001, mis en ligne le 07 décembre 2005, consulté le 23 juillet 2013. URL : <http://histoiremesure.revues.org/209>

PFEIFFER ; JAUSS ; GAILLARD 1987

PFEIFFER, Helmut ; JAUSS, Hans Robert ; GAILLARD, Françoise (dir.), *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, Munich, Wilhelm Kink Verlag, 1987.

PLACET 1852

Placet et mémoires relatifs à la question des Beaux-arts appliqués à l'industrie, présentés le 25 novembre 1852 à S.A.I. Monseigneur le prince Louis-Napoléon, président de la république française, par les artistes industriels, Paris, La librairie scientifique et industrielle de Mme Vve Mathias, 15 quai Malaquais, 1852.

PLANCHE 1855

PLANCHE, Gustave, « L'orfèvrerie et l'ébénisterie à l'Exposition universelle », *Revue des deux mondes*, Paris, octobre-novembre-décembre 1855, p. 728-745.

PLANCHE 1857

PLANCHE, Gustave, « L'art et l'industrie (de l'Union des arts et de l'industrie, de M. de Léon de Laborde) », *Revue des deux mondes*, Paris, juillet-août, 1857, p. 185-210.

POIRE 1873

POIRE, Paul, *La France industrielle ou Description des industries françaises*, Paris, E. Martinet, 1873.

POUILLET ; SAINT-LEON ; BATAILLE 1887

POUILLET, Eugène ; SAINT-LEON, Martin ; BATAILLE, H., *Dictionnaire de la Propriété industrielle, artistique et littéraire*, Paris, A. Rousseau, 1887.

POUILLET 1894

POUILLET, Eugène, *Traité théorique et pratique de la Propriété littéraire et artistique et du droit de représentation*, Paris, 2^e édition, Marchal et Bélier, 1894.

PREAUD 2001-2002

PREAUD, Maxime, « Essai de définition de la copie en matière d'estampe », *Nouvelles de l'estampe*, n° 179-180, décembre 2001-février 2002, p. 7-12.

PREAUD ; CASSELLE ; GRIVEL ; LE BITOUZE 1987

PREAUD Maxime ; CASSELLE, Pierre ; GRIVEL, Marianne, LE BITOUZE, Corinne, *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, Paris, Promodis-Éd. du Cercle de la librairie, 1987.

QUATREMERE DE QUINCY 1815

QUATREMERE DE QUINCY, Antoine Chrysosthome, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art ou de l'Influence de leur emploi sur le génie et le goût de ceux qui les produisent ou qui les jugent, et sur le sentiment de ceux qui en jouissent et en reçoivent les impressions*, Paris, impr. de Crapelet, 1815.

RICHARME ; POLETTI 2000

RICHARME, Alain ; POLETTI, Michel, *Catalogue raisonné des sculptures de Barye*, Paris, Gallimard, 2000.

RENARD 1985

RENARD, Jean-Claude, *L'Âge de la fonte : un art, une industrie, 1800-1914*, Paris, éditions de l'Amateur, 1985.

RENIE 2001

RENIE, Pierre-Lin, « Guerre commerciale, bataille esthétique, la reproduction des œuvres d'art par l'estampe et la photographie, 1850-1880 », *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, sous la direction de Véronique Goudinoux et Michel Weemans, Bruxelles, La Lettre volée, 2001.

RENIE 2005

RENIE, Pierre-Lin (dir.), *Une image sur un mur. Images et décoration intérieure au XIX^e siècle*, cat. expo., (Bordeaux, musée Goupil, 1^{er} juin – 25 septembre 2005), Bordeaux, musée Goupil, 2005.

RENIE 2007

RENIE, Pierre-Lin, « De l'imprimerie photographie à la photographie imprimée, vers une diffusion internationale des images (1850-1880) », *Études photographiques*, Société Française de Photographie, Paris, 2007 URL

RENIE 2012

RENIE, Pierre-Lin, « Originaux et reproductions, produits de luxe et imagerie : l'estampe face à l'industrialisation de la production des images », *Histoire de l'art du XIX^e siècle (1848-1914), bilans et perspectives*, actes du colloque École du Louvre-Musée d'Orsay, 13 au 15 septembre 2007, sous la direction de Claire Barbillon, Catherine Chevillot, François-René Martin, Paris, École du Louvre, 2012, p. 301-314.

RENOUARD 1839

RENOUARD, Augustin-Charles, *Traité des droits d'auteurs, dans la littérature, les sciences et les beaux-arts*, t. II, Paris, chez Jules Renouard et Cie, libraires, 1839.

RFB 1818

Paris, le 4 janvier 1818. À monsieur le président de la 6e chambre jugeant en police correctionnelle, impr. de Dondey-Dupré.

RFB 1913-1914

Réunion des Fabricants de bronze et des Industries qui s'y rattachent. Chambre syndicale fondée en 1818. L'industrie du bronze. Siège de la Réunion : 8, rue Saint-Claude, Paris, [s.d.] (1913-1914).

RICOEUR 2004

RICOEUR, Paul, « Le paradigme de la traduction », *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004.

RIMMEL 1868

RIMMEL, Eugène, *Souvenirs de l'Exposition universelle, [Paris, 1867]*, Paris – Londres, E. Dentu – Chapman & Hall, 1868.

RIONNET 1996

RIONNET, Florence, *L'atelier de moulage du musée du Louvre*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996.

RIONNET 2000

RIONNET, Florence, « Goupil et Gérôme : regards croisés sur l'édition sculptée », cat. expo. (Bordeaux, musée Goupil, 12 octobre 2000 – 14 janvier 2001 ; New York, Dasher Museum of Art, 6 février – 5 mai 2001 ; Pittsburgh, The Frick Art & Historical Center, 7 juin – 12 août 2001), Paris/Bordeaux/Pittsburgh/New York, Éditions de la Réunion des musées nationaux, musée Goupil, Frick Art and Historical Center, Danesh Museum of Art, 2000, p. 45-53.

RIONNET 2001

RIONNET, Florence, « Barbedienne ou la fortune de la sculpture au XIX^e siècle », *BSHAF*, année 2001, Paris, 2003, p. 301-321.

RIONNET 2008 (1)

RIONNET, Florence, *La Maison Barbedienne : correspondance d'artistes*, Paris, Ed. du CTHS, 2008.

RIONNET 2008 (2)

RIONNET, Florence « L'Éditeur et le sculpteur, amis des bons et des mauvais jours », *La Sculpture au XIX^e siècle*, Paris, éd. Aurore de Neuville, 2008, p. 258-262.

