



Lyon et la soie : le dessin textile entre art et industrie

(fiche n°6)

Résumé

Outre son organisation économique et sociale, la Fabrique repose sur un autre élément, tout aussi essentiel : sa capacité à produire des dessins qui seront autant de décors pour les tissus, qu'ils soient ensuite imprimés ou tissés. Les conditions d'exercice de ce métier sont méconnues car elles sont en grande partie intégrées à la « chaîne de fabrication » de la soie, et parce que la France a du mal à valoriser les arts décoratifs, surtout s'ils se déploient en province et qu'ils s'y développent dans une très grande variété d'esthétiques, plutôt que dans un « style » qui pourrait être identifié à une ville ou une région.

Sommaire

A – Un métier méconnu

- Le statut des dessinateurs, travailleurs de l'ombre
- Les étapes du travail
- Une demande de formation qui émane des soyeux

B – Une production très diversifiée en termes de styles

- L'école des fleurs
- Améliorer les sources d'inspiration
- Le rôle clé des expositions nationales et universelles pour la valorisation de la soierie lyonnaise
- Du dessin à la couleur
- Coexistence et succession de styles
- Nouvelle inflexion au XXe

C – La place originale et souvent occultée des arts industriels

- Les artistes entre autonomisation et réponse à une demande
- Qu'est-ce une industrie créative ?
- Des frontières poreuses entre art et industrie

Contexte de la commande

Le Grand Lyon via la DPSA et en s'appuyant sur sa Mission nouvelles compétences ainsi que sur la Mission site historique de la Ville de Lyon, a entrepris une série de chantiers portant sur l'identité locale. Il s'agit de comprendre l'aujourd'hui de l'agglomération, ses points forts et ses faiblesses, en s'appuyant sur l'étude de son histoire.

La relation forte qui s'est développée à Lyon sur plusieurs siècles entre arts et produits manufacturés, puis entre art et industrie est emblématique. Cette symbiose est aujourd'hui désignée par les notions d'industries créatives, de design et de mode.

La collectivité souhaite ici concentrer son regard sur l'histoire de la soie. Cela fait apparaître un domaine plus complexe qu'il n'y paraît, ne se résumant pas à de beaux tissus luxueux. La soie est en fait à l'origine du décollage économique du territoire. En effet, son tissage, qui apparaît véritablement au début du XVI^e siècle à Lyon, sous l'impulsion de François 1^{er}, a été l'un des moteurs du développement de Lyon et de sa région. Car ce secteur touche à de nombreux domaines en cascade :

- Le tissage a partie liée avec la mise en place d'outils de fabrication de plus en plus sophistiqués qui vont essaimer (machine à coudre, moteur de caméra) et expliquer la présence d'industries mécaniques ;
- L'acclimatation d'espèces végétales, mûriers et plantes florales, transforme le paysage et le métier des paysans qui trouvent là une source nouvelle de revenus ;
- L'élevage de vers à soie conduit à la construction de nombreux bâtiments et notamment de magnaneries ainsi qu'à une évolution des métiers de la terre ;
- L'aspect des tissus dépend d'un savoir faire en matière de dessin qui sera extrêmement inventif jusqu'au milieu du XX^e ;
- Une manufacture disséminée en de très nombreux lieux de production, les fameux ateliers canuts, détermine la morphologie de villes comme Lyon et Saint-Étienne dont le bâti cumule des fonctions de production et d'habitation ;
- La croissance du nombre des ouvriers, qui travaillent dans de petites unités de production, favorise l'émergence d'une expérimentation sociale solidaire et de mouvements de lutte ayant un retentissement national ;
- Le commerce de la soie sous-tend le développement de méthodes de vente nouvelles, une diffusion mondiale. Plus largement, il influence notablement le développement de la banque ;
- Etc.

Ce sont tous ces points qui sont traités en une série de fiches de synthèse qui peuvent être lues séparément, mais qui forment un ensemble permettant une approche ordonnée du domaine de la soie, dont les entrées sont très nombreuses puisqu'il touche à l'économie, au technique, à l'art et à l'industrie...

