

CÉCILE MODANESE

## Le rapport à l'art des industriels alsaciens et suisses au XIX<sup>e</sup> siècle

Cécile Modanese, chercheuse associée au laboratoire du CRÉSAT, a soutenu une thèse à l'Université de Haute-Alsace en 2020 sur *La dynastie des pépiniéristes Baumann de Bollwiller et leur influence sur l'horticulture et le goût des jardins (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)* qui a fait l'objet d'une publication aux PUF. Elle est responsable du service Pays d'art et d'histoire de la Communauté de Communes de la Région de Guebwiller et responsable du château de la Neuenbourg à Guebwiller.

LES INDUSTRIELS ALSACIENS ET SUISSES ont permis un essor économique sans précédent au XIX<sup>e</sup> siècle. Ce patronat essentiellement protestant, est alors décrit comme un groupe austère, travailleur et économe. Son rapport à l'art, méconnu, est révélateur d'une conception de son rôle dans la société. Ils pratiquent eux-mêmes les arts, parfois à haut-niveau, bénéficiant d'une formation dans le milieu familial et de cours auprès de professionnels. Par ailleurs, ils encouragent les arts à la fois par une incitation à la pratique ouvrière dans des sociétés de musique, par l'accueil d'artistes, ou simplement par des commandes. Enfin, prenant conscience de la valeur patrimoniale de lieux et d'objets, ils s'investissent dans la création de musées et l'entretien du patrimoine médiéval afin, d'une part, d'éduquer au goût, et d'autre part, de le transmettre aux générations futures. Les élites du XIX<sup>e</sup> siècle jouent alors le rôle de mécènes à titre personnel.

DIE ELSÄSSISCHEN UND SCHWEIZERISCHEN INDUSTRIELLEN sorgten im 19. Jahrhundert für einen beispiellosen wirtschaftlichen Aufschwung. Diese hauptsächlich protestantischen Arbeitgeber wurden damals als strenge, fleißige und sparsame Gruppe beschrieben. Ihr kaum bekanntes Verhältnis zur Kunst ist bezeichnend für eine bestimmte Auffassung ihrer Rolle in der Gesellschaft. Sie übten die Künste selbst aus, manchmal auf hohem Niveau, und profitierten von einer Ausbildung im familiären Umfeld und Unterricht bei Fachleuten. Darüber hinaus förderten sie die Künste, indem sie Arbeiter in Musikvereinen dazu anregten, ihre Fähigkeiten auszuüben, Künstler aufnahmen oder einfach Aufträge erteilten. Schließlich wurden sie sich des

kulturellen Wertes von Orten und Objekten bewusst und setzten sich für die Einrichtung von Museen und die Pflege des mittelalterlichen Erbes ein, um einerseits Geschmackserziehung zu betreiben und andererseits dieses Erbe an zukünftige Generationen weiterzugeben. Die Eliten des 19. Jahrhunderts fungierten damals als persönliche Mäzene.

Dans les travaux des historiens alsaciens travaillant depuis une quarantaine d'années sur l'histoire du capitalisme familial alsacien, les dynasties patronales protestantes sont souvent décrites comme un groupe social ascétique et économe, sacralisant le travail au détriment des loisirs<sup>1</sup>. Leur rapport aux arts et/ou leur éventuelle pratique artistique n'y sont pas mentionnés. Il en va de même dans les travaux consacrés aux élites intellectuelles régionales depuis l'époque moderne<sup>2</sup> dans les travaux sur l'histoire du patronat français au xx<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Toutefois, le survol des collections muséales et privées montre que les industriels alsaciens et suisses ont bien porté un intérêt conséquent aux arts tant dans la pratique que dans l'encouragement, endossant non seulement un rôle de mécène ou d'artiste mais également celui de porteur d'un idéal social dans lequel l'art a toute sa place.

Aussi cette étude se donne-t-elle pour objectif de préciser le rapport aux arts des industriels alsaciens et suisses, d'en comprendre les ressorts et d'en déceler les spécificités. Spatialement, le cadre géographique de l'Alsace et de la Suisse a été choisi pour sa perméabilité plurielle, à la fois migratoire (arrivée d'entrepreneurs suisses en Alsace dès la fin du xviii<sup>e</sup> siècle), économique (liens financiers des entrepreneurs suisses et alsaciens), matrimoniale et éducative (de nombreux jeunes industriels de Sud Alsace

1. Jean-Marie Schmitt, *Aux origines de la Révolution industrielle en Alsace*, Strasbourg, Istra, 1980; Michel Hau, *L'industrialisation de l'Alsace (1803-1939)*, Strasbourg, PUS, 1987; Michel Hau, Nicolas Stoskopf, *Les dynasties alsaciennes*, Paris, Perrin, 2005.

2. Jean-Michel Boehler, Christine Lebeau, Bernard Vogler (dir.), *Les élites régionales (xvii<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècle). Construction de soi-même et service de l'autre*, Strasbourg, PUS, 2002.

3. Jean-Claude Daumas (dir.), *Dictionnaire historique des patrons français*, Paris, Flammarion, 2010. Parmi les cent vingt entrées thématiques, seulement quelques-unes évoquent la pratique ou l'encouragement des arts, à travers le mécénat ou la constitution de collections d'art contemporain.

étudient dans des pensionnats suisses). Enfin, au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, Mulhouse est «une ville suisse». Les industriels mulhousiens essaient au cours du XIX<sup>e</sup> siècle dans les vallées vosgiennes, irriguant la région de leurs pratiques. Chronologiquement, l'étude s'intéressera aux pratiques des familles pionnières de l'industrie du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à celles héritières de l'industrialisation de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle afin de percevoir les évolutions durant cette période mouvante.

Dessin, peinture, musique, poésie, théâtre, etc., les disciplines artistiques ont été étudiées dans une grande variété, la seule limite étant celle de la pratique effective par les industriels<sup>4</sup>. L'architecture sera exclue du développement, chaque bourgeois sensible à son cadre de vie œuvrant à l'aménagement de sa villa et de son écrin de verdure, souvent dans des beaux quartiers permettant un entre-soi et un affichage de la prospérité, résumé ainsi : «À l'origine, la villa abritait des artistes, le poids des hommes d'affaires se renforçant progressivement, en même temps que la valeur de ces demeures exceptionnelles»<sup>5</sup>.

Afin de comprendre et d'expliquer le rapport aux arts des industriels suisses et alsaciens, quelle que soit leur confession, il conviendra d'interroger trois comportements au prisme de très nombreux exemples, notamment celui de Guebwiller pour ce qui est de la musique : d'abord, leur pratique artistique personnelle ; ensuite, l'encouragement à la pratique des arts ; enfin, les motivations relatives à cette volonté de « transmission » illustrant, au choix, la nécessaire inspiration des créateurs industriels ou une prise de conscience patrimoniale. Dans la mesure où la pratique artistique dénuée d'application industrielle n'a été qu'effleurée, cette étude a mobilisé des sources de première main allant des correspondances d'artistes ou de familles d'industriels suisses et alsaciennes (Mieg, Kœchlin ou Dollfus à Mulhouse, Bourcart, Gros, Schlumberger, Hartmann dans les vallées, Sulzer à Winterthur ou Merian à Bâle), aux inventaires après décès, en passant par les collections privées ou de musées alsaciens et suisses (carnets de croquis, tableaux, instruments de musique, etc.). L'irrégularité de la richesse des sources ne permet toutefois pas un traitement statistique de la dynamique culturelle et l'exhaustivité ne sera ainsi en aucun cas recherchée.

---

4. La danse ou la sculpture ne sont ainsi pas concernées faute de « traces », tout au plus sait-on que la danse se pratiquait lors de soirées dans un cercle restreint chez Jacques Hartmann ou chez les Roman à Wessering. Des bals de charité sont aussi donnés.

5. Michel Pinçon, Monique Pinçon-Charlot, « Les espaces de la bourgeoisie », in J. -C. Daumas (dir.), *Dictionnaire historique... op. cit.*, p. 736.

## LA PRATIQUE PERSONNELLE DES INDUSTRIELS

Les arts qui font partie du quotidien des familles d'industriels sont considérés comme source de délasserement mais ils ont aussi l'objectif d'élever les esprits. Les pensionnats suisses qui accueillent leurs enfants constituent un premier creuset où se perpétue l'esprit du siècle des Lumières. Les premières générations séjournent à l'école d'Yverdon menée par le pédagogue Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827). Quelques années plus tard, les jeunes hommes fréquentent les établissements de ses disciples, Ferdinand Lippe à Lenzbourg ou Emmanuel von Fellenberg à Hofwyl : trente-neuf mulhousiens passent ainsi chez Pestalozzi entre 1806 et 1817, vingt-deux chez Fellenberg de 1805 à 1850<sup>6</sup>. Citons hors de Mulhouse, les fils de Jacques-Gabriel Gros de Wesserling, Jean-Jacques Bourcart, Aimé Roman et Eugène Roman<sup>7</sup>, les Bâlois Dietrich et Fritz Preiswerk<sup>8</sup>, Merian et Vischer de Bâle<sup>9</sup>. Par ailleurs, quarante-quatre enfants mulhousiens de 1823 à 1853 se forment chez Lippe, comme Henri Zuber de Rixheim, Henry et Nicolas Schlumberger fils de Guebwiller.

La nature et l'art occupent des places importantes : le dessin apprend à observer et à apprécier les proportions, le chant offre le rythme et l'entrain. Ces disciplines sont intégrées dans les principes éducatifs d'Hofwyl<sup>10</sup>. À Lenzbourg également, le dessin fait partie de l'apprentissage accoutumant les jeunes hommes à la patience et à la persévérance. Un autre pensionnat à Guebwiller, tenu par Dautheville accueille de jeunes gens comme Jean Koechlin, Jean-Jacques Bourcart fils, le futur peintre Émile Bourcart, Adolphe Schlumberger, Gustave Dollfus, Camille Weber, Auguste Lalance ou encore Philippe Marozeau de Wesserling<sup>11</sup>. Là aussi, la pratique des arts fait partie du quotidien<sup>12</sup>. Les familles d'industriels faisaient en sorte que filles et garçons acquièrent un socle de connaissances

---

6. M. Hau, N. Stoskopf, *Les dynasties alsaciennes... op. cit.*, p. 151-152.

7. Jean-Marie Bobenrieth, Jean-Alain Haan, *Gros – Roman, 130 ans d'industrie textile à Wesserling et dans la haute vallée de la Thur*, Colmar, Do Benzinger, 2007, p. 164.

