



HAL
open science

**Sarreguemines au XIXème siècle : la faïencerie
Utzschneider, 1790-1914 contribution à une histoire des
goûts et des styles au XIXème siècle**

Emile Decker

► **To cite this version:**

Emile Decker. Sarreguemines au XIXème siècle : la faïencerie Utzschneider, 1790-1914 contribution à une histoire des goûts et des styles au XIXème siècle. Art et histoire de l'art. Université Nancy 2, 2001. Français. NNT : 2001NAN21007 . tel-01776218

HAL Id: tel-01776218

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01776218v1>

Submitted on 24 Apr 2018

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

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



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

**UNIVERSITE DE NANCY II
U.E.R. D'HISTOIRE DE L'ART ET D'ARCHEOLOGIE**

N° attribué par la bibliothèque

THESE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE NANCY II

Discipline : Histoire de l'Art

présentée et soutenue publiquement

par

EMILE DECKER

le 26 JANVIER 2001

**SARREGUEMINES AU XIX^{ème} SIECLE : LA FAÏENCERIE UTZSCHNEIDER
1790-1914**

**CONTRIBUTION A UNE HISTOIRE DES GOUTS ET DES STYLES
AU XIX^{ème} SIECLE**

Tome 1

Directeur de thèse : François Pupil

REPRODUCTION INTERDITE

"L'Université n'entend donner aucune approbation aux opinions émises dans cette thèse ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leur auteur"

**SARREGUEMINES AU XIX^{ème} SIECLE : LA FAÏENCERIE
UTZSCHNEIDER
1790-1914**

CONTRIBUTION A UNE HISTOIRE DU GOUT ET DES STYLES

SOMMAIRE

	<i>Pages</i>
<i>AVANT PROPOS</i>	4
<i>INTRODUCTION</i>	6
PREMIERE PARTIE	
LES CONDITIONS DE LA CREATION A LA MANUFACTURE DE SARREGUEMINES	
Chapitre 1 : Une manufacture dans l’histoire	16
<i>I. La naissance de la manufacture. (1790-1799). II. Paul Utzschneider (1799-1836). III. Alexandre de Geiger (1836-1870). IV. Paul de Geiger (1870-1913).</i>	
Chapitre 2 : Création, innovation et industrie	37
<i>I Les matières céramiques. A. Les faïences fines. B. Les grès. C. La porcelaine II. L’élargissement de la palette des décors. A. Les engobes B. Les décors peints. C. Dorures et lustres. D. Glaçures et émaux. E. Décors par transfert imprimé. III L’évolution des techniques et son incidence sur la création.</i>	
Chapitre 3 : Création et logique commerciale	91
<i>I. La stratégie commerciale de la manufacture. II. La demande de la clientèle III Artistes et logique commerciale.</i>	
DEUXIEME PARTIE	
LA PRODUCTION ET LES ASPECTS DU GOUT.	
Chapitre 1 : Le poids de l’histoire dans la création	122
<i>I. Le goût pour l’histoire au XIX^{ème} siècle. A. La constitution de grandes collections. B. Le développement des</i>	

musées. C. Les ornemanistes et la diffusion de recueils de dessins pour l'art et l'industrie. D. Les arts décoratifs et le recours au passé. II Le néoclassicisme III Historisme et éclectisme. A. Le style néo-gothique B. Le style néo-renaissance. C. Les références à l'art des XVIIème et XVIIIème siècles.

Chapitre 2 : Les séductions de l'exotisme

211

I. L'attrait de l'Orient A. Les contacts de l'Europe avec le Proche-Orient au XIXème siècle. B. L'Orientalisme. C. Formes et décors islamiques à la faïencerie de Sarreguemines. II Des chinoiseries à la découverte de l'art chinois. A Aux origines de la chinoiserie B. Chinoiserie, porcelaines et faïences. C. Chinoiseries et faïences industrielles D Les chinoiseries à Sarreguemines. E. La redécouverte de l'art chinois dans la seconde moitié du XIXème siècle. F L'influence de l'Art chinois sur le répertoire des formes. III Le Japonisme. A. L'ouverture du Japon à l'Occident B. La naissance du Japonisme B. Le japonisme à la faïencerie de Sarreguemines.

Chapitre 3 : Le recours à la nature

282

I. Une vision romantique de la nature. A. La nature, œuvre de Dieu et miroir de l'âme. B. L'engouement pour les fleurs. C. Les paysages de l'époque romantique. II Naturalisme et éclectisme au milieu du XIXème siècle. A. Le naturalisme dans les arts décoratifs. 1. L'exposition de Londres de 1851. 2. La nature et les ornemanistes anglais. 3. La naturalisme et la céramique du milieu du XIXème siècle. B. Le naturalisme dans la production de la manufacture de Sarreguemines. III La plante à l'époque de l'Art nouveau A. Les prémisses de l'Art nouveau B. La plante à l'époque de l'art nouveau C. La plante et son application à Sarreguemines à l'époque de l'Art nouveau.

Chapitre 4 : Le culte de l'image

354

I Histoire d'un phénomène. A. Le culte de l'image au XIXème siècle B. L'image et la faïence. II. L'imagerie pittoresque A. Les paysages B. Les scènes de genre. III L'imagerie commémorative et événementielle. A. L'époque de la monarchie de Juillet. B. Le second empire C. La troisième république et l'annexion. IV. L'imagerie pédagogique et plaisante. A. Le rôle éducatif de l'image au XIXème siècle. B. Les catalogues et les inventaires des richesses du monde. C. L'Histoire. V. L'imagerie du rire et de l'humour. A. Le rire au XIXème siècle. B. Les procédés du rire. C. Les cibles du rire.

CONCLUSION

438

ANNEXES

449

1° Repères chronologiques

450

2° Biographie des artistes

454

3° Lexique des termes techniques

467

4° Les marques

471

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE.

489

Avant-propos

Ce travail universitaire trouve son origine dans mon souci de comprendre l'importante production de la manufacture Utzschneider conservée au musée de Sarreguemines où j'exerce la fonction de conservateur depuis une vingtaine d'années. Cette préoccupation s'est imposée à moi devant la grande hétérogénéité des collections qui apparaissaient très variées et offraient une image sans cohérence.

Ce constat m'a conduit à une série de questions qui correspondent aux grandes lignes de la problématique de ma recherche. Pourquoi cette diversité ? Correspond-elle à des phases d'évolution du goût ou à des demandes de publics différents ? En quoi ces formes sont-elles représentatives des préoccupations du XIX^{ème} siècle ? Comment s'inscrivent-elles dans l'histoire des styles ? Une étude s'imposait qui redonnerait du sens à cette richesse de créations.

La méthode mise en œuvre s'appuya dans un premier temps sur un catalogage de la production le plus exhaustif possible. Cette collecte s'étendait aux collections publiques et privées mais aussi au marché des objets d'antiquité. Elle m'a conduit à visiter les réserves des musées en France mais aussi à l'étranger notamment lors de l'exposition dont j'avais assuré le commissariat : *Céramique lorraine - Chefs-d'oeuvre des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles* au musée d'Atlanta, en 1990. La création d'un site consacré au musée sur Internet a permis récemment d'élargir le cercle des contacts et des informations. La céramique de Sarreguemines ayant eu une diffusion mondiale, ces extensions de l'aire de la documentation permettent d'avoir une vision plus réelle de la variété de la production. Il fallut se doter très vite d'outils de datation fiables par une étude des marques et signes placés sur les céramiques.

La phase suivante concernait l'analyse des œuvres. La recherche m'a amené à documenter les œuvres en croisant les sources. Il s'agissait de les comparer avec les productions des autres manufactures, mais aussi de les confronter aux sources littéraires, savantes ou populaires, aux recueils des

ornemanistes, aux revues des arts décoratifs et aux comptes rendus des expositions nationales ou universelles. Elle me conduisit à effectuer une enquête parallèle sur les arts décoratifs et l'histoire du goût au XIX^{ème} siècle.

Cette démarche m'a permis de situer ensuite les œuvres dans le contexte de l'histoire des arts appliqués à l'industrie.

Remerciements

Cette thèse n'aurait pas vu le jour sans l'amical soutien du professeur François Pupil qui a accepté de diriger cette étude et qui l'a accompagnée par ses corrections, ses encouragements et ses conseils.

Tous mes remerciements vont aux nombreuses personnes sans le concours desquelles cette recherche n'aurait pas été aussi exhaustive : aux amis, aux collectionneurs et marchands qui m'ont permis d'étudier des pièces peu connues ; je pense particulièrement à Angélique Amandry, à Ulrike Raduntz et à Alain Bénédick.

J'adresse des remerciements tout particuliers à Jacques Peiffer pour nos fructueux échanges qui ont permis de clarifier certains points de terminologie et de techniques de fabrication.

Il m'est agréable d'exprimer ma gratitude à tous ceux qui m'ont, au jour le jour, apporté une aide, un encouragement, de la sympathie :

- à Françoise et à Olivier, qui ont accepté mes nombreuses journées d'absence ou les longues heures passées devant les écrans d'ordinateur,
- à l'équipe du musée de Sarreguemines qui a supporté ces années de travail et particulièrement à Marie Louise Hoffmann, à Laetitia Pitz, à Solange Collowald et à Christian Thévenin qui partage avec moi la passion de la céramique depuis plus de vingt ans et qui a réalisé l'ensemble des photographies de l'ouvrage,
- à Myriam d'Habit et à Adeline Gilson pour les conseils qu'elles m'ont prodigués.

Merci aux responsables des collections publiques et d'archives qui m'ont accueilli et m'ont permis de travailler dans les meilleures conditions.

Je tiens enfin à remercier les membres du jury : Mme Tamara Préaud, directrice du service des archives de la Manufacture de Sèvres, Messieurs Dominique Jarrassé, professeur à l'Université de Bordeaux III, Jean-Michel Massing, du Department of history of art de Cambridge ainsi que Jean-Michel Minovez qui enseigne à l'Université de Toulouse Le Mirail, qui ont accepté de participer au jury de cette thèse.

Crédit photographique

Toutes les photographies ont été réalisées par Christian Thévenin, assistant au musée de Sarreguemines, sauf le cliché n° 92 qui est dû à A. Mertz.

Introduction

"Une fois pour toutes, les gens de goût ont relégué le XIXème siècle parmi les périodes de transition dépourvues de style et d'intérêt : manque de raffinement, manque d'originalité, bref, tous les défauts l'affectent. On lui reproche même d'être le temps de la "camelote", ce qui laisserait supposer qu'on le connaît mal. Peu importe, le dédaigner est de bon ton, cela fait partie du dictionnaire de snobisme. Pour l'amateur de céramiques dans combien de musées, les objets exposés s'arrêtent à la fin du XVIIIème siècle !"

Marielle Ernould-Gandouet. *La céramique en France au XIXème siècle.*

Si les grandes manufactures de porcelaine et les artistes indépendants ont fait l'objet de nombreuses études, il est rare qu'on ait analysé la production des faïenceries industrielles qui apparurent en France au XIX^{ème} siècle ; souvent décriées, elles ont été longtemps méprisées. Cependant, l'examen de leur création permet de saisir d'une manière concrète les contradictions qui se manifestèrent dans les relations entre l'Art et l'Industrie posant l'un des problèmes esthétiques essentiels de l'époque.

La production de la faïencerie de Sarreguemines, en Lorraine, apparaît à cet égard exemplaire. A sa création en 1790, elle n'était qu'un très modeste établissement aux techniques exclusivement artisanales employant une dizaine de personnes. Grâce à la personnalité des directeurs qui se succédèrent, elle devint vite un centre réputé. Ces capitaines d'industrie mirent en œuvre des techniques d'origine anglaise qu'ils ne cessèrent d'améliorer. La croissance de l'entreprise fut rapide et continue. A la fin du Second Empire, elle tient le premier rang des manufactures de faïence européennes. Sa production fut considérable et inonda non seulement le marché français mais international. Elle mit en pratique des procédés techniques nouveaux à l'échelle industrielle, occupant dans son unité de fabrication de Sarreguemines plus de 3000 ouvriers au début du XX^{ème} siècle.

Cette manufacture naquit à l'aube d'une période troublée où la France vivait de puissants bouleversements qui allaient la marquer durablement et en profondeur. Ces mutations affectèrent avec ampleur la vie politique et sociale de notre pays. La Révolution française métamorphosa les institutions politiques françaises car la monarchie fut abolie et la République instaurée en 1792. Le pouvoir qui avait été l'apanage du roi et d'une partie de l'aristocratie passait désormais dans les mains de nouvelles classes sociales. L'Empire et la

Restauration, s'ils rétablirent des régimes monarchiques par la suite, ne purent inverser le mouvement ni endiguer la montée politique de la bourgeoisie. Pour les industries d'art, et plus particulièrement pour les manufactures comme celle de Sarreguemines, ces transformations se traduisirent par l'émergence d'une nouvelle classe de commanditaires et de clients.

Ces ruptures politiques coïncidèrent avec des modifications de l'économie et la mise en place en France de la civilisation industrielle, consécutivement à l'arrivée au pouvoir de la bourgeoisie. Les capitaux ne se reportaient plus sur les domaines et les propriétés foncières mais s'investissaient dans la création et le développement des établissements industriels.

L'industrie cherchait à appliquer les récents acquis de la science et des techniques ; dans un souci de profit, elle rationalisait les procédés de fabrication afin d'éviter toute perte due à une mauvaise organisation de la chaîne de production. Elle recourait de plus en plus aux machines et employait la houille comme source d'énergie. Elle avait pour objectif une production de masse et de série, en procédant par segmentation, mécanisation et simplification des tâches, introduisant des facteurs nouveaux qui eurent des incidences sur la qualité esthétique de ses réalisations.

La plupart des faïenceries comme celle de Sarreguemines durent s'adapter à cette évolution. L'objet fabriqué passait dans de nombreuses mains au cours de son élaboration. On innovait et l'on introduisait des procédés qui permettaient de réaliser des décors en série sans employer une main d'œuvre coûteuse parce que très qualifiée : les pochoirs, les transferts imprimés - facilement applicables- multipliaient les exemplaires d'un même motif.

Cette modification des structures et des techniques de production posa donc les interrogations d'un des plus grands débats esthétiques des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles : comment pouvait-on concilier, au sein de ces établissements, l'art et les techniques industrielles ?

Dans la civilisation artisanale, la pièce produite pouvait être considérée comme une œuvre, c'est-à-dire l'expression d'une individualité qui y avait imprimé la marque de son talent singulier. Dans la civilisation industrielle, l'objet devenait le fruit d'une action collective dans laquelle la division des tâches ne laissait à chaque intervenant qu'une part minime, anonyme et inexpressive. En outre, les grandes entreprises supprimaient toute relation directe entre le producteur et l'acheteur.

Au XVIII^{ème} siècle, les métiers nécessitaient au sein des corporations, un apprentissage long et sérieux. La disparition des corporations lors de la Révolution française interrompit souvent la transmission des arcanes du beau travail.

L'apparition de la production industrielle posait donc des problèmes d'ordre esthétique : les critiques et les jurys des grandes expositions soulignaient dans leurs rapports ou dans leurs articles que les pièces réalisées selon ces procédés étaient souvent d'une grande laideur. On utilisait beaucoup à l'époque l'expression "arts industriels"¹, en soulignant le paradoxe que constituait l'emploi des deux termes de l'expression : "Il y a, entre les deux mots arts industriels, que l'on prodigue partout à chaque instant, un flagrant désaccord ; l'oreille est habituée à cette locution, et la dissonance ne nous choque pas, mais la réflexion ne la supporte guère et la logique ne l'admet pas du tout. L'art a pour objet, en dehors de toute idée de spéculation, de chercher, sous les formes du beau, la réalisation du bien ; le but est tout idéal ; si l'artiste se laisse envahir par la pensée du lucre, il descend de sa profession pour prendre un métier. L'industrie au contraire, a pour but la spéculation, par l'intermédiaire de la production et du commerce ; si l'art s'empare d'un industriel, sans doute, il l'élève comme homme, mais il tue en lui le commerçant."² Cette remarque illustre les contradictions qui apparurent avec l'avènement de la révolution industrielle.

Les remèdes proposés pour endiguer le mal furent très divers. Le comte de Laborde, auteur d'un rapport sur l'Exposition universelle de Londres de 1851, s'attacha parmi les premiers à vouloir réconcilier l'art et l'industrie ; il préconisait une intervention plus importante des artistes dans le monde de l'industrie. En Angleterre, les critiques d'art Ruskin et Morris adoptaient un point de vue différent ; ils rejetaient la production industrielle pour promouvoir un retour à l'artisanat, seul mode de production susceptible d'être un agent de réforme à la fois social, moral et esthétique.

Il est vrai que, dans le domaine de la céramique au XIX^{ème} siècle, les innovations esthétiques furent souvent le fait d'artistes artisans : Avisseau, Ziegler, Deck, Chaplet, Delaherche. Lorsque le goût nouveau s'était petit à petit répandu auprès du public, il était repris et adapté par les industriels. C'est la constatation à laquelle parvint Victor de Luynes après l'Exposition universelle de Paris de 1878 : "des ateliers individuels, des faïenceries d'art proprement dites, la décoration tend à passer dans les grandes faïenceries ; en effet, le goût des belles poteries s'est répandu, on est devenu plus exigeant, et les objets

¹ "En nous servant de l'expression "art industriel", nous entendons l'application des lois du beau aux modèles d'objets usuels fabriqués par quantités, et par conséquent au plus bas prix possible." Article signé de l'initiale J* in *L'art décoratif* N° VI, Mars 1899, p. 253.

² A. Gruyer: Applications de l'art à l'industrie in *Rapport de la commission française à l'Exposition de Londres en 1871* p. 60

destinés aux usages ordinaires de la vie ont dû recevoir une forme élégante et un décor plus riche.”³

*
* *
*

Un second facteur intimement lié à l'industrialisation allait peser sur les qualités esthétiques des produits des manufactures comme celle de Sarreguemines : l'environnement commercial dans lequel se déroulait l'activité de ces établissements. Les classes moyennes, bénéficiant du développement économique s'étaient considérablement enrichies. Elles constituaient une population soucieuse de son bien-être et de son confort, dont la consommation de biens allait croissant au cours du temps. La politique commerciale devint donc une part importante de la démarche des entreprises. Il ne suffisait pas de produire bien et en grande quantité mais il fallait distribuer ces produits, les faire connaître au plus grand nombre dans un contexte de concurrence acharnée. La vente ne s'effectuait plus à l'échelon local, la région de Sarreguemines, mais à l'échelon interrégional et international. Le marché s'étendit, profitant de la révolution technique ; les voies navigables puis les voies ferrées favorisaient le transport des produits vers des destinations lointaines. On mit en place un système de distribution nouveau, en créant des magasins de vente dans la capitale ; on s'attacha le concours de représentants de commerce qui démarchaient grossistes et détaillants. On fit imprimer des catalogues de vente. En outre, la manufacture de Sarreguemines présentait régulièrement aux concours des expositions nationales et internationales des objets de meilleure qualité ; les distinctions et médailles remportées étaient tout aussitôt citées dans les affichettes publicitaires.

Dans la seconde moitié du siècle, les grands magasins servirent de relais à ces efforts : ils montraient dans leurs vastes galeries d'expositions les produits des plus grandes manufactures et les soumettaient au jugement de la clientèle, reine et arbitre du goût. Afin de pouvoir subsister, la faïencerie de Sarreguemines comme tant d'autres entreprises, dut se mettre à l'écoute de la clientèle, de ses exigences et de ses caprices, d'une manière plus assidue encore. Les créateurs durent tenir compte de cette évolution et s'y plier.

³ De Luynes, *Exposition Universelle internationale de 1878 à Paris. Groupe III, classe 20. Rapport sur la céramique*, Paris, 1882, 185 p.

Les établissements rivalisaient d'ingéniosité pour répondre aux fluctuations du goût du public. Très en vogue à l'époque, ce concept de *goût*⁴ avait changé de nature au début du XIX^{ème} siècle : il ne s'attachait plus à des valeurs immuables et universelles mais il impliquait désormais la variabilité. Le goût concernait alors ce qui était moderne, conforme à son temps. Le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^{ème} siècle* de Pierre Larousse développa cette idée dans l'article qu'il consacra à ce mot : "Comme chaque siècle a une tâche spéciale à remplir, il faut à chaque siècle un idéal particulier qui soit en rapport avec cette tâche. Aussi quelque parfait que soit un chef-d'œuvre, il arrive toujours un moment où il ne répond plus au besoin de la société. Il peut encore être admiré dans certaines parties ; mais il en est d'autres qui ne sont plus goûtées et même qui déplaisent. (...) On voit bien par là que les œuvres d'art, quelque belles qu'elles aient paru d'abord, ne peuvent pas servir éternellement. Ce sont de véritables instruments, et à ce titre, leur usage est toujours limité quant au temps et quant aux personnes. Quelque qu'en aient été l'étendue et la durée, il arrive toujours un moment où ils cessent de convenir à la génération présente et où ils sont mis au rebut. Par conséquent, il faut que l'exercice des beaux-arts soit une fonction normale et constante dans chaque société ; il est nécessaire que ces arts créent sans cesse des œuvres nouvelles qui soient conformes aux goûts et aux besoins des populations vivantes, et que, par conséquent, ils changent leurs procédés selon les temps, les lieux et les circonstances."⁵

Cette variabilité dans les valeurs qui fondaient le goût au XIX^{ème} siècle fut reconnue par les contemporains qui s'inquiétèrent de cette instabilité : "Avant la révolution un siècle suffisait à peine à modifier les habitudes, les costumes, les tendances du goût. Depuis la Révolution, de dix ans en dix ans, nos ameublements, nos toilettes, nos bijoux, tout notre luxe enfin a vieilli de cent ans. De plus, avant 1792, chaque âge se rattachait directement par son art, à l'âge qui venait de finir. Depuis cette époque, chaque génération se détourne brusquement et avec lassitude de ce qu'a produit la génération précédente. Nous possédons la science, et elle ne produit rien de stable. Nous sommes incessamment en quête de mieux ; mais nous ignorons les sages

⁴ La notion de goût esthétique fit son apparition d'une façon tardive dans l'histoire de la pensée occidentale. Jusqu'au milieu du XVII^{ème} siècle, le terme désignait le sens qui permet de distinguer les saveurs. Il semble que ce soit l'auteur espagnol Gracian Y Morales (1601-1658) qui, le premier, ait employé le mot dans un sens métaphorique pour signifier la faculté de discerner le beau du laid. Durant l'Antiquité et le Moyen Age, l'art ne relevait pas d'un jugement de goût, mais d'un jugement éthique et technique. Voir Luc Ferry : *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*. Paris, 1990, 441 p.

⁵ Article "goût" in *Le grand dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle* de Pierre Larousse.

lenteurs par lesquelles s'accomplissent tout progrès, toute amélioration durable.”⁶

Cette accélération trouve son origine dans les nouvelles sensibilités esthétiques qui étaient apparues en Europe au début du XIX^{ème}. Le souci du renouvellement permanent des formes et la recherche constante de la modernité constituaient une des caractéristiques de cette évolution. L'esprit de progrès dans les domaines des sciences et des techniques, avec les renouvellements qu'il engendrait, n'était pas étranger à ce besoin de nouveauté dans les arts. Afin de plaire, on faisait proliférer l'ornementation qui souvent ne tenait compte ni des proportions, ni de la forme du support, pas plus que de la spécificité de la matière utilisée. Très vite le sentimental et le pittoresque devinrent les principales sources d'inspiration. Pour les susciter, on puisait dans les arts du passé ou dans un exotisme de pacotille. Les redécouvertes dans ces domaines se succédèrent ; la copie et le pastiche étaient la règle.

Le mouvement des idées conduisait ainsi à un renouvellement périodique des jugements sur l'art en procédant souvent à des redécouvertes. Francis Haskell, dans son étude *La Norme et le caprice - Redécouvertes en art*, montre le rôle qu'ont joué un certain nombre de facteurs dans l'évolution des jugements de goût au XIX^{ème} siècle : l'activité de certains marchands, les choix des collectionneurs privés, la fréquentation des expositions et des musées, la lecture des revues et des critiques mais aussi certains phénomènes tels que le snobisme, l'affectation et le développement des études historiques spécialisées. “En fait, le goût quelque capricieux qu'il soit, est toujours tributaire d'autres facteurs que le goût pur et simple. Tout système esthétique, si légère soit cette dépendance, est inextricablement lié à un ensemble de forces d'ordre religieux, politique, nationaliste, économique, culturel, qui pour n'entretenir en apparence, qu'une relation des plus lointaines avec l'art, peuvent néanmoins exiger parfois que celle-ci soit brutalement rompue avant même que les conditions d'un changement de sensibilités ne soient réunies. Marchands et artistes, historiens et ecclésiastiques, politiciens et collectionneurs, tous sont susceptibles de vouloir, à un moment ou à un autre, et pour des motifs différents, changer ou maintenir la hiérarchie esthétique dominante. Le maintien de celle-ci peut même procéder d'une impulsion aussi forte que son renversement”⁷

Les formes nouvelles apparaissaient généralement au sein d'une élite aristocratique, intellectuelle ou artistique. Au XIX^{ème} siècle, certaines personnalités au caractère affirmé comme la princesse Marie d'Orléans, la

⁶ A. Gruyer : Applications de l'art à l'industrie in *Rapport de la commission française à l'Exposition de Londres en 1871*, p. 50.

⁷ Francis Haskell, 1986, p. 33 et 34.

princesse Mathilde, le prince Napoléon, la Païva ou encore Théophile Gautier, Baudelaire, les frères Goncourt, le comte de Montesquiou jouèrent, on le sait, ce rôle de pionnier et de découvreur. Le goût nouveau était adopté d'abord par un cercle restreint, puis se diffusait par phénomène d'imitation dans la société. Il passait du statut du "goût nouveau" au "bon goût". Il s'inscrivait dans un certain nombre de formes, qui en se cristallisant et en se généralisant, se diffusaient en ce qu'il est convenu d'appeler un style. Avec la découverte des civilisations anciennes et les progrès de l'histoire, le terme de style désignait désormais une étape du goût ayant sa propre cohérence, sa propre convergence de formes et dont les éléments constituent un vocabulaire articulé comme une grammaire.⁸

*

* * *

L'adoption de procédés industriels, l'apparition de techniques commerciales hautement développées, l'émergence d'une économie de consommation de masse et les effets de nouvelles sensibilités eurent ainsi des conséquences déterminantes sur les qualités esthétiques de la production. Les problèmes et interrogations que suscita cette crise furent multiples et demeurent, pour certains d'entre eux, d'actualité : comment concilier les impératifs de l'art et ceux de l'industrie dont on disait à l'époque qu'elle faisait "du clinquant pour la bourgeoisie et de la camelote pour le peuple"⁹ ? Comment obtenir un produit que l'on pourra qualifier de beau mais qui aura été fabriqué en série ? Comment réaliser des ouvrages à partir de matières premières peu coûteuses en donnant l'illusion de proposer des objets de luxe par des procédés mécaniques ?

Le public formait son goût par ce qu'il voyait et prenait pour modèle : souvent des objets de luxe, rares et coûteux. Ne possédant pas les ressources financières suffisantes pour les acquérir, il se reportait vers des pièces qui ressemblaient à ces choses précieuses qu'il admirait. Les industries cherchaient à répondre à cette demande. Comment donc réaliser des objets plaisants, dans des matières et selon des techniques peu coûteuses ? Comment offrir un art pour tous selon le slogan de l'époque ? Comment

⁸ En 1856, l'ornemaniste Owen Jones écrivit un ouvrage dont le titre exprime cette notion *The Grammar of Ornament* (la grammaire de l'ornement).

⁹ "L'art industriel" in *L'art décoratif* N° VI, Mars 1899, p. 253 ; article signé de l'initiale J*.

réconcilier l'utile et le beau ? Ces débats mobilisèrent les artistes, les philosophes, les écrivains, les artisans, les manufacturiers.

En raison du rôle prééminent qu'exerça dans l'industrie céramique la manufacture de Sarreguemines, il semble judicieux d'examiner comment étaient appréhendés ces problèmes au sein d'une grande entreprise. Souvent citée comme un modèle par les rapporteurs des expositions nationales ou universelles, elle se trouve en effet, au cours de son développement, au cœur des débats. Il paraît opportun d'y observer les processus qui ont présidé au cours du XIX^{ème} siècle à l'introduction de techniques et de savoir-faire nouveaux. Une étude systématique des effets de l'utilisation de nouvelles techniques sur la qualité de la création artistique (effets négatifs ou positifs) devrait permettre une connaissance affinée des incidences esthétiques induites par l'industrialisation. Il est donc utile de connaître les stratégies mises en œuvre par cette manufacture sensible à la critique et à une possible désaffection de la clientèle.

Au moment où le commerce s'organisait à l'échelon national puis s'étendait même à l'espace européen et où la concurrence exigeait des entreprises la mise en place de nouvelles pratiques commerciales, la faïencerie de Sarreguemines avait aussitôt développé de nouvelles stratégies : il paraît important d'en examiner les répercussions sur les processus de création.

Dans une période où les goûts évoluaient rapidement et se renouvelaient constamment, se révèle nécessaire l'étude des conséquences de ces fluctuations sur la production industrielle de la faïencerie. Ont-elles pu s'imposer dans une structure, certes forte, mais que l'on sait lourde et peu flexible en raison de la complexité des moyens que l'on y mettait en œuvre ? Comment cette manufacture contribua-t-elle à son échelon à l'évolution des goûts et des styles de son époque ?

Afin d'apprécier ces différentes questions, nous avons choisi d'étudier la production de la faïencerie de Sarreguemines entre sa création et son apogée à la veille de la première guerre mondiale, c'est-à-dire à une époque où le débat de l'Art et de l'industrie connaissait ses contradictions les plus vives et où la plupart des manufactures de France devaient affronter les mêmes problèmes.

L'objectif de cette analyse consiste à situer les créations de l'établissement dans l'histoire du *goût*, dont volontairement j'adopterai l'acception la plus étendue et la plus riche. Dans son ouvrage *l'Art et le goût en France*, S. Rocheblave, professeur à la faculté des lettres de Strasbourg, relevait au début du XX^{ème} siècle l'ampleur du champ couvert par cette notion

qui s'étend aux différentes activités de l'esprit humain : en effet, le terme de *goût* "admet non seulement les choses de l'art, mais celles de la littérature, celles de la langue, et dans le domaine de la sensibilité et l'imagination, tout ce qui, aux yeux d'un observateur averti et d'un psychologue un peu pénétrant, dénote les fluctuations, les ondulations et les langages expressifs de l'âme d'un peuple, sous les espèces, diverses mais non différentes, de tous les beaux-arts à la fois liés entre eux par des correspondances secrètes."¹⁰

¹⁰ S. Rocheblave *L'Art et le goût en France*. Paris 1930, p. 3 à 4.

PREMIERE PARTIE : LES CONDITIONS DE LA CREATION A LA MANUFACTURE DE SARREGUEMINES

Chapitre 1

Une manufacture dans son siècle

"Cette fabrique est située sur le puissant courant de la Blies et de la Sarre ; elle a environ 65 ans d'existence, et malgré la disposition incommode de ses différentes parties qui sont comme éparses çà et là de la localité, malgré leur exigüité, elle a cependant toujours été croissant en activité et en succès, sous la direction éclairée de M. Paul Utzschneider."

Brongniart A. *Traité des arts céramiques ou des poteries.*

La manufacture de Sarreguemines est née sur les bords de la Sarre au cours de la Révolution française ; à l'origine, elle ne fut qu'une modeste entreprise de type artisanal. Tout au long du XIX^{ème}, elle franchit, comme de nombreuses manufactures de son époque, les étapes qui la conduisirent à l'industrialisation. A la fin du siècle, elle occupait des milliers d'ouvriers et avait contribué à modifier le paysage de la ville qui l'avait vu naître en y implantant des hangars, des ateliers et en érigeant des dizaines de cheminées qui rejetaient vers les cieux fumées et vapeurs. Ses produits étaient connus et exportés jusqu'aux confins du monde.

I. La naissance de la manufacture (1790-1799)

En raison de l'absence d'archives sur cette période, il a été très longtemps difficile de fixer avec précision la date de fondation de la manufacture de faïence à Sarreguemines. Les dates de 1765¹, 1778, 1780, 1782 étaient traditionnellement proposées par divers auteurs. Il revient à MM. Charles et Henri Hiegel le mérite d'avoir pu rectifier ces erreurs et de fixer à l'année 1790 le début des activités de la faïencerie.² De nombreux documents du début du XIX^{ème} siècle viennent étayer solidement cette proposition : ainsi une note rédigée en 1800 par les propriétaires indique-t-elle que "la manufacture de cailloutage en cette ville, dont nous sommes propriétaires, a pris naissance à la révolution".³ Les fondateurs étaient alors au nombre de trois : Nicolas-Henri et Paul-Augustin Jacobi et Joseph Fabry.

Paul-Augustin Jacobi était marchand à Strasbourg (fig. 1), son frère Nicolas Henri Jacobi était établi à Sarreguemines. Tous deux étaient associés à Strasbourg dans une manufacture de tabac. Le troisième actionnaire, Joseph Fabry, était un négociant strasbourgeois. Ils achetèrent en 1790 des terrains et un moulin à huile près de la confluence de la Sarre et de la Blies. Le moulin à huile fut alors converti en moulin à cailloutage. A ses débuts, l'usine comprenait également un bâtiment dans la rue du moulin près duquel on installa un four et un hangar à bois.

¹ Cette date est retenue par C. Bolender (Bolender 1986 p. 8) au vu d'un document datant de 1849 conservé au musée de Sèvres qui indique : " la manufacture de Sarreguemines fut créée en 1765 par Monsieur Jacobi de Strasbourg ; on y faisait d'abord de la poterie ordinaire et plus tard de la faïence proprement dite". La date de 1765 n'apparaît que dans ce texte relativement tardif alors que les documents les plus anciens indiquent la date de 1790.

² Hiegel C., "Les Faïenceries de Frauenberg et de Sarreguemines", *Les Cahiers Lorrains* t. 37, 1977, p. 121-150. Hiegel H. & C., *La Faïencerie de Sarreguemines de 1790 à 1838*, Sarreguemines, 1993, 92 p.

³ Ch. et H. Hiegel, 1993 p. 19, A.D. Moselle 265 M 1



1. Auteur anonyme.
P.A . Jacobi.
Huile sur toile. Fin du XVIIIème siècle
Musée de Sarreguemines

L'installation d'une manufacture en ce lieu, à la fin du XVIIIème siècle, n'était en rien édictée par la qualité des argiles locales. En effet, dès le départ, la manufacture chercha à produire de la faïence fine. Or les terres locales cuisent rouge et ne peuvent être utilisées que pour la poterie ou la fabrication des briques et des tuiles. En revanche, le site était particulièrement favorable à l'approvisionnement en bois, nécessaire à la cuisson de la céramique. En effet, depuis le XVIIème siècle, la Sarre était utilisée pour acheminer par flottage le bois du massif vosgien. Le commerce du bois était assuré au XVIIIème siècle par la famille Hausen. Elle fournissait, entre autres, les chantiers maritimes hollandais. La manufacture est née au moment où la faïencerie toute proche de

Frauenberg a été transférée à Vaudrevange, sur la demande de Nicolas Villeroy, l'un des trois associés qui dirigeaient l'affaire.

Née en pleine période révolutionnaire, l'entreprise sarregueminoise connut de multiples difficultés. Elle fut semble-t-il très tôt en butte aux attaques et à l'hostilité des habitants de la ville : un premier conflit surgit dès novembre 1790 lorsque les tanneurs se plaignirent que le hangar abritant le bois pour les fours était situé trop près des habitations et apparaissait comme un danger ; il pouvait être à tout instant une source d'incendie et donc une menace pour la ville. Les troubles politiques et la concurrence des manufactures anglaises et françaises n'en facilitaient pas l'essor. Mais la faïencerie de Sarreguemines ne fut pas la seule à éprouver des difficultés à l'époque. A Vaudrevange ou à

Septfontaines on signale au même moment des stocks importants d'invendus.⁴ Selon Jean Rosen,⁵ la période située entre 1792-1793 et 1796 fut une époque noire pour les faïenceries dont l'évolution "suit les mêmes tendances générales que celles de l'économie dont elle fait partie intégrante".⁶ L'effondrement économique était alors lié à une conjoncture d'inflation, de troubles civils et de guerre.

Le 19 août 1796, peu après la mort de son frère, Nicolas Henri Jacobi devint l'unique propriétaire de la manufacture. Or comme il avait contracté des dettes importantes (près de 30 000 francs) auprès de Joseph Fabry et d'Apolline Labeaume, veuve de Paul-Augustin Jacobi, il ne put à aucun moment redresser la situation de l'entreprise ni rembourser ses dettes. En 1799, un négociant de Strasbourg, Paul Utzschneider, s'installa à Sarreguemines ; il avait racheté la part de créance d'Apolline Labeaume pour 19 500 francs. Quelques mois plus tard, Nicolas-Henri Jacobi céda la manufacture à ses créanciers Joseph Fabry et Paul Utzschneider ; il se retira et ouvrit une petite boutique de tabac et d'épicerie. J.P. Lièvre, alors directeur des fourrages de Sarreguemines, écrivait à son beau-frère Nicolas Villeroy : "Jacobi n'est plus du tout à la faïencerie, il n'y est pas intéressé, il reçoit cent francs par mois des associés, ce qui sert à le faire vivre. Il vient de monter une petite boutique de tabac et d'épicerie".⁷



2. Assiette en faïence fine à décor peint
Vers 1790-1800 (?)
Musée National de la Céramique de
Sèvres

⁴ Adler B., *Wallerfanger Steingut*, Sarrebruck, 1995, T. 1 p.39

⁵ Rosen J., *La Faïence dans la France du XIVème au XIXème siècle, histoire et technique*, Paris, 1995, p. 14

⁶ Rosen, 1995, ibidem

⁷ Lettre de J.P. Lièvre, directeur des fourrages de Sarreguemines à son beau-frère, Nicolas Villeroy, propriétaire de la faïencerie de Vaudrevange (Sarre). Archives privées de Villeroy de Galhau de Vaudrevange.

La production de cette époque est mal connue ; les textes d'archives indiquent qu'à ses débuts, la manufacture ne produisait que de la faïence fine. Aucune pièce ne peut lui être attribuée avec certitude pour cette période. Cependant, une assiette entrée au Musée de Sèvres en 1849⁸ est datée de la période Jacobi par son donateur Jacquemart qui possédait peut-être des éléments ou des témoignages lui permettant d'être aussi affirmatif (fig. 2). L'objet comporte sur l'aile un décor d'épis en brun, très proche des décors anglais de la fin du XVIIIème siècle et notamment ceux du *First Pattern Book* de Wedgwood (W. Mankowitz 1966, planches V et VI).

II. Paul Utzschneider (1799 -1836)



3. H.F. François
Buste de Paul Utzschneider
en Parian.
1857
Musée de Sarreguemines

En 1799, Paul Utzschneider⁹ prit en main les destinées de la manufacture de Sarreguemines (fig. 3). Il naquit le 3 avril 1771 à Riedern, en Bavière, dans une

⁸ Musée National de Céramique de Sèvres, n° d'inventaire M.N.C. S. 4095. L'objet fut évoqué en 1900 dans le rapport du Musée Centennal de l'Exposition universelle : "La manufacture de Sarreguemines est encore représentée au Musée de Sèvres par une assiette en faïence fine attribuée à la fin du dix-huitième siècle, et dont le décor se compose d'une légère frise d'épis de blé en camaïeu brun sépia courant sur le marli : elle a pour marque le mot Sarguemines, au-dessus de la lettre de série G."

⁹ Parmi les jugements récents portés sur la personnalité de Paul Utzschneider il faut signaler la notice que Pierre Ennès lui consacre à la page 533 du catalogue de l'exposition *Un âge d'or*

famille de neuf enfants. La famille fut très liée à la cour de l'Electeur du Palatinat ; un oncle maternel de Paul Utzschneider, Andreas Andrea, était secrétaire trésorier de la duchesse Maria-Ana. Il permit sans doute aux enfants Utzschneider de poursuivre des études secondaires et supérieures. Joseph, l'un des frères de Paul Utzschneider, connut une brillante carrière en Bavière comme administrateur et manufacturier. Il fut maire de Munich de 1818 à 1823 et devint, en 1827, président de l'Ecole Centrale Polytechnique. Il créa des manufactures de cuir, de tissage et une brasserie¹⁰.

Une tradition familiale, non confirmée¹¹, indique que Paul Utzschneider, attiré par les idées révolutionnaires, aurait quitté sa patrie pour la France, à l'âge de 21 ans. Il se serait enrôlé dans l'armée française et aurait participé aux batailles de Valmy et de Jemapes les 20 septembre et 6 novembre 1792. Un texte d'août 1799 nous précise la date de sa venue en France : "il arrive en la République en 1791, époque à laquelle il établit sa résidence à Strasbourg"¹². Il est probable qu'il s'était à ce moment-là intégré à la communauté des négociants de la ville. C'est de cette ville qu'il a pris connaissance des difficultés de la manufacture de Sarreguemines et qu'il a décidé d'entreprendre son redressement. Il est certain qu'il bénéficiait alors d'une solide expérience dans le domaine de la céramique. Dans sa jeunesse, il effectua selon ses propres dires un séjour en Angleterre où il a pu observer les techniques, prendre des contacts.¹³ A son retour, il mit en pratique ses observations. Il s'attacha à améliorer la faïence fine et dès 1801, soit quelques mois après son arrivée, il reçut, lors de l'exposition de l'industrie française au Louvre, la médaille d'or, de la main du premier Consul Napoléon Bonaparte.

Durant des années, Paul Utzschneider va multiplier les expériences, étendre la production et remporter des distinctions aux expositions nationales¹⁴ (Médaille d'or en 1801, médaille d'argent en 1806, rappels de la médaille d'or en 1819 et 1823). En 1812, l'empereur lui commanda plusieurs vases en grès poli pour décorer les palais et les jardins impériaux (*fig 4.*). Pour ce faire, Utzschneider fit construire des polissoirs à Birkenfeld en Palatinat.

des arts décoratifs 1814-1848 : François-Paul Utzschneider, "le Wedgwood français" (...), est certainement le céramiste français d'importance le plus mésestimé de France : alors que, pendant le demi-siècle que dura sa longue carrière, ses contemporains avaient du mal à trouver des qualificatifs dignes de son génie, la plupart des ouvrages de céramique contemporains ignorent pratiquement jusqu'à son nom. »

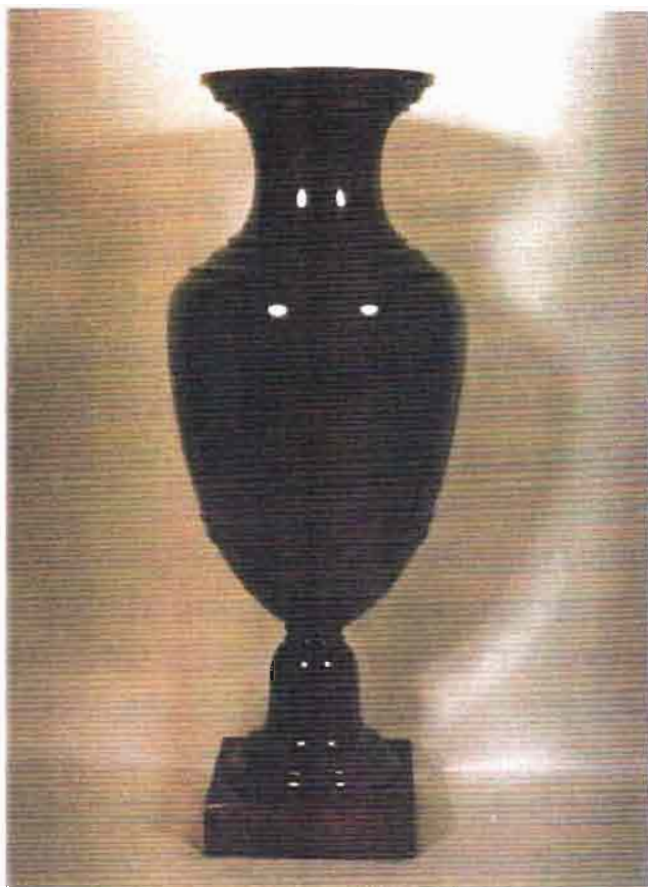
¹⁰ Ch. et H. Hiegel, 1993 p. 34

¹¹ Brossard (Y.), Jacob (A.) 1975, p. 7

¹² Archives communales de Sarreguemines D I 4 f° 83

¹³ Lettre de P. Utzschneider au Préfet, 4 novembre 1802, AD Moselle 1 S 514

¹⁴ Régine de Plinval-Salgues - 1961 - p. 84 à 103. Et le catalogue de l'exposition : *Un âge d'or des arts décoratifs 1814 - 1848*, 549 p. Paris, Grand Palais, 1991.



4. Vase en grès fin poli
Commande impériale
Mobilier national. Petit Trianon Versailles

Sans arrêt, Paul Utzschneider va tenter d'améliorer ses produits. Il est reconnu alors comme un chercheur, voire un véritable chimiste : on en parle en 1808 comme de "ce fabricant de Sarreguemines, passionné pour son art et d'un génie ardent et actif..." (*Description topographique et statistique de la France - département de la Moselle* par J. Peuchet et P.G.) ; en 1819, à la veille de l'exposition des produits de l'industrie française à Paris, le sous-préfet de Sarreguemines écrit que "cet estimable fabricant désire concourir et exposer le fruit de son travail, de ses veilles et recherches dans l'art de la

chimie"¹⁵ et que "M. Utzschneider est infatigable et se livre à des recherches longues et difficiles pour créer continuellement de nouveaux objets."¹⁶ Ce sont ces découvertes et plus particulièrement celles concernant les terres polies, qui valent au directeur de la manufacture la légion d'honneur en 1819. En 1834, le jury de l'exposition des produits de l'industrie lui décerne le titre de "Wedgwood français", marquant par cette éloge la qualité de ses découvertes. Aussi, est-ce avec beaucoup d'amertume qu'après 1834, vieux et malade, il se voit obligé de renoncer à ses travaux : "Nous ne pouvons nous empêcher de consigner ici les regrets que nous cause la suppression forcée de la fabrication de terre polie. Si des encouragements soutenus nous avaient permis de continuer nos études et nos investigations sur cette intéressante partie, nous pouvions avancer avec confiance que nous serions peu à peu parvenus à imiter parfaitement toutes ou presque toutes les pierres susceptibles de prendre un poli brillant. La France vivait la gloire de créer une nouvelle branche d'industrie, de devancer les nations qui parcourent avec le plus de succès la carrière des inventions. Le savant, frappé en voyant cette collection unique dans le monde des pierres

¹⁵ cité par Henri et Charles Hiegel, 1993 p. 55

¹⁶ Ibid. p. 56

artificielles, aurait trouvé un sujet digne de ses méditations et matière à pénétrer plus avant dans les secrets de la nature"¹⁷. A travers ces quelques lignes transparaît la personnalité profonde de Paul Utzschneider qui demeurait, malgré son âge, un être passionné par la recherche, convaincu des vertus du progrès et des sciences. Il fut surtout un directeur-chimiste, un arcaniste.



5. Paul Utzschneider
Portrait gravé par C.
Helmsauer
Vers 1830.

III. Alexandre de Geiger (1836-1870)

Lorsque, contraint par l'âge et son état de santé, Paul Utzschneider dut quitter la direction de la faïencerie en 1836, il plaça les destinées de l'entreprise dans les mains de son gendre, le jeune Alexandre de Geiger¹⁸ (fig. 5).

Né le 23 août 1808 à Scheinfeld en Bavière, le baron Alexandre Godefroy Maximilien de Geiger appartenait à une famille qui fut influente à l'époque du Premier Empire. Son père, Charles Léopold de Geiger était le régisseur des domaines du prince Eugène de Beauharnais, duc de Leuchtenberg qui avait épousé Augusta, fille de Maximilien Ier de Bavière, en 1809. C'est dans ce milieu francophile qu'Alexandre de Geiger évolua au cours de son enfance. Il suivit à Munich des études dans le pensionnat français créé par le prince Eugène, puis au lycée d'Augsbourg où il eut comme condisciple

¹⁷ Mémoire de Utzschneider et Cie pour l'exposition de Metz - 15 mars 1834 - A.D. Moselle 265 M1.

¹⁸ Sur Alexandre de Geiger, les études sont nombreuses : Heiser E. 1987 passim ; Hiegel C. et H. 1994, Hamman 1995 et 1996.

Charles-Louis-Napoléon Bonaparte, le futur empereur des Français. Après ses études secondaires, Alexandre de Geiger suivit des cours de droit à Munich, puis à Heidelberg. Il obtint le 16 août 1830 le titre de docteur en droit.



6. Alexandre de Geiger
Portrait photographique
Vers 1880-1890
Archives de la ville de
Sarreguemines

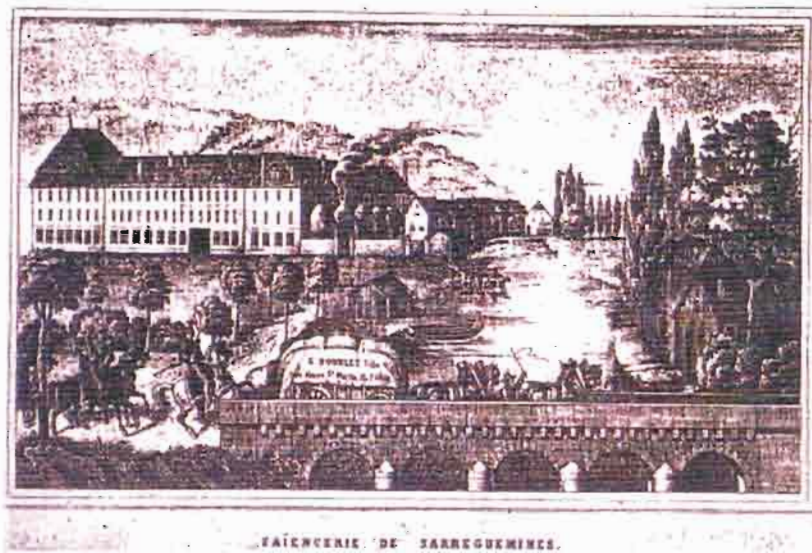
En 1833, il est sous-directeur de la saline de Saltzbronn. Les raisons de son départ de Bavière restent mystérieuses. La tradition familiale relate qu'il se serait exilé à la suite d'un duel au cours duquel il aurait tué son adversaire. En 1835, il épouse Pauline, la fille de Paul Utzschneider ; l'année suivante, il succède à son beau-père à la direction de la faïencerie. Son accession à la tête de la manufacture de Sarreguemines est rapide ; elle coïncide avec une période difficile où le dynamisme de l'entreprise semble être retombé. Paul Utzschneider n'a pas choisi l'un de ses fils pour lui succéder, mais il a mis sa confiance en son brillant gendre. Peut-être lui apparaissait-il alors que seul ce dernier possédait les qualités nécessaires pour faire franchir à l'entreprise un pas nouveau : celui qui la séparait encore de

l'industrialisation. Des contacts furent pris avec une entreprise voisine dont la concurrence était vive : le groupe Villeroy et Boch qui s'était constitué en 1836. Celle-ci possédait des unités de production à Mettlach, à Vaudrevange et à Septfontaines et envisageait de s'implanter en France. Alexandre de Geiger sentit la menace d'une telle entreprise et envisagea un rapprochement d'intérêts avec ses concurrents. Mme Thérèse Thomas a pu établir que des contacts furent pris au plus tard en août 1837, date à laquelle Eugène von Boch, Charles Utzschneider et Auguste Jaunez effectuaient ensemble un voyage dans les faïenceries anglaises¹⁹. Le 11 juillet 1838, une société fut créée sous le nom de Paul Utzschneider et Cie, son objectif était de développer l'activité de la faïencerie de Sarreguemines. Le nouveau capital fut fixé à 800 000 F. dont la moitié était apportée par Villeroy et Boch²⁰. L'association entre les deux groupes stipulait entre autres un partage des marchés : l'entreprise Villeroy et Boch ne

¹⁹ Thomas, 1974, p. 41.

²⁰ Hiegel 1994 p. 67

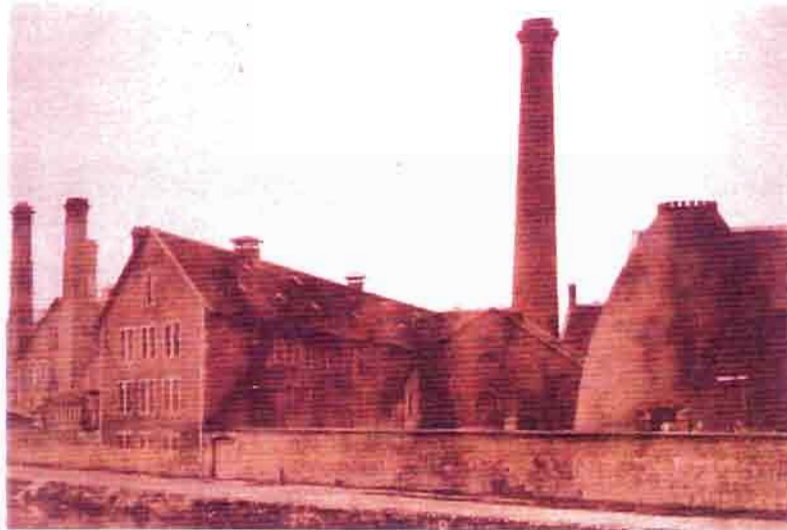
s'implanterait pas en France, Utzschneider et Cie renoncerait à vendre en Allemagne.



7. Vue de la faïencerie de Sarreguemines vers 1840-1850
Gravure extrait d'un catalogue de la manufacture.
Archives de la manufacture de Sèvres

Cette augmentation de capital permit à Alexandre de Geiger d'effectuer la modernisation que nécessitait l'entreprise. Grâce au conseil de l'ingénieur Auguste Jaunez, on construisit onze fours à houille du type de ceux qui étaient en usage en Angleterre. Le voyage effectué par les faïenciers en 1837 ne doit pas être étranger à ces transformations. On fit également élever deux moulins à cailloux ; l'un sur la Sarre avec des roues Poncelet, l'autre sur la Blies avec une turbine de quatre mètres de diamètre, celle-ci étant pour l'époque la plus grande jamais construite.

Ces transformations permirent à la manufacture de se développer d'une manière conséquente. Six années après l'arrivée d'Alexandre de Geiger à la tête de l'entreprise, celle-ci produisait 945 000 kg de marchandise qu'elle vendait pour une valeur de 722 000 F. Elle occupait alors 526 ouvriers. Elle fabriquait des faïences d'une excellente qualité ; on appréciait particulièrement sa demi-porcelaine. Lors de l'exposition des produits de l'industrie de 1844, elle obtint une médaille d'or. Cette période de dynamisme allait inaugurer une phase de croissance qui dura tout le Second Empire.



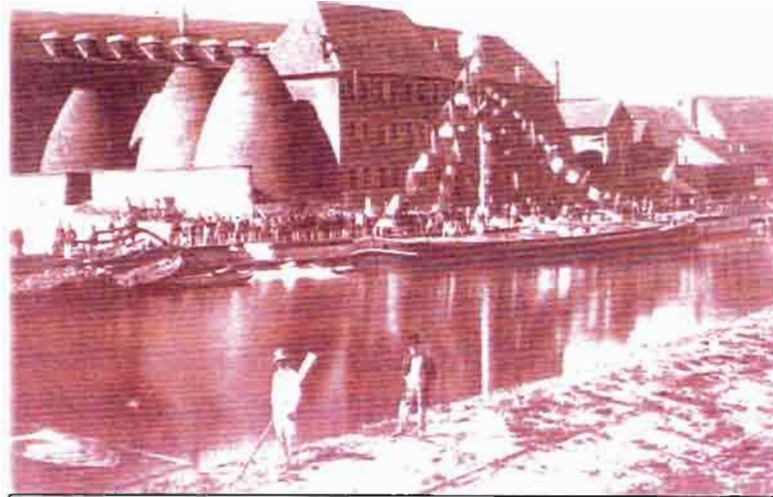
8. Vue de l'usine n°3
Photographie. 1892
Musée de Sarreguemines.

Alexandre de Geiger accéda à des charges politiques de premier plan : maire de Sarreguemines de 1855 à 1865, puis de 1868 à 1871 ; conseiller général de la Moselle de 1855 à 1870 ; député de l'arrondissement de 1852 à 1868 ; il fut aussi, sénateur d'empire de 1868 à 1870. Comme l'a montré Philippe Hamman dans son mémoire de science politique : "les stratégies de clôture industrielle - matérielles et symboliques - se doublent d'une volonté affichée par Alexandre de Geiger de parvenir à une clôture politique de l'arrondissement de Sarreguemines. L'entrepreneur est indissociablement un notable, un homme public de la cité".²¹ Grâce à ses soutiens politiques, il obtint, pour la ville et pour la manufacture, la réalisation de projets qui lui tenaient à cœur : la canalisation de la Sarre (*fig.9*) et la création d'une ligne de chemin de fer qui permettaient à la fois d'acheminer plus facilement jusqu'à Sarreguemines les matières premières et la houille, et d'exporter les produits.

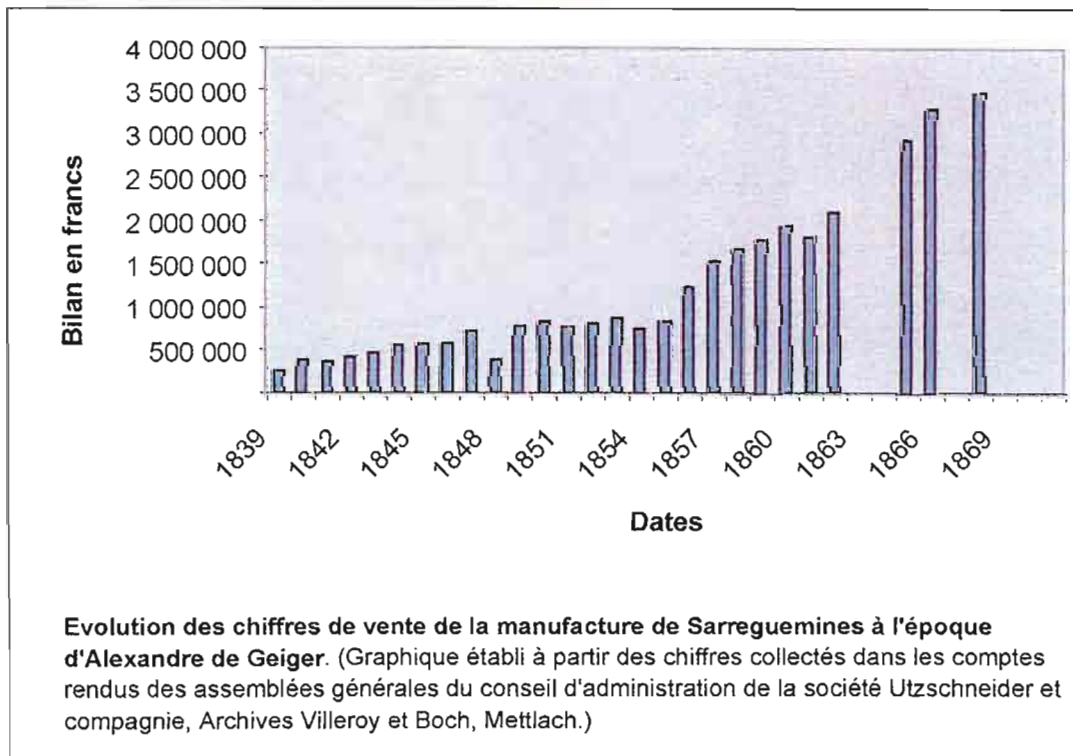
Cette croissance se concrétisa par une augmentation sensible du capital qui passa en 1857 à 2 223 000 F. Une seconde usine fut construite en amont de la Sarre au lieu-dit Faubourg de Steinbach de 1852 à 1855 (*fig.8*) ; on y fabriqua notamment de la porcelaine anglaise. Entre 1860 et 1862, une troisième usine fut implantée entre le pont qui enjambe la Sarre et l'usine n° 2. Les trois unités furent reliées par un chemin de fer. Cette dernière extension fut réalisée en prévision du choc que devait entraîner inévitablement le traité de commerce franco-anglais de janvier 1860. Celui-ci devait mettre les produits de la manufacture directement en concurrence avec ceux des poteries

²¹ Hamman 1996, p.12.

anglaises. Enfin, à la veille de la guerre avec la Prusse, la construction d'une quatrième usine fut entreprise sur la rive droite de la Sarre. Commencée en 1868, elle ne fut achevée qu'en 1875. En 1870, la faïencerie s'étendait sur une surface de 35 hectares.



9. Vue de l'usine n°1 lors de l'inauguration du canal sur la Sarre
Photographie. 1865
Musée de Sarreguemines.



Alexandre de Geiger participa aux différentes Expositions universelles de son époque (*fig. 10*). En 1855, il obtint une médaille de première classe. Les rapporteurs officiels de la classe 18 notaient à cette occasion : "N'omettons pas non plus de rappeler les exposants de Sarreguemines, qui font

à la fois le genre gréco-romain de la Renaissance et le genre gothique des pays d'outre-Rhin, sorte de compromis, véritable pacte d'alliance entre l'art ancien et l'art du Moyen Age. C'est de la poterie fine plutôt que de la porcelaine ; poterie remarquable sous le rapport de la variété des pâtes, de la richesse élégante des formes et de l'heureuse imitation du bas-relief".²² En 1867, une médaille d'or lui est décernée. Il se distingua par la présentation de vases peints par Langlois, artiste de la manufacture de Sèvres, et par Sabaurin. Selon la presse de l'époque, Napoléon III aurait acheté des vases de cette production lors de l'exposition de 1867²³.



10. Gravure représentant la participation de la manufacture de Sarreguemines à l'exposition universelle de 1867. Musée de Sarreguemines

IV. Paul de Geiger (1870 -1913)

En 1870, à la suite des événements de la guerre entre la France et la Prusse, Alexandre de Geiger se retira des affaires et démissionna de son poste de directeur de la manufacture le 8 octobre 1871. C'est son fils, Paul, qui prit en main la destinée de la faïencerie (*fig.11*) ; il avait alors 34 ans et était déjà de longue date associé aux prises de décisions dans l'entreprise. Il avait effectué de solides études de céramologie à l'Ecole centrale des arts et manufactures²⁴; où il eut pour maître E. Pélégot qui avait ouvert en 1844 des leçons de céramique.

²² *Exposition universelle de 1855, produits de l'industrie dix-huitième classe*, p. 74.

²³ *L'art en France sous le Second Empire - catalogue* 1979 p. 237.

²⁴ Alphonse Salvétat signale le fait dans son rapport sur la faïence et le grès à l'Exposition universelle de 1878. Salvétat 1882, p. 79.

En 1859, il avait succédé à M. de Jubecourt à la direction de la fabrique 2 avant d'être nommé directeur technique des faïenceries en 1866. C'est à ce titre qu'en 1867, il obtint la Légion d'honneur lors de l'Exposition universelle de Paris.

Son accession aux responsabilités se situa à un moment difficile. La guerre de 1870 constitua une crise importante : la manufacture subit le chômage pendant une période de neuf mois, une bonne partie des ouvriers se trouvait alors sous les drapeaux. L'annexion de l'Alsace et de la Lorraine lors du traité de Francfort allait ensuite poser de nombreux problèmes à la faïencerie de Sarreguemines. Elle se vit en effet séparée de sa clientèle française par une barrière douanière, celle qui séparait la France et



11. Paul de Geiger. Portrait photographique.
Vers 1900
Musée de Sarreguemines

l'Empire allemand. Les réglementations se révélaient avec le temps de plus en plus contraignantes. A leur entrée en France, les produits étaient frappés de 15% ad valorem. Le marché allemand avait été laissé jusqu'ici à la manufacture concurrente et voisine de la famille Villeroy et Boch. Les membres de cette famille constituaient d'ailleurs une part importante des actionnaires de la manufacture. En 1873, on envisagea la fusion des deux entreprises mais ce projet ne vit pas le jour. Une association lui fut préférée sous la forme d'un accord commercial. Les tarifs des produits furent alignés et les représentants de commerce vendirent indistinctement pour les deux sociétés. On se répartit les

marchés. Malgré les discussions et les accords, les relations restèrent tendues comme l'indique la correspondance échangée et conservée aux archives de Villeroy et Boch à Mettlach. Dans les détails, sur le terrain, l'accord posait de nombreux problèmes de tarifs et de remises accordées aux clients privilégiés. On apprend aussi par une lettre de Paul de Geiger datée du 16 mars 1875 que les voyageurs avaient du mal à placer des produits en France "en se présentant au nom d'une fabrique de Prusse"²⁵.



12. En-tête de lettre de la manufacture de Sarreguemines montrant l'emprise de la manufacture dans le paysage urbain.
Vers 1910.
Musée de Sarreguemines.

Afin de conserver le marché français, l'idée d'une succursale en France s'imposa au conseil d'administration vers 1875. Elle permettrait d'une part de déjouer les obstacles dus aux frontières douanières, d'autre part d'accueillir les jeunes Lorrains qui avaient quitté Sarreguemines afin de pouvoir conserver la nationalité française. La ville alors choisie fut Digoin en Saône-et-Loire, un petit bourg de 3377 habitants. L'existence de canaux et de voies ferrées achevés en 1869, la proximité du bassin houiller, la facilité d'approvisionnement en matières premières ont seules pu emporter la décision des dirigeants de Sarreguemines²⁶. La production débuta en 1879 sous la direction de Félix de Jubécourt. En 1884, à Vitry-le-François, on créa un dépôt qui fut transformé en 1900 en usine de production. Vers 1895, au moment où l'industrie céramique connut des problèmes avec la disparition Vieillard à Bordeaux, les grandes

²⁵ Lettre de M. de Geiger, archives V. et B. Mettlach.

²⁶ Chaussard 1990

manufactures décidèrent de se regrouper et d'aligner leurs tarifs afin d'éviter une concurrence sauvage et coûteuse. Ce consortium prit le nom de Comptoir Céramique. Paul de Geiger et les actionnaires de la famille Villeroy et Boch furent les premiers à se rendre compte de l'utilité d'une telle union pour faire face efficacement à la concurrence imposée par les petits centres de productions qui apparaissaient dans le nord de la France.

Les usines de Sarreguemines furent réorganisées en 1872 ; Paul de Geiger les restructura en douze services et mit à leur tête des chefs de service de grande qualité. L'usine 4, dont la construction avait été interrompue par la guerre de 1870, fut achevée sur la rive droite. Des ateliers modernes y furent construits selon les techniques de l'époque et une nouvelle architecture qui utilisait les toitures à *sheds*.²⁷ On expérimenta et introduisit du matériel nouveau : ainsi en 1876 : douze broyeurs Alsing furent installés au moulin de la Blies. La fabrique 1 fut modifiée et affectée à la fabrication de la majolique et des objets de luxe.

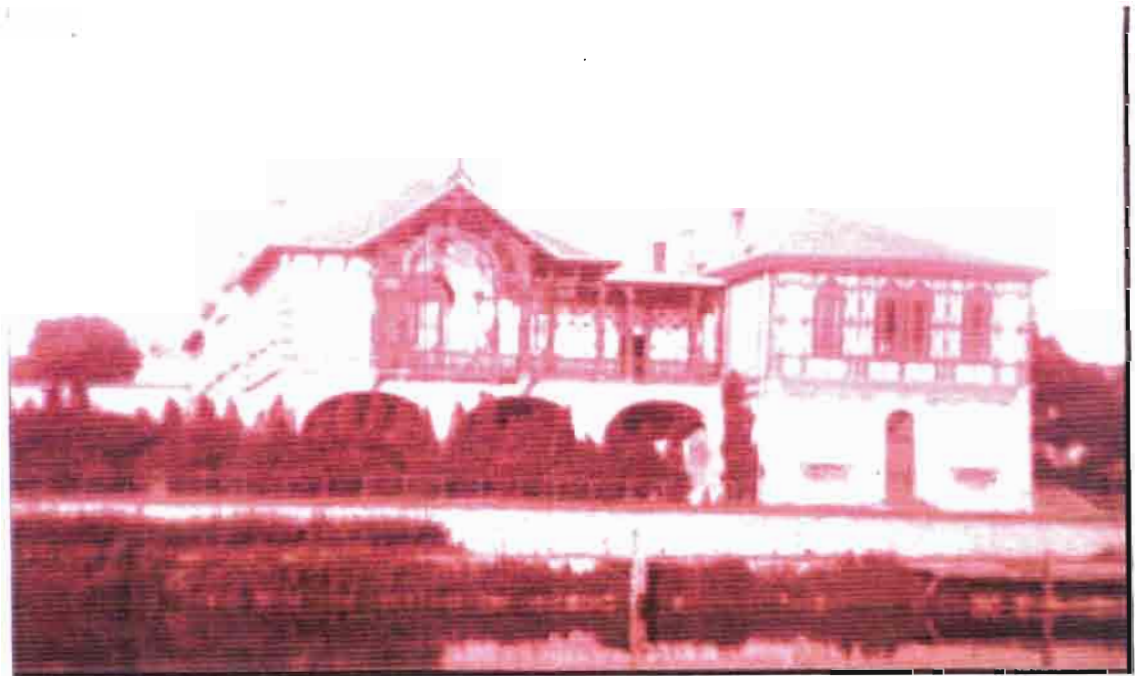


13. Cité des faïenceries à Sarreguemines. Etat actuel

Parallèlement à cette restructuration, Paul de Geiger développa une politique sociale active. Il créa des dortoirs pour célibataires, augmenta les

²⁷ Sur l'architecture industrielle cf. Daumas 1980.

salaires, obtint auprès de l'administration des chemins de fer, des tarifs pour le transport des ouvriers et fit construire des cités ouvrières sur la rive droite de la Sarre (*fig. 13*). Comme l'indiqua Ducros, il "s'occupe sans cesse des moyens de moraliser son personnel et de l'attacher à l'usine"²⁸, aussi décida-t-il en 1878 de "créer un lieu de réunion où il put trouver tout à la fois les distractions à l'esprit et toutes les facilités pour les exercices du corps. Une grande partie du terrain acquis sur la rive droite de la Sarre pour y établir l'embarcadere du bac et la voie ferrée restant sans emploi, il y fit construire en 1878 un bâtiment pour servir de Réunion.²⁹ Au rez-de-chaussée fut établie une pension pour les employés célibataires. Au premier étage, deux grandes pièces destinées à servir de salles de réunion, l'une contenant une bibliothèque, deux billards et une buvette, l'autre un petit théâtre où des employés de bonne volonté donnaient des concerts et des représentations (...) Le reste du terrain fut transformé en jardin anglais ; un kiosque y fut établi pour la musique et enfin, on construisit un vaste gymnase où tous les jeunes gens pouvaient recevoir des leçons d'un maître attaché à l'établissement"³⁰.

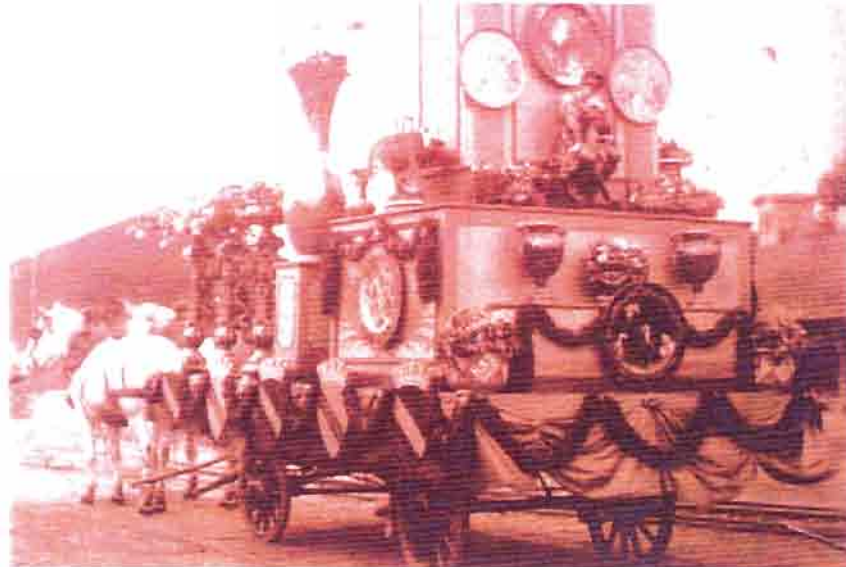


14. Photographie du Casino des faïenceries de Sarreguemines
Vers 1890
Musée de Sarreguemines

²⁸ Ducros 1888 - p. 12

²⁹ C'est le terme utilisé à la fin du siècle dernier pour désigner le Casino des Faïenceries.

³⁰ Ibid.



15. Char de la faïencerie de Sarreguemines photographié lors d'une fête de bienfaisance en 1886.
Photographie. Vers 1886
Archives de la ville de Sarreguemines.

Au cours de cette période, la production parvint à un niveau de qualité inégalé. La vaisselle de table fabriquée dans les usines 3 et 4 connaissait un succès grandissant, elle était de plus en plus appréciée dans le monde entier. On multiplia les formes et les décors afin de séduire le public le plus large possible. Les objets de luxe en grès, porcelaine ou majolique devinrent très nombreux : leur catalogue atteignit, vers 1913, le chiffre de 3500 modèles différents. Ces derniers étaient exposés dans un petit musée situé près de l'usine 2, au premier étage d'un ancien entrepôt de fourrage de l'armée (*fig. 16*). Des photographies exécutées en 1892 dans ce lieu nous montrent la richesse de cette production. La manufacture réalisa également des poêles et des cheminées, des cache-poêle et des cache-radiateur en faïence. En 1880, on effectua des essais de fabrication pour des panneaux décoratifs qui connurent un grand succès. Un atelier de décoration fut installé 28 rue de Paradis à Paris, près du siège social. L'usine de Saint-Maurice, confiée à Alexandre II de Geiger, se spécialisa dans ce type de production. La manufacture trouva la récompense de tous ces efforts lors des diverses expositions : en 1875 à Cologne une médaille d'argent ; en 1876, à Munich un premier prix et une médaille d'argent ; en 1878, toujours à Munich, un premier prix et une médaille d'argent ; en 1879, à Stuttgart, un premier prix ; en 1881 à Brunswick, un prix ; enfin en 1883 à Blois, un diplôme d'honneur.³¹ La production fut remarquée à la 8ème Exposition technologique des industries d'art organisée par l'Union Centrale des Arts décoratifs en 1884 au Palais de l'Industrie ; dans le rapport du jury, on parlait de la manufacture comme de cette "ancienne maison alsacienne

³¹ Ducros 1888 p. 19.

(sic), restée française non seulement de cœur, mais de fait, grâce à l'adjonction de l'usine de Digoin, à ses importantes faïenceries de Sarreguemines et qui, à côté, de produits d'ornementations intérieures remarquables par la recherche artistique et le fini ; lithochromies sans émail, inspirées des dessins de Kate Greenway, fontaine de forme originale, grande coupe Henri II, sujet idyllique sur fond d'or, panneaux de paysage largement traités avec le degré d'impressionnisme que peut comporter la faïence, présente dans la céramique appliquée aux besoins de la construction : une cheminée gothique, la décoration d'une des faces latérales du pavillon central, et un panneau, représentant dans le goût ronflant et archaïque des compositions de Goltzius, qui ornerait admirablement la grand'salle de quelque vieux burg restauré...".³²



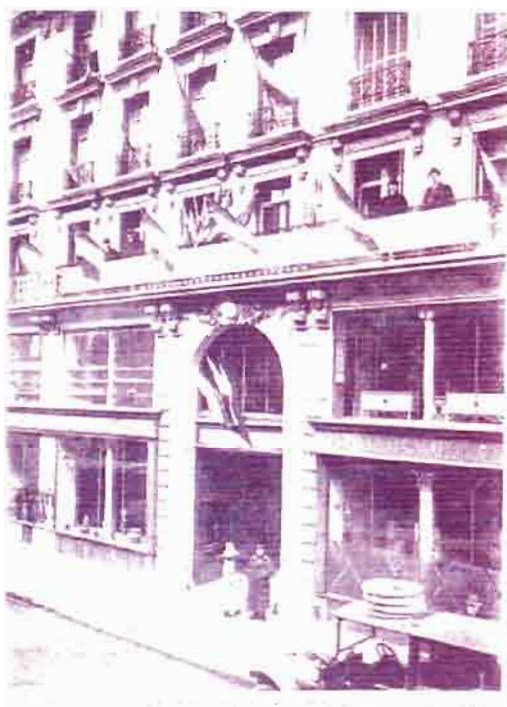
16. Vue du hall d'exposition des produits de la faïencerie
Photographie. 1892
Musée de Sarreguemines.

