



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 2

Directeur de thèse : François Pupil

REPRODUCTION INTERDITE

Deuxième partie, chapitre 3

Le recours à la nature

"je prétends que l'art n'est pas né, qu'il n'existe pas, ou bien que, s'il a vécu, son temps est fait. Il est usé, il n'a plus de formes, il n'a plus de souffle, il n'a plus de moyens pour chanter la beauté du vrai. La nature est une œuvre d'art, mais Dieu est le seul artiste qui existe, et l'homme n'est qu'un arrangeur de mauvais goût."

George Sand. *François le Champi*. 1847.

La nature a de tout temps constitué une source d'inspiration essentielle pour l'art. Dans le bassin méditerranéen, durant les civilisations mésopotamienne, égyptienne, puis gréco-romaine, les plantes ont été utilisées d'une manière privilégiée par les arts décoratifs : pommes de pin, papyrus, palmettes, fleurs de lotus, rosaces, acanthes, lauriers, feuilles de chêne figurent sur des objets et dans l'architecture. Ces végétaux apparaissent très tôt, employés le plus souvent d'une manière stylisée ; on tirait de la plante ses caractéristiques essentielles pour créer un motif nouveau soit plus simple, soit plus riche ; ses formes étaient généralisées et interprétées à des fins décoratives.

Au cours du Moyen Age s'imposa l'idée que les artistes devaient s'inspirer de la nature et la copier car elle est l'œuvre de Dieu et sa création. Les plantes possédaient alors une signification emblématique religieuse précise et très forte. Un grand nombre d'entre elles participaient ainsi à la symbolique mariale : le lys symbolisait la pureté et la virginité, l'iris en tant que forme du lys indiquait la dignité royale de la reine du ciel, la rose évoquait la *Rose mystique* des litanies. Les fleurs servaient notamment pour l'ornementation des manuscrits et étaient largement usitées dans l'enluminure.

A partir du XVI^{ème} siècle, les ouvrages de botanique se multiplièrent, ils profitèrent du mouvement scientifique qui accompagnait l'esprit de la Renaissance. Soigneusement illustrés, ils influencèrent la manière de peindre et de dessiner des artistes de l'époque ; ce fut le cas d'Albrecht Dürer qui, dans sa fameuse *Grande pièce d'herbe* (1513, conservée à Vienne), recourut à une très grande minutie dans sa représentation des modestes plantes des prés. Des recueils de gravures comme l'*Archetya studiaque patris* (1592), de Georg Hœfnagel, inspirèrent les peintres des natures mortes du XVII^{ème} siècle. Très précises, ces études partaient du principe de la "*natura sola magistra*", la nature comme seule maîtresse.¹

Au XVII^{ème} siècle, les natures mortes et les peintures de bouquets signifiaient souvent le caractère éphémère de la vie ; comme les vanités, elles mettaient l'accent sur la brièveté de notre existence. Cette peinture évolua en effet vers le symbolisme. Dans la décoration des intérieurs, les figurations de bouquets devaient aussi remplacer les fleurs réelles trop vite fanées ou trop onéreuses. Certaines reproductions de plantes rares ou exotiques venaient

¹ Schneider 1991 p.136

décorer les murs de cabinets de curiosité de quelque grand négociant hollandais épris de science. Dans leurs œuvres, la plupart des peintres hollandais firent une large place aux tulipes ; au début du XVII^{ème} siècle, c'était une plante nouvelle en Europe, faisant l'objet d'un engouement qui allait jusqu'à la spéculation financière ; il existait ainsi une bourse spécialisée dans la tulipe, tant elle était rare et précieuse.

Lorsque Gaston d'Orléans, frère du roi Louis XIII, créa un jardin botanique à Blois, il demanda à l'artiste Nicolas Robert (1614-1685) de réaliser une collection de peintures représentant les plantes conservées dans ce jardin. A la mort de Gaston d'Orléans, Louis XIV hérita ces œuvres qui constituèrent le départ du fonds qui sera connu sous l'appellation : *Les Velins du Roi*. A la Révolution française, cette collection sera transférée au Museum d'Histoire Naturelle où elle est encore conservée de nos jours. Les plus grands artistes travaillèrent à cette tâche : Claude Aubriet (1665-1742), Madeleine Basseporte (1701-1780), Gérard van Spaendonck (1746-1822) et Pierre-Joseph Redouté (1759-1840).