Fiche n°1 : Lyon et la soie : cinq étapes pour une multitude d'étoffes

Fiche n°2 : La soie à Lyon : une initiative du pouvoir royal

Fiche n°3 : Lyon et la soie : une dynamique de la technique, un urbanisme original

Fiche n°4 : L'âge d'or de la soierie lyonnaise

Fiche n°5 : Lyon et la soie : la naissance d'une conscience de classe

Fiche n°6 : Lyon et la soie : le dessin textile entre art et industrie

Fiche n°7 : Lyon et la soie aujourd'hui : recomposée et reconvertie

A – Un métier méconnu

Les métiers de la soie reposent sur plusieurs composantes interdépendantes, que l'on a souvent du mal à envisager simultanément mais qui forment pourtant un triptyque indissociable : des produits issus d'une production mécanisée, des produits destinés à un marché de masse et des produits qui recèlent une dimension créative. Cette dernière composante qui donne son aspect au tissu dépend de plusieurs éléments : la combinaison et la qualité des fils employés (opération effectuée au moment du moulinage), les couleurs (qui relèvent du domaine des teinturiers) et le dessin. Ce dernier élément étant central, c'est celui sur lequel nous allons nous pencher en détail.

Le dessin est à la fois le plus visible et probablement le plus méconnu du système de production de la soierie, comme si trop évident, il était passé sous silence. Les acteurs de la soie sont pourtant conscients de son rôle déterminant, même s'ils n'ont pas mis expressément en avant cet aspect du métier : « Nos industriels de la soie ne doivent plus compter ni sur leurs traditions, ni sur l'avance acquise, ni sur une sorte d'intuition ou de génie particulier pour la création de produits où l'art et le goût resteront toujours associés. Là, ils sont battus en brèche, comme sur d'autres points, par les étrangers dont le goût se forme de jour en jour, dont la science commerciale s'accroît de plus en plus. Demain, nous serons peut-être égalés dans le goût. Aujourd'hui, nous sommes déjà distancés dans l'art du commerce » (Edouard Aynard, 26 janvier 1883, communication à la Société d'économie politique de Lyon).

Il faut cependant reconnaître qu'il est difficile aujourd'hui de comprendre précisément ces métiers du dessin, car les acteurs qui ont effectué cette phase de la production sont demeurés dans l'ombre. La Fabrique lyonnaise n'a pas su, pas voulu ou tout simplement pas pu, mettre en avant cette fonction. Les dessinateurs demeurent très largement méconnus. Certains noms sont repérables, mais quasiment aucun n'a atteint une notoriété suffisante lui permettant de s'imposer, soit en tant qu'artiste, soit en tant que « designer » pour utiliser une notion contemporaine. Or dans d'autres secteurs des arts appliqués, on trouve de nombreux acteurs qui se « sont fait un nom », qui ont contribué à créer un « style » et dont le patronyme est ensuite attaché à ce style. Le cas des « arts déco » est caractéristique de ce processus, avec à la fois l'émergence d'une signature visuelle et celle d'artistes comme Emile-Jacques Ruhlmann ou Jean Dunand.

Le statut des dessinateurs, travailleurs de l'ombre

Les dessinateurs contribuent à l'élaboration de plusieurs types de tissus : les façonnés, les imprimés et les brodés. En effet, ils pouvaient composer des dessins pour des tissus façonnés, c'est-à-dire des tissus pour lesquels le motif est réalisé par l'entrecroisement des fils. Par ailleurs, ils créent des dessins destinés aux tissus imprimés. Enfin, ils peuvent préparer des motifs qui seront brodés sur une étoffe.

Le « statut » de ces dessinateurs est très divers. Certains sont des artistes indépendants, d'autres sont employés, d'autres ont une situation intermédiaire. Ainsi, certains dessinateurs travaillent en indépendants comme Jean-Démosthène Dugourc (1749-1825) ou Jean Pillement (1728-1808). C'est-à-dire qu'ils peuvent travailler pour la soierie, mais ils ont aussi une production qui leur est propre dans le champ de la peinture notamment. À l'époque, l'artiste peut fournir différentes sortes de productions, allant des arts appliqués aux beaux-arts. D'autres dessinateurs sont

employés pas le Garde-Meuble royal (puis impérial), ancêtre de l'actuel mobilier national et qui conserve des objets de toutes natures (tapisseries, meubles, tapis, orfèvreries, etc.) destinés aux résidences et bureaux du gouvernement, de l'administration, et de la diplomatie. Parmi eux, on trouve les noms de Jacques Gondouin, Alexis Peyrotte, Saint-Ange.

Cependant, la plupart des dessinateurs qui travaillent pour la soierie lyonnaise travaillent essentiellement pour elle et dans un quasi total anonymat : ils appartiennent à la Fabrique et ne signent pas leur travail. Seuls les artistes qui sont restés indépendants, qui ont su ou pu diversifier leur production, sont véritablement connus, car ils ont pu assurer leur propre publicité autour de leur nom.