A l'Exposition universelle de 1900, l'entreprise Utzschneider et Cie se distingua à nouveau en obtenant un grand Prix et deux médailles d'or. Ce furent surtout les succursales de Digoin et de Vitry-le-François qui attirèrent l'attention : "La maison de Digoin présentait à l'Exposition, outre un grand panneau en faïence polychrome représentant des pavots et des œillets peints à l'aide d'émaux juxtaposés sans cloisons, une quantité de pièces de grès, une cheminée émaillée d'une couverte mate d'un ton gris verdâtre, une grande jardinière du même ton, une série de bustes, de sculptures très réussies et des vases bien exécutés, parmi lesquels on voyait des rouges flammés et des reflets métalliques. La faïencerie de Digoin, qui fabrique 15 000 kilogrammes de

³² Paul Arènes, Rapport du jury de la 8ème Exposition de l'Union Centrale des Arts décoratifs, *Revue des Arts décoratifs* n° 5, 1885-1886, p.179-180.

faïences par jour, avec 1 800 ouvriers, n'était pas représentée dans la classe 72 de façon à donner une idée de la puissante production de cette très importante maison. La fabrique de Vitry-le-François, qui est de fondation toute récente, exposait dans une autre classe des panneaux décoratifs très brillants de couleur."³³

Ducros, qui rédigea à la fin du XIXème siècle une des premières histoires de la faïencerie de Sarreguemines, se plaisait à observer que ses produits étaient alors expédiés dans le monde entier et se rencontraient "sur tous les points où la civilisation a pénétré".³⁴



17. Carte postale représentant la façade du siège social des Etablissements céramiques de Digoin, Vitry, Paris à l'Armistice. Vers 1918
Musée de Sarreguemines

En 1913, à la demande de certains actionnaires, l'entreprise Utzschneider et compagnie se scinda en deux sociétés. La première fut constituée de Sarreguemines en territoire allemand³⁵, l'autre regroupa les usines de Digoin, Vitry, Saint-Maurice et le siège parisien³⁶. Paul de Geiger, mourut peu après cette séparation. Lorsqu' éclata la guerre de 1914, les deux entités se trouvaient séparées appartenant à des nations qui s'affrontaient. Les ateliers fonctionnèrent au ralenti : la plupart des hommes se trouvaient sur les

³³ *Rapports du jury International de l'Exposition universelle de Paris. Groupe XII. 2^{ème} partie. Classes 72 à 75, Paris, 1902, p. 71.*

³⁴ Ducros 1888 p. 19. Des découvertes récentes de productions de la faïencerie de Sarreguemines, datant de la fin du XIXème siècle, ont pu être observées en fouilles dans des chefferies du Mozambique, en utilisation chez les Touaregs du Sahara et dans les tribus Dayak au centre de l'île de Bornéo.

³⁵ Utzschneider et Cie de Sarreguemines

³⁶ Etablissements de Digoin, Vitry-le-François et Paris

lieux des combats, beaucoup y laissèrent leur vie. En novembre 1918, à l'Armistice, une grande banderole s'étalait sur la façade du siège social à Paris, portant l'inscription : *Vive Sarreguemines Français.* (fig 17.) En 1920, une nouvelle société dénommée *Fayenceries de Sarreguemines, Digoin, Vitry* (S.D.V.) regroupa à nouveau les diverses unités de fabrication.

Première partie, chapitre 2

Création, innovations techniques et industrie à la faïencerie de Sarreguemines

"... la terre anglaise, dégagée de toute entrave, offrait à l'œil étonné du consommateur des formes d'autant plus flatteuses qu'elles étaient accompagnées d'une grande légèreté et qu'il n'était guère possible de résister à une nouveauté aussi agréable, soutenue par son bon marché."

Oppenheim, *L'Art de fabriquer la poterie façon anglaise*, 1807.

Au XIX^{ème} siècle, la création était intimement liée aux nouveaux moyens de production. Les innovations technologiques modifièrent en profondeur la nature des productions des manufactures ; elles se multiplièrent et touchèrent tant aux produits céramiques qu'aux techniques décoratives et aux process de travail. Ces modifications transformèrent radicalement les conditions de la création. La faïencerie de Sarreguemines qui apparut à la fin du XVIII^{ème} siècle et dont la croissance fut continue au cours du XIX^{ème} siècle participa à cette évolution.

I. Les matières céramiques

A. Les faïences fines

A la fin du XVIII^{ème} siècle, l'une des plus grandes innovations dans le domaine de la céramique fut le développement et la diffusion de la technique de la faïence fine qui connut à cette époque un véritable engouement auprès du public. Cette matière constitue en effet "une espèce de céramique qui, dans l'échelle technologique de la céramique, se rapproche de ce qui constitue le sommet de celle-ci, la porcelaine".¹ En effet, il s'agit d'un produit caractérisé par une pâte blanche, opaque, "à texture fine, dense et sonore, recouverte d'un vernis cristallin plombifère".² Elle se distingue et s'oppose à la faïence traditionnelle : "une terre cuite ayant une texture tendre et peu homogène recouverte d'un enduit rendu opaque par la présence d'étain (émail)".³

¹ Kybalova, 1991, p. 13.

² Brongniart, 1877, p. 109.

³ Fourest, 1969, p. 171.

La pâte de la faïence fine est moins poreuse que celle de la faïence stannifère ; elle est très blanche surtout lorsqu'on y introduit une part de kaolin ; enfin, elle est fine et plus légère ; autant de qualités qui la rapprochent de la porcelaine que l'Occident avait tant enviée à l'Extrême-Orient jusqu'aux découvertes des gisements de kaolin européens. Cette pâte est plus malléable, plus plastique ; elle se plie plus facilement aux difficultés du moulage par estampage.⁴ Elle en épouse les moindres ciselures. La finesse de la glaçure qui la recouvre ne vient pas enlever les reliefs et les creux comme le fait l'émail de la faïence traditionnelle. Elle offre au modelleur une possibilité d'exercer son talent en lui permettant de copier les formes des pièces d'orfèvrerie avec une grande élégance.

Si l'on exclut la faïence de Saint-Porchaire⁵ qui constitua une expérience sans lendemain on peut affirmer que la faïence fine apparut en Angleterre dans les années 1740-1750⁶ ; à ses origines, on trouve des ateliers du Staffordshire qui fabriquaient des grès fins vernis au sel afin de concurrencer les "poteries de Cologne", les fameux grès allemands. La pâte qu'ils utilisaient était très blanche, très plastique ; elle se prêtait admirablement au modelage de reliefs très délicats. La surface était recouverte d'une glaçure au sel, très fine. Les céramistes John Dwight de Fulham, les frères Elers originaires d'Allemagne, Thomas Wieldon à Fenton Hall, John Astbury perfectionnèrent ce produit. C'est dans ces ateliers qu'apparut la faïence fine, lorsqu'on imagina de mélanger aux argiles cuisant blanc du silex calciné et que l'on recouvrit les pièces d'une glaçure plombifère. Un bol conservé au British Museum, signé par Enoch Booth en 1743, constitue la plus ancienne pièce datée en faïence fine.⁷ Les manufactures employaient cette nouvelle composition pour fabriquer des théières, des bols à punch, des tasses, des cruches munies de becs verseurs zoomorphes. La couleur de ce produit restera longtemps encore crème, d'où son appellation *cream-ware*.⁸ De nombreuses pièces adoptèrent des formes en trompe-l'œil : ananas, choux-fleurs. On utilisa des glaçures colorées en brun ou

⁴ J. Peiffer dans le catalogue *Céramiques lorraines. Chefs-d'œuvre des XVIIIème et XIXème siècles*, 1990, p. 202.

⁵ La céramique de Saint-Porchaire est l'une des matières qui fit le plus parler les historiens. Très longtemps son origine fit l'objet de spéculations. Elle fut fabriquée dans la seconde moitié du XVIème siècle. Au XIXème siècle on la désigna sous les termes de faïence d'Oiron, puis de Saint-Porchaire. Plus récemment Pierre Ennes, tenant compte des découvertes effectuées dans la cour Napoléon au Louvre, a émis l'hypothèse d'une fabrication parisienne sous patronage royal. La présence de kaolin dans la pâte l'a conduit à désigner cette céramique sous l'expression de "porcelaine des Valois" en référence bien entendu à la "porcelaine des Médicis". Ennes 1996.

⁶ Shaw 1829.

⁷ Towner 1958 p. 81

⁸ Cat. *Creamware and pearlware*, Stoke-on-Trent, 1986, passim.

en vert, pour les recouvrir. A partir de 1754, Wedgwood⁹ améliora la qualité de cette pâte qui deviendra de plus en plus blanche. Il réalisa des services de table très complets, notamment pour la reine Charlotte en 1765 ; sa faïence fine prit alors pour nom *Queen's ware*. A la fin de son existence, il innova encore en teintant la glaçure de sa faïence en bleu, produit qu'il commercialisa sous l'appellation *Pearlware*.

A la même époque en France, un certain nombre d'établissements effectuaient des recherches identiques et livraient sur le marché des faïences fines : la manufacture du Pont-aux-Choux¹⁰ à Paris fondée en 1743, celle de Montereau¹¹ en 1745, celle de Lunéville en Lorraine en 1749,¹² et celle d'Orléans en 1757. Au départ, ces manufactures exploitaient des carrières d'argile cuisant blanc comme celles qui se trouvaient près de Montereau ; on y ajoutait de la chaux, de la craie, des marnes calcaires.

Dans le nord de la France se développait une autre tradition de la faïence fine. Elle était due à l'implantation de céramistes anglais comme ce fut le cas à Douai. H.P. Fourest¹³ a montré l'importance de la législation dirigée contre les catholiques à partir de 1778 en Angleterre. Vers 1780, le sieur Bris, négociant douaisien, écrivait comment "la révolution arrivée en Angleterre par les poursuites de Lord Gordon contre les catholiques romains" lui avait permis d'employer des faïenciers anglais comme les frères Leigh. Il précisait encore : "les chefs des ateliers de poterie anglais craignant pour leurs jours ont cherché leur salut dans l'émigration ; le sieur Bris les a recueillis". C'est ainsi qu'à la fin du XVIIIème siècle on trouvait dans les principales manufactures des émigrants anglais -Bagnall, Clarck, Show, Garvey, Hill, Warburton, Wood, Leigh, Hall- qui apportèrent un savoir-faire permettant la diffusion de la faïence fine en France.

En 1786, lorsque Vergennes signa le traité de libre échange avec l'Angleterre, les manufactures françaises entrèrent directement en concurrence avec les produits anglais, souvent de meilleure qualité déjà fabriqués à l'échelle industrielle et dont les prix étaient inférieurs aux prix français. Quelques années plus tard, Christophe Dieudonné, préfet du Nord, expliquait les difficultés des manufactures de sa région par "la concurrence de la même faïence venant d'Angleterre. En effet, toutes les manufactures anglaises de cette nature sont

⁹ Reilly-Savage, 1980 ; Mankowitz, 1953 ; Wills, 1980 ; Reilly, 1989 ; Adams, 1992 ; cat. *The genius of Wedgwood*, Londres, 1995.

¹⁰ De Plinval de Guillebon, 1995 ; Fourest, 1969 ; Guillemé-Brulon, 1995 ; Leduc 1993.

¹¹ Naudin, 1980 ; Guillemé-Brulon, 1995.

¹² Fourest, 1969 ; Noël, 1961 ; Guillemé-Brulon, 1995.

¹³ Fourest, 1969, p. 171 et 172.

placées dans le Stafford, au milieu des mines à charbon où elles occupent 10 à 12000 ouvriers. Les terres y sont amenées du Devonshire et les cailloux de la Tamise. Les vaisseaux qui, du Devonshire et de la Tamise, vont chercher du charbon dans le Stafford, se lestent de ces terres et de ces cailloux en sorte que ces fabriques n'en acquittent pas même le prix réel. Le charbon de terre est en Angleterre à un prix infiniment moindre qu'en France et la concurrence des chargements par eau, beaucoup plus considérable. Ces manufactures de faïences en France ne peuvent prospérer que par l'interdiction absolue et sévère en France des poteries anglaises.¹⁴ En 1790, durant la Révolution française, Richard Glot, propriétaire de la manufacture de Sceaux, prit la défense des faïenciers français à l'Assemblée Nationale.

La diffusion des produits anglais en France fit naître un engouement pour la faïence fine. On assiste alors à l'apparition de manufactures utilisant ces techniques nouvelles : Sarreguemines en 1790¹⁵, la faïencerie Villeroy à Vaudrevange en 1791¹⁶, Chantilly en 1792¹⁷, Creil en 1797¹⁸, Longwy en 1798¹⁹, Choisy-Le-Roi en 1804²⁰ ; vers 1799 s'ouvre une manufacture de faïence fine à Sèvres.²¹ En Allemagne, la céramique connut un développement similaire ; de nombreux autres établissements proposèrent des faïences fines : Kassel à partir de 1771, Rendsburg 1775, Ludwigsburg 1785, Proskau 1788, Hannoversch-Münden 1793, Amberg et Mettlach en 1803.²²

Dès la création de la manufacture de Sarreguemines, on fabriqua de la faïence fine. Les textes de l'époque citent à plusieurs reprises le terme de terre de pine et de cailloutage. La qualité de cette production devait être médiocre. A son arrivée en 1799, Utzschneider s'attacha à modifier la composition des pâtes. Il chercha à obtenir plus de blancheur. Ce fut là sa première préoccupation. En octobre 1801, le jury du concours de l'industrie française déclare : "La pâte de M. Utzschneider et Cie réunit la légèreté et la solidité à une blancheur parfaite. La couverte est brillante (...). Elle n'a pas la texture verdâtre qu'on reproche généralement aux faïences anglaises".²³

¹⁴ Cités dans le catalogue *Les faïenceries de Saint Amand au XVIIIème siècle*, 1985, Saint-Amand, p. 75 et 76.

¹⁵ C. Hiegel, 1977 ; C. et H. Hiegel, 1993.

¹⁶ Adler, 1995.

¹⁷ Guillemé-Brulon, 1995.

¹⁸ Aries 1969.

¹⁹ Peiffer, 1985.

²⁰ Naudin, 1980.

²¹ Nougarede, 1969.

²² Westhoff-Krummacher, *Porzellan des Burgertums, englisches und deutsches Steingut und seine Beziehungen zu Westfalen*, Münster, 1980, 53 p.

²³ A.D. Moselle 265 M1.



18. Sucrier en faïence fine à décor peint
Vers 1800 . Haut. : 16cm ; Long. : 23,5 cm.
Musée de Sarreguemines

Dans un rapport aux membres de l'Institut composant le jury des prix décennaux, Utzschneider indiquait qu'il était parvenu à connaître le secret du cailloutage anglais : "La composition de la pâte est fort simple ; c'est de l'argile blanc mêlé avec du silex, ou pierre à fusil, calciné et réduit en poudre. Sur dix à douze parties d'argile, ils ajoutent deux à quatre parties de silice. La couverte a du sable blanc pour base, et pour principal fondant du blanc de plomb en écailles, ou du minium."²⁴ Il reconnaissait que son grand problème était de trouver, sur le continent, une terre blanche de bonne qualité (très chargée d'alumine, sans oxyde de fer) et que tel n'était pas encore le cas. Il précisait que "la blancheur qui distingue notre cailloutage n'est point due à la qualité de l'argile ; c'est un produit chimique qui la produit. Nous ajoutons à notre composition une certaine quantité de soude, alcali fixe, qui a la propriété de décolorer à un certain degré de feu, l'oxyde de fer dans les argiles ; et c'est à cet effet qu'il faut attribuer la belle teinte de notre cailloutage " ²⁵

Ce produit fut fabriqué durant toute la première moitié du XIX^{ème} siècle, même après la création de faïences fines plus dures (*fig.18*). On lui apporta cependant quelques modifications au cours du temps. Ainsi la pâte du cailloutage blanc ordinaire était constituée, en 1829, de la manière suivante²⁶ :

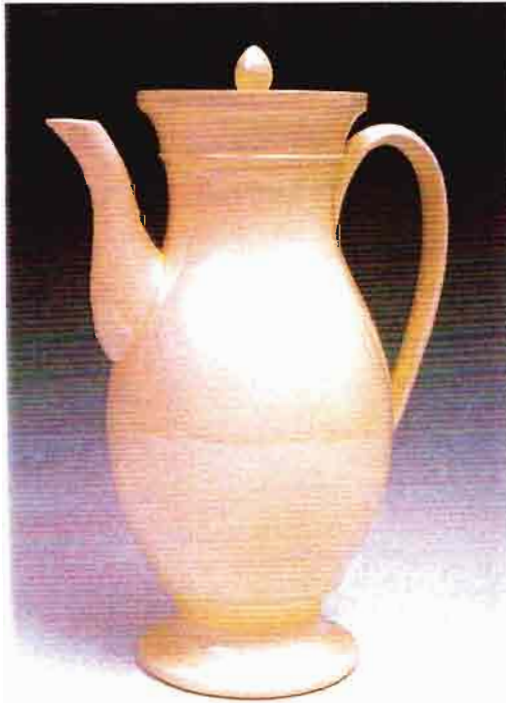
²⁴ *Mémoire présenté au jury des prix décennaux par MM. Fabry et Utzschneider.* Paris, s.d. (vers 1810), 16 pages, Archives Nationales. Cote n° F / 12 / 2381

²⁵ *Ibidem* p. 5 et 6.

²⁶ *Composition de la faïencerie de Sarreguemines employée en 1829* (manuscrit conservé au Musée de Sarreguemines).

“	350 u. ²⁷	cailloux ou quartz choisis
	50 u.	sable de Grünstadt broyé à sec
	250 u.	fritte
	250 u.	craie
	<u>150 u.</u>	biscuit
	1 050 u.	
	<u>700 u.</u>	terre blanche de Vallendar
	1 750 u.	”

En 1819, Utzschneider franchit une nouvelle étape dans le perfectionnement de sa faïence, il présente au jury de l'exposition nationale des produits de l'industrie une faïence qu'il dénomme “porcelaine opaque” ; “quoiqu'extérieurement elle ait quelque ressemblance avec la faïence, elle en diffère essentiellement, c'est une toute autre pâte, c'est une toute autre couverte et son excellent usage fixera sans doute son rang entre la faïence commune et la porcelaine”.²⁸ Il s'agit certainement d'une faïence fine dure de type feldspathique. Vers 1820, la plupart des manufactures françaises adoptent ce type de produit, dit *Iron stone* dans les textes commerciaux de l'époque (fig19.).



19. Cafetière en faïence fine blanche
Vers 1840 ; H.: 21,5 cm.
Musée de Sarreguemines

Vers 1844, la manufacture sarregueminoise pouvait proposer jusqu'à quatre types de faïence blanche :

²⁷ u. vraisemblablement lire ici unité.

²⁸ Mémoire de Fabry et Utzschneider adressé au jury départemental pour l'exposition nationale des produits de l'industrie française, 12 juin 1819, AD Moselle 265 M 1.

“A - Terre de pipe ordinaire, unie marbrée et engobée en toute couleur

B - Terre de pipe fine surnommée par rapport à la concurrence porcelaine à l'anglaise (...)

C - Terre anglaise qui remplace la terre de pipe ordinaire en blanc et imprimée

D - Terre anglaise fine *Iron stone* qui remplace la prétendue porcelaine à l'anglaise (...).²⁹

Il est souvent difficile d'identifier les types de pâtes au sein de cette profusion de dénominations commerciales d'où transparaissent ces modèles : la porcelaine et l'Angleterre. A l'Exposition universelle de 1867, la manufacture présente un cailloutage et un cailloutage supérieur appelé *China*. Ces deux produits correspondent certainement aux produits qui portent à l'époque les marques d'*opaque de Sarreguemines* et *China*. Le jury déclara dans son rapport : “Le *China* de Sarreguemines est un produit nouveau, sa blancheur est absolue, comparable à la porcelaine ; la couverte, supérieurement glacée, est la plus dure dont aucune faïence fine ait été jamais revêtue, puisque pour la rayer, une pression de plus de 600 grammes est nécessaire ; enfin, la pâte figure au nombre des moins poreuses puisqu'elle n'absorbe que 8 pour 100 d'eau. Cette poterie est donc parmi les faïences fines que nous a fait connaître l'Exposition, la plus blanche, la plus serrée comme pâte, la plus dure comme vernis. Nous ne connaissons point la composition de cette poterie, mais il est certain qu'elle constitue un type nouveau de faïence et que c'est par des procédés différents de ceux qui servent aux manufacturiers anglais que l'argile y est dégraissée et blanchie. Sans doute les fondants, le feldspath ou la pegmatite jouent dans cette circonstance un rôle considérable ; c'est ce que permet de supposer, du moins, l'aspect des cassures et surtout des cassures fines de cette poterie, aspect qui rappelle plus que celui d'aucune autre faïence, le grain de la porcelaine ; c'est ce qui permet de supposer encore la remarquable sonorité des pièces, sonorité qui vient s'ajouter au caractère précédent pour affirmer la cohésion de la pâte”.³⁰

Nous connaissons à présent le secret de la composition de ces pâtes grâce à des carnets de recettes de pâtes datant de la seconde moitié du XIX^e siècle.³¹ Comme toutes les faïences, elles contiennent une part de dégraissant (sable, galets calcinés, biscuit) et des argiles plastiques. Pour la

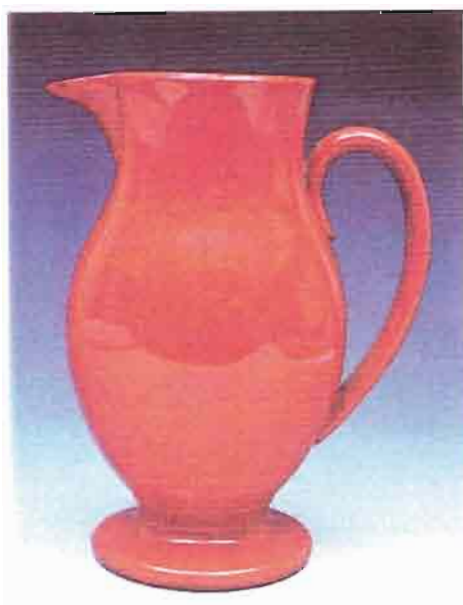
²⁹ Lettre d'A. de Geiger de 1844 adressée aux membres du jury de l'exposition de l'industrie nationale - archives de la manufacture de Sèvres, U 16 C 3 D 12.

³⁰ Aimé Girard, *Rapports du jury international - faïences fines - faïences décoratives et porcelaines tendres*, Paris 1867, p. 137-138.

³¹ Manuscrit conservé au Musée de Sarreguemines.

pâte opaque, le kaolin entre pour près de 25 % de la masse ; pour la pâte dite China, il atteint la proportion de 40 %. Cette formule est la plus proche de la porcelaine, elle contient également du feldspath (stone)³². C'est en raison de leur composition qu'on leur attribue les titres de *porcelaine opaque* et de *China*, terme qui désigne la porcelaine en anglais. Dans le dernier quart du XIX^{ème} siècle, on développa aussi une terre légèrement teintée dite "ivoire" ; elle fut utilisée pour réaliser des objets dits de fantaisie, des services à café et à thé, des nécessaires de toilette. Elle s'accommode par sa teinte douce à la décoration par transfert polychrome, la lithochromie.

Ses recherches sur les pâtes rouges conduisirent Paul Utzschneider à fabriquer un cailloutage rouge pour la vaisselle culinaire. Ce produit nouveau devait, chez les consommateurs, remplacer la poterie vernissée largement encore en vogue dans les campagnes au début du XIX^{ème} siècle. En 1808, le débit en était encore faible : une lettre de l'abbé Verdet, curé à Sarreguemines qui souhaitait en envoyer à son évêque, nous apprend qu'on n'en avait pas fabriqué au cours de l'été 1808 et que sa fabrication ne reprendrait qu'au printemps 1809³³ (*fig 20*).



20. Aiguière en terre rouge dite *carmélite*.
Vers 1830-1840 ; H.: 13,5 cm.
Musée de Sarreguemines

En 1810, un rapport fait par la société d'encouragement pour l'industrie nationale au nom du comité des arts chimiques et rédigé par Mérimée, nous renseigne sur ce cailloutage de couleur carmélite³⁴. Les premiers essais furent

³² La composition de la pâte china a souvent changé à la fin du XIX^{ème} siècle. La masse n° 74 créée en 1877 est la suivante : Quartz 700kg, Stone 380 kg, China clay à 30 sh 316 kg, China clay à 25 sh 420 kg, Kaolin de l'Allier 500 kg, Dorset 180 kg, KOH 2 kg.

³³ Archives départementales de la Moselle, 29 J 737, n° 5064.

³⁴ Sa couleur est proche de la teinte des robes de bure des carmélites.

présentés à l'exposition des produits de l'industrie nationale de 1806. Le rapport précise que le comité des Arts chimiques effectua des expériences pour tester la qualité du produit. "Ainsi nous avons fait bouilli de l'eau dans des vases de différentes formes, en les exposant subitement au feu le plus vif. Lorsque l'eau a été bouillante, nous l'avons versée dans d'autres vases froids, et ceux que nous avons retirés du feu ont été aussitôt remplis d'eau froide. Dans ces deux expériences nous n'avons entendu aucun craquement. Ayant ensuite examiné à la loupe l'état de la couve, qui devait être gercée comme celle de toutes les poteries qui vont au feu, nous avons trouvé que le réseau formé par les gerçures était égal, fin, et ne présentait aucune ligne suivie plus distincte que les autres, ce qui eût indiqué un commencement de fêlure s'étendant de la couverte dans l'intérieur. Une capsule, remplie d'eau et de muriate de soude, a été placée sur un feu très ardent, et n'a été retirée que lorsque l'eau était presque entièrement évaporée. Nous l'avons ensuite cassé pour voir jusqu'à quel point les gerçures avaient pénétré dans l'intérieur de la pâte et nous avons vu avec étonnement que la pâte n'était endommagée qu'à la surface."³⁵

Sa composition en 1829 est la suivante :

<p>" 800 u. terre jaune de Vallendar cuite <u>400 u. cailloux de champs</u> 1 200 u. <u>1 800 u. terre jaune non cuite</u> 3 000 u. "³⁶</p>
--

Les formes dans lesquelles ces faïences étaient alors fabriquées sont très élégantes : le Musée de Sarreguemines, le Musée historique lorrain à Nancy et le Musée national de la céramique de Sèvres conservent des objets en carmelite fabriqués entre 1810 et 1840. Soupières, aiguières, tasses, vases sont encore d'inspiration néo-classique. Cette production connut dans la première moitié du XIXème siècle un immense succès. Dès 1810, " on ne trouve plus à Paris un seul magasin de poterie dans lequel on n'aperçoive quelques-uns des ces vases que leur couleur fait aussitôt remarquer"³⁷. Le

³⁵ *Le rapport fait à la société d'encouragement pour l'industrie nationale au nom du comité des arts chimiques par M. Mérimée, sur une nouvelle poterie de MM. Fabry et Utzschneider à Sarguemines. Extrait du bulletin de la société d'encouragement n° LXIX, Paris 1810, 4 pages.*

³⁶ *Composition de la faïencerie de Sarreguemines employée en 1829 (manuscrit conservé au Musée de Sarreguemines).*

³⁷ *Le rapport fait à la société d'encouragement pour l'industrie nationale au nom du comité des arts chimiques par M. Mérimée, sur une nouvelle poterie de MM. Fabry et Utzschneider à Sarguemines. Extrait du bulletin de la société d'encouragement n° LXIX, Paris 1810, p. 2.*

dépôt central des terres carmélites était alors situé au 77 rue Helvétius³⁸. Son succès, ce produit le devait à sa couverte solide et fort brillante.³⁹ En 1823, lors d'une exposition départementale, on vante cette faïence dont le prix modique "permet son usage même à la classe indigente".⁴⁰ Ce qui conduisit A. de Geiger à affirmer en 1844 que "cette terre continue sa vogue, il y a peu de maisons en France dans les villes comme à la campagne où elle ne soit pas en usage".⁴¹

On remarqua aussi très rapidement sa très bonne tenue au feu, si bien qu'elle fut utilisée sous forme de terrine pour transporter dans le monde entier le fameux foie gras de Strasbourg. D'autres manufactures fabriquèrent des produits identiques : la manufacture des frères Leigh à Douai⁴², celle de Vaudrevange, celle de Zell en Allemagne.



21. Eléments d'un service à café en faïence fine jaune dite terre de Naples.
Vers 1830 ; H. de la cafetière : cm. ; H. de la tasse : 11,1 cm.
Musée de Sarreguemines.

Le 14 janvier 1831, Utzschneider créa conjointement une autre terre allant au feu : il s'agit d'une terre jaune qui est dénommée alors *terre de Naples*, nom qui lui vient vraisemblablement de sa couleur, proche du jaune de Naples, colorant

³⁸ Ibidem

³⁹ *Mémoire présenté au jury des prix décennaux par MM. Fabry et Utzschneider.* Paris, s.d. (vers 1810), Archives Nationales. Cote n° F / 12 / 2381 p.9

⁴⁰ *Mémoire de Fabry et Utzschneider adressé au jury pour l'exposition départementale des produits de l'industrie de la Moselle*, 26 avril 1823 (A.D. Moselle 265 M 1).

⁴¹ Lettre d'Alexandre de Geiger à Messieurs les membres du jury pour l'exposition des produits de l'industrie nationale pour l'année 1844 - Archives de la manufacture de Sèvres U 16 L 3 D 12.

⁴² *Le Nouveau Tardy* - tome 2 p. 215-216.

très utilisé au XVIIIème siècle. D'autres manufactures fabriquaient des terres jaunes vers cette époque sous l'appellation de *terre jaune de Nankin*, cela en raison du jaune chamois des tissus de coton fabriqués en Chine, à Nankin (fig.21).

Cette terre utilise les éléments suivants :

"400 u. terre noire d'Albert
 250 u. terre noire d'Albert cuite dans l'intérieur des fours à
 émail
 20 u. terre jaune de Vallendar non cuite
300 u. sable de Grünstadt, non calciné"
 970 u.

" Cette composition se cuit dans un grand four à houille avec la terre carmélite, elle exige un feu plus fort que la dite terre carmélite, il faut donc avoir soin de la placer en bas du four à houille et autant que possible le plus près des parois parce qu'on a remarqué que vers le milieu du four le degré de chaleur est toujours moindre."⁴³

B. Les grès

Le travail de recherche le plus important auquel se livra Paul Utzschneider fut celui qu'il consacra sa vie durant à l'élaboration de nouveaux grès. Ici, les créations furent nombreuses : grès imitant les pierres dures, grès rouges, grès fins, terres d'Egypte, *Stoneware*... Il convient de situer ces travaux dans la lignée de ceux des grands céramistes et chercheurs du XVIIIème siècle : J.F. Böttger⁴⁴, Wedgwood⁴⁵ furent ses modèles.

Au début, ses investigations le conduisirent à développer les terres colorées. Dès 1804, il élaborait une terre rouge qu'il dénomma porcelaine rouge. L'objet de référence fut la porcelaine rouge chinoise qui est en fait un grès rouge, très fin et si dur qu'on pouvait le découper et le polir sur un tour de lapidaire. Il était fabriqué dès le XVIIème siècle en Chine, à Yi-Hsing (province de Kuangtung). On l'utilisait alors pour réaliser des pots à vin très prisés dans leur pays d'origine, produits qui accompagnaient aussi les cargaisons de thé

⁴³ *Composition de la faïencerie de Sarreguemines employée en 1829* (manuscrit conservé au Musée de Sarreguemines).

⁴⁴ Sous la direction de Rolf Sonnemau et Eberhard Wächtler. *Meissen, la découverte de la porcelaine européenne en Saxe. J.F. Böttger 1709-1736* - Paris 1984 - 371 p.

⁴⁵ Mankowitz 1953 ; Reilly 1972, 1973, 1980, 1989, Will, 1991 ; le catalogue de l'exposition *The Genius of Wedgwood*, Londres, 1995, 240 p.

vers l'Occident où il faisait usage de théières. L'Europe tenta alors d'imiter ce qu'elle dénommait porcelaine rouge ou encore, d'une façon fort impropre, *Boccaro* qui était en réalité une poterie rouge non glaçurée importée par les Portugais depuis Mexico ; le mot fut employé d'une manière erronée pour désigner les grès chinois. Des "porcelaines rouges" étaient fabriquées dès 1672 en Hollande chez Lambertus Kleffius, mais le producteur le plus connu est Arij de Milde. En Angleterre, il semble que le premier à présenter sur le marché ce type de produit ait été John Dwight. Les frères Elers, originaires de Cologne mais installés en Angleterre vers 1690, l'imitèrent, tout comme John Atbury et Joshua Twyford.⁴⁶ En 1729, Samuel Bell de Newcastle under Lyme déposa un brevet pour un grès rouge contenant des silex calcinés et capable d'être poli. Mais les travaux les plus célèbres dans ce domaine demeurent ceux que J.F. Böttger réalisa dès 1708 à Meissen en association avec Von Tschirnhaus. La porcelaine rouge y est issue des expériences menées dans le domaine de la porcelaine et des pierres dures artificielles.

Dans la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle, Josiah Wedgwood utilisait des pâtes rouges pour la confection d'objets usuels : cruches, théières, pots à fleurs. En fait, c'est surtout son associé Bentley qui s'est entiché de ce produit car, homme d'une grande culture et antiquisant, il souhaitait imiter non les grès chinois, mais la vaisselle gréco-romaine et plus particulièrement la terre rouge sigillée. Wedgwood rechigna à utiliser des pâtes rouges car il les considérait comme "vulgaires" ; c'est ce qu'il écrit à Bentley en 1776. Il poursuivit cependant l'élaboration de sa formule et la dénomma *rosso antico*.

Il est possible que Paul Utzschneider ait vu ces produits en Angleterre et ait alors cherché à son retour à les reproduire dans ses ateliers. En 1804, il put écrire fièrement : "Nous avons éclipsé les Anglais et nous les surpassons de beaucoup pour les terres rouges à pâtes colorées qui ont été l'objet de nos recherches (le premier étant dans l'amélioration de cailloutage blanc). Notre première découverte fut celle d'une composition rouge imitant les terres étrusques et les *bucaros* de la Chine, c'est-à-dire pour la nuance, car pour la dureté, qualité essentielle, la terre rouge de Sarreguemines est infiniment supérieure aux poteries romaines ou chinoises".⁴⁷

⁴⁶ Walton, 1976.

⁴⁷ AD Moselle, 265 M 1.



22. Flambeau en grès imitant les roches dures.
Vers 1810-1820. ; H.: 45 cm.
Musée de Sarreguemines.

L'innovation qui permit les plus belles réalisations, fut l'invention d'un grès imitant les pierres dures⁴⁸. Elle fit la célébrité de la manufacture au XIX^{ème} siècle et valut à Paul Utzschneider la légion d'honneur, Des recherches similaires avaient déjà été conduites en Angleterre au cours du XVIII^{ème} siècle. Les céramistes Thomas Asbury, Thomas Whieldon, et le grand Wedgwood produisirent des figurines, des services de table et des objets décoratifs réalisés en *solid agate ware* ou en *granite ware*. Utzschneider, quant à lui, parvint à la réalisation de ces pâtes au cours de ses recherches concernant les terres rouges colorées. Il déposa un brevet en 1804. Il eut à la fois l'idée de mélanger des terres de différentes couleurs et aussi de les polir. (fig.22)

⁴⁸ Les grès de Wedgwood furent imités par de nombreuses manufactures européennes. Les centres de Meissen, Sèvres et de Frankenthal, pour les plus connus ont réalisé des céramiques dans ce goût.

" 400 u. terre jaune cuite sur la charge du four
 300 u. terre jaune de Vallendar non cuite
50 u. sable de Grünstadt en quartz
 750 u. ⁴⁹

Pour les porphyres de Suède, on réalisa une terre brun foncé qu'Utzschneider désigna sous l'appellation *terre bronze* et dont la composition est la suivante :

" 250 u. cailloux de champs non choisis
 150 u. craie rouge non calcinée
50 u. manganèse calcinée
 450 u.
 300 u. terre blanche de Vallendar
100 u. terre de Hettenheim
 850 u.

On prend de la terre bronze n° 1 à volonté, de la terre jaune fortement cuite qu'on coupe avant la cuisson comme le vermicelle, que l'on brise et concasse après la cuisson de la grosseur que l'on désire et on mêle ces grains rouges avec la dite terre bronze".⁵⁰

Certains mélanges permettent d'obtenir des produits très proches du bois pétrifié. On emploie "de la terre bronze, de la terre rouge antique et de la pâte à l'anglaise blanche qui doivent prendre ensemble le même retrait à la cuisson pour éviter les crevasses et gerçures. On la met par boudins ensemble et on obtient des pierres qui imitent les bois pétrifiés naturels."⁵¹

La préparation et la fabrication de ce grès sont longues et complexes. Les mélanges doivent attendre six mois avant d'être utilisés. Les pièces sont cuites au feu de porcelaine tendre. A la sortie des fours, elles sont noires et rugueuses, elles passent alors au polissage.

"On fixe les vases, colonnes et autres pièces cylindriques sur l'axe horizontal d'un tour à deux poupées. Un homme faisant tourner une grande roue de volée peut faire marcher à lui seul quatre grandes pièces et occuper quatre polisseurs. Ceux-ci sont assis plus bas que la pièce et la dégrossissent d'abord avec de gros émeris, puis ils lui donnent le doucis par des émeris de plus en plus fins. Enfin la pièce reçoit son dernier poli au moyen du tripoli. C'est

⁴⁹ *Composition de la faïencerie de Sarreguemines employée en 1829* (manuscrit conservé au Musée de Sarreguemines).

⁵⁰ Ibidem

⁵¹ Ibidem

avec une lame de plomb qui se courbe aisément et peut s'appliquer exactement sur toutes les sinuosités de la pièce, qu'on lui donne le dernier poli".⁵² Ce travail nécessita de la part de la manufacture des installations nouvelles et coûteuses : "nous avons monté à grand frais des polissoirs à Ellweiler, département de la Sarre, pour exécuter la commande de 120 000 F. que sa Majesté a daigné nous accorder".⁵³ Technique coûteuse, elle transforma les pièces auxquelles on l'appliquait en objets de luxe ; elle imita les vases de pierre polie en porphyre, granite, basalte et jaspe qui décorent les grandes demeures princières : "Nous avons fourni des vases et des candélabres d'une très grande dimension de ces compositions à leurs majestés, le roi de France et de Bavière. La cour de Bavière, dans une occasion solennelle où elle a fait un envoi d'objets rares et curieux à l'empereur d'Autriche, y a ajouté de ces vases".⁵⁴ Ils sont accueillis avec enthousiasme et grande admiration par les différents jurys auxquels ils sont soumis. "Les vases fabriqués avec ces matières iront à la postérité la plus reculée et pourront être considérés comme des monuments d'industrie. Pour l'ornement extérieur des palais et des jardins, ces vases seront aussi durables que ceux en porphyre et granit véritable".⁵⁵ La technique de polissage impose des formes simples, linéaires qui s'accordent parfaitement au goût de l'époque Empire. Elles peuvent être rehaussées de montures en bronze doré qui leur permettent d'échapper au reproche de sévérité et de froideur. A l'époque de Louis Philippe, au moment où Brongniart publia son traité de céramique, il fut obligé de convenir que "le débit est trop peu considérable pour être l'objet d'une fabrication suivie. Ce sont des objets de luxe dont l'emploi est considérablement restreint par le peu de goût qu'on a en France pour les objets qui ne sont pas assez brillants et qui ne peuvent être assez contournés pour plaire aux masses actuelles...".⁵⁶

Les grès fins décorés de figures en relief appartenaient également à cette production de prestige dont la manufacture de Sarreguemines s'enorgueillissait. Mais ici, la recherche artistique est limitée. Il s'agissait en fait d'imiter, de copier parfois servilement les *Jasper ware* de Josiah Wedgwood.⁵⁷ C'est en 1771 que le célèbre céramiste anglais fit ses premiers essais sur les grès fins. Dans un premier temps, il chercha à obtenir un biscuit à pâte blanche ayant les caractéristiques des pierres semi-précieuses. Il le destinait à la réalisation de camées et de médaillons imitant les pierres gravées grecques ou

⁵² Brongniart, 1877, p. 216.

⁵³ Lettre du 28 mars 1812 de Fabry et Utzschneider au sous-préfet du 4ème arrondissement du département de la Moselle à Sarreguemines, AD 1 S 514.

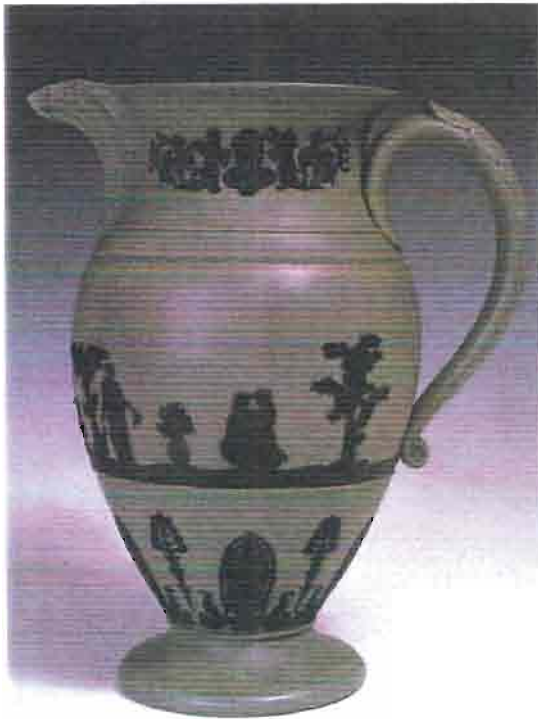
⁵⁴ Mémoires de Fabry et Utzschneider.

⁵⁵ Mémoires du jury des Prix décennaux, Paris, 1810.

⁵⁶ Brongniart, 1877, tome II p. 216.

⁵⁷ Reilly et Savage - 1980 p. 199 à 202.

romaines. Après maints essais et de nombreux échecs, il mit au point en 1775 une pâte blanche qu'il put colorer de multiples nuances ; il nomma cette terre *jasper ware*. Les premiers objets commercialisés en cette matière copièrent des intailles, des médaillons ou des camées antiques issus des fouilles de Pompéi ou de Grèce. Mais rapidement, il réalisa une multitude d'objets : vases, lampes, services à thé, boîtes à tabac... aux couleurs variées : blanc, gris, brun, violet, bleu. Ces pièces s'ornaient de bas-reliefs appliqués dont les tons s'opposaient au support. Pour ces décors, il fit appel à des dessinateurs de renom : Flaxman, Hackwood, qui créèrent de nombreux motifs inspirés de la mythologie antique. Le succès et la renommée des grès fins mats furent tels que de nombreuses manufactures tentèrent de les imiter. A Sarreguemines, Paul Utzschneider introduisit cette production tardivement (fig. 23). Il présenta ses premiers grès fins à Paris en 1827⁵⁸ ; le musée de Sèvres conserve une pièce déposée à cette occasion⁵⁹.



23. Aiguière en grès fin mat à décor moulé et appliqué dans la manière des Jasper ware de Wedgwood.
Vers 1830 ; H.: 22,5 cm.
Musée de Sarreguemines

Le *Jasper ware* est une céramique à pâte dure essentiellement constituée d'argile plastique, de kaolin et de feldspath. Les pièces sont façonnées par tournage et tournassage. La cuisson s'effectue à haute température. La pâte se vitrifie alors en surface, ce qui la rend imperméable, elle peut être translucide en faible épaisseur. Grâce à la grande plasticité de la

⁵⁸ Mémoires de l'Académie de Metz, 1829, 29, App. 1.

⁵⁹ M.N.C. Sèvres, Inv. n° 9985.

pâte, l'application et le collage de pièces rapportées sont très aisés et très solides. La décoration en est minutieuse, les décors en relief sont estampés dans de petits moules en terre cuite. Ils sont ensuite démoulés avec précaution et collés sur le support encore humide à l'aide de barbotine faite de pâte liquéfiée. A la cuisson, décor et support se lient parfaitement. Pour varier sa production et la rendre attractive, Utzschneider utilisa les couleurs de la pâte, celles de la surface constituée d'un engobe coloré et celles des reliefs appliqués.

A chaque couleur de pâte correspondait une recette particulière, identifiée par un chiffre ou une lettre qui est apposée sous l'objet, ainsi la lettre A est un grès blanc créé le 26 mars 1827 composé de :

300 u. de terre de Lautersheim
175 u. de sable de Grünstadt
<u>125 u.</u> de pierre de Nohfelden
600 u.

Elle est passée à travers le tamis de soie le plus fin. Cette composition sert également à réaliser les reliefs blancs qui sont appliqués sur fond bleu (cependant, comme elle est difficile à travailler, on lui préfère le 22 juin 1827, une autre pâte blanche marque 1). A la lettre B correspond un grès gris ; à C un grès gris de cendre clair ; à J un fond bleu ; à K un bleu plus clair que J, mais plus vif que celui de Wedgwood ; à I un fond plus foncé, à O bis un fond bleu encore et enfin à F une composition noire pour des reliefs ou engobage sur le blanc n° 1.

Dans son traité Brongniart nous renseigne sur les fours utilisés à Sarreguemines pour la cuisson de ces grès fins : "ils sont petits à six alandiers, d'environ 2 mètres et 15 centimètres de diamètre sur une hauteur de 3 mètres, ils fonctionnent à la houille".⁶⁰

A partir de 1835, la manufacture orienta sa production de grès fin vers des objets d'une fabrication plus simple. On utilisa des pâtes translucides d'une structure moins serrée, moins vitrifiée ; l'une d'elles fut dénommée *Stone* par les fabricants. Sa composition était proche de celle de la terre de Naples. Une autre tendance qui apparut à cette époque fut la simplification des procédés de fabrication ; les décors moulés à part puis appliqués furent progressivement abandonnés ou devinrent l'exception ; le relief était à présent moulé en même temps que la forme, ce qui devait représenter une économie pour les fabricants. La tendance était alors à la monochromie. On cherchait à rompre la monotonie

⁶⁰ Brongniart, 1877, tome II p. 215

de la collection présentée à la clientèle en proposant les formes dans une grande variété de coloris : jaune, noisette, bleu, beige, jaune ivoire, blanc, gris. Le motif en relief occupait alors toute la surface du produit, parfois même l'anse. Il n'avait plus la distinction et la finesse des décors de Wedgwood ; à cette époque, c'était le céramiste Minton qui servait désormais de référence. Vers 1837, on créa un grès brun foncé que l'on dénomma terre d'Égypte⁶¹, grès qui connut un très grand succès à l'exposition nationale de 1844 : "La teinte de cette terre est fort remarquable, les bas-reliefs rouges qui y sont appliqués sont d'une teinte bien convenable et le relief de même couleur que les vases sur lesquels ils sont appliqués, donnent à ces vases un caractère sévère, qui est de très bon goût".⁶²



24. Porte cigarettes en grès fin bicolore.
Vers 1870. ; H.: 13,7 cm.
Musée de Sarreguemines.

Au cours du Second Empire cette production se développa encore et se diversifia non pas tant par les techniques déployées que par la variété des motifs et des sujets représentés. On réalisa de nombreux objets de fantaisie, des bibelots, des petites statuettes, des pots à tabac (*fig. 24*). Pour fabriquer ces pièces dont les formes étaient le plus souvent complexes, on était amené à

⁶¹ « Depuis deux ans, nous avons ajouté à ce genre de poterie une terre noire et une terre brune, mate, ornée de reliefs que nous nommons terre d'Égypte. » Paul Utzschneider et Compagnie, propriétaire de la fabrique de poterie fine à Sarreguemines (Moselle) à Messieurs les Membres du Jury Central pour l'Exposition publique de l'Industrie française à Paris le 1^{er} mai 1839

⁶² *Rapport de la sous-commission du jury départemental pour l'exposition nationale des produits de l'industrie française sur la production de la faïencerie de Sarreguemines*, 29 mars 1844 (AD Moselle 265 M 1)

multiplier les moules. La surface était recouverte parfois d'une légère glaçure très douce au toucher, un *smear*, très proche de la glaçure au sel. Cette production provoqua l'admiration du jury de l'Exposition universelle de 1867. "Les grès fins ou cérames pourraient fournir la matière d'un volume si l'on voulait retracer la succession des expériences faites à l'usine pour arriver à livrer comme elle (la faïencerie) le fait aujourd'hui une pâte fine et se prêtant à une variété infinie de teintes. Il serait aussi trop long d'énumérer tous les modèles offerts au public et accueillis par lui avec plus ou moins de faveur. Les grès de fantaisie, livrés aujourd'hui sous forme de vases et de coupes, peints, dorés ou platinés avec des reliefs très hardis, peuvent soutenir toute comparaison".⁶³



25. V.Kremer
Vase en grès au sel dit *Grès lorrain*.
1894. Haut. : 54 cm.
Musée de Sarreguemines

Dans le dernier quart du XIXème siècle, d'autres grès apparurent dans le catalogue de la manufacture. Les *grès toscans* sont recouverts d'émaux colorés mats ; ils empruntent leurs formes à la production de majolique. Les *grès lorrains* (fig. 25) sont des grès bleu gris recouverts d'un vernis au sel. Ils

⁶³ Rapport du jury de l'Exposition universelle de 1867 de Paris sur les productions de la manufacture "Utzsneider & Cie" de Sarreguemines

appartiennent à la tradition des grès populaires de Betschdorf⁶⁴ en Alsace et à ceux du Westerwald en Allemagne. A Höhr, près de Coblence, s'était développé la manufacture Reinhold Hanke⁶⁵ dont la production fut souvent récompensée lors des expositions internationales. Elle proposait des objets dans le style de la Renaissance allemande qui semblent avoir influencé la manufacture de Sarreguemines.

C. La porcelaine

Ce n'est que vers 1854-1855 que la manufacture produisit de la porcelaine. Après s'en être approchée pas à pas pendant près d'un demi-siècle, Sarreguemines entreprit d'en fabriquer. Cette production resta cependant marginale tout au cours du XIXème siècle. Deux types de porcelaine coexistaient alors : l'une de pâte dure, le parian, l'autre de pâte tendre et phosphatique.



26. Vase en parian
Vers 1860 ; Haut. 34,5 cm
Musée de Sarreguemines

Le parian était un biscuit de porcelaine très prisé durant le Second Empire⁶⁶ ; on l'utilisait pour réaliser des sculptures car il imitait la blancheur, voire le grain du marbre de l'île de Paros. Il permit de poursuivre la tradition des

⁶⁴ G. Klein, 1989, p. 203.

⁶⁵ Cat. *Reinhold und August Hanke, Westerwälder Steinzeug, Historismus, Jugendstil*, 1986, Höhr-Grenzhausen, 198 p.

⁶⁶ Cat. *The Parian Phenomenon*, 1989.

biscuits de porcelaine que des manufactures comme Meissen et Sèvres avaient mis à l'honneur au XVIIIème siècle. Ces petites figurines restaient en vogue au début du XIXème siècle ; dans ces centres, on reprenait des moules anciens pour rééditer en grand nombre les formes qui avaient connu du succès au siècle précédent. Les objets restaient toujours dans le goût du XVIIIème siècle ; les manufactures traditionnelles ne pouvaient subvenir à la demande croissante du public de la nouvelle classe moyenne ; les prix restaient élevés ; aussi les nouvelles faïenceries issues du monde industriel ont-elles cherché à fabriquer à bas prix, avec de nouvelles techniques, des objets similaires. Dans les années 1830, Minton et d'autres manufactures tentèrent de réaliser des statuettes en biscuit de *bone china*, de porcelaine phosphatique.⁶⁷ Les déboires furent nombreux : craquelures ou distorsions durant la cuisson furent très fréquentes. La surface des produits dont la pâte ne possédait pas une structure suffisamment fermée se salissait très vite. Les manufactures poursuivaient alors leurs recherches et leurs expériences et tentaient de remédier à ces problèmes. Il semble que Thomas Battam, directeur artistique de la manufacture Copeland, ait été à l'origine de la découverte d'une porcelaine proche du marbre. On réalisa quelques pièces avec cette composition le 3 août 1842. Minton parvint, de son côté, à produire une nouvelle porcelaine pour des statuettes au cours de l'été 1845, quelques mois avant que Copeland ne réussisse lui aussi à en produire d'une manière industrielle.⁶⁸ Longtemps, les deux manufactures se disputèrent la paternité de l'invention. Le journal *Staffordshire Advertiser* se fit l'écho de la querelle en 1851. Entre temps, le nouveau produit fit grande sensation à l'Exposition universelle de Londres où il fut admiré par le public.⁶⁹

Le parian est une porcelaine beaucoup plus vitrifiée que le grès, et plus encore, aux dires de Minton, que la porcelaine de Meissen, de Sèvres et de Berlin. Sa composition permettait une cuisson à une température inférieure (1100-1200° C) à celle nécessaire aux autres porcelaines dures. Son prix de revient était plus bas. Les matériaux de base étaient le feldspath, le kaolin, des argiles plastiques. C'est la présence du feldspath, en proportion de 30 à 65 % selon les cas, qui permet cette cuisson à basse température, mais elle rend le façonnage difficile. Il fallait broyer très finement les composants. Les objets étaient obtenus par coulage dans des moules en plâtre de Paris. Pour les formes complexes, plusieurs moules étaient nécessaires. En 1865, Lambert nous apprend que les petits objets en parian étaient expédiés en grande quantité sur le continent et lorsqu'ils étaient tout à fait blancs ou sans décor, ils

⁶⁷ Batkin et Atterbury in *The Parian Phenomenon* 1989 p. 9.

⁶⁸ Ibidem

⁶⁹ Ibidem

se vendaient dans le Staffordshire à des prix très bas. Les techniques utilisées permettaient de réaliser en grande quantité de petits bibelots dont les ménages de l'époque étaient friands.⁷⁰

A Sarreguemines, on connaissait le parian⁷¹ à partir de 1855 environ : un buste de Paul Utzschneider en hermès qui fut moulé dans cette pâte figure dans les collections des musées de Sarreguemines (fig.3) et de Sèvres. Pendant tout le Second Empire, on fabriqua des centaines d'objets que l'on découvre dans les catalogues et tarifs de la manufacture (fig. 26).



27. Vase en porcelaine phosphatique.
Vers 1880. Haut. : 12 cm.
Musée de Sarreguemines

La porcelaine phosphatique a été également mise au point en Angleterre où elle était connue alors sous le nom de *bone-china* depuis 1800. Sa pâte était un mélange de phosphate de chaux à 40 % environ, de kaolin et pegmatite⁷². Ce phosphate était obtenu par la calcination d'ossements d'animaux, essentiellement de moutons. L'usage de ceux-ci est ancien : Bow l'employait vers 1750. Ce n'est cependant que vers 1794 que Josiah Spode mit au point une composition à base de phosphate de chaux, de kaolin et de pegmatite. Le résultat était séduisant ; les produits étaient d'une blancheur "d'un mat laiteux agréable".⁷³ La porcelaine phosphatique se prêtait facilement à la décoration, on pouvait lui appliquer des transferts imprimés. Sarreguemines

⁷⁰ Lambert 1865 p. 288 à 290.

⁷¹ Dans le *Livre des Recettes*, manuscrit conservé au Musée de Sarreguemines figure la composition du Parian : Feldspath d'Aschaffenburg 14, Kaolin china 8.

⁷² Masse à porcelaine anglaise utilisée à Sarreguemines avant 1869 : Os choisis et calcinés 102 kg, feldspath rose 48 kg, cailloux blancs 9 kg, Albsheim 37 kg, China 53 kg. *Livre des Recettes*, manuscrit conservé au Musée de Sarreguemines, sans date.

⁷³ Lambert, 1865, p. 279.

l'utilisa pour la fabrication de services à café, à thé ou à chocolat, mais non pour les services de table, le mélange obtenu ne permettant pas la fabrication d'objets de forme trop importante à cause des risques de gauchissement (fig.27).

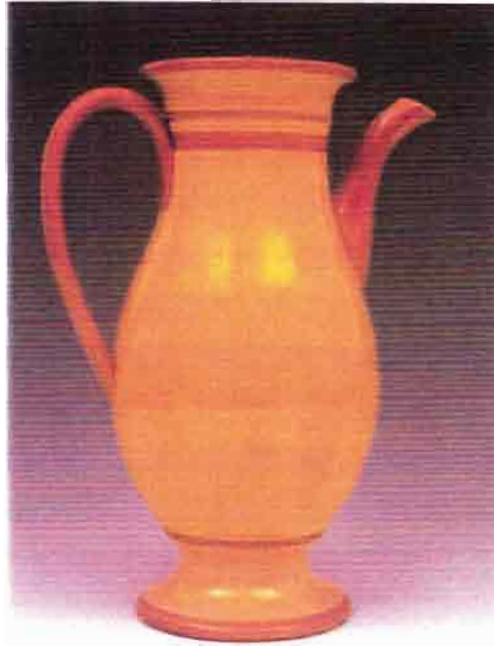
II. L'élargissement de la palette des techniques décoratives

Les techniques décoratives de la manufacture de Sarreguemines au cours du XIX^{ème} siècle furent très nombreuses. En effet, ce siècle se caractérisa par une très grande inventivité dans ce domaine. La fabrication de la céramique s'inscrit dans de nouvelles structures de production aux process industriels. Dans ce cadre, l'innovation se révéla être un atout majeur pour répondre à la demande aux goûts très diversifiés. La recherche et l'emprunt à d'autres faïenceries des techniques de décors, déjà adoptées par le public, permettaient d'élargir d'une façon notable la palette des moyens mis à la disposition des créateurs et des artistes. Cette palette couvrait un champ assez vaste où se côtoyaient d'une part des procédés simples et traditionnels et d'autre part des techniques sophistiquées et complexes, produits de la recherche et de la chimie.

A. Les engobes

Une des techniques décoratives les plus simples utilisées par la manufacture de Sarreguemines au XIX^{ème} siècle était celle de l'engobage. Ce type de décor était en fait très ancien ; il était employé depuis le néolithique. Il permet de masquer la couleur et la texture de la pâte en produisant un effet de surface plus fin et plus uniforme. La vaisselle antique qui faisait l'admiration des antiquaires du début du XIX^{ème} siècle en faisait largement usage. On trempait l'objet dans un bain d'argile liquide qui pouvait être naturel ou teint par quelque oxyde colorant. Cette technique n'était de mise dans la décoration de la faïence traditionnelle stannifère car c'est l'émail blanc opaque qui nappait entièrement la surface du produit ; mais elle l'était avec la faïence fine où elle était employée sous glaçure dans un but décoratif ; on pouvait alors, grâce à une palette d'oxydes métalliques beaucoup plus abondante, la colorer de nuances séduisantes et multiples. L'engobage constituait alors un moyen très simple et économique pour éviter la monotonie d'un produit et développer des collections aux coloris variés. C'est ainsi que la manufacture l'utilisa très largement au début du XIX^{ème} siècle dans la vaisselle ordinaire pour recouvrir partiellement les terres brunes carmélites. On engobait de blanc l'intérieur de la vaisselle

culinaire car comme le faisait remarquer, dès 1806, le préfet Vaublanc : "Le blanc présente l'idée de la propreté, de l'élégance et sera toujours préféré à toute autre couleur".⁷⁴ Il est vrai que depuis le XVIIIème siècle, cette couleur s'imposait petit à petit pour la vaisselle de table sous l'influence de la faïence stannifère et de la porcelaine. On lui associait alors l'idée de propreté, voire de pureté. Aussi, une grande partie de la vaisselle de faïence colorée fut-elle pourvue d'un engobe ou d'un émail blanc à l'intérieur. Pour l'extérieur des produits, on pouvait utiliser des engobes colorés.



28. Cafetière en terre brune dite carmélite couverte d'un engobe jaune de cire.
Vers 1810. Haut. : 25 cm.
Musée de Sarreguemines

Dès le début du XIXème siècle, on recouvrit la terre carmélite d'un bel engobe jaune-orange, couleur de miel, que la faïencerie de Sarreguemines dénommait *jaune de cire* (fig 28). Les musées de Sarreguemines et de Sèvres conservent de tels objets : un vase de forme cornet, des nécessaires de toilette, des services à café qui possèdent ce bel engobe lumineux qui s'oppose au rouge-brun de la masse. La couleur jaune des terres de Naples est habituellement recouverte d'un engobe noir qui occupe les parois des récipients. Des engobes roses, bleus, aux tonalités vives, rehaussent et égaient aussi certaines faïences blanches.

⁷⁴ Archives Nationales, Paris, cité par Charles Schmidt, 1924.



29. Aiguière en faïence fine blanche à décor d'engobes colorées.
Vers 1830. Haut. : 19 cm.
Musée de Sarreguemines

Très tôt, on adopta à Sarreguemines, à l'instar des principales manufactures de faïences fines européennes, les engobes marbrés⁷⁵ (fig. 29). En Angleterre, au XVIIIème siècle, elles constituèrent une variante économique aux pâtes mêlées. Elles se dénommaient *Surface agate ware*. La technique fut créée par Thomas Astbury et Thomas Whiedon et reprise par Wedgwood et Bentley vers 1770-1780.⁷⁶ En France, elle apparaît au début du XIXème siècle à Creil, Montereau, Douai, La Charité-sur-Loire, Gien.⁷⁷ En Allemagne, elle fut employée à Cassel et Königsberg.⁷⁸ A Sarreguemines, on mélangeait diverses couleurs : vert et blanc, rose, blanc et noir ; Brongniart avait pu observer l'élaboration de ces décors lors de son passage dans cette ville et il le décrit dans son traité de céramique : "le marbré se fait en mettant des taches de différentes couleurs sur l'engobe et agitant les pièces de manière à faire épancher ces couleurs dans toutes sortes de directions. Elles forment des veines à la manière du marbre. Le succès de la marbrure dépend du tour de main de l'ouvrier".⁷⁹

⁷⁵ Fournier, 1986, p. 140.

⁷⁶ Savage et Newman, 1974, p. 279.

⁷⁷ Maire et Rousselle, 1989, p. 67.

⁷⁸ Pazaurek, 1921, p. 12.

⁷⁹ Brongniart, 1877, p. 45



30. Tasse en faïence fine blanche à décor d'arborisation.
Vers 1810. Haut. : 8,5 cm.
Musée de Sarreguemines

Des dendrites ou des arborisations peuvent également animer la surface des engobes ; il s'agit d'un décor, noir en général, dont la forme évoque de la mousse ou les branches d'un arbre (fig. 30). Dans ce dernier cas, il se rapproche du décor de certaines estampes de l'époque de la Révolution et de l'Empire où l'on pouvait découvrir, dans les branchages, les profils de Marie-Antoinette, de Louis XVI et du Dauphin ; cette analogie de forme lui valut à cette époque la dénomination de *Deuil à la Reine*.⁸⁰ La technique était apparue avant 1785 en Angleterre et portait le nom de *Mocha Ware* qui dérivait de celui d'une pierre *mocha stone*, un quartz à décor de dendrites d'Arabie.⁸¹ Il était à l'époque largement diffusé, produit notamment chez Adams à la Greengate Pottery de Tunstall, mais aussi chez James Broadhurst et fils, J. Tons, Cork et Edge.⁸² On l'employa aussi en France, à Montereau et à Creil où Stevenson, un transfuge de Montereau, l'introduisit en 1806 et déposa un brevet.⁸³ Le motif se répandit et fut utilisé à la Charité-sur-Loire, Le Havre, Montereau, Choisy-le-Roi, Gien.⁸⁴ A Sarreguemines, il se développa très tôt⁸⁵. Pour le réaliser sur une tasse, "l'ouvrier la prend avant qu'elle ne soit garnie, la plonge dans un engobe d'argile jaune qui doit avoir une consistance appropriée ; s'il veut faire des dendrites, il charge le pinceau d'une couleur brune composée d'oxyde de manganèse de Grettlich et d'oxydes de fer très finement broyés et délayés dans une décoction très chargée de tabac et touche avec son pinceau le bord du pied du génieu qu'il tient renversé. A chaque touche, la couleur descend et s'éparpille en dendrites ou arborisations".⁸⁶ Le cahier de composition de la faïencerie⁸⁷ fournit quelques renseignements complémentaires : "Pour faire les arbustes et les marbrures, il faut faire une décoction avec des feuilles de tabac,

⁸⁰ Aries, 1994, p. 67.

⁸¹ Fournier, 1986 p. 150.

⁸² Cameron 1986 p. 228.

⁸³ Naudin, 1980, p. 74 ; Aries, 1994, p. 67.

⁸⁴ Maire et Rousselle, 1989, p. 68.

⁸⁵ Des pièces décorées selon ces procédés existent au Musée historique lorrain à Nancy, au Musée de Sarreguemines, dans des collections privées (voir Pazaurek, 1920, pl.26).

⁸⁶ Brongniart, 1877, p. 144 et 145.

⁸⁷ *Composition de la faïencerie de Sarreguemines employée en 1829* (manuscrit conservé au Musée de Sarreguemines).

ou tabac à fumer qu'on presse à travers un linge. On obtient une sauce brune avec laquelle on délaye des couleurs destinées à faire les arbustes et les marbres. Une décoction de houblon sauvage peut servir aussi pour cette opération. L'urine peut également servir mais la sauce de tabac est préférable".

B. Les décors peints

Le décor peint sur faïence est multiforme puisqu'il concerne aussi bien les modestes filets qui soulignent le bord des bols, l'aile des assiettes, que de véritables natures mortes réalisées par un peintre sur une plaque de faïence ou sur un plat. Cette très large palette d'expressions implique aussi une très grande variété de ressources, de techniques et de savoir-faire.



31. Plat en faïence fine à décor de frise peinte
Vers 1810. Haut. :
Musée de Sarreguemines

Les décors peints étaient employés dès les origines de la manufacture ; les plus anciens reprenaient des motifs de frises très fines à la régularité admirable qui sont communs à de nombreuses manufactures lorraines et dont certains sont empruntés à des centres anglais comme celui de Wedgwood (*fig. 31*). Des assiettes aux échantillons de décors ont été conservées pour un grand nombre de faïenceries : Lunéville, St-Clément⁸⁸, Longwy⁸⁹, Vaudrevange⁹⁰. Elles permettent de constater la grande parenté des motifs proposés par ces centres. Vers 1840, ce sont d'autres motifs qui apparurent sur les services de

⁸⁸ Musée National de la céramique à Sèvres.

⁸⁹ Musée municipal de Longwy.

⁹⁰ Musée Villeroy-et-Boch, Mettlach.

table ; bouquets de fleurs champêtres, roses moussues et paniers fleuris imitaient les décors "réverbères" des faïences stannifères de Lunéville, Saint-Clément, Les Islettes⁹¹ (fig. 32).



32. Assiette en faïence fine à décor peint d'un motif de bouquet.
Vers 1850. Diam.: 22,7 cm.
Musée de Sarreguemines

Pour obtenir ces décors avec une belle régularité et avec maîtrise, on utilisait la technique du poncif. Le motif était dans un premier temps réalisé sur une feuille de papier calque, puis ses contours étaient perforés à l'aiguille. Pour reproduire le décor, on posait le poncif sur le biscuit avant de le frotter avec une poudre noire, du graphite. Le décorateur n'avait plus qu'à peindre ensuite en suivant la trace de l'esquisse. Celle-ci disparaissait à la cuisson.

Dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, une autre technique permettait de réaliser des décors peints en série : c'était celle du pochoir. Il s'agit d'un procédé simple : on utilisait de fines plaques de cuivre ou d'étain dans lesquelles on avait au préalable découpé les plages à peindre. Le pochoir était posé sur la pièce à décorer ; les couleurs étaient déposées quant à elles soit par un large pinceau, une brosse, soit, dès la fin du siècle, par un aérographe. Ce procédé convenait tout à fait pour reproduire des motifs relativement simples, constitués par la juxtaposition d'aplats colorés. Une série de plats réalisée vers 1890-1900 figure des portraits qui sont d'excellente qualité. De la même époque datent des paysages orientaux sur des assiettes qui devaient être destinées à l'exportation pour l'Afrique du Nord et le Proche-Orient. Le pochoir était souvent utilisé concurremment à d'autres techniques qui relèvent de l'impression : l'éponge et le tampon. Elles permettaient de décorer la vaisselle d'une manière économique. Les figures du décor étaient réalisées en appliquant à la surface du biscuit des éléments découpés dans de petites

⁹¹ Riff 1966.

éponges imbibées de peinture. On obtenait ainsi des plages colorées granitées. Dans le dernier tiers du siècle, le timbre en caoutchouc remplaça souvent l'éponge. Les contours des figures étaient alors nets, plus fins et beaucoup plus soignés.



33. Cache-pot en faïence fine à décor peint par Sabaurin.
Vers 1865-1870 ; H.: 30,5 cm.
Collection particulière

A partir des années 1860, quelques artistes comme Langlois, Sabaurin ou encore Quost utilisèrent la céramique pour réaliser de véritables tableaux : paysages, bouquets, scènes de genre furent ainsi reproduits avec beaucoup de grâce au pinceau sur des vases, des cache-pot ou sur de grands plats décoratifs (*fig. 33*).

C. Dorures et lustres

L'or occupait depuis le XVIIIème siècle une place importante dans la hiérarchie formalisée des décors, hiérarchie qui apparaissait notamment dans la nomenclature des tarifs et des catalogues. Il était recherché pour son éclat, son prestige. A Sarreguemines, on l'employait sous forme de filets, de bandes aussi bien sur la faïence que sur la porcelaine. Il appartenait à ce que l'on qualifiait à l'époque de décor riche. L'or était broyé, puis mélangé à des fondants (acide borique ou nitrate de bismuth) enfin appliqué au pinceau.

Un vase de forme Médicis, conservé au musée national de Sèvres, datant de 1821 comporte une belle dorure qui a été appliquée par Legros

d'Anizy sur une faïence de Sarreguemines. Il s'agit vraisemblablement d'un essai d'une nouvelle formule du faïencier mais il ne semble pas que son procédé ait été utilisé à Sarreguemines de façon industrielle. On lui a préféré les lustres. Lustres et dorures appartiennent au goût du trompe-l'œil appliqué à la matière comme les grès cérames polis : la terre cuite se pare des apparences de la pierre, du bois, du métal.

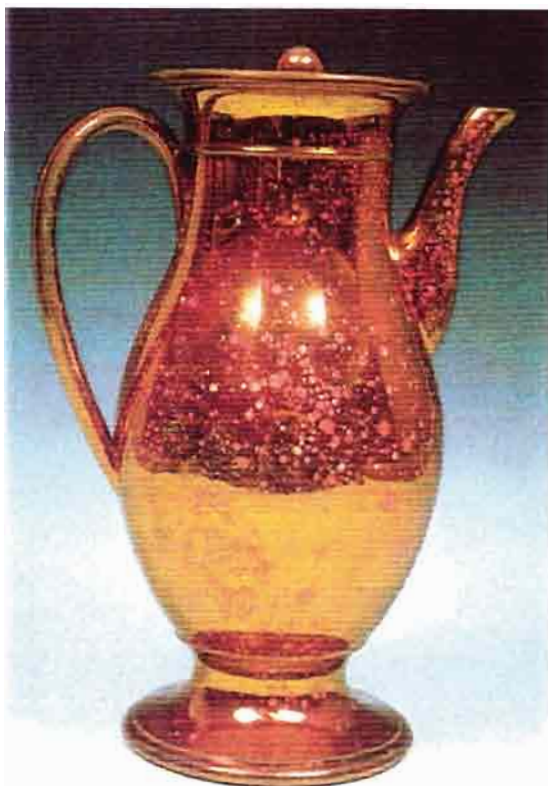


34. Vase de forme Médicis en faïence fine à applications de dorure par Legros d' Anizy.
1821
Musée National de la Céramique à Sèvres.

La recherche de lustres métalliques sur la céramique était un fait très ancien. Certaines céramiques gallo-romaines possédaient de beaux effets métallescents dus à une cuisson réductrice. Parmi les plus belles réussites dans ce domaine, il faut citer les céramiques islamiques du Moyen Age au Proche-Orient. Au XVIIème siècle, les centres de Gubbio et de Daruta en Italie s'emparèrent des connaissances des potiers arabes et produisirent des faïences lustrées.⁹² L'intérêt pour ce type d'effet décoratif déclina ensuite jusqu'au XIXème siècle où on le vit renaître au sein des faïenceries industrielles.⁹³

⁹² Reilly et Sauvage, 1980, p. 221.

⁹³ Lambert 1965, p. 211 et suivantes.



35. Cafetière en faïence fine à lustre métallique dit Burgos.
Vers 1820-1825 ; H.: 28 cm.
Musée de Sarreguemines .

En fait, il faut préciser ici que les lustres utilisés se subdivisent en deux groupes : le premier possède les reflets irisés du prisme, l'autre imite l'éclat de certains métaux comme le cuivre, l'argent ou l'or. Ces deux types ont été utilisés à Sarreguemines. Deux inventions sont à la source de ces lustres fréquents au XIX^{ème} siècle. L'une est très ancienne, elle remonte à 1716 lorsque Johann Friedrich Böttger s'aperçut, au cours d'expérimentations, que l'on pouvait obtenir un lustre pourpre. Ces travaux furent repris par Wedgwood qui obtint en 1776 des lustres de cuivre à partir de l'or ; découverte sans lendemain semble-t-il car le faïencier ne la commercialisa pas. Il faudra attendre le début du XIX^{ème} siècle pour que ces travaux sur le sujet soient repris.⁹⁴ John Hancock, alors qu'il était employé à la manufacture de Spode, inventa en 1805 un lustre acier qu'il dénomma "steel" en utilisant le platine. Ce fut le départ dans le Staffordshire d'une série de mises au point : celle des lustres d'or et de cuivre en 1806, celle des lustres roses mouchetés en 1810, enfin celle du lustre d'argent par une double couche de platine en 1812. Ces décors furent très largement diffusés dans le Staffordshire au cours du XIX^{ème} siècle.⁹⁵

⁹⁴ Reilly et Sauvage, 1980, p. 222.

⁹⁵ On connaît des lustres métalliques en Angleterre dans les manufactures de Wedgwood, Davenport, Herculaneum à Liverpool, Leeds, Sunderland, David Wilson à Hanley, Wood and Caldwell, Batkin and Bailey, Riddle and Bryan à Longton, J. and W. Ridgway, Ford and Patterson à Newcastle-upon-Tyne, Jewels, Austin, Philipp and Co, Dawson and Co, Low Ford Pottery, Scott and Sons (Feild, 1987, p. 127). En France, on l'utilisa à Sarreguemines, Creil, Gien, Langeais, Creil et Montereau, Choisy-le-Roi (Maire et Rousselle, 1989, p. 68).



36. Cafetière en faïence fine brune dite *Carmélite* couverte d'un lustre métallique *platine*.
Vers 1820-1830. Haut. : 22 cm
Musée de Sarreguemines.

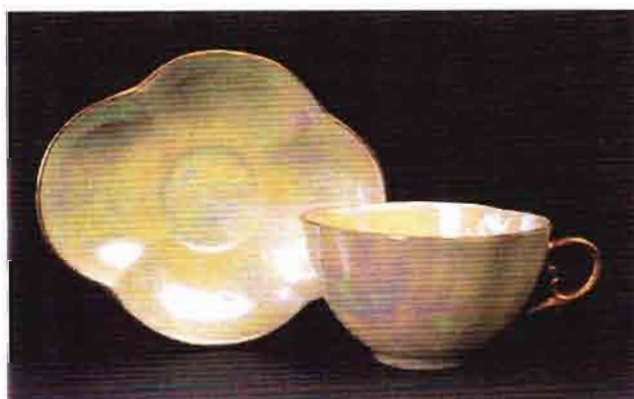
C'est en 1823 qu'on mentionna pour la première fois l'utilisation de lustres métalliques à la manufacture de Sarreguemines. En effet, ils étaient présentés cette année-là à l'exposition nationale de l'industrie française à Paris : "M. Utzschneider, à Sarreguemines (Moselle) a paru avantageusement à toutes les expositions précédentes et les différents genres de distinctions affectés à l'encouragement de l'industrie lui ont été successivement accordés (...). Il a exposé en outre des poteries ornées de lustres métalliques présentant différents jeux de couleurs".⁹⁶ La manufacture obtint une médaille d'argent de première classe pour cette production.

Les techniques de fabrication étaient assez complexes. Le support était généralement une faïence fine blanche ou une terre carmélite. Sur sa surface était étendue une couche d'oxyde du métal que l'on veut imiter, mélangé à un solvant dans la composition duquel entrent des huiles organiques, de la térébenthine et du soufre. Le mélange était appliqué au pinceau, puis on effectuait une dernière cuisson dans un four spécial, four de moufle, à basse température (environ 400°). On connaît, grâce aux collections publiques et privées, la gamme des lustres métalliques en usage à Sarreguemines : or, cuivre, platine (*fig.36*) et un lustre dit *Burgos* (*fig.35*) dont l'appellation dérive du nom d'un coquillage, le *burgau*. Après application d'une préparation d'or sur

⁹⁶ *Rapport sur l'Exposition Nationale de l'Industrie française à Paris, 1823.*

la pièce, on déposait des gouttelettes d'essence qui donnaient une apparence mouchetée au lustre.

Les lustres irisés ne furent introduits que tardivement à Sarreguemines (fig.37). Ces couleurs avaient été mises au point à Meissen par Heinrich Gottlieb Kühn, en 1837, en utilisant différents métaux : urane, étain, bismuth, cuivre, argent, or. Quelques années plus tard, le Français Jules Joseph-Henri Brianchon déposa un brevet pour donner à la céramique un reflet nacré. Il utilisait un mélange d'oxydes de fer, de plomb, de bismuth, d'urane et d'argent et obtint des reflets irisés très proches de ceux des perles ou de la nacre des coquillages.⁹⁷ La manufacture Utzschneider s'en servit avec maîtrise pour décorer certaines porcelaines à fond blanc, bleu, jaune ou pourpre, mais aussi en filets sur certaines faïences imprimées



37. Tasse et sa soucoupe en porcelaine à décor d'irisation.
Vers 1880 ; H. de la tasse : 5 cm.
Musée de Sarreguemines

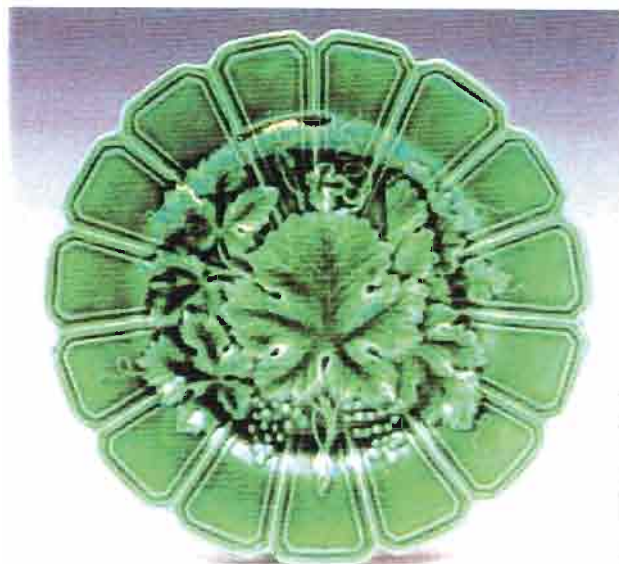
D. Glaçures et émaux

Les glaçures et les émaux sont des enduits vitreux placés à la surface des produits céramiques perméables ou imperméables. Ils peuvent être transparents ou opaques, colorés ou incolores, brillants ou mats. Toutes ces qualités ont été utilisées avec beaucoup de brio par les artistes et les techniciens de la faïencerie de Sarreguemines. La composition de ces enduits est proche du verre ; ils combinent des éléments siliceux et divers oxydes qui modifient leur fusibilité, leur coloration et leur brillance.⁹⁸ Ils sont employés pour permettre l'imperméabilisation des pièces mais aussi pour obtenir des effets esthétiques et ils contribuent de ce fait à la décoration de la pièce. La glaçure est un enduit transparent qui peut être incolore ou coloré. Des glaçures transparentes incolores recouvrent habituellement la vaisselle de table de faïence fine. Les glaçures colorées sont généralement utilisées sur les pièces

⁹⁷ Reilly et Sauvage, 1980, p. 222.