Les graveurs publièrent des ouvrages reproduisant certains tableaux de fleurs de maîtres de renom. En France, les artistes les plus célèbres furent Jean-Baptiste Monnoyer (1634-1699), Jean Vauquier, Louis Tessier. En 1765, le cabinet des estampes de la Bibliothèque du roi, situé rue de Richelieu, abritait soixante volumes de gravures de plantes issues du monde entier, gravures réalisées par des artistes commandités par l'Etat au XVII^{ème} siècle.²

La botanique fit d'importants progrès au XVIII^{ème} siècle avec les travaux de Charles Linnée (1707-1778) qui établit un système de classification et une réforme de la nomenclature des plantes. L'intérêt pour cette discipline se propagea aux arts décoratifs : orfèvrerie, broderie, tapisserie, céramique. L'ouvrage de Marie-Sibylle Graff-Mérian intitulé *Raupen wunderbare Verwandlung und sonderbare Blumennahrung* (Nuremberg, 1679)³ eut ainsi un grand retentissement en Europe dans les milieux artistiques du XVIII^{ème} siècle ; il fut utilisé notamment par le peintre sur porcelaine Adam Frédéric de Löwenfinck à Höchst. En fait, c'est surtout dans la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle que la peinture de fleurs se répandit dans les principales manufactures de porcelaine d'Europe. Des centres comme Meissen, Nymphenburg, Ludwigsburg, Ottweiler, Höchst, Strasbourg, Vincennes, Sèvres s'illustrèrent dans le genre. On peignait des représentations de fleurs isolées ou de bouquets sur lesquels on faisait parfois figurer des gouttes de rosée et des insectes en trompe-l'œil. Le développement des techniques de peinture sur porcelaine permettaient de telles prouesses qu'elles pouvaient parfois rivaliser avec l'art de

² Schœsser et Dejardin 1991 p. 25

³ Haug 1930 p. 121

la miniature. Ces reproductions étaient devenues ici essentiellement décoratives et non plus documentaires comme leurs modèles botaniques. Deux grandes familles de fleurs se révélaient alors : les fleurs dites "allemandes", qui sont des fleurs européennes peintes avec un souci des nuances et du modelé, et les fleurs des Indes plus stylisées, peintes sans ombre ni dégradé. Souvent, les peintres de fleurs sur porcelaine réalisaient, eux aussi, des recueils de gravures de modèles comme le fit Gottlieb-Friedrich Riedel⁴ (1724-1784), peintre successivement à Meissen, Höchst, Frankenthal et Ludwigsburg.

Dans certains domaines des arts décoratifs, les motifs floraux occupaient une place prépondérante ; c'était le cas du tissu, de la porcelaine, mais aussi du revêtement de papier peint. A Lyon, à la suite du siège de 1793, les artisans furent dispersés ; on tenta de réagir à la crise qui en résulta en créant une série d'institutions pour favoriser l'enseignement du dessin ; il était urgent en effet de former des dessinateurs pour le décor floral des tissus. L'Ecole des Beaux-Arts fut fondée en 1805, il y figurait une *Classe de la fleur*. Au musée de la ville, on constitua également une collection de peintures de fleurs destinée à donner des modèles aux artisans. L'Etat y fit des dépôts successifs et la ville de Lyon l'enrichit également par une série d'acquisitions importantes. Le conservateur François Artaud créa à partir des années 1807-1808 un *Salon des fleurs*, qui constituait une galerie spécialisée au sein du musée. Ce musée et l'école formèrent de nombreux artistes qui s'illustrèrent aux Salons ; la critique les désignera sous l'appellation d'"*Ecole lyonnaise*".⁵

Sous l'Empire, les études de botanique se multiplièrent et furent des sources d'inspiration majeures pour les créateurs : en 1805 parut la *Collection de fleurs et de fruits de Prévost* ; en 1813, Bonbland publia *Les Plantes rares cultivées à Malmaison et à Navarre* ; Redouté réalisa une prestigieuse série d'études florales dont la plus célèbre demeure celle qu'il intitula *Les Roses* (1817 à 1824).

I. Une vision romantique de la nature

La nature devint dans la première moitié du XIX^{ème} siècle l'objet de l'attention de la plupart des écrivains et des artistes. Elle acquit cette importance à une époque où l'industrie naissante créait un monde artificiel d'une grande laideur. Dans de nombreuses régions de l'Europe, des ateliers uniformes et sans grâce remplaçaient, dans les périphéries des villes, les prés, les champs ou les forêts. L'utilisation de la houille pour alimenter les chaudières et les machines à vapeur avait entraîné localement l'apparition de forêts de

⁴ Haug 1930 p. 121

⁵ Chaudonneret in cat. *La Jeunesse des musées*, Paris, 1994, pp. 71-76.

cheminées qui crachaient sans intermittence une fumée noire encrassant le paysage urbain. Le surgissement de ces espaces considérés comme barbares et inhumains avait instillé l'inquiétude et provoqué chez certains une méfiance à l'égard du progrès. On se tournait alors vers la nature qui constituait en quelque sorte un sanctuaire de vie primitive, de vie saine. Elle était considérée comme la source de valeurs essentielles auxquelles il fallait à nouveau recourir : l'homme de la nature est bon par essence, il n'a pas encore été corrompu par la civilisation.