Rares sont les maisons de soierie qui ont des dessinateurs maisons, qui ne travailleraient que pour elles. Autrement dit, très peu ont un véritable « cabinet de dessin » (on parlerait aujourd'hui d'un bureau de style), et il ne compte en général qu'une ou deux personnes. Progressivement, à la fin du XIXe siècle et à l'orée du XXe siècle, certaines maisons de soierie, tournée notamment vers la haute couture naissante ou l'ameublement de grand luxe, vont chercher à s'assurer les services exclusifs de quelques dessinateurs reconnus. Parmi, ces exceptions, on peut citer la maison François Ducharne dont le cabinet de dessin comptait une trentaine de dessinateurs, sous la direction de Michel Dubost (début du XXe siècle). Bianchini-Ferrier passa très tôt (en 1912) un contrat avec le peintre d'origine havraise Raoul Dufy pour qu'il lui fournisse des dessins. Mais à l'époque, Dufy était un peintre à peine visible, tout juste associé aux avant-gardes. Il n'est pas certain que Bianchini-Ferrier se soit intéressé à lui parce qu'il était connu, la reconnaissance venant ensuite.

De fait, les fabricants ont besoin de dessinateurs, mais ils ne cherchent pas spécialement à s'attacher les services exclusifs de l'un d'entre eux, car ils souhaitent avant tout pouvoir suivre la mode, et produire en toute diversité. Un créateur « maison » risque en effet d'élaborer un style maison et ainsi de « marquer » le fabricant. Aujourd'hui, nous sommes dans une logique radicalement opposée, l'objectif étant d'imposer une image reconnaissable et déclinable en s'attachant les services exclusifs d'un styliste par exemple. Aussi la plupart des soyeux préfèrent s'adresser à divers cabinets de dessin, pour pouvoir changer de genre, de style aussi souvent que nécessaire. Là encore, l'organisation de la Fabrique vise à la plus grande souplesse en matière de production. Ce qui, pour une production qui a fait de sa capacité à être diverse, un atout, est tout à fait conforme à son objectif.

Les étapes du travail

La première étape du travail consiste à réaliser une esquisse. C'est le dessinateur qui produit les esquisses et les dessins qui seront utilisés pour réaliser les tissus. Le fabricant choisit le dessin et détermine le nombre de fils à utiliser. Le plus souvent, cette esquisse a disparu, car une fois la mise en carte faite, elle était détruite.

La seconde étape consiste à mettre en carte le dessin ou l'esquisse : Le metteur en carte, qui est souvent jusqu'à la fin du XIXe le dessinateur lui-même, reproduit le dessin sur un papier quadrillé qu'on appelle « carte ». Sur cette carte, les lignes verticales figurent la chaîne du tissu, les lignes horizontales figurent, elles, les fils de trame. Tout le dessin n'est pas mis en carte, seulement un quart, le reste étant réalisé grâce à la symétrie du dessin.

Dans la troisième étape, la carte est décomposée par un liseur. Celui-ci convertit le quadrillage de la carte de manière à préparer les fils pour un métier à la grande tire ou pour convertir le quadrillage sur un carton en une multitude de trous pour les métiers à mécanique Jacquard.. C'est cette mise en carte qui sera ensuite lue pour la préparation des semples et des lacs sur les métiers à la grande tire, ou pour la réalisation de cartons sur les métiers Jacquard. Les pleins et les trous du carton définissent quels sont les fils de chaîne qui seront levés ou abaissés à chaque passage du fil de trame. Le tissu est ensuite réalisé par le canut avec son métier à tisser.

Une demande de formation qui émane des soyeux

Si les dessinateurs sont le plus souvent méconnus, la tradition du dessin est ancienne à Lyon. La Ville comme la Chambre de commerce dominée par les soyeux, ont eu le souci de développer le potentiel artistique des ouvriers. Dès 1756 est créé l'École royale gratuite de dessins pour le progrès des arts et celui des manufactures de la Ville de Lyon.

La relation entre les dessinateurs et les fleurs est prépondérante à Lyon et connaît son moment le plus fort au XVIIIe siècle. En 1760 est fondée à la demande des soyeux une école de dessin pour former les dessinateurs et les peintres attachés à la Fabrique. On y donne un cours sur la « fleur dans un jardin ». Cette tradition d'un cours particulier sur la fleur se prolonge et après la Révolution, c'est l'École centrale qui s'en charge. Elle a pour vocation de former des artistes se destinant aux manufactures de soierie ainsi que des ouvriers chargés de la mise en carte. Supprimée sous le Consulat, cette école est rétablie en 1807 quand Napoléon cherche à relancer l'industrie de la soierie. Y sont nommés des peintres de fleurs alors reconnus comme Revoil, Barraband, Leclerc, etc.