RIONNET 2009

RIONNET, Florence, « Les multiples en sculpture face à l'originalité », *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan/musée du Louvre, 2009, p. 133-156.

ROBIC 2008

ROBIC, Jean-François, *Copier-créter, essais sur la reproductibilité dans l'art*, Paris, L'Harmattan, 2008.

RONDOT 1855

RONDOT, Natalis, « Rapport du XXI^{ème} jury », *Exposition universelle de 1851, Travaux de la commission française sur l'industrie des nations*, Tome VII, Paris, Imprimerie impériale, 1855.

SAINT-MARTIN 2008

SAINT-MARTIN, Isabelle, *Mobilier et objets religieux, catalogues commerciaux*, 2008.

<http://www.inventaire.culture.gouv.fr/referentiels/Telecharg/AnalysCriti.pdf>

SAINT-SIMON 1825

SAINT-SIMON, Claude-Henri de, *L'Artiste, le Savant, l'Industriel*, dans *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Paris, Bossange père, 1825.

SAISSELIN 1990

SAISSELIN, Rémi, *Le Bourgeois et le bibelot*, Paris, A. Michel, 1990.

SALMSON 1892

SALMSON, Jules, *Entre deux coups de ciseau, souvenirs d'un sculpteur*, C.E. Alioth éditeur à Genève, A. Lemerre éditeur à Paris, 1892.

SAMOYAUULT-VERLET 1979-1980

SAMOYAUULT-VERLET, Colombe, *Les Bronzes d'éclairage et de chauffage sous Louis-Philippe*, cours de l'École du Louvre, 1979-1980.

SANTI 1828

SANTI, *Modèles de meubles et de décorations intérieures pour l'ameublement... Dessinés par M. Santi et gravés par Mme Soyer, recueil de 72 planches*

représentant 200 objets à l'usage des tapissiers, ébénistes, fabricants de bronze, etc. Paris, Bance aîné, 1828.

SAY 1861 [1803]

SAY, Jean-Baptiste, *Traité d'économie politique ou simple exposition de la manière dont se forme, se distribuent et se consomment les richesses*, Paris, Guillaumin et C^{ie}, 1861 [1803].

SCHAPIRO 1978-1979

SCHAPIRO, Meyer, « Monsieur Galle, bronzier et doreur », *The J. Paul Getty Museum Journal*, n° 6-7, 1978-1979, p. 57-74.

SCHERF 2008

SCHERF, Guilhem, « Le bronze français au XVIII^e siècle », *Bronzes français de la Renaissance au Siècle des Lumières*, cat. expo. sous la direction de Geneviève Bresc-Bautier et Guilhem Scherf, Paris, Musée du Louvre éditions/Somogy éditions d'art, 2008, p.

SHEDD 1992

SHEDD, Meredith, « A mania for statuettes : Achille Collas and other pionners in the mechanical reproduction of sculpture », *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, Gazette des beaux, juillet-août 1992, p. 36-48.

SILVER 1852

SILVER, Douglas (éd.), *James Pradier, textes réunis, classés et annotés*, Genève, Droz, 1984.

SIMON [1857-1858]

SIMON, Charles, « Les Bronzes d'art », *L'Art du XIX^e siècle*, Paris, [s.n.], 3^e année (1857-1858), p. 198-210.

SOLEAU 1887-1888

SOLEAU, Eugène, *Étude sur la propriété des modèles d'art appliqués à l'Industrie, par E. Soleau, secrétaire de la Réunion des Fabricants de bronze*, relié dans le même volume que l'Annuaire de la Réunion des Fabricants de bronze 1887 et 1888. (ou Paris, impr. Morris père et fils, 1889).

SOLEAU 1897

SOLEAU, Eugène, *Réunion des Fabricants de bronze et des Industries qui s'y rattachent. Étude sur la propriété des modèles d'art appliqués à l'industrie, par E. Soleau, vice-président de la Réunion des Fabricants de bronze*. Congrès des Arts décoratifs (Paris 1894). Autres congrès, vœux et tendances diverses

ayant pour but d'améliorer notre législation, Paris, Imprimerie générale Lahure, 1897.

STATISTIQUE 1851 [1971]

Statistique de l'industrie à Paris, résultant de l'enquête faite par la Chambre de commerce pour les années 1847-1848, Paris, Guillaumin, 1851/Paris, Hachette, 1971.

STATISTIQUE 1864

Chambre de Commerce de Paris, Statistique de l'industrie à Paris résultant de l'enquête faite par la Chambre de Commerce pour l'année 1860, Paris, à la Chambre de Commerce, 2, place de la Bourse, 1864.

STOSKOPF 2002

STOSKOPF, *Les Patrons du Second Empire. Banquiers et financiers parisiens*, Coll. dirigée par Dominique Barjot, Paris, Picard/Cénomane, 2002.

TILLIER 2004

TILLIER, Bertrand, *La Commune de Paris, révolution sans images ? Politique et représentation dans la France républicaine (1871-1914)*, Époques Champ Vallon, Paris, 2004.

TOYTOT 1868

TOYTOT, Ernest de, *L'Art décoratif à l'exposition universelle de 1867*, Paris, A. Morel, 1868.

TRESCA 1855

TRESCA, M. (dir.), *Visite à l'Exposition universelle de Paris, en 1855...*, Paris, L. Hachette, 1855.

TULARD 1995

TULARD, Jean (dir.), *Dictionnaire du Second Empire*, éd. Fayard, 1995.

VALERY 1931

VALERY, Paul, *Regards sur le monde actuel*, Paris, Stock, Delamain et Boutelleau, 1931.

UNION CENTRALE 1865

Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie : Exposition de 1865. Catalogue des œuvres et des produits modernes, Paris, Librairie centrale, 1865.

UNION CENTRALE 1869

Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie : Exposition de 1869. Catalogue des œuvres et des produits modernes, Paris, typ. Pougin, L'Union centrale, 1869.

VALERY 1960 [1934]

VALERY, Paul, « La Conquête de l'ubiquité », *Pièces sur l'art* dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1960, p. 1284.

VAUNOIS 1884

VAUNOIS, Albert, *De la propriété artistique en droit français*, Paris, 1884.

VAUNOIS 1892-1

VAUNOIS, Albert, *La Condition et les droits d'auteur des artistes jusqu'à la Révolution*, Paris, Chevalier-Marescq, 1892.

VAUNOIS 1892-2

VAUNOIS, Albert, *Rapport sur la propriété artistique*, Paris, impr. De J. Kugelmann, 1892.