A. La nature, œuvre de Dieu et miroir de l'âme.

Un bon nombre d'écrivains et de philosophes du XVIII^{ème} siècle se plaisaient à reconnaître dans la nature, l'œuvre de Dieu. Bernardin de Saint-Pierre expliquait, dans ses *Etudes de la nature*, que le monde a été créé par la providence divine pour le bonheur de l'Homme. Sa conception de la nature était proche des idées de Rousseau pour qui la beauté du vivant, sa complexité, son organisation admirable sont la preuve de l'existence d'un Dieu créateur : "Je ne trouve point de plus digne hommage à la divinité que cette admiration muette qu'excite la contemplation de ses œuvres, et qui ne s'exprime point par des actes développés." En Angleterre, William Paley (1743-1805) développait des idées semblables qu'il exposa dans son ouvrage : *Natural Theology or evidence of the attributes of the Deity collected from the appearances of Nature*. La nature apparaissait, dès lors, à la fois comme une suprême création artistique, d'origine divine mais aussi comme une source de modèles que l'homme se devait d'imiter. Cette imitation constituait un hommage rendu à la divinité ; la beauté résultait d'une harmonie entre Dieu, la Nature et l'Homme.

L'un des grands débats qui traversa le XIX^{ème} siècle fut celui de savoir si l'art devait copier la nature ou l'idéaliser. Alors que la plupart des amateurs faisaient de la fidélité au sujet une finalité et un absolu, certains philosophes s'élevèrent contre cette idée et affirmèrent que l'art ne devait pas imiter la nature, car on lui assignerait alors un but trop formel, celui de répéter ce qui existe déjà dans le monde. Cette recreation était considérée comme superflue et présomptueuse ; elle ne pouvait nous offrir qu'une caricature de la vie. Telle était l'opinion notamment de Friedrich Hegel : "on peut dire d'une façon générale qu'en voulant rivaliser avec la nature par l'imitation, l'art restera toujours au-dessous de la nature et pourra être comparé à un ver faisant des efforts pour égaler un éléphant. Il y a des hommes qui savent imiter les trilles du rossignol, et Kant a dit à ce propos que, dès que nous nous apercevons que c'est un homme qui chante ainsi, et non un rossignol, nous trouvons ce chant insipide. Nous y voyons un simple artifice, non une libre production de la nature

ou une œuvre d'art. Le chant du rossignol nous réjouit naturellement, parce que nous entendons un animal, dans son inconscience naturelle, émettre des sons qui ressemblent à l'expression de sentiments humains. Ce qui nous réjouit donc ici, c'est l'imitation de l'humain par la nature."⁶

Pour l'esprit romantique, la nature constituait également le miroir de nos émotions. : "Si je suis triste, et que je ne veuille pas étendre mon âme si loin, je goûte encore du plaisir à me laisser aller à la mélancolie que m'inspire le mauvais temps. Il me semble alors que la nature se conforme à ma situation, comme une tendre amie. Elle est, d'ailleurs, toujours si intéressante, sous quelque aspect qu'elle se montre, que quand il pleut, il me semble voir une belle femme qui pleure." écrivait déjà Bernardin de Saint-Pierre au XVIIIème dans ses *Etudes de la nature*. La nature est un cadre idéal pour l'éclosion de certains sentiments. Elle favorise par son calme la rêverie, l'introspection, la quête de soi ou l'évocation de l'être aimé. Pour l'esprit perturbé par de noirs tourments, la nature est un refuge qui apaise l'âme ; elle est consolatrice ou même confidente.

B. L'engouement pour les fleurs

A l'époque où s'instauraient ces débats, l'exhaltation de la nature s'inscrivit au cœur des villes. Les serres se multiplièrent, les jardins botaniques et les parcs accueillirent de plus en plus de plantes exotiques. Ceux qui bordent les Champs-Élysées étaient plantés de fuchsias, de bégonias, de pétunias, de cannas et de pélargoniums⁷. Des floralies furent organisées régulièrement à Paris à partir de 1827, et à Lyon à partir de 1837.