Cette école est installée dans les locaux du Palais Saint-Pierre. Ce qui permet aux élèves de se rendre aisément au jardin des plantes distant de quelques centaines de mètres et situé au pied des pentes de la Croix-Rousse (avant son transfert au Parc de la Tête d'Or). On y a aménagé un « jardin fleuri » destinés expressément aux peintres de la Fabrique. Ils y trouvent tous les « modèles » de fleurs dont ils ont besoin et notamment de roses. Une fois au Parc de la Tête d'Or, le principe de ce jardin de fleur est maintenu. Les élèves peuvent notamment venir y chercher toutes les fleurs fraîches dont ils ont besoin, à l'aide d'une carte qui leur est remise par l'école.

L'École des beaux-arts prend sa suite sous l'Empire, ce qui en fait une des premières écoles en province. Et pour encourager les dessinateurs, la chambre de commerce organise un concours de dessin. Pour Edouard Aynard, un des observateur les plus pertinents de la situation de la soie à la fin du XIXe siècle « Si l'on veut le développement véritable des arts industriels, il faut honorer davantage ceux qui les exercent. Il faut que celui qui crée une belle étoffe, une belle pièce d'orfèvrerie ou un beau meuble soit au moins encouragé à l'égal d'un médiocre paysagiste » (Edouard Aynard, 1883 « L'industrie lyonnaise de la soie au point de vue de l'art et de l'enseignement technique »).

En 1883, Antoine Gailleton, nouveau maire de Lyon présente à la séance du Conseil municipal un plaidoyer pour une école d'apprentissage destinée aux enfants des ouvriers de la soie, de manière à ce qu'ils puissent apprendre le métier. Il demande alors la création d'une école de tissage, qui donnerait aux ouvriers tisseurs l'instruction théorique qui leur manque et aux employés des maisons de soierie

l'instruction nécessaire à l'exercice de leur métier. C'est aussi à cette époque que la mode change et que le goût pour les soies façonnées revient. Lyon est alors un centre de production majeur pour la soie unie, mais les techniques de la soie façonnées sont en perte de vitesse. Il redevient urgent de former des ouvriers capables de fabriquer des tissus faisant appel à des dessins d'une grande complexité.

L'école de tissage est tout d'abord installée place de Belfort, (actuelle place Bertone). En 1927, la ville avec l'aide de l'État, entreprend de faire construire un bâtiment spécifique, cours Général Giraud. Le dessin du bâtiment est demandé à Tony Garnier, et le bâtiment est inauguré en 1934. Comme le bâtiment est très vaste, l'école de tissage accueille deux ans plus tard l'École des beaux-arts (qui était jusque là au Palais St Pierre). Elle y restera jusque dans les années 1960.

Aujourd'hui encore, l'école existe toujours. En 1984, un siècle après sa création, l'école de textile se scinde en deux instances. Une École supérieure des industries textiles (ESITIL), qui fusionne en 1988 avec l'École supérieure du cuir et des peintures, encres et adhésifs (ESCEPEA) et devient alors l'Institut textile et chimique de Lyon (ITECH Lyon). La section textile demeure dans le bâtiment de Tony Garnier. Le reste de l'école devient la Cité scolaire Diderot qui regroupe 1300 élèves en deux établissements : un lycée d'enseignement général et technologique et un lycée professionnel.

S'agissant plus précisément de l'enseignement du dessin, sa place n'est pas mise en avant. L'École des beaux-arts, dont l'origine se trouve dans l'école gratuite de dessin voulue par les fabricants, enseigne peu les arts appliqués. En fait, c'est curieusement l'École supérieure de commerce et de tissage de Lyon, fondée en 1872 sous l'égide de la Chambre de commerce qui depuis 1876, comporte une section où est enseignée aux apprentis patrons la théorie et la pratique de la fabrication de la soie.

B – Une production très diversifiée en termes de styles

La production de tissus couvrant une période longue (plus de 4 siècle) et toutes sortes de styles, il est bien difficile d'en dégager la nature, d'en faire l'analyse générale. Tout au plus peut-on ici indiquer quelques pistes, sans prétendre à l'exhaustivité.

L'école des fleurs

Les différents professionnels qui au Musée des tissus ou au Musée des beaux-arts sont chargés de faire l'analyse esthétique de ces productions louent tous la symbiose opérée entre la fleur et la soie, la soie parvenant à sublimer le modèle vivant. Parmi les fleurs, la rose occupe une place de choix et c'est ce qui explique que les roses lyonnaises et les rosiéristes sont si réputés au XXe.