8. Bertrand Risacher, « Des bâlois à Mulhouse, les Preiswerk (1807-1812) », *Annuaire historique de Mulhouse* (2012), p. 25.

9. Jacques-Henry Gros, *Au fil du siècle. Mémoires humanistes d'un chef d'entreprise mulhousien*, Strasbourg, La Nuée Bleue, 2004, p. 25.

10. Karl Hermann Scheidler, *Des établissements d'éducation de M. de Fellenberg à Hofwyl*, Paris, Hachette, 1841, p. 57.

11. *La Revue de Paris*, vol. 21 (1914), p. 462-463.

12. *Souvenirs de la pension Dautheville*, carnet de croquis de Jean-Jacques Bourcart (fils), portraits au crayon, profils à l'encre annotés, 1840-1854, Musée Deck et des pays du Florival, n° inventaire 995.2.1.

et de pratiques culturelles. Le tableau qui montre la famille de Mathieu Mieg est représentatif : alors que lui-même tient une palette de peinture, deux autres membres tiennent un violon et une flûte<sup>13</sup>.

### Le dessin et la peinture : de la pratique amateur aux carrières artistiques

Il n'est guère surprenant de constater une sensibilité au dessin parmi les industriels du textile. Le besoin de renouveler les collections d'indiennes et de papiers peints suppose la création de motifs et implique de faire venir, à grands frais, des dessinateurs de Paris. C'est le cas à Wesserling avant que l'entreprise ne possède son propre cabinet de l'impression<sup>14</sup>. Nombreux sont les industriels qui s'adonnent eux-mêmes à ce loisir : Mathieu Mieg (1756-1840) se consacre à la peinture à la fin de sa vie, imité par son fils, Jean-Georges (1788-1864), qui a laissé des dessins à la mine de plomb et des vues à l'aquarelle<sup>15</sup>; Théodore Renouard de Bussière (1802-1865) lance le mouvement de dessins des sites usiniers tels que ceux de De Dietrich, auxquels il est lié par ses attaches familiales<sup>16</sup>; la famille Bourcart, originaire de Suisse, manie le crayon sur plusieurs générations, Charles Bourcart en tête, qui multiplie les techniques et supports<sup>17</sup>; la famille Kœchlin compte de nombreux artistes, paysagistes ou portraitistes. Citons encore le polymathe Georges Spetz (1844-1914), fils d'un propriétaire catholique de filature à Issenheim ou encore le couple Héléne Schlumberger (1850-1920) et Aimé Gros (1842-1917)<sup>18</sup>. La formation au dessin serait-elle une façon d'initier au goût des motifs, de forger le regard à leur élégance, à leur précision ou aux harmonies chromatiques pour ainsi prendre part aux choix stratégiques ou à la création de nouveautés? Certains n'hésitent pas à se former dans des ateliers de renom, comme l'industriel mulhousien Jean-François Grosjean qui a fréquenté l'atelier du peintre David<sup>19</sup>.

Quelques-uns en font même leur métier tout en enseignant, au moins à leurs débuts. C'est le cas de Jean Mieg (1791-1862), collaborateur de Godefroy Engelmann, qui réalise des planches de la collection des *Manufactures du*

13. Camille Schlumberger, *Portraits mulhousiens, de la fin du XVI<sup>e</sup> au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle. 160 planches reproduites en phototypie par la maison Braun, Clément & Cie, à Dornach, Ribeauvillé, 1906*, pl. 91.

14. J.-M. Bobenrieth, J.-A. Haan, *Gros – Roman... op. cit.*, p. 84.

15. Raymond Oberle, « Jean-Georges Mieg », *NDBA*, n° 26 (1995), p. 2655.

16. François Pétry, « Théodore Renouard de Bussière et les activités industrielles de De Dietrich vers 1820 », in Jean-Pierre Kintz (dir.), *Autour des De Dietrich, de 1685 à nos jours*, Reichshoffen, Association De Dietrich, 2007, p. 121.

17. Collection privée Michel Bourcart ainsi que les nombreux manuscrits et carnets conservés au Musée Th. Deck.

18. J.-H. Gros, *Au fil du siècle... op. cit.*, p. 26-27.

19. Jean-Marie Schmitt, « Grosjean Jean-François », *NDBA*, n° 14 (1989), p. 1296.

*Haut-Rhin*; du peintre au rayonnement national Henri Zuber (1844-1909), petit-fils du co-fondateur de la fabrique de papiers peints de Rixheim, auteur de scènes agricoles des environs de Ferrette et d'ailleurs<sup>20</sup>. Marcel Rieder (1862-1942) issu d'une famille d'industriels protestants de Thann, se forme à Mulhouse puis aux Beaux-Arts de Paris, réalise de nombreuses scènes d'intérieur intimistes, mettant en lumière les pratiques bourgeoises. Là aussi, d'autres exemples pourraient être cités, comme Philippe Gros, ou Jean Koechlin (1773-1861).

### La musique : un art largement pratiqué

La relation à la musique est ambivalente dans la religion protestante : alors que Luther inclut le chant, accompagné de l'orgue ou d'un petit groupe d'instruments, Calvin, se méfie de ses effets potentiellement trop distrayants. La pratique de la musique se développe malgré tout dans la sphère familiale protestante au XVIII<sup>e</sup> siècle : les pianos apparaissent dans les intérieurs comme le montre un portrait de Mathieu Mieg ou d'Anne-Marie Weber, l'épouse de Jean-Georges Koechlin (1765-1788)<sup>21</sup>. Melling représente en 1776 le couple De Dietrich, Philippe Frédéric et son épouse Sybille installée au clavecin. La presse locale annonce des cours de piano ou de musique donnés par des musiciens étrangers. Ces détails montrent que les interdits qui pesaient dans les villes réformées tombent progressivement en désuétude dès le XVIII<sup>e</sup> siècle.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, il est courant de pratiquer la musique en famille, comme occupation de loisirs et de détente. Elle faisait partie de l'instruction des jeunes gens, hommes et filles, à plusieurs titres : acquisition des bases d'un savoir-vivre en société, discipline et rigueur. Elle amenait à l'embauche d'un maître de musique et à la multiplication des instruments pratiqués<sup>22</sup>. Aussi, il n'est pas surprenant que les différents inventaires après décès comprennent souvent un piano. Même s'ils n'ont pas été recensés de manière exhaustive, les exemples sont nombreux chez les principales dynasties industrielles : les Bourcart, de Bary, Frey, Ziegler à Guebwiller<sup>23</sup>,

20. Denis Blech, *Henri Zuber (1844-1909), de Pékin à Paris. Itinéraire d'une passion*, Paris, Somogy Éditions, 2008, p. 75-81.

21. C. Schlumberger, *Portraits mulhousiens... op. cit.*, pl. 68.

22. Charles Kienzl à Guebwiller, Julius Stockhausen chez les Hartmann à Munster ou au Logelbach, Frédéric Hegar de Zurich professeur de violon des familles de Bary, Frey et Schlumberger en 1861-1862.

23. *Cent ans de musique à Guebwiller, 1824-1924*, Guebwiller, J. Brinkmann, 1924, p. 16. Charles Metzenthin, *Notes sur la famille Ziegler*, 1992, non publié, copie conservée au centre de documentation, château de la Neuenbourg, Guebwiller.

Jean Zuber père à Rixheim<sup>24</sup>, Édouard Kestner à Thann<sup>25</sup>. Les dîners et soirées à Wesserling sont accompagnés de moments musicaux où on jouait un trio de Reber, le chœur des *Quatre saisons* de Haydn<sup>26</sup> ou encore un trio de Beethoven. Jacques-Gabriel Gros était en effet lui-même violoniste et son neveu Philippe Gros (1806-1850) est également bon musicien. Ces œuvres supposaient un niveau certain de musique et comprennent un moment de bravoure apprécié par le public connaisseur. Lorsque les membres de la famille n'étaient pas suffisants ou ne pratiquaient pas certains instruments, des invitations pouvaient compléter le petit groupe.

Au sein de la famille Hartmann de Munster, la musique est incontournable. Si bien que le violoniste Louis Spohr (1784-1859) affirme qu'il s'agit d'un critère de recrutement pour entrer à la filature du Hammer dirigée par Jacques Hartmann (1774-1839), lui-même bassoniste<sup>27</sup>. Sa fille, Caroline (1807-1834), était une remarquable pianiste qu'il n'hésite pas à emmener à des concerts jusqu'à Karlsruhe. Elle se perfectionne ensuite à Paris ayant pour professeur Chopin à partir de 1833, Liszt plus ponctuellement et Hiller<sup>28</sup>. Parmi les proches des Hartmann, Henri Lebert joue lui-même du violoncelle si bien qu'il est associé à chacune des soirées musicales. Jenny (1828-1897), fille de Nicolas Hartmann, est bonne pianiste et possède une jolie voix. Déjà cité comme peintre, Georges Spetz (1844-1914) fait aménager dans sa villa un salon de musique avec des instruments comme un piano, un harmonium et une harpe. Compositeur, il destine ses œuvres essentiellement au salon<sup>29</sup>. Tout comme pour le dessin et la peinture, certains parviennent à une pratique professionnelle, comme Napoléon Henri Reber (1807-1880)<sup>30</sup> ou Charles Kœchlin (1867-1950) qui

24. D. Blech, *Henri Zuber... op. cit.*, p. 23.

25. Gressot, « Relations sur la vie industrielle et commerciale », écrites à Porrentruy, cité dans Marc Drouot, André Rohmer, Nicolas Stoskopf, *La fabrique des produits chimiques Thann et Mulhouse. Histoire d'une entreprise de 1808 à nos jours*, Nuée Bleue, Strasbourg, 1991, p. 30.