On appréciait les fleurs étrangères pour leur exotisme mais ce sont surtout les fleurs européennes qui charmaient la sensibilité de l'époque et l'on cueillait les modestes fleurs des champs ou des sous-bois pour confectionner des bouquets. Leur simplicité suffit à l'âme romantique pour épancher ses sentiments. Les romans de l'époque se font l'écho de ces goûts. Dans *Le Lys dans la vallée* de Balzac, le héros se met en quête de fleurs dans les champs afin de pouvoir manifester son amour à l'égard de Madame de Mortsauf : "Elle n'avait plus de fleurs pour les vases de son salon gris. Je m'élançai dans les champs, dans les vignes, et j'y cherchai des fleurs pour lui composer deux bouquets ; mais tout en les cueillant une à une, les coupant au pied, les admirant, je pensai que les couleurs et les feuillages avaient une harmonie, une poésie qui se faisait jour dans l'entendement en charmant le regard, comme les phrases musicales réveillent mille souvenirs au fond des cœurs aimants et

⁶ Hegel, *Esthétique I*, (1829), collection Champs, Ed. Flammarion, 1979, pp. 35-37.

⁷ Schoeser et Dejardin 1991 p. 102.

aimés. Si la couleur est la lumière organisée, ne doit-elle pas avoir un sens comme les combinaisons de l'air ont le leur ? (...) j'entrepris, sur les dernières marches du perron où nous établîmes le quartier-général de nos fleurs, deux bouquets par lesquels j'essayai de peindre un sentiment. Figurez-vous une source de fleurs sortant de deux vases par un bouillonnement, retombant en vagues frangées, et du sein de laquelle s'élançaient mes vœux en roses blanches, en lys à la coupe d'argent ? (...) J'inventai donc la théorie du père Castel au profit de l'amour, et retrouvai pour elle une science perdue en Europe où les fleurs de l'écritoire remplacent les pages écrites en Orient avec des couleurs embaumées. Quel charme que de faire exprimer ses sensations par ces filles du soleil, les sœurs des fleurs écloses sous les rayons de l'amour !" ⁸

C'est l'époque où s'inventa en effet un langage des fleurs. Il naquit au début du siècle dans les milieux parisiens, mais il appartenait déjà à une tradition fort ancienne. Au Moyen Age s'était formé un symbolisme religieux dans lequel la flore occupait une place importante.⁹ Aux XVIème et XVIIème siècles, la peinture et la poésie avaient développé leur propre système de correspondance.

Les premiers ouvrages consacrés à un langage des fleurs apparurent au début du XIXème siècle : en 1808, Constant Dubos dans ses *Fleurs, idylles morales, suivies de poésies diverses* offre un premier florilège de poèmes sur différentes fleurs ; en 1811, B. Delachenay publiait *L'Abécédaire de Flore, ou langage des fleurs*. A la même époque étaient édités *La Botanique historique et littéraire* de Mme de Genlis et *Les fleurs, rêve allégorique* de Mme Victoria M[augirard]. Cependant l'ouvrage qui servit de référence durant tout le siècle fut celui de Mme de Latour : *Dictionnaire du langage des fleurs avec l'origine de leurs significations pour écrire un billet ou composer un sélam*. Le mot *sélam* désignant un bouquet dont l'arrangement symbolique constitue un code. Cet ouvrage fut traduit, publié à l'étranger, et réédité de nombreuses fois. Il prétendait retrouver un langage secret en usage dans les harems en Orient ; mais en réalité les correspondances qu'il utilisait furent totalement inventées en Europe au début du XIXème siècle.

Les arts décoratifs enregistraient ces nouvelles sensibilités. La flore devenait un sujet privilégié. Dans l'industrie textile ou celle du papier peint, les dessinateurs de fleurs se formaient essentiellement dans les ateliers des peintres à Paris. Au cours de la première moitié du XIXème siècle, l'école de

⁸ H. de Balzac *Le Lys dans la vallée*, (1836), Ed. Le livre de poche, 1984, p.126 et 127.

⁹ Jack Goody, 1993, p. 267 et suivantes.

Lyon¹⁰ restait la plus prestigieuse. Les peintres participaient bien souvent au Salon de Paris : Jean-Ulric Tournier, qui travailla pour l'entreprise Schwartz-Huguenin de Mulhouse, y exposa en 1824 un tableau qui fut acheté par le roi Charles X.¹¹

A Sèvres, des artistes comme Moïse Jacobber se spécialisaient dans la peinture de fleurs et transposaient sur les plaques de porcelaine les œuvres de peintres illustres : en 1835, Jacobber copia ainsi une toile de Gérard Van Spaendonck, une oeuvre qui était alors conservée au Musée du Louvre.¹²