VAUNOIS 1898

VAUNOIS, Albert, *Les Dessins et modèles de fabrique, doctrine, législation, jurisprudence*, Paris, A. Chevalier-Marescq, 1898.

VAUNOIS 1929

VAUNOIS, Albert ; GEOFFROY, Henry ; DARRAS, Maurice, *La Propriété littéraire et artistique*, Paris, Libr. des Juris-classeurs, 1929.

VERDIER

VERDIER, Roger, *La Dinanderie. Objets en cuivre, laiton et bronze du XVI au XIX^e siècle*, Saint-Martin-de-la-Lieue, R. Verdier, 1989.

VERGNAUD 1836

VERGNAUD, Amand-Denis, *Manuel complet du fondeur en tous genres*, 2^e édition, Paris, Roret, 1836 (2 vol.).

VERGNAUD 1854

VERGNAUD, Amand-Denis, *Manuel complet du fondeur en tous genres*, 2^e édition, Paris, Roret, 1854 (2 vol.).

VERLEY 1997

VERLEY, Patrick, *La Révolution industrielle*, Paris, Gallimard, 1997.

VERNET 1839

VERNET, Horace, « Du droit des Peintres et des Sculpteurs sur leurs ouvrages », lu à l'Académie des Beaux-Arts, 14 septembre 1839, *L'Artiste*, vol. 1, 1878, 213-227.

VERNUS 2002

VERNUS, Pierre (dir.), *Les organisations patronales. Une approche locale (XIX^e-XX^e siècle)*, Cahiers du Centre Pierre Léon d'histoire économique et sociale, n° 1, Université Lumière-Lyon II, septembre 2002.

VIEZ 1946

VIEZ, Jacques-Henri, *La Corporation des fondeurs* (organisation professionnelle de la fonderie en France), préface de Maurice Olivier, Paris, société de publications mécaniques, 1946.

VILLOT 1844

VILLOT, Frédéric, « Bronzes (De la fonte des bronzes) » in Le cabinet de l'amateur et de l'antiquaire. *Revue des tableaux et des estampes ancienne ; des objets d'art, d'antiquité et de curiosité*, Tome troisième, Paris, 1844.

VOTTERO 2010

VOTTERO, Michaël, « Ferdinand Levillain, un sculpteur ornemaniste au service des arts industriels », *48/14*, Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 2010, p. 46-55.

WALLIS 1855-1856

WALLIS, George, *The Exhibition of Art-Industry in Paris, 1855*, Londres, 1855-1856.

WALLIS 1868

WALLIS, George, « Fine Art and Decorative Bronzes », *The Art Journal*, Londres, 1868, p. 309-323.

WALLIS 1868

WALLIS, George, « Report on bronzes, and other art-casting, and repoussé-work (classe 22) », *Reports on the Paris Universal Exhibition 1867*, Londres, 1868, vol. 2, p. 499 et suivante.

WARING 1863

WARING, J. B., *Masterpieces of industrial Art and Sculpture at the International Exhibition, 1862*, Londres, 1863.

WAUTELET 2010

WAUTELET, Marie, « La sculpture entre art et technique : la réhabilitation de la cire perdue en Belgique au XIX^e siècle », *Histoire de l'art*, n°67, octobre 2010, p. 59-70.

WHITE, WHITE 1991

WHITE, Harrison ; WHITE, Cynthia, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle. Du système académique au marché impressionniste*, Paris, Flammarion, 1991.

WORONOFF 1994

WORONOFF, Denis, *Histoire de l'industrie en France, du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, Éd. du Seuil, 1994.

ZELDIN 1979

ZELDIN, Théodore, *Histoire des passions françaises. 3. Goût et corruption*, Paris, Recherches, 1979 (1^{re} éd. Oxford, Oxford University Press, 1973).

Catalogues d'expositions**BALTIMORE ; PHOENIX 2007**

The Repeating Image. Multiples in french Painting from David to Matisse, sous la direction de Eik Kahng, (Baltimore, Walters Art Museum, 7 octobre 2007 – 1^{er} janvier 2008 ; Phoenix, Phoenix Museum of Art, 20 janvier – 4 mai 2008), Baltimore – New Haven, Walters Art Museum – Yale University Press, 2007.

BORDEAUX ; NEW YORK ; PITTSBURGH 2001

Gérôme & Goupil. Art et entreprise, (Bordeaux, musée Goupil, 12 octobre 2000 – 14 janvier 2001 ; New York, Dahesh Museum of Art, 6 février – 5 mai 2001 ; Pittsburgh, The Frick Art & Historical Center, 7 juin – 12 août 2001), Paris - Bordeaux, Réunion des musées nationaux - musée Goupil, 2000.

BRUXELLES 1990

La Sculpture belge au 19^{ème} siècle, sous la direction de Jacques Lennep, (5 octobre – 15 décembre 1990), Bruxelles, Générale de Banque, 1990.

DIJON ; GRENOBLE 1988

Emmanuel Fremiet, « La main et le multiple », sous la direction de Catherine Chevillot (Dijon, musée des Beaux-Arts, 5 novembre 1988 – 16 janvier 1989 ; Grenoble, musée, 23 février – 30 avril 1989), Dijon, musée des Beaux-Arts/Grenoble, musée des Beaux-Arts, 1988.

GENEVE ; PARIS 1985

James Pradier, statues de chair, sous la direction de Claude Lapaire et Jean-René Gaborit, (Genève, musée d'art et d'histoire, 17 octobre 1985 – 2 février 1986 ; Paris, musée du Luxembourg, 28 février – 4 mai 1986), Paris, Réunion des musées nationaux, 1985.

HARVARD 1975

Metamorphoses in Nineteenth-Century Sculpture, (Harvard University, Fogg Art Museum, 19 novembre 1975 – 7 janvier 1976), Harvard University Press, 1975.

LEEDS ; LOS ANGELES 2009

Taking Shape : finding sculpture in the decorative arts, cat. expo. sous la direction de Martina Droth, (Leeds, Henry Moore Institut, 2 octobre 2008 – 4 janvier 2009 ; Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 31 mars – 5 juillet 2009), Leeds/Los Angeles, Henry Moore Institut/J. Paul Getty Museum, 2009.

NEW YORK 2010

The Original copy photography of sculpture, 1839 to today, cat. expo., (New York, The Museum of Modern Art, New York, 1^{er} août – 1^{er} novembre, New York, Museum of modern art, 2010.