⁹⁸ Peiffer, 1985, p. 21.

dans un but décoratif (fig.38). Elles sont posées sur le biscuit et vitrifiées lors d'une seconde cuisson dont la température est plus basse que celle de la fabrication du biscuit. Certaines couleurs sont privilégiées à Sarreguemines : le *gros bleu* pareil au bleu de Sèvres, le bleu turquoise, le vert dit *Bronze*.



38. Assiette à pans en faïence fine couverte d'une glaçure verte, à motif de feuilles de vigne.
Vers 1850-1860. Diam : 19,5 cm
Musée de Sarreguemines

Les glaçures sont employées pour réaliser les majoliques que la manufacture de Sarreguemines développa à partir des années 1870. Les produits sont marqués en creux dans la pâte MAJOLICA (fig. 39) ;



39. Cache-pot en faïence fine portant l'inscription *Majolique*, couverte d'une glaçure verte dite *Bronze*.
Vers 1880. Haut. : 14 cm.
Musée de Sarreguemines

Les objets - carreaux, pièces de forme, création de fantaisie- possèdent le plus souvent des décors en relief qu'animent de leurs couleurs les glaçures qui y sont déposées. Le procédé est dû, semble-t-il, à Albert Minton. En 1848, ce manufacturier s'adjoignit les conseils éclairés de Léon Arnoux (1811-1902) qui

était le fils d'un faïencier toulousain. Ce dernier était responsable du développement de la manufacture Minton. Vers 1849, il était chargé de mener des recherches sur de nouvelles glaçures colorées dans l'optique de supplanter sur le marché les produits à glaçure verte *green colored ware*. Au cours de ses travaux, Arnoux s'intéressa aux créations des céramistes de la Renaissance italienne et française et plus particulièrement aux réalisations de Luca Della Robbia (1400-1482) et à celles de Bernard Palissy (1510-1589). Minton présenta les premiers résultats de ses recherches en 1851 à l'Exposition universelle sous l'appellation d' "imitation de majolique". Le mot majolique désigne en fait une céramique bien particulière, apparue dans le domaine hispano-mauresque à la fin du Moyen Age. Ces objets, caractérisés par l'utilisation d'un émail stannifère, étaient expédiés depuis l'île de Majorque vers l'Italie où on les désignait d'après leur lieu d'origine : *Maiolica*, déformation de Mallorca. Les faïenciers italiens produisaient et diffusaient cette Maiolica dans toute l'Europe. La majolique victorienne était en fait fort différente de la majolique italienne puisqu'il s'agit d'une faïence fine couverte de glaçures plombifères colorées par des oxydes métalliques.



40. Assiette en faïence fine à décors d'émaux ombrants.
Vers 1870-1880. Haut. : 21,5 cm
Musée de Sarreguemines

Dans les années 1870 et 1880, les décorateurs employaient très fréquemment la technique des émaux "ombrants" inventée par Charles de Bourgoing qui en déposa le brevet en 1842 et qu'il mit en œuvre dans la faïencerie de Rubelles.⁹⁹ S'inspirant de la lithophanie, cette technique utilisait les jeux du creux et du relief. Sur un biscuit moulé, on appliquait une glaçure transparente et colorée qui, selon l'épaisseur de la couche déposée, produisait des nuances plus ou moins sombres et qui permettait d'obtenir des effets

⁹⁹ Ravel d'Esclapon, 1988.

saisissants d'ombrages. Des assiettes, des plats, des vases étaient décorés selon cette technique¹⁰⁰ (fig.40).

Vers 1880-1890, la manufacture employait également la technique du cloisonné sur des panneaux de faïence¹⁰¹ ou sur certains objets décoratifs. Les contours des plages de couleurs étaient marqués d'une cloison en relief, réalisée au moyen d'une terre liquide et frittée posée au moyen d'une poire. Les surfaces intérieures étaient remplies par des glaçures colorées et pouvaient recouvrir certains éléments du décor : lignes ou effets d'ombrages peints directement sur le biscuit. C'est T. Deck qui semble être le premier à avoir développé cette technique en France : "ce genre de fabrication a fait sa première apparition en Occident dans mon exposition de 1874 à l'Union centrale des Arts décoratifs."¹⁰² Pour certaines frises, on redécouvrait une technique employée, en Espagne, du XIV^{ème} au XVI^{ème} siècle, dénommée *cuenca o arista* : la cloison en relief est obtenue par estampage à partir d'un moule dans lequel on avait gravé en creux les contours du décor¹⁰³.

Le terme *émail* désigne un enduit vitreux opacifié mais aussi "certaines compositions fusibles transparentes ou non qui renferment des couleurs employées pour la décoration en relief par-dessus un enduit déjà cuit".¹⁰⁴ Dans ce cas, le mot est généralement employé au pluriel. A Sarreguemines, la technique des émaux en relief cerné était employée à la fin des années 1870 et au début des années 1880¹⁰⁵ (fig.41). La production était très proche par l'aspect et les décors de celle de Longwy, de Bordeaux ou de Gien. L'introduction de cette technique en France revient, semble-t-il, au céramiste Eugène Collinot. Ce dernier s'était associé en 1859 au comte Adalbert de Beaumont dont il partageait la passion pour les arts orientaux. Tous deux fondèrent une manufacture de faïence à Boulogne-sur-Seine, avenue du Parc des Princes et présentèrent des faïences persanes à l'exposition de l'Union Centrale en 1863. Collinot déposa le 30 septembre 1864 un brevet pour protéger son invention des émaux en relief.¹⁰⁶ Les émaux opaques et colorés venaient occuper en relief des plages dessinées sur le biscuit par un cerne ou

¹⁰⁰ La technique des émaux "ombrants" fut également utilisée à Choisy-le-Roy, à Clairefontaine (Maire et Rousselle, 1989, p. 68), chez Deck et à Longwy.

¹⁰¹ *Les roses trémières*, Musée de Sarreguemines.

¹⁰² Deck, 1887, p. 266.

¹⁰³ A. Ray, *Spanish pottery 1248-1898*, Londres, 2000, p. 309

¹⁰⁴ M. De Grootte Fiche technique in *Cahiers de la Céramique et des arts du feu* n° 6 p. 195.

¹⁰⁵ Decker, 1989, p. 29 n° 101.

¹⁰⁶ J. Peiffer, 1995, p. 156-157. Eugène Collinot dénomma sa technique d'une manière impropre *émaux cloisonnés*. Deck, en 1887, faisait remarquer "On a, mal à propos, donné à ce procédé le nom de cloisonné ; il n'y a pas là de cloison, mais simplement une intention d'accuser les contours et de faire valoir les tons.", Deck, 1887, p. 217 et 222.

un filet noir¹⁰⁷. Les couleurs sont des oxydes métalliques. Les motifs étaient généralement d'inspiration orientale, car ils copiaient souvent les vases de métal cloisonné chinois.



41. Vase en faïence fine à décor d'émaux en relief.
Vers 1898. Haut : 35 cm
Musée de Sarreguemines

E. Décors par transfert imprimé

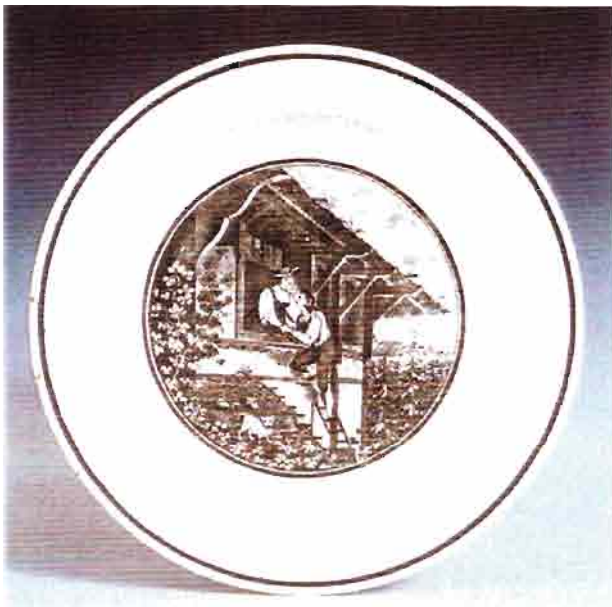
La technique décorative qui apporta incontestablement le bouleversement le plus important dans la fabrication de la faïence au XIX^e siècle fut celle du transfert imprimé. Elle permettait de reproduire rapidement à des milliers d'exemplaires des décors de bonne facture, sans nécessiter de main-d'œuvre particulièrement qualifiée. Il s'agit d'un procédé qui permit à de nombreuses manufactures de réaliser une production de série de nature industrielle.

Le transfert imprimé apparut en Angleterre au milieu du XVIII^e siècle. Il était utilisé à cette époque par des amateurs qui découpaient des gravures pour les appliquer sur des objets domestiques comme des plateaux en bois qu'ils recouvraient ensuite de plusieurs couches de laque. Le succès de cette mode fut tel que certains imprimeurs publièrent à cet effet des albums de gravures avec quelques lignes d'instructions tel le recueil de Robert Sayer intitulé *The Ladies' Amusement or Whole Art of Japanning Made Easy*.¹⁰⁸ C'est cette activité qui incita John Brooks à déposer un brevet pour la pose d'impressions sur l'émail et la porcelaine dès 1751 ; il ne semble pas avoir exploité lui-même son invention, malgré son emploi entre 1753 et 1756 dans

¹⁰⁷ On retrouve ici une technique de l'Espagne islamique dite *Cuerda seca*. A. Ray op. cit. p.309

¹⁰⁸ Williams-Wood, 1981, pp. 40-42

une fabrique d'émaux à Londres, fabrique dénommée *Battersea Enamel Works*¹⁰⁹. En 1756, un illustrateur, Robert Hancock, qui avait travaillé à Battersea, gravait des plaques pour la manufacture de porcelaine de Bow, puis pour celle de Worcester. A la même époque et vraisemblablement d'une manière indépendante, John Sadler de Liverpool, associé à Guy Green, réalisait également des transferts ; le 27 juillet 1756, ils déclarèrent avoir réussi à décorer en six heures, mille deux cents carreaux. En 1761 Sadler entreprit de d'agrémenter les faïences fines de Josiah Wedgwood. Le procédé fut très vite employé par la plupart des manufactures anglaises.



42. Assiette en faïence fine à décors d'impression.
Vers 1830 Diam. : 21,7 cm.
Musée de Sarreguemines

En France, cette technique ne fut utilisée que tardivement¹¹⁰. En 1789 cependant, un Anglais, Christopher Potter, installé 43 rue du faubourg Saint-Martin, déposa un brevet qui lui fut alors refusé : il devra attendre le 21 décembre 1802 pour l'obtenir.¹¹¹ En 1808, Legros d'Anizy, employé à la manufacture de Sèvres, et deux de ses associés, Stone et Coquerel, déposèrent une demande de brevet et s'installèrent aux numéros 17 et 19 de la rue du cadran à Paris. Ils décorèrent des faïences de Montereau, de Creil¹¹² et de Choisy-le-Roi¹¹³ sur lesquelles ils apposèrent leurs marques. Après 1818, Legros d'Anizy poursuivit seul son entreprise 9 rue Montmartre. A Septfontaines, chez Boch, les premières applications de ces procédés

¹⁰⁹ Ibid. p. 54

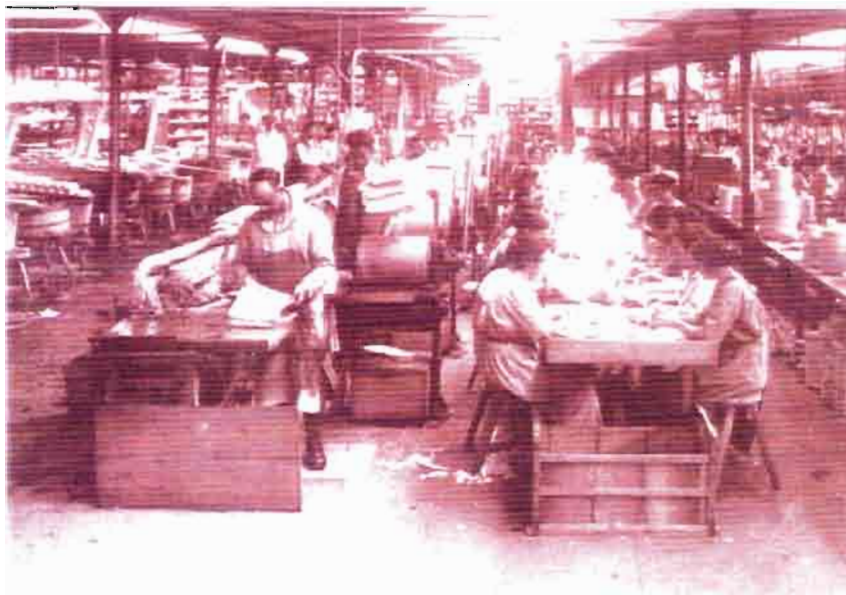
¹¹⁰ L'impression fut connu très tôt en France notamment par Jacques-Louis Brolliet qui décrit en 1759 le procédé à Jean Hellot directeur de la manufacture de Sèvres (B. Dragesco, *English ceramics in French archives*, Londres, 1993, 32 p.). C'est, semble-t-il un Français, Nicolas-Pierre Berthevin qui développa la technique à Marienberg en Suède vers 1758-1766 (Hanna Kronberger-Frentzen, *Altes Bildergeschirr*, Tubingen, 1964, 112 p.) .

¹¹¹ Bolender, 1986 p.15 à 18.

¹¹² Ariès 1993

¹¹³ Naudin, 1980, p.76

remontent semble-t-il, à 1823¹¹⁴ ; à Mettlach une imprimerie fut installée en 1824 et en 1829 deux artisans parisiens en assurèrent la mise en marche définitive¹¹⁵ ; à Vaudrevange, on fit appel dès 1825-26 à un graveur sur cuivre de Burslem, John Leigh, mais il est vraisemblable que des essais y furent menés très tôt : une tasse de forme litron portant un décor imprimé est marquée *Vaudrevange 1815*.¹¹⁶



43. Photographie représentant l'atelier de pose des décors imprimés à la Faïencerie de Sarreguemines.
Vers 1925
Musée de Sarreguemines

A Sarreguemines, cette technique apparut à la fin des années 1820 (*fig.42*) : le cahier des *Compositions de la fayencerie de Sarreguemines employées en 1829* donnait la recette de deux couleurs pour l'impression, l'une d'elle étant datée du 13 mai 1829. Le même document contient quelques notes de lectures rédigées certainement par P. Utzschneider ; l'un des résumés concerne un article de Marcel de Serre ; il s'intitule *Fabrication de la poterie en Allemagne* et est extrait des *Annales des Arts et Métiers* de décembre 1815, page 226. Le procédé d'impression y est décrit dans le détail : "On grave sur le cuivre le dessin qu'on veut produire sur la poterie. Si on désire un dessin en noir, on prépare une encre avec l'oxide noir de manganèse, et les oxides de cuivre et de fer calciné. On délaie cette encre dans l'huile, et on en colore ensuite le dessin qui se trouve gravé sur la planche de cuivre ; on tire une épreuve sur une feuille de papier Joseph mouillée qu'on applique sur une assiette frottée avec du

¹¹⁴ Thomas, 1974, pp.46 à 55.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Cat. *Villeroy et Boch*, Amsterdam, 1977-78, n° 290; cat. *Villeroy et Boch*. Sèvres, 1985 n°180.

vernis ou de l'huile grasse. On tamponne et lorsqu'on juge que le dessin s'est fixé sur l'assiette, on enlève avec soin la feuille de papier. En l'enlevant, on voit le dessin fixé sur l'assiette et présentant une contre épreuve de la gravure que l'on avait faite sur le cuivre. On porte ensuite le vase au feu, et on lui fait éprouver une chaleur assez forte pour que l'essence en se fondant saisisse le dessin qui se trouve ainsi fixé d'une manière inaltérable, ou si c'est un vernis dont on a fait usage, jusqu'à ce qu'il soit assez ramolli pour se combiner avec l'encre qu'on ne peut plus enlever." Il est fort vraisemblable que ces notes aient guidé Paul Utzschneider dans la mise en place de la technique de l'impression dans sa manufacture et l'on peut penser que c'est ce procédé que l'on utilisa à l'origine à Sarreguemines avec des encres dont on nous donne la composition :

" Bleu pour l'impression sur émail opaque

du 13 mai 1829

1 once oxide de cobalt de Saxe 1ère q.té

1 once oxide de cobalt noir 2ème q.té

1 once feldspath calciné

3 onces

Noir pour l'impression sur l'émail ordinaire

1 once oxide de cobalt 1ère q.té

1 once manganèse

1/2 once fer calciné

2 1/2 onces "

L'impression fut la technique décorative la plus largement utilisée au cours du XIXème siècle. Peu de progrès lui furent apportés ; on chercha cependant très vite à obtenir des motifs polychromes plus attrayants que les vignettes monochromes. On résolut le problème dans un premier temps en coloriant les gravures monochromes par des rehauts peints au pinceau. Mais le procédé étant long et coûteux, il ne pouvait s'appliquer à certains dessins où les parties encrées occupaient de trop larges plages. On lui préféra la lithochromie, à partir des années 1870 (*fig. 44*). Pour la réalisation d'une vignette, on utilisait autant de pierres lithographiques qu'il y avait de couleurs dans l'original. L'impression se faisait par un vernis gras sur un papier enduit de gomme arabique. Après chaque tirage au vernis, on procédait à son saupoudrage avec des poudres colorantes vitrifiables, les différentes plages se complétant ou se superposant au fur et à mesure sur la feuille selon l'effet désiré, de façon à obtenir une polychromie complète. Le papier utilisé était recouvert d'un enduit à base de

gomme arabique qui ne laissait pas pénétrer la matière grasse. Lors du transfert, on badigeonnait la pièce à décorer d'une mixtion poisseuse destinée à y faire adhérer les couleurs. L'épreuve était alors appliquée sur l'objet au moyen d'un chiffon humide, l'eau détrempeait le papier qui se détachait abandonnant l'image polychrome sur le support céramique.¹¹⁷



44. Assiette en faïence fine à décor d'impression lithographique d'une série consacrée aux contes de Grimm.
Vers 1900. Diam. : 22 cm.
Musée de Sarreguemines



45. Assiette en faïence fine à décor d'impression photolithographique.
Vers 1905. Diam. : 22cm.
Musée de Sarreguemines

Cette technique était parfaitement maîtrisée à Sarreguemines à la fin du XIX^{ème} siècle, lorsque la manufacture produisait ces magnifiques séries d'assiettes décoratives polychromes qui séduisaient la clientèle. Le 16 mai 1904, la manufacture déposa un brevet d'invention concernant un procédé permettant d'obtenir des images photographiques sur des objets en faïence ou en porcelaine, en transférant le négatif sur une pierre lithographique qui

¹¹⁷ Lambert, 1865, P. 197 à 202.

permettait de reproduire ensuite le sujet par impression sur une feuille de tirage gommée.¹¹⁸ Des vues photographiques de paysages et de monuments décoraient une production nombreuse de plats et d'assiettes vendus un peu partout en Europe comme souvenirs (*fig.45*).

III. L'évolution des techniques et son incidence sur la création.

Au cours du XIXème, les conditions de la production de la manufacture se modifièrent en profondeur. L'entreprise, au début de cette période, était de modèle artisanal, occupant à peine quelques dizaines d'ouvriers ; tout au cours du siècle, elle allait connaître un prodigieux développement. A la veille de la Première Guerre mondiale, elle employait 3300 ouvriers dans des ateliers qui occupaient alors des surfaces importantes à l'intérieur du tissu urbain. Elle était devenue une véritable entreprise industrielle, suivant en cela les grandes tendances qui ont modifié les structures économiques et sociales en Europe au XIXème siècle. Les transformations qu'impliquait cette évolution étaient nombreuses et furent lourdes de conséquences.

La rentabilité devenait le maître mot. Il ne suffisait pas de séduire par la nouveauté du produit ou par sa qualité ; il était avant tout nécessaire de réaliser des objets peu coûteux et qui pouvaient être achetés par le plus grand nombre. On chercha alors à réduire les coûts de fabrication. Pour ce faire, on produisait en plus grande quantité par des méthodes diverses qui étaient autant de tentatives de rationaliser la fabrication.

Les ateliers étaient conçus de telle manière que le process de production se déroulait d'un bout à l'autre sans perte de temps en transport ou en manipulation. Pour chaque poste, l'espace était parfaitement étudié, divisé en secteurs où des équipes entières étaient attachées à effectuer les mêmes travaux. Le circuit de la matière première était pensé : au moulin de la Blies par exemple, elle suivait un trajet qui la conduisait des étages supérieurs du bâtiment aux étages inférieurs, du haut vers le bas, utilisant la gravité pour la circulation des éléments constitutifs de la pâte.

Les tâches des ouvriers étaient de plus en plus parcellisées : la matière première ou l'objet circulaient de mains en mains, de postes de travail en postes de travail, où, petit à petit, ils se transformaient, se complétaient, s'achevaient.

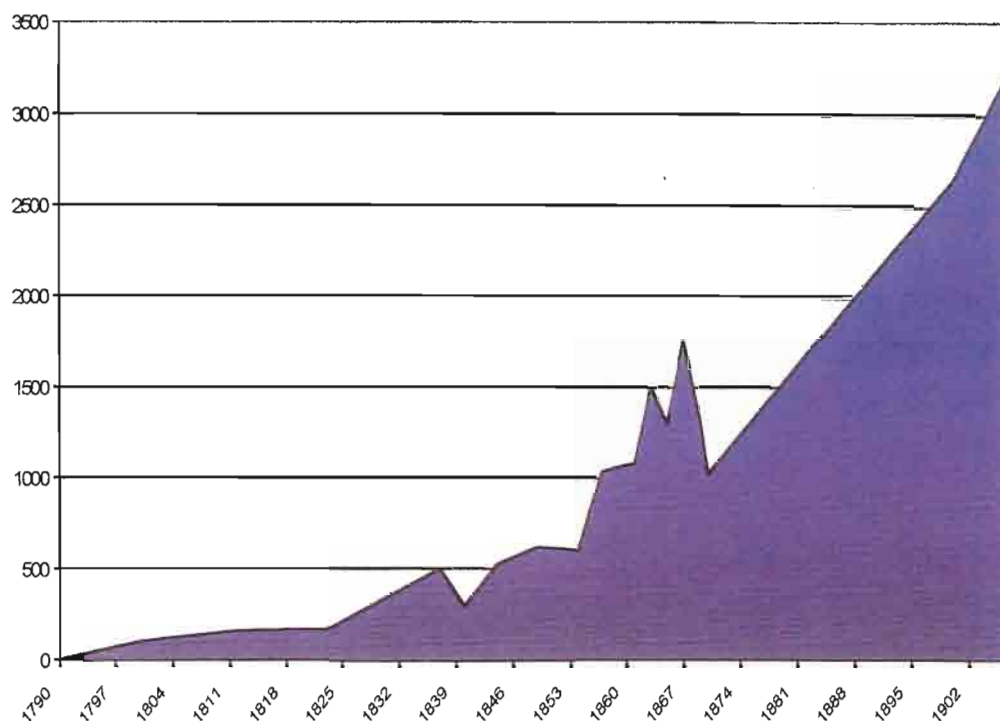
¹¹⁸ Brevet d'invention n° 343 180, publié le 27 septembre 1904 à l'Office National de la Propriété industrielle.

La division du travail fut préconisée au début du XIX^{ème} siècle par Boyer qui en recommanda l'application aux industriels dans son manuel¹¹⁹ : "De toutes les innovations qui pourraient être introduites dans la fabrication de la porcelaine, et l'on peut dire de la poterie en général, il n'y en a pas qui serait plus féconde en grands résultats, qu'une bonne distribution de travail entre les contre-maîtres, et une bonne subdivision entre les autres ouvriers, de manière qu'il y ait dans chaque manufacture des sections employées exclusivement à telle ou telle nature d'opération. C'est à ce moyen que chaque ouvrier, constamment occupé à la même chose, acquiert une habileté qui double et quelquefois quadruple les produits de son travail. Ce système, appliqué dans plusieurs grandes industries, donne des résultats merveilleux ; les fabriques d'horlogerie, d'armes, de serrurerie, etc., ont les premières donné cet exemple salubre ; il serait temps que les manufactures de poterie le suivissent ; ce serait le meilleur moyen d'arriver à l'abaissement du prix des objets d'utilité pour les classes moyennes, les seules avec lesquelles nos manufactures puissent écouler leurs produits. Qu'on ne dise plus que l'homme qui fait toujours le même objet, se dégoûte et cesse de le bien faire ; cela n'est pas. Son intérêt le soutient, et son application est d'autant plus sérieuse qu'il sait que s'il manque quelque pièce, on ne pourra s'en prendre qu'à lui, puisque cette pièce porte pour ainsi dire son nom. Ayez donc des hommes qui ne fabriqueront que des assiettes, d'autres des couvercles, d'autres les vases de ménage, les tasses, les soucoupes, d'autres les anses, les boutons, les fleurs, les oiseaux, les ornements, en un mot, tous les objets de détail, et vous verrez acquérir en peu de temps l'habitude de bien faire et une dextérité parfaite. Faire mieux et plus vite, c'est évidemment courir à la fortune."

Il semble que la faïencerie de Sarreguemines ait suivi très tôt cette évolution des procédés de travail. En 1867, le jury de l'Exposition universelle signale ainsi qu'à Sarreguemines "une assiette peinte et dorée passe par trente-quatre mains avant d'arriver à son entier perfectionnement."¹²⁰ Les gestes et les savoir-faire étaient réduits, simplifiés. Ils acquéraient un caractère répétitif et la formation du personnel s'en trouvait facilitée. Les gestes continuellement répétés se transformaient en automatisme, ce qui accroissait la rapidité d'exécution et la productivité. Le nombre des ouvriers augmenta tout au long du XIX^{ème} siècle.

¹¹⁹ Boyer, 1846, p. 119-120.

¹²⁰ Rapport du jury 1867.



Evolution du nombre d'ouvriers à la manufacture Utzschneider à Sarreguemines de 1790 à 1905. (courbe établie d'après des chiffres collectés dans divers documents d'archives).

Dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, la manufacture devint la plus importante d'Europe.¹²¹ La restructuration des procédés de travail et la concentration étaient doublées de recherches et d'utilisation de nouvelles sources d'énergie : à la fin du XVIII^{ème} siècle, la force hydraulique était la principale source d'énergie. La manufacture s'installait au bord de l'eau ; elle se servait des installations des moulins à farine ou à huile qu'elle adaptait à ses besoins. Les roues des moulins actionnaient les cuves qui mélangent les terres, les meules qui broyaient le quartz et le silex et les tours qui polissaient les grès céramiques. En 1840, on adopta la turbine au moulin de la Blies ; avec ses quatre mètres de diamètre c'est la plus grande qui fût jamais construite. Cependant la grande révolution fut l'adoption de la houille dans la fabrication. On l'utilisa à partir de 1836 pour chauffer les fours et l'on abandonna petit à petit le bois qui nécessitait de grandes réserves forestières de plus en plus

¹²¹ En 1867, au moment de l'Exposition universelle, Sarreguemines emploie près de 2000 ouvriers, Minton à Stoke-on-Trent : 1500 à 1600, Creil et Montereau : 1400, Vieillard à Bordeaux : 600, Gien : 450, Dresde : 400, Mettlach : 1850, Vaudrevange : 650, chez Regout à Maastricht : 1400 ouvriers travaillent dans la faïence. Source : rapport du jury international - Aimé Girard 1867.

difficiles à obtenir.

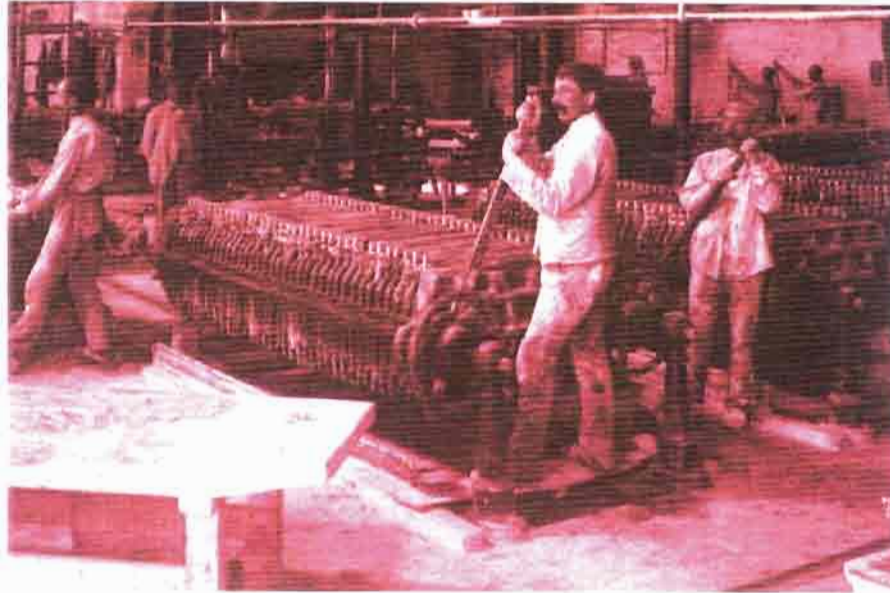


46. Salle de broyeurs Alsing à la Faïencerie de Sarreguemines.
1892
Musée de Sarreguemines

La houille alimentait aussi des machines à vapeur à partir des années 1840 ; en 1843, la manufacture en possédait cinq. Elles actionnaient des machines qui broyaient des cailloux ou qui préparaient les pâtes ; elles mettaient aussi en mouvement les tours. La houille provenait du bassin de Sarrebrück. Le transport en était coûteux. Dès 1844, Alexandre de Geiger appelait de ses vœux la création du canal de la Sarre et l'installation d'une voie ferrée pour remplacer les charrois ; il n'obtiendra satisfaction qu'en 1865.

Science et technique s'associaient pour élargir la production : "L'industrie céramique a besoin comme toute industrie qui veut se développer de recourir aux lumières de la science ; dès que la science et l'industrie s'entraident les progrès de l'une et de l'autre ne se font guère attendre ; l'industrie apporte ses observations journalières, la science les coordonne, les étudie, les interprète et arrive à résoudre dans le laboratoire les problèmes qui s'étaient posés dans l'atelier. Trois sciences se rattachent plus spécialement à l'industrie céramique, ce sont la science de l'ingénieur, la physique et la chimie, chacune d'elles a contribué et contribue journellement à ses améliorations et ses perfectionnements" ¹²² .

¹²² *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapport du jury international. Groupe XII - 2ème partie - classe 72 à 75 p. 9 et 10.*



47. Salle des filtres-presses au moulin de la Blies à Sarreguemines.
1892
Musée de Sarreguemines

Parmi les améliorations qu'apportait le rapprochement des sciences et de la technique, il faut citer en bonne place le développement de l'utilisation de machines. Dans l'industrie céramique, elles ne révolutionnaient pas la fabrication comme en d'autres domaines. Elles permettaient de simplifier certaines tâches, de motoriser certains procédés, remplaçant ainsi l'énergie et le travail humain. On les retrouvait essentiellement dans les phases de préparation des pâtes et dans le façonnage. Les broyeurs Alsing, du nom de leur inventeur, apparurent à la manufacture vers 1875 (*fig.46*) ; ils parvenaient à réduire finement les éléments qui constituaient les pâtes. Ils se composent d'un cylindre de fonte revêtu de briquettes de porcelaine ou de grès dans lesquelles on plaçait la matière à broyer et des billes de quartz. Par le mouvement du cylindre, la matière et les billes s'entrechoquaient ; les matières étaient ainsi réduites finement et délayées dans l'eau. Pour raffermir la pâte, on utilisa les filtres-presses inventés par Needhorn et Kite en 1857 et présentés pour la première fois à l'Exposition universelle de Londres en 1862. En 1877, le moulin de la Blies était équipé de douze machines de ce type (*fig.47*).

Au début du siècle, on utilisait des tours actionnés par de jeunes enfants pour le façonnage des pièces, puis on leur adapta ensuite la force motrice de la machine à vapeur. Des calibres étaient ajustés à certains tours et permettaient de produire des objets normés et réguliers. Le moulage était réalisé essentiellement par estampage ; le coulage semble être apparu très tôt, dès les années 1850 pour la porcelaine ; sa généralisation à toute variété de pâtes de faïence se fit tardivement . Il faudra attendre la fin du siècle pour que Götz, un

médecin de Karlovy Vary en Bohême, invente les procédés de défloculation de la barbotine à la soude.¹²³

Dans la décoration, d'autres techniques favorisaient un gain de temps : l'application de l'impression permettait de reproduire en série des décors même complexes. A la fin du siècle, l'aérographe, associé au pochoir, facilitait également l'exécution en grande quantité de certains motifs simples.

Les progrès techniques introduits au sein de la manufacture allaient tous dans le sens d'une fabrication en grande série et au moindre coût. Les conséquences de cette démarche industrielle influaient fortement sur la qualité esthétique et symbolique des objets produits. Cette évolution du caractère de la production plaçait la manufacture de Sarreguemines dans le débat qui occupa tout au long du XIXème siècle les arts décoratifs : celui qui opposait l'art et la technique. Ces deux termes possèdent pourtant d'un point de vue étymologique quelque parenté¹²⁴ : *Ars* en latin, *techné* en grec ont le même sens : l'exercice d'un métier, l'habileté. Pourtant au cours du temps, ils ont divergé et se sont opposés. Sous la pression de l'industrialisation, on utilisait le mot "technique" pour désigner essentiellement les applications pratiques de la science alors que le mot "art" était réservé à la création dans le domaine de la figuration et de l'imaginaire. Cette évolution fut le fruit d'une transformation de la société occidentale industrialisée qui tendait alors à dissocier un certain nombre de pratiques : ce n'étaient plus les mêmes individus qui assumaient les tâches de conception et les tâches d'exécution. C'est le morcellement du travail et sa spécialisation qui avaient conduit à ces bouleversements. Il n'existait plus dans l'industrie de rapports directs et concrets entre l'homme qui concevait un produit et l'objet issu de la chaîne de fabrication. De nombreux intermédiaires humains ou mécaniques intervenaient, l'empêchant d'imprimer dans l'œuvre une empreinte personnelle.¹²⁵

Dans son rapport sur la première exposition internationale de Londres de 1851, Léon de Laborde remarqua que les artistes ne connaissaient pas les procédés utilisés par les industriels, créant des modèles "suivant la théorie des arts tout abstraitement et sans se rendre aucunement compte des obligations imposées à l'industriel par la matière, les procédés de fabrication et la destination des objets".¹²⁶

¹²³ Rada, 1989 p. 139.

¹²⁴ Lebot, article : technique et art in *l'Encyclopaedia Universalis* vol. 15 p. 761.

¹²⁵ Hiesinger et Rishel, 1979, p. 48-49.

¹²⁶ Laborde 1856

Dans la nouvelle société qui se mit en place dans les pays industrialisés, l'art devint en quelque sorte une attitude contemplative, une activité marginale rejetée du domaine du travail. On opérait une distinction entre le beau et l'utile : certains objets étaient investis par la culture traditionnelle, ornementés, décorés ; ils acquéraient une signification symbolique et sociale ; d'autres objets considérés comme utiles furent vite fabriqués selon des critères purement fonctionnels : c'était le cas des machines par exemple.¹²⁷

La prise de conscience du danger de l'émiettement des tâches dans les arts décoratifs est ancienne : vers 1766, Bachelier critiquait déjà "l'ineptie d'une multitude d'ouvriers, gens sans goûts, sans principes, sans précision (...) livrés à une routine d'opérations qui dégradent les projets les mieux conçus".¹²⁸

Au début du XIXème siècle, on parlait d'esthétique industrielle ; la formule apparut en 1813 chez Gérard Joseph Christian qui était directeur du Conservatoire Royal des Arts et Métiers. Déjà, depuis une vingtaine d'années, on avait accordé à l'industrie le prestige d'une exposition et d'un concours comparable à celui qui existait à travers les salons pour la peinture. Ces expositions des produits de l'industrie ponctuent la première moitié du XIXème siècle¹²⁹ : 1798, 1801, 1802, 1806, 1814, 1823, 1827, 1834, 1844, 1849. La plupart des grandes manufactures y participaient, la faïencerie de Sarreguemines y remporta de nombreuses distinctions.¹³⁰

En 1834, un rapporteur de l'exposition, S. Flachet, constatait cependant que "l'art en ce moment s'éparpille : l'industrie le soumet à ses besoins, en attendant qu'elle reconnaisse ses lois". Face à ce que l'on pourrait dénommer la crise esthétique, dans laquelle, comme dans une impasse, se dirigeaient les arts décoratifs à la fin de la première moitié du XIXème siècle, les remèdes divergeaient. Dans le milieu artistique, deux attitudes virent le jour : l'une considérait que l'on devait fuir les procédés industriels ; l'autre prônait au contraire l'association de l'art et de l'industrie. Ces attitudes non exemptes de contradictions coexistèrent tout au long du siècle. La première puisait ses racines dans l'esprit d'un certain romantisme qui rejetait l'industrie, la mécanique et l'utile au profit de l'art pur. On trouve, dans la préface de "*Mademoiselle de Maupin*", un violent réquisitoire de Théophile Gautier contre

¹²⁷ Sembach, *L'Art Nouveau, l'utopie de la réconciliation*, 1991, Cologne, 240 pages.

¹²⁸ Cité in Guillaume, 1993, p. 53.

¹²⁹ De Plinval-Salgues 1961 p. 84 à 103.

¹³⁰ A l'exposition de l'an IX, premier prix une médaille d'or ; en l'an X, premier prix une médaille d'or ; en 1806, premier prix une médaille d'or et une médaille d'argent ; en 1819, Paul Utzschneider reçoit la croix de la Légion d'honneur ; en 1823, premier prix, rappel de la médaille d'or ; en 1827, premier prix, rappel de la médaille d'or ; en 1834, rappel de la médaille d'or ; en 1844, médaille d'or.

cette nouvelle forme de civilisation : "En vérité, il y a de quoi rire d'un pied en carré, en entendant disserter messieurs les utilitaires républicains ou saint-simoniens. Je voudrais bien savoir d'abord ce que veut dire précisément ce grand flandrin de substantif dont ils truffent quotidiennement le vide de leurs colonnes, et qui leur sert de schibboleth et de terme sacramentel. Utilité : quel est ce mot, et à quoi s'applique-t-il ? (...) Je sais qu'il y en a qui préfèrent les moulins aux églises, et le pain du corps à celui de l'âme. A ceux-là, je n'ai rien à leur dire. Ils méritent d'être économistes dans ce monde, et aussi dans l'autre. (...) Rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie. On supprimerait les fleurs, le monde n'en souffrirait pas matériellement ; qui voudrait cependant qu'il n'y eût plus de fleurs ? (...) Il n'y a de vraiment beau ce qui peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines"..¹³¹

En Angleterre, deux écrivains théoriciens de l'art, Ruskin et W. Morris, tentèrent de réagir à l'abâtardissement des réalisations issues de l'industrie. Ruskin défendait l'idée que les arts décoratifs n'étaient pas un art mineur par rapport à la peinture et à la sculpture que l'on considérait à l'époque comme arts majeurs. Il souhaitait leur redonner la place qu'ils occupaient à la Renaissance. Il s'élevait aussi contre les conditions de travail qui, dans l'industrie, empêchaient toute création. L'outil, la machine, réalisant des actions précises et parfaites ont des qualités que l'on ne peut imposer à l'homme sans courir le risque de le déshumaniser. Il deviendrait lui-même alors un outil, une mécanique et non un être qui pense, qui imagine et qui est susceptible de défaillances. Il ne trouverait plus de plaisir dans son travail si celui-ci se trouvait divisé, parcellisé.

William Morris reprit à son compte ces idées sur les arts décoratifs et adopta sur le travail des thèses humanistes et sociales qu'il partagera avec le cénacle des artistes préraphaélites. C'est ainsi que naquit le mouvement des *Arts and Crafts* qui regroupait autour de William Morris : Philipp Webb, W.R. Ashbee, Benson et W. Crane. Le mouvement rejetait l'industrialisation et prônait le retour à l'artisanat qui seul permettait à l'artiste de créer dans la joie. Les objets issus de ce système de production portaient des marques de finition peut-être imparfaites mais elles renfermaient l'empreinte des hommes et des femmes qui les avaient créées. Ce mouvement, imprégné d'un grand humanisme, d'idéalisme et de romantisme, se développa au cours de la

¹³¹ Th. Gautier dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* (1834) Ed. E. Fasquelle, 1922, p. 22. L'écrivain n'eut pas cette attitude intransigeante, toute sa vie durant, il encouragea même les applications de l'art à la vie usuelle. Guegan 1991.

seconde moitié du siècle. En 1861, Morris, avec quelques associés, fonda l'entreprise "Morris, Marschall, Faulkner et Co", puis en 1875, naquit la société "Morris and Co". Cette société fit fabriquer des tissus de revêtement, des tapisseries, des meubles, des tapis, des verreries, des livres mais aussi des sculptures qui renouvelèrent la décoration intérieure. Il exigea pour ses réalisations une très haute qualité d'exécution et se livra à un choix méticuleux et précis des matériaux.

Les idées de Ruskin et Morris étaient partagées par de nombreux critiques d'art en France. En 1871, L. Gruyer reprocha à la manufacture de Gien l'utilisation de machines et de techniques industrielles pour copier les faïences traditionnelles, celles de Rouen, Moustiers, Nevers : "Il n'y a même aucun des défauts qui abondent dans les pièces originales ; on n'aperçoit ni bouillons ni fissures dans la pâte, ni manques ni défauts dans l'émail ; le dessin est bien net, bien propre, identique à lui-même dans toutes ses parties ; il n'y a enfin aucune défaillance dans la coloration, nulle part la couleur ne bave dans la pâte, ne fond sous l'émail. C'est tout avantage ! Quand on a pour presque rien du neuf aussi irréprochable, il ne reste plus vraiment qu'à sourire de pitié en voyant les maniaques payer les vieilleries au poids de l'or. Oui, mais sous cette apparente perfection, il n'y a qu'une machine, souverainement froide et inintelligente dans sa rectitude ; tandis que, sous les imperfections nombreuses des faïences anciennes, il y a l'homme, l'homme avec sa main souvent maladroite, mais aussi avec sa manière de voir et son sentiment, quelquefois même avec son émotion. Je suis, je l'avoue, sans rigueur pour les insensés qui cherchent à s'approprier cette humanité, ce sentiment, cette émotion. Je réserve ma pitié pour ceux qui ont des yeux pour ne rien voir et une intelligence pour ne rien sentir."¹³² Cette attitude à l'égard des techniques industrielles sera également celle d'un grand nombre de représentants de l'Art nouveau à la fin du siècle.

D'autres réactions issues de la nécessité de réformer les arts décoratifs cherchaient plutôt à concilier l'art et l'industrie. Ainsi, Amédée Conder et Ernest Guichard fondèrent-ils dès 1845 la société de l'art industriel : "Nous devons favoriser toute l'extension de l'art allié à l'industrie, faciliter tous ses progrès, toutes ses conquêtes, réunir tous les éléments du succès en formant une bibliothèque et un musée où seront rassemblés les types de l'art industriel de toutes les époques et de tous les peuples"¹³³.

Cette déclaration contient les principales propositions qui furent formulées tout au long du siècle : la création d'un musée et d'une bibliothèque

¹³² Gruyer, 1872, p. 86.

¹³³ Cité in Brunhammer, 1992, p. 15

afin de donner des modèles de bon goût aux créateurs. L'Angleterre, à la suite de l'exposition de 1851, s'était dotée d'un tel établissement : il s'agit du *South Kensington Museum* (l'actuel Victoria and Albert Museum). Ernest Guichard s'efforça d'obtenir le même équipement pour la France. En 1858, il fonda une nouvelle association : la Société du progrès de l'art industriel, puis en 1864, l'Union Centrale des Beaux-Arts.

L'amélioration des produits issus de l'industrie exigeait également la mise en place d'un enseignement capable de former les créateurs. Léon de Laborde déclarait déjà en 1856 que "seul l'enseignement général du dessin (aux apprentis et aux ouvriers) dans les écoles de l'enfance, continué dans l'apprentissage rendrait à l'industrie sa véritable place dans le domaine de l'art". La formation des ouvriers fut considérée comme une tâche essentielle. Des initiatives furent prises pour leur inculquer le goût des belles choses. En 1862, plus de 1000 ouvriers et artisans se virent payer les frais de transport par la commission impériale pour pouvoir visiter l'Exposition universelle de Londres. La même année, Prosper Mérimée écrivait que "l'école centrale procure des ingénieurs à toutes les grandes entreprises ; les écoles de dessin fourniraient des artistes à toutes nos fabrications. Il y a à Paris un conservatoire des arts et métiers, un conservatoire de musique et de déclamation ; pourquoi n'y aurait-il pas un conservatoire-musée d'art et de dessin appliqués à l'industrie ?"¹³⁴

Les réformes et les projets furent lents à se mettre en place¹³⁵. Plusieurs mesures prises à l'époque concoururent cependant à l'amélioration des arts industriels. Ainsi l'enseignement qui était donné à l'Ecole des Beaux-Arts fut modifié : jusqu'alors dans la dépendance directe de l'Académie des Beaux-Arts, l'Ecole fut placée en 1863 sous l'autorité de l'administration centrale. En 1870, les Beaux-Arts devinrent un service public et furent annexés au Ministère de l'Instruction publique. Antonin Proust, ministre des Beaux-Arts commanda en 1874 une grande enquête sur la situation des industries d'art. *L'Ecole de dessin et de mathématiques* créée en 1765 par Bachelier pour les ouvriers de Paris devint en 1877 sous la direction de Louvrier de Lajolais, *l'Ecole nationale des Arts décoratifs*. Des écoles d'art décoratif situées dans les villes de Limoges et d'Aubusson furent placées sous sa direction. Roubaix possédait depuis 1833 des écoles industrielles ; en 1876 on y vit se créer un enseignement du tissage et de la teinture. Les cours et les collections artistiques furent regroupées en un seul établissement qui devint en 1889 l'Ecole nationale des Arts industriels. Les

¹³⁴ Cette proposition est citée dans le préambule des statuts de l'union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie - cf. Y. Brunhammer, 1992, p. 100.

¹³⁵ Laurent 1998

Ecoles d'art décoratif et les Ecoles des Beaux-arts se multiplièrent à Lyon¹³⁶, Rennes, Nice, Marseille, Rouen, Reims, Nancy et Nantes.

L'Union Centrale des Beaux-Arts joua un rôle très important dans le dernier quart du XIXème siècle. Elle organisa en 1874 et 1876 des *Expositions des Beaux-Arts appliqués à l'industrie* et de 1880 à 1884 une série d'expositions technologiques consacrées aux arts du métal, du bois, du fer et de la terre.¹³⁷ A partir de 1880, *la Revue des Arts décoratifs* rendait compte de ces différentes manifestations. Sous la présidence du duc de Chaulnes se mit en place, en 1877, une association¹³⁸ dont le but fut la création d'un Musée des Arts décoratifs. En 1882, cette association fusionna avec l'Union centrale des Beaux-Arts : le nouvel établissement, l'*Union centrale des Arts décoratifs* fut reconnu d'utilité publique.

Comme le remarque à juste titre Stéphane Laurent " l'enseignement de l'art pour l'industrie à cette époque est (...) principalement le fait de l'initiative privée et municipale, alors que l'Etat ne joue qu'un rôle d'encouragement car il se veut très libéral."¹³⁹

Au XIXème siècle, l'un des reproches que l'on adressait le plus fréquemment à l'industrie était d'utiliser des techniques modernes afin de copier servilement les formes anciennes des styles du passé. Léon de Laborde écrivait : "la menuiserie et l'ébénisterie auraient dû chercher dans ce développement nouveau et particulier de la mécanique les moyens d'exécution, les formes rigides, les profils d'une excessive pureté, l'ornementation sobre et d'un relief modéré qui leur sied, et non pas imiter ou copier des meubles faits à une époque antérieure par des moyens différents et avec tout le caprice de la main"¹⁴⁰. A techniques nouvelles, lignes nouvelles : l'art dut s'accommoder des moyens nouveaux et en tirer profit. Viollet-le-Duc alla plus loin, en 1879, dans son *Histoire d'un dessinateur*, en mettant plus particulièrement l'accent sur le choix des matériaux, rejetant avec force les imitations : "La nature met toujours du style dans ses productions parce qu'elles procèdent suivant un ordre logique adoptant les formes qui sont la conséquence de sa destination (...). Si donc il s'agit de créer c'est-à-dire de produire un objet appartenant à une des industries de l'homme, il est bon de procéder comme elle procède, de tenir compte de la destination de cet objet et des qualités de la matière employée. De telle sorte

¹³⁶ A Lyon un musée d'Art et d'Industrie avait été créé par la chambre de commerce en 1856 sur le rapport de Natalis Rondot.

¹³⁷ Brunhammer, 1992, p. 44.

¹³⁸ Il s'agit de la *Société du musée des Arts décoratifs*.

¹³⁹ Laurent 1998, p. 14.

¹⁴⁰ De Laborde, 1856 - cité par Samoyault Verlet , 1969, p. 500.

qu'un vase de terre ou de verre ne pourra adopter la forme propre à un vase d'argent ou de bronze, qu'un meuble de fer ne devra pas ressembler à un meuble de bois. C'est donc pour cela qu'il convient de connaître parfaitement les divers procédés industriels pour ne point s'en écarter dans la composition des objets qui fournissent les diverses industries".¹⁴¹

Les imitations réalisées par la faïencerie de sarreguemines, imitations de la pierre dure, du bois pétrifié, de certains métaux comme le platine, le bronze, l'argent sont en quelque sorte désignées du doigt par ce texte. D'ailleurs, à mesure que le temps passait, la plupart de ces techniques étaient de moins en moins prisées par le public.

¹⁴¹ Cité par Samoyault Verlet, 1969, p. 502.

Première partie, chapitre 3 : Création et logique commerciale

"Cette porte, haute et profonde comme un porche d'église, surmontée d'un groupe, *l'Industrie et le Commerce* se donnant la main au milieu d'une complication d'attributs..."
Emile Zola. *Au Bonheur des dames*.

I. La stratégie commerciale de la manufacture

La faïencerie de Sarreguemines connut au cours du XIX^{ème} siècle un prodigieux développement et devint au milieu du siècle une entreprise industrielle de premier plan. Son capital s'accrut régulièrement grâce à la politique éclairée des directeurs qui se succédèrent à la tête de la manufacture. Comme en font foi les comptes rendus des conseils d'administration, les actionnaires exerçaient un contrôle vigilant sur la marche de l'entreprise, veillaient à la bonne gestion de leurs investissements et étaient sensibles à l'accroissement des ventes et des bénéfices. Tâche ardue, car au XIX^{ème} siècle, les faïenceries étaient nombreuses et la concurrence entre manufactures était vive. La diffusion des procédés techniques qui n'appartenaient plus au domaine des secrets de fabrication favorisait la multiplication des entreprises aptes à mettre sur le marché des produits de qualité. La compétition se renforçait aussi grâce au développement des moyens de communication et des transports. Les chemins de fer, les voies navigables permettaient de diffuser plus facilement les produits sur de longues distances et mettaient ainsi en concurrence des manufactures très éloignées dans l'espace. Salvetat en 1872 analysait finement la situation "...il ne faut pas se dissimuler que la concurrence créée par le réseau de chemins de fer qui traverse la France rendra prochainement possible une lutte sérieuse entre nos différentes manufactures et que plusieurs pourront succomber. Les plus faibles ont d'ailleurs le droit de compter sur l'augmentation de la consommation".¹ Une véritable guerre économique opposa ces établissements et seuls les plus performants subsistèrent.

Aussi la commercialisation des produits et la recherche de la clientèle étaient-elles le souci majeur des entrepreneurs. Dans son rapport sur l'Exposition universelle de 1855, le Prince Napoléon écrivait déjà : "Le véritable promoteur des progrès industriels, le meilleur juge, c'est le consommateur. La clientèle est la récompense de tout progrès accompli. C'est surtout au point de vue industriel que le mot de Voltaire, "celui qui a plus d'esprit que chacun, c'est tout le monde", reçoit une juste et complète application".² Le désir de plaire et de séduire les acheteurs déterminait des comportements qui allaient orienter la démarche de création. Le catalogue du *Grand Dépôt* qui diffusait les produits de la faïencerie de Sarreguemines précisait que "le fabricant travaille pour la

¹ Salvetat, article : poterie in "*Complément du dictionnaire des arts et manufactures*" - Paris, 1872 (s.p.).

² *Rapport sur l'Exposition universelle de 1855 présenté à l'Empereur par S.A.I. Le prince Napoléon*, Paris, 1857, 511 p.

clientèle qui le condamne ou le jugera sans appel”³. Le public était en quelque sorte désigné comme arbitre de la concurrence qui s’exerçait entre manufactures. “C’est pour lui que d’innombrables établissements familiarisés avec des productions spéciales incomparables au point de vue de tel ou tel produit perfectionnent sans cesse leur personnel, leur outillage et leurs méthodes pour venir dans les galeries du Grand Dépôt, lutter d’élégance, de distinction et d’originalité. C’est là, d’ailleurs, que le grand dispensateur des récompenses où la faveur n’a rien à voir, le grand public les jugera sans appel, et cette impression sincère causée sur le visiteur servira de base aux programmes du lendemain, c’est-à-dire qu’elle modifiera dans un sens ou dans un autre l’allure ou le style de l’œuvre future.”⁴

Dans le dessein de développer au maximum le champ de la clientèle, la manufacture se souciait d’une part d’étendre géographiquement son réseau de vente et d’autre part de proposer une gamme de produits susceptibles d’intéresser les publics les plus variés.



48. *Le colporteur*, détail d'une assiette de Sarreguemines en faïence fine à décor imprimé vers 1850
Musée de Sarreguemines

Au début du XIX^{ème} siècle la distribution se faisait essentiellement dans un cadre régional : dans le département de la Moselle, en Alsace, en Suisse. La manufacture possédait des revendeurs à Paris : Joseph Perot, rue Helvetius en 1802, Charles Isaac Devrient et De la Fontaine rue d’Orléans. Dans les

³ *La céramique moderne par le Grand Dépôt* - catalogue édité à Paris 1891 (sans pagination).

⁴ *Ibid.*

campagnes, le colportage restait le mode de diffusion le plus courant (*fig. 48*). Dans un mémoire qu'il adressa en 1810 au jury des prix décennaux, Paul Utzschneider reconnaissait que la situation géographique de la manufacture de Sarreguemines lui était très favorable : "n'étant qu'à huit myriamètres du Rhin, ses communications avec l'Allemagne sont peu coûteuses. A Sarrebruck, elle embarque ses produits sur la Sarre, et ils vont par eau jusqu'en Hollande. Aussitôt que le canal des Salines mentionné ci-dessus sera achevé, les bateaux seront chargés à la porte de la fabrique. Pour le midi de la France, elle a toutes les facilités possibles, par le port de Gray, et par un roulage bien assuré jusqu'à Châlons-sur-Marne et Lyon, et de là par le Rhône. Quoique la manufacture de Sarreguemines ne puisse faire ses envois à Paris que par rouliers, la capitale ne laisse pas de lui offrir un débit important pour les objets surtout qui ne se fabriquent pas dans les environs."⁵ En 1801, la faïencerie réalisait avec les colporteurs un chiffre d'affaires de 30 000 fr. en Moselle, 50 000 fr. dans le reste de la France et 50 000 fr. à l'étranger.⁶ Très tôt l'établissement publia des catalogues de sa production. Les plus anciens datent du second quart du XIX^{ème} siècle (*fig. 49*). Deux d'entre eux sont conservés aux archives de la manufacture de Sèvres.⁷ La première colonne présente l'objet sous la forme d'une gravure, la seconde indique les dimensions, les suivantes renseignent sur les prix selon les matières et techniques utilisées pour sa fabrication. D'autres catalogues furent édités tout au long du siècle⁸. On imprimait régulièrement, à titre publicitaire, des mémoires ou des notices qui citaient les remarques du jury ou qui énuméraient les prix remportés au cours des Expositions des produits de l'industrie nationale. Au milieu du siècle, la faïencerie commença à utiliser les compétences des représentants pour écouler sa production. En 1848, David Kaiser assurait la vente dans la région du Havre, vers 1855, Frédéric Eude se trouvait à Calais, en 1856, Etienne Bihaud vendait en Suisse, en Savoie, à Chambéry et en 1864, à Pau puis à Nice. François Verronais indiquait que "Tous les beaux produits de la faïencerie de Sarreguemines étaient recherchés de toute la France, des cours de l'Europe et des principales villes de l'Orient et des deux Amériques".⁹ A la fin du siècle, ces marchés souvent lointains étaient attestés à travers divers documents

⁵ Mémoire présenté au jury des prix décennaux par MM. Fabry et Utzschneider. P. 11 Archives Nationales, cotes : F / 12 / 2381.

⁶ Hiegel, 1993, p. 75.

⁷ Tarif de la manufacture de poterie fine à Sarreguemines (Q65)[vers 1840] et Tarif des produits de Sarreguemines. (Q 33) [vers 1848]

⁸ Voir les sources imprimées dans les annexes.

⁹ Fr. Verronais, *Supplément à la statistique du département de la Moselle*, Metz, 1852, p. XXXV.

grès imitant la pierre polie. A la fin du siècle, ce furent les grands surtouts de table en majolique, les fontaines monumentales de jardins d'hiver, les panneaux de carreaux qui constituaient la production de luxe¹³. En fait, la manufacture de Sarreguemines semblait suivre ici les conseils que donnait Boyer, un ancien fabricant dans son *Manuel complet du porcelainier, du faïencier, du potier de terre, du briquetier, du tuilier*, édité à Paris en 1846 : "Mon principe général, c'est qu'il faut travailler à la fois pour la gloire et pour la fortune. Pour la gloire, en étudiant les moyens de perfectionnement avec cette générosité d'artiste qui rend tout possible à l'aide de la persévérance ; pour la fortune, en alliant aux grands ouvrages qui ne conviennent qu'aux grandes fortunes, les ouvrages gracieux, utiles et bon marché. C'est difficile sans doute, mais cela n'est pas impossible ; qui ne fait que du beau, travaille à ses dépens ; qui ne fait que du médiocre, est l'objet du dédain public. L'essentiel est donc de faire ce qu'il y a de mieux et ce qu'il y a de plus utile ; dans un temps où le luxe pénètre partout, on doit passer promptement de l'utile au beau. Spéculer sur la vanité humaine, c'est nécessairement s'attirer une nombreuse clientèle."¹⁴

A Sarreguemines, les deux types de productions coexistaient. La première peut être qualifiée "d'économique", et était nécessaire à la bonne marche de l'entreprise, à sa survie ou à son expansion. C'est elle qui figurait dans les différents catalogues et tarifs qui se succédèrent tout au cours du siècle. La seconde était une fabrication plus brillante, une fabrication de prestige où intervenaient parfois des artistes et des décorateurs de grand renom. Elle permettait à l'entreprise de se distinguer dans les grandes expositions internationales et de se faire remarquer au sein de la multitude des fabricants. Elle faisait l'objet de critiques élogieuses dans les journaux et revues spécialisés et contribuait ainsi à la notoriété et à la publicité de l'entreprise. Pour élargir la sphère de la clientèle on multiplia les modèles et on modula la richesse du décor afin de fournir une offre la plus ample possible. Il existait pour certains articles une gamme importante de réalisations possibles dont les prix différaient fortement. Ainsi la *Potiche* dont la forme porte au catalogue le numéro 1493 était fabriquée avec 26 décors différents¹⁵ et son prix variait de 9 à 30 francs.

¹³ Parmi les pièces particulièrement onéreuses on peut citer la corbeille de surtout n°37 qui coûtait 160 F, la surtout au paon n° 1027 : 150 F, La Statue du Penseur d'après Michel-Ange : 175F. Le Vase Renaissance n° 270 : 150F. Vers 1860 le salaire journalier moyen d'un ouvrier de la faïencerie de Sarreguemines était de 2 F50 pour les hommes et de 2F00 pour les femmes.

¹⁴ Boyer 1846 pp118 - 119

¹⁵ On pouvait la trouver en majolique jaspée, en majolique unicolore à décors 1847, 1419, 1494, 1235, 1121, 1376, 939, 1283, 1848, en lithochromie, gravé avec le dec. 1109 et 1497, en terre d'Egypte, en Grès de Lorraine.

La très grande variété de produits n'était pas sans poser des problèmes, notamment pour la gestion des moules et des décors, pour la constitution de stocks, mais aussi pour le réapprovisionnement. "Le grand choix d'articles est une conséquence de la clientèle très variée et très étendue, c'est une gêne mais aussi une force,"¹⁶ observait l'un des représentants de commerce lors d'une réunion provoquée pour analyser les ventes.

II. La demande de la clientèle

La stratégie commerciale des manufactures se tournait tout entière vers le public et se mettait à l'écoute de ses désirs et de ses demandes. La clientèle orientait la nature de la création par ses goûts et ses choix. En privilégiant collectivement telle forme ou tel décor, elle fournissait aux fabricants des indications et une direction à suivre. Aussi est-il fondamental lorsque l'on se propose d'étudier la production des manufactures du XIX^{ème} siècle de prendre en compte et d'analyser la demande de la clientèle et d'en relever les caractéristiques. Ces éléments permettent de mieux comprendre les tendances qui ont été suivies dans le domaine des arts industriels.

La société française qui constitue de fait le marché de la faïencerie de Sarreguemines a subi au XIX^{ème} siècle des mutations profondes. C'est la Révolution française qui fut à la source de ces bouleversements. La structure sociale d'ancien régime avait volé en éclats, la division traditionnelle en trois classes avait vécu ; elle ne correspondait plus aux réalités imposées par la nouvelle répartition des pouvoirs née des soubresauts politiques. Le développement de nouveaux secteurs d'économie et l'industrialisation ont favorisé l'accession aux premiers plans de forces vives issues de ce qu'on avait coutume de dénommer le "Tiers-Etat". Cette transformation était déjà nettement entamée en 1834, lorsque Flachet en rendit compte dans un rapport : "La France en était à l'avènement du Tiers-Etat, et cette classe, ou plutôt cette réaction tout entière qui semblait s'être ignorée jusqu'alors constatait son réveil et sa marche par des renversements imprévus. Nouveau consommateur, elle apportait à l'industrie des besoins nouveaux et lui imposait à l'improviste les plus brusques changements. Moins de luxe et plus de bien-être, telle était sa demande"¹⁷.

¹⁶ Intervention d'un représentant lors de la *Conférence des voyageurs* - 1903. Archives de Dijon.

¹⁷ Flachet *L'industrie à l'exposition de 1834*, Paris 1834.

Pendant l'Ancien Régime, l'aristocratie avait joué un rôle important en tant que commanditaire d'objets d'art. A la suite de la Révolution française, elle perdit son pouvoir politique, ses privilèges. Beaucoup de grandes familles sortirent de cette période entièrement ruinées, leurs terres ayant été confisquées et vendues. La Restauration, malgré les indemnités qu'elle avait versées, ne rétablit pas leur pouvoir économique. Les nobles ne jouissaient plus que d'un rôle de notables locaux ; obligés de tenir un rang, ils se rapprochaient par des alliances matrimoniales de la "haute bourgeoisie". Celle-ci était essentiellement composée de banquiers, de hauts fonctionnaires, de manufacturiers, d'officiers supérieurs, de riches propriétaires fonciers qui occupaient dans l'Etat des postes clefs et détenaient le pouvoir dans la France du Second Empire. On assiste aussi à l'époque au développement d'une classe moyenne importante, composée de petits rentiers, de commerçants, d'employés de bureau et d'artisans. La bourgeoisie formait une catégorie sociale en pleine ascension.

Les paysans et les ouvriers constituaient ce qu'on avait coutume de nommer à l'époque "le petit peuple". Au XIX^{ème} siècle, la France est encore un pays très rural formé essentiellement par une population de paysans. Au cours du siècle, le nombre des ouvriers augmenta et après 1848 et 1870, ils apparurent aux yeux de la bourgeoisie comme une classe dangereuse.

La bourgeoisie s'était considérablement enrichie, elle constituait à présent la classe dominante ; ses valeurs s'imposaient petit à petit au reste de la population. Jean-Marie Moulin analysant la place de l'Art dans la société du Second Empire observe que "Toute l'activité artistique de la période nous apparaîtra alors dominée par le goût de la classe bourgeoise dont l'importance croît depuis la Révolution de 1789 et qui atteint à ce moment son point culminant. La vie de cour elle-même n'est qu'un placage sur une société bourgeoise et l'aristocratie mêlée qui entoure les souverains a les mêmes goûts que la bourgeoisie". Ses conceptions s'imposaient comme modèles aux autres catégories sociales, ceci à un moment où se développaient les pratiques de consommation de masse. L'industrialisation avait mis sur le marché de nombreux produits nouveaux et variés qui sollicitaient l'attention des nouvelles classes. Le goût de cette clientèle était déterminé par un certain nombre de critères. ; "Etablie sur des bases matérielles positives, elle se réfère constamment à une norme, une réalité moyenne dont tout ce qui s'écarte sera banni".¹⁸

¹⁸ Jean-Marie Moulin, "Le Second Empire : art et société" in *L'art en France sous le Second Empire*, catalogue de l'exposition au Grand Palais, 11 mai - 13 août 1979, p. 17.

Parmi ces nouvelles valeurs, figurait, au premier plan, un solide sens de l'économie qui était élevé au rang de vertu : l'objet que l'on achetait ne devait pas être cher ; son prix devait être "raisonnable", "bon marché" selon des expressions qui prévalaient à l'époque. Le gaspillage était considéré comme un vice.

On transposait dans l'économie domestique les règles que l'on suivait dans l'économie d'entreprise où, pour dégager le bénéfice le plus important possible, on achetait au meilleur prix. A l'achat, on prêtait également une grande attention à la solidité du produit ; il fallait que l'objet fût robuste pour résister à la dégradation au cours de son emploi ; il devait durer dans le temps, son remplacement prématuré relevant du gaspillage.

L'objet devait être pratique, il devait alléger les efforts, renforcer le confort, apparaître comme un facteur de progrès dans la vie quotidienne. La conception de sa forme devait tenir compte de la fonction qu'il devait assurer. Des études, rares encore, s'effectuaient dans ce sens. Ainsi Christopher Dresser dans son ouvrage *Décorative Design* qui paraît à Londres en 1873, se penchait sur la configuration et la place des anses et du bec verseur de la théière définissait des règles qui permettaient de réaliser des formes mieux adaptées à l'usage.

Au moment de l'achat, c'est certainement à l'aspect esthétique que le public réservait ses exigences les plus grandes. C'est la beauté des produits céramiques qui incitait à l'acquisition, car ceux-ci participaient bien souvent à la décoration de la maison : service de table, garniture de cheminées, vases à fleurs, jardinières, bibelots étaient destinés à améliorer le cadre de vie par leurs qualités ornementales. Le choix se faisait selon des critères subjectifs qui résultaient à la fois de l'histoire personnelle, de l'éducation reçue et de l'environnement social. Au XIX^{ème} siècle, l'éducation était une prérogative essentiellement familiale. La bourgeoisie valorisait la famille qui permettait la transmission du patrimoine mais aussi des "valeurs symboliques et la mémoire fondatrice."¹⁹ On y apprenait très jeune à apprécier certains objets, certains décors à l'instar des parents. L'enfant acquérait un jugement esthétique par une familiarisation et une imprégnation quotidiennes des objets qui l'entouraient et par le discours qui se portait sur eux. L'un de nos plus éminents sociologues contemporains, Pierre Bourdieu a mis en évidence l'importance de ces apprentissages : "l'acquisition de la culture légitime par la familiarisation insensible au sein de la famille tend à favoriser une expérience enchantée de la

¹⁹ Michelle Perot "Fonction de la famille" in *Histoire de la vie privée*. T. IV p. 105. Paris 1987.

culture qui implique l'oubli de l'acquisition et l'ignorance des instruments de l'appropriation."²⁰

Cette première éducation était complétée ensuite par la fréquentation des établissements scolaires, des pensionnats. A l'époque, on y dispensait le goût pour la culture classique : on y enseignait le latin, le grec qui mettaient les élèves au contact avec la littérature et par-delà avec les œuvres d'art de l'antiquité. Cette orientation favorisa la permanence tout au cours du siècle de canons classiques malgré des apports stylistiques nombreux et variés. L'enseignement de l'art n'apparut que tardivement dans le cours du siècle. C'est le philosophe F. Ravaisson qui l'introduisit dans les programmes du secondaire vers 1853.²¹ Le but de l'enseignement était "d'éduquer l'œil" et former le goût par le dessin et la copie. On demandait aux élèves de représenter des visages humains et d'y faire figurer des émotions. La méthode préconisait aussi d'étudier certaines parties du visage dans le détail puis, dans un deuxième temps, de dessiner le visage en son entier.

En 1878, une nouvelle méthode fut proposée par Eugène Guillaume ; enseignée par les professeurs de mathématiques, elle utilisait la géométrie et avait pour but de reproduire par ce moyen et avec la plus grande précision possible, des modèles imposés. Le dessin et l'art en général étaient supposés fournir des représentations de la nature les plus fidèles et les plus exactes possibles. C'est au travers de ces critères que trop souvent l'amateur du XIXème siècle jugeait l'œuvre d'art. Ces démarches semblaient encore trop mièvres à Victor Champier ; celui-ci remarquait en 1888 que l'épuration du goût devait se faire en agissant sur deux facteurs : sur la formation artistique de l'ouvrier mais surtout par l'éducation. Dans son article intitulé "*L'école du goût : nécessité pour l'Etat de ne pas s'en tenir à la création des écoles professionnelles*",²² Champier montre le rôle primordial de l'enseignement de l'art "Etrange et regrettable anomalie : on donne aux ouvriers et aux artistes une éducation qu'on refuse aux fils des riches et des patrons, à ceux qui composeront un jour la classe dirigeante (...) n'est-ce pas seulement en ouvrant à l'art vos écoles, que vous y ferez "naître le goût" (...). Vous avez des musées, ils sont à la jeunesse, c'est là qu'elle doit apprendre (...)". Il est donc important que le goût du public soit bien formé, "car à quoi servirait de posséder d'excellents artistes si personne n'achetait les œuvres (...). Ne pouvant élever à leur niveau le goût du consommateur, ils descendront eux les producteurs au

²⁰ Pierre Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement*. Paris, 1979, p. III Dans son essai l'auteur montre que les besoins culturels sont le produit de l'éducation, que les pratiques culturelles et les préférences en matière artistique et littéraire sont liés au niveau d'instruction et à l'origine sociale.

²¹ Zeldin T. , *Goût et corruption*. T.3 de *l'Histoire des passions françaises*, Paris, 1981, p. 116 et 117.

²² Champier, 1888-1889.

sien ! Pour vivre, ils se condamneront à avilir leur talent car c'est un fait que l'art descend vers la foule pour se mettre à sa portée".

La *Revue des Arts décoratifs* ouvrit régulièrement ses colonnes au débat qui s'instaura autour des réformes de l'enseignement artistique.²³ Le goût se forgeait aussi à l'âge adulte par des pratiques culturelles et sociales : la visite des musées qui se sont ouverts après la Révolution française, la fréquentation des Salons, des expositions de l'art et de l'industrie jusqu'en 1849, puis des expositions universelles après 1851. Ces manifestations permettaient d'admirer en un lieu et durant un temps déterminé la production artistique et industrielle des plus grandes manufactures du monde entier. Les critiques de l'époque visitaient ces expositions et élaboraient des comptes rendus souvent richement illustrés pour des journaux ou des revues qui étaient très largement diffusés. Ils décrivaient les œuvres, établissaient des jugements qui orientaient fortement l'opinion du public, créaient un débat, produisaient du discours.

Pour la bourgeoisie qui cherchait à atteindre un niveau de distinction, une différenciation qui constituerait une barrière d'avec les classes plus pauvres, "l'esthétique et l'art devenaient de plus en plus attrayants puisque les arts étaient associés à la notion de beauté, de noblesse, de loisirs, de noble passé (...)"²⁴. Pour marquer son ascension sociale, elle cherchait à intégrer dans son cadre de vie la beauté et le raffinement comme l'avait fait avant elle l'aristocratie traditionnelle qu'elle prétendait remplacer. Dans le cours de la vie sociale, les invitations et les réceptions étaient devenues des moments privilégiés pour la formation et la diffusion du goût.

Les romanciers ont montré l'importance de ces soirées au cours desquelles les intérieurs s'offrent en quelque sorte aux regards des invités comme en une mise en scène théâtrale. Dans l'une de ses livraisons de 1890, la très sérieuse *Revue des Arts décoratifs* n'hésite pas à citer longuement et avec enthousiasme un extrait du roman de Paul Bourget : "*Un cœur de femme*" qui décrit avec une grande précision la décoration d'une table aristocratique : "Juliette complimentait Gabrielle sur les fleurs qui paraient la table : au milieu et dans un cache-pot d'argent ancien se dressait un bouquet de lilas blanc, de grandes roses jaunes et orchidées. D'autres orchidées, d'une nuance mauve avec des cœurs de velours violet, garnissaient deux autres cache-pot moins grands, mais d'un aussi fin travail, et un tapis de violettes russes reliait entre eux ces trois bouquets. A cette sorte de sombre parterre la nappe blanche, les cristaux et la vaisselle plate faisaient comme une bordure brillante. Des bougies

²³ *Revue des Arts décoratifs* 1888-1889 p. 89 à 94, 1892 p. 51, p. 116 à 119, P. 186 à 189, p. 218.

²⁴ Saisselin 1990, p. 24.

munies d'abat-jour roses, éclairaient cette table d'une lumière plus vive que celle du reste de la salle et permettaient d'en saisir le moindre détail, depuis les petites assiettes en argent pour le beurre, mises à côté de chaque personne, jusqu'à la grâce mignarde des figurines ciselées dans la pièce centrale du service. C'était un extrême atteint dans l'élégance qui s'obtient très rarement, même dans les maisons les plus comblées, car il supposait à la fois une énorme fortune, une hérédité séculaires d'aristocratie et un goût unique chez la maîtresse du logis."²⁵ Ces soirées permettaient aux maîtres de maison d'exposer leur richesse et leur puissance, mais elles offraient aux invités la possibilité d'exercer leur esprit critique, de juger du goût de leurs hôtes, d'apprécier leur sensibilité, leur originalité, leur sens de l'harmonie. La façon d'assortir meubles, tentures, tableaux, bibelots pouvait, le cas échéant, leur servir de modèle. On sait le rôle qu'ont pu jouer dans la diffusion du goût certains salons comme par exemple celui de la princesse Mathilde sous le Second Empire.

L'apparition des grands magasins *Au bon marché*, *La Samaritaine*, *Le Printemps*, *Les Grands Magasins du Louvre*, *le Grand Dépôt*, qui étaient de véritables expositions permanentes des produits, contribuait également à la formation du goût. Ils sélectionnaient les objets avec soin et discernement, les présentaient dans un contexte qui les valorisaient, reconstituant des ensembles, des coordonnées ; ils sont à la source de bien des modes.²⁶ Certains affichaient l'ambition de former et d'éduquer le goût du public dans les domaines de l'art et de la décoration intérieure.²⁷

Le goût de la bourgeoisie du XIXème siècle était profondément teinté de sentimentalisme. On aimait frémir devant la peinture historique, s'enthousiasmer, rêver, sourire devant certaines sculptures, s'attendrir devant telle décoration de fleurettes.

"Pour le public - et je ne prends pas ici ce mot en mauvaise part - pour le public, une œuvre d'art, un tableau, est une suave chose qui émeut le cœur d'une façon douce et terrible ; c'est un massacre, lorsque les victimes pantelantes gémissent et se traînent sous les fusils qui les menacent ; ou c'est encore une délicieuse jeune fille, toute de neige, qui rêve au clair de lune, appuyée sur un fût de colonne. Je veux dire que la foule voit dans une toile un

²⁵ "Les élégances mondaines : description des romanciers. Emile Zola et M. Renan. La discrétion d'une table, par M. Bourget" in *Revue des Arts décoratifs*, onzième année, 1890-1891, p. 58.

²⁶ Suzanne Tise "Les grands magasins" in *L'Art de Vivre, deux cents ans de créations en France* p. 73 à 105, Paris, 1989.