En Angleterre, la flore apparut précocement sur la faïence fine industrielle. Les décors imprimés en bleu étaient alors très fréquents, surtout après 1815. Les motifs étaient souvent extraits de publications telles que le *Botanical Magazine*¹³ ; Wedgwood en tira les modèles de ses services de table au *Botanical Pattern* ou au *Lotus Pattern*. Au début du siècle, ces réalisations s'inspiraient essentiellement de planches botaniques : on représentait sur un fond blanc une fleur sortie de son cadre naturel en respectant la source d'inspiration et l'esprit de clarté scientifique qui présidait à sa figuration. A partir des années 1820, ces dessins sages semblèrent trop fades au public qui leur préféra des sujets plus sentimentaux. L'essor de la gravure romantique allait permettre de répondre à cette demande et les artistes créèrent des motifs plus riches qui couvraient beaucoup plus le support ; l'aile se voyait ainsi occupée par des vignettes aux larges fleurs épanouies. Parmi les décors les plus célèbres, il faut citer aussi les motifs : *Roses* à la manufacture de C.J. Mason, *Parroquet* chez Brameld à Swinton.¹⁴

A Sarreguemines, c'est au cours des années 1840 et 1850 que des motifs de ce type apparurent sur la vaisselle. L'impression générale que dégagent les décors de cette période est celle d'une grande densité. Plusieurs facteurs concoururent à cet état de chose. Les artistes tentèrent par la gravure de traduire le relief et le modelé de leur sujet ; pour parvenir à ces effets, ils le recouvrirent d'un réseau serré de hachures. Le motif occupa une place de plus en plus importante sur le support. L'aile des assiettes devint un espace qui se vit décorer d'une manière couvrante avec des frises végétales : feuillages, bouquets de fleurs épanouies, grappes de fruits, nids dans des branchages remplis par des oiseaux, treillages et vignes vierges. Le décor est parfois

¹⁰ "L'école de Lyon, le bagne de la peinture, l'endroit du monde connu où l'on travaille le mieux les infiniment petits" écrit Baudelaire dans son Salon de 1845 (Ecrits sur l'art, éd. Le Livre de Poche, 1992 p. 50). Voir aussi Elisabeth Hardouin-Fugier et Etienne Grafe, *La Peinture lyonnaise au XIXème siècle*, Paris 1995, 312 p.

¹¹ Schœsser et Dejardin 1991p. 102

¹² Cat. *L'âge d'or des arts décoratifs* Paris 1991 p. 272-273

¹³ Coysh et Henrywood, 1982, p. 10.

¹⁴ Ibid. p.275.

totalement "couvrant" à la manière des impressions sur tissus ou papiers peints. Cette manière d'occuper l'espace était connue en Angleterre sous l'expression de *Sheet pattern* dont les plus célèbres sont le *Daisy and Leaf pattern* de la faïencerie de Spode, *Flowers and Leaves* de la firme Henshall and Co. Dans certains cas, on utilise la technique du *flowing blue* ; la couleur fuse alors dans la glaçure et nimbe le dessin d'un halo romantique : c'est le



180. Assiettes en faïence fine à décor d'impression (à gauche) et d'impression peinte (à droite) au motif *Jardinière*.
Vers 1860-1880 ; D. : 22 cm.
Musée de Sarreguemines



181. Assiette en faïence fine à décor imprimé au motif *Bryonia*
Vers 1860-1880 ; D. : 20 cm
Musée de Sarreguemines

cas notamment pour les décors portant à Sarreguemines les noms de *Bryonia* et *Jardinière* (fig.180). Ces deux motifs existent également dans les manufactures allemandes ; ils figurent dans les catalogues de la faïencerie de Wallerfangen¹⁵ et dans ceux de Keramis - La Louvière¹⁶. *Bryonia* est un motif

¹⁵ Adler, 1995, T. 2, pp. 181, 322, 341, 354.

de bryones, une plante grimpante aux extrémités de tiges vrillées et aux feuilles découpées en lobes échancrés, ici réunies en une masse touffue (*fig.181*) ; seule l'une d'entre elles, placée à l'avant, apparaît éclairée, les autres, réparties à l'arrière en plusieurs plans successifs, demeurent dans l'ombre. *Jardinière* est un modèle du décorateur Philipp Müller (1811-1893) qui a travaillé à Wallerfangen ; il a dessiné ici des bouquets dont le centre est occupé par une grosse fleur épanouie.