PARIS 1922

Le Décor de la vie sous le Second Empire, exposition du musée des Arts décoratifs, Pavillon de Marsan, Palais du Louvre, Paris, 27 mai – 10 juillet 1922, Paris, musée des Arts décoratifs, 1922.

PARIS 1930

Le Décor de la vie à l'époque romantique, 1820-1848, exposition du musée des Arts décoratifs, Pavillon de Marsan, Palais du Louvre, Paris, avril – mai 1930, Paris, musée des Arts décoratifs, 1930.

PARIS 1933

Le Décor de la vie sous la III^{ème} République de 1870 à 1900, exposition du musée des Arts décoratifs, Pavillon de Marsan, Palais du Louvre, Paris, avril – juillet 1933, Paris, musée des Arts décoratifs, 1933.

PARIS 1979

L'Art en France sous le Second Empire, cat. expo. (Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 1^{er} octobre - 26 novembre 1978 ; Detroit, Detroit Institute of Arts, 18 janvier - 18 mars 1979 ; Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 11 mai - 13 août 1979), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1979.

PARIS 1986

La Sculpture française au XIX^e siècle, cat. expo., sous la direction d'Anne Pingeot, (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril – 28 juillet 1986), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1986.

Paris 1987

Susse fondeur et les maîtres du bronze, 150 ans au service de la sculpture, cat. expo, (Paris, Parc de Bagatelle, Orangerie, 1987), Paris, Audit Media international, 1987.

PARIS 1991

Un Âge d'or des arts décoratifs, cat. expo. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 octobre – 30 décembre 1991), Paris, Réunion des musées nationaux, 1991.

PARIS 1993

Objets, dessins et modèles de fabrication déposés à Paris 1860-1910, cat. expo. sous la direction de Christiane Filloles-Alex, Brigitte Lainé, et Michèle Rousset, Archives départementale de Paris, Paris, Paris-musées, 1993.

PARIS 1996

La Griffes et la dent, Antoine-Louis Barye, 1795-1875, sculpteur animalier, cat. expo. sous la direction d'Isabelle Leroy-Jay Lemestre, (Paris, musée du Louvre, 14 octobre 1996 – 13 janvier 1997 ; Lyon, musée des Beaux-Arts, 16 octobre 1996 – 11 janvier 1998), Paris/Lyon, Réunion des musées nationaux/musée des Beaux-Arts de Lyon, 1996.

PARIS 1998

1848, la République et l'art vivant, cat. expo. sous la direction de Chantal Georgel, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1998.

PARIS 2008 (1)

Bronzes français de la Renaissance au Siècle des Lumières, cat. expo. sous la direction de Geneviève Bresc-Bautier et Guilhem Scherf, (Paris, musée du Louvre, 22 octobre 2008 – 19 janvier 2009 ; New York, The Metropolitan Museum of Art, 23 février – 24 mai 2009 ; Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 30 juin – 27 septembre 2009), Paris, Musée du Louvre éditions/Somogy éditions d'art, 2008.

PARIS 2008 (2)

Paris et ses Expositions universelles, 1855-1937, cat. expo. sous la direction d'Isabelle Chalet-Bailhache (Paris, La Conciergerie, 12 décembre 2008-

12 mars 2009), Paris, Éd. du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2008

Paris – Chantilly 2008

Marie d'Orléans, 1813-1839, princesse et artiste romantique, cat. expo. sous la direction d'Anne Dion-Tenenbaum, (Paris, musée du Louvre, 18 avril – 31 juillet 2008 ; Chantilly, musée Condé du château de Chantilly, 9 avril – 31 juillet 2008), Paris, Chantilly, Musée du Louvre/édition Somogy/Musée Condé, 2008.

SOUTH BRISBANE 1988

Masterpieces from the Louvre. French bronzes and paintings from the Renaissance to Rodin, South Brisbane, Queensland Art Gallery, 1988.

VILLENEUVE-D'ASCQ 1989

L'Estampe. Un art multiple à la portée de tous, sous la direction de Sophie Raux, Nicolas Surlapierre et Dominique Tonneau-Ryckelynck, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1989.

WASHINGTON 1981

Rodin rediscovered, cat. expo. sous la direction de Albert E. Elsen, (Washington, National Gallery of Art, 28 juin 1981 – 2 mai 1982), Washington, National Gallery of Art, 1981.

Mémoires et thèses

BERTINET 2012

BERTINET, Arnaud, *La Politique artistique du Second Empire, l'institution muséale sous Napoléon III*, thèse de doctorat sous la direction de Dominique Poulot, université Panthéon-Sorbonne, 2012.

BIGORNE 2000

BIGORNE, Régine, *L'invention d'un mythe et son exploitation par un éditeur d'images au XIX^e siècle : le néo-XVIII^e siècle et la maison Goupil*, thèse de doctorat sous la direction de Marc Saboya, 2000.

BOBET 1990-1991

BOBET, Sophie, *La lithographie de traduction au XIX^e siècle : Adolphe Mouilleron et l'équipe de Bertauts*, mémoire de maîtrise sous la direction de Bruno Foucart, université Sorbonne-Paris IV, 1990-1991.

BOBET 1992

BOBET, Sophie, *La lithographie d'après les peintres au XIX^e siècle*, essai suivi du catalogue raisonné de l'œuvre d'Adolphe Mouilleron, DEA d'histoire de l'art, Université Paris IV, Paris, S. Bobet, [1992.]

BOBET 1999

BOBET, Sophie, *La lithographie d'après les peintres au XIX^e siècle, essai sur une histoire du goût, 1798-1913*, thèse de doctorat de l'université Paris IV, Paris, S. Bobet-Mezzasalma, [1999].

CHARPY 2010

CHARPY, Manuel, *Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris, 1830-1914*, thèse de doctorat de l'École normale supérieure de Lyon, sous la direction de Jean-Luc Pinol, 2 volumes, 2010.

FERLIER 2006

FERLIER, Ophélie, *Au Coeur de la création des bronzes d'art. Artistes et fabricants au début de la Réunion des fabricants de bronze (1818-1839)*, mémoire de Master II sous la direction de Philippe Sénéchal, Université de Picardie Jules Verne, 2006.

FROISSART-PEZONE 1999

Froissart-PEZONE, Rossella, *Le Groupe de « L'Art dans Tout (1896-1901) : un art nouveau au seuil du XX^e siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Paul Bouillon, décembre 1999 (5 volumes).

LEMERCIER 2001

LEMERCIER, Claire, *La Chambre de commerce de Paris, 1803-1852. Un « corps consultatif » entre représentation et information économiques*, thèse de doctorat sous la direction de G. Postel-Vinay, EHESS, 2001.