À la fin du XVIIIe siècle, un dessinateur occupe une place remarquable car il est un de ceux qui est parvenu à se « faire un nom » : Philippe de Lassalle (1723-1804) qui a notamment une prédilection pour les roses. « Il l'a si bien composée qu'on dirait qu'il l'a posée toute fraîche sur le tissu » (Henri d'Henezel « La rose dans le décor textile du XVIIIe, 1923). C'est aussi à cette époque que s'illustrent des peintres et dessinateurs comme Jean-François Bony, Jean-Baptiste Pillement et Antoine Berjon. Berjon et Bony pratiquent à la fois la peinture et le dessin pour la

fabrique. Ils enseignent aussi l'un et l'autre dans la classe de fleurs. Ils ont réalisé de nombreux modèles pour les soyeux, tout en développant une production picturale autonome spécialisée sur les fleurs.

Améliorer les sources d'inspiration

Si les motifs floraux sont une constante dans la production de la Fabrique lyonnaise, on ne peut pas dire qu'il existe un style qui lui soit propre. Elle ne fait que travailler un thème récurrent, celui de la fleur. Au début du XIXe siècle, en raison notamment de la mécanique Jacquard pour laquelle il faut prouver qu'elle ne nuit pas à la dextérité technique, les fabricants mettent en production des tissus très complexes, nécessitant plusieurs milliers de cartons.

Puis au cours du XIXe, l'inspiration se tarit et repose notamment sur la remise au goût du jour de modèles élaborés au XVIIIe siècle. Ces modèles sont appréciés, mais ils manquent d'originalité. Aussi, à partir du milieu XIXe siècle, la nécessité de pouvoir consulter les archives de la production pour s'en inspirer, pour innover et non pas seulement pour copier à l'identique se fait jour. Ce sont les Conseils de Prud'hommes qui sont chargés de cette mission et qui vont constituer des collections d'échantillons et de dessin. Ces archives sont ouvertes aux dessinateurs et une délibération de janvier 1856, précise qu'ils doivent conserver un « fonds d'archives riches et toujours ouvertes ». On y trouve aussi bien des tissus produits à Lyon que d'autres venus de partout dans le monde.

Ces collections sont montrées aux fabricants, aux dessinateurs et aux chefs d'ateliers pour le « développement de l'instruction artistique et industrielle de notre cité, et la propagation parmi nous du sentiment du goût et de la forme ». Ce sont ces diverses collections qui constitueront le premier fonds du Musée historique des tissus tel qu'il est créé en 1890. (d'après Audrey Soria, Dossiers de l'art).

Le rôle clé des expositions nationales et universelles pour la valorisation de la soierie lyonnaise

Les Expositions universelles sont un espace de mise en public des productions lyonnaises. Elles permettent de présenter le savoir faire local à une clientèle internationale. Pour les soyeux, les expositions sont aussi un moyen de dégager de nouveaux marchés. Les commandes nationales et prestigieuses émanant des cours royales y sont présentées et y servent de vitrine, de produit d'appel dirait-on aujourd'hui. Les fabricants présentent aussi dans ces grandes expositions des pièces uniques destinées à faire la démonstration de leur savoir faire et de leur maîtrise technique.

Première exposition universelle, Londres, 1851 : Cette exposition permet à la Fabrique lyonnaise, qui y a envoyé ses plus grands fabricants, de démontrer sa suprématie sur ce qu'on commence à appeler la « haute nouveauté » et le « grand luxe ». Deuxième exposition universelle : Paris, 1855 : Là encore, la Fabrique y emporte un très large succès. Notamment par la supériorité dont elle fait montre sur les façonnés. Par exemple, la Maison Schulz Frères fondée en 1825 y acquiert une renommée extraordinaire pour la sophistication de ses productions. C'est notamment en puisant dans les archives du XVIIIe siècle qu'elle y parvient, confortant ce goût historiciste qui n'allait pas tarder à être remis en cause sur la dernière partie du XIXe siècle.

Du dessin à la couleur

En effet, la mode change et l'on se tourne sur le deuxième tiers du XIXe siècle sur les soies unies, ce qui laisse la place non plus aux dessinateurs mais au savoir faire des teinturiers. Ainsi, aux expositions universelles de Londres (1862), de Paris (1867), de Vienne (1873) de Philadelphie (1876) on assiste à un tournant vers des étoffes plus unies. Unie ne veut d'ailleurs pas dire simples, car c'est aussi une période où l'on invente de nouveaux tissus, ou l'on expérimente les tons sur ton comme les taffetas luisants, les failles brillantes, les satins et les moires. Les soyeux proposent alors de nouvelles variétés de tissages et expérimentent de nouvelles armatures de fils. Ils élargissent aussi de manière éblouissante la variété des couleurs. La créativité se déplace en quelque sorte du dessin à la couleur, et à l'aspect du tissu. L'art du façonné se maintient cependant pour les robes de bal et pour les vêtements liturgiques.