182. Tasse en faïence fine à décor d'impression à motif floral.
Vers 1850 ; H. : 10 cm
Musée de Sarreguemines

D'autres motifs, dans ce goût, furent portés sur des objets en faïence ou en porcelaine ; la plupart ne porte pas de nom ou de numéro d'identification. Vers 1850, des tasses en faïence¹⁷ sont couvertes de gros bouquets où les pivoines occupent la position centrale à côté d'anémones (*fig.182*). Une assiette de porcelaine, produite vers 1855-1860 et conservée au musée de Sarreguemines,¹⁸ figure une branche fleurie que l'on peut identifier comme étant un camélia (*fig.183*) ; cette plante, cultivée depuis des siècles en Chine et au Japon, fut décrite par le jésuite Joseph Kamel et introduite en Europe vers 1727 par l'Angleterre. Elle avait connu un grand succès au cours du règne de Louis-Philippe ; des variétés nouvelles portèrent alors les noms de *Duc d'Orléans* (1838), *Madame Adélaïde* (vers 1842), *Duchesse d'Orléans*, *Duc d'Aumale* (1851), *Comte de Paris*, *Duc de Chartres* (1852). A l'époque, le camélia était utilisé par les élégantes pour orner leurs robes ou porté en bouquet à la main comme le faisait la *Dame aux Camélias* (1848) d'Alexandre Dumas fils. Plusieurs services en porcelaine furent décorés, vers 1855-1860, par une frise sur l'aile, faite de buissons d'épines ou de branches de ronces fleuries et entrelacées. Ils portent les numéros 1, 3, 12, 13, 15 et 17.¹⁹ Dans les

¹⁶ Cat. 150 ans de création et de tradition faïencières - Boch-Keramis, La Louvière 1841-1991, p. 167.

¹⁷ Musée de Sarreguemines Inv. n° 91.32

¹⁸ Musée de Sarreguemines Inv. n° 92.65

¹⁹ Planche de catalogue - sans date (fin du XIXème siècle), conservée au musée de Sarreguemines.

décors de cette période, les bouquets ou les buissons de fleurs s'organisent selon une composition centrée, radiée ; la base des tiges des fleurs n'est pas visible ; elle disparaît, enfouie dans l'amas végétal du motif. L'arrangement des espèces est parfois confus, chargé, touffu, on est proche de l'effet de "bouillonnement" du bouquet composé par Félix de Vandenesse dans *Le Lys dans la vallée* de Balzac (cité plus haut).



183. Assiettes en porcelaine à décor d'impression à motif floral
Vers 1855-1860 ; D. : 21 cm
Musée de Sarreguemines

C. Les paysages de l'époque romantique.

Au début du XIX^{ème} siècle, l'engouement pour la nature transparaît également dans la peinture de paysages, thème qui connaît une très grande vogue en France et n'apparaît plus désormais comme un genre mineur. Les historiens de l'art ont montré le rôle primordial qu'il joua dans l'évolution de la peinture ; c'est par la peinture de paysage que l'art quitta son aspect purement descriptif ou narratif pour "aller vers la communication d'expériences visuelles pures"²⁰. Comme le souligne William Vaughan, cette démarche deviendra prééminente avec l'impressionnisme et aboutira à l'émergence de la peinture abstraite dans la première décennie du XX^{ème} siècle. Les artistes romantiques furent les premiers à insister sur l'importance des paysages dans la peinture en proclamant leur faculté à susciter des émotions. Deux voies s'ouvraient alors pour la création : l'une considérait le paysage et la nature en général comme une source d'inspiration, comme un modèle ; une autre s'attachait à représenter avec exactitude et une grande précision le sujet choisi.

Vers 1830-1850, c'est dans la représentation de paysages que la manufacture de Sarreguemines orienta sa production d'assiettes historiées. Ces assiettes, produites par séries de douze, comportent des vignettes réalisées par

²⁰ Vaughan 1989 p.174

la technique de la gravure et posées sur le support par transfert. Ces séries étaient très prisées par le public et furent produites par la plupart des manufactures de faïence fine : Creil, Montereau, Choisy-le-Roi, Longwy, Sarreguemines, Bordeaux, Toulouse, Gien. L'iconographie est proche de celle des journaux d'illustrations comme *L'Illustration*, *le Magasin pittoresque*, auxquels elles empruntent de nombreux sujets. Les thèmes retenus par les faïenciers étaient très éclectiques : figurations de monuments, d'événements historiques ou d'actualité, scènes de genre, dessins humoristiques, images de piété.