26. Ainsi intitulé dans l'ouvrage J.-M. Bobenrieth, J.-A. Haan, *Gros – Roman... op. cit.*, p. 154, il s'agit vraisemblablement des *Saisons* de Haydn créée en 1801 pour grand orchestre classique, adapté pour une interprétation à faible effectif.

27. Jan Marisse Huizing, « Frédéric Chopin et son élève Caroline Hartmann (1807-1834) », *Annuaire de la Société d'histoire du Val et de la Ville de Munster*, 2002, p. 31 ; Pierre Brunel, Gérard Léser, Bernadette Schnitzler, « Les monuments funéraires des Hartmann à Munster », *Annuaire de la Société d'histoire du Val et de la Ville de Munster*, 1997, p. 52.

28. Geneviève Honegger, « Frantz Liszt en Alsace », in Nicolas Duffetel, Malou Haine (dir.), *Frantz Liszt, un Saltimbanque en Province*, Symétrie, Lyon, 2007, p. 248.

29. Paul-Philippe Meyer, *Un florilège musical du Florival et environs, compositeurs nés au XIX<sup>e</sup> siècle*, Guebwiller, 2021, imprimé en cinq exemplaires.

30. Gérard Arnold, « Le bicentenaire de la naissance d'un compositeur mulhousien oublié, Napoléon-Henri Reber (1807-1880) », *Annuaire historique de Mulhouse* (2007), p. 17-19.

renonce à sa carrière de polytechnicien pour s'inscrire parmi les grands compositeurs de musique de la fin du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle<sup>31</sup>.

Réservée initialement à la sphère privée, la musique devient au cours du XIX<sup>e</sup> siècle un loisir de sociabilité via les salons ou les sociétés de musique (fig. 1 et 2). Au délassement, à l'élévation de l'esprit, s'ajoute également une volonté d'imiter la noblesse : c'est ainsi qu'au Cercle de Schoppenwihr, Fanny de Berckheim (1778-1801) a fréquenté intellectuels et artistes dont le poète Pfeffel. La perméabilité entre la noblesse et la bourgeoisie s'accroît après la Révolution française.



Fig. 1 : Le tableau représentant les dames de la famille mulhousienne Heilmann-Vetter réalisé en 1834 par Jean Mieg montre les jeunes femmes affairées à des travaux de broderie pendant que l'une d'elles joue au piano. Reproduit dans *Portraits mulhousiens*, 1906.

31. Aude Caillet, Charles Koechlin, 1867-1950. *L'art de la liberté*, Anglet, Séguier, 2001.



Fig. 2 : Mathieu Mieg, dit le Chroniqueur, peint par lui-même, dans son cabinet de travail, entouré de nombreux tableaux et sculptures, ancienne maison Mieg, place Saint-Étienne, Portraits Mulhousiens, 1906.

### La photographie : entre technique et art

L'art de la photographie, mêlant la technique et l'artistique est très vite apprécié par les industriels. Le grand nom Adolphe Braun est lui-même issu de ce monde puisqu'il possédait au début de sa carrière un atelier de dessin pour le textile. Dès l'invention du daguerréotype, des montages permettent d'étendre les modèles pour l'impression sur étoffes.

Fait bien moins connu est la passion de Daniel Dollfus-Ausset de Mulhouse pour la photographie. Il permet à Gustave Dardel et Camille Barnabé de se lancer dans les daguerréotypes de haute-montagne dans son refuge sur le glacier de l'Aar. Il soutient les frères Bisson qui s'installent à Paris comme photographes et encourage sans doute Adolphe Braun dans son projet de conception de modèles photographiques pour l'impression textile<sup>32</sup>.

32. Ulrich Pohlmann, *Adolphe Braun. Une entreprise photographique européenne au 19<sup>e</sup> siècle*, Munich/Colmar, Schirmer/Model, 2018, p. 11.

Jean-Gaspard Roman (1812-1886) se passionne pour cet art dès les années 1850 et devient membre actif de la Société française de Photographie créée en 1854. Il expose à Paris en 1861 un album de différentes vues de France et d'Italie. Il laisse de beaux clichés à Wesserling<sup>33</sup>. Il publie une brochure technique sur un procédé au colodion sec en 1861.

Le goût pour la photographie se transmet sur plusieurs générations dans la famille Zeller, originaire de la vallée de Masevaux, spécialisée dans la production de céramiques industrielles à Wuenheim. De nombreuses plaques de verre sont encore conservées actuellement, représentant les paysages agricoles mais aussi des scènes de vie du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>34</sup>.

Adolphe Braun en 1859 publie *L'Alsace photographiée*, surmontant la difficulté technique des grands formats et rassemblant cent vingt monuments et paysages d'Alsace. Il a besoin pour cela du soutien de personnalités et lors du lancement de la souscription, le succès n'est pas au rendez-vous, hormis auprès des Haut-Rhinois parmi lesquels se trouvent sûrement des industriels<sup>35</sup>. Aussi, lors de l'édition des *Vues de Suisse*, à partir de 1862, Braun prévoit une tout autre diffusion commerciale, sur les sites touristiques même.

La diffusion de la photographie dans le cercle des industriels permet aujourd'hui de bénéficier de sources iconographiques utiles à l'étude du goût de ce groupe.

### La difficile percée du théâtre dans les villes industrielles d'Alsace

Rares, les sources relatives à la fréquentation théâtrale au XIX<sup>e</sup> siècle dans les villes industrielles alsaciennes, ne doivent pas être surinterprétées : à Thann, Charlotte Kestner va «à la comédie» avec son frère Philippe-Charles puis, à la génération suivante, Charles encourage l'organisation de soirées théâtrales<sup>36</sup>. Si quelques photographies laissent penser que des pièces de théâtre étaient jouées dans le cercle familial, que ce soit dans le Val d'Argent ou dans la vallée de la Lauch, les mentions demeurent rares et il faut attendre la fin du siècle pour que des théâtres soient construits dans les bourgades industrielles, comme à Munster ou Sainte-Marie-aux-Mines. En Suisse, il se répand à travers la création de sociétés de théâtre par actions soutenues par la bourgeoisie locale, notamment à Saint-Gall (1804), Bâle (1834), Zurich (1834), Lucerne (1839), Bellinzone (1846) et Soleure (1856).

33. J.-M. Bobenrieth, J.-A. Haan, *Gros – Roman... op. cit.*, p. 123.

34. Centre de documentation du Pays d'art et d'histoire, château de la Neuenbourg, Guebwiller.

35. Christian Kempf, « Adolphe Braun et la photographie en Alsace », in Adolphe Braun, *L'Alsace photographiée en 1859*, Obernai, Gyss, 2003, p. 11-17.

36. M. Drouot, A. Rohmer, N. Stoskopf, *La fabrique des produits chimiques... op. cit.*, p. 50 et 75.

À Mulhouse, la fondation du théâtre illustre la difficulté rencontrée par cet art à faire souche en Alsace. Jusqu'en 1798, les représentations théâtrales y sont simplement interdites<sup>37</sup> et il faut attendre 1867 pour que les industriels (Jean Dollfus, Jules Dollfus, Camille Favre, Jules Gros, Jean Kœchlin-Dolfus, Georges Steinbach, Isaac Lantz, Jean Mieg-Kœchlin et Édouard Mieg) initient la construction d'un théâtre grâce à une société civile par actions, à l'instar des structures suisses. Ayant du mal à trouver son public parmi la population calviniste locale, la *Société théâtrale* est finalement cédée à la ville de Mulhouse dès 1877.

### La constitution de collections privées

Quelques industriels constituent, par goût personnel, des collections d'œuvres d'art contemporain, ancien ou étranger. C'est ainsi que Jacques Kœchlin (1801-1884), ingénieur chimiste chez Hartmann à Munster rassemble cent treize œuvres dont des toiles de Géricault, Corot ou Rysdael qui seront mises en vente à sa mort<sup>38</sup>. Frédéric Hartmann (1822-1880) s'est lui aussi constitué une collection de maîtres de renommée internationale : ami de Théodore Rousseau, il correspondait avec Delacroix ou Jean-François Millet dont il possédait des œuvres. Dans son testament, il prévoit un inventaire par un expert et envisage leur vente<sup>39</sup>. Alfred Kœchlin-Schwartz, déjà cité en tant que peintre, rassemble lui aussi des œuvres et lègue soixante tableaux modernes au Musée des Beaux-Arts de Mulhouse<sup>40</sup>. Frédéric Zuber collectionne quant à lui les paysages<sup>41</sup>. De son côté, Émile de Bary à Guebwiller rassemble des pièces très hétéroclites d'art ancien au moment où Georges Spetz constitue une collection d'œuvres d'art rhénanes (fig. 3)<sup>42</sup>. Alexandre Bourcart collectionne quant à lui des pièces en provenance d'Extrême-Orient<sup>43</sup>, à l'instar du chimiste lyonnais Émile Guimet, à l'origine d'un musée dédié en 1879. En Suisse, des collectionneurs ont parfois donné naissance à des musées et fondations : Bernhard Mayer (1866-1946) a constitué une collection impressionniste contestée.

37. Caroline Delaine, *Le théâtre de la Sinne*, Mulhouse, Focus, 2018, p. 5.

38. Nicolas Stoskopf, « La face cachée de la famille Kœchlin », *Annuaire historique de Mulhouse* (2021), p. 159-164.

39. Sa salle à manger était décorée de toiles représentant des paysages ruraux de Millet. Base Mérimée, IA68001669 et Archives municipales [AM] Munster, dépôt Hartmann, B9, testament de Frédéric Hartmann, 1879.

40. Nicolas Stoskopf, « Alfred Kœchlin-Schwartz », *Dictionnaire biographique des protestants français de 1787 à nos jours*, volume 3 (2022), p. 458.

41. D. Blech, *Henri Zuber... op. cit.*, p. 24.

42. *Revue Alsacienne Illustrée*, 1900, p. 144.

43. J.-H. Gros, *Au fil du siècle... op. cit.*, p. 29.



Fig. 3 : Georges Spetz dans sa villa à Issenheim et ses collections d'art. BNU Strasbourg.