²⁷ Cf. le chapitre - "Le grand magasin en tant qu'espace culturel" in Saisselin 1990 p. 53 à 72, et le roman de Zola *Au Bonheur des Dames* (1883)

sujet qui la saisit à la gorge ou au cœur, et qu'elle ne demande pas autre chose à l'artiste qu'une larme ou qu'un sourire", écrit Zola en 1866.²⁸

Il existait une opposition nette entre le réalisme et le cartésianisme dont faisait preuve l'homme du XIX^{ème} siècle dans l'espace de son travail et du sentimentalisme dont il était empreint dans l'espace privé. Dans le domaine de l'entreprise, tout était rationnel : l'architecture, l'organisation du travail. Par contre, dans le domaine privé, souvent sous l'influence de l'épouse, règne l'affectivité, le romanesque, la surcharge décorative, le bric-à-brac. Comme le note très justement Rémy Saisselin : "L'art allait devenir le prétexte d'occasions particulières; d'espaces particuliers, d'une expérience particulière et d'une vie séparée du travail. L'art serait réservé au domaine privé, à l'intérieur intime, au monde privé du bourgeois, si bien qu'il serait associé à un univers imaginaire en désaccord et quelquefois même en conflit avec le monde public, les valeurs et les activités professionnelles."²⁹ Cette attitude est l'une des contradictions de l'époque. Elle constituait peut-être un effet régulateur : l'art était vécu comme un refuge contre l'agression causée par l'industrialisation : cette dernière suscitait en effet une grande anxiété car on avait peur qu'elle ne conduise à une aliénation des valeurs et à une déshumanisation de la société. "Le développement des machines m'inquiète et me tourmente, il menace au-dessus de nous lentement comme un orage, mais il a pris son cours il va nous atteindre" écrivait Goethe dans les *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Face à cette angoisse, l'homme du XIX^{ème} siècle cherchait une stabilité, des valeurs sûres, le bonheur qu'il croyait trouver dans la possession d'objets d'art. L'accumulation de bibelots rassurait, elle apparaissait comme une "échappatoire à la condition humaine, un *divertissement*."³⁰

L'art pour la bourgeoisie du XIX^{ème} siècle était un art de l'évasion : évasion dans le temps par l'historicisme, évasion dans l'espace par l'exotisme. Sa demeure devait être un reflet de l'univers rassemblant des éléments du passé et des éléments du lointain. Ces caractéristiques de sa sensibilité étaient à l'origine de l'éclectisme qui caractérisait les arts décoratifs de cette période.

III. Artistes et logique commerciale

Pour mieux répondre à la demande qui émanait de la clientèle et pour mieux orienter la création de produits nouveaux, le directeur-gérant des

²⁸ "Le moment artistique" - article paru dans l'*Événement* du 4 mai 1866 - E. Zola *Mon Salon - Manet - Ecrits sur l'art* p. 59. Paris : Garnier - Flammarion - 1970

²⁹ Saisselin 1990 p. 50

³⁰ Saisselin 1990 p. 15

faïenceries réunissait annuellement une conférence des représentants. Ces réunions rassemblaient dans une des usines du groupe les directeurs des différents établissements, une dizaine de voyageurs et un représentant du Grand Dépôt. Quelques comptes rendus de ces conférences sont parvenus jusqu'à nous, conservés dans les archives de l'usine de Digoin. La conférence de 1895 se déroula en plusieurs phases : dans un premier temps, les représentants étaient invités à effectuer des remarques d'ordre général sur l'approvisionnement, sur les difficultés qu'ils rencontraient pour l'exécution de leurs commandes, sur la qualité des emballages lors des expéditions de marchandises ; puis l'un après l'autre, ils analysaient la vente dans le secteur géographique qui leur était attribué. Les domaines abordés concernaient les points suivants : la demande de la clientèle, les effets de la concurrence, les tarifications. Enfin, dans un troisième temps, étaient présentées les propositions de création de produits nouveaux : chacun effectuait à tour de rôle des demandes qui étaient acceptées ou refusées le cas échéant par le directeur-gérant. Si l'on analyse ces diverses propositions, on remarque qu'elles consistent le plus souvent dans la définition de nouvelles combinaisons de formes et de décors déjà existants, ainsi : "faire la fontaine vigne opaque en impression"³¹ ; parfois il s'agit de donner à une forme un nouvel usage : "Créer une nouvelle série de pots de cuisine en adoptant la forme du pot à tabac 2368, très pratique, comme en fait maintenant Lunéville avec grand succès". Les formulations de nouveaux décors restaient souvent très vagues - les représentants les situant par rapport à une gamme déjà existante : "créer de nouveaux sujets impression peinte, filet or pour assiettes lentilles"³² ou encore "créer de nouveaux sujets d'actualité pour assiettes à feston 6 bis et lentille"³³ et "créer de nouveaux services de table en impression peinte, très légers comme décors..."³⁴. Rarement la définition de ce qui était souhaité n'atteignait celle effectuée par Charles Desrez qui demanda "de continuer la série des portraits sur assiettes lentilles, même disposition que celle de Faure par des portraits d'actualité, nous pourrions prendre maintenant Nicolas II et le général Duschene. Nous pourrions faire aussi une série de 12 assiettes représentant Sarah Bernard dans ses principales créations avec motifs des pièces, et une autre série semblable avec portraits des généraux de la République et du 1er Empire"³⁵.

Ces procédés de travail étaient fort répandus à l'époque, même dans les plus grandes manufactures comme celle de Sèvres : "La décoration que l'on

³¹ *Conférence des représentants* 1895. Archives de la faïence de Digoin p. 30.

³² *Ibidem* p. 30

³³ *Ibidem* p. 30

³⁴ *Ibidem* p. 31

³⁵ *ibidem* p. 38-39

croit unique et propre à un objet n'est pas toujours originale. Dans ce cas, elle résulte le plus souvent de la réutilisation (avec ou sans modification) d'un décor conçu des années auparavant, soit de la combinaison et de la juxtaposition de motifs ornementaux ou de frises, sans tenir compte des formes pour lesquelles ils étaient conçus. En comparant le projet et la réalisation définitive, on pourra apprécier la liberté qu'offre cette méthode".³⁶

Ces pratiques ont été dénoncées par Eugène Grasset, lors d'une conférence en 1897, à l'Union centrale des Arts décoratifs : "Jusqu'ici, quand un industriel demandait du "nouveau", on pouvait croire qu'il cherchait d'autres modèles d'art. Eh bien ! pas du tout ! il demandait seulement des modifications microscopiques de ses modèles, modifications visibles de lui seul et de ses acolytes. Où l'industriel, où le fabricant voyaient du nouveau, le public ne voyait que du feu, c'est-à-dire toujours le même modèle. La scène qui se passe régulièrement entre l'industriel et l'artiste est celle-ci :

- Je ne veux rien vous dire ! Je ne veux rien vous montrer ! Je ne veux pas vous influencer, car il faut que vous fassiez un modèle entièrement nouveau dont voici simplement les dimensions.

- Mais, répond l'artiste, c'est que je connais peu votre article et je crains...

- Tant mieux ! vous ferez quelque chose de bien plus original !

Le modèle nouveau est présenté. L'industriel ouvre des yeux énormes, puis ses sourcils se froncent et dit, ahuri, gêné, mécontent :

- C'est curieux, très curieux ! Je croyais pourtant m'être bien expliqué, mais je vois que vous vous ne m'avez pas du tout compris ! Et, après de longues explications, il termine par où il aurait dû commencer, en allant chercher l'ancien modèle, auquel le brave homme ne voulait que d'insignifiantes modifications. Voilà ce qui s'appelle "nouveau" en industrie moderne, et cela parce que l'industriel est craintif, manque d'estomac, est cristallisé dans des strates de modèles identiques depuis son enfance, et parce que l'univers cesse avec les modèles de la maison. Pas un n'ose aller carrément de l'avant avec des modèles nouveaux ; aussi n'y a-t'il aucun attrait à travailler pour eux, puisqu'il faut sans cesse ressembler les mêmes savates".³⁷

Souvent les représentants à Sarreguemines proposaient la copie d'un produit issu de la production de la concurrence et qui avait connu un grand succès dans la vente. Ainsi Martin souhaitait-il voir "créer la petite tasse Saxe café, rocaïlle modèle de Pexonne, cette tasse étant un des principaux éléments

³⁶ Brigitte Ducrot - *Sèvres à Compiègne - porcelaines et faïences du XIXème siècle*, Petit journal de l'exposition, 1994.

³⁷ Grasset, 1897, p. 130-131.

de vente dans une certaine partie de la Bretagne”.³⁸ Sa proposition fut enregistrée mais on lui demanda d’envoyer à Sarreguemines un échantillon de cette tasse. Souvent les représentants présentaient spontanément au cours de la réunion des exemples de décors qui plaisaient à la clientèle. A la fin de la réunion, ils se prononçaient sur les modèles proposés par les créateurs des ateliers. Fournier, responsable de l’atelier de sculpture, exposa ainsi en 1895 quatre projets de tasses ; “le génie hongrois seul est accepté, forme et décor hirondelles et muguets. La soucoupe est trop creuse, on prendra la soucoupe Marie-Antoinette avec bord uni pour recevoir un filet”.

On constate que , la conférence des voyageurs jouait un rôle dirigiste, voire normatif, dans la politique de création de la manufacture. Les artistes n’avaient pas voix au chapitre ; ils soumettaient des idées et des motifs à la suite des demandes de renouvellement formulées par les représentants mais ils ne semblaient pas définir eux-mêmes les grandes lignes de la politique de création. Ils étaient considérés comme des prestataires de service, des exécutants, des “mercenaires” de la création.

Cet état de chose était déjà sujet à critique lors de l’Exposition universelle en 1867 ; ainsi l’architecte-décorateur Guichard dénonce-t-il “l’art trop souvent dirigé, non par l’artiste, mais par la mode aveugle... par... une clientèle souvent ignorante (et) par la nécessité de vendre”.³⁹

Les conflits entre artistes et direction commerciale devaient être nombreux comme semble l’indiquer une lettre que l’un des peintres de la manufacture X. Bronner adressa à la manufacture Villeroy et Boch de Mettlach, pour lui proposer ses services. C’est un homme blessé dans son amour propre qui s’exprimait ; il tenait à rappeler qu’il était avant tout “un dessinateur qui a le droit de revendiquer le titre d’artiste, qui sait si on le veut bien infuser, dans une production, ce que l’art et le public ainsi que le progrès peuvent réclamer de lui ou d’elle”. Or, à Sarreguemines, il n’a pu donner toute la mesure de son talent, on lui demandait de réaliser des choses qui n’étaient pas de son goût et il jugeait d’un œil critique la production de cette faïencerie “où les employés se donnent pour principale tâche de se contrecarrer dans leurs travaux”.⁴⁰

Certes, il faut nuancer cette impression négative car il semble que la conférence ne se prononçait que sur des produits courants, utilitaires, des services de table par exemple. Les remarques ne concernaient que peu les “objets de fantaisie” c’est-à-dire l’ensemble des objets de décoration : vases, jardinières, bibelots pour lesquels une plus grande liberté d’expression semblait

³⁸ Ibidem p. 32

³⁹ Dans son rapport sur l’Exposition universelle de 1867 T. III p. 6 cité in Hiesinger et Rishel 1979 p. 47.

⁴⁰ Archives Villeroy et Boch - Mettlach - cf. Bolender 1982 page 19 à 22.

réservée aux créateurs mais il n'en demeure pas moins que les mots "création" et "créer" étaient utilisés par les manufacturiers et par les voyageurs dans un sens bien différent de celui des milieux artistiques. Ils désignent ici essentiellement la mise en fabrication d'un objet nouveau qui intégrait le catalogue des productions, sans préjuger de son originalité tant il est vrai que le processus observé ici relève plus de la combinatoire et de la copie que de l'invention de formes et de décors inédits.

Les motifs créés à la manufacture avaient des origines fort diverses. Certains étaient acquis dans des maisons spécialisées dans la réalisation des décors par transfert imprimé. De tels établissements existaient depuis le début du siècle à Paris, mais aussi en Grande-Bretagne. Les archives de la filiale de Digoïn conservent ainsi de nombreux prospectus publicitaires et des catalogues de fabricants : ceux de la société Taillefer et Guérin, 16 rue Bichet, de la maison Etienne Seeloff, 27 rue de Paradis ou enfin ceux de la Manufacture de décalcomanies industrielles, 52 avenue de la République, toutes trois situées à Paris. D'autres décors étaient purement et simplement recopiés. En raison de leur histoire souvent très longue et de leur large diffusion, on les considérait comme des modèles, des "pattern" relevant du domaine public. C'étaient souvent des motifs issus de manufactures réputées, motifs datant du XVIIIème siècle ou du début du XIXème siècle et qui avaient été adoptés par le public ; on pourrait citer ainsi le décor *d'immortelles*⁴¹ et celui *aux bulbes d'oignons*⁴² de la manufacture de Meissen, les bouquets de fleurs européennes⁴³ de la manufacture des Hannong de Strasbourg, les motifs *au rocher*,⁴⁴ *à la balustrade*,⁴⁵ *à la corne*⁴⁶ de Rouen.

D'autres décors étaient réalisés à la manufacture par des artistes, qui, en reprenant des formules déjà existantes, assuraient à cette production sans risque un grand succès. Ainsi beaucoup de bibelots et de statuettes étaient fabriqués dans le goût des majoliques de Minton, de vignettes imprimées dans ceux de Creil ou de Montereau. Modeleurs et graveurs produisaient des œuvres nouvelles en s'inspirant directement d'objets et en les pastichant. Ils disposaient pour ce faire de séries d'objets et d'échantillons de référence qu'ils avaient acquis à cette fin ou qui leur avaient été envoyés par les représentants.⁴⁷

⁴¹ décor "Copenhague" à Sarreguemines

⁴² décor "Angkor"

⁴³ décor "Strasbourg"

⁴⁴ décor "Rouen"

⁴⁵ décor "Montmorency"

⁴⁶ décor n° 1928

⁴⁷ Le musée de Sarreguemines possède dans ses collections des objets provenant des manufactures anglaises Copeland et Ridgway et qui ont dû être acquis au milieu du XIXème siècle comme échantillon par la faïencerie. Celle-ci en a fait don au musée en 1972.

Des décors plus originaux étaient créés à la demande de la direction commerciale. Ils étaient réalisés par les artistes de la faïencerie dans les différents ateliers, soit à Sarreguemines, soit à Paris. A la fin du siècle, dans ces unités, il existait des ateliers dans lesquels des décors nouveaux étaient produits par des sculpteurs-modeleurs, des peintres et des graveurs. Ces ateliers nous sont très mal connus car les archives qui auraient pu nous informer à leur propos ont disparu. Très peu d'artistes ont signé leur travail qui reste le plus souvent anonyme et cela, semble-t-il, à la demande de la direction qui, en fait, ne voit en ses artistes que des praticiens du décor ou des exécutants. Une lettre écrite par Ernest Quost à un ami est à ce propos très édifiante : "J'avais fait pour un patron une maquette d'un panneau qui fut exécuté en céramique, figura à l'Exposition universelle et fut acquis par l'Etat. L'exécution en avait été confiée à un exécutant tout à fait remarquable, j'ai été, quoiqu'étant du métier, surpris d'une exécution aussi parfaite. Le seul nom du patron figura sur le panneau. Cela m'était indifférent pour moi, mais je fis remarquer au patron qu'il aurait été utile à l'exécutant que son nom fût mis sur son œuvre. Pour qu'on sache, me répondit son patron, que c'est lui qui a fait cela et qu'on vienne me le prendre en lui donnant quarante sous de plus par jour, certainement non !..."

Voici comment un autre fait exécuter soit disant d'après des idées à lui : j'ai fait six petits croquis pour chercher l'idée d'un décor. A mon étonnement les croquis me furent payés de suite sans aller plus loin. Le fabricant pour lequel je les avais faits et qui pensait ne plus rien me devoir puisque mes croquis étaient payés, se présente chez le seul apprenti que j'aie fait et qui est un céramiste de talent, disant : "J'ai jeté quelques idées sur le papier, je n'ai naturellement pas le temps d'aller plus loin, j'ai mes affaires. Je voudrais que vous me tiriez de cela des maquettes au point." Mon élève me reconnaît et répond : "Vous auriez dû faire mettre ça au point par Quost, moi je ne me permettrai pas de toucher au travail de mon patron".⁴⁸ Dans le récit de Quost, on discerne fort bien deux attitudes face à la création qui s'opposent ; le faïencier considère que le projet réalisé est sa légitime et entière propriété, qu'il peut en disposer, le modifier comme il le souhaite. L'artiste désire conserver un droit de regard sur son travail ; il cherche à exercer ce que nous appellerions aujourd'hui un droit de propriété intellectuelle et un droit moral sur son œuvre.

Malgré ces pratiques certaines personnalités d'artistes nous sont connues, leur nom étant parvenu jusqu'à nous par le biais des documents d'archives ou par leurs œuvres signées. Ainsi, parmi les sculpteurs-modeleurs, on peut citer Hilaire-Félix François, né à Paris, et qui travailla à la faïencerie dès

⁴⁸ Lettre citée par Fanica et Boué - 1988 p. 87

le mois de novembre 1854 et ce jusqu'en 1881. "C'est à lui que l'on doit la création de la presque totalité des modèles et dessins en usage jusqu'à cette époque".⁴⁹ Deux bustes portent sa signature. Le premier en parian représente Paul Utzschneider ; il est daté de 1857 (*fig.3*). Le second en grès figure Alexandre de Geiger ; sur le socle apparaît l'inscription suivant "A M. Paul de Geiger, 29 juin 1879".⁵⁰ Jules Fournier (1852-1900) quant à lui a été à Paris l'élève de Carpeaux. Chef du service 6, il fut l'auteur de nombreux modèles apparus à la fin du siècle. Victor Kremer (1857-1908) a été formé à Sarreguemines par son père Joseph Kremer et travailla après la guerre de 1870 en Angleterre à Leeds, à la Burmanstofts pottery, où il réalisa des vases à décors floraux modelés en relief. Il revint à Sarreguemines au début des années 1880. Son nom reste attaché à de grands vases monumentaux richement décorés de fleurs de tournesol. Sa place dans l'entreprise devait être importante car il fut l'un des rares artistes à signer ses œuvres. Son nom apparaît pour près de cent soixante-dix objets figurant dans les catalogues et tarifs⁵¹ ; nous apprenons ainsi qu'il avait réalisé l'une des pièces les plus prestigieuses du catalogue de la faïencerie : le paon, riche surtout de table en majolique dont un exemplaire est conservé au musée de Sarreguemines (*fig. 50*).⁵²



50. V. Kremer.
Surtout de table en forme de paon.
Vers 1890 ; H.: 70 cm.
Musée de Sarreguemines.

Albert Comes, né le 14 octobre 1887 à Neunkirch-lès-Sarreguemines, fit ses études à l'école des Beaux-arts de Strasbourg, de Munich et de Berlin. Il compléta sa formation dans l'atelier d'Auguste Rodin. Après des études en Allemagne, à Ratisbonne et à Munich, Hermann Bernhard (1875-1953) travailla

⁴⁹ Ducros 1888 p. 17, 159 Musée de Sarreguemines.

⁵⁰ Musée de Sarreguemines

⁵¹ Tarif manuscrit conservé au musée de Sarreguemines.

⁵² Musée de Sarreguemines N° d'inventaire 132 021.

en qualité de modelleur à la faïencerie de Sarreguemines à partir de 1902. Parmi les peintres, il faut relever les noms d'Anatole-Félix Jadelot (1843-1907) qui dirigea la section artistique de la manufacture de 1878 à 1881 puis géra le dépôt de la rue Paradis à Paris ; Marie Kremer (1856-1937), sœur de Victor Kremer qui réalisa de nombreux décors peints sur faïences et qui anima également un atelier de peinture, rue Foch à Sarreguemines. De 1880 à 1892, Xavier Bronner⁵³ (1840-1920) créa de nombreux motifs de service de table figurant des fleurs, des baies, des fruits.⁵⁴ Il avait fréquenté pendant quelques années l'école de Barbizon et fut l'élève de Ch. Bodmer. Alphonse Klebaur (1884-1970) s'illustra en peignant une série de vases avec des représentations d'oiseaux : perroquets, hiboux (*fig. 52*).



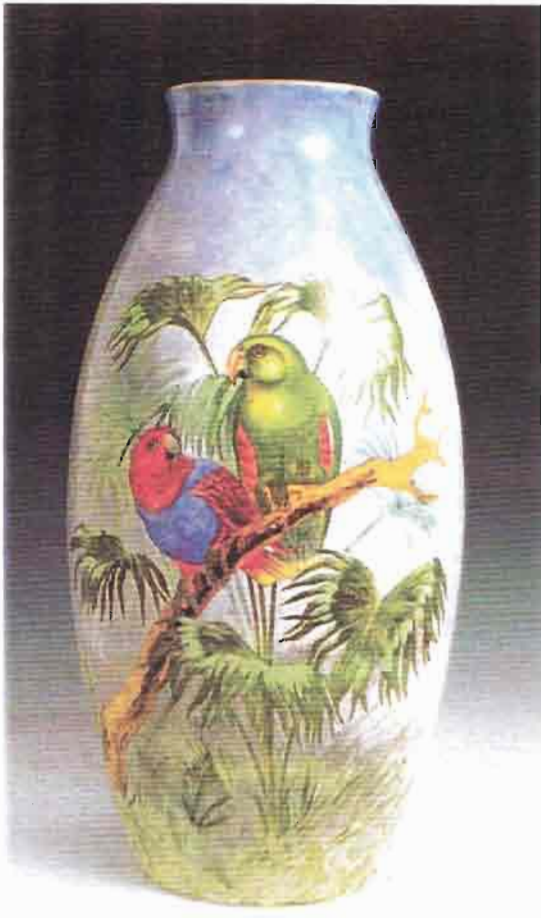
51. Henri Loux
L'Hiver ou L'alsacienne au rouet.
 Plat en faïence fine à décor
 d'impression
 Vers 1905. Diam. : 31 cm
 Musée de Sarreguemines

L'artiste alsacien Henri Loux (1873-1907) fréquenta l'École des Arts décoratifs de Strasbourg puis en 1893, l'"Akademie der bildenden Kunst" de Munich. A son retour en Alsace il exécuta de nombreux travaux d'illustrateur. Pour la faïencerie de Sarreguemines, il réalisa de 1902 à 1906 de nombreux décors avec des scènes de vie quotidienne (*fig. 51*) : ils constituent le service dit *Loux* qui prendra plus tard le nom d'*Obernai*⁵⁵. On peut retenir également les noms de Georges Herrmann (1879-1924), Frédéric Hennequin (1889-1958) qui fut envoyé à Paris par Paul de Geiger pour suivre ses études, et, parmi les graveurs, Georges Martin (1852-1918) et Numa Larbalétrier (1866-1938) qui fut contraint de quitter Sarreguemines pour Dijon par les autorités allemandes.

⁵³ Bolender, 1982.

⁵⁴ *Azalées, Bouquets, Bruyères, Corinthe, Pavots, Pensées...*

⁵⁵ Befort et Gastebois 1985, Gastebois 1997.

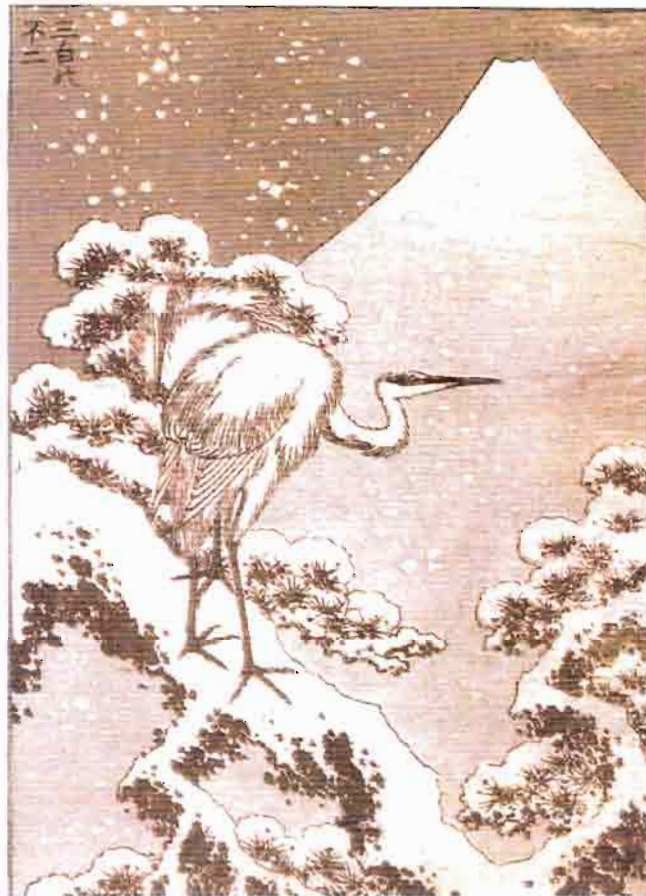


52. A. Klebaur
 Vase en faïence fine à décor peint de
 perroquets
 Vers 1910 ; H.: 58 cm.

La plupart des artistes du XIX^{ème} siècle qui œuvrèrent dans ces ateliers ont fait leurs études en France, le plus souvent à Paris, et ont participé aux Salons. Cependant, après l'annexion de 1870, c'est en Allemagne que se firent les études et que s'établirent les contacts : Albert Comes, Herrman Bernhard, Alphonse Klebaur, Georges Herrmann, Henri Loux et le lithographe Charles Schmitt ont fréquenté l'Académie de Munich. Cette formation allemande donne une coloration particulière à la production de la manufacture, notamment au début de ce siècle, à l'époque de l'épanouissement de l'Art nouveau. Elle explique ainsi la présence dans les catalogues de cette époque de motifs aux contours géométriques et rectilinéaires.

Ces ateliers étaient chargés de proposer des décors ; ils disposait d'une importante documentation qui a malheureusement presque entièrement disparu. Certaines collections privées conservent encore des ouvrages marqués d'un tampon avec l'intitulé *Faïencerie de Sarreguemines* surchargé d'un numéro. Cette bibliothèque telle que l'on peut la reconstituer comporte des recueils d'ornemanistes : *The Grammar of Ornament* d'Owen Jones, des portefeuilles de dessins *Les fleurs* de Schuler, de Quost, des revues ou des ouvrages d'art décoratif : *Dekorative Kunst*, *le Journal de la décoration*, *l'Art pour tous* ; les

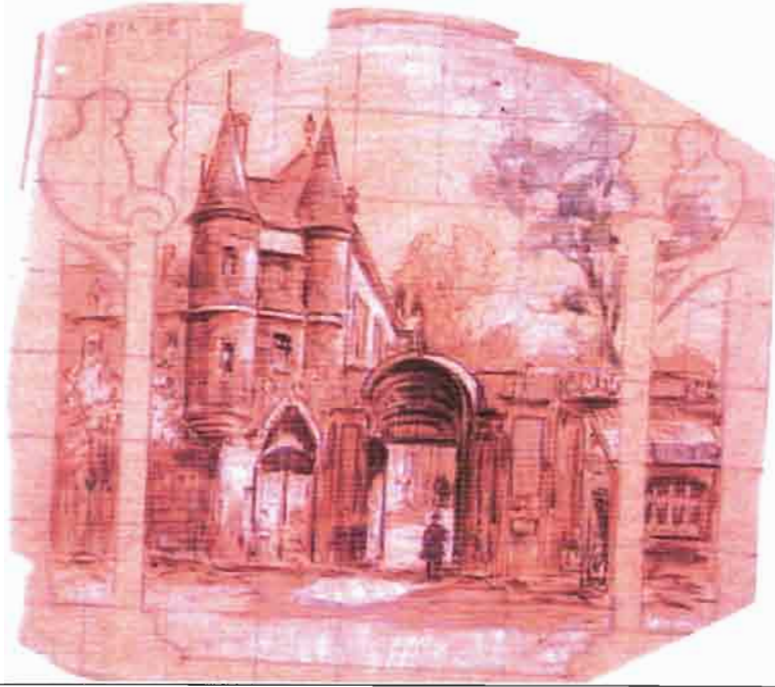
deux ouvrages : *Every Day Art* et *Nature in Ornament* de L.F. Day⁵⁶ attestent des contacts entre les créateurs de la faïencerie et l'*Aesthetic Movement* anglais à l'extrême fin du siècle et des recueils d'estampes japonaises *La Manga* et *les Cent une vues du Mont Fuji* d'Hokusai témoignent de l'intérêt qu'on portait aux arts d'Extrême-Orient (fig.53).



53. Hokusai
Gravure extraite des *Cent une vue du Mont Fuji*
Edition de la seconde moitié du XIXème siècle.
Musée de Sarreguemines

Ces ouvrages étant des documents de travail, ils n'ont pas été ménagés par leurs utilisateurs : ils sont aujourd'hui démembrés, découpés. Ils étaient considérées comme des sources d'inspiration et des modèles ; on y puisait des idées de forme et d'ornements : des dessins au crayon, esquisses réalisées sur les marges de certaines pages, le prouvent. Ces recueils d'ornement qui étaient souvent conçus comme des anthologies de décors de tous les styles et de tous les temps contribuaient fortement à l'éclectisme de la création.

⁵⁶ L.F. Day (1845-1910) - décorateur anglais participa au mouvement *Arts and Craft* et à l'*aesthetic movement*. Il réalisa de nombreux projets de décors pour des meubles, des tissus, des céramiques. Il publia de nombreux ouvrages théoriques.

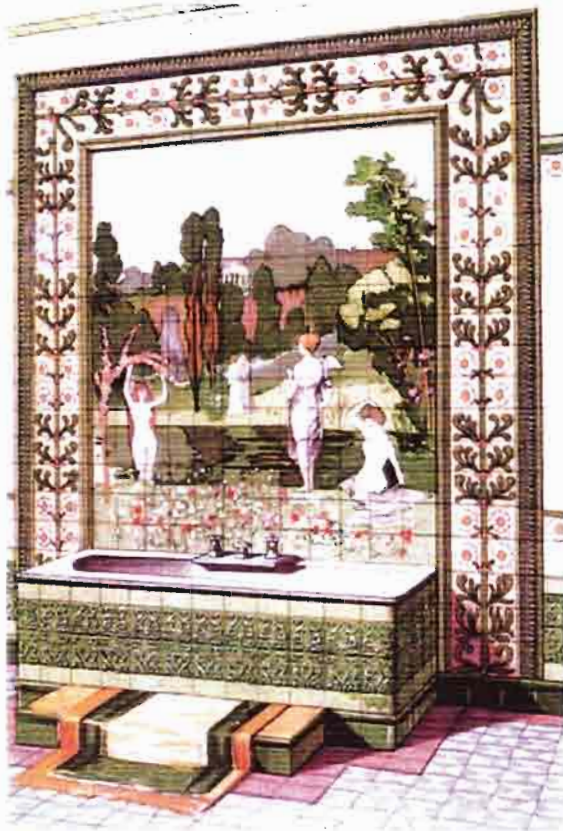


54. Projet de panneau décoratif sur papier calque au crayon et craie.
Vers 1900.
Musée de Sarreguemines.

Les projets de nouvelles créations étaient soumis à la direction sur de grandes feuilles de dessin. Les sujets étaient présentés avec un soin extrême, le plus souvent à taille réelle, sauf pour les panneaux décoratifs, par les techniques de l'aquarelle ou de la gouache. Un trait fin bordait les limites de la maquette, parfois une coupe accompagnait certaines pièces de forme. Les propositions refusées étaient rayées lors de leur présentation par de grands coups de crayons ; le directeur y portait aussi ses remarques. Pour une même commande, plusieurs projets étaient réalisés. Le musée de Sarreguemines conserve une importante collection de ces projets provenant de l'atelier des décors d'architecture situé probablement à Paris. Les panneaux y sont figurés en réduction. Quelques dessins comportent des corrections ou des annotations de la main des architectes qui les avaient commandés.

Les projets adoptés étaient le plus souvent reportés dans des recueils qui constituent des "*corpus*" des décors comparables aux *pattern book* anglais. Cinq petits cahiers peints par Georges Herrmann entre 1895 et 1905 regroupent les motifs en usage à la faïencerie qui étaient susceptibles d'être reproduits sur le biscuit par l'atelier de peinture.⁵⁷

⁵⁷ Collection particulière

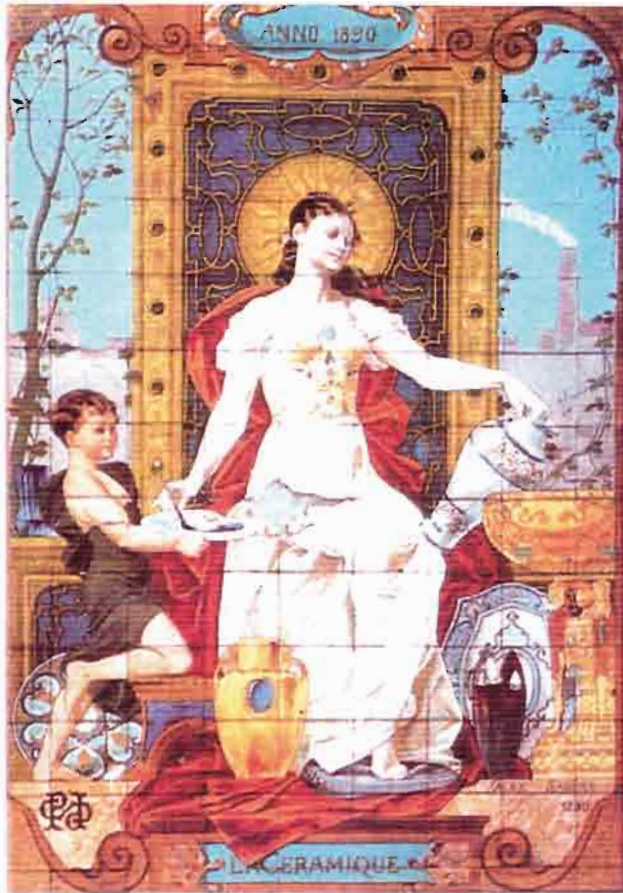


55. Planche de catalogue proposant un modèle de salle de bains avec le panneau *Baigneuses* d' E. Quost. Sans date (vers 1905) Musée de Sarreguemines

Pour certaines réalisations de haute qualité, la faïencerie s'adressait non pas à son atelier mais à des peintres ou décorateurs de renom à qui elle commandait ponctuellement des œuvres plus prestigieuses. Cette tendance est générale dans les arts décoratifs de l'époque comme le souligne Marc de Ferrière le Vayer dans sa contribution au catalogue de l'exposition *L'école de Nancy 1889- 1909* : "C'est une autre forme de travail en commun entre artiste et industriel qui se développe alors. Elle peut être le fait d'une commande officielle passée à un ou des artistes et à un ou des fabricants."⁵⁸ Dès le milieu du siècle, la manufacture de Sarreguemines faisait exécuter sur des vases, des plaques ou des plats décoratifs de véritables petits tableaux peints qui étaient très appréciés. A l'Exposition universelle de Paris en 1867, les œuvres de Langlois de Sèvres furent très remarquées par le jury. Il s'agissait de paysages et de vues de villes exécutés avec une très grande précision. Au cours des années 1870 et 1880, des commandes identiques furent proposées à Ernest Quost (1842-1931) peintre de fleurs et de natures mortes, familier de la technique de la barbotine colorée utilisée à Montigny-sur-Loing,⁵⁹ et à la manufacture de Sèvres.

⁵⁸ Marc de Ferrière le Vayer, *L'industrialisation des métiers d'art à la fin du XIXème siècle : industrie, marché et création dans le catalogue de l'exposition L'école de Nancy 1889-1909. Art nouveau et industries d'art.* p. 45 à 57. Nancy, 1999.

⁵⁹ Fanica - Boué - 1988 p. 84 à 87.



56. A. Sandier

L'allégorie de la céramique

Panneau décoratif en carreaux de faïence fine glaçurée.

Vers 1890 ; H. : 269 cm, l. : 189 cm.

Façade du Casino des faïenceries de Sarreguemines.

L'architecte décorateur Alexandre Sandier fournit également des maquettes pour fabriquer des panneaux en faïence⁶⁰ : l'allégorie de la Céramique qui figure sur la façade du Casino à Sarreguemines porte sa signature et la date de 1890 (*fig.*). Il s'était rendu célèbre par une série de travaux qui avait attiré sur lui l'attention des critiques. En 1882, il participa au salon des Arts décoratifs en y proposant des projets d'aménagement d'intérieurs. "Au savoir de l'architecte et au goût exquis du décorateur se joint ici la très grande habileté du peintre qui se montre vraiment coloriste dans les jolies aquarelles qui ont pour titre le *Salon*, la *Salle à manger*, la *Bibliothèque*, le *Boudoir*, la *Chambre à coucher*"⁶¹. Mais il se fit aussi remarquer dans cette exposition par la présentation d'un vase qui fut réalisé quelques années plus tard à Sarreguemines et qui est connu sous le nom de vase Sandier. Il dessina en style néo-byzantin les aménagements de la salle du trône que le roi Carol de Roumanie commanda à l'entreprise Damon et Krieger, l'une des plus importantes firmes d'ébénisterie de l'époque.⁶² Sandier devint en 1897 chef des travaux d'art de la manufacture de Sèvres.

⁶⁰ Dans l'*Album des carreaux pour revêtements de 1905*. Les Panneaux allégoriques *La Bière*, *La Moisson*, *La Céramique* sont signés Sandier.

⁶¹ R. Ménard "Le salon des arts décoratifs" dans la *Revue des Arts décoratifs*. Tome 3. 1882-1883, p.6.

⁶² Midant, 1992 p. 14 et 15.



57. C. Schuller
 Panneau en faïence du jardin d'hiver de Paul de Geiger.
 Musée de Sarreguemines.

Dans les années 1880, Carl Schuller, peintre de fleurs et d'oiseaux, contribuait également à la création de panneaux décoratifs en faïence. Tout comme Quost, il collaborait aux travaux des ateliers de Montigny-sur-Loing⁶³ ; il fournit des cartons à la faïencerie de Longwy⁶⁴ et obtint une médaille de bronze à l'Exposition universelle de 1889 à Paris.⁶⁵

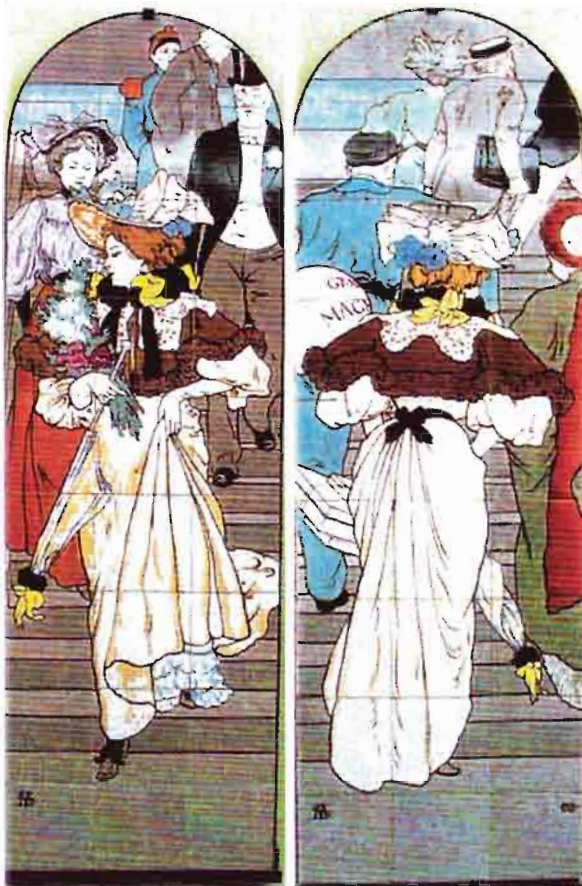
Parmi ces artistes auxquels la manufacture s'adressait fréquemment Eugène Martial Simas, fut l'un des plus appréciés à l'époque. Il était artiste décorateur et réalisait des papiers peints, des cretonnes, des vitraux, des cartons de mosaïques, des frises au pochoir, des meubles et pour Sarreguemines des compositions destinées à être reproduites sur la faïence. Il

⁶³ Fanica et Boué, 1988, p. 99 et 100.

⁶⁴ *Céramique lorraine* - catalogue d'exposition 1990, p. 328.

⁶⁵ Fanica et Boué, 1988, p. 99 et 100.

se fit connaître par de nombreux panneaux dont ceux qui figurent dans le hall de la gare de Tours⁶⁶, à la biscuiterie Lefèvre Utile à Nantes⁶⁷, ou dans des



58. E.M. Simas
L'arrivée et Le départ
 Panneaux de carreaux de faïence fine
 Vers 1895 ; H. : 136 cm.
 Musée de Sarreguemines

restaurants parisiens.⁶⁸Le revêtement mural de la Brasserie Mollard, 113-115 rue Saint-Lazare à Paris porte sa signature (*fig.58*)⁶⁹. La revue anglaise *Le Studio* puis *Art et Décoration*⁷⁰ décrivent le travail de décoration qu'il effectua dans la maison de M. Laurens à Agde : "M.E.M. Simas est un intransigeant dès

⁶⁶ Ils représentent des vues de Saint-Jean de Luz, Fontarabie, le Pont de Cahors, le Mont Doré, Arcachon, Luchon, Carcassonne, Vic-Sur-Cère (renseignements de Jacques Peiffer) voir aussi : Vincent Droguet, Marie Thérèse Réau, *Tours : décor et mobilier des édifices religieux et publiques*, Orléans, 1993, p. 179 ; dans l'Album des carreaux pour revêtement de 1905 se trouvent reproduit les panneaux : *La Bretagne, Chemin de fer d'Orléans, La Bresse, les frises Cyclistes et Prairie*.

⁶⁷ Herscher (Georges) *L'Art et les biscuits*, Paris, 1983, 74p.

⁶⁸ Une toile de Simas a été vendue le 13 avril 1988 chez Christie's à Londres (156 X 236 cm). Elle figurait sous le n°7 de la vente. Elle représente *Diane chasseresse* et doit correspondre au projet, grandeur réel, d'un panneau acquis par la Caisse d'Epargne de Sarreguemines à la vente du 13 mai 1987 à l'Hôtel Drouot (n° 20 au catalogue) et exposé depuis dans les locaux de la banque, rue Poincaré à Sarreguemines.

⁶⁹ Ils représentent des villes desservies par la ligne de chemin de fer partant de la gare Saint-Lazare : Saint-Germain en Laye, Trouville, Ville d'Avray. D'autres ensembles céramiques figurent l'automne, l'hiver, un déjeuner, le Départ, l'Arrivée. Cf *Les décors des boutiques parisiennes*, ouvrage collectif de la délégation à l'Action artistique de la Ville de Paris, s.d. p.115. Trois panneaux de cette décoration ont été réalisés en deux exemplaires ; le second se trouve au musée de Sarreguemines.

⁷⁰ Maurice Guillemot "Un cabinet de toilette par M.E.M. Simas" dans *Art et Décoration* N°13-14, 1903,p. 399 à 400.

qu'on touche aux cultes révéérés, sa conviction est faite d'un noble patriotisme, sa fidélité à l'ancestrale élégance lui demeure un palladium ; il cherche, lui aussi un style nouveau répondant à nos exigences modernes, mais il n'a pas la folie de l'inédit, la haine du bon sens, la fièvre de l'in vraisemblable ; il admire ce qui a existé, en scrute les principes, en déduit la synthèse, en tire des conséquences ; il ne subit pas l'ambiance incohérente de maintenant, c'est un sage. On connaît de lui l'installation Jansen en 1900, des vases de Sèvres qui sont au Musée Galliera, des portraits et des paysages au Salon, les panneaux de la mairie de Créteil, des vitraux, des étoffes, des meubles, etc. ; nous nous occuperons uniquement ici du cabinet de toilette salle de bain qu'il a exécuté dans la maison de M. Laurens, à Agde (Hérault). Il a traduit, avec les matières variées dont l'industrie dispose, le poème de l'Eau,- l'allégorie s'imposait. (...) M.E.M. Simas a prouvé ce qui pouvait être fait pour nos intérieurs modernes, sans avoir recours à des excentricités de mauvais aloi, il serait à souhaiter que son œuvre servit de leçon et d'exemple. ⁷¹"

Dans la demeure Laurens pour lequel travailla Simas, le décor mural de la salle de bain en faïence de Sarreguemines est signé Félix Aubert et Charpentier. Félix Aubert, né le 24 mai 1866 à Langrune dans le Calvados exposait régulièrement à la Société Nationale des Beaux-Arts de 1898 à 1923. Il appartenait au groupe des Cinq, un mouvement d'artistes qui se réclamaient des *Arts and Crafts* et qui présentaient leurs œuvres à partir de 1896 au 19, rue de Caumartin à Paris. Son nom figure à plusieurs reprises dans les catalogues de panneaux artistiques de la faïencerie.



59. T. Steinlen
Le boulevard
 Panneau de carreaux de faïence glaçurée
 Vers 1902 ; L : 350 cm ; H. : 230 cm.
 Musée de Sarreguemines.

⁷¹ Ibidem

Les œuvres des affichistes les plus célèbres de l'époque sont transposées sur faïence : *La Rue* et *le Boulevard* de Théophile Steinlen (fig.59), *le Papier à cigarette Job* (fig.60) et *Saxoleine* de Jules Chéret...



60. Jules Chéret
Panneau de carreaux de faïence reproduisant l'affiche du papier à cigarette Job.
Vers 1890
Collection particulière

La faïencerie éditait aussi à leur demande des créations dues à des décorateurs indépendants de grande notoriété⁷². Vers 1904, elle collabora avec Ludwig Hohlwein (1874-1949)⁷³, architecte, peintre et affichiste. Cet artiste, qui avait été quelques années assistant à l'Académie de Dresde, s'était établi à Munich où il participait à la rénovation et à la décoration de magasins et de grands hôtels. Ses affiches avaient attiré sur lui l'attention du public. Il était l'auteur pour la manufacture de Sarreguemines d'un service à café aux lignes d'avant-garde : tasses et soucoupes étaient dessinées dans des formes géométriques sobres aux contours rectilignes et anguleux. Les catalogues qui reproduisent ses réalisations les désignent par la mention "*forme Hohlwein*" ; démarche inhabituelle à la manufacture où l'on taisait habituellement le nom des

⁷² Cette démarche est fréquente à l'époque. "Dans de tels cas, la collaboration se réduit à ce que l'artiste fournit un dessin, un modèle et l'entreprise l'édite, le plus souvent en grande série. Ce n'est pas à proprement parler une collaboration, c'est un service dont procèdent les designers de la fin du XXème siècle." Marc de Ferrière le Vayer, *L'industrialisation des métiers d'art à la fin du XIXème siècle : industrie, marché et création dans le catalogue de l'exposition L'école de Nancy 1889-1909. Art nouveau et industries d'art*. Nancy, 1999, p.56

⁷³ Ludwig Hohlwein né le 27.7.1874 et mort le 15.9.1949, biographie in Thieme et Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, vol. 17 p. 317-318, 1924 Leipzig.

créateurs, mais qui s'explique par la grande notoriété dont Ludwig Hohlwein jouissait alors en Allemagne⁷⁴ (fig. 61).



61. L. Hohlwein
Tasse et sa soucoupe en faïence fine
forme *Hohlwein* et décor *Tennis*.
Vers 1906-1910
Musée de Sarreguemines

A la même époque, Maximilian von Heider⁷⁵ fournit des modèles qui sont dans leur style fort éloignés de ceux de Ludwig Hohlwein. Il s'agit de vases, de récipients en grès émaillé sur lesquels l'artiste développe des décors en relief représentant des végétaux, des animaux, des masques aux contours onduleux dans le goût de l'Art nouveau.⁷⁶ Maximilian von Heider a été professeur à l'école d'art décoratif de Magdebourg en 1907. Il obtint de nombreuses récompenses aux Expositions universelles en 1900 à Paris, en 1901 à Dresde, en 1902 à Tunis et en 1904 à Saint-Louis.

Un catalogue édité par la faïencerie de Sarreguemines au début du XX^e siècle *L'Art français* proposait une importante collection de terres cuites reproduisant les sculptures d'artistes reconnus dont les noms figuraient régulièrement dans les comptes rendus des salons de l'époque (fig. 62) : Coudray (*Roseaux, Hérodiade, Jeanne d'Arc, Fleur de Sommeil*), Ranieri (*Parisienne, Amour endormi, Maraudeur, Amour et Psyché, Le Gui*), Bruyas (*Le Lys, Ave Cesar, Jeunesse, Pavots*), Drouot (*La Semeuse, Le Forgeron, Fleur et Papillon*), Debert (*En Flandres, Risetete*), Elias (*Echo*), Agathon Léonard (*Sommeil de la Vierge*), Carrier Belleuse (*Bonne Saison*). Ce catalogue qui porte le sous-titre "terres cuites artistiques grand feu", a été édité à une date inconnue par les "Faïenceries de Sarreguemines-Digoin-Vitry-le-François-Saint-Maurice". Cette dernière manufacture ayant été vendue en 1916, le catalogue doit être antérieur à cette date.

⁷⁴ Le *Münchner Stadtmuseum* a consacré en 1996 une exposition à l'artiste. Catalogue : *Ludwig Hohlwein, Kunstgewerbe und Reklamekunst*, 292 p.

⁷⁵ Cf. Cameron - 1986 p. 342. Certaines de ces œuvres sont conservées au Landesmuseum de Karlsruhe.

⁷⁶ Thieme et Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Bd. 16, p. 265, 1924 Leipzig.



N° 149
 " BONNE SAISON "
 par CARRIER-BELLEUSE
 Hauteur : 0^m.72

62. Détail d'une planche du catalogue *L'Art Français* présentant une œuvre de Carrier-Belleuse.
 Vers 1910
 Collection particulière.

DEUXIEME PARTIE : LA PRODUCTION ET LES ASPECTS DU GOÛT

Chapitre 4

Le poids de l'histoire dans la création

"Notre siècle n'a point de formes, nous n'avons imprimé le cachet de notre temps ni à nos maisons, ni à quoi que ce soit. Les appartements des riches sont des cabinets de curiosités : l'antique, le gothique, le goût de la renaissance, celui de Louis XIII, tout est pêle-mêle... l'éclectisme est notre goût."

Alfred de Musset *La confession d'un enfant du siècle*

I. Le goût pour l'histoire au XIX^{ème} siècle

Après des périodes d'évolution lente, on assista au cours de la Révolution et de l'Empire à une grande instabilité du régime politique et de la société française. La civilisation industrielle avec son cortège de bouleversements dans le domaine du travail et du cadre de vie s'est mise en place progressivement dans la première moitié du XIX^{ème} siècle. Toutes ces transformations ont été vécues comme une accélération de l'histoire par les contemporains de l'époque, aussi par réaction tentèrent-ils de se resituer dans le fil du temps en recherchant des repères perdus.

Cette quête vint en fait renforcer un goût pour le passé et l'histoire qui est en France une tradition nationale fort ancienne. Dès le Moyen Age, le genre historique était considéré comme un genre majeur et il occupait une place importante dans la production littéraire : biographies, travaux d'historiographes, annales, chroniques perpétuent la mémoire des hommes et des faits. Le passé se devait déjà d'être instructif, édifiant, biographique, mais aussi pittoresque. En 1574, Charles de la Ruelle notait : "Les Français font si cas de l'histoire et à telle lecture emploient une si grande partie de leur temps". Mais s'il n'est pas nouveau, ce goût pour le passé se renforça au XIX^{ème} siècle, d'autant plus que cet engouement trouvait de quoi étancher sa curiosité dans le développement des sciences annexes à l'histoire : l'épigraphie, la paléographie, le décryptage des écritures anciennes, les fouilles archéologiques. Ces disciplines fournissaient aux historiens et aux hommes de sciences des références sûres et tangibles nécessaires aux esprits rationalistes. L'école des Chartes fut fondée en 1816, la commission des monuments historiques en 1837, l'école d'Athènes en 1846.

L'histoire devint un genre littéraire très prisé. Ce phénomène se manifesta sous deux formes : par l'essor des études historiques et par celui de la littérature historique. Les historiens : Thiers, Augustin Thierry, Guizot, Michelet, Lavisse connurent une grande audience. Les écoles historiques qu'ils représentaient jouèrent un rôle déterminant dans le renforcement du concept de "nation française". L'histoire fondait l'identité nationale et sa légitimité sur le récit des origines. Ce rôle semble en France plus ancien et plus important que partout ailleurs en Europe. Dans une étude récente sur ce thème, Hervé le Bras

et Emmanuel Tod relèvent que les Français vont chercher dans l'histoire l'unité que leur géographie leur refuse¹, elle est creuset d'identité.

Les historiens étaient particulièrement appréciés au XIX^{ème} siècle pour leur pouvoir d'évocation, pour leur capacité à faire revivre une époque et pour leur art de faire ressentir par des émotions l'âme d'une période révolue. Dans son étude sur la nostalgie du bon vieux temps et le style troubadour, François Pupil remarque que dès le XVIII^{ème} siècle "la sensibilité au passé se manifeste par la description de faits touchants retenus surtout pour leur pouvoir d'émotion"² Le passé était goûté pour son pittoresque. Il permettait une évasion hors des réalités d'un monde jugé ennuyeux, fade et terne. De nombreux contemporains du siècle d'Emma Bovary refusaient une époque où le matérialisme semblait l'emporter sur les élans du cœur. Le passé servait de remède à la médiocrité du vécu ; il constituait un refuge face aux inquiétudes qui planaient sur l'avenir. On évoquait le "bon vieux temps" comme un âge d'or, embelli par l'imagination qui y plaçait et y projetait toutes les aspirations déçues par le présent. Cette réaction de fuite face au réel devint l'une des composantes du romantisme. La littérature s'alimentait à la source de l'histoire. Le roman historique connaissait un immense succès. Les essais, la poésie, le théâtre et l'opéra réservaient au passé une place privilégiée. Nombreux sont les auteurs qui s'y référaient ou qui y plaçaient leur action : Chateaubriand (*Le Génie du Christianisme*, 1802) ; Vigny (*Cinq-mars*, 1826 ; *Stella*, 1832) ; Victor Hugo (*Cromwell*, 1827 ; *Hernani*, 1830 ; *Notre Dame de Paris*, 1831 ; *La Légende des Siècles*, 1859-1883) ; Musset (*Lorenzaccio*, 1834) ; Balzac (*Les Chouans*, 1829), Mérimée (*Chronique du règne de Charles IX*, 1829) ; Alexandre Dumas (*Les trois Mousquetaires*, 1844 ; *Le Vicomte de Bragelonne*, 1848 ; *Vingt ans après*, 1845) ; Flaubert (*Salambo*, 1862). Lucien de Rubempré, héros des *Illusions perdues*, met tous ses espoirs dans la rédaction d'un roman historique, *L'Archer de Charles IX*, pour réussir dans la carrière littéraire. "Je demande quelque chose qui m'exalte, qui m'enlève aux misères de ce monde" confie l'un des personnages de Flaubert, grand amateur de romans historiques.³

¹ Cf. Philippe Joutard - Une pression française : l'histoire in Les formes de la culture de l'Histoire de la France sous la direction d'André Burguière et Jacques Revel - Seuil 1990, 602 p.

² Pupil, 1985 p. 504 et passim.

³ Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, 1881, éd. Livre de Poche 1970, p. 176. Parmi les lectures des deux héros, il faut citer les œuvres de Walter Scott, d'Alexandre Dumas, de George Sand mais aussi de Marchangy, du Vicomte d'Arincourt, de Frédéric Soulié, de Villemain. Ibidem p. 171.

A. La constitution de grandes collections

Alors qu'au XVIIIème siècle ce qui était ancien était considéré comme démodé, donc sans valeur, au XIXème siècle on l'appréciait, on le collectionnait. Les ventes révolutionnaires ont fait entrer dans le circuit commercial des bibelots, des meubles anciens, des tableaux confisqués à l'aristocratie. Dans un contexte différent, ces objets seraient restés dans les demeures nobiliaires ; ils circulèrent alors sur le marché de l'art. Le commerce des antiquités s'était développé sous la restauration. La bourgeoisie fréquentait les salles de vente⁴ et les boutiques des brocanteurs, les *bric-à-brac*⁵ ; terme apparu vers 1829 avec celui de *collectionneur*. Des journaux spécialisés informaient les amateurs : le *Moniteur des ventes mobilières* apparut en 1832, le *Cabinet de l'Antiquaire et de l'Amateur* en 1842 ; la même année était créé le *Bulletin des arts*.

Grâce à Honoré de Balzac, qui a méticuleusement observé et décrit la société française de la première moitié du XIXème siècle, nous pouvons percevoir comment se mit en place cette passion pour les objets anciens. Dans son roman *La Peau de Chagrin*, il nous fait découvrir par le détail une de ces boutiques d'antiquités dans lesquelles venaient "chiner" les amateurs d'antiquités "Un vase de Sèvres, où Mme Jacotot avait peint Napoléon, se trouvait auprès d'un sphinx dédié à Sésostri. Le commencement du monde et les événements d'hier se mariaient avec une grotesque bonhomie. Un tournebroche était posé sur un ostensor, un sabre républicain sur une hacquebute du Moyen Age. Mme Dubarry⁶ peinte au pastel par Latour, une étoile sur la tête, nue et dans un nuage, paraissait contempler avec concupiscence une chibouque indienne, en cherchant à deviner l'utilité des spirales qui serpentaient vers elle. Les instruments de mort, poignards, pistolets curieux, armes à secret, étaient jetés pêle-mêle avec des instruments de vie : soupières en porcelaine, assiettes de Saxe, tasses diaphanes venues de Chine, salières antiques, drageoirs féodaux. Un vaisseau d'ivoire voguait à pleines voiles sur le dos d'une immobile tortue. (...) L'oreille croyait entendre des cris interrompus, l'esprit saisir des drames inachevés, l'œil apercevoir des lueurs mal étouffées. Enfin un poussière obstinée avait jeté son léger voile sur tous ces objets, dont les angles multipliés et les sinuosités nombreuses produisaient les effets les plus pittoresques". Cette description de Balzac révèle que les

⁴ "La fréquentation de l'Hôtel des ventes devient une habitude". *Bulletin des Arts* le 10 juillet 1847.

⁵ Balzac écrivait le 6 décembre 1846 à Mme Hanska "Tu ne te fais idée à quel degré de rage, les bric-à-brac sont recherchés, la bourgeoisie s'en mêle, et quand cette puissance à mille têtes fond sur quelque chose, elle l'enlève, elle balaie tout. Tous les objets de curiosité sont triplés de valeur depuis quelques mois."

⁶ Sic

objets anciens étaient prisés essentiellement pour leur puissant pouvoir d'évocation d'un monde disparu et extraordinaire ; celui-ci se remet à vivre dans l'imaginaire du héros romantique en une sorte de vision hallucinée : "il sortit de la vie réelle, monta par degrés vers un monde idéal, arriva dans les palais enchantés de l'Extase où l'univers lui apparut par bribes et en traits de feu, comme l'avenir passa jadis flamboyant aux yeux de Saint Jean dans Pathmos".

Dans un autre de ses romans, le *Cousin Pons*, Balzac met en scène la figure de l'un de ces grands collectionneurs du début du XIX^{ème} siècle. Pour Pons, comme pour beaucoup d'autres collectionneurs, ce fut un séjour en Italie qui détermina la naissance de sa passion : "Envoyé par l'Etat à Rome, pour devenir un grand musicien, Sylvain Pons en avait rapporté le goût des antiquités et des belles choses d'art. Il se connaissait admirablement en tous ces travaux, chefs-d'œuvre de la main et de la Pensée, compris depuis peu dans ce mot populaire, le Bric-à-Brac. Cet enfant d'Euterpe revint donc à Paris, vers 1810, collectionneur féroce, chargé de tableaux, de statuettes, de cadres, de sculptures en ivoire, en bois, d'émaux, porcelaine etc., qui, pendant son séjour académique à Rome, avaient absorbé la plus grande partie de l'héritage paternel, autant par les frais de transport que par les prix d'acquisition".⁷ La nature des objets collectionnés révélait un esprit éclectique : "C'était des tableaux triés dans les quarante-cinq mille tableaux qui s'exposent par an dans les ventes parisiennes ; des porcelaines de Sèvres, pâte tendre, achetées chez les Auvergnats, ces satellites de la Bande-Noire, qui ramenaient sur des charrettes les merveilles de la France-Pompadour".⁸

Le but de sa quête demeurerait encore très individualiste : la délectation personnelle⁹ : "Pons cachait à tous les regards une collection de chefs-d'œuvre en tout genre dont le catalogue atteignait au fabuleux numéro 1907. [...] Il possédait son musée pour en jouir à toute heure, car les âmes créées pour admirer les grandes œuvres, ont la faculté sublime des vrais amants ; ils éprouvent autant de plaisir aujourd'hui qu'hier, ils ne se lassent jamais, et les chefs-d'œuvre sont, heureusement, toujours jeunes".¹⁰

Le cousin Pons peut être considéré comme le paradigme de ces collectionneurs du XIX^{ème} siècle dont les journaux et les revues de l'époque nous esquissent les portraits les plus célèbres ; ainsi dans une livraison de l'année 1850, on découvre l'apologie d'un de ces antiquaires.

⁷ H. de Balzac. *Le cousin Pons* (1847) éd. Le livre de Poche 1983, p.9.

⁸ Ibidem p.

⁹ Les musées privés romanesques, comme celui de Bouvard et Pécuchet sont en contradiction avec les musées publics, car ils sont jalousement cachés aux regards d'autrui, les collectionneurs s'en réservent la jouissance cf. Abélès 1995 p. 30.

¹⁰ Balzac, *La peau de chagrin* (1831), éd. Garnier-Flammarion 1971 p. 71-72.

“M. du Sommerard à son retour de l’armée d’Italie entra, en 1807, à la cour des comptes. Il put alors se livrer à son penchant pour les arts des temps anciens et se mit à la recherche des monuments du Moyen Age et du siècle de François Ier. Sa collection à laquelle il consacrait tous ses loisirs et qu’il augmentait chaque jour, était devenue en 1832, l’une des richesses archéologiques de Paris. Ce fut alors qu’il eut l’idée de la transporter dans l’ancien hôtel de Cluny qui devint grâce à l’amabilité extrême avec laquelle il accueillait tous les amateurs un véritable musée public. Tous les dimanches, il y avait foule chez lui comme au Louvre. Ce n’était pas assez pour le savant archéologue d’abandonner à la curiosité et souvent à l’indiscrétion du public les reliques historiques qu’il avait rassemblées avec tant de peine ; il se plaisait encore à expliquer toutes choses, et répandait autour de lui la science qu’il avait acquise par de longues études. Par là, M. du Sommerard a véritablement popularisé le goût de nos antiquités nationales. La collection de M. du Sommerard est devenue la propriété de l’Etat en vertu d’une loi du 29 juillet 1843, qui a également autorisé l’acquisition de l’hôtel de Cluny, où cette collection se trouvait conservée.”¹¹

La collection avait son chantre en la personne d’A. Demmin qui, dans son ouvrage *Le guide de l’amateur de faïences & porcelaines*, expose longuement les qualités et les vertus de cette occupation : la collection guérit de l’ennui. En effet, il observe que “l’ancien homme d’état, l’avocat, le négociant ou l’industriel retrouvent dans cette chasse à la curiosité les sensations et les émotions du jeune temps et de la carrière abandonnée”. La collection permet de s’enrichir : “Depuis vingt ans toutes les ventes des grandes collections composées avec intelligence ont prouvé que les objets de curiosité avaient doublé de valeur de cinq ans”. Elle est aussi gage de stabilité politique : “Combien de fougueux révolutionnaires n’a-t-on pas vu changer du jour au lendemain en doux et pacifiques conservateurs ? (...). Est-ce que conserver et collectionner ne marchent pas toujours ensemble ? Un homme qui chérit ce que les modes ont abandonné depuis des siècles ne doit-il pas être conservateur par excellence ?” Et l’auteur de conclure : “les gouvernements devraient exempter de tout impôt les collectionneurs de poteries et d’armes anciennes, ce sont les vrais piliers de la stabilité des institutions”. D’autant que la collection éloigne tous les vices : “Collectionnez donc tous messieurs, les femmes du demi-monde, seules y perdront et les roulettes de Spa, Baden-Baden, Hambourg et Ems seront peut-être forcées de fermer leurs tripots”. Mais dans

¹¹ *Le Magasin Pittoresque* - 1850 p. 242

son dithyrambe, Demmin sait rester réaliste : "quelques vieux fanatiques de la confrérie prétendent même que le goût de la collection préserve du choléra : mais c'est aller peut être un peu loin. Faut-il chercher dans ce fanatisme du collectionneur la cause du *delicium majolicum* ? de ces médecins qui sont atteints du *morbus porcelanicus* ?"

Beaucoup d'hommes d'affaires, de financiers, de banquiers s'étaient créé d'importantes collections de tableaux : Eugène Schneider du Creusot, Jean Dollfus, Laffite, Périer, Fould et bien sûr Rothschild. C'était pour eux la manière de parfaire leur ascension sociale ; la collection en faisait des hommes de goût à l'instar des aristocrates. Les maisons de certains collectionneurs devenaient de véritables réserves de musée.

B. Le développement des musées

Après la Révolution et l'Empire, les musées se multiplièrent d'une façon prodigieuse. L'histoire de cette aventure des musées au XIX^{ème} siècle a fait l'objet en 1994 d'une importante exposition au musée d'Orsay intitulée *La jeunesse des musées*.¹² Celle-ci a permis de mettre en évidence ce mouvement d'engouement. Deux chiffres révèlent le développement de ce que l'on peut considérer comme un phénomène de société : en 1801, il n'existait qu'une quinzaine de musées en France, à la fin du siècle on en comptait près de cinq cent cinquante.¹³ Philippe de Chennevières écrivait en 1865 "Un musée est devenu l'ornement nécessaire de toute ville qui se respecte et les étrangers qui visitent pourraient se demander s'il existe un hôtel de ville sans musée. Cette pullulation rapide des collections d'art dans nos provinces est à coup sûr un des plus singuliers phénomènes de ces temps-ci".¹⁴ Les musées naissaient généralement d'une collection privée déjà constituée. Sur les cinq cent vingt-neuf institutions créées avant 1914 et étudiées par Chantal Georgel, quatre-vingt dix-huit le furent par l'acquisition de collections privées, d'autre part cent deux musées furent fondés par des sociétés savantes qui regroupaient et fédéraient alors des collections particulières. La donation de Sommerard citée plus haut n'était pas un fait exceptionnel. De nombreux collectionneurs en Province, créèrent ou enrichirent des musées¹⁵ : le Muséum Calvet fut fondé en

¹² *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^{ème} siècle*. Paris, Musée d'Orsay - 7 février - 8 mai 1994.

¹³ Georgel (Chantal) - De l'art et des manières d'enrichir les collections p. 232 du catalogue *La jeunesse des musées*.

¹⁴ Philippe de Chennevières. *Les musées de Province*.

¹⁵ Georgel (Chantal). La donation Bruyas au musée Fabre de Montpellier : une tradition et une exception in *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^{ème} siècle*, exposition Paris, Musée d'Orsay - 7 février - 8 mai 1994. Catalogue 404 p.

1810 par le legs du collectionneur Esprit Calvet ; le musée de Cherbourg bénéficia de la donation de Thomas Henry en 1834 ; Mme Lorin fit don de ses tableaux à la ville de Bourg-en-Bresse en 1854. Frédéric Thomas Dobrée qui descendait d'une grande famille d'armateurs de Nantes était un grand amateur de peinture et de manuscrits anciens. Pour abriter ses collections, il fit construire une maison en style néo-roman qu'il légua à la ville de Nantes. En 1856, par la donation Sauvageot, près de 1500 objets du Moyen Age et de la Renaissance entrèrent au Louvre. Parfois, c'étaient des artistes comme Ingres, Bruyas, Bonnat qui offraient leurs collections.

Après leur création et tout au long du siècle, l'enrichissement des musées fut continu. Il s'effectuait là encore sous la forme de dons et de legs. Certains musées bénéficiaient au cours de leur histoire de donations successives. C'était le cas des musées de Montpellier et de Dijon. Certaines de ces institutions devenaient des collections de collections. Les villes qui avaient les musées en tutelle se faisaient une obligation d'effectuer des achats de prestige au moyen de crédits spéciaux, mais ne dotaient que tardivement leur musée d'un budget annuel d'acquisition.

Les créateurs de musées répondaient en fait à des demandes du public diverses et parfois contradictoires. L'esprit romantique recherchait dans le musée l'accumulation éclectique de curiosités propres à étonner, surprendre et charmer l'âme. La visite d'un musée devait faire naître l'émotion et le ravissement. Mais au moment où ils apparurent à la Révolution, on leur assigna des missions très larges : les objets collectés devaient illustrer dans l'esprit des encyclopédistes les connaissances les plus diverses. Ils étaient l'appropriation par la classe bourgeoise d'un patrimoine considéré comme universel et qui ne devait pas appartenir à quelques privilégiés mais à l'humanité entière. Beaucoup d'objets confisqués soit en France soit dans les territoires conquis lors des guerres de la Révolution et de l'Empire venaient enrichir le Louvre et bon nombre de musées de province. Ils participaient à la diffusion et à la transmission de la culture et du savoir. Dans la construction d'édifices nouveaux, le musée était souvent associé à la bibliothèque, autre temple du savoir. Il devint un lieu d'étude possédant des collections de références. Des artistes, des artisans, des ouvriers venaient y travailler, effectuer des copies, rechercher des secrets de savoir-faire, y découvrir des modèles et une inspiration pour leurs créations futures. C'est dans cet esprit que naquirent les musées d'art industriel ou d'art décoratif. Le musée national de la céramique, créé par A. Brongniart, s'adressait à ses origines essentiellement aux professionnels de la céramique. La ville de Blois créa un musée en 1850 et y ouvrit un cours public de dessin destiné à l'artisanat de la ville, ceci au moment

de l'installation de la fabrique de céramique Ulysse. D'autres villes se dotèrent des mêmes institutions : Le Puy, Nevers, Limoges. Beaucoup de ces musées s'inspiraient de modèles étrangers, celui du *South Kensington Museum* de Londres¹⁶ créé en 1855, ou du *Österreiches Museum für Kunst und Industrie* de Vienne. La création d'un grand musée à Paris était réclamée avec insistance tout au cours du siècle, notamment par Ernest Guichard au travers de la *Société de l'art industriel* (1845), puis de la *Société du progrès de l'art industriel* (1858) et de l'*Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie* (1864) qui deviendra l'*Union centrale des Arts décoratifs* (1882).¹⁷

Le musée des Arts décoratifs créé en 1877 connut très vite de nombreuses vicissitudes et des déménagements fréquents. Il s'installa tour à tour au Pavillon de Flore au Louvre, au Palais de l'Industrie, puis au Pavillon de Marsan. A partir de 1880, l'Union posséda une revue de prestige : La *Revue des Arts décoratifs*, qui fut, jusqu'en 1902, un lieu de débats passionnés.

C. Les ornemanistes et la diffusion des recueils de dessins pour l'art et l'industrie.

Conjointement au développement des musées, on assista à la diffusion sans précédent des œuvres du passé à travers des ouvrages des ornemanistes, des recueils, des revues et journaux destinés à fournir des modèles aux industriels.

Aimé Chenavard publia en 1828 son *Recueil de dessins*, en 1833 un *Nouveau recueil de décorations intérieures* et, en 1836 un *Album de l'ornemaniste*. Ses goûts personnels le portaient à la redécouverte des décors de la Renaissance. En Angleterre, A.W. Pugin à travers son *Gothic Furniture* (1835) proposait comme modèle le Moyen Age. En 1856 paraissait une œuvre marquante : il s'agit de la célèbre *Grammar of ornament* d'Owen Jones richement illustrée de planches en couleurs et lithographiées. Quelque temps plus tard, Eugène Collinot et Adalbert de Beaumont éditaient leur *Recueil de dessins pour l'art et l'industrie* (1859), ouvrage majeur dont l'influence sur les manufactures sera des plus importantes.

En 1861, Emile Auguste Reiber fonda la revue mensuelle *l'Art pour tous* qui eut pour sous titre *Encyclopédie de l'art décoratif ancien*. Elle diffusait les reproductions d'objets anciens. En 1869, Albert Racinet proposait par souscription un recueil historique et pratique *L'Ornement polychrome*, composé

¹⁶ Il s'agit de l'actuel Victoria et Albert Museum.

¹⁷ Brunnhammer 1992

de cent planches en couleurs représentantt près de deux mille motifs de tous les styles allant de l'Antiquité jusqu'au XVIIIème siècle. D'autres recueils d'ornements richement illustrés viendront compléter les bibliothèques des manufactures : *l'Ornamentenschutz* d'Heinrich Dolmetsch en 1887, *Handbuch der Ornamentik* de Franz Sales Meyer en 1895. Ces ouvrages ont la particularité de se présenter sous forme de compilations d'ornements anciens reproduits en gravures au trait ou coloriées par le procédé de la lithographie. Ces auteurs s'inscrivaient par leur démarche dans la tradition des ornemanistes et savants des XVII et XVIIIème siècles qui relevaient les décors des monuments grecs ou romains : Johan Fischer von Erlach (*Entwurf einer historischen Architektur*, 1721), Piranese (*les Antiquités romaines*, 1756...

Cependant les compilateurs du XIXème siècle bénéficiaient à la fois du progrès des sciences historiques, du développement des collections privées et publiques où ils puisaient leurs exemples, et enfin des progrès des moyens de reproduction qui avaient révolutionné les techniques d'illustration.¹⁸ Certains d'entre eux étaient d'éminents théoriciens des rapports entre l'art et l'industrie. Owen Jones (1809-1874) était architecte ; il fut directeur des travaux de l'Exposition universelle de Londres en 1851. Dans sa grammaire de l'ornement, il dégagea des règles quasi structurales de l'ornementation "Le seul but que je me suis proposé en formant la collection que je me permets d'intituler grammaire de l'ornement a été de choisir quelques-uns des types les plus proéminents de certains styles intimement liés les uns aux autres, et dans lesquels paraissent prévaloir certaines lois générales, indépendantes partant du caractère particulier et individuel de chaque style". Il tenta de définir les raisons qui font que tel ornement est beau dans son contexte et montra que transposé dans une autre civilisation, devant répondre à d'autres demandes, il risque de manquer ses effets. Aussi mettait-il en garde les artistes contre une copie servile et inepte de motifs reproduits dans son ouvrage "Je ne me cache pas qu'il est plus que probable que la publication de cette collection aura pour premier résultat d'augmenter de beaucoup cette tendance dangereuse et qu'un grand nombre d'artistes se contenteront d'emprunter au passé telles formes de beauté qui n'auront pas été déjà exploitées *ad nauseam*. Mon désir cependant est d'arrêter cette tendance et d'éveiller dans leurs âmes une plus haute ambition !".¹⁹ Cette démarche fut suivie et amplifiée par Christopher Dresser dans son *Principles of Decorative Design*. La partie théorique constituait le fond

¹⁸ Owen Jones écrit dans le *Journal of Design* de juin 1851 "Nous possédons l'avantage inestimable de vivre à une époque où rien de ce qui est passé ne demeure secret ; chaque pierre chaque monument dans chaque pays a livré son histoire et celle-ci est venue nous trouver dans nos foyers".

¹⁹ Jones 1856 p. 1 et 2.

de l'ouvrage, l'illustration ne vint que renforcer la démonstration dans le texte. L'ambition de l'auteur était de mettre en relief le rôle de la nature des matériaux, celui des techniques et celui de la fonctionnalité dans la création d'un objet nouveau.

Les ornemanistes français comme Albert Racinet ne s'embarrassaient pas de ces problèmes. Ce dernier le déclarait d'emblée dans la préface de son recueil *L'Ornement polychrome*²⁰ : "Ce livre est éminemment pratique ; c'est moins un traité qu'un recueil et il procède par l'exemple plus que par le précepte. Nous avons voulu par là éviter l'écueil des théories qui, si justes qu'elles puissent être restent trop vagues et trop générales quand elles sont présentées d'une manière abstraite".²¹ Racinet réfuta pour la décoration les grandes lois qui régissent l'art en général "l'ornementation des surfaces colorées se meut dans une sphère d'action plus modeste sans doute, mais où règne une liberté plus grande". Aussi, toutes les sources d'inspiration sont-elles bonnes "si elles peuvent emprunter aux autres arts leurs divers moyens d'action, à l'architecture ses formes générales et l'intérêt qui s'attache aux répétitions ou aux réponses d'un même motif, à la sculpture la puissance de ses reliefs réels ou imités, à la peinture l'agrément des sujets épisodiques et le charme du coloris naturel, elle peut, sans sortir de son terrain propre, y trouver d'innombrables ressources".²² Dans son ouvrage, Albert Racinet faisait un véritable plaidoyer pour l'éclectisme.

La facilité l'emporta le plus souvent, les créateurs choisirent dans les recueils les modèles et les motifs nécessaires à leur création, et cela eut des conséquences sérieuses sur la qualité des œuvres produites.

D. Les arts décoratifs et le recours au passé.

Le recours au passé apparaît comme une constante dans les arts décoratifs au XIX^{ème} siècle. Au début du siècle, l'Antiquité fut la source de référence de la création, puis on emprunta au Moyen Age ses rosaces et ses ogives, à la Renaissance ses grotesques et ses entrelacs, au style rococo, les ornements rocaille.

La restauration des grands châteaux nationaux comme Versailles, Fontainebleau, le château d'Eu, entre 1830 et 1840 nécessita la recherche de meubles anciens et la réalisation de copies pour recréer des ensembles cohérents proches de ceux qui existaient à l'origine. On fabriqua des meubles

²⁰ Albert Racinet. *L'Ornement polychrome* -1869-1883, réédition, Paris, 1988.

²¹ Ibid. p. 11

²² Ibid. p. 11.

Louis XV et Louis XVI destinés à la salle de concerts des Tuileries et à l'appartement de Mme de Maintenon à Fontainebleau. Ce souci d'utiliser des meubles historiques gagna par imitation les demeures privées. A ceux qui n'étaient pas assez fortunés pour acquérir des meubles ou des bibelots authentiques, les copies et les pastiches suffisaient.

Pour beaucoup le retour au passé dans les arts appliqués devait être salutaire. A l'époque, on avait le sentiment qu'une coupure s'était produite avec la Révolution : la transmission des traditions touchant au savoir-faire avait été interrompue par l'abolition des corporations, des jurandes de maîtrise mais aussi par les guerres de la Révolution et de l'Empire au cours desquelles beaucoup d'artisans et d'artistes étaient morts en emportant leurs secrets. La chaîne avait été rompue et il fallait la rétablir. En 1864, Emile Reiber considérait que c'était par un retour au passé et par l'étude des objets anciens qui se trouvaient dans les collections publiques et privées qu'on parviendrait à redresser la qualité de la production d'objets d'art. Sa revue devait contribuer à cette tâche "Donc, toute une étude à refaire, une foule de pratiques perdues à retrouver des théories entières à reconstituer : immense, mais attrayant labeur que l'auteur a pensé pouvoir entreprendre un des premiers. Ce n'est que sur les enseignements du passé, ce n'est que sur le concours des hommes de bonne volonté (et, à ce point de vue, l'Art pour tous, ne serait que le prélude de l'Art par tous) que nous pourrons asseoir le solide édifice des Arts de l'avenir".²³ Les redécouvertes de certaines techniques furent effectives et elles enrichirent les savoir-faire des artistes du XIXème siècle. Ainsi, en cherchant à imiter les œuvres de la Renaissance, les orfèvres remirent-ils en vigueur l'art de l'émail et remirent-ils au jour les techniques de la niellure. Dans le domaine de la céramique, Avisseau retrouva les techniques des émaux de couleurs de Bernard Palissy.