Par ailleurs à partir de 1870, apparaît une nouvelle clientèle moins fortunée qui s'intéresse aux tissus unis mais aussi aux tissus mélangés, de moins bonne qualité que les tissus façonnés qui demandent des fils d'excellente facture. On commence alors à tisser la schappe ou bourre de soie réalisée avec des fils de qualité inférieure. De même la fabrique commercialise des soies mélangées à du coton.

Coexistence et succession de styles

À partir des années 1880, Paris devient le centre de la mode et du marché de la haute couture. La mode est lancée par les couturiers et les élégantes puis reproduite par l'industrie naissante de la confection, reprise par les couturières et diffusée par les journaux de mode, etc. Autrement dit, le métier des soyeux change. Ils ne sont plus les seuls à décider de ce qui doit être mis sur le marché, car avec l'émergence de couturiers qui ont des demandes et des idées, ils doivent à leur tour répondre à ces souhaits et s'adapter à un marché qui se renouvelle. Mais ils vont souvent très bien négocier ce virage en s'entourant comme Bianchini-Ferrier de dessinateurs qui ont compris une chose : la soie n'est plus faite pour être vue « à plat » comme les façonnés l'exigeaient jusqu'alors, le tissu n'est plus un décor. Il est au contraire destiné à être monté en des robes aux formes plus fluides, plus souples.

Cela impose de repenser le dessin qui ne peut plus être une succession d'éléments juxtaposés, mais doit être pensé pour être vu « en mouvement ». Ces contraintes nouvelles sont dues à la fois à l'évolution de la mode et au fait que le vêtement aristocratique est tombé en désuétude au profit d'un vêtement plus « égalitaire ». Cela permet à des artistes comme Dufy ou Delaunay d'imposer leur style. On est alors bien loin de l'école des fleurs qui avait fait la réputation de la soie lyonnaise. À partir du début du XXe siècle, on cherche un vêtement qui en apparence en tout cas, marque moins les différences sociales, même si cette distinction existe toujours notamment par la qualité des matières employées, la signature du couturier, etc.

Pour les maisons de soierie, la créativité devient plus que jamais un enjeu essentiel lorsqu'elles travaillent sur la haute nouveauté. Et le dessin, s'il demeure un élément clé est au moins aussi important que la manière dont seront tissés les fils et dont comment ils seront teints. Autrement dit, alors que jusqu'au milieu du XIXe

siècle le dessin est primordial, il devient non pas secondaire, mais il doit composer avec l'aspect du tissu que ce soit dans son toucher comme dans sa couleur.

Nouvelle inflexion au XXe

Au début du XXe siècle, la Fabrique lyonnaise peine à trouver des dessinateurs, car elle a en partie perdu ce métier d'une part en raison de la crise des années 1860 et en raison du goût pour les tissus unis. Il manque donc de dessinateurs dans les maisons de soierie comme dans les cabinets indépendants. À Lyon, la formation des dessinateurs est assurée par la classe de fleurs de l'École des beaux-arts et aussi en partie par l'École de tissage. Mais ces formations sont jugées inadéquates par les soyeux au début du XXe siècle. Les arrangements floraux sont passés de mode, les subtils dégradés de couleurs aussi, c'est le moment où triomphe l'art nouveau qui privilégie les formes épurées et qui se traduit aussi par un retour au dessin. Parallèlement se développe un goût pour les tissus imprimés où peut être plus encore que pour le façonné, le dessin est primordial.

De ce fait, la classe de fleurs subit une profonde évolution. C'est Michel Dubost qui en sera à l'origine, privilégiant une formation « sur le motif » c'est-à-dire en poussant les élèves à sortir de l'atelier pour s'inspirer du monde qui les entoure et notamment de la ville et de sa modernité. Dubost est nommé à la tête de cette classe en 1918 et il y reste 5 ans, jusqu'en 1923. Cette réforme sans doute nécessaire, ne sera toutefois qu'une étape et de très nombreux soyeux prennent l'habitude de se fournir auprès de dessinateurs parisiens, la maison la plus emblématique de cette tendance étant sans doute Bianchini-Ferrier qui travaille avec des dessinateurs aujourd'hui oubliés mais à l'époque « très lancés » : Georges Barbier, Robert Bonfils, Paul Iribe, A. Lorenzi, par exemple. Par ailleurs, la plupart des fabricants transfèrent leur cabinet de dessin à Paris pour être au cœur de l'activité artistique. Progressivement, les dessinateurs deviennent davantage des acteurs qui proposent des dessins, laissant le travail de mise en carte à d'autres, s'éloignant ainsi de la tradition lyonnaise du dessinateur metteur en carte. Autrement dit, une dissociation entre art et technique se met en place.