Loin d'être tous « austères », les industriels alsaciens et suisses s'adonnent à la musique, au dessin ou à la photographie sans oublier leur goût pour la littérature ou la poésie, leurs récits de voyage qui mènent à la constitution de riches bibliothèques privées<sup>44</sup>. Plus encore qu'une éducation convenable, la pratique artistique est un loisir noble, convenant à leur situation sociale et religieuse, ainsi qu'à une recherche d'élévation de l'esprit, certaines familles n'hésitant pas à envoyer leurs rejetons se former à Paris chez les meilleurs maîtres. Cette pratique courante des arts chez les industriels contredit l'idée développée par Pierre Bazaine, dans un discours à l'Assemblée nationale, selon laquelle « l'industrialisme étouffe l'art, étouffe la poésie ». Dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, alors que le phénomène industriel et la métamorphose des paysages s'accroissent, on peut repérer un goût pour les sujets rappelant les pratiques préindustrielles. En outre, même si les biographies suggèrent que les carrières artistiques ont été engagées contre l'avis du patriarche, les exemples sont suffisamment nombreux

44. Archives départementales du Haut-Rhin [ADHR], 6E28/117, Inventaire après décès de Jean-Jacques Bourcart, 9 mars 1855 et jours suivants. Plus de 1000 volumes.

pour considérer que ces carrières ont été tolérées, voire même encouragées (famille Kœchlin) : s'agit-il « d'éloigner » des prétentions à la gestion des affaires familiales ? De parer à un éventuel besoin artistique au sein de l'entreprise ? Si « l'industriel » peut devenir artiste, la perméabilité matrimoniale n'est toutefois que très rarement permise : les « petites » histoires amoureuses de Jenny Hartmann et Julius Stockhausen et l'interrogation sur le lien particulier entre Caroline Hartmann et Chopin<sup>45</sup> montrent que même si les industriels s'intéressent aux arts, ils ne se mélangent pas aux artistes. Quelques rares exemples sont néanmoins à signaler dans le domaine de la peinture : le peintre Alexandre Bida épouse en 1869 une fille Astruc de Buhl, le peintre Charles Meissonnier épouse la fille de Philippe Gros, etc.<sup>46</sup> Autant de situations caricaturées par Hudry-Menos dans son roman pour jeunes filles se déroulant dans le Florival, *Un petit monde alsacien*.

## ENCOURAGER LA PRATIQUE DES ARTS

La période postrévolutionnaire hérite d'une tradition de valorisation de la fonction sociale de l'art qui trouve ses racines sous l'Ancien Régime. Dès le siècle des Lumières, Jean-Jacques Rousseau affirme « Puisque les beaux-arts doivent servir de moyens pour accroître et assurer le bonheur des hommes, il est nécessaire qu'ils pénètrent jusqu'à l'humble cabane du citoyen »<sup>47</sup>. Quelques décennies plus tard, en 1815, le duc de la Rochefoucauld Doudeauville considère que c'est l'ignorance et le manque d'instruction des classes inférieures qui a causé les maux de la période 1789-1815. Dès lors, l'objectif est plus de civiliser par l'étude et l'appropriation du sentiment esthétique que de former des virtuoses ou des artistes<sup>48</sup>. Cette pensée entre en corrélation avec les convictions philanthropiques nées des Lumières, qui s'expriment certes par l'assistance, mais surtout par des actions culturelles, pédagogiques et moralisatrices<sup>49</sup>. Quant à la pensée saint-simonienne, elle

45. J.M. Huizing, « Frédéric Chopin... », *art. cit.*, p. 40.

46. J.-M. Bobenrieth, J.-A. Haan, Gros – Roman... *op. cit.*, p. 117.

47. *Nouveau dictionnaire pour servir de supplément au Dictionnaire des sciences, des arts et des métiers*, tome premier, Paris/Amsterdam, Panckoucke et al., 1776, p. 591.

48. Voir sur le sujet Philippe Gumpłowicz, *Les travaux d'Orphée. Deux siècles de pratique musicale amateur en France (1820-2000). Harmonies, chorales, fanfares*, Paris, Aubier, 2001, p. 19 ; Michelle Biget-Mainfroy, *La Musique à l'épreuve des mots. Écrits croisés de France et d'Allemagne à l'époque romantique*, Lyon, Symétrie, 2010, p. 171.

49. Colette Bec, Catherine Duprat, Jean-Noël Luc, Jacques-Guy Petit, *Philanthropes et politiques sociales en Europe (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Éditions Anthropos, 1994, p. 3-15.

assigne à l'artiste une place prépondérante au même titre que les savants et les industriels. L'historien Jérôme Blanc fait de Frédéric Engel-Dolfus (1818-1883), industriel qui cherche à démocratiser l'instruction, l'éducation, la culture et les loisirs, un saint-simonien par la pratique<sup>50</sup>. Dans cette conception, les richesses dégagées par l'industrie doivent être au service de l'intérêt général et du bien public.

### Donner l'occasion de pratiquer la musique

La pratique de la musique est polymorphe au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les académies de musique sont soutenues par la noblesse. Les sociétés de musique de l'ancien régime et du début XIX<sup>e</sup> sont des organisations professionnelles, destinées à faire des concerts s'adressant aux couches supérieures. On assiste en Europe à une pression par le bas à partir des années 1830 et surtout 1860 pour entrer dans ces sociétés et participer à leur sociabilité<sup>51</sup>. En Suisse, se développe le modèle du *Convivium musicum*, souvent sous la forme d'une confrérie dans laquelle on pratique la musique et ceci afin de donner des concerts d'amateurs.

Indépendamment de ces deux expressions de la pratique musicale, naît l'idée au début du XIX<sup>e</sup> siècle que la musique soit susceptible d'enflammer le courage des travailleurs et de glorifier l'âge industriel<sup>52</sup>. Rouget de L'Isle compose *Le chant des Industriels*, interprété à l'usine du patron saint-simonien Ternaux lançant le projet de pratique associative industrielle du chant choral<sup>53</sup>.

La quête de la fraternité à travers la pratique musicale constitue également une voie intéressante comme le montre l'exemple de Guebwiller où, dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, *La musique de Guebwiller*, est très active, sollicitée notamment en 1824 pour inaugurer le temple protestant. Les industriels mettent leur villa à disposition pour les répétitions et des concerts caritatifs sont organisés<sup>54</sup>. En 1825, Jean-Jacques Bourcart fait venir Charles Kienzl (1797-1874), un autrichien catholique de renom qui joue du violon, de l'orgue, etc., fonde une école de musique, « catholique et protestante », monte un chœur mixte, un orchestre symphonique « que des grandes villes envient »<sup>55</sup>. Structurée officiellement en association comprenant plusieurs

50. Jérôme Blanc, *Frédéric Engel-Dollfus, un industriel saint-simonien*, Paris, Christian, 2003.

51. Hans Erich Bödecker, Patrice Veit, *Les sociétés de musique en Europe, 1700-1920*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, p. 6.

52. Émile Barrault, *Du passé et de l'avenir des Beaux-Arts*, Paris, Mesnier, 1830, p. 78.

53. Julien Tiersot, *Rouget de l'Isle, son œuvre, sa vie*, Paris, Delagrave, 1892.

54. Charles Kienzl, *Musikalische Geschichte der Stadt Gebweiler*, Mulhouse, Risler, 1868, p. 18.

55. *Cent ans de musique à Guebwiller... op. cit.*, p. 14.

membres du patronat local, son essor est tel que les répétitions chez les privés ne suffisent plus. Pour Bourcart, il s'agit « d'anoblir par la musique l'esprit et le cœur, réaliser l'union et la fraternité de nos concitoyens, animer le goût musical autour de nous et éterniser dans notre région cet art si noble en le répandant, pour ainsi dire, comme un parfum »<sup>56</sup>. En 1838, il achète le couvent pour y soigner les corps et élever les esprits en y installant l'hôpital civil, une salle d'asile mais aussi une salle de musique donnant à la société les moyens de son ambition. Il met aussi à disposition plusieurs instruments : un piano, une contrebasse, deux violoncelles, deux violons et une viole<sup>57</sup>. Lors de l'inauguration en 1838, Sigismund von Neukomm dirige l'orchestre de la Société de Musique pour la célèbre *Flûte enchantée* de Mozart et un *Te deum* de Neukomm. Dans les années 1840, Guebwiller est mentionnée comme un haut lieu musical au même titre que Cologne et Bâle. De grands concerts sont donnés, comme le *Requiem* de Mozart en 1839, ou la *Création* de Haydn en 1842, exécutée sans musiciens extérieurs. Ainsi, « le culte des arts sous toutes ses formes, met de l'huile dans les rouages de la machine, évite les grincements, lubrifie les organes qui risqueraient en se grippant de provoquer des accidents, voire même des catastrophes » : si « les redoutables événements de 1848 n'ont pas eu à Guebwiller autant de répercussions qu'en maintes autres localités industrielles » c'est en raison « du développement de l'éducation musicale, aux bons rapports qui s'étaient établis à cette occasion entre les différentes couches de la population. La Musique adoucit les mœurs »<sup>58</sup>.

Si d'autres initiatives ont lieu, par exemple à Munster où Jacques Hartmann aménage une salle de musique dans sa filature du Hammer occupant ainsi « sainement » sa population<sup>59</sup>, elles ne sont pas uniformément répandues en Alsace dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, peut-être en raison de « l'inculture des industriels mulhousiens », trop occupés à gérer leurs fabriques<sup>60</sup>.

56. Discours de J.J. Bourcart du 5 octobre 1830.

57. ADHR, 6E28/117, Inventaire après décès de J. J. Bourcart, 9 mars 1855 et jours suivants.

58. *Orphéenne Guebwiller, 1850-1925*, Alsatia, Guebwiller, 1925, p. 16-17.

59. Armand Audiganne, *Les populations ouvrières et les industries de la France*, 2<sup>e</sup> édition entièrement refondue, tome 1, Paris, Capelle, 1860, p. 170-171.