LEMERCIER 2012

Un modèle français de jugement des pairs. Les tribunaux de commerce 1790-1880, thèse d'habilitation à diriger des recherches sous la direction de Philippe Minard, université Paris 8, 2012.

LUBLINER-MATTATIA 2003

LUBLINER-MATTATIA, Sabine, *Les Fabricants parisiens de bronzes d'ameublement (1848-1900)*, thèse de doctorat d'histoire de l'art sous la direction de Bruno Foucart, université de Paris IV, 2003.

MARTIN 1993

MARTIN, Pierre-François, *1838-1910. Renaissance de la fonte à la cire perdue pour les statuettes en bronze*, mémoire de DEA d'histoire des techniques, sous la direction de François Caron, université Paris IV – Sorbonne, 1993.

METMAN 1944

METMAN, Charles-Bernard, *La Petite sculpture d'édition au XIX^e siècle de 1818 à 1867*, thèse de 3^e cycle de l'École du Louvre, Paris, 1944.

PEZONE, Rossella 1990

PEZONE, Rossella, *L'Union des arts de l'industrie : les origines de l'UCAD*, thèse de doctorat sous la direction de Bruno Foucart et de Serge Lemoine, université Paris IV, 1990.

RIONNET 2006

RIONNET, Florence, *Le Rôle de la Maison Barbedienne (1854-1954) dans la diffusion de la sculpture aux XIX^e et XX^e siècles : considérations sur les bronzes d'édition et l'histoire du goût*, thèse de doctorat sous la direction de Bruno Foucart, université Paris-Sorbonne, 2006.

VIRUEGA 2002

VIRUEGA, Jacqueline, *La Bijouterie parisienne, 1860-1914*, thèse de doctorat, sous la direction de François Caron, université Paris-IV, 2002.

Index

A

Abeille, Jules, 146-147, 194
Arago, François, 367, 385
Attarge, Désiré, 146-147, 193, 335

B

Bachelier, Jean-Jacques, 127
Balzac, Honoré de, 322
Barbedienne, Ferdinand, 18, 45, 46, 47, 48, 50, 58, 59, 63, 83, 91, 95, 102, 105-107, 109, 120-122, 136, 116, 129, 130, 131, 132, 133-136, 137-143, 146, 149, 163, 171, 173, 175, 191, 193, 194, 244, 246, 261, 262, 267, 272, 279, 322, 331-332, 341-343, 350, 375, 382-383, 388-390, 394, 408-409, 421, 422, 432, 446, 451
Barbezat, 78, 106, 430
Barthes, Roland, 354-355
Barye, Antoine-Louis, 109, 160, 163, 318, 369-370, 425
Bavozet, 63
Benjamin, Walter, 398, 400, 439, 461
Benoît, 297-298, 301
Bernard, 109, 145, 147, 303
Berquet, 427-428
Bertren, 300, 304-305
Bion, 120, 430
Blanc, Charles, 195, 389-390, 418, 421-422, 430-432
Blanc, Louis, 114-116, 385
Blanqui, Adolphe, 45
Blot, 57
Boyer, 57, 100
Brault, 288-289, 293
Brechignac, 289
Busquet, Alfred, 25, 317-320, 322, 322, 392, 406, 412

C

Cahier, 57
Campana, Giampietro, 184-185
Canova, Antonio, 102, 273, 320, 443
Cantrel, Émile, 320, 390, 422
Carpeaux, Jean-Baptiste, 109, 425
Cauchois, 148
Cavaignac, Eugène, 118
Chachoin, 107, 121
Champier, 322, 422
Charpentier, 69, 76, 78, 95; 97; 99; 103; 104, 115, 118; 163, 192, 259; 303, 430
Chaumont, 62, 162
Chenavard, Claude-Aimé, 102-103, 178-179, 193
Choffard, Philippe, 414, 417
Choiselat, 62
Choiselat-Galien, 347
Christofle, Paul, 106-107, 146-147n 171, 193
Clavier, 203
Clésinger, Auguste, 288, 320, 342-343, 408-409
Cochin, 414-416
Coingt, 301-302
Collas, Achille, 42-50, 105, 159-160, 163, 271, 322, 342, 367, 382, 389-390, 404, 4109, 421, 430, 441
Colliot, 146, 148
Comoléra, Paul, 146-147, 330
Condillac, Étienne Bonnot de, 393
Corroyer, Édouard, 347
Corto-Passy, 428-429
Couder, 186
Courtois, 146, 148, 193
Crozatier, Charles, 88, 144-147, 151, 173, 193-194

Cumberworth, Charles, 162, 261,
268, 306-308
Curmer, Léon, 378-379, 419

D

Daubrée, 62
David d'Angers, Pierre-Jean, 320
Debraux, 62, 160, 162, 379
Decary, 148
Deherain, 46, 245
Delaborde, Henri, 406-408
Delafontaine, 58, 62, 67, 106-
107, 109, 124, 163, 171, 394
Delahaye, 131
Delaroche, Paul, 47
Delécluze, Étienne, 48
Denière, 21, 56, 58, 62, 67, 69, 75-76,
88-89, 95, 101-104, 115, 118, 122,
162-164, 168, 187-189, 222, 225,
227-228, 231, 246, 258-259, 272,
303, 311, 318, 394
Desbois, 435-436
Diderot, Denis, 39, 219, 316, 414
Disderi, Eugène, 369
Dumas, Alexandre, 299
Duplan et Salles, 302-304
Durand, 63, 161-162; 379
Duret, Francisque, 369
Dutel, 43, 159, 367

E

Eck, 62, 99-100, 105, 147, 161-162,
190, 228, 258-259, 379, 430

F

Falconet, Étienne-Maurice, 414
Fannièrre, 148, 194
Faraoni, Gaëtan, 146, 335
Fedide, 285-287
Feuchère, Jean-Jacques, 34, 56, 62,
67, 179, 294, 330, 344
Feuchère, Léon, 163, 334, 344, 356
Février, 35-36, 39, 131

Figaret, 69, 76, 78, 107, 141, 430
Focillon, Henri, 397, 406, 410
Foucault, Michel, 211-212, 353-356
Fourmont, 107
Foyatier, Denis, 266, 274-277, 287
Fox Talbot, William Henri, 385
Frémiet, Emmanuel, 109