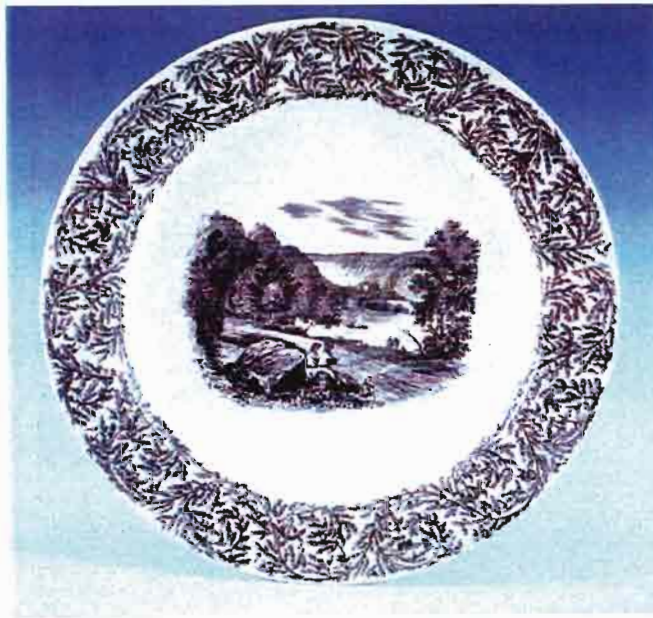
La représentation de paysages était fréquente à Sarreguemines ; elle l'était également chez ses voisines allemandes du groupe Villeroy et Boch : les faïenceries de Mettlach et de Vaudrevange. Certains motifs de Sarreguemines ont été empruntés à ces dernières, vraisemblablement à la suite de l'accord commercial conclu en 1837. La manufacture subit ici l'influence esthétique de l'Allemagne. Le goût pour les paysages y était particulièrement important à cette époque ; il jouissait d'une tradition déjà ancienne où la nature était considérée comme lieu idéal pour la méditation et moyen privilégié d'accéder au spirituel. Le romantisme allemand s'orientait alors plus particulièrement vers la contemplation : les œuvres de Caspar David Friedrich (1774-1840) et de Phillip Otto Runge (1777-1810) en offrent de parfaits exemples. Mais certains artistes souhaitaient peindre une nature plus sauvage, plus tourmentée, plus dramatique. C'était le cas des représentants du mouvement *Sturm und Drang* dont Carl Wilhelm Kolbe (1757-1835) est l'un des plus brillants représentants. Tous ces peintres choisirent de peindre la campagne qui les entourait et non les contrées exotiques ; cette démarche relevait indéniablement d'une expression du sentiment national.

Les graveurs et illustrateurs furent influencés à leur tour par ces diverses tendances qu'ils reproduisirent et diffusèrent ; mais ils apportèrent en plus un genre nouveau : la représentation topographique de paysages célèbres. Leurs œuvres étaient fortement marquées par la recherche du pittoresque ; elles répondaient à la grande demande d'illustrations qui caractérisait l'époque.

C'est dans la production des graveurs que puisèrent les manufactures de faïences fines. Mettlach porta ainsi son choix sur des gravures représentant des vues pittoresques du Rhin qui étaient extraites de plusieurs recueils dont les *Vues pittoresques depuis Francfort jusqu'à Cologne, dédiées à son A.R. Prince Frédéric des Pays-Bas* (1824) d'après des dessins de C. de Howen, et les ouvrages anglais *Tombleson's Views of the Rhine* et *Tombleson's Upper Rhine*.²¹

²¹ Blanka Ulrich, *Die Reise im Spiegel der Kupferdruckgeschirre der FA. Villeroy et Boch, Mettlach*, Marburg, 1989, 111 pages.

A l'époque on considérait la forêt comme un univers mystérieux et sauvage ; aussi est-ce un lieu que privilégiaient les artistes qui souhaitaient magnifier la nature. Les arbres, dont ils accentuaient les profils tourmentés, leur permettaient de dramatiser le sujet. La forêt servait notamment de cadre à de très nombreuses scènes de chasse auxquelles furent consacrées plusieurs séries d'assiettes au cours des années 1830 à 1850 : sur l'une d'elles, on découvre ainsi un chasseur tenant à la laisse un chien qui suit une piste dans le sous-bois (*fig. 185*) ; une autre vignette figure une halte de chasseurs à l'orée de la forêt, à droite du groupe, s'élève au loin une barre rocheuse. Un paysage similaire sert de cadre à la représentation des ébats d'une biche ; le décor pare une assiette appartenant à une suite de motifs qui a pour thème le gibier. La forêt est également le théâtre des jeux des enfants ; on les voit ainsi grimper aux arbres, peut-être pour dénicher un nid, scène de genre fréquemment reproduite à l'époque. La clairière qui s'ouvre dans le bois est le lieu de repos du jeune pâtre qui y conduit ses chèvres ; mais on peut y découvrir parfois au gré d'une promenade une chapelle en ruine envahie par la végétation.



184. Assiettes en faïence fine à décor d'impression à motif de paysage
Vers 1835-1840 ; D. : 20,5 cm
Musée de Sarreguemines

Sur les vignettes des assiettes dites décoratives, les paysages sont généralement ordonnés autour d'un élément central qui anime en quelque sorte la scène ; ce sujet constitue un point de focalisation : ce peut être un personnage, un bâtiment ou le plus souvent une ruine, celle d'un château médiéval ou d'une chapelle. Ils introduisent dans le paysage la présence humaine et la touche de pittoresque et de sentimentalisme nécessaire à l'esprit romantique.