60. Marie-Claire Vitoux, « Culture(s) et industrialisation à Mulhouse au XIX<sup>e</sup> siècle : un oxymore », dans *Annuaire historique de Mulhouse* (2008), p.107-120.

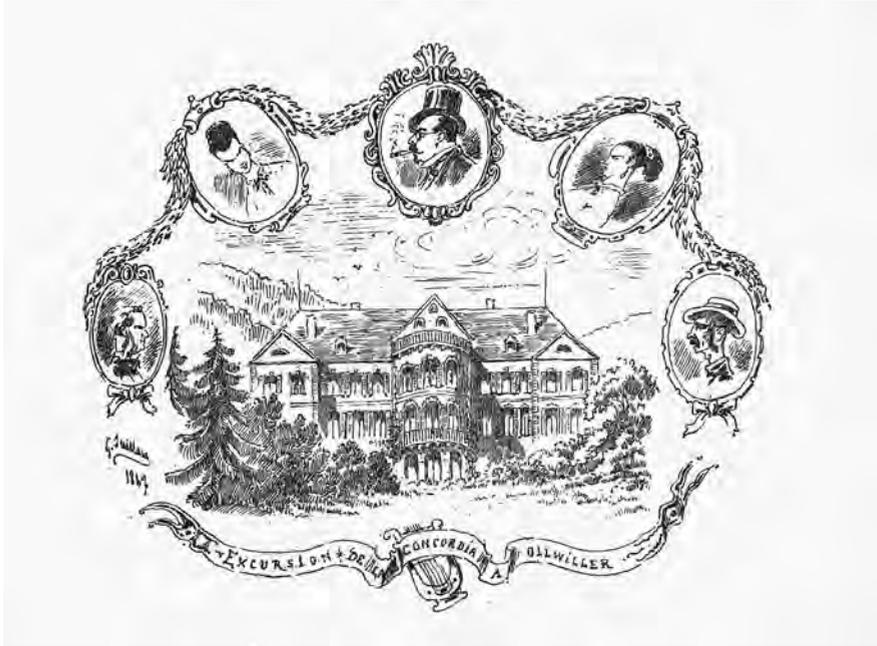


Fig. 4 : Excursion de la chorale de la Concordia de Mulhouse, accueillie en 1867 par la famille Gros à Ollwiller, dessin de Georges Julliard, collection Musée historique de Mulhouse.

Parallèlement, une vague orphéoniste se développe en France : initiée par Louis Bocquillon, dit Wilhem (1781-1842), elle vise à la diffusion massive du chant dans le peuple grâce à une méthode d'enseignement mutuel. L'orphéon bannit les solos qui flattent les orgueils formant des chanteurs et non des artistes<sup>61</sup>. Le succès est grand à Paris comme en province, l'organisation de concours destinés à créer une émulation et à encourager les industriels de toute la France à patronner la pratique porte ses fruits<sup>62</sup> : Strasbourg s'ouvre au chant choral en 1836 par un rassemblement de cinquante artistes alsaciens et des chorales dans les bourgades industrielles. Charles Kestner favorise la fondation d'une chorale en 1856, puis d'un orphéon en 1863<sup>63</sup>. L'intérêt pour la musique ne se manifeste à Mulhouse qu'à partir des années 1845-1850 par la création de la chorale *Concordia*, qui une fois créée atteint rapidement un succès (fig. 4) encouragée par le patronat industriel local<sup>64</sup>. En Suisse, le schéma diffère : les chœurs d'hommes qui

61. *L'illustration*, juillet 1856.

62. Ph. Gumplowicz, *Les travaux d'Orphée... op. cit.*, p. 53-55.

63. M. Drouot, A. Rohmer, N. Stoskopf, *La fabrique des produits chimiques... op. cit.*, p. 75.

64. Paul-Philippe Meyer, « Premières au théâtre », *Annuaire historique de Mulhouse* (2019), p. 95.

se développent notamment à Zurich dès 1805 sous l'impulsion du musicien Hans Georg Nägeli, ne sont à l'origine pas des chœurs populaires<sup>65</sup>. Les fanfares prennent le relais en France à partir des années 1880<sup>66</sup> mais, contrairement à l'orphéon, leur création suppose un important mécénat pour l'achat des instruments. La fanfare Latscha est fondée à Jungholtz dès 1838. À Guebwiller, Nicolas Schlumberger fils finance l'achat des instruments de la fanfare fondée en 1846. Ce mouvement s'accompagne de la construction de kiosques ou de salles financés également par des industriels. À l'exemple de Guebwiller déjà cité, s'ajoute celui de Munster, où une salle de répétition ainsi qu'une salle de concert et de théâtre sont édifiées en 1892, grâce au mécénat de Julie Aimée Hartmann (1826-1897), épouse de Frédéric Hartmann.

Ainsi, la pratique musicale ouvrière en Alsace naît d'un encouragement patronal humaniste incluant des ouvriers, dans la conception de la *Bildung* des sociétés allemandes où jouer de la musique entre dans un processus social d'éducation vers l'humanité. L'art y est un idéal à l'opposé du rendement<sup>67</sup>.

### La pratique de la lecture et du théâtre

L'Homme moderne se forme avec l'appui des arts : sociétés de musique et de lecture se révèlent le cadre adéquat à ce projet. Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'influence des Lumières se ressent à travers la revendication éducative et civilisatrice. Suivant l'exemple des lieux de sociabilités élitistes que sont les sociétés de lecture du XVIII<sup>e</sup> siècle, les industriels alsaciens fondent ou soutiennent des institutions dédiées à la lecture afin d'en diffuser la pratique : à Thann, Charles Kestner soutenait la société de lecture fondée en 1853<sup>68</sup> ; à Guebwiller, Jean-Jacques Bourcart fils est notamment connu pour avoir fondé des Cours Populaires censés fournir à l'ouvrier désireux de s'instruire, les moyens de développer son intelligence. À partir de 1858, des cours du soir comprennent un cours de chant et un cabinet de lecture. Certaines leçons sont données par les industriels eux-mêmes<sup>69</sup>. Autre exemple, le cercle littéraire dit «le Casino» créé à Husseren en 1859 sous

65. Antonio Baldassarre, «Der bürgerliche Wertheimmel über Zürich. Betrachtungen zum Musikleben und Konzertwesen im Zürich des 19. Jahrhunderts», in E. Bödecker, P. Veit, *Les sociétés de musique en Europe... op. cit.*, p. 176.

66. Ph. Gumpłowicz, *Les travaux d'Orphée... op. cit.*, p. 75.

67. E. Bödecker, P. Veit, *Les sociétés de musique en Europe... op. cit.*, p. 19.

68. M. Drouot, A. Rohmer, N. Stoskopf, *La fabrique des produits chimiques... op. cit.*, p. 75.

69. A. Lecocq en décrit les fondements et l'organisation dans *Bibliothèque et Cours populaires de Guebwiller*, Guebwiller, 1864.

l'impulsion de la grande manufacture de Wesserling<sup>70</sup> : présidé par Aimé-Philippe Roman, il est fréquenté par un milieu mixte dont 30 % d'employés et d'ouvriers<sup>71</sup>. En Suisse, les premières sociétés de lecture suivent plutôt l'ambition de « rapprocher les hommes distingués de la ville ». Vers 1830, grâce au libéralisme et à la démocratisation après 1860, les sociétés de lecture touchent progressivement des cercles plus larges que les premières fondations élitistes<sup>72</sup>.

L'encouragement à la pratique théâtrale populaire reste en revanche rare : contrairement à Godin qui prévoit ce loisir au sein de son familistère à Guise à partir de 1869<sup>73</sup>, les Alsaciens préférèrent la musique pour amener « l'harmonie » au sein des villes industrielles. Le théâtre est une pratique réservée à la bourgeoisie à une exception près, celle du théâtre du peuple du Bussang fondé en 1895 par Maurice Pottecher, fils d'un patron ferblantier (« Par l'art, pour l'humanité »). Le théâtre a alors une utilité sociale : éveiller l'esprit et le cœur du citoyen en favorisant la fraternité, l'apaisement, la solidarité et la justice<sup>74</sup>. Pottecher a pour idéal de faire communier ensemble des spectateurs de toute classe sociale, et cela même si le public populaire ne maîtrise pas les codes du théâtre. Le patronat alsacien et suisse n'encourage donc que très peu et tardivement la mise en place de théâtres populaires : faut-il y voir une conséquence de leur rigueur calviniste ? Du reste, la mauvaise fréquentation du théâtre de Mulhouse fondé par les industriels eux-mêmes illustre toute la difficulté d'acceptation de cet art.

### Accueillir des artistes, entre le plaisir égoïste et un soutien de l'art

À la fois curieux et mécènes, les industriels alsaciens et suisses accueillent à plusieurs reprises les artistes chez eux. Dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la première représentation du *Chant de guerre de l'Armée du Rhin*, devenue ensuite la Marseillaise, a lieu le 26 avril 1792 dans le salon de Sybille et Philippe Frédéric de Dietrich (1755-1806) à Strasbourg<sup>75</sup>. À cet exemple emblématique succèdent bien d'autres. Paul Athanase de Renouard

70. J.-M. Bobenrieth, J.-A. Haan, *Gros – Roman... op. cit.*, p. 95.

71. Armand Audiganne, « Du mouvement intellectuel parmi les populations ouvrières », *Revue des Deux Mondes*, Nouvelle période, t. 13 (1852), p. 681.

72. Emil Erne, « Sociétés de lecture », *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)* [En ligne : <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/011300/2010-09-23/>], consulté le 19 juin 2023.