G

Gagneau, 107, 161, 345, 350
Galle, 157
Garnier, 106-107, 314
Gastambide, Claude-Rosalie, 21, 62,
81, 100-102, 117, 134, 156, 163,
228, 230, 244, 257, 265, 300, 302;
325
Gastambide, Joseph-Adrien, 199,
201, 214, 216-217, 329
Gautier, 373, 381, 440
Gechter, Théodore, 160, 163, 346
Geoffroy, 280-282
Giraud, 299
Giroux, 163, 278
Gobin, 69, 76, 78, 115-116, 118, 259,
266, 350
Goncourt, Edmond de, 449
Gonon, Honoré, 157, 318
Goodman, Nelson, 401-404, 422, 453
Gosset, 268
Goupil, 306-307
Graux, 121
Graux-Marly, 122, 281, 303
Guérard, 289-290
Guérin, 254
Guichard, 179, 186
Guizot, 114

H

Hadrot, 121
Hazart, 303
Henriquel-Dupont, 47
Héricourt, 131, 157
Houdebine, 120
Hugo, Victor, 118

I

Ingé et fils, 162
Ivoy, Paul, 335, 411-412

J

Jeannest, Louis, 98, 102, 188, 226,
274-276

K

Klagmann, Jules, 31, 102, 145, 179,
330, 334, 336, 344

L

Laborde, Henri de, 19, 45, 177, 179,
315, 319, 383, 383-384, 386, 409,
411, 433, 445-447
Laboulaye, Charles, 45
Labourieu, Théodore, 179
Lacarrière, 107, 138, 171
Lafaye, Prosper, 57
Lavigne, 143
Lavoisier, Antoine, 41
Le Comte, 387, 414, 442-443
Leblanc, 88
Lecoq de Boisbaudran, Horace, 127
Ledure, 56, 62, 73, 162, 288-289
Leloup, 254
Lemaire, 120, 291-293
Lemelin, 149
Lemerle, 106-107
Lequien, 130, 132-135, 137-139,
142, 153, 195
Lerolle, 63, 130, 163, 283-285
Levillain, Édouard, 152
Lièvre, Édouard, 90
Locke, John, 393
Luchet, Auguste, 90, 136, 270

M

Mader, 295

Marcaille, 118
Marchand, 107, 121, 151
Marchi, Salvator, 268, 307, 427-429
Marochetti, Carlo, 160, 274, 277-279,
287
Marquis, 162
Marsaux, 112
Matifat, Jean-Charles, 101, 430
Michaut, 148-149
Millin, Aubin-Louis, 413, 415-416
Miroy, 62
Monge, Gaspard, 39-40
Morisot, 106, 303

N

Napoléon I^{er}, 40, 220
Napoléon III, Louis-Napoléon
Bonaparte, 68, 104, 118, 172, 182-
185, 336, 339, 386
Neufchâteau, François de, 155

P

Paillard, Victor, 18, 63, 78, 82; 89, 95,
98, 103-105, 107, 115, 117, 119,
138, 161-163, 190, 193-194, 258-
259, 303, 318, 337, 342, 346, 394
Petit, 297-298
Peureux, 148
Piat, Eugène, 330, 335, 350
Picot, Édouard, 304-305
Piles, Roger de, 386, 414, 443
Pinédo, 283-285
Planche, Gustave, 316-317, 445-447
Planson, 145
Popon, 69, 249, 281-283
Pouillet, Eugène, 217, 433
Poussielgue-Rusand, Placide, 78,
106-107, 171, 285-287, 347
Poux, 148
Pradier, James, 261, 288-289, 291-
292, 302-303, 344, 370

Q

Quesnel, 162, 379
Quillet-Noël, 303

R

Raingo, 62, 106, 121, 303, 382
Ravrio, 62, 157
Renauld, 69, 76, 78, 106, 121
Ricœur, Paul, 424-425
Rodin, Auguste, 327, 459
Romagnesi, 215, 345
Royer, 109, 284
Rude, François, 261, 320, 389

S

Saint-Simon, 221, 312, 314
Sauvage, 43, 50, 159, 367, 375, 390,
430
Sauvageot, 347
Savart, 67
Schlossmacher, 107, 138
Schoenewerk, Alexandre, 291-292,
304

Senefelder, Aloys, 367-368
Serrurot, 162
Servant, 17, 121-122
Sévin, Constant, 146-147, 331-332,
335, 350
Soyer et Ingé, 160-161, 289-290, 379
Syndicat du luminaire, 19, 69, 84

T

Thiébaud, Victor, 58, 62, 342
Thomire, 56, 157, 162
Toussaint, 268, 274, 277-279

V

Vaugermé, 299, 300
Vernet, Horace, 225-226
Villemensens, 92, 147-151, 161-163,
193-194, 294
Viollet-le-Duc, Eugène, 347
Viot, 107, 138
Viteau, 162
Vittoz, 188, 190, 226, 228, 274-276,
289-290, 295-296, 304-305

TABLE DES MATIÈRES

Volume I

<u>Introduction</u>	p. 15
---------------------	-------

Première partie : Unir et promouvoir

<u>Chapitre 1 : L'industrie du bronze</u>	p. 27
-------------------------------------------	-------

A. Le monde des fondeurs jusqu'à la Révolution française	p. 29
a. Le système corporatif	p. 30
b. Les origines de la corporation des Fondeurs-Mouleurs	p. 31
c. Les mutations du système corporatif	p. 33
d. La fin du système corporatif	p. 35

B. Évolution des techniques dans le domaine du bronze : fonte au sable et machine à sculpter	p. 38
a. Fondre en bronze sous l'Ancien Régime	p. 40
b. Perfectionnement de la fonte au sable	p. 40
c. La machine à réduire ou la mécanisation de la sculpture	p. 42
- <i>L'invention de la machine à réduire</i>	
- <i>Achille Collas et la société A. Collas et Barbedienne (1838-1850)</i>	

C. Les fabricants de bronze au XIX ^e siècle	p. 50
a. L'industrialisation de l'art	p. 51
- <i>Proto-industries, luxe et demi-luxe parisiens</i>	
- <i>De la rareté à l'abondance</i>	
- <i>Le bronze : entre luxe et demi-luxe</i>	
b. Approche économique	p. 58
c. Histoire sociale	p. 62

<u>Chapitre 2 : La Réunion des fabricants de bronze : redonner corps au métier</u>	p. 65
----------------------------------------------------------------------------------------	-------

A. Naissance et développement de la Réunion des fabricants de bronze	p. 66
a. L'acte de fondation, le <i>Traité principal</i> et les premiers membres	p. 67
- La fondation	