En termes de style, on ne saurait distinguer une tendance puisque cohabitent des motifs très divers, certains d'inspiration exotiques d'autres géométriques, etc. Si les fleurs sont toujours présentes, leur traitement a beaucoup évolué, l'influence des avant garde picturale se faisant sentir dans l'approche du dessin et des couleurs. Sonia Delaunay par exemple s'inspire des recherches cubistes.

C – La place originale et souvent occultée des arts industriels

Dans la mesure où la créativité peut être considérée comme un élément clé du succès de la fabrique lyonnaise, on peut s'interroger sur la perception de cette notion et sur les grandes directions esthétiques qui ont été produites depuis le XVIIIe siècle. On peut en effet faire le constat que la dimension artistique et la dimension esthétique sont très présentes dans l'industrie de la soie, mais le « statut » de ces productions, à mi-chemin entre l'art et l'industrie, peine à être identifié. Au XIXe siècle, on parle d'arts industriels tout en déplorant le manque de reconnaissance des artistes qui s'y consacrent. Au XXe siècle, on a aussi du mal à qualifier ces productions et l'on préfère ensuite la notion anglo-saxonne de design puis celle

d'industrie créative, qui permet de contourner la distinction entre arts appliqués et beaux-arts, souvent connotées (positivement comme négativement).

Les artistes entre autonomisation et réponse à une demande

La question de la place des artistes, de leur statut dans le monde de l'art est en grande partie une interrogation contemporaine, bien que l'on constate depuis peu, que cette interrogation perde de son actualité. Cependant, depuis que la notion d'artiste a commencé à se faire jour, dans le courant du XIVe, il est avant tout un acteur capable de répondre à une commande sociale, qui émane le plus souvent du pouvoir religieux, puis temporel. Autrement dit, il est celui qui sera en mesure d'incarner en images (peinture ou sculpture) le pouvoir, d'en dire la légende autrement qu'avec des mots. On voit par là qu'il est en relation avec l'espace social et que l'art occupe une fonction qui est celle d'incarner en un langage symbolique un certain nombre de valeurs et de croyances. Cette conception de l'artiste va certes s'affiner tout au long des siècles qui suivent, mais jusqu'à l'invention de procédés techniques (photographie notamment) qui mettent en cause les acquis de l'art (à savoir la capacité à figurer) au XIXe, l'artiste occupe une place où il est en constante inter relation avec ses commanditaires.

Ça n'est qu'au XIXe que l'artiste va chercher à s'autonomiser de la commande, parce qu'il est dans la nécessité de trouver une nouvelle fonction à son activité. À ce moment-là en effet, les moyens de reproduction et d'enregistrement du réel se multiplient et leur niveau d'instruction augmente : la diffusion de la lecture, de journaux, etc fait que les différents pouvoirs temporels et religieux n'ont plus les mêmes attentes. Au-delà de ces réalités pratiques, le travail de l'artiste a progressivement évolué et l'artiste s'envisage désormais davantage comme un intellectuel (il pense sa propre pratique) que comme l'artisan savant qu'il était dans les siècles précédents. Tous ces facteurs contribuent à développer une nouvelle définition de l'art, où l'artiste est envisagé non plus comme un individu capable de traduire les attentes de commanditaires, mais comme celui qui traduit ses propres attentes, qui est en fait son propre commanditaire.

Ce mouvement aura été particulièrement fort en France, où l'on a très largement théorisé ces différentes fonctions et acceptions de l'artiste, où le mouvement romantique aura en grande partie reposé sur cette vision de l'artiste donnant à voir au monde sa propre psyché. Cela conduit à distinguer les beaux-arts des arts appliqués et à établir une hiérarchie entre les disciplines artistiques. Ce détour nous intéresse ici en ce qu'il explique aussi pourquoi les artistes de la soie sont souvent ignorés car ils apparaissent justement comme des artisans inféodés à la commande. Or aussi bien au XVIIIe siècle qu'à partir de la fin du XIXe siècle, on constate que les dessinateurs de la soie sont aussi producteurs de peintures et surtout qu'ils participent à l'élaboration de tendances esthétiques. En d'autres termes, ils sont dans la même position que les artistes qui répondent aux commandes du clergé et du pouvoir, cherchant à résoudre au mieux l'équation d'une demande précise à laquelle ils doivent associer leur capacité de création.