73. Frédéric K. Panni, Hugues Fontaine, *L'album du familistère*, Guise, Éditions du familistère, 2017, p. 54, p. 335.

74. Bénédicte Boisson, *Le Théâtre du Peuple de Bussang. Cent vingt ans d'histoire*, Arles, Actes Sud, 2015, p. 23.

75. Daniel Fischer, « Lieux de mémoire, adresses de légende : à la recherche des origines de la Marseillaise à Strasbourg », in *La Marseillaise*, Strasbourg, Éditions des Musées de Strasbourg, 2021, p. 38-46.

de Bussière, qui avait coutume d'accueillir les personnalités de passage, fait venir le jeune prodige Franz Liszt (1811-1886) dès 1823, en concert privé au château de la Robertsau<sup>76</sup>. Arrivé à l'âge adulte, Liszt excelle dans la technique pianistique et est invité à se produire à grands frais en Alsace et en Suisse. En juin 1845, en pleine «Listzmania» il débute son périple à Mulhouse, quelques jours après la venue de Thalberg. La critique est dithyrambique dans *l'Industriel Alsacien*. Un deuxième concert suit. Alors que le premier article fait la part belle à la prestation de Liszt, un second engage une controverse sur le musicien qui «entraîne avec sa puissante imagination dans tous les sentiments extrêmes... non, ces effets prodigieux ne sont pas moraux, exciter les passions c'est un moyen de faire beaucoup d'effet, mais ce n'est pas celui de propager les sentiments vrais du beau et du parfait»<sup>77</sup>. Il enchaîne ensuite plusieurs concerts à Colmar, Strasbourg, Belfort et Bâle, accompagné par orchestres locaux. Deux prestations sont à sortir de la tournée : les concerts de Thann et de Munster où Liszt répond aux invitations des industriels Philippe-Charles Kestner (1776-1846) et Henri Hartmann (1782-1852). À Munster, la soirée est réservée à quelques privilégiés accueillis avec faste.

À Guebwiller, plusieurs concerts sont donnés dans le salon des Bourcart, qui, «comme tous les êtres humains bons, aimaient la musique et ouvraient leur maison à l'art»<sup>78</sup>. Après l'inauguration de la salle de musique des Dominicains, Neukomm réside chez eux durant six mois et il se rend aussi à Thann où il est reçu par les Kestner<sup>79</sup>. Le baryton Julius Stockhausen revient régulièrement à Guebwiller, sa ville natale. Il utilise son réseau artistique pour enrichir la vie musicale de la ville faisant venir Clara Schumann, en 1858 et en 1862 qui séjourne alors chez les Schlumberger. La famille Hartmann de Munster entretient des relations amicales avec les milieux artistiques. Aussi, accueille-t-elle de nombreuses personnalités, tant dans la musique que dans la peinture. Jacques Hartmann, «s'était imposé l'honneur d'ouvrir sa maison à tous les voyageurs célèbres soit par leur position, soit par leurs talents<sup>80</sup>». L'un d'eux est le violoniste Louis Spohr qui passe deux semaines chez l'industriel en 1816. En 1830, c'est au tour du compositeur et pianiste Johann Peter Pixis<sup>81</sup>. Ces séjours sont

76. G. Honegger, «Franz Liszt en Alsace...», *art. cit.*, p. 32, p. 245-265.

77. Extrait de *l'Industriel Alsacien*, cité dans André Brandt, «Liszt à Mulhouse en 1845», *Bulletin du Musée Historique de Mulhouse*, t. LX (1952), p. 79-85.

78. Ch. Kienzl, *Musikalische Geschichte... op. cit.*, p. 16.

79. M. Drouot, A. Rohmer, N. Stoskopf, *La fabrique des produits chimiques... op. cit.*, p. 54-55.

80. Jean Bresch, *La Vallée de Munster et les Vosges centrales*, Colmar, E. Barth, 1871, p. 133.

81. J.M. Huizing, «Frédéric Chopin...», *art. cit.*, p. 31-34.

l'occasion de jouer des œuvres en association avec la famille et ses proches. De son côté, Jacques-Gabriel Gros convie à Wesserling Pachatscheck, Kern, Herrmann Schwederlé ou encore Milanollo. À Mulhouse, Jean Koechlin-Dollfus accorde lui aussi sa « protection généreuse » aux artistes<sup>82</sup>.

### Les commandes

Bien qu'en 1869 Eugène Müntz reproche aux Alsaciens de ne soutenir que très peu la création artistique contemporaine<sup>83</sup>, on voit apparaître des tableaux destinés à la sphère privée dans les collections et les inventaires après décès. Parmi les commandes d'industriels, on peut repérer des peintures de fleurs aux artistes Kreyder ou Benner, des tableaux de genre (Gustave Brion) et des scènes agricoles qui sont également une manière de montrer les conséquences de l'industrialisation sur les paysages. Les commandes passées par Frédéric Hartmann à différents artistes et notamment de l'école de Barbizon, sont sûrement les plus connues et étudiées : la série sur les Saisons demandée à Delacroix ne sera jamais achevée, mais d'autres œuvres commandées à Rousseau, Millet – des paysages ruraux – font l'objet de consignes précises<sup>84</sup>. Les Mulhousiens privilégient les artistes locaux<sup>85</sup>. À Winterthur, la famille Sultzer est également très proche du monde artistique, à qui ils commandent différentes œuvres. Leurs liens avec Sophie Schaeppi sont connus par l'existence du journal de l'artiste, qui bénéficie d'achats en 1895 par exemple<sup>86</sup>.

Les portraits d'industriels et de leur famille sont nombreux au XIX<sup>e</sup> siècle comme le montre l'ouvrage de Camille Schlumberger, *Les portraits Mulhousiens*, qui rassemble huit cent quarante-deux portraits de différentes techniques, à l'huile, miniatures, aquarelles, et même lithographies<sup>87</sup> et photographies<sup>88</sup>. Certains artistes comme Josué Dollfus (1796-1887) se spécialisent dans les miniatures. Waschmuth réalise plusieurs portraits de famille en extérieur : celle de Rodolphe Koechlin en 1801, de Jean-Georges Reber en 1804, ou de Daniel Schlumberger, de Lutterbach, représentée dans

82. Eugène Müntz, « Les artistes alsaciens contemporains et les arts en Alsace », *Revue d'Alsace* (1869), p. 281-282.

83. E. Müntz, « Les artistes alsaciens... », *art. cit.*

84. Luciana Lourenço Paes, « Frédéric Hartmann et la commande des Quatre Saisons », *Annuaire de la Société d'histoire du val et de la ville de Munster* (2018), p. 21-38.

85. Benoît Bruant, « Art, patrimoine et industrie : Mulhouse 1828-1939, histoire d'une ambition culturelle », *Annuaire historique de Mulhouse* (2008), p. 133.

86. Informations extraites du journal de Sophie Schaeppi, aimablement transmises par Jean-Marie Schelcher.

87. D. Blech, *Henri Zuber... op. cit.*, p. 30, portraits de Jean et Élise Zuber.

88. C. Schlumberger, *Portraits mulhousiens... op. cit.*

son jardin en 1803. Des commandes de portraits individuels sont faites à des artistes reconnus. Ainsi, Faller exécute des portraits pour Mossmann et les demoiselles Schlumberger de Thann<sup>89</sup>. Henri Beltz a peint la famille d'industriels Robert de Thann, venant de Neuchâtel. Parfois, les portraitistes sont d'illustres inconnus, annoncés simplement par *La Gazette*, ce qui laisse entrevoir la naissance d'un commerce lié au train de vie des familles d'industriels.

Le patronat passe également commande d'objets d'art décoratif, notamment en céramique qui fait l'objet d'un engouement sans précédent dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Si Théodore Deck fait carrière essentiellement à Paris, son lien avec l'Alsace s'est néanmoins exprimé à travers quelques réalisations. En 1848, la société de musique achète à Deck un buste de Mozart en terre cuite pour parer la salle de musique de Guebwiller, déjà décorée par deux œuvres peintes par Thiebault Zimmermann, manufacturier à Issenheim. Plus tard, les industriels alsaciens font appel à Deck notamment pour des pièces en collaboration avec le peintre suisse Anker. La liste des ventes réalisées en 1879 à Mulhouse par Deck montre l'attrait des Schlumberger, Koechlin, Zuber, Dollfus-Gros, Scheurer, Rieder, Favre, pour ces faïences d'art<sup>90</sup>. L'atelier Deck réalise encore deux ensembles de céramique architecturale à Guebwiller, la première, en 1876, une salle de bain en collaboration avec Edmond Lachenal pour Céline et Adolphe Schlumberger, la deuxième, une véranda avec Auguste Lamère pour Édouard de Bary, en 1890.

En Suisse, Antoine puis Alfred Borel de Neuchâtel, négociants dans le coton, transforment un moulin situé à Bevaix en demeure bourgeoise à partir de 1845. Alfred Borel adjoint un salon en 1867<sup>91</sup> et fait appel à un peintre italien, Antonio Valentino pour décorer la Galerie aux quatre peintres et aux quatre saisons. Il fait appel à Rinaldo Marocco, de Milan, pour réaliser les médaillons naturalistes des parois. D'autres artistes interviennent encore comme le peintre paysagiste bâlois, Arnold Jenny, qui exécute une frise évoquant des paysages des quatre saisons, ou le peintre Auguste Bachelin pour réaliser quatre portraits des dames Borel en médaillons.

89. E. Müntz, « Les artistes alsaciens... », *art. cit.*, p. 277.

90. Bernard Jacqué, « Quelques documents inédits sur la présence d'œuvres du céramiste Théodore Deck à Mulhouse », *Annuaire historique de Mulhouse* (2019), p. 71-75.

91. Antoine Wasserfallen, *Les Borel de Neuchâtel à San Francisco. Du savetier au financier*, Morges, Cabédita, 2002, p. 14 et 159.

Par ailleurs, les villas se dotent de ferronneries, de verres émaillés, de menuiseries ou encore de jardins<sup>92</sup>. Les expositions universelles sont l'occasion de faire connaître les productions à cette clientèle à fort pouvoir d'achat. La perméabilité entre la Suisse et l'Alsace est ici remarquable à travers la circulation des architectes, des paysagistes et des artistes.

Ce rapport à l'art est cependant à nuancer. Ces pratiques se situent à l'intersection entre le plaisir personnel et le soutien. Ni Liszt, ni Deck, ni Delacroix n'en avaient besoin. Le contexte est différent dans le cadre d'achats d'études à des peintres peu connus, comme le pratiquaient les Sulzer de Winterthur, ou encore les commandes payées d'avance réalisées par Jacques Hartmann. Notons qu'après 1871, les commandes sont l'occasion d'un positionnement politique de protestation : la famille Kestner commande à Henner une Alsacienne en deuil. Un autre exemple est celui de l'Alsacienne produite par Deck et Jean Benner, dans les années 1880<sup>93</sup>.