En fait, les créateurs du XIXème siècle ne réalisaient que rarement des copies exactes des œuvres anciennes. Ils interprétaient, à leur manière, les formes relevées dans les ouvrages des ornemanistes et dans les recueils d'ornements. Ils mêlaient dans leur composition des formes d'origine historique ou stylistique différentes. Ils enchevêtraient les références à des arts, à des techniques fort éloignées les unes des autres : ils empruntaient tout aussi bien à l'architecture qu'à la sculpture ou à la peinture. C'était le propre du processus de travail de création de l'éclectisme.

²³ Reiber. *L'art pour tous* - décembre 1864 - 4ème année - introduction.

La production de la manufacture de Sarreguemines n'échappait pas à ce mouvement car elle suivait ce modèle. Il existait ainsi plusieurs niveaux d'emprunt au passé. Le degré le plus profond était celui de la copie fidèle, c'est-à-dire la réalisation d'un objet en respectant à la fois la forme, le décor, les matières et les techniques d'une pièce originale. Ce niveau était rarement atteint. Le plus souvent, on procédait par transposition : on copiait la forme, les motifs, mais on utilisait des techniques modernes et industrielles. On peut citer ici en exemple les services de table imitant les productions de Rouen ou de Meissen, ou encore la réalisation en majolique de la statue de Laurent le Magnifique. Le plus souvent, la référence au passé se traduisait par un pastiche, c'est-à-dire par la création d'objets nouveaux qui utilisaient les éléments du vocabulaire ornemental ancien en les recombinaient : les vases et cache-pot en majolique du dernier tiers du siècle utilisaient cette voie. Parfois le passé était simplement évoqué : frise de grecques sur une forme moderne, ou illustration d'une scène historique réalisée dans une exécution plastique contemporaine.

II. LE NEOCLASSICISME

Au début du XIX^{ème} siècle, c'était le néo-classicisme et le modèle de la culture antique qui prédominaient dans l'art. En fait, ce mouvement était apparu au siècle précédent. Il s'inscrivait dans un mouvement plus large de réaction contre l'esprit rocaille. Certains milieux puritains s'élevèrent contre le libéralisme des mœurs et le libertinage qui caractérisaient la vie de la cour lors de la Régence et au cours du règne de Louis XV. Cette réaction correspondait aussi à un mouvement de classe, issu de la bourgeoisie, des milieux des financiers, des philosophes, des intellectuels qui prônaient un retour aux sources, un retour aux valeurs fondamentales, aux vertus simples, telles qu'elles étaient exprimées dans la vie des hommes illustres narrée par Plutarque. Ce retour à une simplicité des origines s'exerça également dans le domaine esthétique et dans les arts décoratifs. Il se traduisait par une réaction vive contre les formes lourdes, complexes, constituées de courbes et de contre-courbes, surchargées d'ornements. Le dessinateur et ornemaniste Charles-Nicolas Cochin fut en France l'un des artisans les plus actifs de la lutte contre les lignes rocailles. Il fit paraître en 1754 la "supplication aux orfèvres ciseleurs et sculpteurs sur bois" dans le *Mercur français*. Il s'élevait contre les artistes "qui faussent la ligne droite par une abondance d'ornements tortueux et extravagants". L'archéologue allemand Winckelmann, ébloui par sa découverte de l'art antique, exposa dans *Histoire de l'art chez les Anciens* (1764) ses conceptions sur la Beauté idéale que seuls les Grecs avaient réussi à atteindre dans une forme d'art entièrement épurée. Il caractérisait l'art grec par l'expression : "Stille Größe und edler Einfalt", calme grandeur et noble simplicité. Seule l'imitation des anciens devait permettre à l'art de son époque de parvenir à cet idéal de beauté éternelle qui devait être "comme l'eau la plus pure puisée à la source où, moins elle a de goût plus elle est saine".

Le retour à l'Antiquité n'était pas un phénomène nouveau ; il s'exerçait en fait périodiquement dans l'histoire de l'art occidental. Dès le haut Moyen Age, on se servait dans les constructions religieuses en réemploi des éléments d'architecture romaine : chapiteaux, colonnes, stèles, marbres furent réutilisés. L'architecture romane empruntait des éléments ornementaux romains dans les édifices qu'elle concevait, comme à la cathédrale d'Autun par exemple. Les artistes du *quattrocento* italien et de la Renaissance se donnaient pour vocation de ressusciter l'art antique en prenant pour fondement de leur démarche la recherche et l'étude des vestiges antiques. La découverte de la "Domus aurea" de Néron à Rome constitua un événement d'un important retentissement sur le développement des arts décoratifs au XVI^{ème} siècle. Le classicisme utilisa ces

éléments archéologiques pour créer un ordre architectural et ornemental en conformité avec les exigences de la vie moderne, mais sans tomber dans le pastiche. Un événement important allait marquer le début du XVIII^e siècle ; ce fut en 1738 la reprise des fouilles sur les sites antiques en Italie méridionale, à Pompéi et à Herculaneum²⁴. Ces travaux mirent au jour des vestiges qui renouvelèrent la vision qu'on avait de l'art antique. Herculaneum fut fouillé jusqu'en 1765, date à laquelle les investigations furent reportées sur l'emplacement de la ville de Pompéi.²⁵

Les voyages en Italie et les ouvrages sur les sites antiques se multiplièrent : en 1748, le marquis de l'Hôpital et Datheney firent éditer leur *Mémoire historique et critique sur la villa souterraine au pied du mont Vésuve*. En 1750, le président de Brosses publia "*Etat actuel de la ville souterraine d'Herculaneum et sur les causes de son ensevelissement*". Des recueils vinrent enrichir la connaissance de l'art antique : celui de Caylus *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, romaines et gauloises* qui apparut en cinq volumes de 1752 à 1755, et celui de Leroy en 1758 *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*. Mais ce fut l'œuvre de l'architecte et graveur Giovanni Battista Piranesi, dit Piranese, qui connut le plus grand succès et qui influença pendant des générations les créateurs ; il publia, en 1750, ses *Vues de Rome*, puis les quatre tomes des *Antiquités romaines* qui comportaient deux cent seize planches. Pour Piranese, ce furent les Etrusques qui avaient porté l'art à son plus haut degré et non les Grecs, qui au contraire, l'avaient corrompu. Il est vrai qu'à l'époque, on distinguait encore mal l'origine culturelle et artistique des objets découverts en fouille. Ainsi, qualifiait-on d'étrusques les vases grecs à figures rouges et noires découverts dans les tombes antiques de Toscane ; Passeri, qui publia ces céramiques, intitula son ouvrage "*Picturae Etruscarum in vasculis*" (1765-1775).

Avec la France, c'est l'Angleterre qui découvrit avec le plus de ferveur les vestiges de l'Antiquité. La "*society of Dilettanti*" fut constituée en 1734 ; elle se donna pour ambition de promouvoir et de favoriser la connaissance de l'Antiquité dans la culture anglaise et elle finança voyages, fouilles et publications. En 1758, l'architecte et décorateur anglais Robert Adam, revenant d'un séjour de quatre ans à Rome, inaugura un style décoratif nouveau qui utilisait le vocabulaire ornemental antique et qui influença l'Europe entière. William Hamilton, ambassadeur d'Angleterre à Naples, se constitua une très importante collection d'objets antiques ; il réunit notamment une série

²⁴ Les premières découvertes sont faites vers 1711.

²⁵ Pinot de Villechenon, 1996.

exceptionnelle de vases grecs et italiens qu'il céda au British Museum. Sa collection fut publiée en 1766-1767 par le baron Pierre d'Hancarville en quatre volumes richement illustrés de gravures et intitulés *Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du cabinet de Monsieur Hamilton*. La collection de W. Hamilton servit de référence pour toute une génération de créateurs, pour Robert Adam comme pour Josiah Wedgwood. Son épouse, Emma Hamilton, fut reconnue comme la promotrice du néo-classicisme. Elle réalisa notamment une série de scènes s'inspirant des fresques de Pompéi et des statues gréco-romaines.

Dans le domaine de la céramique, Josiah Wedgwood propagea ces modèles néo-classiques ; dans son usine qu'il dénomma Etruria, il entreprit la copie de vases grecs. Il trouva les sources de ses réalisations dans les collections de ses protecteurs Sir William Hamilton et Sir Natkins William Wynn, parmi les objets conservés au British Museum, mais aussi dans les ouvrages dont il faisait l'acquisition.²⁶ Il fit appel à des artistes de premier plan: John Flaxman (1755-1826), l'un des plus grands sculpteurs de son époque, créa à partir de 1775 pour le célèbre céramiste des frises, des bas-reliefs pour médaillons, des camées, des statuettes. William Hackwood (1757-1839) fut le modèle le plus prolifique de la manufacture ; il transposait en bas-relief les modèles et les dessins que retenait Wedgwood. Il marqua de son talent les créations de l'atelier de 1769 à 1832. Lady Elisabeth Templetown (1747-1823) était une artiste-amateur ; elle fournissait des dessins représentant des jeunes femmes et des enfants occupés à des tâches domestiques. Lady Diana Beauclerk était également une des artistes auxquelles Wedgwood recourut de 1785 à 1789. Elle dessinait des scènes mythologiques dans un style néo-classique.

Comme la manufacture de Wedgwood, la plupart des grandes manufactures européennes de porcelaine abandonnèrent le style rocaille pour le néo-classicisme et mirent au point des décors et des formes qui furent utilisés jusqu'au milieu du XIX^{ème} siècle. Elles s'inspirèrent du vocabulaire ornemental antique : grecques, postes, palmettes et incorporèrent dans leur iconographie des sujets tirés de la mythologie. A Sèvres, les références à l'Antiquité se multiplièrent dans les années 1760 ; le terme étrusque, pour dénommer une forme, apparut dans les inventaires vers 1768-1769.²⁷ Cependant c'est l'apport

²⁶ Le contenu de la bibliothèque de J. Wedgwood a été publié par Harwood Johnson : "Books Belonging to Wedgwood and Bentley the 10th of August 1770" in *Arts ceramica* 7 (1990) p. 13-23 ; elle comportait 31 volumes en 1770.

²⁷ M. Brunet et T. Préaud 1978 p. 112

de la collection de Vivant Denon acquise par Louis XVI pour la manufacture en 1786 qui infléchit le plus nettement la production de Sèvres dans la direction de copies des vases antiques. Ces productions furent ensuite imitées dans l'Europe entière.

Les premières créations de la manufacture de Sarreguemines s'inscrivirent tout naturellement dans le goût néo-classique. Dès son arrivée, Paul Utzschneider tenta dans ses recherches de se rapprocher des produits antiques et notamment des terres cuites : "notre première découverte en terre à pâte colorée fut celle d'une composition rouge imitant les terres étrusques."²⁸ En 1808, cette recherche qui avait pris l'apparence d'une véritable quête, attira l'attention de J. Peuchet et P.G. Chanlaine, auteurs de la *Description topographique et statistique de la France - Département de Moselle.*, : "ce fabricant de Sarreguemines est parvenu à faire une sorte de porcelaine rouge qui paraît être la même que celle des vases étrusques". Très tôt, emporté par l'élan de ses perfectionnements et de ses progrès, le fabricant considéra que ses produits dépassaient en qualité ceux de l'Antiquité : la science et les techniques inventées au XIX^{ème} siècle apparaissaient supérieures à celles des Anciens. C'est ce que reconnaissaient entre autres les membres du jury départemental des produits de l'industrie au cours de l'année 1823 : "depuis nombre d'années ses produits livrés aux besoins et à l'admiration du public (...) ont surpassé ce que les Anciens nous ont laissé de plus beau et de plus précieux. Les vases étrusques et buccaro de l'Asie ne sont pas comparables aux plus simples vases sortis de la fabrique de Sarreguemines. Jamais les grecs ni les romains n'auraient songé à imiter par le seul recours de l'art ces pierres connues sous le nom de porphyre, de jaspe, de granit d'Egypte". En fait, la "terre rouge antique" que Paul Utzschneider avait mis au point n'était pas une terre cuite semblable à celle que fabriquaient les Grecs ou les Romains. Il s'agissait d'un grès fin cuit à une forte température, un produit très dur, imperméable, possédant une structure fermée qui faisait sa supériorité. Les spécialistes de l'époque ne s'y trompèrent pas : "Elle a été citée très avantageusement par MM. Guyton, Morveau et Bose dans un rapport sur une exposition nationale. Ces savants l'ont déclarée préférable aux bouccaros de la Chine et aux terres des Anciens dont les fouilles de Herculanium et de Pompéi procurent encore quelques pièces aux amateurs."²⁹

²⁸ Archives départementales de la Moselle 265 n° 1

²⁹ Lettre de Utzschneider et Cie aux membres du jury central pour l'exposition publique de l'industrie française à Paris le 1er mai 1839, archives de la manufacture Nationale de Sèvres U 16 L2 D2.

Si à l'époque l'on se déclarait capable de dépasser les grands céramistes de l'Antiquité sur le plan des techniques industrielles, on restait cependant très modeste, voire humble, lorsqu'on abordait le domaine purement artistique. Les Anciens étaient sur ce point incontestablement des maîtres qui devaient servir de modèles. Ils étaient dépositaires du Beau absolu qu'il fallait imiter et copier : "on est parvenu à imiter des urnes et des coupes romaines avec la terre rouge de Sarreguemines. Les modèles découverts dans des fouilles ont été reproduits avec beaucoup de fidélité. Les antiquaires qui ne sont pas assez heureux pour posséder les originaux se procurent ainsi des copies aussi belles et aussi parfaites que les modèles"³⁰. A travers ces remarques transparaissent avec une grande constance les préoccupations culturelles et les modèles esthétiques de l'époque.

La plupart des formes en usage à Sarreguemines pendant la période néo-classique avaient été conçues au XVIIIème siècle, dessinées par des ornementalistes, créées dans des ateliers d'orfèvre, empruntées par les grandes manufactures de porcelaine ou de faïence fine qui les diffusaient après y avoir imprimé leur propre cachet. Pour les réaliser, on s'était largement inspiré des œuvres antiques : céramique, argenterie mais aussi des vases décoratifs et des urnes en pierre dure. On adaptait les formes aux fonctions modernes de l'art de la table : ainsi les théières, cafetières, sucriers étaient conçus avec un corps évoquant selon les cas le cratère ou l'urne. On leur adaptait des accessoires fonctionnels propres à l'usage moderne : anse, bec verseur ou goulot, couvercle. Pour les vases de décoration, les accommodements étaient moins importants car moins nécessaires, la référence antique s'y lisant avec beaucoup plus de netteté.

Les objets s'inscrivent dans des volumes géométriques simples : sphère, sphéroïde, ovoïde, cylindre ou tronc de cône. Les lignes sont continues, on abandonne la multiplicité des points d'inflexion et le système des courbes et contre-courbes typiques de la période rocaille. Les surfaces sont lisses. Même dans les réalisations les plus complexes, on maintient très apparente la forme géométrique primaire. L'ornementation reste secondaire et discrète, elle est entièrement soumise aux lignes directrices de la pièce. Les objets possèdent généralement une allure élancée et élégante. Dans la composition, l'un des éléments de la forme - pied, panse ou col- domine les autres.

³⁰ Rapport au sous-préfet de Sarreguemines au Préfet de la Moselle, le 15 juillet 1887. Archives de la Moselle.



63. Cafetière en faïence fine à décor de lustre
Burgos
Vers 1820-1830 ; H.:28 cm
Musée de Sarreguemines



64. Cafetière en faïence fine rouge dite
terre carmélite.
Vers 1820 ; H.:21,5cm
Musée de Sarreguemines

Les cafetières sont généralement hautes et ovoïdes (*fig.64*) . On peut en distinguer deux variétés : la première possède sa plus grande largeur située très haut, sous un épaulement très court, parfois concave ; la seconde est dotée d'une panse basse et d'un épaulement oblique important qui peut conférer à la pièce une silhouette piriforme. Les différentes parties, pied, panse,

col sont souvent séparées nettement par une fine baguette en relief qui souligne les articulations.



65. Théière en grès fin
Vers 1810 ; H.:10,5 cm
Musée de Sarreguemines



66. Théière en faïence fine à décors de lustre cuivré
Vers 1820 ; H.: 11 cm
Musée de Sarreguemines



67. Théière en faïence fine de forme litron à décors de lustre
Burgos.
Vers 1820 ; H.: 12,1 cm
Musée de Sarreguemines



68. Théière en grès fin à décors moulés et appliqués
Vers 1835
Collection privée

Les récipients des services à thé sont bâtis sur des modèles plus bas et plus trapus (*fig.66*). Leur corps s'inscrit dans une sphère ou un sphéroïde aplati. La forme dite *casque* à Sarreguemines porte au-dessus d'une panse globulaire un col asymétrique évasé en forme de visière. Parmi les formes particulières, il faut relever une théière sur plan octogonal dont la panse verticale est

surmontée d'un épaulement concave prolongé par un col court encadrant une ouverture ovale. Ce modèle est connu dans la production de Wedgwood sous le nom d'*Octogone shape* ou *silver shape 1*.³¹

Les récipients verseurs sont généralement munis d'un bec verseur en S. Parfois la tuyère sort d'un culot feuillagé et sur la théière dite "*nouvelle forme*", l'extrémité du bec se termine par une tête zoomorphe dont il faut rechercher l'origine dans l'argenterie du XVIIIème siècle.³² On peut évoquer les mêmes sources d'inspiration pour les tuyères coniques et rectilignes présentes sur différentes théières en grès.

Les anses sont généralement arrondies et relient la base de la panse à l'épaulement de la pièce. Les attaches sont parfois marquées par un discret décor d'acanthes ou de palmettes en relief. L'anse de la forme *octogone* est arrondie dans sa partie inférieure et se prolonge au niveau de l'attache supérieure par une languette concave. Cette particularité lui confère une silhouette qui la rapproche des anses de certains canthares grecs. Sur les pièces de *forme antique*, les anses sont anguleuses. Elles comportent une partie supérieure horizontale très caractéristique. Ce modèle est emprunté à Wedgwood.³³

La *forme porcelaine* possède un corps cylindrique (*fig.67*). Les théières sont dotées d'un bec en S, l'anse est arrondie, elle comporte un discret décor végétal. Le couvercle est encastré dans le col, il est surmonté d'une olive. Le modèle est connu dans d'autres manufactures sous la dénomination *litron*. Le terme est apparu à Sèvres dans un inventaire des moules de 1752³⁴ ; cette forme se répandit essentiellement dans les deux dernières décennies du XVIIIème siècle : des théières litron furent réalisées pour Marie-Antoinette³⁵ vers 1787-1788 et pour le duc d'Angoulême. A Limoges, elle était présente dans la manufacture du comte d'Artois, à Berlin elle semble apparaître vers 1783 : elle y est dite *régulière*. A Vienne, la plus ancienne tasse litron conservée date de 1790. A Meissen, elle semble être apparue vers 1790 mais elle s'imposa plus difficilement qu'à Berlin ou Vienne³⁶. Au début du XIXème siècle, elle fut utilisée dans la plupart des manufactures parisiennes : Pouyat, Dihl, Guerhard, Nast, Dagoty mais aussi à Bruxelles, Nyon, Madrid. Les faïenceries l'adoptèrent également : Wedgwood vers 1790, Creil, Montereau, Mettlach, Toul, Gien.

³¹ Reilley 1989 p. 441

³² A. Gruber 1982 p. 96 et 97.

³³ Cf. le catalogue de Wedgwood de 1817 au n° 49 p. 16

³⁴ Brunet-Préaud fig. 53 p. 114.

³⁵ Puiforcat p. 88

³⁶ Faye-Halle - Mundt 1983 p. 68.



69. Aiguière en faïence fine colorée dite carmélite.
Vers 1820 ; H.: 23 cm.
Musée de Sarreguemines



70. Pot à lait en faïence fine colorée, dite terre carmélite recouverte d'un engobe jaune.
Vers 1810 ; H.: 14cm.
Musée de Sarreguemines

Les aiguières reprennent les formes des verseuses antiques, elles sont ovoïdes et posées sur un piédouche, le corps dissymétrique s'élève très haut et s'évase à l'emplacement du bec verseur (*fig.69*). L'anse est en col de cygne, surélevée au-dessus de l'embouchure, elle se termine par une attache qui

prend la forme d'une tête animale qui pince dans son bec le bord du récipient. C'était une forme très commune à l'époque, réalisée dès le XVIIIème siècle aussi bien en argent qu'en porcelaine.



71. Tasse en grès fin mat à décors appliqués
Vers 1835-1840 ; H.: 5,5 cm.
Musée de Sarreguemines



72. Tasse en faïence fine jaune dite terre de Naples.
Vers 1830 ; H.: 9 cm.

Il existe une très grande variété dans les modèles de tasses (*fig.71 et 72*). Certaines d'entre elles se caractérisent par leur haute taille, leur panse ovoïde ; elles sont montées sur un piédouche, ce qui leur confère une allure monumentale. Le col est court, légèrement évasé et formant gorge. Il est parfois séparé du corps par une fine ligne de grènetis. L'anse est fréquemment surélevée en crosse, près du bord ; elle se termine par une rosette ou par un motif feuillagé. La configuration de ces tasses est proche de celles de Sèvres dite *AB* qui furent créées en 1813 par A. Brachart ou encore de celles que Ferdinand Regnier dessina la même année et qui appartient au célèbre "*Déjeuner Regnier à relief*". Ce sont des formes antiques qui sont à la source de la création de ces objets : le *Kalix*, *Kantharos* sont vraisemblablement les

prototypes grecs qui ont pu servir de modèles. Ces réalisations ont été souvent imitées par les porcelainiers parisiens : Desroches, Dagoty, Nast. Les manufactures de Meissen et de Berlin les connaissent également, elles y portent le qualificatif d'*étrusques*. On peut suggérer pour les formes rencontrées à la faïencerie de Sarreguemines une filiation avec ces objets de porcelaine, les dénominations utilisées dans le catalogue de l'époque nous incitant à le penser : *tasse à lait forme porcelaine* ou *tasse à thé forme de Paris*. A côté de ces formes hautes, il existe aussi de petites tasses caliciformes aux bords éversés et anses angulaires dites *tasses évasées forme nouvelle* dont l'origine est à rechercher dans les répertoires des formes des manufactures anglaises, celles de Wedgwood ou de Spode.

Dans les services à café ou à thé, les sucriers reprennent la silhouette des cafetières ou des théières dont elles constituent en quelque sorte une déclinaison (*fig.73 et 74*). Certaines formes anciennes datant de l'époque Empire sont très sobres. Le corps est ovoïde, le couvercle légèrement bombé, muni d'une prise en forme d'olive. La panse peut être lisse, ou dotée parfois de deux petites prises latérales en forme de masque antique. Cette variété est très largement répandue dans la production des manufactures de faïence fine de l'époque. Le *sucrier ovale sur plat* appartient encore par sa configuration au XVIIIème siècle, les deux prises latérales sont en anneaux, un important fleuron somme le couvercle. Un sucrier accompagnant des services en grès ou en faïence fine lustrée possède un corps globuleux évoquant la panse des cratères antiques. Il est doté de deux prises latérales à enroulement et rosette ; l'attache se fait par l'intermédiaire d'un motif de palmettes.



73. Sucrier en grès fin mat
Vers 1835-1840 ; H.: 8,5 cm.
Musée de Sarreguemines



74. Sucrier en grès fin mat à engobe bleu
Vers 1835 ; H.: 18,5 cm.
Musée de Sarreguemines

Les soupières des services de table en faïence fine blanche ou en terre carmélite ont de larges panses hémisphériques qui reposent sur un piédouche bas. Les saucières s'inscrivent dans la lignée de celles qui furent créées un peu partout en Europe à la fin du XVIIIème siècle et dont le modèle est la lampe antique. A Sarreguemines, la saucière est dotée d'une anse surélevée qui vient se développer au-dessus de l'ouverture et qui se termine par une tête de cygne.



75. Vase de forme Médicis en faïence fine
à lustre Burgos et engobe noir.
Vers 1820-1830 ; H.: 25 cm.
Musée de Sarreguemines

Les objets décoratifs sont encore peu nombreux au début du XIX^{ème} siècle dans les catalogues de la manufacture. Parmi les modèles les plus classiques, il faut citer le vase *Médicis* qui connut à l'époque un succès très important (fig 75.). Il fut réalisé en grès imitant la pierre dure, en faïence fine lustrée mais aussi en terre carmélite. Le vase *Médicis* est un cratère caliciforme à culot arrondi monté sur piédouche haut et possédant un col haut et évasé. Son nom est attaché à la famille florentine qui avait longtemps possédé un vase de ce type. Il s'agissait d'un cratère en marbre blanc du I^{er} siècle après J.C. dont les flancs s'ornaient d'une frise représentant le sacrifice d'Iphigénie. A la fin du XVII^{ème} et au début du XVIII^{ème} siècles, cette forme *Médicis* fut largement employée par les sculpteurs qui réalisèrent des vases de jardin pour le château de Versailles. Après avoir connu une éclipse pendant toute la période rocaille, le néo-classicisme remit ce vase à l'honneur ; G.B. Piranese l'avait représenté dans ses *Candelabri* et les arts décoratifs généralisaient son emploi.



76. Vase en grès imitant les roches dures, monture en bronze doré.
Vers 1810-1820 ; H.: 72 cm.
Musée de Sarreguemines.

La plupart des vases qui constituent le répertoire des objets décoratifs à la faïencerie de Sarreguemines sont de forme balustre ; leur silhouette évoque le corps des urnes antiques ou celui de certaines amphores (fig.76). Ils possèdent un pied haut fixé sur un socle carré, une panse ovoïde et un col le plus souvent haut et évasé. Bon nombre ont été réalisés en grès imitant la roche dure. Leurs lignes sont souvent très simples, cette sobriété étant dictée aussi par des impératifs de fabrication car ce sont des objets qui, après cuisson, sont polis sur des tours, ce qui limite toute fantaisie décorative et ornementale. Pour corriger les effets de la sévérité froide de la matière et des lignes, on dotait ces vases de montures de bronze doré d'une grande qualité comme celles qui figurent sur les vases qui décorent depuis 1818 l'ambassade de France à Vienne.³⁷ Les vases ovoïdes sur piédouche réalisés en grès fin portent dans le catalogue de la faïencerie le nom de *forme grecque* ; ils sont fabriqués en deux versions dont l'une possède deux anses à enroulement. Les *pots à fleurs forme porcelaine* sont composés de deux éléments : un corps en tronc de cône inversé et un socle destiné à recevoir le trop plein d'eau. Leur silhouette est un peu rigide, moins élégante que celle des vases jasmin que réalisent à la même époque les porcelainiers parisiens. La *forme cornet* qui lui est proche possède des parois évasées en corolle ; elle connut un très grand succès et fut fabriquée dans un très grand nombre de matières : faïence fine blanche, terre rouge, terre noire, grès fin (fig.77).



77. Vase en faïence fine de forme cornet à décor d'engobe noir et de lustre Burgos
Vers 1820-1830 ; H.: 20 cm.
Musée de Sarreguemines

³⁷ Chantal Gastinel-Coural "L'ambassade de France à Vienne" - *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français* 1990 p. 276

Parmi les objets décoratifs, il faut encore citer les serre-papiers ; l'un d'eux est en forme de sphinge dont la tête est couverte d'un voile. Ces objets apparurent dans la porcelaine allemande vers 1750, mais aussi en Angleterre à Chelsea ou à Bow. Le modèle de Sarreguemines est proche de celui que Wedgwood créa vers 1770.³⁸ Ce type de représentation naquit vers 1700 dans les créations d'ornemanistes comme Jean I. Berain. Vers 1715, on utilisa ces motifs pour réaliser des chenets, le buste représentait alors souvent le portrait d'une élégante de l'époque ou d'une actrice célèbre.

Le décor de cette production néo-classique reprenait souvent l'iconographie que Josiah Wedgwood avait créé dans sa manufacture. Il utilisait essentiellement la technique du pastillage de figures et de motifs en bas-reliefs qui imitait à la fois les bas-reliefs sculptés antiques, les décors de stucs des maisons romaines, les décors d'appliques de la céramique sigillée et les effets des camées. Le plus souvent, il tentait de mettre en valeur le relief en l'opposant au fond par la couleur. Il s'inscrivait dans le goût que Robert Adam développa entre 1760 et 1780 en Angleterre³⁹ ; l'architecte réalisa un programme très sophistiqué de décors d'intérieur en se servant de moulures en stuc très fines et aériennes qui se détachaient sur des fonds aux teintes pastel : vert, bleu, rose tendre.

Sur les grès fins de Sarreguemines, la copie des décors originaux est toujours de bonne qualité, le relief possède un modelé soigné. Rares sont les décors appliqués qui présentent des surfaces mal dégrossies ou écrasées. Les qualités présentes dans la production du faïencier Wedgwood : restitution de la profondeur obtenue avec une économie étonnante de moyens et finesse de réalisation du modelé, se retrouvent dans les exemplaires sarregueminois et leur confèrent un charme indéniable. On ne connaît pas encore les techniques de reproduction mises en œuvre pour obtenir ces résultats. Il est fort vraisemblable qu'on ait procédé par surmoulage à partir de pièces anglaises, puis qu'on ait affiné les reliefs ainsi obtenus ; c'est un procédé fréquemment employé à cette époque. Mais on peut aussi imaginer que la manufacture de Sarreguemines employait des sculpteurs et des modeleurs suffisamment habiles pour reproduire les modèles qu'ils avaient sous les yeux. Au début du XIX^{ème} siècle était établie une petite colonie anglaise⁴⁰ à la manufacture de Sarreguemines dans laquelle se trouvaient peut-être ces praticiens compétents. Le résultat obtenu est souvent élégant. L'ornementation reste toujours légère et raffinée ; elle demeure discrète et souligne la structure de la

³⁸ Reilly Sauvage 1980 p. 323

³⁹ Seryro Perosa - Les châteaux de Robert et James Adam, Paris, 1983, 76 pages.

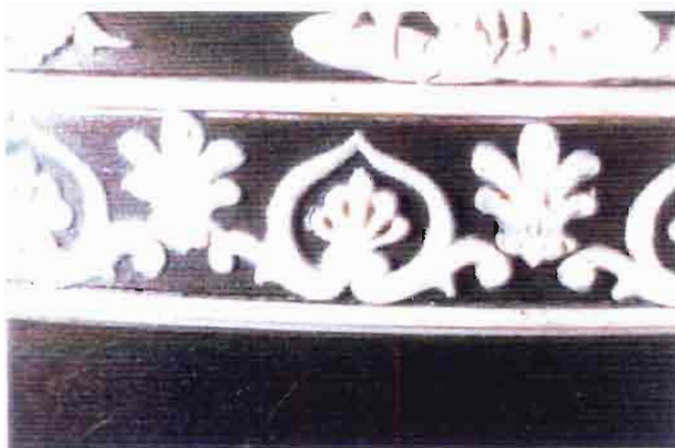
⁴⁰ Bieber 1965-1966

pièce : des motifs s'ordonnent symétriquement par rapport à l'axe vertical de l'objet sur lequel ils sont posés. Des frises mettent en valeur les articulations ; des médaillons garnissent le centre du corps de la pièce.



78. Théière en grès fin, détail
Décor de palmettes.
Vers 1830
Musée de Sarreguemines

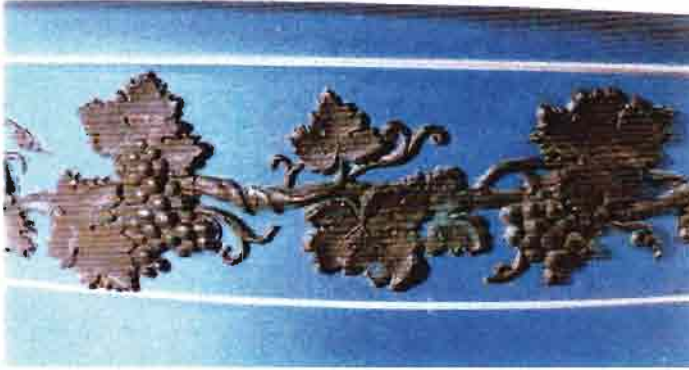
Les ornements appartiennent au vocabulaire décoratif propre au néo-classicisme : rinceaux en volute de feuilles d'acanthe, rais-de-cœur, feuilles de chênes, coquilles ; souvent une guirlande de feuilles de vigne souligne le bord d'une pièce (*fig.80*) ; de longues feuilles d'eau ornent le culot de certaines cafetières ou théières en motifs rayonnants. Des grecques en méandre dessinent des figures en svastika et en croix sur lesquelles on a plaqué des rosettes.



79. Sucrier en grès fin, détail
Frise de palmettes
Vers 1830
Musée de Sarreguemines

Les palmettes sont très nombreuses ; elles se présentent sous des formes très diversifiées (*fig.78 et 79*). Certaines possèdent des feuilles dont l'extrémité est recourbée et s'inscrivent dans un cadre en ogive qui repose sur des volutes

affrontées. Les palmettes alternent fréquemment dans les frises avec des fleurs de lotus stylisées. Le même effet de rythme peut être obtenu par l'alternance de deux formes différentes de palmettes.



80. Pot à fleur en grès fin
Décors de pampre de vigne
Vers 1835
Musée de Sarreguemines

Les sujets en médaillons figurent le plus souvent des scènes de la mythologie. Sur l'une des faces d'un sucrier ovoïde, est représenté *Apollon* debout entre un trépied d'offrande et une lyre posée sur une colonne. Le motif a pour auteur Flaxman qui le réalisa vers 1775 d'après une gravure de Montfaucon⁴¹ et un gemme de James Tassie.⁴² L'*abondance* représentée sur une théière octogone⁴³ est un motif créé vers 1775-1880 d'après une autre gravure du même artiste⁴⁴ ; sur l'autre face de la pièce se tient *Hébé et l'aigle*, personnification de la jeunesse, fille de Zeus et d'Héra. Le modèle est dû à William Bedson qui s'inspira de la collection de marbres antiques de Sir Robert Wendigate à Harbury Hall, Warwickshire, lors d'un séjour qu'il y fit le 19 juin 1776⁴⁵. *Vénus* apparaît sur plusieurs objets en grès fin : sur le couvercle d'une boîte circulaire et sur le col d'une aiguière ; la déesse y est figurée à genoux dans un coquillage selon une iconographie très courante dans l'Antiquité et dont le modèle semble être la sculpture de Doïdolsas de Bithynie.

L'une des jattes en forme de coupe, en grès à fond bleu,⁴⁶ est décorée par un bandeau sur lequel se succèdent plusieurs scènes antiques (*fig. 81*): Aurore sur son char tiré par deux chevaux,⁴⁷ d'après W. Hackwood qui utilisa une gravure de Montfaucon⁴⁸ ; des divinités chasseresses présentant leurs arcs

⁴¹ Montfaucon. *L'Antiquité expliquée* T I, i pl. XLII 3.

⁴² Reilly Savage 1980 p. 22, 64 et 112 ; Reilly 1989, T. I fig. 758 p. 541. La biographie de James Tassie fait l'objet d'une notice in Reilly Savage 1980 p. 334.

⁴³ Collection privée.

⁴⁴ Montfaucon. *L'Antiquité expliquée* - vol. 3 pl.36 fig. 7 in E.B. Adam 1992 p. 349.

⁴⁵ Reilly T. II p. 735 n° 155 - Hebe and the Eagle.

⁴⁶ Collection privée.

⁴⁷ Cf. E.B. Adams, 1992 p. 254 fig. 348.

⁴⁸ Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*, vol. 3, partie 1, pl. 34 cité in EB Adams 1992 p. 354.

devant l'autel de Diane ; *Bellerophon faisant boire Pégase à une source*,⁴⁹ sculpté par Hackwood d'après une pierre gemme de Tassie en 1773⁵⁰ ; deux nymphes éprouvant la finesse de la pointe de la flèche dans la main de Cupidon endormi ; *un soldat apportant à Achille la nouvelle de la mort de Patrocle*.⁵¹



81. Jatte en grès fin
Vers 1830 ; H.: 12 cm.
Collection particulière

De minuscules scènes ornent les pièces du service à thé de forme antique. On peut y identifier d'autres sujets empruntés à Wedgwood : *le choix d'Hercule*⁵² ; *les corybantes frappant leur bouclier pour éviter que Saturne n'entende les pleurs de Jupiter enfant*⁵³ ; *Ulysse arrêtant le char de la victoire*, motif dû à Hackwood. *Le triomphe de Cupidon* sur un char tiré par des lions.



82. Tasse en grès fin, détail : l'Automne.
Vers 1830
Musée de Sarreguemines

⁴⁹ Cf. E. B. Adams 1992 p. 295 fig. 549 et Reilly 1980 p. 27.

⁵⁰ Cette scène est proche d'un bas-relief romain conservé au Palais Spada à Rome.

⁵¹ Cf. E.B. Adams 1992 p. 291 fig. 527 n° 6 et P. 353 fig. 874.

⁵² Cf. E.B. Adams 1992 p. 227 fig. 216.

⁵³ Cf. E.B. Adams 1952, p. 351 fig. 865.

Sur certaines tasses, quatre *putti* ailés symbolisent les quatre saisons : *l'hiver* se chauffe auprès d'un brasero ; *l'été* récolte les moissons, une faucille dans une main, une gerbe de blé dans l'autre ; le *printemps* porte une guirlande fleurie ; *l'automne* tient dans sa main un faucon (fig.82). Ces figurines ont été créées à Etruria en 1779⁵⁴ et ont été largement utilisées par Wedgwood pour décorer diverses formes.

La série de scènes représentant Bacchus enfant s'inspire des dessins de lady Diana Beauclerck intitulés *Bacchanalian boys* ; l'une, figurant Bacchus porté par deux enfants est proche d'une œuvre de Clodion. Une autre séquence montre un jeune faune dérobant son thyrses à Bacchus endormi⁵⁵.

C'est à lady Templeton que l'on doit une série de motifs où des personnages sont occupés à des tâches domestiques ou concentrés dans la lecture ; ces figures portent dans les catalogues anglais les titres de *Domestic employment* et de *Study* (fig. 83). Elles décorent à Sarreguemines une aiguière à grès fin ainsi qu'un sucrier à fond bleu.⁵⁶ Un motif fréquemment usité est celui de danseuses vêtues à l'antique, motif connu sous le nom de *dancing hours*. Ces figures évoquent les peintures murales de Pompéi et Herculaneum, tout comme la frise de putti portant une longue guirlande de fleurs qui fait le tour d'une grande tasse à fond noir⁵⁷.



83. Sucrier en grès fin, détail : *Study* ou *Jeune fille lisant*.
Vers 1835
Musée de Sarreguemines

⁵⁴ Reilly 1994 p. 383

⁵⁵ Reilly 1989 p. 606 et Reilly-Savage 1980 p. 39

⁵⁶ Musée de Sarreguemines inv. n° 93.171.

⁵⁷ Musée de Sarreguemines inv. n° 87.52

La manufacture réalisa également des intailles et des camées souvent d'une grande finesse. Un médaillon ovale sur lequel se détache en profil le buste d'Apollon regardant vers la droite a été proposé récemment dans une vente aux enchères à Leipzig⁵⁸. Des intailles en grès dans lesquelles sont gravés les portraits de Napoléon sont conservées au Musée de Sarreguemines.

La plupart des décors et des formes néo-classiques produits à Sarreguemines sous l'Empire et la Restauration ont été créés ailleurs au cours du dernier tiers du XVIIIème. A l'époque où Paul Utzschneider mettait au point sa formule de composition des grès fins, d'autres modèles s'affirmaient déjà dans les arts décoratifs. A la lecture du catalogue de la faïencerie édité vers 1848, il apparaît que la plupart des objets représentés sont encore de style néo-classique ; seuls un chandelier néo-gothique et un service de forme dite Renaissance annoncent l'éclectisme de la seconde moitié du siècle. Pourtant, depuis quelques années déjà, la référence à l'Antiquité n'était plus de mise ; le manuel de Boyer⁵⁹ destiné aux manufacturiers de porcelaine et de faïence illustre ce changement. Dans sa première édition en 1827, l'auteur affirmait : "Le siècle brillant de Louis XIV, comme celui qui a vu la république et l'empire français, doivent et devront toujours frapper les artistes, qui ne sauraient vouloir imiter celui de François Ier. L'Italie, la Grèce offrent des modèles éternels ; ce sont les écoles de l'imagination pour celui qui veut se faire un nom"⁶⁰. Dans la seconde édition parue en 1846, l'éditeur estime nécessaire d'abandonner sa réserve pour tempérer l'opinion de Boyer par une note en bas de page : "Les idées ont bien changé depuis la première édition de cet ouvrage ; M. Boyer trouverait aujourd'hui peu de monde de son avis. On est extrêmement las des Grecs et des Romains". Plusieurs facteurs sont à l'origine de ce conservatisme observé à la faïencerie de Sarreguemines. Il s'explique en partie par le très grand prestige qu'avait acquis la production des *Jasper Ware* de Wedgwood ; ceux-ci avaient été imités même par les plus grandes manufactures de porcelaine d'Europe : Sèvres,⁶¹ Meissen, Frankenthal et par bon nombre de faïenceries. Ce succès était dû à la très grande qualité artistique de cette production qui était signée des plus grands artistes anglais du XVIIIème siècle : Flaxman, Hackwood. On n'abandonne pas facilement une formule qui a connu le succès. A Sarreguemines, cet engouement s'explique aussi par l'admiration

⁵⁸ Leipziger Kunst und Auktionshaus, 22.6.1996 ; l'objet figurait au numéro 383 du catalogue, p. 90 et 92. Dimensions : 7,3 X 5,3 cm.

⁵⁹ Boyer *Manuel du porcelainier, du faïencier*. Paris Ed. Roret.1827, 2 vol. in 12.

⁶⁰ Boyer 1846 T. 1 p. 183.

⁶¹ Guillemé-Brulon 1968 p. 252.

que le directeur Paul Utzschneider exprimait pour Wedgwood qu'il avait pris pour modèle. Il se flattait d'avoir été dénommé le "Wedgwood français" par le jury de l'exposition nationale de l'art et de l'industrie⁶². Enfin, il faut rappeler que la démarche des faïenciers était très prudente : ils n'introduisaient que lentement les innovations stylistiques dans leur catalogue. Toute audace artistique constituait un risque commercial que peu d'entrepreneurs étaient prêts à assumer. On préférait produire des objets dans un goût qui avait déjà fait l'unanimité et laisser à certains artistes et à certaines manufactures royales les démarches nouvelles. Ce n'est que lorsque celles-ci commençaient à susciter l'intérêt d'un large public que les industriels en adoptaient les formules pour les fabriquer en masse.



84. Sucrier en grès fin à décors appliqués.
Vers 1835 ; H.: 17 cm.
Musée de Sarreguemines

⁶² Rapport du jury de l'exposition nationale de l'art et de l'industrie de 1834.

III. Historicisme et éclectisme.

Au cours de la période néo-classique, l'opinion publique considérait l'art gréco-romain comme le modèle absolu du bon goût ; elle reconnaissait dans ses formes l'essence éternelle du beau. Mais au cours du second quart du XIX^{ème} siècle, les artistes allaient petit à petit utiliser les références historiques selon des procédures nouvelles : "L'Antiquité classique, grecque ou latine n'est plus visée comme un modèle intemporel mais comme un exemple qui, pour être prestigieux, n'en apparaît pas moins comme le produit, parmi d'autres d'une histoire qu'il peut en retour, et dans un jeu de duplication indéfini servir à éclairer et à informer."⁶³ Cette nouvelle attitude à l'égard du passé n'était pas sans conséquence sur l'évolution des arts décoratifs : l'Antiquité dès lors n'avait plus la prétention d'être le seul modèle et toutes les périodes historiques étaient susceptibles de devenir source d'inspiration pour une création avide d'évasion, de pittoresque et d'émotions. Ce mouvement de retour à des sources historiques multiples a été dénommé "Historicisme". Le terme est à l'origine emprunté au vocabulaire philosophique ; comme l'indique H. Damisch "l'historicisme, au sens philosophique veut que toute pensée, que toute théorie ressortisse à une culture, à une totalité historique singulière (...), il n'y a de principes que concrets et particuliers, relatifs, adaptés à une époque, à une nation déterminée s'inscrivant dans un contexte historique donné, ils sont voués à disparaître avec lui."⁶⁴ Ce concept apparut à la fin du XIX^{ème} siècle et fit l'objet de nombreux débats.

C'est seulement à une date récente que les historiens de l'art allemand se sont appropriés le terme historicisme pour désigner le mouvement qui conduisit les arts décoratifs au XIX^{ème} siècle à imiter servilement le passé dans le cadre de la création.⁶⁵ Le phénomène a fait dès lors l'objet d'études et de publications ; des expositions et des catalogues ont présenté des collections qui n'avaient pas jusque-là retenu l'attention de la critique. Le *Kunstgewerbemuseum* de Berlin a accueilli ainsi du 18 octobre au 31 mars 1974 une exposition intitulée *Historismus Kunsthandwerk und Industrie, im Zeitalter der Weltausstellungen*.⁶⁶ En 1981, Barbara Mundt a réalisé une synthèse de ses recherches sur le mouvement dans son ouvrage : *Historismus, Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil*.⁶⁷ Elle y met en évidence

⁶³ H. Damisch : article Historicisme in *Encyclopaedia universalis* 1968 vol. 8 p. 448 à 451

⁶⁴ *ibidem* p.394

⁶⁵ G. Bazin 1987 p.174

⁶⁶ B. Mundt 1973

⁶⁷ B. Mundt 1981

l'extrême éclectisme de cette période qui voit se développer les styles néo-gothique, néo-rococo, néo-renaissance, néo-baroque. Le catalogue de l'Exposition universelle de 1851 illustre à merveille ce foisonnement de styles et de formes qui affecte les arts décoratifs de cette période.⁶⁸

A. Le style néo-gothique

La redécouverte de l'art gothique n'apparaissait pas au XIX^{ème} siècle comme une chose nouvelle. Les références au Moyen Age se faisaient déjà très nombreuses en Europe dès le XVIII^{ème} siècle, et ce qui n'était alors que le fait de quelques amateurs éclairés amoureux d'un *bon vieux temps* devint au XIX^{ème} siècle une mode très largement répandue.

En Angleterre, l'utilisation par l'architecture des ogives, des arcs brisés ne semble pas s'être totalement interrompue comme ce fut pratiquement le cas en France aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. Sir Christopher Wren, l'architecte qui construisit en style classique la cathédrale Saint-Paul, édifia également quatre églises gothiques à Londres après le grand incendie de 1666.

Par la suite le goût pour le Moyen Age se développa ; il s'amplifia dans les milieux aristocratiques au cours de la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle. Il correspondait à une réaction contre la rigueur, voire la froideur des œuvres qu'inspirait le développement d'un nouvel académisme classique consécutif à la découverte des vestiges antiques en Italie.

Ainsi que le souligne N. Blondel⁶⁹, on se plaisait à reconnaître dans les manifestations de l'architecture gothique des formes issues de la nature. En 1724, William Stukeley écrivit après sa visite de la cathédrale de Gloucester: "Rien n'aurait pu me rendre plus amoureux de l'architecture gothique (ainsi qu'on la nomme) et je considère que pour une galerie, une bibliothèque et d'autres pièces destinées au même usage, il s'agit du style de bâtiment le plus approprié car l'idée en a été empruntée à une allée d'arbres dont les cimes entrelacées sont imitées par les voûtes d'une manière curieuse".⁷⁰ On aimait à souligner le fait que l'art gothique imite par ses nervures, ses rinceaux et par ses irrégularités, les jeux de la nature. Cette analogie fut reprise par les auteurs de la période romantique: "L'ordre gothique, au milieu de ses proportions barbares, a toutefois une beauté qui lui est particulière. (...) Les forêts des Gaules ont passé à leur tour dans les temples de nos pères, et nos bois de chênes ont ainsi maintenu leur origine sacrée. Ces voûtes ciselées en

⁶⁸ Le catalogue illustré de cette exposition publié en 1851 par *The art-journal* a été réédité par Dover publications inc. à New York en 1970 sous le titre *The Crystal Palace Exhibition Illustrated catalogue. London 1851*, 328p.

⁶⁹ N. Blondel 1994 p. 133

⁷⁰ ibidem

feuillages, ces jambages qui appuient les murs, et finissent brusquement comme des troncs, la fraîcheur des voûtes, les ténèbres du sanctuaire, les portes abaissées tout retrace les labyrinthes des bois dans l'église gothique ; tout en fait sentir la religieuse horreur, les mystères et la Divinité."⁷¹

Entre 1743 et 1750, l'écrivain anglais Horace Walpole, auteur du *Château d'Otrante* (1765), le premier roman gothique, fit édifier à Strawberry Hill une demeure dans le style ogival. Il put utiliser pour construire sa demeure le livre de Sir William Dugdale *History of St. Paul Cathédrale* (1716) et celui de Betty et Thomas Langley *Gothic Architecture, improved by Rules and Proportions* (1747).

En France, à la même époque, l'intérêt pour le passé national et pour la période médiévale se faisait de plus en plus sentir. François Pupil a montré dans sa thèse de doctorat *Le Style troubadour*,⁷² qu'il existait dès le XVIIIème siècle un intérêt pour le passé non classique correspondant dans l'histoire des sensibilités à une phase de nostalgie du "*bon vieux temps*". De nombreux peintres de l'époque évoquaient dans leurs œuvres la mémoire des rois Saint Louis, François Ier, Charles Quint et des héros de notre histoire nationale comme Du Guesclin, Bayard. Le style troubadour se caractérisait aussi par son goût de l'anecdote, du pittoresque, voire du romanesque. Les origines de cet intérêt pour la période médiévale apparaissent nombreuses et parfois contradictoires : sentimentale nostalgie d'un âge d'or, retour vers des valeurs primitives et fondatrices, évocation d'autres modèles de vie, renouveau religieux.

Les édifices gothiques construits en France au cours de cette période n'étaient encore que de petits bâtiments bâtis au sein des parcs, dans l'esprit des fausses ruines ou des chinoiseries. L'évocation du Moyen Age restait attachée à la nostalgie de temps révolus : "On aura beau bâtir des temples grecs bien élégants bien éclairés, pour rassembler le *bon peuple* de saint Louis, et lui faire adorer un Dieu *métaphysique*, il regrettera toujours ces Notre-Dame de Reims et de Paris, ces basiliques, toutes moussues, toutes remplies de générations des décédés et des âmes de ses pères ; il regrettera toujours la tombe de quelque messieurs de Montmorency, sur laquelle il *souloit* de se mettre à genoux durant la messe, sans oublier les sacrées fontaines où il fut porté à sa naissance. C'est que tout cela est essentiellement lié à nos mœurs ; c'est qu'un monument n'est vénérable qu'autant qu'une longue histoire du passé est pour ainsi dire empreinte sous ses voûtes toutes noires de siècles (...) On ne pouvait entrer dans une église gothique sans éprouver une

⁷¹ François René de Chateaubriand : *Génie du christianisme* [1802], éd. GF Flammarion 1966, vol. I p. 401

⁷² F. Pupil 1985

sorte de frissonnement et un sentiment vague de la divinité. On se trouvait tout à coup reporté à ces temps où des cénobites après avoir médité dans les bois de leurs monastères, se venaient prosterner à l'autel, et chanter les louanges du seigneur dans le calme et le silence de la nuit.⁷³ A la même époque David, le maître du néo-classicisme français prophétisait : "Tous ces dieux, tous ces héros seront remplacés par des chevaliers, des troubadours chantant sous les fenêtres de leurs dames au pied d'un antique donjon."⁷⁴ Le Moyen Age restait intimement lié à la chrétienté ; les églises, les oratoires, les cathédrales, les monastères bâtis à l'époque médiévale marquaient fortement le paysage urbain et rural. On liait volontiers l'art gothique à la morale chrétienne. Chateaubriand, dans le *Génie du Christianisme*, soulignait ce rapport : "Comment les formes de l'art classique grec ou romain, liées à la cruauté, à la corruption des mœurs, au plaisir païen de la vie peuvent elles être comparées à nos constructions religieuses et à nos églises chrétiennes ?"⁷⁵

Petit à petit, dans les pays du nord de l'Europe, s'imposa l'idée que l'art gothique constituait un art national, propre au génie des peuples nordiques, par opposition à l'art classique d'origine gréco-romaine. Goethe découvrit vers 1770 la façade de la cathédrale de Strasbourg ; il fut enthousiaste et décida de raconter l'histoire légendaire de son architecte Erwin von Steinbach. Dans son ouvrage *Von deutscher Baukunst*, il s'attacha à démontrer que le gothique était l'expression profonde du génie de la nation allemande. On construisit en 1786-1787 une maison néo-gothique dans le parc du château de Wörlitz pour le prince Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau. Les restaurations et reconstructions de forteresses médiévales furent très nombreuses en Allemagne durant le XIXème siècle.⁷⁶ Le célèbre architecte Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), héritier de la tradition néo-classique, ne dédaigna pas de construire dans le style ogival. En Autriche, entre 1798 et 1801, l'empereur François Ier se fit édifier la petite résidence de Franzenbourgen en style gothique, dans le parc du château de Laxenburg. Après les guerres napoléoniennes, le style néo-gothique se développa dans les pays germaniques comme une manifestation anti-française. Christianisme, Moyen Age et Germanisme constituèrent au XIXème siècle trois notions inséparables qui soutinrent l'art allemand. Ce mouvement national se poursuivit tout au cours du siècle : Louis II de Bavière se fit construire un château dans la tradition médiévale à Neuschwanstein alors que Richard Wagner évoquait avec nostalgie le passé chevaleresque de l'Allemagne. A l'aube du XXème siècle,

⁷³ R. de Chateaubriand *op.cit.* p. 399 et 400

⁷⁴ Cité par J. Coignard 1991 p.18

⁷⁵ cité par N. Blondel 1994 p. 134 et 136

⁷⁶ B. Mundt 1981 p. 41

l'empereur Guillaume II suivait de près les travaux entrepris au Haut-Kœnigsbourg en Alsace.

La littérature romantique a grandement contribué à la diffusion du goût pour le Moyen Age : l'œuvre de Walter Scott fut largement diffusée en France, Victor Hugo plaça l'action de son roman *Notre Dame de Paris* à l'époque médiévale. Cette ferveur était entretenue par les études archéologiques des monuments et par leur restauration. C'est l'époque également de la fondation par Lenoir du musée des Monuments français et de celui de Cluny.

Dans les arts décoratifs, le recours au gothique fut assez rare avant les années 1820. Cependant, des objets en fonte en style néo-gothique furent présentés à l'"Exposition Académique" de 1804 à Berlin : la fonderie de cette ville créa à cette époque des plaques tombales avec des décors réalisés dans ce style⁷⁷. Des ogives apparurent timidement au début du siècle sur les porcelaines de Paris et de Sèvres. Wedgwood proposait à sa clientèle une cruche gothique dans son catalogue de 1817.⁷⁸ Son ornementation était constituée par un motif d'arcatures en ogives qui abritaient les figures des apôtres ; il s'agissait vraisemblablement d'une réinterprétation d'un grès rhénan du XVIème siècle. A la manufacture de Vienne en Autriche on exécuta, de 1821 à 1824, un service de table pour le petit château de Franzensburg : les pièces de surtout étaient de petites architectures néo-gothiques, les assiettes représentaient des vues de châteaux autrichiens⁷⁹.

En France, le goût pour le Moyen Age fut surtout sensible dans les arts décoratifs lors de l'exposition des produits de l'industrie en 1827⁸⁰. Le roi Charles X y acheta à Choiselet-Gallien une pendule gothique pour la duchesse de Berry et à Feuchère et Fossey une lampe dans le même style. La princesse Marie d'Orléans meubla son salon aux Tuileries avec des objets gothiques. Balzac fit l'acquisition chez Schoelcher en 1832 d'un seau gothique à fond noir⁸¹. A Sèvres, le goût pour la peinture d'histoire s'appliquait à la porcelaine; on réalisa vers 1835 un service à chocolat représentant "Duguesclin et les plus fameux guerriers ses contemporains". La porcelaine de Paris, à l'époque Louis-Philippe, marquait son intérêt pour le "bon vieux temps" en produisant des veilleuses et des tisanières en forme de chapelles gothiques ou de tours crénelées.

⁷⁷ Mundt 1973 notice n°43.

⁷⁸ Reilly et Sauvage 1980 p.174

⁷⁹ Fay Hallé - Mundt 1983 p.64

⁸⁰ Des décors à la cathédrale apparurent cependant dès 1820 chez Schoelcher. Plinval-Salgues 1957 p.53.

⁸¹ Plinval-Salgues 1957 p.58.

Le décor néo-gothique de cette époque est essentiellement connu sous l'expression "à la cathédrale" car les décorateurs appliquaient des ornements d'architecture, ogives, rosaces, clochetons et pinacles, aux objets de la vie courante : meubles, céramique, orfèvrerie, reliure et papier peint.⁸² Ces réalisations n'étaient encore le plus souvent que des évocations et non des reconstitutions authentiques. Ainsi la cruche représentant un combat de chevaliers sous un décor d'arcatures en ogives, édité en 1840 par le céramiste anglais W. Ridgway, ne correspondait-elle à aucune référence médiévale réelle. L'objet connut cependant un immense succès sous la dénomination d'*Eglinton pattern*.⁸³ L'origine de sa création se situe dans l'engouement populaire qui entourait le tournoi qui se déroula au mois d'août 1839 à Eglinton Castle, dans le Perthshire. Cet événement, grandement perturbé par la pluie, constitua un temps fort de la reconstitution de la chevalerie en Angleterre au début du XIX^e siècle. Cette cruche, qui fut largement copiée à l'époque,⁸⁴ constitue un exemple du néo-gothique pittoresque auquel succéda dans la seconde moitié du siècle un néo-gothique plus érudit, plus archéologique et qui ne s'imposa plus désormais que dans l'art religieux. On bénéficiait alors des recherches effectuées sur les monuments et des publications qui en avaient été faites.

Les églises construites au cours de cette période furent conçues avec le mobilier, la statuaire et l'orfèvrerie correspondants. Des architectes, comme l'Anglais Augustus Welby Pugin⁸⁵ et le Français Viollet-le-Duc, imposaient des lectures nouvelles de l'architecture gothique, plus rigoureuses et plus réalistes. Dans leurs réalisations, ils mettaient l'accent sur la fidélité aux matériaux et sur la structure qu'ils n'hésitaient pas à rendre apparente. Leur œuvre était décriée par les tenants de l'académisme qui déclaraient avec Antoine Etex : "L'art des gothiques quoi qu'on puisse dire est un art faux maniéré et antimonumental au fond. Il n'y a que des barbares du nord qui aient pu inventer ces formes pointues.(...) L'art barbare des gothiques est l'art par excellence qui devrait le plus passionner les Anglais et les Américains. Eh ! bien, laissez-moi vous le dire et je le prouverai au besoin, l'art gothique c'est l'inquisition dans l'art de la ligne, de la forme et de l'effet ; c'est la torture du beau !"⁸⁶

⁸² Coignard 1991 p.16

⁸³ Henrywood 1985 p. 68.

⁸⁴ ibidem. Elle fut copiée par Stephen Hughes and Co de Cobridge et par Cork and Edge de Burslem.

⁸⁵ A l'Exposition universelle de Londres en 1851 Pugin présenta sa *Medieval Court*, un ensemble d'objets et de meubles qu'il avait dessinés et qui connurent un grand retentissement

⁸⁶ Etex .1861 p. 11 à 13



85. Gobelet en grès fin à décors néo-gothiques.
Vers 1830-1840 ; H.: 12,5 cm.
Musée de Sarreguemines

A Sarreguemines, le style gothique apparut au début des années 1840. Un "chandelier ciselé forme gothique avec bobèche" figure sur un des catalogues de la faïencerie que conservent les archives de la manufacture de Sèvres.⁸⁷ Il était proposé en grès *noisette* et en *terre d'Égypte*. A la même époque, on réalisa dans le goût médiéval un grand gobelet tronconique en grès brun⁸⁸ (fig. 85); sur deux tiers de sa hauteur, l'objet porte en bas-relief un décor d'arcatures ogivales abritant trois figures : sur la première, les trois rois mages⁸⁹ portent leurs offrandes et observent dans le ciel l'étoile qui les guide ; sur la seconde, un personnage féminin, représentation allégorique de Germania, tient dans ses mains la maquette de la cathédrale de Cologne, un bandeau porte l'inscription :

*"Seit dem der Bau zur Himmel strebt
das Volk ein frischer Geistbelebt"*

(depuis que le bâtiment s'élance vers le ciel
le peuple est animé d'un esprit nouveau) ;

la troisième figure est celle d'un tailleur de pierre occupé à boire, une banderole indique :

⁸⁷ Archives de la manufacture de Sèvres ref. Qc 65

⁸⁸ Musée de Sarreguemines Inv. n° 90.36

⁸⁹ La représentation des rois mages est liée aux reliques de ces rois rapportées de Milan en 1164 par Frédéric Barberousse qui les offrit à la ville de Cologne. Elles furent abritées dans la cathédrale dans une chasse dont on attribue la réalisation au maître Nicolas de Verdun.

*“Wüst nich wo der Wein u. d. Stein sollt stecken
Davor ein Deustcher Gesell thaeterschrecken”*
(Ne pas savoir où se trouvent le vin et la pierre
doit effrayer l'apprenti allemand)

Sur le pied une autre inscription se développe sur trois registres :

*“Zecher und Bauleut reicht euch die Hand
fünfzehn Groschen kost ich im ganzen Land
vier davon werden dem Dom zugewand”*
(Buveurs et constructeurs donnez-vous la main,
je coûte quinze sous dans tout le pays,
Quatre d'entre eux iront à la cathédrale).

La partie supérieure de l'objet est occupée par un champ décoré de rinceaux. Ce gobelet fut fabriqué pour financer l'achèvement de la cathédrale de Cologne, où les travaux de construction s'étaient arrêtés dans la première moitié du XVI^{ème} siècle, laissant inachevés la nef et le transept. En 1820, Christian Ludwig Stieglitz, dans son ouvrage *Von altdeutscher Baukunst* ; regrettait l'inachèvement de la cathédrale. L'année suivante, Sulpice Boisserée publia ses *Vues, plans et différentes parties de la cathédrale de Cologne* qui comportaient des reconstitutions idéales de l'édifice dessinées par l'architecte Georg Moller. L'opinion publique fut sensibilisée et une association, la *Dombauverein*, fut créée pour collecter les fonds destinés à financer les travaux. Elle s'adressa à des manufactures de faïence en leur demandant d'éditer des objets dont le produit de la vente alimenterait sa trésorerie. Le gobelet de la manufacture de Sarreguemines s'inscrivit dans cette démarche ; sa conception était due comme beaucoup d'autres réalisations de la *Dombauverein* à Ludwig Foltz⁹⁰. Né en 1809 à Bingen, cet architecte commença ses études à la maîtrise de l'œuvre de la cathédrale de Strasbourg, puis travailla chez Lassault à Coblençe et comme apprenti tailleur de pierres à Mayence, avant d'être l'élève et le collaborateur de Schwanthaler à l'Académie de Munich. A la fin des années 1830, il fut très actif dans la région de Regensburg ; il enseigna à l'école d'Arts appliqués de cette ville. On lui attribue la création de nombreux gobelets néo-gothiques dont les exemplaires fabriqués vers 1845 chez Ernest Murch Söhne à Charlottenburg et conservés actuellement au Kunstgewerbemuseum de Berlin.⁹¹ La manufacture Villeroy et

⁹⁰ A. Wolff. Der Mettlacher Dombecher von 1845 und seine Nachfolger in *Kölner Domblatt* 31/32, 1970, p. 29-52.

⁹¹ Mundt 1973, notice 49.

Boch de Mettlach édita le même gobelet que Sarreguemines⁹² ; on apprend, grâce aux archives, qu'en novembre 1845, elle en avait déjà vendu 1000 exemplaires.⁹³ L'entreprise présenta l'objet à l'Exposition universelle de Londres en 1851.⁹⁴ Le musée de la ville de Cologne possède le dessin original de l'œuvre en grandeur réelle, avec la représentation développée des trois scènes.⁹⁵



86. Cruche à vin en grès fin à décors moulés.
Vers 1840 ; H.: 23,5 cm.
Musée de Sarreguemines

On peut rapprocher cette pièce d'une cruche en grès réalisée dans le même esprit et appartenant aux collections du Musée de Sarreguemines (fig. 86).⁹⁶ Sa panse est en tronc de cône inversé, posé sur un pied annulaire, elle est surmontée d'un épaulement court conduisant à un haut col droit. Une anse courbe s'appuie sur le milieu de la panse et vient s'attacher par une courte contre-courbe au bord de la pièce ; elle porte un relief en forme de cordage. Le corps de la cruche est découpé en quatre registres dont les parties supérieures

⁹² Thomas Cat. *Villeroy et Boch 1748-1930*, Amsterdam 1977-1978 p. 150 et 151 ; cat. *Villeroy et Boch 1748-1985*, Paris 1985 n° 127

⁹³ Thomas 1980.

⁹⁴ Cat. *The Crystal Palace Exhibition Illustrated catalogue. London 1851*. p 223

⁹⁵ Wolff 1970 op.cit.

⁹⁶ Musée de Sarreguemines Inv. n° 91.34.

comportent des arcatures en plein cintre sous lesquelles on a représenté trois scènes. A l'avant, une allégorie figure Germania debout, tenant une épée ainsi qu'un écu portant l'aigle bicéphale ; à sa droite, le roi David assis joue de la harpe. A gauche, Noé est assis près de sa vigne ; à l'arrière plan, on aperçoit l'arche et un arc-en-ciel. A l'arrière de la pièce, sous l'attache de l'anse, est placé un écu sur lequel est figurée une coupe ; un bandeau l'accompagne avec les mots "*das der trinker*" et la date : "1844". Sur l'épaule se développe une frise de rinceaux et de pampres de vigne. Des phylactères sur deux rangs affirment : "*Wer nicht liebt Wein, Weib, Gesang, bleibt ein Narr sein Leben lang*" : "qui n'apprécie ni le vin ni les femmes ni les chants demeure un fou toute sa vie durant".

Un autre exemplaire de cette cruche se trouve au Musée national de la céramique de Sèvres⁹⁷. Le musée de Kassel en Allemagne possède une pièce tout à fait identique mais sans marque ; le catalogue de ce musée attribue la conception du décor à Ludwig Foltz et la fabrication à la firme Villeroy et Boch de Mettlach⁹⁸.



87. Bénitier néogothique en grès fin bicolore.
Vers 1865-1870 ; H.: 44,5 cm.

⁹⁷ M. N. C de Sèvres Inv. n° 20632.

⁹⁸ Cat. *Historismus* vol.2, p. 53 et 54. Inv. n° 1988/62

Le bénitier⁹⁹ néo-gothique en grès fin bicolore qui porte le numéro 428 au catalogue de la faïencerie est plus récent (*fig.87*); sa création doit se situer vers 1870. Il figure une niche formée de deux colonnettes soutenant un dais ogival surmonté d'un fleuron et abritant une figure de la Vierge debout sur un socle en console, les bras croisés sur la poitrine, la tête coiffée d'une couronne. Les objets néo-gothiques réalisés dans la seconde moitié du siècle sont essentiellement des objets de nature religieuse.

B. LE STYLE NÉO-RENAISSANCE



88. Médaille aux armes de François I^{er}, en faïence fine glaçurée dite *Majolique*.
Vers 1880
Musée de Sarreguemines

Avec les styles néo-gothique et néo-rocaille, le style néo-rennaissance appartient à la réaction qui se développa contre la sécheresse du néo-classicisme et inaugura l'ère de l'éclectisme qui perça sous le règne de Louis-Philippe. Au cours de cette période, on restaura les châteaux de la Loire qui devinrent des modèles pour les architectes comme Félix Duban qui éleva des hôtels particuliers en utilisant des ornements de la Renaissance. A l'exposition des manufactures royales en 1832, Aimé Chenavard créa la surprise avec son vase *Renaissance*.¹⁰⁰ La presse fut enthousiaste ; de nombreux éloges entourèrent la présentation de l'œuvre que l'on trouva innovante, aussi neuve que les toiles que Delacroix venait de soumettre au Salon de 1831. Vers 1840, le goût pour l'art de la Renaissance détrôna celui pour le gothique ; ainsi en 1839, les objets présentés à l'exposition des produits de l'art et de l'industrie étaient-ils déjà presque tous de ce style. Les ébénistes proposaient des meubles à double corps d'après des œuvres du XVI^{ème} siècle. Janselme et Grohé meublaient dans ce style le château de Pau. Les orfèvres redécouvraient

⁹⁹ Musée de Sarreguemines Inv. n° 92.270

¹⁰⁰ Cat. *Un âge d'or des arts décoratifs*. 1991 p. 265 à 267.

le talent de Benvenuto Cellini qui devint même le héros d'un opéra de Berlioz en 1838. Froment Meurice réalisa dans ce goût des ouvrages qui enthousiasmèrent Balzac et Victor Hugo qui le surnomma "le Michel-Ange du bijou"¹⁰¹. Les ornementalistes firent dans leurs ouvrages une large place aux œuvres de la Renaissance. A l'époque Napoléon III, Henri Fourdinois fabriqua plusieurs meubles qui firent l'admiration des visiteurs des Expositions Universelles de 1855 et de 1867. Certains d'entre eux sont actuellement au Victoria and Albert Museum à Londres. En 1861, il recréa la chambre d'Anne d'Autriche pour l'appartement du Prince Napoléon à Fontainebleau.¹⁰² Pierre Manguin construisit pour la marquise de Païva un hôtel très luxueux dans le style de la Renaissance. Il réunit autour de lui une équipe d'artistes prestigieux : Klagmar, Carrier-Belleuse, Dalou. L'Allemagne accueillit le style néo-renaissance avec une ferveur nouvelle après 1870. Au sein du nouvel empire allemand réunifié et sûr de sa force,¹⁰³ il fut élevé au rang de style national.

En France, on redécouvrait l'œuvre et la personnalité obstinée du céramiste Bernard Palissy. Sa biographie était amplement diffusée ; les difficultés qu'il devait affronter et qu'il surmonta étaient fidèlement relatées. On admirait son courage et sa persévérance ; le personnage rejoignait par sa légende le panthéon des héros nationaux que l'on citait en exemple dans les manuels scolaires. Il devint l'emblème des faïenciers et des porcelainiers qui se plaisaient à le représenter dans leur production. On lui consacra de nombreuses études ; on lui rendit hommage en lui édifiant des statues. A Sèvres, on créa en 1839 une coupe à pied qu'on dénomma *Coupe Palissy*. Charles-Jean Avisseau découvrait un jour l'art de Palissy chez un collectionneur ; subjugué, il tentait de retrouver les secrets de fabrication des émaux et vers 1843, il commençait une production de grands plats décorés de reptiles en relief qui furent remarqués lors des Expositions universelles. Alexandre Brongniart, directeur de la manufacture de Sèvres, en acheta un exemplaire pour son musée. Avisseau fut rejoint très vite dans ses expériences par de nombreux céramistes : L. Brard (1830-1902), A. Chevigné (1829-1904), T.V. Sergent, G. Pull (1910-1889)¹⁰⁴. En Angleterre ce goût pour l'œuvre de Palissy donna naissance à la Majolique qui recouvrit les reliefs des faïences fines d'émaux et de glaçures colorées. Dès lors, la technique industrielle relaya la technique artisanale ; l'un des artisans de la naissance de la *Majolica* a été le Français Joseph-François-Léon Arnoux (1816-1902) employé par Minton.

¹⁰¹ Guégan 1991 p. 34

¹⁰² Samoyault Verlet 1969 p. 233

¹⁰³ Mundt 1981 p.51 à 54

¹⁰⁴ Katz et Lehr 1996 ; Amico 1996.

La faïence fine de Saint-Porchaire était également très recherchée à l'époque¹⁰⁵. L'engouement pour cette céramique prestigieuse naquit vers 1839 lorsque Pottier publia une aiguière faisant partie de la collection de M. de Mondeville.¹⁰⁶ On connaissait mal son origine ; on la désignait sous le nom de *faïence Henri II* ; en 1847 Delange en attribuait la fabrication à Girolamo della Robbia et Tainturier en 1860 émit l'hypothèse qu'il s'agissait de l'œuvre d'un élève de Benvenuto Cellini. Après les recherches de B. Fillon,¹⁰⁷ on la dénomma *faïence d'Oiron*, d'après le nom d'une petite localité poitevine. Les exemplaires de cette céramique étaient bien localisés et identifiés à la fois dans les collections privées et publiques. Des copies furent faites tout au cours du siècle : en 1841 par Sèvres, mais aussi par Minton en Angleterre, à Longwy en 1881, à Bordeaux aussi où en 1882 la Chambre de Commerce commanda chez Vieillard et Cie un service Henri II de cent vingt couverts¹⁰⁸.

Le goût pour l'art de la Renaissance apparut dans la production de Sarreguemines au cours des années 1850 et il connut des temps forts dans les années 1870-1880. En fait l'évocation de ce style se fit déjà au cours des années 1840, mais d'une façon impropre car elle désigna dans les catalogues une forme de service de table qui s'apparentait en fait au style rocaille.

Vers 1855, la manufacture reproduisit en porcelaine *le vase flamand "A"* créé à Sèvres, entre 1833 et 1835, d'après les dessins de l'ornemaniste Aimé Chenavard,¹⁰⁹ qui s'inspira pour les motifs géométriques qui ornent la panse ainsi que pour le masque qui décore le col, de motifs de la renaissance allemande¹¹⁰.

Dans les années 1870 la faïencerie réalisa de très nombreux objets qu'elle qualifiait de "*renaissance*" : des vases (n° 270, 366, 452, 565, 665, 901 et 902 au catalogue des objets de fantaisie), des cache-pot (n°402 et 791), une jardinière (n° 401), un pot à tabac (n°418), un plumier (n°440), un encrier (n°442) et un plat (n°770). D'autres formes sont dites *Henri II* : une jardinière (n°779), une coupe (n° 851), un chandelier (n°854), un vase (n°860), de même qu'un écritoire qui porte le n° 910.

Une des oeuvres les plus importantes créées dans ce goût est sans conteste une paire de consoles en forme de termes connues sous le nom de *Cariatide Jean Goujon / Cariatide Germain Pilon* dans le catalogue de la

¹⁰⁵ La céramique de Saint-Porchaire, produite au XVIème, est considérée comme l'une des premières faïences à pâte blanche. Fourest 1969. Mais des analyses plus récentes de la National Gallery of Art ont fait apparaître la présence de kaolin dans la pâte ce qui a incité Pierre Ennès à reconnaître en elle " la porcelaine des Valois". Ennes 1996

¹⁰⁶ Fourest 1969 p. 12.

¹⁰⁷ B. Fillon *L'Art de terre chez les Poitevins*. Niort 1864. Cf. Les notes et additions d'Alphonse Salvétat dans l'édition de 1877 du *Traité des Arts Céramiques* de Brongniart p. 695 à 705.

¹⁰⁸ Pasquier 1986 p. 265 à 257.

¹⁰⁹ Cat: *Un âge d'or des arts décoratifs*. 1991 p. 268 et 269

¹¹⁰ Y. Peltier 1993 p. 69

manufacture où elles portent le numéro de modèle 959¹¹¹. Elles figurent un faune ailé et cornu qui est revêtu d'une cuirasse métallique ; une gaine, décorée d'une feuille d'acanthe à sa base, enserme les jambes. La gaine est ornée d'une tête de bélier qui porte au cou et aux oreilles des guirlandes fleuries. Les pieds du faune sont chaussés de sandales (*fig. 89*).

L'objet est une copie d'une œuvre de la Renaissance française. L'œuvre originale qui fait l'objet de la transposition est la cheminée du château de Villeroy à Mennecy qui figure à présent dans les collections du Louvre. La famille Villeroy construisit à la fin du XVI^{ème} siècle, cette magnifique demeure en faisant appel à de nombreux artistes de renom.

En consultant les différents tarifs de la manufacture de Sarreguemines, on remarque, qu'au XIX^{ème} siècle, la cheminée a été attribuée à Jean Goujon, dans un premier temps puis à Germain Pilon. Aujourd'hui, c'est l'artiste Mathieu Jacquet qui est considéré comme l'auteur de cette œuvre. Ce sculpteur né à Avon vers 1545, travailla à Fontainebleau puis à Paris vers 1565. Il devint sculpteur ordinaire du roi en 1595, mourut vers 1613. Les faïenciers ont transposé une sculpture en pierre - monochrome - en une œuvre hautement polychrome au moyen de glaçures colorées plus en accord avec le goût de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle.



89. Console en forme de terme en faïence fine glaçurée dite *Majolique*.
Vers 1880 ; H.: 117,2 cm.
Collection particulière

¹¹¹ Hauteur : 117,2 cm. Collection particulière. Vers 1880.