- Le statut	
- Le traité principal	
b. Une pensée évolutive : les modifications apportées au règlement	p. 72
- <i>Le nouveau règlement de 1832</i>	
- <i>Les révisions ultérieures du règlement</i>	
- <i>Une structure évolutive et pérenne</i>	
B. Le fonctionnement de la Réunion des fabricants de bronze	p. 79
a. Participer à la Réunion	p. 80
- <i>Le local</i>	
- <i>Les membres</i>	
- <i>Les autres régimes d'adhésion</i>	
- <i>Les non-membres</i>	
b. Faire vivre la Réunion	p. 93
- <i>Organisation et tenue des séances et des assemblées générales</i>	
- <i>Les délégués</i>	
- <i>Les présidents</i>	
- <i>Les commissions spéciales</i>	
- <i>Les almanachs</i>	
c. Dispenser des bienfaits	p. 110
d. La Réunion au travers des crises politiques et sociales	p. 113
- <i>La Réunion et la révolution de 1848</i>	
- <i>La Réunion et la grève de 1867</i>	
<u>Chapitre 3 : Transmission et promotion du métier</u>	p. 125
A. La formation des ouvriers du bronze	p. 126
a. L'enseignement professionnel	p. 126
b. L'enseignement professionnel	p. 129
- <i>Les écoles des Lequien</i>	
- <i>L'école de la Réunion</i>	
B. L'émulation comme voie de perfectionnement	p. 143
a. Les prix remis par la Réunion	p. 144
- <i>Le prix Crozatier</i>	
- <i>Le second prix de ciselure de la Réunion</i>	
- <i>Le prix Villemans</i>	
b. Les concours professionnels	p. 150
c. Les concours de l'École de la Réunion	p. 153
C. Les expositions industrielles et universelles	p. 154
a. Le bronze aux Expositions des produits de l'industrie nationale	p. 155

- Les expositions de 1798 à 1834 : « l'ascension du bronze »	
- L'Exposition de 1839 : un tournant pour les fabricants de bronze	
- De 1844 à 1849 : une présence de plus en plus marquée	
b. Le bronze aux Expositions universelles	p. 164
- L'Exposition de 1851	
- L'Exposition de 1855 : défendre en France les productions françaises	
- L'Exposition de 1862 : la concurrence étrangère	
- L'Exposition de 1867 : l'artiste-industriel et le fabricant	
- Classification et définition des objets : le tournant de l'exposition de 1871	
D. Des musées d'art industriel au musée de la Réunion :	
apprendre par le modèle	p. 178
a. L'exemple anglais : le South Kensington Museum	p. 180
b. Les initiatives françaises	p. 181
- La collection Campana et le musée Napoléon III	
- Les autres fondations	
c. Les voies du perfectionnement : le musée de la Réunion	p. 187
- La constitution des collections	
- La bibliothèque de la Réunion	
<u>Conclusion partielle</u>	p. 197

Deuxième partie : Concilier et protéger

<u>Chapitre 4 : L'élaboration de la propriété intellectuelle :</u> <u>entre propriété artistique et propriété industrielle</u>	p. 201
A. Les antécédents de la propriété littéraire et artistique	p. 202
a. L'estampe : un laboratoire pour l'élaboration de la propriété intellectuelle des œuvres d'art multiple	p. 203
b. Le cas particulier de la sculpture	p. 205
B. Naissance de la propriété littéraire et artistique	p. 208
a. Le décret des 19 au 24 juillet, l'institution et la nature du droit d'auteur	p. 209
b. Le droit d'auteur face au copyright : approche comparée de la législation	p. 212
c. Sculpture et édition dans la loi de 1793	p. 214

C. Du brevet d'invention au dépôt des modèles :	
la protection des dessins, modèles et marques de fabrique	p. 218
a. L'invention du brevet	p. 218
b. Le dépôt des modèles	p. 220
c. Les hésitations de la jurisprudence	p. 221
D. Faire évoluer la loi : les actions de la Réunion des fabricants de bronze	p. 223
a. Faire entendre sa voix :	
les réactions de la Réunion aux propositions du gouvernement	p. 224
b. Prendre la main :	
les propositions de la Réunion au gouvernement	p. 230
<u>Chapitre 5 : Applications de la propriété artistique</u>	
<u> dans l'industrie du bronze</u>	p. 237
A. La Réunion arbitre du métier	p. 238
a. Création et développement des chambres syndicales parisiennes	p. 239
b. L'arbitrage collectif	p. 240
c. La Réunion des fabricants de bronze :	
une chambre syndicale modèle	p. 243
d. L'arbitrage de la Réunion	p. 245
- <i>La procédure d'arbitrage</i>	
- <i>Approche statistique</i>	
- <i>Diffuser et circonscrire</i>	
e. La Réunion face aux prud'hommes	p. 255
B. Sculpture : modèles et contrefaçons	p. 259
a. Les différents modes de création des modèles	
et les droits afférents	p. 259
b. Des contrefaçons : de la copie à l'imitation servile	p. 262
- <i>La contrefaçon par la copie</i>	
- <i>La contrefaçon par l'imitation</i>	
C. La Réunion des fabricants de bronze et la propriété artistique :	
cas d'études	p. 269
a. Le domaine public	p. 269
- <i>Les œuvres anciennes appartenant à l'État</i>	
- <i>Les œuvres contemporaines achetées par l'État</i>	
b. Les litiges entre fabricants pour la propriété des modèles	p. 279
- <i>L'achat d'un modèle et la cession des droits de reproduction</i>	
- <i>L'imitation d'un modèle créé par ou pour un fabricant</i>	

c. Les litiges entre fabricants et artistes	p. 289
- <i>Les litiges avec un sculpteur</i>	
- <i>Le style comme imitation</i>	
d. Le bronze face aux autres médiums : la multiplication des multiples	p. 293
- <i>Du bronze au carton-pâte</i>	
- <i>Du bronze au papier peint</i>	
- <i>De la peinture au bronze</i>	
- <i>La circulation des modèles</i>	
- <i>De la sculpture à la peinture et à l'estampe</i>	
<u>Chapitre 6 : Du fabricant à l'artiste : « l'auteur » dans les arts industriels</u>	p. 309
A. Portrait du fabricant en artiste	p. 310
a. L'industriel, l'artiste et Saint-Simon	p. 312
b. Les éléments s'opposant à l'assimilation de l'industriel à un artiste	p. 315
c. Entre discours et pratique : faire du fabricant un artiste	p. 319
- <i>Le goût du fabricant</i>	
- <i>La main du fabricant</i>	
B. Artistes et sculpteurs industriels : des artistes sans nom	p. 328
a. Les sculpteurs industriels dans la Réunion	p. 329
b. Le droit à la paternité artistique	p. 336
- <i>L'Exposition : du « champ d'expérimentation sociale¹²⁹² »</i> <i>au champ de reconnaissance sociale</i>	
- <i>Le placet de 1852</i>	
C. De la signature à l'auteur	p. 338
a. La signature et la marque	p. 339
b. Le nom de l'artiste industriel	p. 343
c. Le nom de fabricant	p. 348
d. La marque et l'auteur	p. 350
- <i>Le nom d'auteur</i>	
- <i>La fonction-auteur</i>	
<u>Conclusion partielle</u>	p. 359

¹²⁹² ORY 1982, p. 42.