Fréquentes chez les industriels, les politiques d'encouragement s'expriment donc à travers différents comportements et visent à introduire la culture et l'art dans l'ensemble de la société. Il s'agit de diffuser les pratiques, d'élever les esprits et de canaliser les loisirs dans la droite ligne du socle commun éducatif inculqué par les pédagogues suisses et parfois francs-maçons. À cela s'ajoute la conviction d'élever les esprits par la pratique artistique liée à la *Bildung*. Les échanges dans les loges maçonniques ont peut-être aussi contribué à la diffusion de ce courant de pensée. Néanmoins, les exemples de philanthropie culturelle se dénombrent en Alsace plutôt qu'en Suisse, qui préfère des actes de mécénat plutôt qu'une diffusion fraternelle.

## TRANSMETTRE

Née pendant la Convention, la doctrine de l'instruction du citoyen par les Beaux-Arts est reprise par les industriels du Haut-Rhin avec une visée toute pragmatique : l'éducation artistique du peuple tend à susciter des vocations d'artisans et de dessinateurs, à combattre l'oisiveté, « mère de tous les vices », et à améliorer qualitativement la production. Les industriels se mobilisent alors pour la sauvegarde du patrimoine bâti et archéologique

92. En matière de création de jardins et de ferronneries extérieures, les industriels font appel à des paysagistes venant de Suisse, comme Évariste Mertens, ou inversement Napoléon Baumann travaille en périphérie bâloise ou à Genève.

93. Bernard Jacqué, « Un plat de Deck protestataire », *Annuaire historique de Mulhouse* (2021), p. 110-111.

ainsi que pour la création de musées. L'objectif est pluriel et évolue au fil du XIX<sup>e</sup> siècle : transmettre aux générations futures les traces et œuvres du passé, initier au goût, mais aussi inspirer les créateurs par la mise à disposition de modèles et d'œuvres de référence.

### **Un engagement pour la sauvegarde du patrimoine et des monuments archéologiques**

La Révolution a permis une prise de conscience de la valeur patrimoniale, conceptualisée par l'abbé Grégoire. Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, cette notion se structure avec la création du service des Monuments historiques en 1834 puis l'élaboration de la « liste de Mérimée » de 1840.

C'est au cours du XIX<sup>e</sup> siècle également que des politiques ont conduit à la création d'institutions structurantes pour la vie culturelle française. En pleine période de la naissance de la notion de patrimoine, les industriels s'engagent dans les démarches d'étude, de conceptualisation et de préservation des biens hérités du passé. Certains sont membres de la Société pour la Conservation des Monuments Historiques d'Alsace (SCMHA), ils pratiquent l'archéologie et participent à la restauration de ce qui est alors appelé les « Antiquités »<sup>94</sup>.

Tantôt un goût pour le Moyen Âge les amène à acquérir des ruines : à Ottrott, les ruines du Windeck, agrémentées de baies géminées du Guirbaden ornent le parc des Dartein dès les années 1830; le baron Fabvier intègre quant à lui le château de Kintzheim, qui sert de fond de scène à son parc paysager; les Hartmann qui intègrent les vestiges du Schwarzenbourg dans leur propriété sont également propriétaires du Schrankenfels en 1900<sup>95</sup>. Les Zuber acquièrent le château de Ferrette et construisent un chalet suisse à ses pieds. Cet attrait pour les ruines médiévales dépasse largement la sphère alsacienne. Un exemple bien connu est le château de Ripaille, au-dessus de Thonon, acquis à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par Frédéric Engel-Gros, patron des usines textiles DMC qui le remanie, l'extérieur en style Renaissance, l'intérieur en style Art nouveau. Tantôt on assiste à des actions de sauvegarde : le Haut-Koenigsbourg fait l'objet des soins du baron Fabvier dans les années 1850 puis de l'industriel Dietsch de Lièpvre dans les années 1870. Nicolas Schlumberger fils porte et finance les travaux de consolidation du château du Hugstein en 1862 (fig. 5). L'industriel Hartmann suit le chantier au château de Kaysersberg financé par la commune et la SCHMHA en 1869 et porte un œil attentif

94. François Igersheim, *L'Alsace et ses historiens, 1680-1914. La fabrique des monuments*, Strasbourg, PUS, 2006.

95. ADHR 8AL1/11941, 17/02/1900.

sur le Windeck. Dans les Vosges du Nord, MM. Dietrich & Cie participent financièrement aux travaux du Schoeneck. Cependant, lorsqu'en 1903 Félix Wolff le conservateur des monuments historiques de l'administration allemande met en place le système bénévole des *Denkmalfleger*, aucun industriel ne s'implique, sans doute comme contestation contre l'administration allemande<sup>96</sup>.

D'autres exemples ponctuels montrent une conscience de l'importance des œuvres héritées du passé et la volonté de constituer des collections. Antoine Borel à Neuchâtel achète des automates Jacquet-Droz du XVIII<sup>e</sup> siècle qui rejoignent le musée de la ville, Auguste Kestner se fait le promoteur de la restauration des vitraux de la collégiale de Thann (1842-1845)<sup>97</sup>, Auguste Haensler (1849-1921), ébéniste et gendre de Charles Stehelin porte la restauration des verrières du temple Saint-Étienne à Mulhouse<sup>98</sup>. Les industriels suisses en revanche ne semblent pas autant engagés dans la protection du patrimoine bâti, laissant cette tâche à des personnalités politiques.



Fig. 5 : Le Hugstein, dessiné à l'encre et au crayon, carnet de croquis de Henry Bourcart, 1843, collection famille Bourcart.

96. Cécile Modanese, *Les ruines de châteaux-forts en Alsace. Représentation, conservation, restauration (1800-1914)*, Maîtrise, histoire, Université Marc Bloch, Strasbourg, 2004, p. 76-78.

97. M. Drouot, A. Rohmer, N. Stoskopf, *La fabrique des produits chimiques... op. cit.*, p. 82.

98. François-Joseph Fuchs, « Auguste Haensler », *NDBA*, n° 12 (1989), p. 1074.

### Création de musées par les industriels alsaciens

Dès 1832, un an après la constitution du Comité des Beaux-Arts par la Société industrielle de Mulhouse (SIM), l'idée de la création d'un musée est avancée. Le projet n'aboutit pas faute de moyens. Cependant, la SIM organise une série d'expositions de peintures en 1836, 1839 et 1841<sup>99</sup>. Bien sûr, les actuels musées techniques de Mulhouse trouvent leur origine dans un usage économique<sup>100</sup>, à savoir renouveler des collections et porter une attention aux motifs et aux modes. Dès 1833, Josué Heilmann fait un rapport sur la création d'un musée industriel du Haut-Rhin pour conserver une collection «de tous les genres de produits industriels de notre département». Les échantillons abondent, provenant des manufactures ou ramenés par des industriels en voyage. Le musée de dessin industriel se constitue à partir de 1857 trouvant sa place à l'étage de l'école de dessin<sup>101</sup>. Essentiellement destiné à être un centre de documentation pour les professionnels, il est accessible au public le dimanche<sup>102</sup>.

Le musée des Beaux-arts doit, lui aussi, sa création à Frédéric Engel-Dollfus (1818 - 1883) qui fait réaliser à ses frais des moulages de bas-reliefs du Parthénon<sup>103</sup>. L'idée de créer un musée de tableaux est approuvée en 1864 par la SIM. Les tableaux, provenant de dons des membres sont exposés dans la salle des séances de l'institution. Outre Frédéric Engel Dollfus qui offre à l'institution le noyau de la collection<sup>104</sup>, Frédéric Zuber, Jean Koechlin-Dolfus, Émile Koechlin, Alfred Koechlin-Schwartz et Édouard Vaucher, contribuent à la constitution de la collection par différents dons<sup>105</sup>. Ils devancent les pratiques des dons et legs qui s'affirment après 1900<sup>106</sup>. Engel Dollfus obtient aussi des envois de l'État grâce à l'appui du comte de Niewerkerke<sup>107</sup>. En 1869, le musée compte cinquante-huit tableaux dont quarante-quatre issus de dons particuliers. Il s'adresse aux membres

99. Isabelle Dubois-Brinkmann, *Musée des Beaux-Arts de Mulhouse, œuvres choisies*, Bernardswiller, ID L'Édition, 2019, p. 4.

100. Bernard Jacqué, «Mulhouse et ses musées, plus d'un siècle et demi d'histoire», *Annuaire historique de Mulhouse* (2008), p. 121-129; Jacqueline Jacqué, «Le musée d'impression sur étoffes», in *Musée en Alsace*, Strasbourg, 1977, p. 279-298; Florence Ott, *La Société Industrielle de Mulhouse 1826-1876. Ses membres, son action, ses réseaux*, Strasbourg, PUS, 1999, p. 558-565.

101. B. Jacqué, «Mulhouse et ses musées, ...», *art. cit.*, p. 121-122.

102. Règlement du musée de dessin industriel de Mulhouse, *Bulletin de la SIM* (1873), p. 30-31.

103. *Centenaire de la Société industrielle de Mulhouse, 1826-1926*, 2 vol., Mulhouse-Dornach, Braun et Cie, 1926, t. I, p. 87.

104. Il passe commande de nombreuses toiles à des artistes régionaux contemporains en 1860-1862.

105. I. Dubois-Brinkmann, *Musée des Beaux-Arts de Mulhouse... op. cit.*, p. 4.

106. J.-C. Daumas (dir.), *Dictionnaire historique... op. cit.*, p. 765.

107. B. Bruant, «Art, patrimoine et industrie...», *art. cit.*, p. 139.

de la SIM à travers un rapport « en recommandant l'étude des beaux-arts comme l'une des distractions les mieux faites pour réagir contre la tyrannie du coton ! »<sup>108</sup> Le projet aboutit après la guerre de 1870, à travers la construction d'un bâtiment dédié achevé en 1883<sup>109</sup>.