90 a. Vase gourde en faïence fine glaçurée dite *Majolique*, à motif néo-renaissance.
Vers 1880 ; H.: 26 cm.
Musée de Sarreguemines



90 b. Plat de présentation de buire en faïence fine glaçurée dite *Majolique*, à motifs néo-renaissance.
Vers 1880 ; D.: 37,5 cm.
Musée de Sarreguemines

A la même époque, on créa dans ce style un vase¹¹² (n° 523) en forme de gourde en majolique (*fig.90 a*). Il est muni de deux anses latérales en forme de ruban plissé fixé sur l'épaule par deux attaches en forme de masque feuillu. Au centre de la panse figure, sur une face, le portrait d'un homme et sur l'autre, celui d'une femme ; leurs têtes sont coiffées d'un casque à enroulement en forme de coquille. Un plateau circulaire¹¹³ dans la manière des bassins d'aiguère de la Renaissance (n° 518) (*fig.90 b*) est assez proche de la gourde précédente par la nature des décors et par les couleurs des glaçures. Des zones concentriques occupent sa surface supérieure ; l'une est décorée par des motifs d'entrelacs, l'autre par une frise composée d'animaux fantastiques dont la tête est celle d'un dauphin et dont la queue se termine en rinceaux de feuillage. Ils encadrent quatre médaillons représentant des amours chevauchant des dauphins. Au centre de l'objet, une scène circulaire figure un *putto* muni d'un trident assis sur un char marin tiré par des dauphins. On peut rapprocher ce plat d'un bassin d'aiguère conservé dans la collection Wallace à Londres et attribué à l'école de Bernard Palissy¹¹⁴ ; on y retrouve la même composition. La gourde et le plateau sont revêtus de glaçures colorées en gris, bleu et brun, les couleurs des grès au sel allemand (des XVIème et XVIIème siècles). Ceux-ci étaient très recherchés par les collectionneurs dès le règne de Louis-Philippe. La collection que Charles Sauvageot offrit au Louvre en 1856 en comptait quarante sept.¹¹⁵ C'est sous l'influence de tels objets et du phénomène de mode qui les accompagnait que Jules-Claude Ziegler fit renaître l'art du grès à Voislin vers 1839.¹¹⁶ Une manufacture allemande, Reinhold und August Hanke située à Höhr près de Coblenz produisait à la fin du siècle, des objets en grès bleus au sel dans le goût de la Renaissance. Ces réalisations sont très proches de certaines majoliques de Sarreguemines.¹¹⁷

La Renaissance allemande est très présente dans la création à Sarreguemines durant le dernier quart du XIXème siècle. L'annexion à l'Empire allemand après 1871 et l'ouverture du marché germanique qui a suivi en sont vraisemblablement les causes. Ainsi la plus grande partie des poêles fabriqués durant cette période sont-ils très proches des poêles de Nuremberg¹¹⁸ ; ils en empruntent les formes mais aussi les décors. Les carreaux utilisés sont carrés et comportent dans leur centre une légère dépression circulaire. Certains

¹¹² Musée de Sarreguemines Inv. n° 91.08.

¹¹³ Musée de Sarreguemines Inv. n° 88.16.

¹¹⁴ Gibbon 1986 fig. 83 p.118.

¹¹⁵ Cat. *L'âge d'or des arts décoratifs*. 1991 p. 268.

¹¹⁶ Peltier 1993 p.69.

¹¹⁷ Cat. Höhr Grenzhausen, Keramikmuseum Westerwald, 1986, *Rheinhold und August Hanke, Westerwälder Steinzeug, Historismus-Jugendstil*, 198 p.

¹¹⁸ R. Frantz 1981.

possèdent des décors de masques feuillagés souvent utilisés par les ornemanistes allemands de la fin du Moyen Age et de la Renaissance. Sur l'un des poêles figure un cartouche avec l'inscription : "*reich und arm mach ich warm*", "je chauffe le riche comme le pauvre". Parfois le décor se révèle très riche et utilise des ornements de la Renaissance tardive comme sur ce modèle dont les angles sont occupés par des figures engainées d'où tombent des guirlandes de fruits et dont la face avant est occupée par un cartouche rectangulaire à cuir découpé portant un bas-relief qui figure un lansquenet portant hallebarde¹¹⁹.



91. Pot à tabac en grès fin bicolore à scènes moulées et appliquées représentant Faust, Marguerite et Méphistophélès, Vers 1860 ; H.: 23 cm. Musée de Sarreguemines

Un pot à tabac en grès (n° 52), dénommé *Méphistophélès* dans les catalogues, évoque le mythe de Faust qui connut au XIX^{ème} siècle un très grand succès : Goethe écrivit son second Faust en 1859 ; Berlioz en 1846 et Gounod en 1859 ont popularisé la légende par leurs opéras. L'oeuvre produite par la faïencerie de Sarreguemines doit se situer entre 1865 et 1870. Sur les flancs de l'objet apparaissent en haut-relief Faust et Marguerite vêtus de costumes du début du XVI^{ème} siècle (fig.91). Entre ces appliques sont placés

¹¹⁹ Musée de Sarreguemines.

des panneaux comportant des décors d'entrelacs et de masques fantastiques aux traits étirés.



92. Fontaine du jardin d'hiver de Paul de Geiger. Faïence fine recouverte de glaçures colorées. 1881
Musée de Sarreguemines.

La fontaine monumentale du jardin d'hiver de Paul de Geiger¹²⁰ s'inspire des modèles de la Renaissance italienne et peut-être plus particulièrement de la fontaine réalisée vers 1528 par Simone Mosca à Arezzo. Elle est composée de 3 niches portées par un soubassement rythmé par une série de consoles à enroulement (*fig.92*). La partie médiane plus haute comporte un décor de nymphes peint sur carreaux dans une manière qui annonce déjà l'Art nouveau. La voûte qui la surmonte est composée de claveaux ; un bossage vermiculé les armes par alternance. Chaque niche latérale est coiffée d'une coquille ; elle abrite un dauphin dans un décor de joncs et de fleurs d'arum ; la bouche de l'animal, percée d'un orifice, forme une fontaine. La coutume d'utiliser cet animal pour agrémenter les fontaines remonte à l'Antiquité ; durant la Renaissance les ornementalistes redécouvrirent ses qualités ornementales et symboliques¹²¹. Sur les pilastres qui encadrent les niches se développe un décor de candélabres inspiré de ceux de la Renaissance italienne ; le motif en bas-relief

¹²⁰ Ce jardin d'hiver avait été construit par le directeur de la faïencerie dans le prolongement de ses appartements. Ceux-ci abritent actuellement les collections du musée de Sarreguemines.

¹²¹ J. Passepont consacre au dauphin une recherche très détaillée dans ses études sur les ornements in *Revue des Arts décoratifs*. Onzième année, 1890-1891, p.129 à 160.

est constitué d'une tige posée sur une base à piétement à volutes ; elle porte de distance en distance des éléments variés tels que vases et disques. L'ensemble est habillé de feuillages d'ornements. Le pilastre est interrompu en son centre par un médaillon occupé par un motif stylisé en forme de dauphin. Aux angles extérieurs des différents entablements de la fontaine ont été placés en amortissement des pots en forme de balustre. La partie centrale, flanquée de deux ailerons en S, est sommée d'un grand vase qu'encadrent là encore deux dauphins. Une vasque trilobée est adossée contre la façade sous le panneau central, sa panse godronnée est portée par trois jambages. Dans un cartouche figure la date de réalisation : 1880.



93. Statue représentant Laurent de Médicis d'après Michel-Ange, faïence fine glaçurée dite *Majolique*
Vers 1880-1885 ; H.: 90 cm.
Musée de Sarreguemines

C'est à l'immense prestige dont jouissent alors les artistes de la Renaissance que l'on doit encore, vers 1880, la création de la statue en majolique polychrome de Laurent II de Médicis (*fig.93*). La pièce figure sous le numéro 1027 au catalogue de la manufacture¹²². Haute de 90 centimètres, c'est l'une des productions les plus prestigieuses créées à Sarreguemines ; c'est du moins ainsi que devaient la considérer les ouvriers de la faïencerie qui la

¹²² L'œuvre est entrée dans les collections du musée de Sarreguemines en 1997 N° d'inv. : 97.68

choisirent pour illustrer leur savoir-faire et qui la placèrent sur un char lors d'une fête de bienfaisance en juin 1884.¹²³ L'objet reproduit l'œuvre que Michel-Ange réalisa pour la chapelle funéraire de la famille Médicis dans la nouvelle sacristie de l'église San Lorenzo à Florence : une statue de marbre représente Laurent II en penseur, le visage grave, assis au-dessus du tombeau sur lequel se tiennent le Crépuscule et la Nuit. Les faïenciers reproduisirent fidèlement les traits du *Penseur* mais ils l'interprétèrent au goût du XIX^e siècle en dotant la statue d'une brillante et riche polychromie. Les ateliers Barbedienne proposaient à la même époque la reproduction de cette œuvre de Michel-Ange en bronze. Elle figurait dans le catalogue du fondeur vers 1880, sous la dénomination de *penseroso* en huit tailles différentes¹²⁴.

Un piédestal (n°905) peut lui être associé ; il reprend la forme des autels antiques comme cela est fréquent au cours de la Renaissance ; il s'appuie sur un socle carré par quatre pieds griffus ; aux quatre angles supérieurs sont disposées quatre têtes de béliers reliées par des chutes de guirlandes.



94. Porte-fleurs, applique en forme de soufflet
Faïence fine à décor de glaçures colorées dite *Majolique*.
Vers 1880
Collection particulière

Il n'est pas rare que certains objets domestiques anciens soient copiés et reproduits en faïence, c'est le cas du soufflet n°962¹²⁵ (*fig.94*) ; il est l'imitation en trompe-l'œil d'un modèle richement ornementé de la fin de la

¹²³ Il existe une photographie de ce char aux archives de la ville de Sarreguemines.

¹²⁴ Une partie du catalogue est reproduit dans l'ouvrage de Pierre Kjellberg : *Les bronzes du XIX^e siècle*, Paris, 1989, de la page 654 à 657.

¹²⁵ Coll. particulière

Renaissance. Sur le plat figure dans un médaillon une scène à l'antique ; de part et d'autre tombent deux tiges fleuries qui se prolongent par une guirlande de fruits. La base de la poignée est agrémentée d'un masque féminin coiffé de palmettes. Une oeuvre très proche a fait l'objet d'une publication dans *L'Art pour tous* en 1866-1867.¹²⁶



95. Vase cornet en faïence fine à décors néo-renaissance réalisés par impression peinte.
Vers 1860-1870 ; H.: 17,5 cm.

La majolique italienne a également beaucoup inspiré les créations des céramistes du XIX^{ème} siècle. Un vase cornet (décor n° 655) est orné d'un décor à fond noir sur lequel se déploient des réseaux d'acanthé et où se détachent des réserves à fond jaune clair (*fig.95*). Ce champ est occupé par un motif constitué d'une tige habillée de feuillages sur laquelle prend place un masque féminin qu'encadrent deux cornes d'abondance entrecroisées d'où s'écoulent des fruits et des fleurs. Le décor imite visiblement les productions italiennes du XVI^{ème} siècle et plus particulièrement celles d'Urbino. Le nom de ce centre faïencier¹²⁷ est utilisé à Sarreguemines dans les années 1870 pour désigner une série d'objets réalisés dans le goût de la Renaissance : le cache-pot n° 520 et les jardinières 511 et 519. Entre 1860 et 1875, la manufacture de

¹²⁶ *L'Art pour tous* 1866-1867, T.8, p.680.

¹²⁷ Il apparaît en fait dans les catalogues sous la forme d'*Urbine*

Gien s'était fait une spécialité de ce type de décors répertoriés sous les noms : *a trofei, a raffelesche, a candelieri, a fiori et frutti, a istoriato* ...¹²⁸



96. Vase de forme Médicis en faïence fine à décors inspirés de la majolique italienne, réalisés par impression peinte. Vers 1860-1870 ; H.: 59 cm. Musée de Sarreguemines

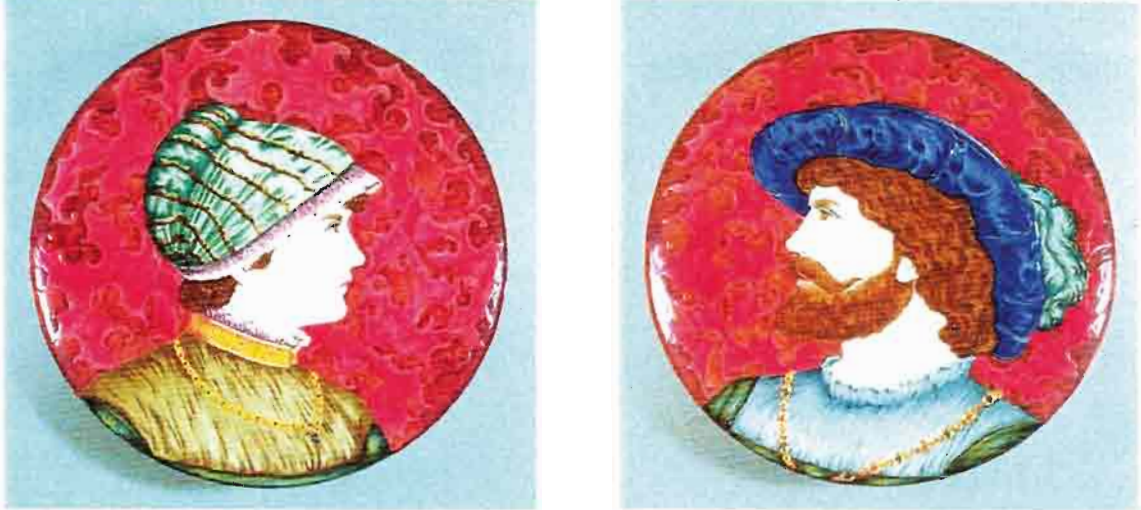
Le vase Médicis n° 540¹²⁹ s'inspire également de la Renaissance italienne. Il possède deux prises en forme de chimère à tête de lion surmontée de cornes (*fig.96*). Le décor est produit par impression peinte dans le style de la majolique italienne ; sur le piédouche et le culot du vase sont peints des godrons de couleur jaune. Sur le corps du cratère se développe un motif de rinceaux sur fond bleu ; deux médaillons circulaires reproduisent des portraits à la manière de la Renaissance. Les teintes utilisées : jaune, bleu, vert, noir, évoquent les couleurs de grand feu employées par les céramistes italiens aux XVIème et XVIIème siècles.

Dans la production, il existe aussi un certain nombre de réalisations qui ne sont pas des copies d'objets de la Renaissance mais qui sont des figurations de scènes de genre ou des évocations historiques avec des personnages en costume d'époque, comme on les connaît par ailleurs dans la peinture historique. Deux grands plats muraux portent l'un le portrait de

¹²⁸ M.C. Gillard (s.d.) p. 87.

¹²⁹ Musée de Sarreguemines Inv. n° 131041.

François Ier et l'autre celui de son épouse Claude de France (*fig.97*). Le roi de France est représenté en buste de profil, portant sur la tête une toque surmontée d'un plumet. Ce portrait est assez proche de celui que réalisa Titien



97. Plats décoratifs en Faïence fine glaçurée, dite *Majolique*, représentant les portraits de François Ier et Claude de France.
Vers 1880 ; D.: 24 cm.
Musée de Sarreguemines

et qui se trouve actuellement au Louvre. On peut rapprocher de ces plats deux assiettes en majolique (n° 1174 et 1175), sur lesquelles se détachent sur un fond bleu le profil de deux personnages en costume du XVIème siècle.¹³⁰ C'est vraisemblablement la richesse des costumes de la Renaissance qui a séduit l'un des créateurs de la faïencerie pour qu'il songeât à donner à l'encrier (n°1307)¹³¹ la forme d'un buste féminin ; le catalogue nous apprend qu'il s'agit de Diane de Poitiers (*fig.98*). Elle est vêtue d'une riche robe écarlate à col haut en dentelle.



98. Ecrioire en faïence fine glaçurée dite *Majolique*
Vers 1880 ; L.: 18 cm.
Musée de Sarreguemines

¹³⁰ Musée de Sarreguemines Inv. n° 92.33 a et b.

¹³¹ Musée de Sarreguemines Inv. n° 94.58.



99. Pot à fleurs en grès glaçuré à rehauts d'or
Vers 1870-1880 ; H : 19 cm.
Musée de Sarreguemines

Sans avoir besoin de reproduire un objet ancien, on pouvait évoquer la Renaissance en appliquant sur des formes diverses l'ample vocabulaire ornemental de cette période. Créé par de féconds ornemanistes, ce vocabulaire s'inspire de l'art antique ; il utilise largement les rinceaux d'acanthes, les volutes, les entrelacs dont il cherche à adoucir la monotonie en les peuplant de chimères, de griffons, de grotesques et de mascarons. Ces figures se caractérisent par leur étrangeté, leur bizarrerie. Certaines combinent en fait un double héritage : celui des grotesques de la Renaissance italienne¹³² qui ont été diffusés en Europe par la gravure à la suite des peintures de Raphaël dans les loges du Vatican et celui des êtres fantastiques engendrés par le gothique des pays nordiques.



100. Vase en faïence fine glaçurée dite *Majolique*.
Vers 1880 ; H : 55 cm.
Musée de Sarreguemines

¹³² Gruber 1993 p. 191 à 274.



101. Vase en faïence fine à décors néo-renaissances réalisés par impression peinte
Vers 1860-1870 ; H : 50 cm.
Musée de Sarreguemines

Ces masques et grotesques ont été largement employés par les ornemanistes du XIX^{ème} siècle qui en appréciaient le pittoresque et la fantaisie ; ils les reproduisaient dans leurs recueils d'ornements et les utilisaient dans leurs créations. La production de la faïencerie est ainsi peuplée de figures grimaçantes, moitié animales moitié humaines. Le mufle du lion forme le point de départ de métamorphoses : la gueule est béante, souvent déformée, étirée. Sur certaines pièces, c'est la tête du dauphin qui connaît ce traitement et qui se métamorphose en être fantastique : on peut l'observer sur les vases Renaissance 901 et 270 ainsi que sur le surtout n° 91. Les masques de faunes subissent également des modifications : barbes et moustaches sont étendues et se prolongent souvent en frises de rinceaux ; les cornes qu'ils portent au front se prêtent à de subtiles variations décoratives aux courbes audacieuses.¹³³ Parfois le contour des visages adopte la forme d'une feuille.¹³⁴ Ces figures apparaissent soit à l'intérieur de riches frises de rinceaux et de grotesques comme celles qui se développent au sommet des murs du jardin d'hiver de Paul de Geiger à Sarreguemines, soit sur la panse des vases sous la forme de mascarons. Le pot à tabac dit à *mascarons* (n°306) est à ce point exemplaire ; les têtes de faune qui se trouvent en applique sont dotées de très longues moustaches dont les extrémités aux savants enroulements semblent répondre

¹³³ Certains décors réalisés en impressions peintes ornent vases et cache-pot, ils portent les n° D 546, D 68, D 281.

¹³⁴ Ils apparaissent sur des carreaux de poêle (n° 47)

aux courbes qui animent les cornes ; on retrouve des reliefs appliqués très proches sur la suspension n° 45. Sur un cache-pot tronconique (n°31), des masques de monstres, aux traits proches de ceux d'un lion, surmontés de cornes de boucs, rythment une frise sous le bord de l'objet (fig. 99). Trois griffons ailés soutiennent le corps du cache-pot n° 426, leurs pattes servent de pieds à la pièce et prennent appui sur un plateau. Un vase de forme balustre (n° 801)¹³⁵ à col haut se terminant sous le bord par un tore de laurier possède deux prises latérales en forme de chimères à bustes féminins ailés, engagés d'acanthes. Des chimères figurent également sur le cache-pot n° 779¹³⁶ ; elles y sont associées à des mascarons grimaçants posés sur un cartouche à cuirs et à découpures. Enfin une structure très proche est à observer sur un autre cache-pot (n°805)¹³⁷ dit *Coupe Goujon* : on y retrouve les prises en forme de chimères à buste de femmes ailées engagées dans une gaine feuillue se prolongeant en rinceaux sur la panse, ainsi que les mascarons de grotesque de part et d'autre de celle-ci (fig.102).



102. Jardinière en faïence fine glaçurée dite *Majolique*
Vers 1880 ; H : 27 cm.
Musée de Sarreguemines

Les décorateurs utilisent aussi très fréquemment le masque féminin, parfois coiffé d'une palmette, comme élément central d'une composition décorative. Il apparaît souvent comme relief d'applique sur des vases et en frise sur les corniches des poêles. Il est souvent employé vers 1870 dans les motifs en

¹³⁵ Coll. Particulière.

¹³⁶ Coll. Particulière.

¹³⁷ Musée de Sarreguemines Inv. n° 93.301.

impression peinte des jardinières et des cache-pot (Décors 105,107, 199, 223,240, 274 et 277).

C. LES RÉFÉRENCES À L'ART DES XVII^{ème} ET XVIII^{ème} SIECLES

L'une des caractéristiques de l'historicisme, mouvement qui prédominait dans les arts décoratifs dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle était l'extrême éclectisme des sources et des styles auxquels il se référait. Pratiquement toutes les périodes de l'histoire artistique étaient sollicitées ; les ornemanistes et les dessinateurs qui alimentaient de leurs livraisons les revues et les publications spécialisées dans les applications de l'art à l'industrie se voulaient encyclopédiques et pour cela puisaient dans les collections privées mais aussi dans celles des musées. Ceux-ci s'étaient énormément enrichis au cours du siècle et faisaient à présent une bonne place aux objets des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. La restauration de grands châteaux avait amené aussi la réalisation de meubles de styles anciens ¹³⁸ : au château d'Eu, Jeanselme meubla la galerie des Guise de sièges d'inspiration Louis XIII ; à Versailles, ce sont des meubles Louis XIV qui furent demandés à Brion pour la Galerie des Glaces et des Salons de la Paix et de la Guerre ; à Chantilly, c'est le style Louis XV que Grohé reconstitua pour les appartements du duc et de la duchesse d'Aumale.



103. Pot couvert en faïence fine glaçurée dite *Majolique*
Vers 1880 ; H : 76,5 cm.
Musée de Sarreguemines

¹³⁸ Coignard 1991 p. 21.

Un grand vase fait explicitement référence au style Louis XIII. Il porte le numéro 2557 au catalogue, ce qui indique qu'il y entre à la fin du siècle, vraisemblablement vers 1895 (fig.103); il y est désigné sous le nom de *Potiche Louis XIII*. Il s'agit d'un vase sur piédouche muni d'un couvercle, la panse est cylindrique et surmontée d'un épaulement court. Deux prises latérales en forme de tête de bélier sont fixées sur la partie supérieure, une frise d'entrelacs souligne la base de l'épaulement qui porte deux masques feuillus aux visages d'enfants souriants. Le corps de la pièce est recouvert d'un motif de feuillage de chêne qui se détache sur un fond brun. Ce vase est la copie d'une œuvre créée dans les ateliers de Sèvres, la forme en fut dessinée par H. Régnier en 1859¹³⁹. Le Musée national du château de Compiègne en conserve deux exemplaires réalisés en 1866 et livrés au Mobilier national en 1868¹⁴⁰. Le décor gravé sur engobe de la panse est différent de celui de Sarreguemines, il a été exécuté par Optat Millet et rappelle les décors *a sgraffiato* de la majolique italienne.¹⁴¹ Théodore Deck en fit aussi une copie et en confia la conception de l'ornementation à Louis Carrier-Belleuse.¹⁴²

Les ivoires allemands



104. Pot à tabac en grès fin mat à décors de *putti*
Vers 1860-1870 ; H : 21,5 cm.
Musée de Sarreguemines

¹³⁹ Cat. Porcelaines et terres de Sèvres... 1994 p. 300.

¹⁴⁰ Musée national du château de Compiègne Inv. n° C 1858 et C 1945.

¹⁴¹ M. Brunet et T. Préaud 1978, pl. LXXII, p. 275.

¹⁴² Cat. *Théodore Deck*. Musée du Florival, Guebwiller 1991 p.12.

Quelques objets en grès des années 1870 s'apparentent aux pichets et aux gobelets en ivoire du XVII^e siècle des ateliers des villes de Flandres et d'Allemagne du sud : Augsbourg, Ulm ou Nuremberg où s'illustrèrent des artistes comme Georg Petel et Bernhard Strauss. Le pot à tabac (n° 243)¹⁴³ a été façonné dans une pâte de grès de teinte jaune qui évoque la couleur de l'ivoire (*fig. 104*). Le corps de ce récipient est décoré sur la presque totalité de sa hauteur par une frise en bas-relief sur laquelle se déploie une ronde de *putti* de style classique qui offre beaucoup d'analogie avec les chérubins dansant des œuvres du sculpteur flamand Duquesnoy.



105. Cache-pot en grès fin mat à décors de putti
Vers 1865-1870
Musée de Sarreguemines

La peinture hollandaise et flamande

Une série d'objets créés autour de 1870 portent la marque de l'influence de la peinture flamande et hollandaise. Il s'agit de formes réalisées en grès ; elles présentent un décor en bas-relief dont les personnages et les scènes sont tirés de tableaux des XVI^e et XVII^e siècles dans la manière du Hollandais Jan Steen ou des Flamands Adriaen Brouwer et David Teniers.

Sur le pot à tabac forme n° 47¹⁴⁴ figure une fête villageoise : un musicien monté sur un tonneau joue de la musette, devant lui se tient un violoniste. Un peu plus loin un couple danse devant l'assemblée villageoise ; à

¹⁴³ Musée de Sarreguemines inv. n° FA 211004.

¹⁴⁴ Musée de Sarreguemines Inv. n° 93.78.

côté trois hommes s'empresment auprès d'une jeune femme qui porte un gobelet à la main. Le couvercle est sommé d'une prise anthropomorphe : un



106. Cruche à bière en grès fin à décors de scènes de fête villageoise (n°38)
Vers 1860 – 1870 ; H : 20cm.
Musée de Sarreguemines



107. Cruche à bière en grès fin à décors de scènes de fête villageoise (n° 17)
Vers 1860 – 1870 ; H : 22 cm.
Musée de Sarreguemines

jeune homme jouant de la cornemuse. Il est adossé à un tronc d'arbre creux formant le réceptacle destiné à recevoir le culot d'une pipe (*fig. 108*). La même frise est utilisée sur la cruche en grès n° 38 (*fig.106*).¹⁴⁵ Un autre pot à tabac (n° 13) de forme cylindrique présente des scènes analogues. Dans la partie centrale se déroule un bandeau occupé par quatre scènes de cabaret différentes : des personnages assis à des tables consomment de la bière et fument de longues pipes de terre (*fig.109*). La cruche à bière n° 17 possède une anse en forme de tronc d'arbre (*fig. 107*). Sur le flanc du récipient se développe une représentation de kermesse dans laquelle se succèdent diverses petites scènes : trois personnages attablés trinquent ; un aubergiste adossé à la porte de son établissement, décoré de l'étoile des brasseurs, contemple la scène. Plus loin, la communauté villageoise danse au son de la musette.

Il existait des collections importantes de peintures flamandes et des études parurent sur les principaux maîtres. Dans un ouvrage qu'il consacra au

¹⁴⁵ Musée de Sarreguemines Inv. n° 93.84.

peintre Jan Steen, Van Westrheene¹⁴⁶ livra en 1856 une partie des raisons qui expliquent l'attachement du public à cet art. Pour ce critique, il s'agit d'une peinture nationale, différente de celle de l'école italienne qui prédominait en Europe après la Renaissance. Elle reflète mieux l'âme du nord, qu'elle exprime à travers une thématique qui lui est propre : "l'imitation du paysage et des scènes de la vie populaire, publique ou privée." L'auteur explique que "chaque phase de la vie domestique a son attrait pour l'esprit national du Hollandais ; de tout temps on a trouvé ici la joie et le confortable dans les grandes réunions, dans les fêtes populaires."¹⁴⁷ La gaieté et la jovialité des scènes représentées correspondaient au goût de la vie et de la fête d'une grande partie de la société du Second Empire. Même si l'on reprochait à certains de ses tableaux une trop grande trivialité, on parlait de Jan Steen comme d'un "philosophe social".



108. Pot à tabac en grès fin mat à décors de scènes de fête villageoise
Vers 1860-1870 ; H : 18 cm.
Musée de Sarreguemines



109. Pot à tabac en grès fin glaçuré à décors de scènes de genre
Vers 1860-1870 ; H : 26cm.
Musée de Sarreguemines

Les faïences du XVIIIème siècle

La copie de faïences et de porcelaines du XVIIIème siècle constitue certainement la part la plus importante de la production historisante de la

¹⁴⁶ T. Van-Westreene *Jan Steen, étude sur l'art en Hollande*. La Haye, 1856.

¹⁴⁷ Cité dans le *Magasin pittoresque* 1859 p. 67.

manufacture. Il est évident qu'en choisissant ses modèles dans le domaine même de la céramique, la transposition et la reproduction étaient plus simples et plus faciles. Elles ne nécessitaient que peu d'accommodement des formes et des décors ; on substituait simplement des techniques industrielles aux techniques artisanales. Mais la raison profonde de ce succès trouve son origine essentiellement dans la vogue des collections, phénomène déjà maintes fois souligné dans l'analyse de l'historicisme mais qui prend ici une dimension particulière. On s'accordait à reconnaître à l'époque que les amateurs de faïences étaient particulièrement nombreux ; Ernest Bosc, auteur d'un *Dictionnaire de l'art de la curiosité et du bibelot*, note : "Il n'existe pas d'objets de curiosité qui figurent sur le marché en aussi grande quantité que les faïences, aussi les collectionneurs de cet article sont de beaucoup les plus nombreux, c'est par centaines qu'on peut les compter rien que dans Paris."¹⁴⁸ Il faudrait compléter cette remarque en rappelant que parmi les céramiques présentes sur le marché de l'objet d'art, celles fabriquées au XVIIIème siècle étaient les plus courantes.

Parallèlement à la constitution de nombreuses collections se développa au cours du siècle une volonté de mieux connaître l'histoire des céramiques, de recenser les marques et de définir des attributions. "Le collectionneur, à ses débuts, ne se place pas à ce point de vue. Séduit par la beauté des formes, par la pureté de la matière, par le charme des couleurs, il réunit des pièces de porcelaine ou de faïence, sans se préoccuper d'abord d'autre chose que de leurs mérites décoratifs. Ce n'est que plus tard qu'il s'avise de l'intérêt qu'il pourrait y avoir à connaître le lieu de provenance de tel ou tel vase, la date de sa fabrication, la signification de certains signes qui y sont inscrits."¹⁴⁹ Il est vrai que les attributions étaient alors âprement discutées par les spécialistes. Comme la présence d'une signature sur un tableau, les marques déterminaient grandement la valeur des objets. On trouve dans *Bouvard et Pecuchet* de Flaubert une scène qui témoigne de ces querelles d'érudit ; un collectionneur de faïence, le notaire Marescot convoite une soupière de Rouen que Bouvard et Pécuchet avaient acquise.

"Si je revoyais votre soupière ?

Il la fit sonner d'un coup de doigts, puis contempla les deux S peints sur le couvercle.

"La marque de Rouen ! dit Pécuchet.

¹⁴⁸ E. Bosc 1883 p. 319.

¹⁴⁹ Paul Gasnault dans la préface de *l'Histoire de la céramique* d'Edouard Garnier, Tours, 1882 pVII.

-Oh ! Oh! Rouen, à proprement parler, n'avait pas de marque. Quand on ignorait Moustiers, toutes les faïences françaises étaient de Nevers. De même pour Rouen, aujourd'hui ! D'ailleurs on l'imité dans la perfection à Elbeuf!

- Pas possible !

- On imite bien les majoliques ! Votre pièce n'a aucune valeur, et j'allais faire, moi, une belle sottise !"¹⁵⁰

On peut rapprocher cet échange animé d'un passage du *Cousin Pons* où s'exprime l'érudition du collectionneur :

- "Et à quoi reconnaissez-vous le Frankenthal ?

- Et la signature ! dit Pons avec feu. Tous ces ravissants chefs-d'œuvre sont signés. Le Frankenthal porte un C et un T (Charles-Théodore) entrelacés et surmontés d'une couronne de prince. Le vieux Saxe a ses deux épées et le numéro d'ordre en or. Vincennes signait avec un cor. Vienne a un V fermé et barré. Berlin a deux barres. Mayence a la roue. Sèvres les deux LL, et la porcelaine à la reine un A qui veut dire Antoinette, surmonté de la couronne royale. Au dix-huitième siècle, tous les souverains de l'Europe ont rivalisé dans la fabrication de la porcelaine. On s'arrachait les ouvriers. Watteau dessinait des services pour la manufacture de Dresde, et ses œuvres ont acquis des prix fous. (Il faut s'y bien connaître, car, aujourd'hui, Dresde les répète et les recopie). Alors, on a fabriqué des choses admirables et qu'on ne refera plus..."

La passion de la collection animait également Dalègre et Gardilanne, les héros du *Violon de Faïence*, le petit roman qu'écrivit vers 1876 Champfleury. Ces deux amis recherchaient avec assiduité et dans une rivalité acharnée des trésors dans la campagne nivernaise et fréquentaient le célèbre *Club des faïences* : "On ne vit à Paris que pour la faïence ; de toutes les parties de l'Europe arrivent des étrangers de distinction qui sollicitent la faveur d'être reçus dans notre club. Nous avons chaque premier vendredi du mois un repas de corps, servi dans les plus belles faïences qui se puissent voir, et un prix est décerné dans le courant de la soirée à l'amateur qui produit une pièce inconnue..."¹⁵¹

Beaucoup de ces collections constituées par des amateurs éclairés venaient enrichir les musées qui nous l'avons déjà souligné connurent un engouement très important. Un grand nombre d'entre eux furent consacrés à

¹⁵⁰ G. Flaubert *Bouvard et Pécuchet* (1881) ; édition Le Livre de Poche 1970 p.151.

¹⁵¹ Champfleury *Le violon de faïence* 1876 p.133.

la céramique. Grâce à Alexandre Brongniart et Denis-Désiré Riocreux,¹⁵² le musée de Sèvres devint un haut lieu des études de céramologie. Ils publièrent, en 1845, le premier catalogue des collections sous le titre *Description méthodique du Musée Céramique de la manufacture Royale de Sèvres*. L'établissement avait dans un premier temps une fonction technique et documentaire. Riocreux conservateur du musée à partir de 1823 avait opté pour une présentation et une classification selon les grandes familles de céramiques mises en évidence notamment par Alexandre Brogniart ; ces classes se divisaient ensuite par pays et par époque. Des fiches manuscrites étaient placées à côté des œuvres. Champfleury poursuivit l'œuvre de Riocreux à partir de 1872 et ce jusqu'en 1885¹⁵³. Il orienta les expositions et les acquisitions selon des critères artistiques et se sépara des échantillons de terres et de vernis. Le musée se transporta dans un nouveau bâtiment qu'il occupe encore de nos jours. Champfleury rédigea un *Guide du visiteur à la Manufacture de Sèvres* en 1874, une *Bibliographie céramique* en 1881, une *Histoire et description des trésors d'art de la manufacture de Sèvres* en 1884, travaux qui firent autorité. Le musée reçut en 1883 l'important legs du baron Davillier composé de faïences hispano-moresques et de majoliques italiennes. Champfleury s'intéressa à la faïence populaire du XVIIIème à laquelle il consacra quelques ouvrages¹⁵⁴.

Dans certains centres de production de céramique, d'autres musées furent créés : le musée municipal de Nevers se constitua autour du fonds Gallois, acheté par cette ville en 1847 ; celui de Rouen s'organisa autour de la collection Pottier en 1864. A Limoges en 1865, Adrien Dubouché prit en charge la direction du musée de la ville. Très vite il s'attacha à en enrichir le département de céramique créant de ce fait un établissement scientifique de qualité auquel il adjoignit une école d'art. En 1866, il offrit 400 objets au musée ; en 1875 c'est la collection de 587 pièces de son ami Albert Jacquemart, le grand historien de la céramique qu'il acquit.

Des ouvrages apparurent qui faisaient le point des connaissances et qui s'adressaient plus particulièrement aux collectionneurs et aux connaisseurs. En 1861, Auguste Demmin publiait *Le Guide de l'amateur de faïences et de porcelaines*. La première édition, tirée à 3000 exemplaires, fut épuisée en quelques mois ; ce succès traduit l'engouement pour la faïence qui existait

¹⁵² Riocreux fut conservateur du musée de céramique de la manufacture de Sèvres de 1823 à 1872.

¹⁵³ Sous le mandat de Champfleury le musée s'enrichit de 1889 pièces. Voir le dossier édité par le Musée d'Orsay en 1990 : *Champfleury- L'art pour le peuple*.

¹⁵⁴ *Histoire des faïences patriotiques sous la révolution*. Paris, 1875, 382 p. ; *Les anciennes fabriques de faïences en Bretagne*. Extrait de *La Bretagne artistique*, 1880, 4 p.

dans le monde des collectionneurs. D'autres ouvrages lui succédèrent. Parmi ceux qui connurent un grand succès, on peut citer les ouvrages de Jacquemart : *Les Merveilles de la céramique ou l'art de façonner et décorer les vases en terre cuite faïence, grès et porcelaine depuis les temps antiques jusqu'à nos jours* en 3 volumes édités de 1866 à 1869, et *l'Histoire de la céramique. Etudes descriptive et raisonnée des poteries de tous les temps et de tous les peuples* en 1875.

Dans la première moitié du siècle, ce furent essentiellement les porcelaines qui attirèrent l'attention des collectionneurs : celles de Saxe, de Sèvres, de Vincennes, de Vienne. C'était un goût profondément aristocratique qui appréciait plus particulièrement la finesse et la blancheur de la pâte, la délicatesse des décors ; tout ce qui évoquait "les merveilles de la France Pompadour", pour reprendre l'expression de Balzac¹⁵⁵. C'est dans cet esprit que Sarreguemines réalisa, dès les années 1840, des copies de services de table de Saxe en demi-porcelaine : le service de forme *Renaissance* constitua d'ailleurs la manifestation la plus précoce de l'intérêt porté à la redécouverte du rocaille alors que le néo-classicisme prédominait encore toujours dans le catalogue. La première mention en fut faite en mars 1844 dans les rapports du jury départemental pour l'exposition nationale des produits de l'industrie française : "nous avons vu avec la plus grande satisfaction que cet établissement n'avait pas abandonné les belles et pures formes de l'Antiquité (...). Les formes dites d'argent ou renaissance quoique moins gracieuses sont néanmoins pures et d'un choix convenable pour l'usage auquel elles sont destinées"¹⁵⁶. Il est vraisemblable que ce soit ce même service qui est décrit en ces termes cinq années plus tard : "...ce magnifique service de table qui reproduit les courbes gracieuses et l'ornementation du vieux Saxe."¹⁵⁷ Les pièces de forme du service *Renaissance* sont portées par un piédouche important aux moulures rocailles qui confèrent aux objets une belle prestance, les anses en forme de poignée portent en leur centre une coquille, les prises des couvercles sont formées d'une tige feuillée qui s'enroule en anneau.

La porcelaine était considérée à cette époque comme un produit noble alors que la faïence avait une réputation plus populaire, plus roturière ; au XVIIIème siècle, la première se trouvait sur la table des rois et des nobles, la seconde sur celle de la bourgeoisie. L'intérêt pour la faïence populaire qui se

¹⁵⁵ H. de Balzac *Le Cousin Pons* 1847 éd. Le livre de poche 1983 p. 12.

¹⁵⁶ Rapport de la sous-commission du jury départemental pour l'exposition nationale des produits de l'industrie française sur la production de la faïencerie de Sarreguemines, 29 mars 1844 (A.D. Moselle 265 M 1). Cité dans C. Hiegel 1977 p. 147 à 150.

¹⁵⁷ Rapport de M. Terquem sur l'exposition des produits de l'industrie et de l'agriculture du département de la Moselle. *Mémoire de l'Académie de Metz*, 1849, p.461

développa au milieu du siècle attira d'ailleurs les sarcasmes des puristes : "Le plus amusant de tous les collectionneurs est incontestablement celui à qui la nature a accordé le don de chercher et de trouver l'*art* dans les plus ignobles productions du manœuvre, dans de grossiers décalques enluminés de l'imagerie d'Epinal même, que l'*artiste* s'est procuré à la fabrique Pellerin à raison de deux francs le cent de feuilles. Pour ce collectionneur là, plus l'image barbouillée sur faïence ou ailleurs est mal dessinée, plus les couleurs en sont criardes, plus ce singulier amateur s'extasie devant son trésor ! (...) Un saladier de paysan nivernais, décoré naïvement d'un arbre d'amour, copié d'après ces images que l'on rencontre collées sur les murs des chaumières, voilà la *rénovation de l'art, l'art populaire, l'art unique, l'art original, etc., etc.*"¹⁵⁸

L'amateur auquel A. Demmin fait référence dans sa critique est vraisemblablement Champfleury¹⁵⁹, le grand chantre de la faïence populaire qui fut nommé en 1872 conservateur du musée de la Manufacture de Sèvres après avoir longtemps décrié la porcelaine qu'il considérait comme une matière trop parfaite et trop froide. Dans son roman *Le violon de faïence* il fait dire à Gardilanne : "Nous manquons à Paris (...) de beaux spécimens des fabriques de Nevers, par la raison que la porcelaine l'a emporté jusqu'ici sur la faïence ; mais il viendra un jour où la faïence triomphera et prendra le pas sur sa rivale princière. Une révolution se produira en céramique comme elle a éclaté en 89. La faïence c'est la bourgeoisie qui demande à faire reconnaître ses droits, et le sort de la noblesse est réservé à la porcelaine. On ne la persécutera pas ; mais elle tombera dans l'oubli, et seulement les parvenus, pour se donner des airs de grands seigneurs, rechercheront cette froide et vaniteuse fabrication."¹⁶⁰ Champfleury s'était rendu célèbre par ses études sur l'art populaire en publiant en 1865 une *Histoire de la caricature moderne* et en 1867 une *Histoire des faïences patriotiques sous la révolution* et en 1869 une *Histoire de l'imagerie populaire*. Il s'attachait à montrer dans ses travaux l'importance de ces manifestations trop longtemps dédaignées parce que modestes et sans valeur artistique ; issues du peuple, elles traduisaient ses aspirations, ses croyances et constituaient une richesse documentaire indéniable. Champfleury a contribué au milieu du siècle au regain d'intérêt porté à la faïence.

¹⁵⁸ A. Demmin 1873 p. 20 et 21

¹⁵⁹ On peut lire en effet à la page 6 du même guide l'attaque suivante : "M. Champfleury n'appelle-t-il pas le barbouillage des grossières assiettes nivernaises, fabriquées sous la République, l'*Art de Rénovation, qui doit occuper le premier rang dans l'histoire artistique ?* (voir FAÏENCES PATRIOTIQUES, *Revue de Province.*) Est-ce une gageure, ou doit on encore attribuer cela à l'évidence régnante ? Si M. Champfleury entend vraiment l'art ainsi on devrait lui conseiller d'acheter toute la série des images coloriées d'Epinal pour s'en faire une galerie."

¹⁶⁰ Champfleury 1876 p. 18



110. Paire de vases en faïence fine à décors d'impression peinte à motifs dits à *la Berain*
Vers 1860-1870 ; H : 14,5 cm.
Musée de Sarreguemines



111. Pot à fleurs en faïence fine à décors d'impressions peintes, à motifs dits à *la Berain*, intitulés Moustiers.
Vers 1870 ; H : 12 cm.
Musée de Sarreguemines

Dans ce mouvement de redécouverte, les manufactures de faïence fine s'approprièrent les décors anciens et proposèrent à leur clientèle des services de table dans le goût du XVIIIème siècle. Les principaux centres de production

furent ainsi "cités" par les industriels. Un petit cache-pot (n° 389) porte le nom de *Moustiers* (fig.111); sa forme reprend celle des seaux à rafraîchir produits par ce centre. Le décor obtenu par la technique de l'impression peinte est du type dit à *la Berain*.¹⁶¹ Il est composé de ferronneries portant des pots de feu, des lambrequins et des arabesques autour d'une figure de grotesque. Jean Berain (1639-1711) créa des décors de grotesque et d'arabesque en interprétant les ornements des loges du Vatican de Raphaël. Ces motifs furent adaptés par les faïenciers de Moustiers et notamment par la fabrique de Clerissy dès la fin du XVIIème siècle. Les contours des décors sont réalisés en bleu ; certains éléments sont peints en jaune dans la tradition des couleurs de grand feu. Mais c'est le centre de Rouen qui a fait l'objet du plus grand nombre d'emprunts ; ce fait est dû à la très grande renommée dont il jouissait auprès des amateurs : "C'était l'époque où les gens distingués recherchaient les vieux plats de Rouen" (Gustave Flaubert).¹⁶²



112. Bonbonnière en faïence fine à décors d'impression peinte à motifs rayonnants, et à montures de bronze.

Vers 1870 ; H : 17,5 cm.
Musée de Sarreguemines

Les lambrequins de Rouen ont été largement employés à Sarreguemines (fig.112)¹⁶³. Ces décors avaient connu un grand succès au début du XVIIIème siècle. Ils s'inspiraient de ceux qui ornent les porcelaines "bleu et blanc" de la Chine. Le motif est constitué par l'alternance de broderies peintes en bleu sur le fond blanc et de languettes à fond bleu sur lesquelles se

¹⁶¹ S. Dauguet et D. Guilleme-Brulon s.d. p. 6.

¹⁶² G. Flaubert *Bouvard et Pécuchet* (1881) ; édition Le Livre de Poche 1970 p.150.

¹⁶³ A la même époque d'autres manufactures copiaient également les décors rayonnants de Rouen : Gien, Quimper.

développent des broderies ou des palmettes blanches. Les combinaisons en sont très variées. Les lambrequins se situent en bordure des pièces ; au centre



113. Vase sur piédouche, à décor d'impression peinte à motifs inspirés de la céramique de grand feu du XVIIIème siècle.

Vers 1880 ; H : 29 cm.

Musée de Sarreguemines

de l'assiette est placé un motif central en rosace. Le décor *Cluny*, utilisé pour les services de table, est conçu sur ce modèle ; les réserves à l'intérieur des broderies sont peintes en ocre. Le service *Harcourt* comporte quant à lui un motif de lambrequins polychromes. Sur une bonbonnière du musée de Sarreguemines¹⁶⁴ apparaît le décor 267 de type rayonnant (*fig.112*): les lambrequins à fond bleu se prolongent jusqu'à la rosace centrale où ils s'intercalent entre les rayons et forment en négatif de larges réserves blanches festonnées qui accueillent un réseau de dentelles à rinceaux. Le résultat est assez heureux avec son imbrication de réserves tour à tour blanches ou bleues ; on ne distingue plus le décor du bord de celui du centre tant les deux s'interpénètrent et se superposent. Des rehauts de rouge viennent enrichir la composition. Le décor *François* est construit sur un modèle à structure rayonnante ; les lambrequins se prolongent jusqu'au centre du motif ; ils sont finement ornés de palmettes et de rinceaux blancs.

¹⁶⁴ Inv. n° 93.99.



114. Assiette du service de table dénommé *Rouen*. Décor d'impression peinte
Vers 1870 ; H : 24 cm.
Musée de Sarreguemines



115. Assiette du service au décor à la corne n°1928, impression polychrome.
Vers 1880-1890 ; H : 24 cm.
Musée de Sarreguemines

Le décor *Rouen* apparut à Sarreguemines à la fin des années 1860, et figura très longtemps dans le catalogue de la faïencerie. Il reprend le motif au rocher et aux œillets¹⁶⁵ qui avait été conçu à Rouen en 1740 par le peintre Dieul qui introduisit dans ce centre un grand nombre de motifs d'Extrême-Orient (*fig. 114*). Le décor est constitué de gros œillets peints en rouge ou en bleu et de grenades. Au premier plan sur une terrasse, on a figuré en brun un rocher percé au profil multilobé. Des oiseaux et des papillons viennent agrémenter l'ensemble. Le bord est souligné par un galon d'arceaux entrecroisés.

Le décor *1928* ou décor à la corne est un autre motif créé au milieu du XVIIIème siècle par Dieul qui s'inspire d'un modèle Quianlong : trois cornes d'abondance de tailles croissantes se répartissent sur la surface de l'assiette (*fig. 115*). Elles s'enroulent à leur extrémité et portent sur leur flanc un cartouche ovale quadrillé ; leur pavillon est rempli d'œillets rouges et bleus aux pétales hachurés. Le bord est marqué par un décor peigné rouge. Ce motif a été utilisé par de nombreuses faïenceries industrielles au XIXème siècle ; Gien proposait vers 1870-1875 des services de table fort proches de celui-ci.

C'est à la manufacture de Guillibaud que Sarreguemines emprunta son décor *Montmorency* : le motif principal utilise une balustrade et des fleurs traitées à la manière orientale. Sur l'aile, des brindilles de sainfoin dans des réserves blanches alternent avec des galons quadrillés en vert, typiques des porcelaines de la famille verte de l'époque Kang-hi (*fig. 116*). Le nom du décor est une référence au duc de Montmorency-Luxembourg, Charles François II,

¹⁶⁵ S. Dauguet et D. Guilleme-Brulon s.d. p.85.

nommé en 1728 gouverneur de Normandie et auquel la ville de Rouen offrit en 1730 un service sur lequel figuraient les armes de sa famille.¹⁶⁶ Emile Reiber consacra en 1861 une des planches de sa revue *L'Art pour tous*¹⁶⁷ à ce décor ; elle est sans doute à l'origine de la création du motif à Sarreguemines ; une assiette tout à fait identique est représentée dans *l'Histoire de la céramique* d'Edouard Garnier¹⁶⁸



116. Plat en faïence à décor d'impression peinte du motif *Montmorency*
Vers 1870-1880 ; H : 31,5 cm.
Musée de Sarreguemines

Plusieurs motifs étaient empruntés au répertoire des faïenceries de l'est de la France. Le décor *Strasbourg* est composé de fleurs de qualité contournée, c'est-à-dire aux contours cernés d'un fin trait noir (*fig.117*). Un bouquet avec une grande tulipe occupe le centre de l'assiette et un semis de fleurettes est éparpillé sur l'aile. Le volume et le modelé sont obtenus par un dégradé de la touche, plus ou moins colorée. Le service *Vieux Strasbourg* est de forme rocaille à bords chantournés ; il possède un décor de bouquets à la tulipe. La soupière est très proche des productions des Hannong¹⁶⁹ ; les anses sont en forme de poignée, les bords rehaussés d'un décor peigné et sur le couvercle, un artichaut constitue la prise. La forme *Hannong* apparaît plus tardivement dans le catalogue de Sarreguemines, peut-être au début du

¹⁶⁶ A Fay- Hallé et C. Lahaussais 1986 p. 88. Des pièces de ce service sont conservées au Musée des Beaux-Arts et de la Céramique de Rouen.

¹⁶⁷ E. Reiber *L'Art pour tous*, 1^o année, n° 99, p.395.

¹⁶⁸ E. Garnier, 1882, pl. VII. L'assiette appartenait à la collection P. Gasnault.

¹⁶⁹ Cf. la soupière représentée in J.D. Ludmann 1973, p.76.

XXème siècle. Elle reprend des modèles de Joseph Hannong qui s'inspirait alors de certaines formes que Duplessis avait créées pour Sèvres. Les soupières comportent quatre pieds à enroulement ; le corps et les flancs présentent un décor plastique de côtes de céleri.



117. Jardinière en faïence fine à décors d'impressions peintes au motif *Strasbourg*.
Vers 1880-1890 ; L : 49 cm.
Musée de Sarreguemines



118. Assiette en faïence fine à décor d'impression du motif *Angkor*
Vers 1890 ; H : 24,5 cm.
Musée de Sarreguemines



119. Assiette en faïence fine à décor *Copenhague*.
Vers 1890 ; H : 24,5 cm.
Musée de Sarreguemines

La manufacture de Sarreguemines adopta également quelques motifs au répertoire de Meissen. Le *décor aux bulbes d'oignons* apparut en Saxe vers 1739 (*fig. 118*): il s'agit de la copie d'un modèle chinois qui représente une fleur d'aster s'étalant largement sur le champ du support ; la bordure est constituée d'une frise de grenades et de pêches alternativement tournées vers le centre et l'extérieur de la pièce. Ces fruits avaient été interprétés par les

décorateurs européens comme des oignons, d'où le nom qui sera attribué au motif : *Zwiebelmuster*. Au XIX^{ème} siècle, ce décor était répandu dans l'Europe entière ; il était notamment utilisé à Tournai. Lorsque, vers 1880, cette manufacture ferma, Paul de Geiger fit venir un bon nombre de ses ouvriers à Sarreguemines ; ils y introduisirent sans doute le motif.¹⁷⁰ La même hypothèse peut être formulée pour le décor *aux immortelles* ou *aux fleurs éclatées* (fig.119). Celui-ci fut créé vers 1760 à Meissen où on utilisa la technique de peinture au cobalt sous glaçure pour le réaliser. Son origine est également extrême-orientale.



120. Sucrier en porcelaine à décor d'impression polychrome *Fleurs de Saxe*.
Vers 1880-1890 ; H : 7 cm.
Musée de Sarreguemines

Reproduit par un très grand nombre de fabriques de faïence et de porcelaine, il connut notamment un long succès à la manufacture royale de Copenhague¹⁷¹. Le décor *Fleurs de Saxe* est l'un des plus prestigieux que la manufacture ait inscrit à son catalogue (fig.120). Il s'agit d'un motif de fleurs européennes exécutées au naturel et réparties sur la surface de l'objet. Deux techniques concourent à sa réalisation : les contours très fins et discrets sont portés sur le support par impression ; la polychromie est posée au pinceau ; elle utilise des teintes douces et claires. Les *Fleurs de Saxe* apparurent vers 1890 à Sarreguemines sur les formes *Viennoise* en porcelaine et *rocaille* en faïence.

¹⁷⁰ Le motif est désigné dans les catalogues des années 1920 sous le nom d'*Angkor*, ce site a fait l'objet de recherches de la part de l'école française d'Extrême-Orient à partir de 1898.

¹⁷¹ Ce fait explique que le décor *aux immortelles* est désigné à Sarreguemines sous le nom de *Copenhague*.



121. Tasse et sa soucoupe en porcelaine à décor d'impression polychrome à motifs d'oiseaux dans le goût de Meissen.
Vers 1880-1890 ; H : 6,5 cm.
Musée de Sarreguemines

L'esprit rocaille

Le goût au XIX^{ème} siècle se portait d'une manière privilégiée vers des formes artistiques consacrées par une longue histoire et dans lesquelles il avait tendance à se réfugier mais il se trouvait également emporté dans une constante quête de la nouveauté, de la fantaisie et de la surprise. La redécouverte des œuvres produites par les arts décoratifs à l'époque de l'épanouissement des styles rocaille et rococo lui permit de résoudre cette apparente contradiction. Au milieu du XVIII^{ème} siècle, le terme de rococo n'était pas employé ; on parlait plutôt de "genre pittoresque". Lorsque vers 1734 Meissonnier publia un recueil de dessins, le critique du *Mercur de France* définit parfaitement ce nouveau genre : "On y trouve des fontaines, des cascades, des ruines, des rocailles et des coquillages des exemples d'architecture dont les effets sont bizarres, inhabituels et pittoresques par leurs formes surprenantes et extraordinaires." Toutes ces caractéristiques étaient également recherchées au XIX^{ème} qui en appréciait les aspects fantasques et gracieux et leur empruntait l'asymétrie, les sinuosités, les courbes et contre-courbes, les moulures rocailles et les coquilles, les tritons et les sirènes. Ce goût appartenait aussi à une époque révolue, à une société disparue, celle qui précédait les bouleversements politiques et la révolution industrielle. On lui associait des images de vie heureuse, de fêtes galantes où évoluaient des personnages élégants dont les gestes gracieux attestaient le raffinement ; des représentations qui nourrissaient la nostalgie d'un bon vieux temps¹⁷².

¹⁷² Ce goût ne fait pas toujours l'unanimité ainsi Auguste Demmin le conteste violemment " Les mélanges du dix-huitième siècle, compilés sous l'influence des maîtresses et des petits abbés musqués, représentent bien le goût efféminé de cette époque dépravée."



122. Vase *Duplessis* en faïence fine glaçurée dite Majolique. Vers 1880-1890 ; H : 122,5 cm. Musée de Sarreguemines

Plusieurs vases de Sarreguemines portent le nom de Duplessis¹⁷³. Le décorateur Jean-Claude Duplessis naquit à Turin à une date non connue¹⁷⁴; après avoir travaillé pour la Maison de Savoie, il s'établit à Paris en 1742. Il dessina des formes pour les orfèvres de la capitale. Il entra à la manufacture de Vincennes en 1747, puis à celle de Sèvres où son nom resta attaché à des formes telles que *le vase Duplessis* de forme rocaille. A Sarreguemines, le vase à couvercle 1906 porte son nom (*fig. 122*). Il s'agit d'une forme à piédouche enrichie d'un tore de lauriers et à panse ovoïde surmontée d'un épaulement concave : le corps de l'objet est agrémenté de cannelures et de godrons verticaux. La référence à la porcelaine de Sèvres est ici explicite et précise.

Un ensemble composé d'une pendulette¹⁷⁵ (n° 2311) et de deux vases (n° 2312) fut dessiné dans le goût Louis XV. La silhouette de la pendule est "violonée" : son corps est formé de deux lobes d'inégales dimensions ; les contours sont soulignés par des côtes de style rocaille à courbes et contre-courbes. Les deux vases ont une forme balustre ; le culot porte des godrons torsés, des côtes en S divisent la panse en quatre réserves dans le sens de la

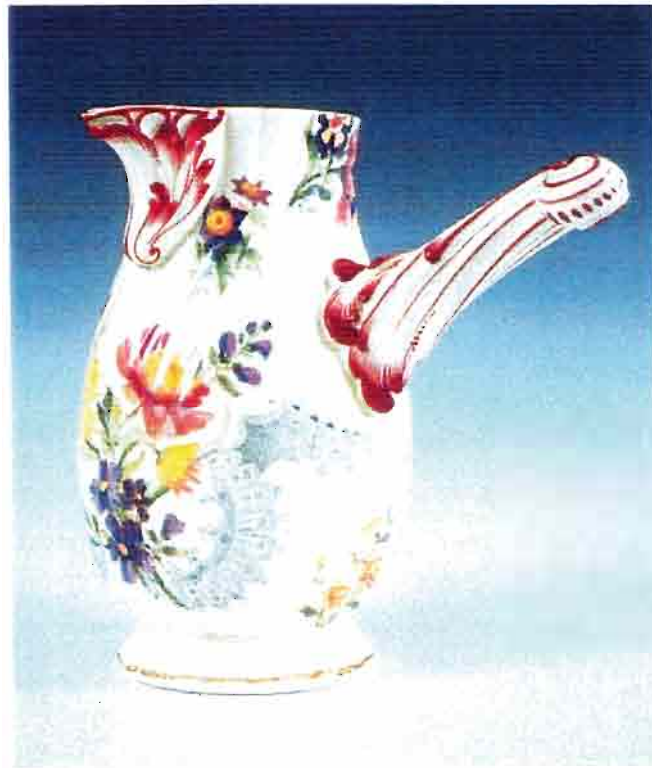
¹⁷³ Ce sont les formes n° 929, 1906 et 2335.

¹⁷⁴ J. Fleming et H. Honour 1989 p. 264 et 265.

¹⁷⁵ Musée de Sarreguemines Inv. n° 88.15

hauteur. Le décor est composé d'un jeté de fleurettes à pétales émaillées bleues sur un fond glaçuré jaune. Les faces latérales de la pendulette et la base des vases sont recouvertes par un motif de feuilles rondes et par une trame réticulée un fond vert.

Dans les catalogues des objets décoratifs, rares sont les objets qui sont désignés sous l'appellation rocaille (formes 941, 2342, 2390) ; on utilise plutôt des dénominations évoquant le roi Louis XV (formes 144, 183, 330, 331, 570, 801, 2156, 2302, 3846, 2547, 2509, 2371, 2359, 2358, 2354, 2320 décors Louis XV) ou ses contemporains : Duplessis (formes 929, 1906, 2335), Pompadour (forme 381 et décors 156,181,184 185), du Barry (forme 1821).

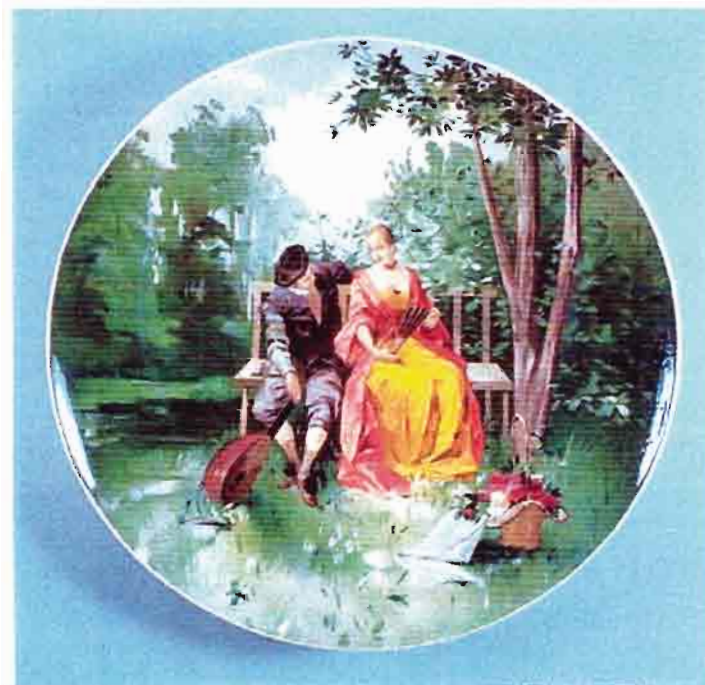


123. Verseuse en faïence fine à anse latérale inspirée des chocolatières du XVIIIème siècle. Décor d'impression polychrome à motif *Lavallière*
Vers 1880-1890 ; H : 18,5 cm.
Musée de Sarreguemines

L'examen des numéros au catalogue permet de constater que deux périodes ont privilégié les décors rocaille : la première correspond à la vogue du XVIIIème siècle du Second Empire, c'est-à-dire les années 1860 et le début des années 1870 ; la seconde coïncide avec le début des années 1890, époque où les formes très contournées deviennent même très nombreuses ; elles sont alors contemporaines de la naissance de l'Art nouveau avec lequel elles partagent le goût de l'asymétrie, de la courbe et d'une certaine fantaisie. Parmi les services de table de forme rocaille, il faut citer ceux qui portent les noms de

Vieux Strasbourg, Vendôme, Viennoise, Leczinska, Hannong, Alexandra, Berry, Rocaille, Louis XV.

L'époque était également à l'évocation de la peinture de Watteau, Boucher, Lancret, Pater avec leurs scènes de fêtes galantes, de danses et de musique : restitution d'un monde raffiné et de ses acteurs aux attitudes et aux gestes gracieux qu'étudie Charles Blanc dans son ouvrage *Les Peintres des Fêtes Galantes* (1864) et qu'exalte Verlaine à travers les poèmes de ses *Fêtes galantes*. Une série d'assiettes décoratives du début du XIX^{ème} siècle intitulée *Régence* reproduit par la gravure des tableaux dans ce goût ; des œuvres de Boucher et de Pater (*Le baiser volé*) y figurent. Des plats décoratifs reproduisent également des scènes galantes, par le procédé de la lithochromie : ainsi le décor 1725 représente-t-il un couple en costume Louis XV assis sur un banc dans un parc. Le personnage masculin tient un luth et s'adresse à une jeune femme richement vêtue ; à leurs pieds, dans l'herbe, est posée une corbeille fleurie (fig. 124).



124. Plat décoratif à décor d'impression de lithochromie d'une scène galante (Dec. 1725)
Vers 1890
Musée de Sarreguemines

On ne dédaignait pas pour autant le style Louis XVI ; on connaît la ferveur qui anima l'impératrice Eugénie pour le souvenir de la reine Marie Antoinette ; cependant les emprunts à ce style sont plus anciens. Nicholas Dawes a montré dans son ouvrage *Majolica* l'émergence en Angleterre à la fin des années 1840 d'un style particulier qu'il dénomme "*The Anglo-French style*" car les décorateurs qui le développaient étaient d'origine française comme Léon

Arnoux, Albert-Ernest Carrier-Belleuse, Pierre-Emile Jeannest, Victor Simeon, Hugues Protat, Emile Lessore ou Léon-Victor Solon. A l'origine, ce goût se développa en France surtout dans l'orfèvrerie et l'argenterie ; il régna en maître dans les années 1860 et 1870 dans les espaces réservés à la céramique aux expositions universelles.



125. Jardinière en forme de corbeille en grès fin mat.
Vers 1860-1870 ; H : 40 cm.
Musée de Sarreguemines

Il s'agissait alors d'un académisme qui puisait ses sources tant dans le néo-classicisme du XVIIIème siècle que dans la Renaissance, le vocabulaire ornemental employé étant celui de la mythologie classique privilégiant putti, tritons, sirènes, naïades, dauphins, nymphes, faunes et satyres. Il s'agit d'un art très sculptural qui fait appel à des figures en haut relief qui encadrent ou soutiennent en atlantes des coupes ou des corbeilles. Le surtout n° 37 au catalogue a été réalisé dans cette manière. Il s'agit d'une corbeille haute dont le piédouche est flanqué de deux sirènes adossées symétriquement (*fig.125*). Leur queue double s'enroule savamment de part et d'autre de la base de l'objet ; elle se termine par un fleuron d'acanthé. Des cornes d'abondance emplies de fleurs s'appuient contre leurs bras et viennent s'entrecroiser au centre de la pièce. La corbeille qui les surplombe porte un bandeau ajouré de cercles en entrelacs ; des guirlandes de fleurs fixées à des boutons retombent sur ses flancs. On peut rapprocher cette pièce de certaines œuvres de Froment-Meurice et notamment d'un surtout en argent daté de 1844¹⁷⁶ et qui figurait à l'exposition des produits de l'industrie.

¹⁷⁶ *L'Age d'or des arts décoratifs*, cat. d'exposition Paris, 1991, p. 429

Le cache-pot qui porte le numéro 49 au catalogue appartient à la même veine d'inspiration. Sa panse globuleuse est ceinte d'un bandeau ajouré identique à celui qui orne le surtout n°37. Deux putti au corps de tritons sont apposés sur les flancs de l'objet et en constituent la prise. Ils tiennent dans leurs bras de longues tiges qui viennent se croiser au centre d'un décor intermédiaire constitué de plantes aquatiques, de feuilles de nénuphars et de joncs. On retrouve également des tritons enfants dans la composition du surtout n° 90 ; ils portent en atlante le corps d'une coupe à fleurs.

Le surtout n° 911 utilise dans sa conception une structure similaire : deux tritons émergeant des flots soutiennent une grande coquille. A l'avant, postée comme la proue d'une nef, se dresse une néréide ; son corps est engagé à moitié dans une gaine feuillée ; à l'arrière de l'ensemble est assis un putti. Sur l'objet de forme n° 1368, deux sirènes assises sur une terrasse ornée de coquilles enlacent une gerbe de plantes aquatiques qui forment le corps d'un cache-pot.

Plusieurs grands vases de jardins ou cache-pot s'inspirent de prototypes classique ou néo-classique, notamment des modèles qui décorent le parc et les jardins du château de Versailles. Ainsi la forme n° 909 porte-t-elle le nom de vase *Versailles "têtes de sanglier"*. Il s'agit d'un cratère sur piédouche dont le culot est décoré par un motif de feuillages de chêne ; il est limité dans sa partie supérieure par une frise de méandres en grecques. Sur l'épaule ont été placées deux têtes de sangliers qui constituent les prises de l'objet. Le vase n° 745 est d'une forme très proche : quatre masques de lions en ponctuent la panse, ils portent dans leur gueule un anneau et l'extrémité de guirlandes de fleurs enrubannées. Ces masques sont posés sur une bande ornée d'un motif d'entrelacs. Là encore une frise de méandres en grecques souligne le bord.

Un grand nombre de vases sont dotés dans l'esprit néo-classique de prises en forme de têtes de béliers : c'est le cas notamment des formes n°1431, un vase Médicis au culot godronné et n° 198, dit vase *Louis XVI*. Ailleurs ce sont des têtes de faunes qui occupent cette fonction. Le cache-pot en majolique 1021¹⁷⁷ est globuleux (*fig.127*) ; le corps est recouvert d'un décor en bas-relief de lierres. Il repose sur quatre pieds en forme de pattes de bouc ; les deux prises représentent les masques de deux satyres souriants. La même structure figure sur le cache-pot 2510 ; la surface de sa panse est également parcourue par un réseau de lierre.

¹⁷⁷ Musée de Sarreguemines Inv. n° 88.02.



127. Cache-pot et son support en faïence fine glaçurée dite *Majolique*.
Vers 1880-1890 ; H : 30,5 cm.
Musée de Sarreguemines.

Le vase en parian 183 dit vase *Louis XV* a la forme d'une urne sur piédouche. Le pied comporte un décor de tores de lauriers enrubanné ; deux torsos de faunes aux cornes rejetées vers l'arrière forment les prises. Les gaines qui les portent se prolongent vers les épaules par deux enroulements et portent un décor de chutes de fruits et de feuilles. Sur une cheminée en majolique, des satyres en atlante soutiennent le bandeau à la base du manteau.¹⁷⁸ Ils sont représentés en buste, engainés dans une console à enroulement, les mains posées sur les hanches.

Parmi les évocations du mouvement néo-classique, il faut souligner la redécouverte vers 1880 de l'œuvre de l'ornemaniste Piranèse. Le cratère n°1076¹⁷⁹ est de forme Médicis (*fig. 128*). Le culot est godronné, les deux anses en forme de poignées possèdent des attaches figurant des mascarons. Le piédouche est cannelé ; il reçoit dans sa partie supérieure une collerette bombée. L'encolure très haute est parcourue par un réseau de cannelures torsos sur lesquelles se détache une frise figurant une scène antique de procession conduite par un prêtre dionysiaque portant le thyrsos. L'objet est une reproduction exécutée vraisemblablement d'après une gravure de Piranèse

¹⁷⁸ Coll. Particulière.

¹⁷⁹ Musée de Sarreguemines Inv. n° FA 1310036.

extraite de son *Vasi, Candelabri, Cippi...* (1778). Il s'agit d'un vase en marbre conservé dans les galeries du palais Farnese à Rome. Cependant on a renoncé à exécuter à la manufacture de Sarreguemines des anses verticales munies de leurs enroulements en crosse, jugées vraisemblablement trop fragiles.



128. Grand vase Médicis en grès émaillé à décors de scènes antique, d'après un vase du palais Farnèse.
Vers 1880 ; H : 81 cm.
Musée de Sarreguemines

Un certain nombre de statuettes et de groupes édités au cours de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle ont été copiés sur des biscuits de la manufacture de Sèvres, celle-ci demeurant malgré les critiques un modèle pour la plupart des manufacturiers. Alexandre de Geiger fit à plusieurs reprises des demandes, et cela dès 1854, au ministre d'Etat et de la maison de l'Empereur pour obtenir des modèles classiques de Sèvres¹⁸⁰. Les pièces réalisées en porcelaine étaient offertes, en échange, au musée de Sèvres. Le 8 juillet 1856, la demande fut réitérée : "Nous venons réclamer aujourd'hui la continuation de l'autorisation accordée et vous prions de vouloir bien nous faire parvenir les modèles choisis dernièrement

- 1° L'amour menaçant
- 2° La nymphe suppliante
- 3° Le mangeur de cerises et son pendant
- 4° Le grand jardinier et son pendant."

L'Amour menaçant figure au catalogue de la manufacture sous le numéro 211. La statuette représente Cupidon assis sur un rocher, l'index de la

¹⁸⁰ Archives de la manufacture de Sèvres.

main droite tendu dans un geste de menace. Il s'agit de la reproduction d'une œuvre de Falconet que l'artiste fit exécuter à Sèvres en 1757, d'après le plâtre qu'il avait présenté au Salon en 1755. *La Nymphé* est due au même artiste ; elle apparaît sous le numéro 212 du catalogue. Ces deux statuettes étaient très prisées du public au XIX^{ème} siècle, de nombreuses faïenceries en font la copie et la manufacture de Sèvres en assure elle-même des rééditions. Un exemplaire de ce groupe est acquis par l'empereur Napoléon III, il est livré en 1868 au palais de Compiègne.¹⁸¹



129. *Léda et le cygne*, groupe en faïence fine glaçurée dite Majolique. Vers 1880 ; H : 40 cm. Musée de Sarreguemines

Le groupe *Léda et le cygne* (n°621) reprend un biscuit édité en 1764 par Sèvres (*fig.129*). Il s'agit là encore d'une œuvre de Falconet, réalisée en 1764 d'après un tableau que Boucher peignit en 1742 et qui est conservé actuellement au *Nationmuseum* de Stockholm. La peinture fut popularisée par des gravures comme celle que fit Ryland en 1758. Falconet s'en inspira mais modifia la position d'un des bras dressé de Léda et imposa sa manière : "Falconet idéalisant le canon féminin tend vers un néo-classicisme que son modèle, plus naturaliste ignore."¹⁸²

Le goût pour les statuettes et les groupes en porcelaine et en faïence du XVIII^{ème} siècle conduisit la manufacture de Sarreguemines à produire de petits sujets pittoresques figurant des personnages vêtus de costumes du siècle des lumières et occupés à de petits travaux : jardiniers, tonneliers, vanniers,

¹⁸¹ *Porcelaines et terres de Sèvres*. Cat. d'exposition, Compiègne, 1994, p.314.

¹⁸² A. Faÿe-Hallé 1989 p.17 et 18.

saltimbanques... Ces petits objets étaient alors réalisés en grès puis, à la fin des années 1870, en majolique.



130. Les bacchantes, groupe en faïence fine glaçurée dite majolique.

Vers 1880 ; H : 40 cm.

Musée de Sarreguemines



131. Paire de chandeliers à personnages vêtus à l'antique, en faïence fine glaçurée dite Majolique.

Vers 1880-1890 ; H : 31 cm.

Musée de Sarreguemines

Les services de table de cette période suivirent l'évolution de ce goût et l'on redécouvre les canons esthétiques néo-classiques qui étaient fort appréciés au début du siècle, à l'époque de l'Empire et de la Restauration. Ainsi, la forme *Empire* qui était très prisée dans la gamme des déjeuners de porcelaine, renoue-t-elle avec des lignes empreintes de simplicité : sa panse ovoïde repose sur un piédouche, l'épaule est oblique (*fig. 132*); le col est haut et les anses angulaires. Le culot connaît un décor de fins godrons. La forme *anglaise* lui est très proche ; on retrouve la panse ovoïde mais l'épaule est ici concave ; le corps est entièrement couvert de godrons laissant une réserve suffisante pour accueillir un décor imprimé ; les anses sont angulaires. La décoration par transfert imprimé utilise largement le vocabulaire ornemental de l'époque néo-classique : des guirlandes pour les décors *Louis XVI*, *Mozart*, *Juliana*, des frises et des entrelacs de lauriers pour les décors *Nobilis* et *Olga*. Le décor *Laurier vert* comporte des guirlandes et des couronnes de laurier attachées à des rubans noués. Les frises de grecques sont très nombreuses et soulignent souvent la partie supérieure des panses.



132. Théière en porcelaine à décor imprimé Empire.
Vers 1880-1890 ; H : 14 cm.
Musée de Sarreguemines.

Deuxième partie, chapitre 2 :

Les séductions de l'Exotisme

"On s'occupe aujourd'hui, et ce résultat est dû à mille causes qui toutes ont amené un progrès, on s'occupe plus de l'Orient qu'on ne l'a jamais fait. Les études orientales n'ont jamais été poussées si avant. Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste. Il résulte de tout cela que l'Orient, soit comme image, soit comme pensée, est devenu pour les intelligences autant que pour les imaginations une sorte de préoccupation générale à laquelle l'auteur de ce livre obéit peut-être à son insu."

V. Hugo. *Les Orientales*. Préface. Janvier 1829.

Le quotidien ne satisfaisait pas les hommes du XIX^{ème} siècle, il leur paraissait par trop banal et limité. Le besoin d'évasion ne les poussait pas uniquement vers les périodes révolues, mais les engageait à élargir aussi leur espace. Le *lointain* a toujours été considéré comme attrayant. Paré de mille charmes, il avait souvent le goût de paradis terrestre où régnait encore une innocence qui avait disparu de nos civilisations. Le bonheur y était possible. Tout y paraissait étrange : les hommes, leurs mœurs, le climat, la végétation. L'*ailleurs* constituait également un important réservoir de différences à une époque où régnait la normalisation qui conduisait à la monotonie et à l'ennui. Ecrivains et artistes voyageaient beaucoup ; ils ne se dirigeaient plus uniquement vers Rome et l'Italie comme il était de tradition, mais s'aventuraient dans tout le bassin méditerranéen, attirés par les couleurs et les parfums de l'Orient. La politique internationale et le règlement militaire de conflits par les nations européennes sur des scènes lointaines, conduisirent des hommes que rien ne prédisposait aux voyages, vers Constantinople, Alger, Pékin ou Mexico... Le voyageur au retour revenait chargé de souvenirs, d'émerveillements qu'il tentait de faire partager. Le récit de voyage est devenu alors un genre littéraire fort apprécié. L'auteur y privilégiait les anecdotes, relatait des faits qui mettaient en relief les différences et satisfaisaient chez le lecteur le goût de l'étrange et du bizarre car, pour beaucoup, c'est par l'imagination seule que s'effectuait le dépaysement. La rêverie, la lecture ou la contemplation d'œuvres d'art exotiques étaient alors des substituts du voyage ; elles permettaient de sortir du cadre morne et banal de l'existence. Au XIX^{ème} siècle, l'exotisme était fortement présent dans la production littéraire et artistique.

I. L'ATTRAIT DE L'ORIENT

L'Orient restait encore au début du XIX^{ème} siècle une notion assez vague dans l'esprit des Européens, ses contours géographiques étaient mal esquissés : on désignait sous ce terme toute la rive orientale de la Méditerranée mais aussi une grande partie de l'Afrique du nord, des régions qui politiquement

appartenait alors encore en grande partie à l'Empire ottoman. L'Occident entretenait depuis des siècles des relations souvent contradictoires avec ce monde : il luttait militairement contre son expansion en Europe Orientale et sur les mers, mais fasciné par sa splendeur, il lui réservait une place importante dans son imaginaire. Le récit des *Mille et une Nuits* séduisit des générations de lecteurs après qu'il eut été traduit entre 1704 et 1717 par A. Galland. Pour le monde chrétien, l'Orient a constitué pendant très longtemps une forme d'altérité qui lui permettait de prendre conscience de sa propre identité. Il pouvait ainsi confronter les convictions religieuses, comparer les mœurs et les institutions politiques.