Qu'est-ce qu'une industrie créative ?

La notion « d'industrie créative » est un terme contemporain qui associe en un oxymore deux notions que l'on tient ordinairement pour éloignées : l'industrie qui

suppose une mécanisation et une reproductibilité et la création qui laisse supposer une liberté d'invention et un artiste autonome. Or ces représentations méritent d'être nuancées, car elle ne correspondent guère à la réalité du « travail » aujourd'hui et il est probable qu'elles ne lui ont jamais correspondu. Elles sont en fait issues du XIXe et d'une conception romantique de l'artiste, qui l'envisage dégagé de toute contingence, et libre d'exercer sa subjectivité.

Cette conception, qui correspond effectivement à un moment de l'histoire de l'art, s'est largement imposée au-delà du romantisme pour définir durablement l'artiste et son travail. Elle a aussi contribué à définir en creux tous les métiers qui font entrer une composante artistique dans leur exercice sans être toutefois uniquement artistique, comme c'est le cas pour les arts appliqués. Autrement dit, une approche un peu attentive de ces métiers, et nous employons à dessein les termes de métiers et de travail, montre au contraire que l'artiste se situe dans une relation presque dialogique avec son environnement et ses contemporains : il répond à ce qui le précède et sa réponse cherche le plus souvent l'innovation. Il n'est donc pas ou très rarement détaché des contingences quotidiennes, il s'y inscrit au contraire pleinement.

Ceci, qui vaut pour l'artiste, vaut naturellement aussi pour les arts appliqués, ou arts industriels, comme on les désigne dans le courant du XIXe. Mais à l'inverse, dans ce secteur, c'est la fonction créative qui a été minorée au profit de la fonction « industrielle ». Et aujourd'hui encore cette représentation perdure. Il n'est que de voir comment les très nombreux acteurs en charge de la mémoire de la soie, de la monstration de ce patrimoine, insistent et valorisent l'aspect technique et l'aspect social, pour se rendre compte de leur difficulté à saisir la nature du travail créatif. Or depuis l'arrivée de métiers à tisser qui permettent les façonnés, puis des tissus imprimés, l'on comprend à quel point le dessin a pu être primordial dans tout tissu qui n'est pas un uni (et d'ailleurs, les tissus unis demandent aussi de la créativité qui s'exerce sur les couleurs et la texture du tissu).

Des frontières poreuses entre art et industrie

Ce panorama, trop rapide et nécessairement simplificateur, témoigne néanmoins d'une constante interrelation entre art et industrie. Cette liaison fait l'objet d'une approche contradictoire. Elle a été vécue comme une symbiose pendant longtemps, mais curieusement, elle a été peu analysée. Et à partir du moment où la soie lyonnaise perd sa suprématie, grosso modo à partir de la fin de la seconde guerre mondiale, elle n'a pas été vue comme un atout, un savoir faire à reconverter. Ça n'est finalement que depuis quelques années, et notamment à l'initiative de la Ville de Saint-Étienne qui fait du design son fer de lance, que l'on se penche à nouveau sur une histoire extrêmement féconde qui ne demande qu'à être réactivée.

Repères bibliographiques

[//magiquesite.123.fr/spip/spip.php?article115](http://magiquesite.123.fr/spip/spip.php?article115)

www.bm-lyon.fr/decouvrir/collections/tissage.htm

www.cvmt.com/bibliographie/bibliographie.htm

Enfin, cette fiche a été revue par le comité de pilotage de la Mission soie, animé par Bruno Delas (Mission site historique de Lyon - Mission nouvelles compétences Grand Lyon) et composé de Nadine Besse (Musée d'art et d'industrie de Saint-Étienne), d'Isabelle Bonardi et d'Alix Tarrare (CCSTI du Rhône - Université de Lyon), de Guillaume Emonot et de Pieranne Gausset (Musée Gadagne d'histoire de Lyon), d'Isabelle Gleize (Village des créateurs), de Nadine Halitim-Dubois (Inventaire du patrimoine culturel - Ville de Lyon - Région Rhône-Alpes), d'Isabelle Moulin-Saint-Pierre (Ensemble Noao), de Claire Clergue et de Maria-Anne Privat-Savigny (Musée des tissus de Lyon), de Brigitte Riboreau (Musée de Bourgoin-Jallieu).