L'objectif de la fondation de ce musée est l'éducation à l'art du grand public, dans une visée d'élévation sociale et morale, mais aussi, évidemment, d'éducation des dessinateurs et ouvriers de l'impression sur étoffes. D'autres membres de famille d'industriels ne tardent pas à compléter la collection : Madame Daniel Dollfus-Koechlin en 1900<sup>110</sup>, Gabriel Schlumberger (1866-1931) avec le don d'un ensemble de lithographies d'Engelmann<sup>111</sup>. Le mécénat des industriels sur une période longue rend les expositions et la collection attractives, si bien qu'elle est jalouée par le secrétaire des Amis des arts de Strasbourg en 1880<sup>112</sup>.

La Société Schongauer est créée en 1847, avec pour vocation la création d'un cabinet d'estampes doublé d'une école de dessin. Les œuvres doivent alors servir à l'éducation populaire, mais aussi à la formation artistique des jeunes dessinateurs employés dans les manufactures textiles à Logelbach ou dans la vallée de Munster<sup>113</sup>. L'initiative obtient le soutien collectif de la SIM et quelques industriels prennent part individuellement à cette fondation à travers leur adhésion ou grâce à des financements ponctuels. Ainsi, retiré des affaires à partir de 1843, Frédéric Hartmann-Metzger finance les lourds travaux de restauration nécessaires à l'aménagement du cloître d'Unterlinden, futur musée<sup>114</sup>. Il contribue également à l'acquisition puis à la restauration de la mosaïque de Bergheim, découverte en 1848, qui devient une pièce maîtresse du musée<sup>115</sup>. Parmi les fondateurs notons Albin et Édouard Gros (fils de Jacques Gabriel Gros), Édouard Collomb (1801-1875), chimiste à Wesserling<sup>116</sup> ou Hertzog à Logelbach. En 1853, le musée est inauguré. Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, les collections s'enrichissent grâce

108. *Bulletin de la SIM*, tome XXXIX (1869), p. 434, séance du 26 mai 1869.

109. F. Ott, *La Société Industrielle de Mulhouse... op. cit.*, p. 567-572.

110. I. Dubois-Brinkmann, *Musée des Beaux-Arts de Mulhouse... op. cit.*, p. 4-8.

111. André Brandt, « Gabriel Schlumberger », *Bulletin du Musée Historique de Mulhouse*, t. LX (1952), p. 23-24.

112. Société des amis des arts de Strasbourg, compte rendu de l'assemblée générale du 18 janvier 1880, Strasbourg, Hubert et Haberer, 1898, p. 13.

113. Christian Heck, Esther Moench-Scherer, *Catalogue général des peintures du Musée Unterlinden*, Colmar, Musée Unterlinden, 1990, p. 16.

114. Pantxika Béguerie-De Paepe, « 1847 : Société Schongauer Colmar », *Revue d'Alsace* (2009), p. 22-28.

115. *Catalogue du Musée de Colmar*, Colmar, Decker, 1866, p. 106.

116. J.-M. Bobenrieth, J.-A. Haan, *Gros – Roman... op. cit.*, p. 80.

à des dons, dont certains proviennent des industriels alsaciens tels que Maurice Burrus, Georges Spetz, Henri Lebert et des industriels mulhousiens : Hartmann Riessler, Dollfus ou Koechlin<sup>117</sup>.

Concernant le musée historique de Mulhouse, les fouilles archéologiques menées en 1858 à Rixheim, mettent à jour un tumulus et lancent un projet de musée pour l'histoire de la ville. Frédéric Engel-Dollfus reprend l'idée devant la SIM en 1864. Le mot de musée n'est pas employé : le comité temporaire qui doit voir le jour aura pour objectif premier de « former une exposition au profit des pauvres dans un objectif philanthropique d'initiation à l'histoire de la ville ». Les dons sont nombreux pour constituer la collection d'abord installée à la bibliothèque, puis dans une salle du Musée des Beaux-Arts (actuel Musée de l'Impression sur étoffes)<sup>118</sup>. À l'échelle nationale, Raymond Koechlin (1860-1931) est président fondateur de la Société des Amis du Louvre<sup>119</sup>.

### Les fondations au service des musées suisses

Alors que les musées suisses du XIX<sup>e</sup> siècle doivent leur existence à des initiatives universitaires, progressivement, ils sont soutenus par le mécénat industriel par le biais de fondations, tradition qui perdure, aujourd'hui encore. L'une des plus anciennes, la Fondation Christophe Merian (1800-1858), est créée par testament par le marchand de coton brut, financier, époux de Margaretha Burckhardt (1806-1886), fille d'industriel elle aussi. À la tête d'une importante fortune, il aménage une vaste propriété en périphérie de Bâle où il établit une ferme et réalise des expériences agricoles, fait non surprenant pour cet ancien élève d'Hofwyl. Il crée la fondation dès 1857 dans un large objectif : la contribution au bien-être de la population à travers les progrès agronomiques, l'ouverture de son parc au public, mais aussi le soutien à des projets culturels et sociaux. Un autre exemple est celui de la Fondation Emanuel Hoffmann à Bâle, à partir de laquelle est créé le premier musée européen dédié à l'art contemporain, le *Museum für Gegenwartskunst* de Bâle. La fondation est aussi mécène d'artistes et de musiciens. Ce soutien à l'art repose sur la fortune familiale des Hoffmann-Oeri née de la multinationale de la pharmacutique Roche, établie par leur arrière-grand-père, Fritz Hoffmann, en 1896<sup>120</sup>. Le phénomène se développe

117. C. Heck, E. Moench-Scherer, *Catalogue général des peintures... op. cit.*, p. 30.

118. Martine Stahl-Weber, « Le musée historique », in *Musées en Alsace*, Strasbourg, Éditions Publitotal, 1977, p. 259.

119. N. Stoskopf, « La face cachée... », *art. cit.*

120. Ingrid Dubach-Lemainque, « Ces collectionneurs philanthropes qui sont le visage de la Suisse », *L'œil*, n° 746 (septembre 2021), p. 50-57.

tout au long du xx<sup>e</sup> siècle. Alfred Borel, installé à Neuchâtel, se rapproche davantage des pratiques alsaciennes : œuvrant pour la création du nouveau musée de la ville, il fait jouer son cercle relationnel et finance lui-même la création d'un médaillon de façade par Albert Anker et la cage d'escalier (1883-1884) tout en finançant d'autres projets, comme les orgues du temple de Béroche, ou des chaires nouvelles à l'Université de Neuchâtel. Après son décès en 1915, la presse helvétique évoque des legs de plus d'un million de francs or à diverses institutions neuchâteloises<sup>121</sup>.

## CONCLUSION

Les industriels alsaciens et suisses sont eux-mêmes, dès le début du xix<sup>e</sup> siècle, des artistes. Convaincus des bienfaits de la pratique culturelle et artistique, ils encouragent la lecture ou la musique. Ce constat nuance l'image austère de l'industriel laborieux et soustrait à tout loisir. Pourtant, les études consacrées au patronat industriel ont occulté ce phénomène, sans doute parce que le rapport à l'art touche essentiellement la sphère privée plutôt que celle de l'entreprise. Il faut toutefois distinguer la pratique personnelle, dans laquelle l'art est un usage d'une élite bourgeoise au niveau d'instruction et au train de vie élevé alimentant la sociabilité, d'une promotion humaniste et d'un encouragement des arts auprès de la population ouvrière.

Existe-t-il une spécificité alsacienne et suisse ? Globalement l'aisance financière des industriels européens leur permet un accès aux arts, aux commandes en particulier dans la deuxième moitié du xix<sup>e</sup> siècle. La pratique individuelle, même si elle n'a guère été étudiée, ressort parfois : Maurice Bergès par exemple peint de nombreux tableaux. Sans pratiquer eux-mêmes, les industriels français passent des commandes destinées à embellir leurs intérieurs. Citons les Bergès en Isère, amis de Mucha, qui lui commandent quelques créations. Léon Lamotte (1812-1903) dans le Nord, appréciait l'art et passe de nombreuses commandes<sup>122</sup>. On lit à travers les réalisations et les commandes, la perception de la société. À la fierté de voir représentée son entreprise sur des crayonnés ou des lithographies, succède un engouement pour les scènes rurales ou de nature dans la seconde moitié du xix<sup>e</sup> siècle.

---

121. A. Wasserfallen, *Les Borel de Neuchâtel... op.cit.*, p. 183 et 200.

122. *La famille Motte*, Tournai, Castermann, 1909, p. 13.

Du point de vue de l'encouragement à la pratique artistique, la musique connaît un succès sans précédent avec les orphéons à travers la France entière. Edmond Bossu, industriel du Nord parle de « notre musique » en évoquant l'ensemble porté par l'entreprise Motte-Bossu<sup>123</sup>. La spécificité réside davantage dans l'origine des convictions qui accompagnent la pratique et l'encouragement. En termes d'encouragement à une pratique populaire, la conviction philanthropique différencie les industriels alsaciens qui cherchent à atteindre une société fraternelle à travers l'éducation et les pratiques artistiques. Elle ne rejoint pas là le mouvement orphéonique qui cherche à galvaniser ses ouvriers. Enfin, on constate qu'ils appliquent ce courant de pensée en privilégiant la pratique musicale qui suppose rigueur, entraînement et abnégation, aux autres arts, même si elle peut exciter les passions : c'est ainsi que le pianiste Thalberg dont le jeu tend au beau et au parfait est préféré à Liszt<sup>124</sup>. Les industriels suisses et alsaciens tendent donc à une pratique artistique sage, sérieuse et raisonnable à l'opposé du romantisme qui exalte les passions.

---

123. Louis Trénard, «Un industriel roubaisien du XIX<sup>e</sup> siècle par sa correspondance», *Revue du Nord*, t. 50 (1968), p. 35-53.

124. Extrait de *L'Industriel Alsacien*, cité dans A. Brandt, «Liszt à Mulhouse...», *art. cit.*