A. Les contacts de l'Europe avec le Proche-Orient au XIX^{ème} siècle

Les bassins sud et oriental de la Méditerranée devinrent au début du XIX^{ème} siècle des régions stratégiques pour une Europe dont le commerce conduisait à intensifier les échanges et à contrôler les voies de passage pour assurer la sécurité des trafics. Les conflits qui éclatèrent dans ces régions ne purent laisser indifférents les pouvoirs politiques des nations occidentales qui cherchèrent à de nombreuses reprises à les arbitrer, n'hésitant pas à intervenir militairement pour sauvegarder leurs intérêts. L'Orient surgit une première fois, de manière dramatique, dans l'actualité européenne, lorsqu'en 1822, l'Assemblée d'Epidaure proclama l'indépendance de la Grèce face à l'Empire ottoman. Le sultan mena alors une guerre implacable et tenta de réprimer la révolte dans le sang : la population de Chio fut massacrée ou réduite en esclavage. Le sort des Grecs émut les opinions publiques : en 1824, un comité philhellénique se constitua à Paris, des collectes furent effectuées et des secours envoyés en Grèce. La lutte du peuple grec devint un thème du mouvement romantique, Delacroix peignit *Les Massacres de Chio* ; Lord Byron rejoignit les insurgés et fut tué au combat en 1824. Le sultan appela à la guerre sainte, les forteresses grecques furent reprises une à une : Missolonghi en 1826, Athènes en 1827. La même année, un traité fut signé à Londres entre la Russie, l'Angleterre et la France pour tenter d'imposer une médiation entre Turcs et Grecs. Le 20 octobre 1827, une flotte alliée détruisit la flotte turque à Navarin, les Russes entrèrent en guerre et s'emparèrent d'Andrinople. Devant l'ensemble de ces pressions, la Turquie finit par reconnaître l'indépendance de la Grèce le 30 novembre 1829¹.

¹ Amandry 1982 - Quelques faïenceries françaises éditérent des séries d'assiettes historiées relatant les péripéties de la guerre d'indépendance : Choisy, Montereau, Toulouse.

Peu de temps après, d'autres événements incitèrent les Français à tenter de mettre fin à la piraterie barbaresque en Méditerranée. En 1830, à la suite d'un incident diplomatique, ils mirent le siège devant le port d'Alger et prirent la ville le 5 juillet. La capitulation du Dey fut le point de départ de la conquête de l'Algérie. Les Français occupèrent Oran en 1831, puis Bône en 1832. La résistance arabe se regroupa autour d'Abd-el-Kader. Bugeaud et le duc d'Aumale conduisirent les troupes françaises de victoire en victoire et Abd-el-Kader finit par capituler en décembre 1847. La colonisation du pays s'organisa, les colons vinrent s'installer sur des terres confisquées. En 1857, le Second Empire acheva la conquête de la Kabylie. Ces événements firent l'objet de l'édition de plusieurs séries d'assiettes décoratives à la manufacture de Sarreguemines qui illustrèrent les principaux épisodes de la conquête : le débarquement des Français à Alger, l'affaire du capitaine Gérard, la mort de Montagnac, la prise de la Smalha d'Abd-el-Kader, le duc d'Orléans aux portes de fer.

L'attention du pouvoir politique fut également sollicitée au Proche-Orient en 1850-1852 par un conflit qui opposa des religieux catholiques à des moines grecs orthodoxes au sujet de la garde des lieux saints de Palestine : la grotte de la Nativité à Bethléem et le Saint Sépulcre à Jérusalem. Napoléon III se posa en arbitre et intervint en faveur des autorités catholiques. En 1860, il organisa également une expédition française en Syrie pour défendre les Maronites chrétiens qui étaient alors persécutés par les Druses musulmans. Des gravures fixées sur un support de faïence en perpétuent le souvenir. Sur l'une des assiettes créées à cette occasion figure le "Massacre des Maronites par les Druses à Damas".

Lorsque l'Empire russe tenta de s'emparer des détroits du Bosphore et attaqua l'Empire ottoman, l'Angleterre et la France, désireuses de maintenir les équilibres dans cette région sensible, s'interposèrent et déclarèrent la guerre à la Russie le 27 mars 1854. Des troupes furent envoyées en Crimée. Après la bataille qui se déroula sur les rives de l'Alma (20 septembre 1854) et la prise de Sébastopol (9 septembre 1855), le conflit prit fin ; la Russie renonça à ses prétentions. La France en profita pour étendre son influence dans cette région du monde et plus particulièrement dans le domaine ottoman. Un lycée français fut créé à Constantinople-Galata pour participer au rayonnement culturel. Une fois encore, la céramique se fit l'écho de l'actualité ; par l'assiette, les principaux faits d'armes furent portés à la connaissance d'un large public et s'affichèrent sur les rayonnages des vaisseliers les plus modestes : bataille de l'Alma, la flotte anglo-française détruisant les batteries russes à Odessa, la construction du 3ème parallèle.

B. L'orientalisme

A l'occasion de ces divers événements, l'Orient fit en quelque sorte irruption dans les préoccupations des Européens. Les journaux et les revues populaires ne se contentèrent pas uniquement de décrire les conflits, mais réservèrent aussi une grande place à la description des paysages, des monuments et des coutumes des régions concernées. De nombreuses gravures vinrent illustrer le texte et nourrirent l'imaginaire des lecteurs avides de dépaysement et de rêves. Celles de l'artiste lorrain Jean-Baptiste Hilaire (1753 – 1822), notamment des vues extraites du *Voyage pittoresque de la Grèce*², inspiraient encore le papier peint panoramique au début du XIX^e siècle. Au cours de cette époque, l'Europe fut ainsi progressivement envahie par des images d'Orient : les peintres orientalistes, à la suite de leurs voyages, les diffusèrent dans les expositions et les Salons. Alexandre Decamps, qui se rendit en Turquie en 1827 et y séjourna un an, réintroduisit les thèmes orientaux dans la peinture française : scènes de rue, cafés turcs... Il publia en outre un album de lithographies en 1829 et présenta plusieurs œuvres orientalistes au salon de 1831.

Les contacts artistiques entre l'Occident et le Monde Islamique étaient cependant fort anciens : les influences, nombreuses et réciproques, ont été si bien intégrées par les cultures respectives, qu'on a reconnu leur existence que très récemment, aussi bien dans l'architecture romane ou gothique que dans les arts décoratifs : les arabesques faisaient partie intégrante du répertoire ornemental de la Renaissance.

L'intérêt de l'Occident pour les arts décoratifs du monde islamique se renforça au XIX^e siècle d'une manière progressive, en portant son attention dans un premier temps sur les vestiges du royaume de Grenade conservés dans le sud de l'Espagne, en Andalousie. Les amateurs d'art étaient surtout impressionnés par le palais de l'Alhambra qui fit l'objet de plusieurs campagnes de relevés et de descriptions. En 1813, James Cavannah Murphy publia ses *Arabian Antiquities of Spain* qui sont abondamment illustrées de vues de Cordoue.³ Les architectes Owen Jones et Jules Goury visitèrent eux aussi le palais en 1834 et décidèrent d'en effectuer un relevé précis ; celui-ci ne sera édité qu'en 1845 après la mort de Goury sous le titre *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*. Dans sa *Grammaire de l'Ornement* en 1856. Jones notait : "L'Alhambra occupe le sommet le plus élevé de la perfection de l'art mauresque, de même que le Parthénon représente le sommet de l'art grec".⁴

² Ouvrage du comte Choiseul-Gouffier qui l'édita à Paris en 1782. Hilaire fut chargé de l'illustrer.

³ Durand 1987 p.140.

⁴ Jones, 1856.

A la même époque, la connaissance de l'architecture arabe fut aussi favorisée par le travail très précis de certains peintres et dessinateurs orientalistes tels que F.M. Hessemer (1800-1860). Celui-ci reproduisit les décors des mosquées du Caire et d'Alexandrie dans son ouvrage *Arabische und Alt-Italienische Bau-verzierungen* qui parut de 1836 à 1842, au moment où Pascal Coste achevait son *Architecture arabe et monuments du Caire* (1837 à 1839). En France, ce sont certainement Achille-Constant-Théodore-Emile Prisse d'Avennes (1807-1879) et Jules Bourgoïn (1838-1907) qui contribuèrent le plus à la diffusion de l'art arabe au XIX^{ème} siècle. Prisse d'Avennes, architecte et ingénieur, prit part en 1826 à la guerre d'indépendance de la Grèce, puis voyagea dans le Proche-Orient, en Terre Sainte et en Egypte. Il y apprit l'arabe, devint conseiller militaire et ingénieur de Mohammet Ali, explora la Haute et la Basse Egypte, et reçut en 1845 la légion d'honneur pour avoir dérobé la liste des Rois du temple d'Amon en 1843. Au cours de son séjour aventureux, il effectua de nombreux relevés de monuments qu'il publia à la fin de sa vie dans *L'Art arabe d'après les monuments du Kaire depuis le VIII^{ème} siècle jusqu'à la fin du XVIII^{ème} siècle*, paru chez l'éditeur A. Morel à Paris, en trois volumes de deux cents planches, de 1869 à 1877. Cette somme constitua pendant la plus grande partie du XIX^{ème} siècle l'ouvrage de référence pour de nombreux artistes et décorateurs de manufactures.

Jules Bourgoïn, quant à lui, a passé une partie de sa jeunesse au Caire où il dessina énormément. Il fit éditer ses travaux en 1873 sous le titre *L'Art arabe* dont la préface fut signée par Viollet-le-Duc. Ces deux auteurs proposèrent une lecture de l'art arabe, plus profonde et plus complète, très différente de celles qui prévalurent jusque-là, plus sensibles au romantisme et au pittoresque. Ils en analysèrent les caractéristiques mettant l'accent sur le fait que "l'art arabe est essentiellement un art décoratif et tout de surface". Ils démontrèrent qu'il puise ses sources dans l'art grec tardif dont il exclut la représentation figurée pour ne conserver que les ornements qu'il modifie et travaille avec son génie propre. Il parvient alors à une décoration originale qui trouve sa force expressive dans la géométrie.

Les arts décoratifs ne purent rester insensibles devant l'afflux de tant de dessins et de gravures d'ornements au moment où naissait l'éclectisme⁵. Parmi les céramistes, l'un des premiers à introduire dans son répertoire décoratif des œuvres d'influence mauresque fut Jules Claude Ziegler qui avait créé un atelier à Voisinlieu, près de Beauvais en 1838.⁶ Il privilégia l'emploi

⁵ L'influence des arts islamiques sur la création française dans le domaine du verre et de la céramique a été analysée dans l'ouvrage que Doris Möllers consacre à ce sujet (Möllers 1992).

⁶ Peltier, 1993

d'arabesques et d'entrelacs de mauresques en relief d'applique sur des formes variées d'inspiration occidentale : pots à tabac, cruches, gourdes.

Il créa aussi un vase qui s'inspirait directement du fameux vase de l'Alhambra qui subjuga de nombreux céramistes du XIX^{ème} siècle et fut reproduit par de nombreux artistes⁷ ; cette œuvre était considérée à l'époque comme l'un des sommets de l'art céramique. Comme le fait remarquer Jacquemart, à l'origine, il existait à l'Alhambra trois vases "en 1785, P. Lozano, dans ses *Antiquités arabes*, faisait encore représenter deux des pièces trouvées, et c'est sur ses figures qu'on les a constamment reproduites depuis lors, bien qu'on doive fixer à 1820 environ la disparition de l'une des deux merveilles."⁸ L'objet est représenté également dans *Le Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (1807-1818) d'Alexandre de Laborde. Il s'agit d'un vase hispano-mauresque du XV^{ème} siècle. Il a la forme d'une amphore, surmontée d'un col très évasé, munie de deux anses plates qui partent de l'épaule et qui s'affinent pour s'attacher sur la partie supérieure du col. Le décor comporte des effets de reflets métalliques⁹. Brongniart, directeur de la manufacture de Sèvres, eut connaissance de la description et de la gravure représentant l'objet, comme semblent l'indiquer les notes conservées par les archives de Sèvres¹⁰. Cependant, le croquis de Laborde lui semblant insuffisant, il demanda au peintre Dauzats qui voyageait alors en Espagne de lui en faire des reproductions en couleurs et en fit exécuter des copies en porcelaine. La première fut présentée à l'exposition des Manufactures du 1^{er} mai 1842¹¹. On eut une meilleure connaissance de ce vase quelques années plus tard par la photographie et les calques de Davillier. Grâce à ces éléments, T. Deck put réaliser une copie très proche de l'original en respectant les dimensions : 1,36 mètres de haut et 2,25 mètres de circonférence,¹² véritable prouesse technique.

En 1859, Eugène Collinot et Adalbert de Beaumont commencèrent à publier leur *Recueil de dessins pour l'art et l'industrie* : il est vraisemblablement à l'origine du goût persan qui se manifesta en France dans les années 1860. De nombreuses reproductions d'objets d'origine orientale figurent dans l'ouvrage : des panneaux de faïences (pl. 66 et 76), les grilles de marbre d'un tombeau du Caire (pl. 88), des vases persans en cuivre (pl. 87), des lampes de mosquée (pl.58), la porte de Medresseh d'Ispahan (pl.121)... Collinot et de

⁷ L'orfèvre Karl Wagner établi à Paris en fit en 1839 une interprétation assez étonnante en argent doré sur laquelle il représenta une scène de tournoi. Cat. *Historismus* 1973 N° 45

⁸ Jacquemart 1877 p.297.

⁹ Il est conservé actuellement au Museo de Bellas Artes de Grenata.

¹⁰ Cat. *L'Age d'or des arts décoratifs* p. 413.

¹¹ Ibid.

¹² Jacquemart 1877 p.297 et Deck 1887 p.27 fig.12 ; la copie réalisée par Deck fut exposée à Londres en 1862.

Beaumont orientèrent dans ce goût la production de la faïencerie qu'ils fondèrent en 1863, boulevard d'Auteuil, à Boulogne sur Seine. La même année, ils exposèrent leurs œuvres à l'Union centrale des Arts décoratifs. En 1865, le Shah de Perse décora Collinot pour "avoir relevé l'art céramique persan". A l'Exposition universelle de 1867 à Paris, il se vit également décerner une médaille d'argent pour des faïences qui connurent encore un grand succès en 1869 à l'exposition de l'Union Centrale. Lors de cette manifestation, il prêta des pièces orientales de sa collection pour le "musée oriental" de l'Union.

Léon Parvillée et Amédée de Caranza exposèrent des panneaux de faïence dans le genre Iznick à l'Exposition universelle de Paris en 1867 ; cette production leur apporta une mention honorable. Parvillée, architecte de formation, restaura en 1863 les édifices islamiques de la ville de Brousse en Turquie (l'actuelle Bursa). Il put à cette occasion se familiariser avec les techniques et les décors de la céramique orientale. A Londres, en 1871, Parvillée exposa une fontaine turque monumentale ainsi que des plats et des potiches de genre persan. Il réunit l'ensemble de ses observations et de ses notes dans un ouvrage, *Architecture et décoration turque*, qu'il publia en 1874.

Amédée de Caranza apparaît selon l'expression de Jacqueline du Pasquier comme un "aventurier de l'art". En fait, nous ne possédons que peu d'éléments concernant sa biographie : rares sont les pièces qu'il a signées de son nom. Il serait né à Istanbul d'une famille de souche italienne. En 1867, il fut associé à Parvillée. Une légende, réfutée par J. Peiffer, prétend qu'il aurait travaillé à la manufacture de Longwy. On pense qu'il débuta sa collaboration à la manufacture de Vieillard de Bordeaux vers 1878. Il y créa de nombreuses œuvres dans les goûts persan et japonisant. On lui attribue également l'introduction des émaux reliefs à Bordeaux et des réalisations monumentales comme la grande fontaine d'appartement, conservée au musée des Arts décoratifs de cette ville, et qui est composée d'une vasque dans laquelle est placé un socle portant la statue d'une négresse maintenant un vase sur sa tête¹³. A l'Exposition universelle de Paris, en 1878, la manufacture Vieillard présenta une autre fontaine haute de 2 mètres 28, due à Amédée de Caranza ; elle comportait une vasque adossée à une niche portant l'inscription arabe : "la guérison des cœurs, la rencontre du bien-aimé". Après l'exposition, elle fut acquise par un conseiller à la cour d'appel de Bordeaux, Edouard Bonie, qui avait séjourné en Algérie pendant la monarchie de Juillet. Elle est conservée actuellement au Musée des Arts décoratifs de Bordeaux.¹⁴ Un conflit opposa Caranza aux dirigeants de l'entreprise ; il quitta la manufacture et s'installa à son propre compte vers 1886 en ouvrant un atelier d'émaux sur verre. On

¹³ Inv. 73.1.426 Pasquier 1986 p. 53

¹⁴ Du Pasquier 1994 p. 227.

retrouve sa trace à Noyons vers 1890, puis à Vallauris dans l'atelier de Clément Massier, et enfin à Venise à la fin de sa vie¹⁵.

L'une des céramiques islamiques qui fut la plus admirée, mais aussi la plus copiée dans les années 1860-1870, fut la céramique siliceuse d'Anatolie, dite d'Iznick, nom du centre principal de sa production, l'ancienne Nicée. Cette faïence fut fabriquée entre la fin du XV^e et le début du XVIII^e siècle. Elle possède une pâte siliceuse recouverte d'un engobe blanc siliceux lui aussi, sur lequel sont peints des décors à base d'émaux ; le tout est recouvert d'une glaçure alcanino-plombifère.¹⁶ Le décor est souvent floral, quatre fleurs étant privilégiées par les artistes : la tulipe, l'œillet, l'églantine et la jacinthe. Les premières faïences de ce type sont rapportées de Lindos en 1852. Le comte Salzman fait l'acquisition de 532 pièces de céramique à Rhodes pour le musée de Cluny à Paris en 1865 et 1878. Dans une note, il tente de définir l'origine de cette production : "Dans une de leurs nombreuses courses contre les infidèles, les galères de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem prirent un jour un grand navire turc appelé la Caraque. Le butin fut très considérable et les prisonniers nombreux. Parmi ces derniers se trouvaient quelques Persans ouvriers faïenciers que les chevaliers de Saint-Jean songèrent à utiliser dans l'industrie. Dans ce but, ils les établirent à Lindos où ils formèrent un établissement qui subsista jusque vers le milieu du siècle dernier. Ils choisirent Lindos parce que dans cette localité on trouvait un sable d'une nature particulière, propre à la fabrication d'un bel émail transparent."¹⁷

Pendant tout le XIX^e siècle, on attribua la fabrication de la céramique à l'île de Rhodes ; il faudra attendre les travaux d'Otto von Falke en 1907, puis ceux de Migeon et Sakisian, pour critiquer et réfuter cette assertion.¹⁸ Parmi les grands admirateurs de cette céramique, il faut mentionner T. Deck qui chercha très tôt à en percer les secrets de fabrication. Dans son ouvrage *La Faïence*, il raconte cette expérience : "Les faïences persanes qui nous sont venues de l'Orient et de Rhodes m'ont permis d'étudier cette fabrication, de l'appliquer à nos besoins et de créer ainsi des produits qui, par l'éclat et la séduction des couleurs, peuvent être comparés aux plus belles faïences orientales. Je le crois du moins. Cette transformation dans le travail de la céramique française s'est manifestée dès l'année 1861, à l'Exposition des Arts Industriels qui eut lieu à Paris."¹⁹ Selon Burty, c'est Adalbert de Beaumont qui incita Deck à produire de la céramique du Proche-Orient. L'une des œuvres de Deck reproduit quoiqu'il en soit une lampe de mosquée appartenant à la

¹⁵ Du Pasquier 1986 p. 21-22.

¹⁶ Soustiel 1985 p. 310

¹⁷ Cité par T. Deck 1887 p. 25 et 26.

¹⁸ Soustiel 1985 p. 315

¹⁹ Deck 1903 p.245

collection d'Alphonse de Rothschild et représentée dans le recueil de dessins de Collinot et Beaumont.²⁰ A la même époque, d'autres céramistes et manufactures effectuaient des copies de faïences dans le genre d'Iznik : Edmond Lachenal, Léon Parvillée, les faïenceries de Gien, Choisy-le-Roi, Bordeaux, Longwy en France, William Morgan en Angleterre, Villeroy et Boch en Allemagne, Ulisse Cantagalli à Florence en Italie, Pickman and Co. à Séville en Espagne et la firme Vilmos Zsolnay à Pecs en Hongrie²¹.

C. Formes et décors islamiques à la faïencerie de Sarreguemines



133. Vase en grès fin bicolore.
vers 1865-1870 ; H. : 48,3 cm
Musée de Sarreguemines



134. Vase en grès à décors incisés et émaillés.
Vers 1880 H. : 58 cm
Musée de Sarreguemines

C'est au cours des années 1860 et au début des années 1870 que sont réalisés à Sarreguemines des objets dans le goût *persan*. Les formes sont très diverses : certaines sont tirées du répertoire traditionnel de la céramique islamique, d'autres trouvent leur origine dans la copie d'objets relevant de la vaisselle métallique ou de la verrerie. L'ornementation est soit peinte, soit en

²⁰ Cat. *L'Art en France sous le Second Empire* p. 230 et 231.

²¹ Voir l'ouvrage que consacra au décor Iznick Annette Hagedorn : *Auf der Suche nach dem neuen Stil . Der Einfluss der osmanischen Kunst auf der europäische Keramik im 19. Jahrhundert.* 1998, Berlin, 104 p.

relief d'applique de faible épaisseur. Le motif le plus fréquent est le rinceau de moresque²² ou arabesque, comme sur les grès de Ziegler. Le décor est composé d'un réseau de tiges terminées par des demi-palmettes asymétriques à deux ou trois divisions dont les extrémités sont recourbées formant parfois un début d'enroulement. Ces tiges se croisent pour créer de savants entrelacs organisés autour d'un axe central de symétrie (fig.133). Aloïs Riegl dans son étude *Stilfragen (Questions de styles)* de 1893 a fait l'analyse très précise de l'origine de ces motifs ; il démontre d'une manière magistrale que les Arabes, à la suite des Byzantins, utilisent ici des ornements qui remontent au rinceau de la Grèce antique.

Le vase *Persan* en grès blanc, n° 267 au catalogue est l'une des créations les plus caractéristiques de ce style. Il possède une panse biconique qui est séparée d'un col haut et cintré par un étranglement en gorge. Deux anses aux attaches feuillagées sont plaquées sur le corps du récipient. La partie supérieure de la panse voit se développer un relief d'applique en brun, constitué d'une élégante composition d'entrelacs de moresques en rinceaux (fig.133).



135.Jardinière et son plateau en grès fin mat
Vers 1870 H. : 19 cm
Musée de Sarreguemines

Par son corps globuleux, son col évasé et ses deux anses plates et verticales, le vase Mauresque n° 36 au catalogue rappelle quant à lui les lampes de mosquée. Sur la panse, des réserves en amande sont occupées par des demi-palmettes. La jardinière arabe n° 271, présentée sur un plateau,

²² Jordan et Costantini-Lachat 1993 pp. 275 à 345.

évoque les bassins de cuivre du Proche-Orient (*fig 135.*) ; la panse est conique et se termine par un col légèrement évasé. Le décor est composé d'un bandeau portant des arabesques ceignant la panse et d'une frise d'entrelacs sous le bord.

Le vase persan 293 possèdent des anses plates ajourées proches de celles qui ornent le vase de l'Alhambra (*fig.136*). Un motif réalisé au tampon imite les nuances de l'écaïlle de tortue. Le porte-bouquet n° 368 est lui aussi de forme tronconique ; il est agrémenté du décor 201 : des médaillons circulaires à fond vert ornés de moresques alternent avec des pendentifs lancéolés à fond jaune. Le vase n° 415 est un *albarello*, c'est-à-dire un vase à panse cylindrique cintré et à col ourlé. Ce terme appartient à la langue italienne mais il s'agit en fait de la déformation de l'expression arabe "*al-biran*" qui veut dire "pot de terre".²³ Cet objet apparaît en Iran au XIIème siècle et se diffuse par la suite en Syrie et dans l'ensemble du monde méditerranéen jusqu'en Italie qui le fait connaître à l'Europe entière. Il servait à l'origine à contenir et à transporter des épices, des sirops et des drogues ; il avait sa place dans toutes les pharmacies.



136. Vase *Persan* en faïence fine à décor de marbrures imitant l'écaïlle de tortue.
Vers 1880 H. : 40 cm
Musée de Sarreguemines

Le décor à émaux en relief cerné porté sur un grand vase de forme qui affiche le n°268 au répertoire des formes et qui figure dans la collection Saint-Jean L'Aigle à Longwy est également d'influence persane. Jacques Peiffer qui

²³ Soustiel 1985 p.381.

en a assuré la publication note à son sujet : " L'influence d'Eugène Collinot alors au faite de sa renommée, est sensible dans cette pièce dont la riche ornementation est une combinaison de motifs des répertoires persan et ottoman. Le large fleuron, avec sa fleur composite imaginaire, (Hatai en turc) sert d'appui à la distribution symétrique des rinceaux posés sur le fond jaune opaque. Celui-ci emprunté aux céramiques murales d'Ispahan, est peu usuel à Iznick si ce n'est sur quelques ensembles architecturaux, tels le türbe de Shehzade Mehmed à Istanbul (XVIème siècle) et la frise de la lunette du medresé du sultan Hakesi Hüriem (Istanbul, Cinili Kösk). "24

II. DES CHINOISERIES À LA DÉCOUVERTE DE L'ART CHINOIS

A. Aux origines de la Chinoiserie

Le terme de *chinoiserie*, pour désigner un exotisme de pacotille, n'apparut qu'à l'époque balzacienne ; une connotation péjorative lui était attribuée.²⁵ On parlait jusqu'alors d'"indiens" pour qualifier les objets réalisés en Europe aux XVIIème et XVIIIème siècles pour lesquels les artistes occidentaux recréaient avec une grande fantaisie un Orient imaginaire. Les chinoiseries sont "un style tout à fait européen dont l'inspiration est, en tout point, orientale. Les vraies chinoiseries ne sont pas des imitations grossières ou fades d'objets chinois. Ce sont des productions bien réelles et tangibles de l'occident suscitées par l'attrait d'un pays imaginaire, un pays exotique et lointain, légendaire pour ses richesses et qui pendant des siècles resta secret, refusant obstinément de permettre à plus d'une poignée d'étrangers de franchir ses frontières."²⁶

Pendant des siècles, la Chine a été présente dans le monde méditerranéen par le commerce de la soie mais aussi par des objets de son artisanat qui eurent une influence sur les arts décoratifs au Moyen Age sur le monde byzantin et le monde arabe. Très tôt, le monde musulman ferma l'Extrême-Orient aux navigateurs occidentaux. Seule la route de terre, celle des caravanes, était possible mais très dangereuse. C'est cette route que suivit le Vénitien Marco Polo lorsqu'il se rendit en Chine où il séjourna dix-sept ans. A son retour en 1275, il entreprit de raconter ses tribulations dans le *Livre des merveilles du monde*, rédigé en prison grâce à l'aide et au talent d'un certain Rusticello de Pise, auteur de romans de chevalerie. Ce livre, pendant des siècles, alimenta l'imaginaire de l'occident et répondit à son besoin de

²⁴ Peiffer 1995 p. 396.

²⁵ Gruber 1992 p.227.

²⁶ Jacobson 1993 p. 13.

merveilleux ; il fut longtemps copié et commenté. Marco Polo ne fut pas le seul occidental à voyager en Extrême-Orient, des marchands l'avaient précédé, mais il fut le premier à avoir consigné ses mémoires. Des religieux firent également le voyage, le franciscain Jean du Plan Carpin en 1246, Guillaume de Rubrouck entre 1252 et 1254, puis Odoric de Pordenone vers 1325 qui décrivit avec une grande précision les détails de la vie quotidienne des Chinois.

C'est au milieu du XIV^{ème} siècle qu'apparut un des ouvrages qui devait connaître le plus grand succès au Moyen Age, les *Voyages* d'un certain Sir John Mandeville. L'auteur, qui ne s'était jamais aventuré en Chine, reprenait les récits antérieurs et les enjolivait de détails imaginés : monstres aux oreilles pendantes, créatures démunies de têtes... Son livre vit le jour au moment où la Chine se fermait aux étrangers, si bien qu'il fit autorité pendant près de deux siècles. Aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles, le commerce avec la Chine reprit. Les Portugais s'installèrent à Macao vers 1557, les Espagnols aux Philippines en 1600. L'Angleterre créa la Compagnie des Indes Orientales, une société par action qui se vit octroyer le monopole du commerce avec l'Inde et la Chine. Des Hollandais s'installèrent à Canton, à Formose et au Japon d'où ils exportèrent vers l'Europe porcelaines et laques. En 1656, ils envoyèrent une délégation à Pékin. Lors du voyage, Johan Nieuhoff, intendant de l'ambassade, réalisa de nombreux croquis. Ils illustrèrent le récit qu'il fit paraître en 1665 et qui relatait ce périple : *Ambassade des Hollandais à la Chine ou voyage des ambassadeurs de la compagnie hollandaise des Indes orientales vers le grand Chan de Tartarie maintenant Empereur de Chine*. Les gravures qui figurent dans l'ouvrage furent largement diffusées auprès des créateurs au cours des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. Elles constituèrent une source importante de modèles décoratifs pour cette période. L'Extrême-Orient apparaissait à l'époque comme un monde fabuleux où vivaient des hommes aux mœurs raffinées, vêtus d'une manière étrange, gouvernés par une sagesse millénaire. Scarron dans un poème en parle comme d'une contrée idyllique :

"Menez-moi chez les Portugais
 Nous y verrons à peu de frais
 Les marchandises de la Chine
 Nous y verrons de l'ambre gris
 De beaux ouvrages de vernis,
 Et de la porcelaine fine
 De cette contrée divine
 Ou plutôt de ce paradis."

Les ornemanistes réalisèrent des compositions de chinoiseries qui furent très largement diffusées par la gravure. Parmi les premiers, on relève

Peter Schenk (1660-1718) qui publia en 1702 *Picturae Sinicae* et Paul Decker (1677-1713) qui créa des motifs pour des porcelaines et des laques. Au XVIIIème siècle, la ville d'Augsbourg joua un rôle important dans la gravure et la diffusion des chinoiseries. En France, Watteau peignit des décors où il représenta des divinités chinoises et des cortèges d'adorateurs dans des poses qui évoquent bien plus les salons parisiens que celles qui prévalaient à l'époque en Orient. Il créa vers 1719 une série de 30 figures orientales pour le cabinet du roi au château de la Muette. Après sa mort, François Boucher qui lui succéda dans le genre, fit graver treize estampes reproduisant *Diverses Figures chinoises et tartares peintes par Watteau* qu'il fit suivre entre 1738 et 1745 d'un *Recueil de diverses figures chinoises du Cabinet de François Boucher*. Boucher fut un créateur fécond et imaginatif, sa manière de peindre des chinoiseries était différente de celle de Watteau, beaucoup plus empreinte de sensualité et de joie de vivre. Il signa l'enseigne de la boutique *A la Pagode* de Gersaint et décora le château de Bellevue, propriété de Mme de Pompadour. Son œuvre fut copiée et adaptée par les décorateurs pour orner des meubles, des porcelaines, des dessus-de-porte ou des statuettes de bronze. Certains de ses sujets ont servi de modèle aux tapisseries de Beauvais (Musée de Besançon).

Jean-Baptiste Pillement (1728-1808) fut un ornemaniste itinérant qui voyagea énormément et influença de son art l'Europe entière. Il réalisa un bureau à décors de chinoiseries pour le roi de Pologne, des pavillons chinois au Portugal²⁷. Il fit paraître de nombreux recueils de gravures : *œuvres de fleurs, ornements, cartouches, figures et sujets chinois*, un *Cahier de cartels chinois*, une *Suite de jeux chinois*. Son œuvre eut une répercussion importante dans tous les arts décoratifs jusqu'au milieu du XIXème siècle, sous l'inspiration de l'esprit rocaille.

Les marchandises qui parvenaient d'Extrême-Orient étaient des produits de luxe, des objets rares et coûteux car il fallait rentabiliser les voyages et les trajets des navires. Ces objets ne pouvaient répondre à l'immense demande de la clientèle européenne. Aussi, très vite, les artisans tentèrent-ils d'effectuer des copies de ces objets en interprétant les motifs. On assista alors à un amalgame étonnant de styles : des objets asiatiques furent imités par des occidentaux, alors qu'on faisait exécuter des modèles européens par des artisans chinois et que des chinoiseries d'Europe étaient achetées par des orientaux dans l'intention de les plagier...

Cet engouement concerna surtout les textiles, les soieries, les laques, les porcelaines, mais l'influence se fit sentir jusque dans l'architecture ;

²⁷ En Lorraine, il réalisa des décors au château d'Haroué.

l'ouvrage de Nieuhoff constitua une source privilégiée. On assista à Versailles, en 1670, à la construction du *Trianon de porcelaine*, couvert en fait de faïences bleues et blanches qui s'inspiraient de la pagode de porcelaine de Nankin. D'autres constructions de ce style apparurent un peu partout en Europe. A Munich, la Pagodenbourg fut édifée dans le parc de Nymphenbourg entre 1716 et 1719, et on éleva également un pavillon chinois à Pillnitz, au bord de l'Elbe.

B Chinoiseries, porcelaines et faïences

C'est vraisemblablement dans le domaine de la céramique que l'Extrême-Orient exerça ses séductions les plus profondes et les plus durables. La porcelaine était, au moment où l'Occident la découvrait à la fin du Moyen Age, un produit mystérieux, voire mythique ; elle étonnait et fascinait par la finesse de la pâte, la brillance de sa surface, sa translucidité, sa blancheur. Marco Polo, lors de son séjour en Chine, compara sa matière à celle d'un coquillage dénommé "porcella" ; c'est cette analogie qui fut à l'origine de son nom. Très vite, en Europe, elle devint le produit par excellence de la Chine, comme le rappelle le mot anglais "china" pour désigner la porcelaine.

Au cours des siècles, l'Occident découvre tour à tour les porcelaines à décors bleus et blancs, puis celles de la famille verte, enfin celles de la famille rose. Le commerce était organisé dans un premier temps par les Portugais qui obtinrent l'autorisation de s'installer à Macao et expédièrent vers l'Europe des navires chargés de porcelaines. Les Hollandais qui étaient de grands amateurs de cette production et désiraient s'en procurer sans intermédiaires, décidèrent d'en faire également le commerce. Leur tâche ne fut guère aisée en raison des guerres civiles qui déchiraient la Chine et de la méfiance profonde qui s'exerçait alors à l'égard des étrangers. Cependant, à la fin du XVIIème siècle, l'empereur centralisa le commerce avec l'Europe dans la ville de Canton où s'établirent la plupart des compagnies des Indes Orientales.

La porcelaine était chargée généralement à Canton dans des bateaux qui rapportaient par ailleurs le thé, du laque, de la soie, de l'ivoire et des épices. La porcelaine, qui ne craignait pas le contact de l'eau de mer, pouvait être stockée en fond de cale souvent inondée par gros temps. Elle y était entreposée dans de grandes caisses spécialement aménagées juste par-dessus le ballast. La casse était cependant fréquente ; la porcelaine était vendue en Angleterre au XVIIIème siècle deux à quatre fois le prix payé à Canton. Les droits de douane étant conséquents (jusqu'à 47,5 % en 1787²⁸),

²⁸ Copeland 1990 p.4

les bénéfices réalisés étaient faibles. Ces conditions favorisèrent la création de manufactures de porcelaine en Europe.

Des collections importantes de porcelaines se constituèrent très tôt : parmi les plus importantes figuraient celle du grand Dauphin de France conservée à partir de 1695 dans le château de Meudon, celle de Philippe de France (1640-1701), frère de Louis XIV au château de Saint-Cloud, celle de Marie d'Orange dans sa résidence de Hunssladiék, en Hollande, et celle de Sophie-Charlotte (1688-1705), épouse du roi Frédéric III à Oranienburg près de Berlin. On connaît aussi l'engouement d'Auguste-le-Fort (1670-1733) qui exposait ses trésors dans le "palais japonais" de Dresde. La passion de ce dernier pour la porcelaine était si forte qu'il était enclin à payer très cher les pièces qu'il convoitait au risque de ruiner le trésor de son Etat ; on raconte qu'il échangea avec Frédéric-Guillaume de Prusse un régiment entier de Dragons contre quarante-huit vases. Son ministre des finances et intendant Von Tschirnhausen avouait en soupirant : "La Chine boit le sang de la Saxe."²⁹ C'est dans ce contexte que naquit à Dresde le projet de découvrir les secrets de fabrication de la porcelaine, l'or blanc du XVIIIème siècle. Les nombreuses tentatives réalisées jusqu'alors avaient échoué ; les plus prestigieuses avaient eu lieu à Florence vers 1587 dans les ateliers des Médicis, mais on ne réussit toutefois qu'à fabriquer des porcelaines tendres. En France, Louis Poterat mit au point lui aussi une recette de pâte tendre, tout comme les chimistes de la manufacture de Saint-Cloud. Ce furent Johan Friedrich Böttger et le comte Ehrenfried von Tschirnhausen qui s'attelèrent à cette tâche. En fait, Böttger proclamait à l'époque qu'il était alchimiste et qu'il était en possession du secret de fabrication de l'or. C'est à une toute autre recherche que le contraignit Tschirnhausen : celle de la formule de fabrication de la porcelaine. On connaît la légende de la découverte : Böttger identifiant un matin, alors qu'il poudrait sa perruque, un produit nouveau et inhabituel qui l'intrigua, constata qu'il s'agissait d'une argile particulière, le kaolin, que les Chinois utilisaient depuis des siècles. La production débuta à Meissen en 1710 mais, très vite, par l'intermédiaire de transfuges, le secret se divulgua et des manufactures de porcelaine dure se créèrent un peu partout en Europe : à Vienne en 1719, à Venise en 1720, au Danemark vers 1730, à Saint-Petersbourg vers 1743, à Sèvres à partir de 1772 alors que d'autres centres conservaient les techniques de porcelaine tendre : Chelsea, Bristol, Longton Hall, Derby ; certaines manufactures adoptèrent la porcelaine phosphatique à base d'ossements d'animaux après 1800, à l'instar de Spode. C'est cette dernière recette que Sarreguemines utilisera vers 1854-1855.

²⁹ anecdote citée par Dawn Jacobson 1993 p.98.

L'Europe n'avait pas attendu la découverte des secrets de la porcelaine pour reproduire sur de la faïence des motifs orientaux. C'est à Lisbonne qu'apparurent entre 1619 et 1639 les plus anciennes copies de céramiques chinoises. Mais c'est le centre faïencier de Delft qui, au XVIIIème, produisit le plus grand nombre de produits portant des motifs d'Extrême-Orient ; la Hollande était, tout comme le Portugal, un grand pays importateur de porcelaines. Les thèmes classiques de la céramique chinoise y étaient représentés avec beaucoup de talent : paysages, scènes de genre, oiseaux. L'incitation de cette production étant très importante, beaucoup de princes songèrent alors à implanter une faïencerie sur leur terre pour fabriquer des objets dans ce goût : c'est ainsi que naquirent les manufactures de Hanau en 1661, Francfort-sur-le-Main en 1666, Potsdam en 1678 qui se déplaça à Berlin en 1710 et Ansbach en 1710. En France, l'influence de Delft fut également très forte. A Nevers, au XVIIème siècle, on réalisait des objets dans le goût chinois sur des fonds bleutés ou en camaïeu de bleu ; les sujets étaient interprétés avec beaucoup de fantaisie. A Rouen, à la fin du XVIIème et au début du XVIIIème siècle, on adopta le lambrequin que l'on adapta et développa en mille variations ; d'autres motifs étaient très prisés tel que le décor à l'échantillon qui jette en semis des objets symboliques chinois sur la surface des faïences. Le faïencier Guillibaud introduisit dans sa production les bordures quadrillées de la famille verte qui accompagne son décor au "*sainfoin*", les motifs à "*l'œillet et à la grenade*", à "*la guivre*", à "*la pagode*" à "*la crevette à l'échantillon*". Dans l'est de la France, les manufactures de Strasbourg, Lunéville, Saint-Clément, Les Islettes adoptèrent dans leurs registres des décors, des fleurs orientales. C'est surtout le décor au chinois qui caractérise ce groupe. Il trouve son origine dans l'œuvre gravé des Pillement. Le succès des décors au chinois fut très important et perdura dans certains centres jusque vers 1830³⁰ ; il ne toucha plus l'aristocratie mais les classes moyennes, ce que confirme l'analyse d'Alain Gruber : "La chinoiserie avait débuté comme une manifestation d'un art de cours. Elle resta particulièrement longtemps le luxueux apanage d'une élite sociale et financière. Lentement, elle glissa dans le domaine des arts décoratifs moins prestigieux et amorça même des incursions dans les arts populaires où sa longévité surprend."³¹

A la fin du XVIIIème siècle et dans les premières décennies du XIXème siècle, le goût des chinoiseries connut une désaffection associée à celle qui frappait les fantaisies rococo. Il recula devant la rigueur du néo-classicisme ; la mode fut à la simplicité, aux lignes rigoureuses et non aux

³⁰ Cat. *Le Décor "au chinois" dans les manufactures de céramiques de l'Est 1765-1830*, Saint-Dié, 1981, 183 pages.

³¹ Gruber 1992 p. 253.

étrangetés exotiques. Les mystères et les mythes qui entouraient la Chine s'estompèrent devant les rapports précis des missions scientifiques qui revinrent de leurs expéditions avec des descriptions et des dessins qui donnaient une vision plus réaliste et précise de l'Orient. C'est ce que fit William Alexander, un dessinateur, qui avait accompagné en 1792 la mission de Lord Macartney en Chine et qui illustra en 1797 l'ouvrage de Sir George Stanton, *An authentic Account of an Embassy from the King of Great Britain to the Emperor of China*.

Ce n'est que dans les années 1820-1830 que, lassé de trop de rigorisme et sensibilisé à l'éclectisme, le public s'intéressa à nouveau aux décors orientaux. On peut en effet observer qu'au cours de cette période les collectionneurs achetaient de plus en plus de porcelaines et de grès provenant de Chine et du Japon. Dans les catalogues des ventes publiques on voit apparaître alors fréquemment le terme de *bocaro* ou *bucaro* qui désignait des récipients en grès fin rouge. Mais c'était la porcelaine qui fascinait le plus les amateurs parmi lesquels on peut citer M. Sallé, artiste et marchand, dont l'importante collection fort bien documentée fut vendue le 11 avril 1826³². Les cargaisons de bateaux venus directement de Canton furent dispersées aux enchères à partir de 1842.

La création puisait dans ces modèles les sources de nouveaux motifs. Vraisemblablement sous l'influence de l'Angleterre, la manufacture de porcelaine de Bayeux créa dès 1820 des décors inspirés de ceux de la céramique chinoise ou japonaise. Elle utilisait trois couleurs privilégiées pour sa fabrication : le bleu, le rouge et l'or. Le décor était le plus souvent composé de feuillages, de branchages peints en bleu souvent floué et de fleurs de pommiers en rouge, l'or venant rehausser l'ensemble. D'autres décors présentent des scènes de genre avec des personnages chinois, des papillons, des oiseaux fantastiques. Cette production qui débuta à l'époque de Joachim Langlois (1820-1830) se poursuivit aux périodes où Madame Langlois (1830-1847) puis ses filles Jenny et Sophie Langlois dirigèrent l'entreprise (1847-1849)³³.

A Sèvres, cette période se caractérisa par la création du déjeuner "chinois réticulé" qui fut présenté aux expositions des manufactures à divers stades d'élaboration puis sous sa forme définitive en 1838. La planche 48 de l'atlas des traités des arts céramiques de Brongniart explique par des croquis les procédés de fabrication qui furent mis au point spécialement pour réaliser les doubles parois de la théière, la partie externe étant ajourée. Les anses des pièces de forme imitent le bambou. Ce déjeuner connut un grand succès ; la

³² Slitine 1996, p.54.

³³ Vasseur, 1990.

Reine Marie Amélie en acquit sept exemplaires entre 1835 et 1843. L'un d'eux est conservé au Musée du Louvre³⁴.

Aux Expositions industrielles, les décors dans le goût extrême-oriental se multiplièrent. Discry présenta en 1839, un vase en porcelaine à fond blanc moucheté avec des fonds décorés de motifs chinois.³⁵ En 1844, le public put admirer un vase rouleau ornementé de scènes où évoluaient des échassiers et qui provenait de l'atelier du porcelainier Honoré³⁶.

C. Chinoiseries et faïenceries industrielles

La faïence fine reprit, elle aussi, la tradition de la chinoiserie mais en appliquant ses techniques propres. Les paysages orientaux et les scènes de genre représentés sur les porcelaines à décors bleus et blancs de la Chine avaient fortement influencé les manufactures anglaises de la fin du XVIIIème et du début du XIXème siècle. Les faïenciers du Staffordshire s'attachaient à copier les productions orientales ou à créer leurs propres décors qu'ils réalisaient par la technique du transfert imprimé. Parmi ces fabricants, Josiah Spode apparaît comme celui qui s'était attaché avec le plus de réussite au développement de ce style. Les chinoiseries répondaient à la demande de la classe moyenne des années 1780-1790, composée d'artisans et surtout de marchands qui cherchaient à appliquer dans la décoration de leur intérieur le goût que l'aristocratie avait adopté quelques décennies auparavant. L'un des premiers centres qui imprima des décors à paysages chinois fut Caughley près de Broseley, dans le Shropshire, mais il les transféra sur de la porcelaine. A l'époque, les décors bleus ne produisaient pas un effet très heureux sur les fonds de la faïence fine, encore trop crème (*creamware*). Aussi les manufacturiers anglais s'attachèrent-ils à créer des produits de plus en plus blancs ; des progrès furent enregistrés avec la faïence dite *pearlware* dont la glaçure était teintée légèrement en bleu par du cobalt pour lui donner une apparence plus blanche. Cette transformation permit d'appliquer avec beaucoup plus de réussite les transferts bleus et les motifs chinois.

Deux facteurs ont semble-t-il influencé Spode dans le choix de motifs orientaux³⁷ : la démarche de clients d'une part qui, souhaitant réassortir tel ou tel ensemble, le questionnaient pour savoir s'il pouvait exécuter leur commande plus rapidement que s'ils ne s'adressaient à Canton ; d'autre part Spode accueillait en 1783 un graveur, Thomas Lucas, qui avait travaillé précédemment

³⁴ Cat. *L'Age d'or des arts décoratifs*, Paris, 1991 p. 279

³⁵ Plinval-Salgues, 1961 p.94

³⁶ Plinval-Salgues, 1961 p.88.

³⁷ Copeland, 1990, p.13

pour Thomas Turner à Caughley et qui avait une bonne connaissance des décors orientaux. Thomas Turner reproduisit ainsi cinq motifs qu'il avait copiés sur des objets chinois. Josiah Spode, quant à lui, en réalisa vingt-deux au total. Parmi les créations les plus importantes, il faut citer le *Willow pattern*³⁸ qui représente un paysage avec une maison de thé dans un jardin délimité par une clôture, au bord d'une rivière sur laquelle se penche un saule pleureur. Au centre, un pont enjambe le cours d'eau ; il est traversé par trois petits personnages. Ce motif fut copié d'après un modèle chinois dénommé *mandarin* par Josiah Spode I vers 1790 ; il fut adopté par de nombreuses manufactures anglaises et françaises. Il apparut à Calais dès 1807. La faïencerie de Sarreguemines l'empruntera à son tour, tardivement, à la fin du XIX^{ème} siècle. D'autres décors très proches furent créés par Spode : les motifs au mandarin et au rocher (*Mandarin and rock pattern*), aux deux temples (*two temples pattern*), au long pont (*Long bridge pattern*). Sa production d'imprimés bleus exercera une influence importante dans l'Europe entière. En France, la technique de l'impression se répandit largement dans la première moitié du XIX^{ème} siècle ; la plupart des manufactures qui l'adoptèrent éditaient des décors de chinoiserie : Choisy-le-Roi,³⁹ Montereau,⁴⁰ Creil,⁴¹ Bordeaux,⁴² Gien.⁴³ Chez Villeroy et Boch, à Mettlach, on trouve des scènes chinoises dans lesquelles des enfants sont occupés à des jeux divers : certains sont sur des balançoires, d'autres soufflent des bulles de savon, lancent des flèches sur des faisans, font du patin à glace ou se font pousser dans des brouettes.

D. Les chinoiseries à Sarreguemines

Les premiers sujets chinois apparurent discrètement à Sarreguemines vers 1830, sur des assiettes décoratives. Sur ces objets, les vignettes occupent le fond du bassin ; elles sont cernées de deux filets noirs ; l'aile très courte ne comporte pas de décors de transfert mais un simple filet pour souligner le bord. Elles présentent des personnages isolés, figés dans une pose quelque peu hiératique, au centre du format. Le type de représentation évoque les gravures des livres de récit de voyage de la fin du XVIII^{ème} et du début du XIX^{ème} siècle. Sur l'une d'elles, on a campé un soldat chinois dans un paysage exotique de palmiers, de fougères luxuriantes (*fig.137*) ; il désigne de la main droite une direction alors que la main gauche tient le canon d'un fusil

³⁸ Ibid. p.33

³⁹ Naudin 1980 p.81, 89, 116,117, 128

⁴⁰ Ibid. p.83, 110,111

⁴¹ Ibid. p.97, 152,153

⁴² Pasquier1986 p.33, 34, 47.

⁴³ Bernard et Renard 1981 p.26

dont la crosse repose au sol. Au fond ont été dressées des tentes de campagne, non loin d'une tour à neuf étages qui rappelle la pagode de porcelaine de Nankin, un des sujets privilégiés des dessinateurs et voyageurs de la Chine. En 1665, Nieuhoff en fit une reproduction qui demeura célèbre et qui servit de modèle de construction à de nombreuses chinoiseries en Europe, comme la Pagode que fit édifier Chambers à Kew en 1762, ou comme celle que fit ériger le duc de Choiseul à Chanteloup, près d'Amboise de 1775 à 1778.



137. Assiette décorative en faïence fine à fond jaune à décor d'impression figurant un guerrier chinois.
Vers 1830. D. : cm.
Collection particulière



138. Assiette en faïence fine à décor d'impression figurant un pêcheur chinois.
Vers 1830 ; D. : 21 cm
Collection particulière

Nous retrouvons le même type de paysages sur une autre vignette où il sert de fond à une scène dans laquelle une jeune femme richement vêtue se tient sur une terrasse limitée par une balustrade ; elle s'apprête à saisir un oiseau exotique juché sur un perchoir. C'est également une terrasse qui sert de cadre à une troisième gravure représentant un mandarin s'abritant sous un parasol tenu à bout de bras ; sur un socle adossé au muret d'une clôture est posé un vase de Chine de forme quadrangulaire ; la fontaine, située à droite du personnage avec sa vasque en forme de coquille, est semblable à certains modèles européens. Sur une quatrième assiette apparaît un pêcheur portant moustache et natte ; il fait reposer sur son épaule la longue perche de son filet et tient un panier dans sa main droite. Selon toute vraisemblance, l'artiste s'est inspiré d'une *Scène de pêche*, gravure de Gabriel Hucquier d'après François Boucher : une jeune femme y est figurée dans une pose identique, elle tient dans ses mains les mêmes accessoires.

Ces vignettes sont très proches de certains modèles créés à la même époque en Angleterre ; on pourrait les comparer notamment au motif de Spode intitulé "notable chinois" (*A Chenise of rank*), tiré de l'ouvrage *A Picturesque Voyage to India by the way of China* publié à Londres en 1810 par Thomas et William Daniel.⁴⁴

Un peu plus tard, vers le milieu du siècle, une autre série d'assiettes à motifs de chinoiserie fut éditée à Sarreguemines. La vignette n'est plus limitée par un filet ; l'aile porte une large frise à fond bleu sur lequel se détachent de grandes fleurs qui alternent avec un motif de pampre de vigne. Le graveur emploie les mêmes techniques de composition que pour la série précédente, bien qu'une liberté plus grande régisse l'attitude des personnages. On utilise souvent un palmier et une touffe de fougère comme bordure à droite de la scène ; la vignette n°7 de cette série reproduit avec une grande fidélité une portion du paysage de la gravure du pêcheur appartenant à la série décrite précédemment. Les sujets figurés sont variés : jeune fille jouant d'un instrument à corde sur une terrasse, jeune femme courtisée par un soldat (*fig139*), scène de marché... Ces gravures correspondent à une vision très idéalisée et romantique de l'Extrême-Orient dans laquelle on privilégie l'exotisme par la présence de personnages aux tenues étranges et pittoresques, placés au sein d'une nature luxuriante.

⁴⁴ Copeland 1990 p. 154-155



139. Assiette en faïence fine à décor d'impression figurant une jeune femme courtisée par un soldat
Vers 1840 –1850. D.: 21 cm.
Collection particulière

Une autre série d'assiettes, créée vers 1860, renoue avec les chinoiseries de Pillement : les personnages sont placés dans un décor aérien de rocailles et de fleurs fantastiques ; l'un joue du tambour, l'autre jongle ; sur l'aile, on a fait alterner bouquets fleuris et un oiseau qui représente vraisemblablement un phénix.



140. Assiette en faïence fine à décor d'impression peinte à motifs de chinoiseries.
Vers 1840-1850 ; D.: 21 cm.
Collection particulière

Une assiette à décor d'impression peinte, réalisée vers 1870 reproduit une scène de pêche d'après Boucher (*fig.140*). En 1742, l'artiste avait peint neuf esquisses qui seront à l'origine d'une suite de tapisseries tissées à Beauvais (six de ces esquisses sont conservées au Musée de Besançon)⁴⁵. La scène de pêche appartient à cet ensemble ; elle fit l'objet d'une gravure exécutée par Gabriel Huquier pour le recueil "Scènes de la vie chinoise". Elle inspira de nombreux artistes au XVIIIème siècle qui l'utilisèrent pour décorer un panneau de dessus de porte (Musée des Arts décoratifs, Paris.) et un seau à verre en porcelaine tendre à Vincennes.⁴⁶



141. Cache-pot en faïence fine à décors d'impression de chinoiserie du motif *Pillement*
Vers 1870 H. : 22,5cm
Musée de Sarreguemines

Ce type de décor tient à la fois de l'exotisme et de l'historicisme car il est emprunté aux ornemanistes du XVIIIème siècle. Dans les années 1870, il s'applique également à des cache-pot. L'un d'entre eux portant le nom de "Pillement" est agrémenté de deux vignettes reproduisant des gravures de l'artiste (*fig141.*). Sur la première face, un Chinois dans un décor champêtre joue d'un instrument de musique ; assis derrière lui se tiennent une femme et un enfant. Ils ont accroché dans les branches au-dessus d'eux un voile pour les protéger du soleil. Sur l'autre face, une jeune femme porte un plateau, à ses pieds est allongé un homme accompagné de deux enfants ; ils se tiennent sous une gloriette située dans un jardin. La marque qui identifie le décor sous l'objet est une véritable petite vignette, illustrée d'un chinois vu de dos enjambant une balustrade ; dans un bosquet, est suspendue une banderole sur laquelle on peut lire l'inscription "Pillement". Un autre cache-pot (forme 751) présente un décor très proche : deux Chinois évoluent dans un paysage exotique avec des palmiers (*fig.142*). Toujours dans le goût de l'historicisme, la faïencerie de Sarreguemines reprend des motifs d'inspiration orientale revue et adaptée par

⁴⁵ Jarry 1981 p. 24

⁴⁶ Gruber 1992 p.306

les manufactures européennes au XVIIIème siècle : elle copie de Rouen le décor "au sainfoin" (déc. *Montmorency*), celui "à l'œillet et à la grenade" (déc. *Rouen*), celui à la corne d'abondance (déc. 1928). De Meissen, elle adopte les décors au bulbe d'oignons (déc. *Angkor*) et celui aux immortelles, dit encore aux fleurs éclatées (déc. *Copenhague*).



142. Cache-pot en faïence fine à décors d'impression à motifs de chinoiseries
Vers 1850-1860 H. : 38,5 cm
Musée de Sarreguemines

De très nombreuses vignettes présentent, dans un style occidental, des scènes qui se déroulent dans un Orient que les artistes reconstituaient à partir de récits, de gravures ou même d'objets qu'ils pouvaient se procurer. Il s'agit bien entendu d'une récréation purement fictive et imaginaire, mais qui avait le mérite de répondre au désir d'évasion du public.

E. La redécouverte de l'art chinois dans la seconde moitié du XIXème siècle

Vers 1860, les décors orientaux changèrent de nature et devinrent plus authentiques. Les artistes s'inspirèrent de plus en plus d'objets chinois et les copièrent plus fidèlement. Les décorateurs des manufactures industrielles étaient mieux formés ; leur documentation s'étoffait ; ils profitaient du travail des ornemanistes qui, désormais, consacraient de nombreuses pages à l'Extrême-Orient au fur et à mesure que ces pays s'ouvraient à l'Occident.

Cette nouvelle orientation apparut, semble-t-il, au cours des années 1860 et s'amplifia au cours des années 1870. Owen Jones fut un témoin lucide de cette évolution. Dans sa *Grammaire des ornements*, en 1856, il ne consacrait que peu de place à l'Extrême-Orient ; il ne lui réservait que quatre

planches et quelques commentaires succincts dans lesquels il s'exprimait d'une façon très critique à l'égard des arts décoratifs chinois :

“Malgré la haute Antiquité de la civilisation des Chinois et la perfection à laquelle ils atteignirent dans leurs procédés de manufacture, bien des siècles avant notre époque, ils ne paraissent pas avoir fait beaucoup de progrès dans les Beaux-Arts (...). Dans leur ornementation, si familière au public, par les nombreux objets de toute sorte provenant de leur manufacture qui ont été importés en Europe, les Chinois ne paraissent pas avoir dépassé le point auquel arrive tout peuple dans l'enfance de la civilisation : leur art, tel qu'il est, est entièrement stationnaire et ne présente aucune tendance, ni progressive, ni rétrograde”.⁴⁷

A l'époque où Owen Jones écrit ces lignes, l'Art chinois connaissait depuis quelques décennies une disgrâce. La reine Victoria venait de se séparer du pavillon royal de Brighton qu'elle détestait. Cette résidence avait été construite par Georges IV entre 1801 et 1822, alors qu'il était encore régent, sur le modèle du hall d'audience de Guan-ming-yan. Il constituait à l'époque un modèle pour le goût chinois, tout comme Strawberry Hill l'avait été pour le néo-gothique. En 1846, le Parlement décida de le vendre afin de régler les dépenses de transformation de Buckingham Palace. Le journal “*Punch*” titra à cette occasion “Rebuts à vendre” et ironisa “avec quelques lanternes et un véritable indigène à la porte, nous sommes certains qu'un commerce de thé ou d'exposition de curiosité peut s'organiser”.⁴⁸ Le catalogue illustré de l'Exposition universelle de 1851 ne reproduisit qu'un seul objet d'inspiration chinoise.

Le jugement d'Owen Jones reflète parfaitement l'opinion du public au milieu du XIX^{ème} siècle, qui ne voyait dans l'art oriental qu'une source d'étrangeté et non un art à part entière : “L'ornement chinois, pris dans son ensemble, est une expression fidèle de ce peuple bizarre ; ce qui le caractérise, c'est la bizarrerie, nous ne saurions dire qu'il soit capricieux, car le caprice est l'élan erratique d'une imagination vive, et les Chinois sont entièrement dénués de la faculté imaginative ; aussi toutes les œuvres pèchent-elles par le manque de la qualité la plus gracieuse de l'art, l'idéal”.⁴⁹ Jugement sévère qu'il souhaita effacer une dizaine d'années plus tard en consacrant un ouvrage entier à l'ornement chinois. *Examples of chinese ornament*, qu'il publia en 1867 chez S. et T. Gilbert à Londres, fut illustré de cent planches d'objets qu'il put étudier au South Kensington Museum ou dans les collections privées, celles d'Alfred Morrison de Fonthill, de Louis Huth, de Dighy Wylatt, du colonel De La Rue.

⁴⁷ Owen Jones 1856 p. 86.

⁴⁸ Jacobson 1993 p. 199.

⁴⁹ Owen Jones 1856 p. 87.

Owen Jones expliqua dans la préface son intention : “La récente guerre en Chine, et la rébellion Ti-Ping, avec la destruction et la mise à sac de nombreux bâtiments publics qui en ont découlé, sont à l’origine de l’introduction en Europe d’un grand nombre d’ouvrages d’art monumental absolument magnifiques, d’un caractère rarement vu avant cette période et qui sont remarquables non seulement pour la perfection et le talent exercés dans les procédés techniques, mais aussi pour la beauté et l’harmonie des couleurs, et la perfection générale de l’ornementation.”⁵⁰ L’événement auquel O. Jones fait allusion est l’expédition organisée par la France et l’Angleterre qui répliquèrent aux persécutions qui affectèrent des missions européennes en Chine. Après que le général Cousin-Montauban eut dispersé l’armée chinoise au pont de Palikyao (en septembre 1860), les alliés investirent Pékin alors que l’empereur de Chine prenait la fuite. Ce fut à ce moment que se situa la prise du Palais d’été qui, sur ordre de Lord Elgin, fut pillé, puis incendié ; les soldats s’emparèrent à cette occasion de nombreux objets d’art qu’ils apportèrent en Europe et qui enrichirent des collections privées comme celles que Owen Jones a pu étudier.

Le conflit prit fin par le traité de Tien Tsin, le 14 novembre 1860. Les Européens obtinrent l’ouverture de nouveaux ports pour leur commerce ; les missionnaires furent libres d’exercer leur apostolat. Ces événements firent quelque temps la une des journaux. La faïencerie profita des événements pour réaliser une série d’assiettes qui illustra les faits les plus marquants de cette campagne : le combat du Peï Ho et la prise des forts de Toka, la bataille de Paly-Kya Ho, la signature de la paix à Pékin.⁵¹

Un second facteur de découverte de l’art chinois fut l’ouverture du Japon à l’Occident et le développement du japonisme qui profita à l’ensemble de l’art de l’Extrême-Orient. Cet engouement se traduisit par une augmentation très importante de modèles orientaux dans le catalogue des produits proposés par la manufacture dans les années 1860 à 1880. De nouvelles séries de décors imprimés furent créés pour orner les services de table, les services à thé ou à café. Ils furent appliqués sur la faïence, mais aussi sur la porcelaine phosphatique que la faïencerie produisit à partir de 1855 environ. Un des ensembles de décors les plus importants fut constitué par l’achat, en 1862, par de Geiger d’une série de planches ayant appartenu à une manufacture champenoise située sur le territoire de la commune de Fisme et dirigée par D. Vernon. La famille Vernon était originaire d’Angleterre. D. Vernon avait travaillé à la manufacture de Minton, semble-t-il, comme graveur. En 1827, il s’installa en France à la manufacture de Creil, il travailla également à Longwy en 1850. En 1852, il créa une manufacture de porcelaine à Fisme et présenta

⁵⁰ Owen Jones 1867 préface.

⁵¹ Cf. Decker 1988 p. 12.

ses produits à l'Exposition universelle de 1855. La manufacture connut vite des déboires et des revers et ferma ses portes en 1861. C'est à cette occasion que Sarreguemines fit l'acquisition d'un ensemble de cartons de décors dans le goût oriental, proches de ceux qu'on réalisait dans les années 1830 chez Minton (fig. 143). On ne sait rien de la filiation de ces motifs. Vernon les avait-t-il créés alors qu'il travaillait comme graveur dans cette célèbre manufacture ou les avait-t-il copiés pour son propre usage ? A Sarreguemines, ils ne portent pas de titre mais un numéro comme c'est l'usage pour les décors de porcelaine ; cependant les ouvriers les désignaient par le nom de "Compagnie des Indes".⁵² La plupart sont des adaptations de décors de la "famille rose" de l'époque Quian Long (1730-1798). Ces motifs appartenaient à une famille définie par Jacquemart sous l'appellation "Chrysanthémo-paeonienne" dans son volume consacré à l'Orient des "Merveilles de la céramique".⁵³ Il la décrit dans ces termes : "Elle est caractérisée par la prédominance des chrysanthèmes et de la pivoine (*paemia*) qui envahissent les fonds, surchargent les médaillons réservés et se montrent même en relief dans les appendices des vases ou à leur surface (...). Les plus grandes réserves sont habituellement occupées par des bouquets isolés ou sortant d'un vase et composées de pivoines et de chrysanthèmes accompagnés parfois de types de graminées, des branches du pêcher à fleur et d'une sorte d'œillet aux fleurs multiples". Ces décors étaient apposés en Chine sur des objets usuels, ceux qui servaient à table notamment.



143. Plat à gâteaux en porcelaine à décors d'impressions peintes
Vers 1880 L. : 24,5 cm
Musée de Sarreguemines

⁵² Renseignement oral obtenu auprès des anciens ouvriers de la faïencerie.

⁵³ Jacquemart 1866.

Le décor 252 est certainement le plus répandu à Sarreguemines ; il a été fabriqué sans interruption jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Le motif de l'aile figure deux branches de pivoines sur lesquelles un oiseau est perché ; il s'apprête à saisir un insecte. Il est connu également chez Minton qui s'est servi d'un modèle chinois pour le créer.⁵⁴ Le décor 216 est composé d'un buisson de pivoines survolé par des papillons ; l'aile comporte des accolades délimitant un champ quadrillé rose d'où tombent vers le bassin des branches fleuries de pivoines. La variante 215 possède une aile peinte en vert, celle qui porte le numéro 217 est bleue. Le décor 211 est constitué d'une branche fleurie de prunier et de passiflore placée sur un motif géométrique anguleux qui peut évoquer, soit un rocher creux stylisé, soit une balustrade. L'aile est garnie d'une guirlande de fleurs et d'un ruban bleu. Le décor 235 possède une composition dans laquelle un vase avec une branche de lotus et un coffret sont posés sur un socle plat. Sur l'aile, des branches de chrysanthèmes, de pivoines, de pêchers se détachent sur un fond d'écailles roses ; la variante 247 possède un fond bleu. Un motif équivalent a été fabriqué par Minton, il porte le n° 5894. Seule l'aile est garnie pour le décor 768 ; il s'agit d'une frise de fleurs de prunier et de feuilles de bambou interrompue par des réserves avec des fleurs de pivoines.



144. Soucoupe en faïence fine à décor d'impression du motif *Timor*
Vers 1880 H. de la tasse : 5,6 cm D. de la soucoupe : 8,5 cm.
Musée de Sarreguemines

⁵⁴ Godden, 1968, fig. 43.



145. Assiette en faïence fine à décor d'impression du motif *Damas*.
Vers 1890 D. : 16,2 cm
Musée de Sarreguemines.

La faïence accueille également des ornements floraux du même genre ; celui qui porte le nom de *Victoria* est proche du décor 235 ; comme lui, il possède un motif composé d'un vase contenant une branche de lotus et d'un coffret posé sur un socle plat. Sur le décor *Nippon*, s'épanouit un buisson de pivoines sortant d'un tronc creux ou d'un rocher percé aux formes tourmentées. Un motif de prunier, s'élevant derrière une balustrade et associé à une touffe de tiges de bambou coupées, s'intitule *Damas* (fig.145); il est proche du service *Japonais* de Creil⁵⁵. D'autres décors sont des copies de scènes peintes sur la porcelaine chinoise. Edités en très grandes séries par la technique du transfert imprimé, ils perdent un peu de leur spontanéité pour se figer dans des modèles stéréotypés. *Timor* est un exemple de ces transpositions (fig.144); il s'agit d'une scène empruntée à une assiette de la famille rose datée de 1730-1740⁵⁶ qui illustre un épisode d'un roman chinois intitulé connu en Occident sous le titre "*Roman of the West Chamber*" : Zang, un étudiant, franchit le mur d'une clôture grâce aux longues branches d'un saule pour parvenir à rejoindre sa belle qui l'attend debout dans un jardin, un éventail à la main ; à l'arrière se profile le toit pointu d'une pagode. Le décor européen a inversé la scène de gauche à droite et lui a donné une forme circulaire pour la faire tenir dans le format du bassin de l'assiette. Le prototype chinois a une composition plus libre, la scène est représentée comme s'il s'agissait d'un dessin ou d'une gravure sur une feuille de papier rectangulaire, légèrement enroulée à l'une de ses extrémités, qui aurait été posée sur un lit d'herbes et de fleurettes. S'il accepte la scène, l'artiste occidental n'était pas encore prêt à utiliser la liberté de composition que

⁵⁵ Aries 1994 p. 89.

⁵⁶ *Asian Ceramics*, catalogue du Princeshoff Muséum de Leewarden, Pays Bas, 1986, p107, n°124, inv. N° 889.

lui proposait le modèle oriental ; il maintint d'une façon un peu traditionnelle la division de la surface de son support en deux espaces concentriques : l'aile et le fond. Le japonisme bouleversera quelques années plus tard les habitudes de composition. Ce décor, fabriqué à Sarreguemines vers 1870-1880, est connu également à la manufacture de Petrus Regout à Maastricht aux Pays Bas⁵⁷ et à la faïencerie de Vaudrevange⁵⁸ où il porte également le nom de *Timor*. La revue *L'art pour tous* publie en 1876 dans son numéro 385 une reproduction du modèle chinois qui figurait alors dans la collection de M. Bligny ; la légende spécifiait : "La fig. 3417 est une assiette de la famille rose chinoise, à fond filigrané rouge, parsemé de fleurs émaillées. Le centre est occupé par une sorte de tableau déroulé, contenant un sujet tiré sans doute d'un roman : un jeune homme escalade la muraille d'un jardin, après avoir pris la précaution de retirer ses chaussures, et surprend une jeune femme." Il est difficile d'établir avec certitude si cette publication a pu constituer la source d'inspiration des vignettes des manufactures européennes.



146. Assiette en faïence fine d'une manufacture anglaise au motif Willow. Vers 1850 D. : 26,5 cm Musée de Sarreguemines.



147. Assiette en faïence fine au décor imprimé du motif Willow. Vers 1890 D. : 19,3 cm Musée de Sarreguemines

Beaucoup de porcelaines importées en Europe aux XVIIème et XIXème siècles comportent des représentations de paysages avec des montagnes, des rochers, des lacs, des rivières franchies par des ponts. Les scènes sont parfois animées par des voyageurs, des moines, des pêcheurs comme dans le *Willow pattern* largement diffusé en Europe (*fig.146 et 147*) ou le décor *Yeddo* (*fig.148*) qui lui est très proche et qui possède une vignette imprimée en bleu : un pêcheur chinois, une canne à pêche sur l'épaule, circule sur un chemin au bord d'une rivière ; derrière lui un pont enjambe le cours d'eau

⁵⁷ Ibid. p. 107.

⁵⁸ Adler 1995 T.2 p. 295.

pour conduire sur l'autre rive, dont la berge est occupée par de nombreuses constructions aux toits superposés comme ceux d'une pagode. On remarque à droite un grand saule pleureur qui évoque celui du *Willow pattern* .



148. Assiette en faïence à décor d'impression du motif Yeddo
Vers 1880 ; D. : 25,5 cm
Musée de Sarreguemines



149. Cruche en faïence à décor d'impression peinte au motif Corée
Vers 1880 ; H. : 20 cm
Musée de Sarreguemines

Lorsque le décorateur représentait l'architecture, elle était généralement simplifiée et stéréotypée : les toitures débordantes aux arêtes légèrement concaves sont typiques des pays d'Extrême-Orient. La perspective qui organise les volumes dans l'espace est souvent maladroite. Le décor *Corée* est assez caractéristique de cette manière. De petites vignettes occupent le champ à décorer ; elles figurent des bâtiments dans un paysage de pins rabougris et de rochers. Ce type de paysages se retrouve également sur des cruches ou des services à thé qui ne comportent malheureusement ni numéro ni nom pour les désigner ou les identifier. Ainsi, une cruche est-elle couverte d'un paysage lacustre avec de petites maisons, des pagodes environnées d'une végétation faite de palmiers et de pins ; sur un rocher du rivage s'est posé un échassier.⁵⁹ Sous le bord du récipient une frise très large à décor de croisillons peint en vert clair est interrompue de réserves enfermant des motifs représentant de petites pagodes. De nombreuses manufactures ont cherché dans les années 1860-1880 à répondre à l'attente du public en créant des décors de paysages orientaux similaires à ceux de Sarreguemines en puisant dans le répertoire très riche de la porcelaine chinoise : Gien, Montereau, Nimy, Mettlach, Vaudrevange, Maastricht ou Bordeaux.

Les céramistes chinois, et particulièrement sous le règne de Kang-hi, ont souvent fait figurer sur leurs porcelaines les dessins d'animaux ou d'objets chargés de signification symbolique. La culture chinoise utilisait en effet beaucoup de symboles qu'elle introduisait dans les arts appliqués. L'objet sur lequel ils figuraient véhiculait ainsi des messages de vœux de prospérité, de longue vie ou de richesse ; on pensait que la représentation symbolique transmettait ses vertus au possesseur. Ce véritable langage n'était souvent compris que de quelques lettrés qui possédaient la culture suffisante pour les déchiffrer, parfois en associant certaines figures ; plusieurs niveaux de lecture se superposaient ; le déchiffrement procurait alors une grande satisfaction intellectuelle à celui qui le lisait.⁶⁰

Le bambou, plante orientale par excellence, était considéré par les taoïstes comme un élément mâle, le Yang, signe de puissance, de sagesse et de noblesse. Cette plante apparaissait très fréquemment dans la céramique orientale et dans les copies qu'en faisaient les manufactures européennes, qui ignoraient sa signification symbolique. Sa présence apporte alors une touche d'exotisme à l'objet sur lequel on l'appose ; il apparaît sur un très grand nombre de décors de la faïencerie de Sarreguemines ; l'un d'eux, portant le numéro

⁵⁹ Musée de Sarreguemines Inv. N° 87.45.

⁶⁰ Meyer 1993.

901, constitue l'ornement principal d'un cache-pot⁶¹ (fig.150). Quatre fleurs symbolisent en Chine les quatre saisons : le lotus représente l'été ; la pivoine, le printemps ; le chrysanthème, l'automne et le prunier, l'hiver. Le lotus est aussi le symbole de la pureté, la pivoine celui de la bonne fortune, le chrysanthème celui de la jovialité et le prunier celui du renouveau. Les animaux possèdent aussi leurs significations car les couples de canards figurent l'amour conjugal, le faisan la beauté, le papillon la longue vie et la chauve souris le bonheur.



150. Cache-pot en faïence fine à décor d'impressions peintes figurant des bambous.
Vers 1870 ; H. : 27 cm
Musée de Sarreguemines



151. Assiettes en faïence à décors d'impressions peintes du motif Chinois.
Vers 1890-1900 ; H. : 20 cm
Musée de Sarreguemines

⁶¹ Musée de Sarreguemines Inv. N° 87.104 Decker 1988 p. 24 n° 79.

Sur certaines porcelaines on regroupe parfois des objets de la vie quotidienne mais qui sont chargés d'une très haute valeur symbolique. On les désigne généralement sous l'expression les "cent antiques" ; le nombre cent signifiant ici bien plus la multitude qu'un compte précis. Ces objets sont généralement rassemblés dans des familles comptant huit éléments. Il existe ainsi un groupe de huit objets précieux qui comprend la sapèque (pièce de monnaie), le joyau, le losange, les livres, la pierre sonore, la peinture, les cornes de rhinocéros et la feuille d'armoise. Les huit instruments de musique englobent la cloche, la pierre sonore, le luth, la flûte, l'orgue à bouche, l'ocarina, la boîte et le marteau, le tambour. Les huit emblèmes bouddhistes étaient souvent peints à l'époque Ming et Qing sur des porcelaines que l'empereur destinait à ses temples ou qu'il envoyait comme cadeau au Tibet ou en Mongolie. Le lotus évoque le trône de lotus de Bouddha ; la roue rappelle le cycle des naissances et des morts ; la conque et le son qu'elle produit sont la voix du Bouddha ; le parasol signifie l'autorité spirituelle ; le dais exprime la dignité royale mais aussi l'illumination ; le vase, par homonymie, désigne l'harmonie ; les deux poissons, le bonheur familial ; le nœud sans fin évoque les entrailles de Bouddha, image d'une longue vie.⁶² Le taoïsme avait produit lui aussi son symbolisme qui s'était fixé à l'époque de l'empereur Jia Ying (1522-1566) et qui se concentra autour des immortels, héros du taoïsme qui possédaient chacun leurs attributs : le glaive de Lu Dongbin, la courge double et la béquille de Li Tieguai, le lotus de He Xiangu, la flûte de Han Xiangzi, la tige de bambou et les baguettes de Zhang Guolao, l'éventail de Zhogli Quan, les castagnettes de Cao Guojiu et la corbeille de fleurs de Lan Caihe⁶³. Ces objets sont représentés souvent d'une manière stylisée si bien qu'il est souvent malaisé pour l'œil occidental de les identifier. Pourtant ces décors furent très appréciés en Occident et utilisés sur la faïence. Delft les appliqua sur ses vases ; on les désignait sous l'appellation *Mobilier chinois*⁶⁴ ; ils sont interprétés d'une manière occidentale sur des pièces peintes en bleu. Rouen fit de même ; on parle plus fréquemment ici de *décor à l'échantillon*. De nombreuses collections publiques conservent des objets portant ce motif ; on peut citer entre autres une bannette au musée des Beaux Arts de Rouen,⁶⁵ un pot-pourri au musée de Louvier⁶⁶ et une fontaine du Musée des Arts décoratifs à Paris.⁶⁷ Au XIX^{ème}

⁶² Meyer ibid p. 34.

⁶³ Enlin 1987 , p. 119.

⁶⁴ Boyazoglu et Neuville 1980, p. 163 et sqt.

⁶⁵ Dauguet et Guillemé Brulon s.d. p.23.

⁶⁶ Jarry 1981 p. 81.