Troisième partie : Créer et multiplier

<u>Chapitre 7 : Une société de reproductions</u>	p. 365
A. Économie visuelle de la reproduction	p. 366
<i>a.</i> Reproduction et spéculation	p. 367
<i>b.</i> Photographie, lithographie, et sculpture d'édition : la concomitance des techniques	p. 368
<i>c.</i> Reproduction et speculation	p. 372
B. Naissance d'un métier : profession éditeur	p. 376
<i>a.</i> Éditeur : un métier en devenir au XIX ^e siècle	p. 377
<i>b.</i> Étude comparée de l'éditeur-libraire et de l'éditeur de sculptures	p. 379
C. Diffusion et appropriation : la reproduction	p. 380
<i>a.</i> Le magasin de bronze comme musée en miniature	p. 381
<i>b.</i> Les arts de la reproduction ou le combat républicain pour la diffusion de l'art	p. 385
<i>c.</i> L'œuvre et ses effets	p. 392
<u>Chapitre 8 : Refaire la réalité</u>	p. 397
A. L'art (délicat) de la reproduction	p. 498
<i>a.</i> Les arts allographiques	p. 499
<i>b.</i> L'« écueil de la machine »	p. 404
<i>a.</i> L'homme et la machine	p. 411
B. De la traduction à l'interprétation des modèles : la gravure et la sculpture d'édition	p. 412
<i>a.</i> Traduire	p. 413
<i>b.</i> Élaborer un système d'équivalence	p. 416
<i>c.</i> Interpréter	p. 418
<i>d.</i> Traduire et interpréter la sculpture	p. 421
<i>e.</i> Aporie de la traduction	p. 423
C. La création dans la reproduction	p. 426
<i>a.</i> De l'esthétique dans la jurisprudence.	p. 427
<i>b.</i> La théorie de l'unité de l'art	p. 433
<i>c.</i> L'originalité de l'œuvre et la main de l'artiste	p. 434

D. La réception des œuvres d'art multiple	p. 440
a. Amateur <i>versus</i> consommateur : du bon goût de la reproduction	p. 441
- <i>La réception des estampes</i>	
- <i>La réception des sculptures d'édition</i>	
b. La bibelotisation de l'art ou la « bricabracomania »	p. 449
<u>Conclusion partielle</u>	p. 452
<u>Conclusion générale</u>	p. 455
Bibliographie	p. 463
Index	p. 531

Volume II : Annexes

Annexe 1 : Machine à réduire les sculptures et sculpture mécanique	p. 7
Annexe 2 : Règlements, assemblées générales, séances, et membres de la Réunion des fabricants de bronze	p. 25
Annexe 3 : École de la Réunion des fabricants de bronze	p. 297
Annexe 4 : Lettres et pétition	p. 323
Annexe 5 : Factures et contrats	p. 333
Annexe 6 : Textes de loi	p. 345
Annexe 7 : Affaires arbitrées par la Réunion des fabricants de bronze	p. 347
Annexe 8 : Œuvres littéraires	p. 579

Volume III : Illustrations et figures

Illustration 1 à 96 :	p. 11 à p. 93
Figure 1 à 4 :	p. 94 à p. 96

RÉSUMÉ FRANÇAIS

Créer le multiple : la Réunion des fabricants de bronze (1839-1870)

Au début du XIX^e siècle, plusieurs fabricants de bronzes parisiens décident de s'allier et de fonder une société : la Réunion des fabricants de bronze. Héritière de l'ancienne corporation des fondeurs, la Réunion propose un nouveau modèle de groupement professionnel pour accompagner les transformations contemporaines et le développement sans précédent que connaît l'industrie du bronze entre 1839 et 1870. Portées par des innovations techniques, telle que l'invention de la machine à réduire, de nouvelles questions commerciales, juridiques et esthétiques, se posent alors aux acteurs de cette industrie. Comment promouvoir les productions parisiennes sur un marché de plus en plus international ? Comment lutter activement contre la contrefaçon des modèles qui sévit ? Comment faire reconnaître la valeur esthétique d'ouvrages relevant tant de l'art que l'industrie ? Dans une société marquée par la multiplication des images et des objets, à un moment où le souci de la démocratisation de l'art devient un enjeu politique, l'édition de sculptures participe à la constitution d'une culture visuelle tout en posant les prémisses d'une conception du multiple comme œuvre d'art.

À travers l'étude de la Réunion, de son fonctionnement et, plus spécifiquement, de son rôle de tribunal arbitral, l'enjeu de cette thèse est de comprendre comment les actions pour la reconnaissance juridique du caractère artistique de productions industrielles s'articulent avec une conception spécifique de la reproduction comme création.

MOTS-CLEFS : Sculpture, Bronze, Édition, Reproduction, Multiple, Art industriel.

RÉSUMÉ ANGLAIS

Réunion des fabricants de bronze: the Multiple's Creation (1839-1870)

In the early nineteenth century, several Parisians bronze's manufacturers decided to join their forces and based a society: the Bronze Manufacturers Union. Heir to the old guild founders, the Union offers a new model of professional association to accompany the contemporary transformations and the important development of the bronze industry between 1839 and 1870. Supported by technological innovations such as the invention of the sculptures' reducing machine, new commercial, juridical and aesthetical issues arise to industry protagonists. How to promote the Parisian productions in an internationalized market? How efficiently fight against models counterfeit? How to recognize the aesthetic value of works involved in both art and industry? When democratization of art becomes a political issue, sculptures edition take part of the creation of a visual culture and establishes principles of multiple in art.

Through the study of the Union organization and, more specifically, its role of arbitral court, the goal of this thesis is to understand how the actions for the legal recognition of industrial productions as artworks is relate to the idea that reproduction could be a creation.

KEYWORDS : Sculpture, Bronze, Édition, Reproduction, Multiple, Industrial art.