⁶⁷ Fourest et Giacometti 1966 p. 157.

siècle, lorsque les études de la céramique orientale eurent progressé, les ouvrages reproduisirent ces figures étonnantes. Demmin les publia, mais avoua qu'il n'en connaissait pas la signification⁶⁸ alors que Jacquemart fournissait les clefs de certaines d'entre elles.⁶⁹ Dans le dernier quart du siècle, Sarreguemines commercialisa un service de table dénommé *Chinois* (fig151.). L'aile des assiettes possède une large frise constituée d'un galon d'ornements géométriques auquel s'accrochent des lambrequins chinois. Sur le bassin sont jetées des vignettes figurant des objets symboliques. On peut relever sur l'ensemble de la série le panier de pêche, la béquille de Li Tieguai et sa gourde, l'éventail de Zhogli Quan, personnage qui a souvent été représenté dans l'iconographie taoïste tenant une pêche et un éventail avec lequel il est censé faire revivre l'âme des morts, la roue de la réincarnation et le parasol de la charité. Le décor n°766 d'un service à café en porcelaine utilise également ces symboles dont certains sont tirés des huit objets précieux : sur le bassin est représentée la pêche de la longévité ; sur l'aile ont été placés le joyau, emblème de la richesse, et les livres, signes de la culture.



152. Tasse et sa soucoupe en faïence fine à décor d'impression du motif *Dragon*.
Vers 1890-1900 ; D. de la tasse : 9,5 cm
Musée de Sarreguemines

La mythologie orientale est également peuplée d'animaux fantastiques ; le dragon est le plus important d'entre eux. Il apparaît très fréquemment sur la porcelaine chinoise. Il y est figuré avec une tête de chameau, des cornes de chevreuil, des oreilles de vaches, un cou de serpent, des écailles de poissons, des pattes de tigre et le nombre de ses griffes varie : lorsqu'il en possède cinq, il représente la puissance impériale. Le dragon est un

⁶⁸ Demmin 1873 p. 1013.

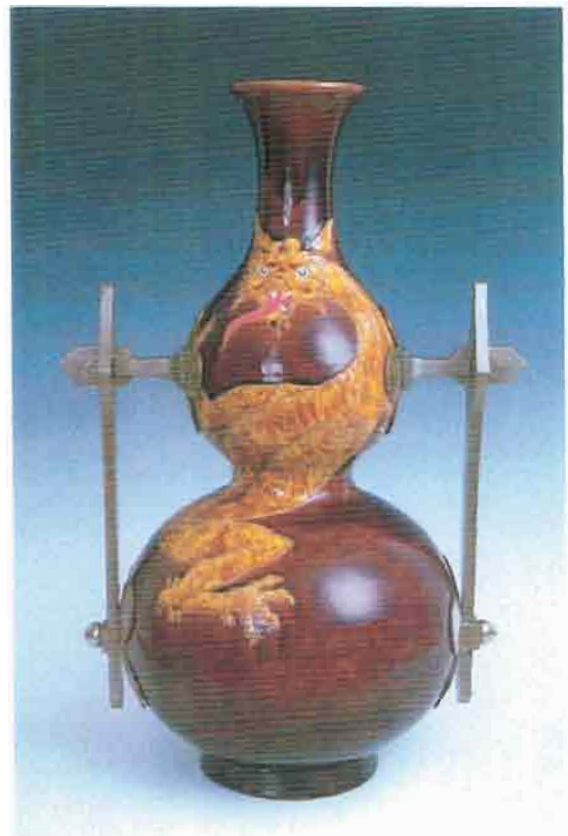
⁶⁹ Jacquemart 1874 p. 70.

vieux symbole du pouvoir de création, emblème de pluie et de fertilité. Il est devenu celui de la puissance impériale à l'époque de la dynastie Song. A Sarreguemines, un motif *Dragon* en impression bleue est assez curieux (*fig.152*) : l'animal fantastique y est figuré avec des ailes et une queue de poisson. Le sujet est repris sur le décor de l'aile où il alterne avec un motif de pagodes stylisées à la manière orientale.

Un dragon apparaît également sur un vase rouleau n° 714 autour duquel il s'enroule ; il tient dans ses griffes un coquillage de couleur bleue. La partie inférieure du vase est ornée d'un motif de vagues, la partie supérieure de nuages.



153. Vase rouleau en faïence fine à glaçure colorée dite Majolique et à décor de dragon.
Vers 1880 ; H. : 23,5 cm
Musée de Sarreguemines

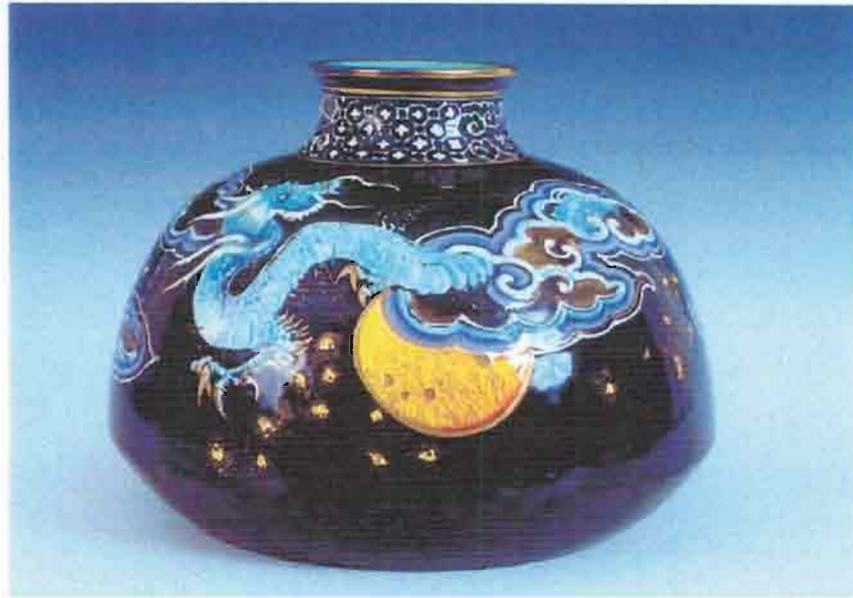


154. Vase en forme de double calebasse en faïence fine à glaçure colorée dite majolique et à décor de dragon.
Vers 1885-1890 ; H. : 63 cm
Musée de Sarreguemines

Le dragon figure souvent en relief sur les vases chinois ; les céramistes occidentaux au XIXème siècle ont su utiliser les qualités plastiques du motif : l'exemplaire de Sarreguemines (*fig. 153*) est fort proche de certaines réalisations de Théodore Deck.⁷⁰

⁷⁰ Cat. Théodore Deck ou l'éclat des émaux. Marseille, 1994, p° 64 n° 40, p° 71 n° 53.

Un vase en forme de double calebasse à fond brun est animé par un décor d'un dragon dressé ; les anses en métal rapportées sur la pièce accentuent l'effet dramatique (*fig.154*). Parfois le motif est traité d'une manière précieuse et l'animal fantastique se développe sur un fond précieux orné d'inclusions de feuilles d'or (*fig.155*).



155. Vase en faïence fine à décors de glaçures colorées dite majolique et d'inclusions de feuilles d'or.
Vers 1900 ; H. : 28 cm
Musée de Sarreguemines

B. L'influence de la Chine sur le répertoire des formes.

Les imprimés aux motifs orientaux sont généralement placés sur un support dont les formes sont classiques, tirées d'un fond commun aux autres décors : pour la porcelaine, la forme *Boule* est la plus courante. Rares sont les services de table ou de déjeuner où l'on a introduit une touche orientale ; la forme *Bambou* cependant a dû constituer une première tentative en ce sens. Les volumes restent encore traditionnels, mais les anses et les prises des objets ont l'aspect de tiges de bambou ; ce sont elles qui apportent le caractère exotique aux pièces. L'utilisation de cette plante tropicale dans l'élaboration des formes est traditionnelle en Chine et au Japon. En Occident, on l'emploie dès le XVIII^{ème} siècle ; Sèvres créa vers 1773 un déjeuner *Bambou* : le corps de la théière est curieux : il est formé d'un faisceau de tiges de bambou ; l'anse et le

bec imitent également la configuration des tiges de cette plante⁷¹. Au XIX^{ème} siècle, le bambou confère une touche d'exotisme au célèbre *déjeuner chinois* (1832) de Marie Amélie⁷² et au *service à thé chinois* (1845) de Bouhet.⁷³



156. Cafetière en faïence fine d'un service au motif imprimé *Peking*.
Vers 1890 ; H. : 22 cm
Musée de Sarreguemines

Le service *Peking* utilise une forme à pans, octogonale originale, qui la distingue des formes traditionnelles européennes (*fig.156*). Le corps des pièces est composé d'une panse globulaire surmontée d'un épaulement oblique et d'un col très court légèrement évasé. Les objets sont portés par quatre pieds en forme de languettes. Les anses sont angulaires, mais le sucrier possède des prises horizontales plates engagées au sommet de la panse. Le décor est constitué d'une série de lambrequins imprimés sur fond rouge d'où pendent des branches fleuries ; ils sont d'inspiration chinoise, mais ils ont été utilisés également au Japon comme l'attestent deux vases exposés au Rijksmuseum d'Amsterdam.⁷⁴

Dans le dernier tiers du XIX^{ème} siècle, les salons des intérieurs bourgeois s'encombraient de plus en plus de bibelots, de vases et de cache-pot d'inspiration orientale, souvent dans une grande surcharge décorative. Par les revues et les journaux auxquels il était abonné, mais aussi par les expositions qu'il visitait, le public se familiarisait avec l'art chinois et japonais. Selon ses revenus, il achetait des objets authentiques parfois importés à grand frais d'Asie ou se contentait des copies et des imitations que leur proposaient à foison les

⁷¹ Jarry 1981 p. 122.

⁷² Cat. *L'Age d'or des arts décoratifs*. Paris 1991, p. 279.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Preker 1991 p. 25 n° 68.

manufactures de faïence et de porcelaine. Le catalogue des objets de fantaisie des années 1870 et 1880 est particulièrement riche en produits de ce type.

La production s'inspirait souvent très fidèlement des porcelaines orientales. Le répertoire des formes se révélait très varié, mais la part qu'y occupaient les objets de section quadrangulaire était tout à fait frappante. Ils étaient plus particulièrement appréciés car perçus comme étrangers à la tradition occidentale. L'opinion avait tendance à les considérer comme "nouveaux" ; ils convenaient pour apporter la touche orientale tant recherchée dans la décoration. Une grande partie des formes quadrangulaires de la céramique chinoise sont des copies d'objets métalliques anciens. Les prototypes sont généralement des bronzes de la période archaïque de l'époque Zhou (1111-256 av. J.C.) ou même des royaumes combattants (453-221 av. J.C.). Il s'agit d'une vaisselle rituelle aux lignes typées et codifiées par la tradition, destinée aux temples mais qui accompagnait aussi le défunt dans sa tombe. A ces époques anciennes, ces récipients métalliques connaissaient des équivalents en terre cuite qui meublaient les tombes les plus modestes. Ces céramiques ne copiaient pas toutes les formes des bronzes ; les formes quadrangulaires par exemple n'étaient pas reprises ; vraisemblablement, pour des raisons de technique de fabrication, on privilégiait les formes circulaires. L'engouement des Chinois pour des céramiques de forme quadrangulaire apparaîtra plus tardivement. Il est dû à un phénomène d'historicisme qui se manifesta dans la culture chinoise à l'époque des Song (960-1126). En effet, au cours de cette dynastie, la vie intellectuelle fut particulièrement brillante et une classe de lettrés s'enthousiasma pour certaines découvertes fortuites d'objets antiques et collectionna les bronzes archaïques. Les céramistes de la période Song ont tenu compte de ces goûts et ont copié les formes de ces objets. C'est à cette époque que beaucoup d'objets de plan quadrangulaire furent adjoints au registre des formes de la céramique. La Chine connut une seconde période d'historicisme à l'époque de Qiang Long (1736-1795) où l'on redécouvrit les splendeurs et l'élégance de la vaisselle Song ; l'empereur lui-même fut un collectionneur éclairé. Son règne coïncida également avec une période de copie importante de bronzes archaïques⁷⁵ ; les imitations étaient souvent couvertes d'émaux de couleur bronze. Ces objets, parvenus en Europe, influencèrent la création occidentale au cours du XIX^e siècle.

A Sarreguemines, les vases n° 702, 703 et 713 de forme balustre sur plan quadrangulaire tirent leur origine d'un récipient de bronze dénommé *Hô*,⁷⁶

⁷⁵ Vainker 1991, p. 209-210.

⁷⁶ Ou selon les transcriptions : *hou*, *you*.

un vase à vin de l'époque archaïque. La forme n° 702 comporte un pied court et une panse basse qui se prolonge par un col haut (*fig.157*). Plusieurs registres décoratifs s'étagent en hauteur : à la base de la panse figure un animal en forme de salamandre ; la partie médiane est occupée par une frise de feuilles de lotus lancéolées. Le bandeau qui souligne la base du col fait alterner sur chacune des faces la salamandre et des trigrammes tirés du Yi-King. Ces signes appartiennent à la culture traditionnelle de la Chine fondée sur la partition du monde en deux principes opposés, le yin et le yang, le pair et l'impair, l'élément femelle et l'élément mâle qui existent dans toutes choses. Ces principes sont symbolisés tour à tour par une ligne interrompue, en deux tronçons, et par une ligne pleine, continue. Les trigrammes superposent trois de ces monogrammes et possèdent chacun une signification. Toute chose étant constituée à la fois du yin et yang, ces figures permettent de représenter d'une manière symbolique et schématique l'ensemble de la création. Sur une face du vase 702 sont apposés les signes signifiant l'eau et le vent ; sur l'autre face apparaissent les signes : montagne et feu. Sous les trigrammes sont fixées deux prises en forme de tête de lion chinois. Des exemplaires de ce vase ont été enrichis au siècle dernier de montures en bronze.⁷⁷ La plupart d'entre eux sont recouverts d'une glaçure verte dénommée bronze. Signalons que Gien à la même époque utilisa le même type d'enduit pour recouvrir ses objets d'inspiration orientale.⁷⁸



157. Vase en faïence fine à décor glaçuré dite majolique, à motif *Salamandre*.
Vers 1880 ; H. : 22 cm
Musée de Sarreguemines

⁷⁷ Faveton 1990 p. 7.

⁷⁸ Gillard s.d. p. 20

La forme n° 703 possède une haute panse de profil convexe, surmontée d'un col aux parois obliques (*fig.158*). Sur les faces étroites sont fixées des prises en forme de tête d'éléphants stylisés tenant dans leur trompe un anneau. La surface de la panse est ornée d'un réseau de rectangles placés en quinconce, évoquant l'appareil d'un mur en maçonnerie, et emplis de fins motifs géométriques. Le col possède une frise incisée de triangles dont la pointe est orientée vers le bas. L'ensemble des incisions du décor est noyé par la glaçure et les creux apparaissant en sombre se différencient des reliefs, plus clairs, selon la technique des émaux ombrants. La couleur est variable selon les exemplaires : le bronze est utilisé mais aussi un bleu turquoise visiblement emprunté à la palette de Théodore Deck⁷⁹ ; son bleu d'Égypte connaissait à l'époque une très grande vogue et fut copié par les principales faïenceries industrielles : Gien,⁸⁰ Longwy,⁸¹ Bordeaux⁸² et Sarreguemines. Ces glaçures rappellent les émaux égyptiens, mais aussi ceux mis au point en Chine à la fin du XVIIème et au XVIIIème siècles à l'époque Kang-hi et Yong Tcheng. Ces couleurs étaient obtenues au moyen d'un oxyde de cuivre.



158. Vase en faïence fine à glaçure turquoise, forme n°703.
Vers 1880 ; H. : 22 cm
Musée de Sarreguemines



159. Vase en faïence fine à glaçure turquoise forme n° 667
Vers 1880 ; H. : 19 cm
Musée de Sarreguemines

⁷⁹ Cf. cat. *Théodore Deck ou l'éclat des émaux*, 1823-1891, Marseille, 1994.

⁸⁰ Gillard s.d. p. 81

⁸¹ Dreyfuss 1992 p. 71

⁸² Cat. de la vente de la collection de Madame Achille Fould, 9 juillet 1992, Paris, étude Binoche et Godeau, n° 36,37,67.

Les formes géométriques sont fortement accentuées sur le vase 667 (fig. 159); la panse est légèrement trapézoïdale, l'épaulement est oblique, le col est droit. Les anses sont rectangulaires. Les motifs incisés appartiennent au répertoire ornemental de la Chine : des grecques aux frettes en forme de T se déroulent en frise sur le col ; des écailles encadrent un registre rectangulaire occupé par un décor floral d'iris et de plantes aquatiques qui évoquent certaines gravures japonaises.



160. Paire de vases dits *bouteilles carrées* en faïence fine à décors d'émaux reliefs forme n° 651
Vers 1880 ; H. : 31cm
Musée de Sarreguemines

La bouteille était une forme couramment copiée : il s'agit généralement d'un objet en balustre, de plan carré, au col très haut légèrement évasé. Le vase n° 651 appartient à ce type, il repose sur quatre petits pieds en bouton (fig. 160). Il porte le décor n° 805. Le fond bleu est recouvert d'un réseau de craquelures imitant la surface d'une plaque de glace fendillée sur laquelle sont posées de petites fleurs blanches. Ce même motif, mais en transfert imprimé, apparaît sur la porcelaine (décor 755). Il s'agit d'un motif puisé dans l'ouvrage d'Owen Jones, *L'Ornement chinois*, où il figure à la planche XL ; l'auteur indique qu'il l'a relevé sur un vase en émail cloisonné. Sur deux faces

opposées, des cartouches à quatre lobes lancéolés recouvrent le fond : l'un porte un décor d'oiseau sur une branche de pommier, l'autre une branche fleurie.



161. Cache-pot *Mandarin*, en faïence fine à décors d'impressions peintes
Vers 1880 ; H. : 11,5 cm
Musée de Sarreguemines

Le cache-pot n° 546 dit *Mandarin* est carré : il repose sur quatre pieds de forme *ruyi*, un objet rituel bouddhique et dont la forme dérive du champignon sacré *lingzhi*, symbole de longévité (*fig.161*).⁸³ La panse est bombée et se termine par un épaulement en gorge, le col est mouluré ; deux boutons de préhension en forme de tête de lion sont attachés au sommet de la panse ; ils sont peints en bleu. Le corps du vase porte un motif couvrant à fond vert, vermiculé de noir. Il encadre quatre panneaux à fond blanc occupés par des décors représentant des branches de pommiers fleuris ou des paysages lacustres avec des canards. Le bord du col peint en jaune est orné d'une frise de grecques.

Les créations n° 624 et n° 625 sont des vases carrés et hauts à quatre pans. La rigueur des formes est atténuée par la richesse des émaux-reliefs qui les recouvrent. Le décor n° 820 posé sur le vase 624⁸⁴ est constitué de lambrequins lancéolés à fond jaune et à motifs de feuillages et de fleurs orientales. L'embouchure et la base sont soulignées par un galon turquoise orné de petites fleurs rouges et blanches très stylisées. Ces différents motifs se détachent sur un fond de couleur lie-de-vin peu employé à Sarreguemines. La jardinière n° 699⁸⁵ évoque par sa forme plate et rectangulaire les bronzes archaïques (*fig.162*). Les pieds sont en forme de motif *ruyi* très simplifié, le

⁸³ Ayers *et alii* 1984, p. 390.

⁸⁴ Preker 1991, p. 47 n° 187.

⁸⁵ Decker 1988, p. 28 n° 96.

décor est incisé et recouvert de glaçure à la manière des émaux ombrants. Le bord contient un motif couvrant d'écailles, utilisé traditionnellement en Chine comme au Japon. Sur la panse se développe une frise de lambrequins.



162. Jardinière en faïence fine glaçurée dite Majolique, de forme 699
Vers 1880 ; L. : 53 cm
Musée de Sarreguemines

La consommation du thé se répandit dans toutes les classes de la société au XIXème siècle. Son origine est chinoise et pendant longtemps les objets liés à la consommation du thé ont conservé un aspect oriental. C'est le cas de la boîte à thé n° 124 de forme carrée à pans coupés qui est dotée d'un col circulaire amovible et d'un couvercle hémisphérique. Les différentes faces de la pièce sont glaçurées de vert et possèdent des décors en bas-relief dont le fond est constitué de croisillons évoquant un travail de cannage. Des médaillons placés aux quatre angles sur les pans coupés figurent le motif *shou* symbole de longue vie alors que sur les autres faces prennent place des représentations de dragons stylisés.



163. Vase en faïence fine en forme de gourde n° 634,
à décors d'émaux cloisonnés.
Vers 1880-1890 ; H. : 23 cm
Musée de Sarreguemines

Un autre type de vase traditionnel chinois figure dans le catalogue de Sarreguemines : il s'agit de la gourde. C'est un objet dont les premiers exemples remontent aux temps archaïques : il était alors réalisé en bronze.⁸⁶ La gourde n° 634 est ovale et plate ; elle est soutenue par quatre pieds recourbés ; les anses sont en forme de têtes d'éléphant comme sur beaucoup d'objets chinois (fig. 163).

Les grands vases globuleux chinois dont le modèle avait été la jarre apparaissent également dans la production de Sarreguemines. Le cache-pot n° 1494 appartient à cette famille de formes : sa panse est ovoïde, son col droit et court. Il porte le nom de *vasque palais d'été*. Cette dénomination laisse à penser qu'on pourrait être en présence d'une copie d'un de ces objets qui provenaient du palais d'été à Pékin et qui avaient été rapportés en Europe à la suite du sac du palais en 1860. Le cache-pot n° 2126 lui est très proche dans sa conception ; sa panse est cependant facettée.

Plusieurs formes de jardinières basses furent créées dans les années 1870 sur le modèle des petites caisses à oignons chinoises. La Chine et le Japon avaient une prédilection pour certaines plantes à bulbes et avaient créé des pots particulièrement adaptés à leur culture. Elles sont habituellement ovales et polylobées, leurs pieds sont de forme *ruyi*. La jardinière 468⁸⁷ possède des anses en tête d'animal fabuleux. La technique des émaux-reliefs a été employée pour réaliser le décor qui est tiré, ici encore, de *L'Ornement chinois* d'Owen Jones : le fond est une frise de fleurs orientales empruntée à la planche XXX et relevée par l'auteur sur une jatte en émail cloisonné, le décor de corne fleurie figurant dans la réserve apparaît planche XCIII ; elle appartenait à l'origine à une bouteille en porcelaine peinte dont O. Jones dit : "Cet exemple est de caractère très indien, spécialement dans les motifs floraux séparés à la base du sujet".⁸⁸

Les formes en cornet étaient également privilégiées par les créateurs à Sarreguemines. Les vases n° 260 et n° 2171 reprennent la forme des bronzes archaïques *Zun* qui étaient des vases à vin. Le vase n° 260 a un corps cylindrique qui s'évase près du bord ; un ressaut en anneau rompt la ligne de la silhouette à la moitié de la hauteur. L'objet 2171 a un plan quadrilobé ; des godrons torsés animent sa surface. Un anneau cranté marque le milieu de la panse biconique.

⁸⁶ Sullivan, 1961, p. 91.

⁸⁷ Preker, 1991, n° 178, p. 45 ; Decker 1988 n° 101 p. 29.

⁸⁸ Jones, 1867, légende de la planche XCIII

Les formes couvertes sont fréquentes. Le pot à tabac n° 245 possède un couvercle hémisphérique surmonté d'une prise en forme de tête de dragon. Le corps du vase est de forme balustre ; il repose sur un pied en couronne polylobée ; son col droit est ponctué par de petits disques plats, en volutes, fixés en appliques à des intervalles réguliers. Le corps de l'objet comporte plusieurs frises en bas-relief superposées, à motif de lambrequins. La potiche 453⁸⁹ correspond à l'image traditionnelle du vase de Chine : un corps en balustre, un col droit et un couvercle surmonté d'un bouton tronconique la composent ; un décor en bas-relief, rehaussé de polychromie utilise toute la surface du vase ; il représente un feuillage de bambou sur lequel sont posés deux oiseaux.



164. Paire de vases en faïence fine à glaçure turquoise, forme n° 740
Vers 1880 ; H. : 12 cm
Musée de Sarreguemines

Les vases n° 740⁹⁰ et n° 722 sont ovales ; le corps est globuleux, le col oblique. Ils s'apparentent eux aussi à certains bronzes anciens. Le motif de méandres imbriqués du n° 740 évoque les décors de la période archaïque (*fig. 164*) ; on les retrouve sur les planches que consacre Racinet aux méandres et lambrequins chinois : "Ces constructions ornementales, dont la symétrie est si ingénieusement variée, donnent de l'art décoratif chinois une très haute idée et peuvent, dans nos industries modernes avoir de nombreuses applications."⁹¹ Le décor est traité dans la technique des émaux ombrants et utilise la glaçure

⁸⁹ Preker 1991 n°141 p. 38.

⁹⁰ Decker 1988 p. 28 n° 99.

⁹¹ Racinet 1869 pl. X.

de couleur turquoise qui est fréquemment employée à la fin des années 1870 et au cours des années 1880.

La forme 722 possède deux anses opposées qui ont la forme de dragons. Sa surface comporte des lambrequins réalisés selon la technique des émaux-reliefs : certains tombent sur l'épaule, d'autres se dressent à la base de la panse ; le col et le pied sont soulignés par une frise de triangles occupés par des fleurettes bleues. Le reste du champ de l'objet est recouvert par un semis régulier de motifs étoilés et de myosotis.



165.Chien de Fô d'une paire, en faïence fine à glaçure colorée dite Majolique, forme n° 719.
Vers 1880 ; L. : 40 cm ; H. : 31 cm
Musée de Sarreguemines

L'une des réalisations les plus saisissantes de cette production d'inspiration extrême orientale est le couple de chiens de Fô, n° 719 au catalogue (*fig.165*). Les chiens de Fô sont des animaux à moitié chiens, à moitié lions ; ils possèdent de longs poils qui tombent sur leur échine où ils s'enroulent en volutes. Leur queue est très fournie et se dresse en panache au-dessus de leur corps. La gueule est grande ouverte et menaçante, l'extrémité des pattes est munie de longues griffes. Les chiens de Fô étaient disposés traditionnellement en Chine de part et d'autre des portes devant les temples bouddhiques mais parfois aussi devant les demeures privées. Ils étaient considérés comme les gardiens de la foi bouddhique.

III. Le Japonisme

A. L'ouverture du Japon à l'Occident

Les premiers contacts qui s'établirent entre le Japon et l'Occident furent l'œuvre des navigateurs portugais au XVI^{ème} siècle. De 1549 à 1551, saint François-Xavier mena dans le pays une mission d'évangélisation qui permit d'y implanter le catholicisme ; des églises furent construites et les succès que rencontrèrent les jésuites parurent encourageants. Ces religieux décrivirent avec beaucoup d'enthousiasme le haut degré de civilisation atteint par la culture japonaise. Mais à la suite d'incidents, les missionnaires furent chassés du pays en 1587 ; le christianisme y fut interdit en 1613. Les relations commerciales se maintinrent cependant, s'effectuant à travers quelques ports : Hirado, Hakata, Nagasaki. Après la création de la compagnie des Indes orientales en 1602, ce furent les Pays-Bas qui pratiquèrent le commerce avec le Japon ; ils y achetèrent des porcelaines, des laques, des soieries. A la suite de révoltes survenues à Nagasaki, les Portugais, les Espagnols et les Anglais furent chassés du Japon et seuls les Hollandais conservèrent une tête de pont sur l'île de Déshima dans le port de Nagasaki. La concession était annuelle et précaire mais elle fut maintenue malgré le repli sur soi qu'effectua le Japon à l'époque du gouvernement des Tokugawa. A partir de 1639 plus aucun bateau ne pouvait accoster au Japon. De rares voyageurs réussirent à circuler dans le pays pour des missions officielles ; à leur retour ils firent la relation détaillée de leur séjour. Engelbert Koempfer (1651-1716), un médecin, écrivit une *Histoire naturelle civile et ecclésiastique de l'empire du Japon* qui parut en anglais en 1727. Mais c'est le chirurgien allemand Franz von Siebold (1796-1866), au service de la compagnie des Indes orientales de 1823 à 1830, qui réalisa le premier travail exhaustif sur la culture japonaise. Au cours de son séjour au Japon, Siebold put collecter de nombreuses informations et une série d'objets d'art qu'il offrit à son retour à la ville de Leyde. Il réunit ses notes dans un monumental ouvrage de six volumes intitulé *Nippon* qui constitua pendant longtemps la somme documentaire la plus précise sur les traditions japonaises. L'ouvrage comporte de nombreuses gravures qui furent diffusées et popularisées en Europe par les revues et les magazines illustrés. L'enfermement du Japon prit fin en 1853 quand une escadre américaine arriva devant Yedo (Tokyo) pour exiger l'ouverture aux bateaux marchands des Etats-Unis, de trois ports dont Nagasaki. Quelque temps plus tard, en 1858 les Anglais, les Russes et les Français reçurent les mêmes avantages. Cette

ouverture coïncida avec des bouleversements politiques : après une longue guerre civile, le Shogun dut abdiquer ; la féodalité des Daïmos, les seigneurs qui gouvernaient les provinces, fut supprimée par l'empereur en 1868. Celui-ci s'installa dans la ville de Yedo qui devint la "capitale de l'Est", Tokyo. Une ère nouvelle s'ouvrit alors, celle du gouvernement éclairé ou *Meiji*. Des réformes institutionnelles donnèrent au Japon des institutions aux allures européennes.

B. La naissance du Japonisme

L'ouverture du Japon fut à l'origine de l'afflux aux Etats-Unis et en Europe d'un grand nombre d'objets manufacturés, de peintures et d'estampes. L'ère du *Japonisme* commença ; le mot fut employé pour la première fois en 1872 par Philippe Burty pour désigner l'enthousiasme qui saisit l'opinion occidentale au cours de cette période. Le phénomène fut si important que le journaliste Ernst Chesneau nota en 1878 : "ce n'est plus une mode, c'est de l'engouement, c'est de la folie".⁹² A ses débuts, il correspond à la curiosité d'un public avide de nouveauté et de dépaysement. C'est dans cet esprit que Pierre Loti noue la trame de son roman *Madame Chrysanthème* ; il écrit en 1887 dans la préface à l'adresse de la duchesse de Richelieu : "Recevez mon livre... comme vous recevriez une potiche drôle, un magot d'ivoire un bibelot saugrenu quelconque rapporté pour vous de cette étonnante patrie de toutes les saugrenuités..." Il y avait aussi dans cet intérêt pour le Japon un goût pour un état de société que l'Europe avait abandonné depuis le développement de l'industrialisation. En 1862, Burges voyait dans la cour japonaise un modèle de cour médiévale ; il y retrouvait une certaine simplicité, une grande spontanéité et une sérénité. Chacun eut alors conscience que ce monde allait disparaître avec l'ouverture du Japon ; dès 1874 Jacquemart se plut à remarquer dans *Les Merveilles de la céramique* que : "Parler du Japon, au point de vue des arts, c'est exprimer un regret qui peut ressembler à un anathème contre le progrès. Le Japon ! ce pays mystérieux dont Marco Polo avait révélé l'existence, à la recherche duquel se livraient si ardemment les navigateurs du seizième siècle, cette terre du soleil levant, plus brillante qu'un songe des Mille et une Nuits, qu'est ce aujourd'hui ? L'une des stations sans nombre du commerce maritime. Ses ports, obscurcis par la fumée des bateaux à vapeur, n'ouvriront plus leurs plages tranquilles aux jonques pittoresques chargées de voiles de bambou ; (...) Non, à l'heure où nous écrivons le Japon n'existe plus ; il modifie son goût pour le modeler sur le nôtre, il va nous envoyer, à la place des œuvres charmantes

⁹² Cité par Pasquier 1986b p. 19.

et précieuses où se peignait son génie propre d'odieuses imitations de nos fabrications décolorées. (...) Recueillons donc à la hâte quelques notions sur ce que furent les arts du Japon, car déjà c'est de l'histoire, et demain peut-être l'organisation qui a maintenu cette nation brave indépendante des autres peuples, aura elle-même disparu."⁹³ Cette opinion était partagée par l'artiste Félix Régamey qui, dans une lettre à sa nièce datée de 1876, annonce que le Japon "va sombrer dans le sombre fatras de la civilisation occidentale."⁹⁴

Dès l'ouverture des ports, de nombreux voyageurs visitèrent le Japon. Henri Cernuschi s'y rendit en 1871 en compagnie du critique Théodore Duret et fit l'acquisition d'une importante série de bronzes à Yedo. Il fut imité en 1874 par l'antiquaire Philippe Sichel qui acheta cinq mille objets qu'il revendit à son retour à Paris⁹⁵. Son récit de voyage, *Notes d'un bibeloteur*, fut préfacé par Edmond de Goncourt. En 1875, ce fut au tour du marchand Samuel Bing de faire le voyage, et en 1876 celui d'Emile Guimet, grand industriel lyonnais accompagné de Félix Régamey, peintre et illustrateur. La même année Christophe Dresser effectua une visite au cours de laquelle il rencontra de nombreuses personnalités dont l'empereur ; il fit de nombreux achats pour le compte de Tyffany's à New York. Le rapport qu'il rédigea de son périple parut sous le titre "*Japon, its Architecture, Art and Art Manufacture*" (1882) La plupart des voyageurs revenaient avec des œuvres d'art qui furent le point de départ de collections importantes comme celles de Cernuschi ou de Guimet. Des magasins qui proposèrent les produits de l'artisanat oriental ouvrirent : le magasin de Léger rue Le Pelletier, celui de Desoye au 220 rue de Rivoli, la "*Porte Chinoise*" au 36 rue de Vivienne, "*A l'empire chinois*" de Decelle au 56 rue de Vivienne, "*Chinoiserie et japonerie*" au 22 rue de Rambuteau, et ceux de Bing aux 19 rue Chauchat et 23 rue de Provence.⁹⁶

A l'Exposition universelle de Londres, en 1862, la *Cour japonaise* attira l'attention d'un très large public enthousiaste. Cette présentation était constituée de la collection de Rutheford Alcock (1809-1897), ambassadeur de Grande Bretagne au Japon ; elle regroupait 623 objets. On pouvait y admirer des laques, des meubles, des porcelaines, des bronzes et des tissus. L'intention d'Alcock était de "permettre de mettre en lumière les qualités compétitives d'une production, ainsi que les progrès d'une civilisation qui s'est soutenue sans presque de contacts ou d'échanges d'idées avec la race européenne." Cette exposition eut des répercussions importantes en Angleterre mais aussi au-delà dans l'Europe entière. Elle fut à l'origine de nombreuses

⁹³ Jacquemart 1874 p. 111.

⁹⁴ Cité par Pasquier 1994 p. 208.

⁹⁵ Beurdeley 1994

⁹⁶ Inaga 1986

vocations de collectionneurs et d'amateurs. C'est à la suite de cet événement que John Leighton écrivit son ouvrage "*On Japanese Art*" (1863), où il montrait combien l'art japonais utilise l'asymétrie dans la composition et évite la répétition. Ce parti pris décoratif est l'œuvre d'une étude minutieuse de la nature où la symétrie parfaite est rare. La première participation officielle du Japon à une Exposition universelle date de 1867 ; à cette occasion la plupart des provinces du pays envoyèrent des objets à Paris. Le *South Kensington Museum* acheta près de 150 objets pour compléter ses collections.

A Vienne, en 1873, l'envoi japonais fut des plus importants : les laques présentées étaient notamment d'une grande qualité ; un jardin avec son *Torii* fut recréé pour l'occasion. En 1874, à la suite de cette exposition, fut fondé le *Kiritsu Kôshô Kaisha*, une compagnie industrielle et commerciale qui possédait ses propres ateliers de bronzes, de laques et de céramiques. Elle vendit aussi des objets anciens, comme la très belle série de bols à thé en grès qui constitua une révélation pour les céramistes et les collectionneurs lors de l'exposition de Philadelphie, en 1876.

Les collectionneurs n'hésitaient pas à prêter leurs objets pour des expositions afin de faire partager leur passion. La collection de Franz von Siebold fut présentée au public en 1863 à Amsterdam : elle était composée de 2400 objets et de près de 3000 livres. En 1865, Philippe Burty exposa sa collection au Musée oriental de l'Union Centrale des Beaux-Arts Appliqués à l'Industrie de Paris. Emile Guimet fit de même en 1878 lors de l'Exposition universelle de Paris ; ses collections constitueront le fonds d'un musée portant son nom, créé à Lyon en 1879 et transféré à Paris en 1889.

Des ouvrages paraissaient, proposant des inventaires de décors et d'ornements japonais. Thomas Cutler, dans *A Grammar of Japanese Ornament and Design* (1878-1880), souhaitait donner un prolongement à *La Grammaire des formes* d'Owen Jones qui était parue trop tôt pour rendre compte d'une manière exacte de la richesse de l'art japonais. A la même époque, George Ashdown Audsley effectua un travail similaire dans *The Ornamental Arts of Japan* (1882). Il utilisa les progrès les plus récents de la chromolithographie pour reproduire les motifs et les décors. Il décrivit avec beaucoup de précision et de détails le savoir-faire des artisans nippons. D'autres amateurs s'intéressèrent au dessin et la peinture comme William Anderson dont le *Pictorial Arts of Japan* fut longtemps considéré par l'ampleur des sources comme l'ouvrage de référence sur le sujet. Samuel Bing créa une revue d'étude de l'art japonais qui parut de 1889 à 1891 en trois langues : en anglais, en français et en allemand. Elle portait le titre d' *Artistic Japan - Le Japon Artistique*. Certaines des réalisations de la manufacture de Sarreguemines sont visiblement extraites de planches illustrant la revue de Bing.

C. Le Japonisme à la faïencerie de Sarreguemines

L'influence du Japonisme ne fut véritablement sensible à la manufacture de Sarreguemines qu'à partir des années 1870. Le catalogue des "objets de fantaisie" enregistrait alors la création de nombreuses formes qu'il qualifiait de japonaises même si pour une grande partie d'entre elles une attribution chinoise serait plus exacte. Au cours de cette période d'enthousiasme, tout objet provenant d'Extrême-Orient était considéré comme japonais. On distinguait difficilement ce qui appartenait à l'art chinois de ce qui était proprement japonais. Il est vrai que l'analyse n'est pas aisée quand on sait la dette importante de l'art japonais à l'égard de la Chine. Dans le domaine de la céramique, beaucoup de formes et de décors chinois avaient été adoptés par les créateurs japonais. La potiche n°732 est un exemple de la complexité des attributions, due à l'enchevêtrement des influences et des interprétations. L'objet est de forme balustre ; son col est légèrement évasé. Il porte des décors en bas-relief : sur la base des feuilles de lotus et des grecques ; sur le col et l'épaule des décors en *ruyi* ; sur la panse un médaillon avec le symbole "shou" de longue vie. La plupart de ces motifs appartiennent à la culture chinoise et cependant la faïencerie de Sarreguemines a vraisemblablement copié un vase japonais de Kiushiu ; celui-ci était connu en Europe par des publications.⁹⁷ L'original comporte une glaçure pourpre sur laquelle se détachent en bleu et en violet des branches de chrysanthèmes. L'effet recherché par les céramistes japonais était l'imitation des laques, mais cette intention n'apparaît plus pour l'exemplaire de Sarreguemines : on l'a revêtu d'une glaçure olivâtre, dite bronze, qui en a totalement modifié l'aspect.



166. Vasque en faïence fine à décor peint et glaçurée dite Majolique en forme de coquillage (n°575)
Vers 1875-1880 ; L. : 46,5 cm
Musée de Sarreguemines

Une vasque⁹⁸ (n°575), créée vers 1875-1880, imite la forme d'un coquillage qu'on dénomme *Awabi* au Japon (fig.166).⁹⁹ La chair de ce

⁹⁷ Preker, 1991, p. 45, n° 176 du catalogue.

⁹⁸ Musée de Sarreguemines Inv. 92.40

mollusque y est très prisée ; il est servi notamment au cours des repas de mariage. Les céramistes nippons ont fabriqué d'une manière traditionnelle des plats ayant la forme de sa coquille. Ce sont ces objets que copie l'exemplaire de Sarreguemines. La partie externe est revêtue d'une glaçure brune ponctuée de brèves touches vertes ; trois petits mollusques en forme de cône y sont fixés et servent de pieds à l'objet. La partie interne est décorée d'une vignette peinte représentant une carpe. Ce poisson qui symbolise la volonté, le courage et la force, l'énergie mais aussi la fécondité est fréquemment figuré dans l'art japonais.¹⁰⁰ Son image passait alors pour posséder le pouvoir d'assurer le bonheur et la richesse.



167. Cruche en grès émaillé, forme n° 1369, dite Esturgeon
Vers 1885 ; H. : 30 cm
Musée de Sarreguemines.

Parmi les pièces exceptionnelles inspirées par les objets provenant du Japon, on notera l'existence du pot-pourri¹⁰¹ n°1958 créé pour le Grand dépôt et qui s'inspire vraisemblablement d'un brûle- parfum. Le corps est globulaire ; il est porté par quatre pieds en ruban aux extrémités ourlées. Les flancs de l'objet sont prolongés vers le haut par quatre languettes effilées qui forment les anses du pot-pourri ; elles viennent se croiser en ogives bien au-dessus de l'ouverture du récipient. Celui-ci possède un couvercle conique et ajouré. On a visiblement cherché à produire un effet de trompe-l'œil en revêtant les parois de l'objet de glaçures de deux couleurs différentes. En effet, la partie

⁹⁹ Gorham 1971 p. 206

¹⁰⁰ Wichmann 1982 p. 120

¹⁰¹ Preker 1991 p. 38.

globuleuse et interne est recouverte de rouge alors que les anses, le flanc et les pieds sont bleus, comme si l'on voulait faire croire à l'existence de deux éléments distincts et imbriqués : un récipient et sa garniture ansée.

Des éléments de décors japonisants sont aussi présents sur la cruche *Esturgeon* n°1369¹⁰², conçue vers 1885 (fig.167). Sa panse est ovoïde ; l'encolure est marquée par un anneau sur lequel se dressent deux tiges verticales ; elles maintiennent une barre verticale sur laquelle vient s'attacher l'anse de l'objet. Ces éléments sont rehaussés d'un lustre qui leur donne l'aspect métallique. A l'avant a été aménagé un bec verseur pincé. Les décors ont un contour incisé typique de la production de Sarreguemines des années 1880. Le motif principal est constitué de deux poissons dressés verticalement dont les têtes forment saillie en s'appuyant sur les pans du bec verseur. Leur corps est glaçuré de vert et abondamment rehaussé d'or. Trois bandeaux rythment la panse de la cruche. Le plus important, au centre, est pourvu d'une frise de vagues traitées à la manière japonaise ; elles sont glaçurées de rouge ; des motifs de nuages lobés encadrent ce large galon. D'autres bandeaux viennent agrémenter le corps de l'objet ; ils utilisent des ornements orientaux : en forme de crochets sous le bord et en forme de vaguelettes stylisées près de la base. La conception de l'objet, les effets de trompe-l'œil, tout comme les motifs décoratifs, s'inspirent de l'art japonais.



168. Cruche en faïence fine à décor d'impression polychrome Hanoi
Vers 1880-1890 ; H. : 21,5 cm
Musée de Sarreguemines

¹⁰² Musée de Sarreguemines Inv. 93.97.

L'influence du Japon sur la céramique européenne s'exerça non seulement par l'intermédiaire de sa porcelaine mais aussi à travers les tissus, les laques et les gravures. Vers 1880, deux décors imprimés polychromes apparaissent sur des objets de fantaisie et des services à déjeuner. Ils ont pour nom *Hanoï*, *Maintenon* ; leurs motifs couvrants et stylisés sont empruntés aux tissus japonais. Pour le décor *Maintenon* ce sont de larges branches fleuries et des papillons qui tapissent un fond crème. Ces figures sont divisées en innombrables plages qui possèdent chacune une ornementation géométrique qui lui est spécifique et qui appartient au très riche répertoire décoratif japonais ; l'ensemble crée un effet splendide et coloré de type "*patchwork*". Le décor *Hanoï* est plus simple, il utilise une gamme de teintes étendue (fig.168). Les plages sont moins nombreuses, composées la plupart d'à-plats de couleurs ; seuls quelques petits espaces sont recouverts de motifs en grecques. Ce type de traitement du décor est oriental¹⁰³ et fut connu très tôt en Europe ; il apparaît sur des soieries importées aux XVII et XVIIIème siècles. Ces "soieries bizarres" furent à la mode dans les années 1695-1720¹⁰⁴ ; imitées par les manufactures de Lyon, elles furent très appréciées par la cour de Louis XIV. On est en droit de penser que la création de ces motifs à la faïencerie de Sarreguemines participe à la fois de l'exotisme et de l'historicisme si l'on se réfère à certains des noms qui leur sont attribués : *Maintenon*, *Lavallière*...

Les étoffes japonaises étaient très prisées en Europe tout au cours de la seconde moitié du XIXème siècle. Dans un premier temps, les imprimeurs sur tissu d'Alsace copièrent les tissus japonais non pas dans un souci de renouvellement de leur création mais afin de les vendre au Japon même. Les manufactures Thierry-Mieg produisaient des étoffes avec des motifs et selon des techniques traditionnelles japonaises. En France, l'engouement pour les tissus et les vêtements orientaux était très grand : de très nombreux artistes portèrent des kimonos et collectionnèrent les pochoirs à tissu qui parvenaient en grand nombre en Europe les *Katagami*¹⁰⁵ qui sont composés de plusieurs feuilles de papier fabriquées avec le liber du mûrier, soudées et colorées en brun, durcies avec le jus fermenté du kaki et de l'huile avant d'être soigneusement ajourées. L'utilisation de l'espace, la répartition "harmonique" des motifs, l'invention ont séduit les artistes européens qui s'en servaient comme source d'inspiration. A l'issue de l'Exposition universelle de Vienne, l'*Österreichisches Museum für Kunst und Industrie* de la ville fit l'acquisition de plusieurs milliers de ces pochoirs. Ils influenceront d'une manière profonde la

¹⁰³ Day I. *Nature and Ornament* 1909 p. 76 à 78.

¹⁰⁴ Jacobson 1982 p. 199

¹⁰⁵ Wichmann 1982 p. 199.

Wiener Wersktätte mais aussi la *Sécession viennoise* et l'artiste Gustav Klimt en particulier. La bibliothèque documentaire de la faïencerie de Sarreguemines possédait toute une collection de ces pochoirs qui provenaient vraisemblablement d'un recueil édité à la fin du XIX^{ème} siècle (fig. 169). La couverture de l'ouvrage ayant disparu, il est difficile de l'identifier mais il pourrait s'agir d'une de ces éditions réalisées pour les ateliers de création tel que le *Japanische Motive* que Deneken fit paraître à Berlin en 1897 ou *Les Motifs décoratifs tirés des pochoirs* de Théodore Lambert (1903).



169. Pochoir
Document ayant appartenu à la
manufacture de Sarreguemines.
Collection privée

La source principale de l'iconographie japonisante fut constituée par les importantes collections d'estampes dont l'influence amena un renouvellement de l'ensemble des arts graphiques de la fin du siècle dernier. Ce phénomène fut comparé à un raz-de-marée qui submergea l'Europe. On pouvait acquérir ces gravures dans les nombreuses boutiques qui s'étaient ouvertes à Paris. Les voyageurs et les visiteurs des expositions étaient émerveillés devant cet art qui les surprenait tant par sa spontanéité que par sa fraîcheur.

La gravure japonaise ne commença à exister en tant que telle qu'à la fin du XVII^{ème} siècle à une époque où l'économie du pays avait fait naître une classe de riches marchands dont les demandes culturelles s'élargissaient : le théâtre et la littérature notamment se développaient considérablement. C'est dans ce contexte qu'apparurent les premières estampes représentant des acteurs du *kabouki* exécutées par l'école artistique Torii. Pour réaliser ces gravures sur bois, on utilisait des blocs de cerisiers ou de buis sur lesquels les

graveurs laissaient les traits en relief. La planche était ensuite recouverte d'encre de Chine et on y appliquait alors une feuille de papier pour y imprimer le motif. A l'origine, les estampes sont en noir et blanc ; au début du XVIIIème siècle, elles sont coloriées au pinceau, puis on invente progressivement l'impression polychrome qui enchantera tous les esthètes occidentaux. Il s'agit à l'origine d'un art populaire ; on y traite de sujets légendaires mais on figure aussi des portraits, des scènes d'amour et, seulement à la fin du XIXème siècle des paysages ou des croquis saisis sur le vif.

Burges fut vraisemblablement l'un des premiers collectionneurs d'art japonais en Europe ; dès 1858, il entoillait ses estampes et les conservait dans un album qui était catalogué sous le titre de "*Polychromy*". Les frères Goncourt furent parmi les premiers amateurs de gravures en France ; dans leur journal, en juin 1861, ils notèrent qu'ils avaient acheté des "dessins japonais imprimés sur du papier qui ressemble à une étoffe" ; en octobre 1863 ils firent l'acquisition d'un *shunga*, c'est-à-dire un album érotique.¹⁰⁶ Ils revendiquaient, haut et fort, le fait d'avoir été les premiers à s'être intéressés à cet art et cela bien avant tout le monde ; ils écrivaient en 1868 : "Ce goût aujourd'hui envahissant tout et tous, jusqu'aux imbéciles et aux bourgeois, qui, plus que nous, l'a propagé, l'a senti, l'a prêché, y a converti les autres ? Qui s'est passionné pour les premiers albums, a eu le courage de les acheter ?".

A cette époque, les gravures étaient abondamment utilisées pour illustrer les revues ou les ouvrages ; ainsi quelques planches de l'artiste Hokusai furent-elles reproduites dans la troisième livraison du *Recueil de dessins pour l'art et l'industrie* d'Adalbert de Beaumont et Collinot qui paraît en août 1861 ; certaines d'entre elles provenaient de la collection du baron Gros. Des gravures figurent également dans les *Japanese fragments* de Sherard Osborn (1861), et dans les *Notes sur le Japon, la Chine et l'Inde* du baron Charles de Chassiron (1861) ; *L'Art pour tous* et *Le premier volume des Albums Reiber* (1877) en présentent un très grand nombre mais c'est la revue *Le Japon Artistique* de Bing (1888-1891) qui en présente les œuvres les plus marquantes. La plupart des écrivains et des artistes se mirent à collectionner eux aussi les estampes : Baudelaire, Zola, mais aussi Edouard Manet, Fantin Latour, Degas, Van Gogh, Bonnard, le "Nabi très japonard", Monet, Whistler, Gustave Moreau. Certains d'entre eux comme Van Gogh prenaient plaisir à les recopier ou à les intégrer dans leurs tableaux. Manet fit figurer une gravure de Kuniaki dans le *Portrait de Zola* (1868 - Musée d'Orsay) ; Gauguin plaça un dessin d'un acteur de Kunishika dans *La Nature morte à l'estampe japonaise*

¹⁰⁶ Beurdeley et Maubeuge 1991 p. 21.

(1881) ; dans la *Psyché* du peintre belge Alfred Stevens, un album japonais est ouvert sur un fauteuil.

Beaucoup de grandes collections d'estampes parvinrent au cours du siècle dans des musées et des bibliothèques où elles purent être consultées. Les plus importantes étaient alors au Musée Guimet, à la Bibliothèque nationale qui reçut le fonds Duret, au musée des Beaux-Arts de Boston (fonds E. Fr. Fenollosa), à la Bibliothèque de Leyde (fonds Siebold), celle de Berlin (dépôt de Gierke) et au British Museum. Elles permirent les premières études approfondies, celles d'Edmond de Goncourt : (*Outamaro* en 1891 et *Okusaï* en 1896) ; mais aussi celles de W. Anderson : *Japanese wood engraving* (1892), et de F. Strange : *Histoire de la gravure sur bois et de l'impression en couleur au Japon* (1897).

La céramique profita de cet engouement pour les gravures japonaises. En 1866, à la demande du marchand éditeur Rousseau, Félix Bracquemond (1833-1914) créa les décors d'un service de table. Une partie des vignettes qui le composent sont extraites de recueils d'estampes japonaises : elles appartiennent aux artistes Hokusai, Hiroshige, Isai et Hokusen¹⁰⁷. Elles représentent des oiseaux, des poissons, des fleurs et des insectes. Le service fut réalisé chez Lebeuf et Millet à Montereau. Le support choisi avait encore une forme historicisante rocaille ; il était d'ailleurs désigné sous le nom *Louis XV*. ; il était muni d'un frêtel en forme de pomme et le bord était peigné. Ce service fut présenté à l'Exposition universelle de 1867 où il obtint une médaille d'or ; les commentaires du jury furent très élogieux à son égard. En 1871, Mallarmé lui-même rend hommage à "cet admirable et unique service, décoré par Bracquemond de motifs japonais empruntés à la basse-cour et aux réservoirs de la pêche, la plus belle vaisselle récente qu'il me soit donné de connaître"¹⁰⁸, alors qu'Edmond de Goncourt notait dans son journal le 31 mars 1878 "Bracquemond a dessiné un service qui fait une révolution, mais au fond ce ne sont que des calques d'albums japonais, jetés sur de la porcelaine de Creil".

D'autres services de table furent créés à sa suite en utilisant des gravures. Rousseau demanda quelques années plus tard à Henri Lucien un autre service dans l'esprit de celui de Bracquemond. A Bordeaux, Vieillard possédait une collection d'objets japonais dans laquelle figuraient de nombreuses estampes ; on produisit dans sa manufacture, vers 1882-1885, le service "Rouge et or" aux formes octogonales, vraisemblablement à l'instigation d'Amédée de Caranza. On s'inspira pour le faire de la Manga d'Hokusai.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Pasquier 1986a p. 49

¹⁰⁸ Bouillon 1988 p. 19

¹⁰⁹ Pasquier 1986b.

Camille Moreau-Nelaton décorait des assiettes et des plats d'après des gravures que son mari Adolphe Moreau collectionnait. A Sèvres, le décorateur Marc-Louis Solon (1835-1913) était un grand amateur d'estampes. Depuis 1866, il réunissait chaque mois tous ses amis amateurs d'art japonais : Philippe Burty, Bracquemond, Fantin-Latour, Jules Jacquemart. Vêtus de kimonos, ils participaient à des dîners en buvant du saké.



170. Hokusai

Gravure extraite de la *Manga*

Edition de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle ayant appartenu à la manufacture de Sarreguemines.

Collection privée

Comme un certain nombre de manufactures de faïences, Sarreguemines possédait un fond de gravures (*fig.170*).¹¹⁰ Plusieurs recueils sont identifiables, deux sont du graveur Hokusai qui fut l'auteur le plus connu au siècle dernier. Né en 1760 à Tokyo, l'artiste se dénommait à l'origine Nakajima ; il apprit le dessin à l'âge de dix-huit ans auprès de Sunsho (1726-1795) avec lequel il se querella en 1785. Il vécut jusqu'à l'âge de 89 ans en laissant derrière lui un œuvre très important. Il se faisait appeler le fou de dessin (Gwokio Rodjin), on estime qu'à sa mort il avait produit près de 30 000 dessins. Il cultiva tous les genres : paysages, animaux, fleurs. Une de ses compositions maîtresses demeure la célèbre *Manga* publiée de 1812 à 1878. L'ouvrage enthousiasma les décorateurs occidentaux. Reiber le décrit en ces termes dans le *Premier volume des albums Reiber* : "L'encyclopédie figurée (3 séries de 7 vol. in 8°) du célèbre Okusai artiste japonais du commencement de ce siècle, mérite à plus d'un titre d'être connue du lecteur. Outre la prodigieuse facilité, la verve, le naturel qui caractérisent cette suite d'albums, ils nous initient aux

¹¹⁰ Elles figurent actuellement dans une collection particulière.

mœurs, aux croyances, aux moindres détails de la vie de ce peuple extraordinaire. Paysages et sites pittoresques, sujets maritimes, montagnes, rochers et cascades, animaux, fleurs et oiseaux, insectes et poissons, scènes de la vie publique et privée, métiers combats demi-dieux et héros légendaires, architecture, culture du thé, industrie de la soie, lutteurs et jongleurs, bonzes et philosophes tout est saisi sur le vif par ce pinceau magique.” Cette œuvre figura dans la collection de la manufacture de Sarreguemines ; elle fut utilisée pour un certain nombre de décors au cours des années 1880-1890. Hokusai réalisa également des séries de paysages : *Les trente-six vues du Fuji*, puis *Les cent vues du Fuji* (en noir et gris, vers 1834-1836). Ce dernier recueil était également à la disposition des décorateurs à Sarreguemines.

Les œuvres d'Hokusai ne sont pas les seules que possédait la manufacture. Un recueil de planches revêtu d'un cachet ovale porte le numéro 39 de l'inventaire de la bibliothèque de la faïencerie. Sur la couverture sont mentionnés entre autres le titre *Kacho shashin Zui*,¹¹¹ le nom de l'auteur Kitao Shigemasa et la date : la dixième année du règne de Bunsei soit 1827. Il s'agit d'un ouvrage d'oiseaux du graveur Kitao Shigemasa (1739-1819) qui dessina essentiellement des animaux, des fleurs, et des femmes aux drapés sophistiqués. Ces albums de gravures ne sont pas les seules sources de ce type ; on a également largement emprunté à des revues et des recueils européens qui reproduisaient des dessins japonais.

L'introduction de gravures japonaises dans la production de Sarreguemines s'est effectuée selon différentes procédures : la plus authentique consistait naturellement à transposer fidèlement la gravure, sans modification, sur un support céramique ; mais le plus souvent, on a extrait d'une planche un élément et on lui a reconstitué un nouvel environnement ; parfois, on a fait coexister dans une composition des emprunts faits à plusieurs planches différentes. Souvent le nouveau décor a été doté de couleurs plus nombreuses et plus vives que sur l'estampe originale.

Des services à thé en porcelaine sont ainsi agrémentés de vignettes extraites des recueils d'estampes. Le décor n° 760 est caractérisé par l'utilisation de petits sujets aux formes très variées : rectangulaire, circulaire, en éventail, pentagonal ; ils utilisent des scènes extraites de gravures (*fig. 171*). Le jeu de ces combinaisons de formats est typique de l'art du Japon. Il a été étudié par Siegfried Wichmann : “Les maîtres de l'Ukio-e procédaient parfois à un regroupement de différents formats qu'ils appelaient “rivalité des images encadrées” (*Kibori Gakuawase sanzū*). Cette dénomination (...) s'applique à un style de composition où les formes d'images les plus disparates, le cercle,

¹¹¹ Transcriptions effectuées par M. H. Lühl (Essen, République Fédérale Allemande)

l'ovale, le format en éventail ou du double cercle ou encore de la caléasse mais aussi naturellement le rectangle et le carré, plus courants peuvent être combinés.¹¹² Les sujets figurés représentent des branches fleuries, des oiseaux mais aussi des scènes animées de personnages. Sur l'une d'elles apparaissent deux souris aux attitudes humaines : l'une couchée sous une tente, lit un ouvrage ouvert sous ses yeux, l'autre debout l'observe. Le décorateur de Sarreguemines a en fait utilisé les personnages de la planche 68 des *albums Reiber*, les a placés dans un paysage dépouillé et a rajouté la tente. Reiber indique sa propre source : la double page des *Souris se livrant au commerce du riz*, Xème volume de l'Encyclopédie d'Hokusai ; cette gravure montre l'activité de plusieurs groupes de souris : certaines tirent des charges, d'autres portent des paniers, alors que les plus savantes s'affairent autour d'un livre de compte. Les deux personnages utilisés par Reiber, et après lui par le décorateur de Sarreguemines, figurent dans la planche mais ne s'y côtoient pas comme le suggéreraient leurs vignettes. On a donc extrait ces deux éléments, puis on les a accolés dans une nouvelle composition. Cette technique est très fréquente dans l'utilisation des estampes japonaises par les manufactures françaises. Des citations de la même gravure d'Hokusai ont été opérées à la manufacture de Vieillard de Bordeaux dans une série d'assiettes intitulée "décor souris"¹¹³. Elle existe enfin à Lunéville dans un motif dénommé "Ecrans" où apparaissent notamment les deux souris penchées sur le livre de compte.



171. Assiette à dessert en porcelaine à décor d'impression n° 760. Vers 1880 ; D. : 17,5 cm Musée de Sarreguemines.

¹¹² Wichmann 1982 p.224

¹¹³ Pasquier 1986b p.67, cat. n° 129 à 135.



172. Tasse et sa soucoupe en porcelaine à décor d'impression peinte n° 760.
Vers 1880. ; H. : 4,5 cm
Musée de Sarreguemines

Les vignettes de ce décor sont posées sur un fond jaune où se développe un motif que la manufacture a également utilisé sur certaines faïences à émaux-reliefs. Il s'agit d'un réseau de craquelures imitant celles qui apparaissent sur la glace ; de petites fleurettes blanches aux pétales circulaires percent au travers des fissures. Le motif a été emprunté à la planche XL de *L'Ornement chinois* d'Owen Jones. C'est J. Brinckmann qui nous livre la valeur symbolique de ce motif dans un article intitulé *La tradition poétique dans l'art japonais*, paru dans *Le Japon artistique* en 1889. L'auteur explique que les artistes japonais puisaient dans la littérature et plus particulièrement dans la poésie les sujets de leurs œuvres. "La connexion entre ces anciennes poésies et l'industrie japonaise des temps modernes est si étroite que leurs sujets revivent dans toutes les productions artistiques." La contemplation des décors d'un laque, d'un éventail, d'un peigne ou d'une porcelaine invite l'amateur à entrer dans un espace poétique constitué par le très riche patrimoine littéraire plus que millénaire du Japon. Parmi les exemples de ces motifs évocateurs "l'un des plus répandus, qui fut tracé par le pinceau du décorateur sur la porcelaine de Hirado, tissé dans les brocards, ciselé en incrustations d'argent sur les gardes des sabres, représenté enfin sur toutes sortes de laque d'or ou d'aventurine, c'est le motif des fleurs de prunier, éparpillées sur une surface irrégulièrement striée, qui rappelle les craquelures d'une mince couche de glace. On pourrait voir dans ce décor la simple interprétation d'un fait observé par l'artiste sur la nature, la chute des fleurs du *moumé* saisie par une gelée tardive. Mais comment alors s'expliquer la variante assez fréquente où les fleurs ne sont pas dispersées mais paraissent émerger de l'eau glacée ? Le poète Massazoumi, une des étoiles de la cour littéraire que la princesse Kisaï-no-Miya réunissait autour d'elle dans les dernières années du IX^{ème} siècle, nous donne la clé du motif dans cet *outa* : "Des ondes percent la glace fondue par le vent de la vallée, semblables aux fleurs que le printemps nous envoie avant toutes les autres." Ces premières fleurs, les *hatsu-hana* par excellence sont

précisément les fleurs du moumé. Et les artistes décorateurs, appliquant l'image plus hardie que claire du poète, ont propagé le motif dont le sens nous échapperait sans l'outa du vieux Massazoumi. Rappelons que l'art chinois possède un motif voisin de celui-ci ; c'est le décor si recherché en Angleterre, sous le nom de *Hawthorn-pattern*, dans son application aux anciennes porcelaines bleues¹¹⁴

La fin du XIXème siècle est très sensible à cette poésie, à ce symbolisme aux correspondances cachées que seuls les initiés peuvent décrypter. Cette sensibilité nouvelle se manifeste également dans les arts décoratifs européens. Il est certain qu'on ne retrouve pas toujours dans l'application industrielle des motifs japonais, cette démarche soulignée par Brinckmann.



173. Assiette à dessert en porcelaine au décor imprimé n° 16
Vers 1880 ; D. : 18,5 cm
Musée de Sarreguemines

Les décors dits *dessins n° 16* de la manufacture de Sarreguemines ont également été conçus avec des cartouches aux formats variés sur un fond couvrant d'un semis de petites orchidées (*fig. 174*). Ce fond existe en bleu ou en rose. L'une des gravures figurant dans un cartouche rectangulaire représente une femme japonaise élégamment vêtue tenant une canne. Là encore la source se trouve dans le premier volume des albums Reiber, à la planche 36.¹¹⁵

¹¹⁴ Brinckmann 1889 p. 97

¹¹⁵ Decker 1988 p. 31 n° 114 Musée de Sarreguemines FA 311001



174. Tasse en porcelaine à décor imprimé n° 16
Vers 1880 ; H. : 6 cm
Musée de Sarreguemines



175. Assiette en faïence fine à décor d'impression peinte du service *Tokio*.
Vers 1880 ; H. : 24 cm
Musée de Sarreguemines

Le décor *Tokio*,¹¹⁶ (fig. 175) intègre des vignettes circulaires au centre d'un motif géométrique à trois branches ; celui-ci est connu dans l'ornementation japonaise sous le nom de *Kikko* et orne certains blasons (*mon*). Des décors de ce type apparaissent aussi dans la famille rose chinoise comme l'ont montré W. et H. Preker.¹¹⁷ Les gravures au centre du bassin appartiennent à la *Manga* d'Hokusai : c'est le cas des personnages marchant sous la pluie et

¹¹⁶ Decker 1988 p. 27 n° 90 Musée de Sarreguemines inv. 85.18

¹¹⁷ Preker 1991 n° 20 et 133.

de la caille. Ce motif fut aussi employé par Bracquemond, dans ses études pour le service Rousseau¹¹⁸.



176. Plateau en faïence fine à décors d'impression polychrome lithographique, d'après Kiyonaga
Vers 1890-1900 ; L. : 46,9 cm
Musée de Sarreguemines

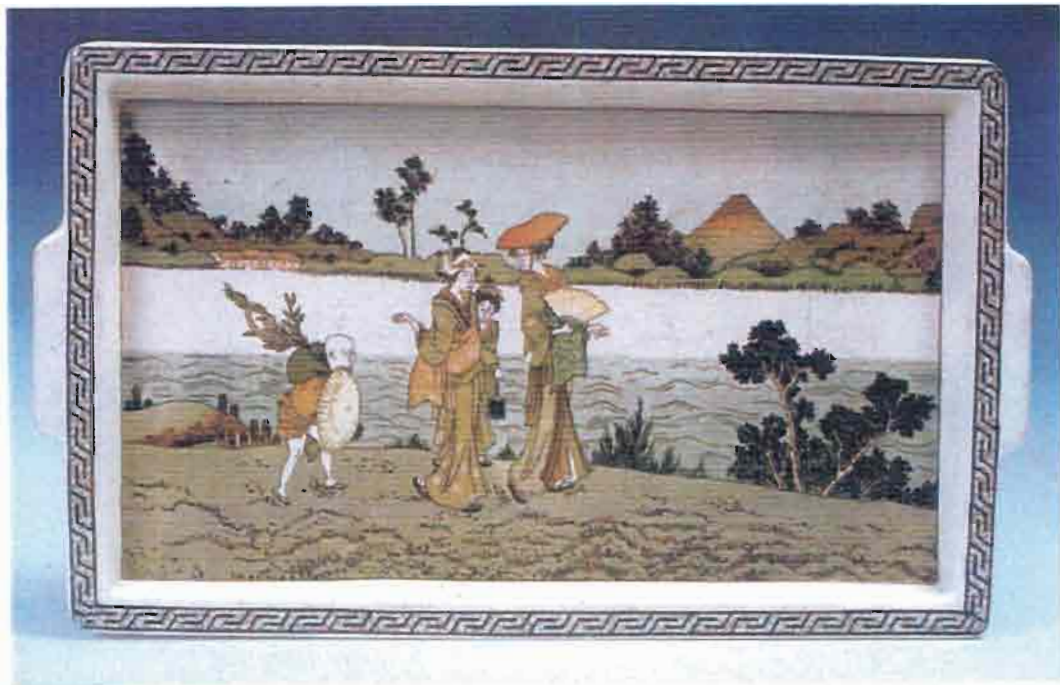
Les plus belles reproductions d'estampes sont celles apposées sur une série de plats rectangulaires dont la forme figure dans le catalogue sous la dénomination de *plats japonais*. Elles ont été réalisées dans les années 1890, dans la technique de la lithochromie vraisemblablement après leur publication dans le *Japon artistique* où elles sont représentées en pleine page polychrome ; elles font suite à un article de T. Duret¹¹⁹. Le motif qui porte le numéro 1863 illustre une promenade en barque qu'effectuent trois jeunes filles sur une rivière (*fig. 176*). On retrouve une partie de cette scène dans la gravure parue dans le *Japon artistique*. La légende de cette planche nous apprend que l'auteur de la gravure est Kiyonaga (1752-1815) : "Torii Kiyonaga a joué vers 1770 un rôle dominant dans cette évolution. Il rompt résolument avec le style archaïque des autres Torii, ses prédécesseurs, et, d'un bond franchit la distance qui sépare

¹¹⁸ Cat. *Le Service Rousseau*, Musée d'Orsay 1988 p.16

¹¹⁹ T. Duret, La gravure japonaise, p. 79 à 86, in *Japon artistique*, Tome II, livraison VII, nov. 1888.

les figures d'acteurs de Kiyomitsu dont un spécimen a été donné dans notre livraison V, d'un art absolument moderne dans ses allures, où nous voyons se dérouler des paysages aux vastes horizons, remplis d'air et de lumière, avec des plans multiples s'étageant dans une irréprochable correction, et animés de personnages bien vivants et bien robustes. Ici c'est une promenade sur la Soumida gava (*gava* veut dire rivière), ce fleuve aux bords riants, où s'est élevée la ville de Yedo, véritable fourmilière d'artistes. Cette gravure ne forme qu'une fraction de la composition totale qui se compose de trois feuilles, dont chacune mesure le double de notre reproduction. Ces sortes de feuilles ne sont point empruntées à des livres ; elles appartiennent à la catégorie des estampes qui se publiaient séparément, et que les Japonais désignent sous le nom de *Itshi mai yé* (images par une pièce)."

Le décorateur de Sarreguemines n'avait pas eu connaissance des trois autres feuilles ; soucieux de donner à son sujet un format rectangulaire horizontal, il le complète en donnant à la barque une forme symétrique. Le résultat fut nettement moins intéressant que sur la composition originale beaucoup plus sobre ; l'artiste japonais n'a pas hésité à couper sa barque par le cadrage.



177. Plateau en faïence fine à décor d'impression polychrome lithographique d'après Hokusai.
Vers 1890-1900 ; H. : 46,5 cm
Musée de Sarreguemines

Le décor 1862 est une gravure d'après Hokusai (fig.177), figure IE du *Japon artistique* qui la décrit par ses mots : "C'est encore sur les bords de Soumida que nous sommes conduits, et cette fois c'est par Hokusai. Il nous présente une petite famille s'acheminant par une limpide soirée d'automne, le long de l'eau. C'est d'abord une jeune veuve ainsi qu'en témoigne le nœud de sa ceinture placé en avant ; deux jeunes filles l'accompagnent et sont suivies par un gamin chargé de porter les emplettes que les jeunes dames viennent de faire sans doute à la fête de l'autre côté du fleuve, derrière le rideau d'arbres d'où émergent d'immenses bannières blanches." Un exemplaire de la gravure figure dans les collections du Musée d'Art d'Extrême-Orient de Berlin-Dahlem ; il porte la signature Gakyojin Hokusai, titre que l'artiste utilisa de 1802 à 1808.¹²⁰ Pour réaliser son motif, le décorateur de Sarreguemines a jugé bon de modifier le fond et d'y placer des arbres ainsi que la silhouette du Fuji Yama.



178. Plateau en faïence fine à décor d'impression polychrome lithographique d'après Utagawa Kuniyoshi.
Vers 1890-1900 ; L. : 33,5 cm
Musée de Sarreguemines

La troisième gravure est une scène de pêche à l'embouchure de la Soumido-gava baie de Yedo (fig.178). Il s'agit de la planche ABB du tome II,

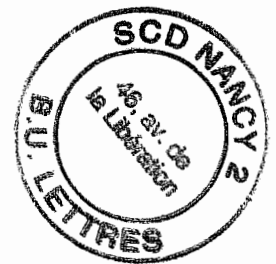
¹²⁰ Renseignements communiqués par H.Lühl.

livraison 10 du *Japon artistique*. L'auteur en est Utagawa Kuniyoshi (1797-1861). Né dans une famille de teinturiers, l'artiste préféra s'orienter très jeune vers la peinture et le dessin ; il fut l'élève de Shunei et Toyokuni. Il réalisa des portraits d'acteurs mais figura aussi des épisodes de l'histoire du Japon, et des paysages. Il représente ici trois hommes du commun se livrant avec ardeur au plaisir de la pêche à la ligne ; "le type accentué des personnages, leurs poses familières, où n'entre aucune préoccupation de tenue, la naïve simplicité du costume, tout concourt à imprimer à cette scène un caractère de réalisme absolu... et pourtant la poésie y perd-elle ses droits, et peut-on trouver que la vulgarité du sujet fasse tort à l'impression saisissante du tableau ? La ligne d'horizon se développe immense, baignée par la réverbération rosée du soleil à peine disparu, et seules quelques voiles blanches émergent à distance de la surface liquide (...) Plus près de nous s'avance une embarcation, dont les occupants s'isolent de tout regard indiscret derrière le disque d'un vaste parapluie, laissant le champ ouvert à notre imagination, et au tout premier plan un grand remous d'eau autour des rochers aigus, où se blottissent, avec des miracles d'équilibre, nos passionnés pêcheurs. Le tout s'enveloppe d'une atmosphère limpide dans le calme reposant d'un soir d'été."



179. Panneau de carreaux de faïence fine à décor d'émaux cernés représentant un paysage animé d'échassiers.
Vers 1880-1890 ; L. : 252 cm ; H. : 165 cm
Musée de Sarreguemines

Le commentaire des gravures par les chroniqueurs du *Japon artistique* nous montre l'esprit dans lequel on abordait la lecture des estampes japonaises à la fin du XIX^{ème} siècle : on y recherchait la poésie, le symbolisme. Ces images permettaient de laisser libre cours à son imagination ; nous sommes loin de la curiosité amusée, de la recherche du bizarre, de l'insolite qui guidait encore au milieu du XIX^{ème} siècle le goût du public vers l'Extrême-Orient.



SARREGUEMINES AU XIX^{ÈME} SIECLE : LA FAÏENCERIE UTZSCHNEIDER 1790-1914 CONTRIBUTION A UNE HISTOIRE DES GOUTS ET DES STYLES AU XIX^{ÈME} SIECLE

RESUME

La manufacture de Sarreguemines, située au nord de la Lorraine à la frontière avec l'Allemagne, devint au XIX^{ÈME} siècle une des premières faïenceries d'Europe. Sa production s'exerça très tôt dans un contexte industriel. Le travail y était réalisé à l'aide de machines ou avec des procédés qui permettaient une fabrication en série. Plaire au public demeurait un point fort, et toute la création se mettait à l'écoute des caprices de la clientèle.

Cette démarche conduisit à la réalisation d'objets dont les qualités esthétiques étaient très contestables. Souvent, la qualité technique de l'exécution compensait la faiblesse de la création. L'entreprise tenta de réagir contre la médiocrité et la monotonie de l'édition en grande quantité en multipliant les décors et les formes, élargissant ainsi les propositions de son catalogue. Le grand choix permettait au client d'avoir l'illusion de l'unique.

Tout au cours du XIX^{ÈME} siècle le style des objets produits subit les fluctuations du goût. L'histoire constitua une source d'inspiration. Durant l'Empire et la Restauration, les réalisations sont néoclassiques ; leurs modèles sont anglais. A l'époque Louis Philippe, sous l'influence du Romantisme, l'éclectisme s'imposa : la majolique italienne de la Renaissance, les faïences françaises des XVII^{ÈME} et XVIII^{ÈME} siècles furent copiées ou interprétées.

Les motifs inspirés de l'exotisme devinrent de plus en plus nombreux. Dans un premier temps, la création transposa d'une façon approximative les oeuvres orientales, puis elle assimila avec plus de bonheur l'esprit dans lequel les artistes orientaux travaillaient. La nature constitua très tôt un sujet de prédilection pour les artistes de la faïencerie, selon les périodes les représentations de la plante sont marquées par le Romantisme, le Japonisme ou l'Art nouveau. La faïence répondit aussi à la demande dévorante du public pour l'image : des centaines de séries furent éditées sur des thématiques très variées : histoire de la France, sujets d'actualité, illustrations pittoresques, scènes humoristiques. Durant plus d'un siècle, la production de la manufacture de Sarreguemines refléta à sa manière l'évolution du goût et des styles.

SARREGUEMINES IN THE 19TH CENTURY: UTZSCHNEIDER EARTHENWARE / 1790 -1914 A CONTRIBUTION TO THE HISTORY OF STYLE AND TASTE IN THE 19TH CENTURY

SUMMARY

During the 19th century, the Sarreguemines works located in the north of Lorraine on the German border became one of the leading centres for earthenware production in Europe. Very early on the factory introduced industrial production techniques. The work was carried out with the aid of machines or processes making mass-production a reality. Satisfying the public remained a key factor, and every aspect of the business was tailored to meeting the whims of the factory's clientele.

This approach led to the manufacturing of objects of rather dubious aesthetic quality. Often, the technical quality of the workmanship made up for the insufficiency of the design. The company sought to react against the mediocrity and monotony of mass production through an increased use of decor and diverse shapes, adding plenty of variety to its catalogue. The wide choice available enabled the client to enjoy the illusion that he or she owned something truly unique. During the 19th century, the style of the objects produced varied according to taste. History was always a source of inspiration. During the Empire and the Restoration, the items produced were neo-classical and their models were English. During the Louis Philippe period, under the influence of Romanticism, eclecticism was the norm: Italian majolica of the Renaissance and French earthenware from the 17th and 18th centuries were all copied and interpreted. Exotic patterns were ever-increasing in number. Initially, the designs used had featured approximate replications of Oriental works, later happily giving way to something more in keeping with the spirit in which Western artists worked. Nature was always a favourite subject for the earthenware artists, and according to the period the representations of plants were marked by Romanticism, Japonism or Art nouveau. Earthenware also met a growing public demand for imagery: hundreds of series were produced with highly varied themes including the history of France, topical subjects, picturesque illustrations, or humorous scenes. For over a century, the production of the Sarreguemines works has mirrored changes in taste and style.

MOTS-CLES : Arts décoratifs, Industrie, céramique, faïence, Sarreguemines, XIX^{ÈME} siècle.