185. Assiette en faïence fine à décor d'impression à motif de chasse.

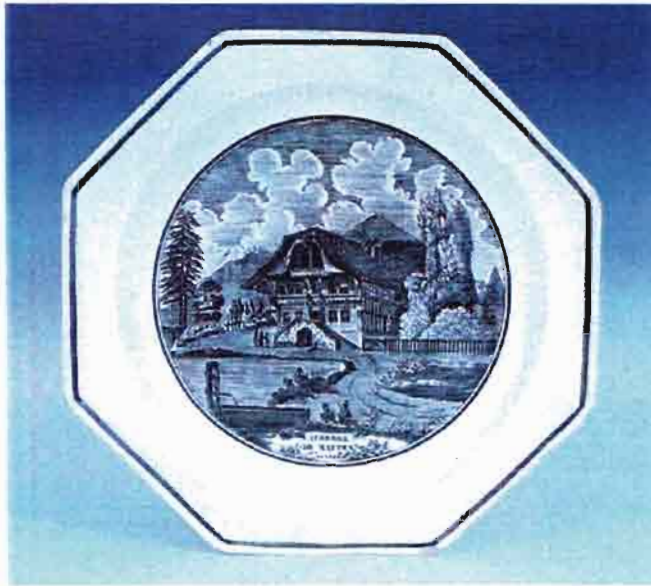
Vers 1850 ; D. : 20,5 cm

Musée de Sarreguemines

D'autres paysages apparaissent dans ces séries. Dans une scène de chasse à la bécasse, les chasseurs se déplacent dans une large plaine légèrement vallonnée et occupée par quelques taillis. Les bords des rivières et des étangs étaient également considérés comme des lieux très pittoresques. On peut y voir des adolescents, assis sur la berge d'un cours d'eau, laissant leurs lignes filer au gré du courant. Dans une série consacrée aux douze mois de l'année, c'est un couple vêtu à la mode du XVII^e siècle qui pêche au bord d'un lac ; le fond du paysage est occupé par une colline surmontée par un château. Les jardins de somptueuses résidences à l'architecture classique bordent des lacs sur lesquels des amoureux se promènent en barque²².

La montagne était un lieu fréquemment évoqué dans l'iconographie. C'est un milieu que les promeneurs et voyageurs appréciaient, car il demeurait encore sauvage ; il constituait un sanctuaire encore préservé. Plusieurs assiettes reproduisent ainsi des paysages suisses, la vallée de Grundwald ou l'auberge de Matten où figurent des chalets de bois, accrochés aux versants d'une montagne (*fig. 186*).

²² Les mêmes thèmes sont traités dans la production des papiers peints.



186. Auberge de Matten
Assiette en faïence fine à décor
d'impression.
Vers 1830 ; D. : 19,5 cm
Musée de Sarreguemines

II. Naturalisme et éclectisme au milieu du XIX^{ème} siècle

Au cours des années 1840, le goût se modifia insensiblement en Europe ; d'autres formes de sensibilité apparurent. Alors que beaucoup d'intellectuels et d'artistes s'étaient attachés à dénoncer l'évolution de l'économie et de la société industrielle, d'autres esprits se déclarèrent fervents zéloteurs du progrès. A partir de 1851, les Expositions universelles leur tinrent lieu de grandes cérémonies. Ils ne rejetaient pas l'industrialisation qui permettra selon eux d'enrichir toutes les classes de la société et de leur apporter des conditions de vie plus faciles et meilleures. La science sous-tendrait ce développement et aiderait à résoudre les difficultés ; pour qu'elle puisse étendre son influence, fallait éduquer le peuple donc vulgariser les connaissances par des expositions, des ouvrages et des revues. Auguste Comte (1798-1857), dans son *Cours de philosophie positive* (1830-1842), prônait la recherche des lois qui régissent les faits par "l'usage bien combiné du raisonnement et de l'observation".

Le *réel* devint la quête d'un certain nombre d'intellectuels et d'artistes. Cette évolution coïncida, à la fin des années 1840, avec l'apparition du mouvement réaliste dans les arts et la littérature. Les principaux théoriciens de ce mouvement furent Champfleury, Daumier, Courbet et Millet. Leur démarche consista à reproduire le réel avec une très grande objectivité, ceci en réaction contre le romantisme, à leur gré beaucoup trop tourné vers l'imaginaire et la poésie. Cette attitude conduisit certains artistes à figurer le monde qui les entourait avec une grande vérité sans chercher à le transformer afin de

l'agrémenter. Courbet déclarait : "La peinture est la représentation des objets visibles...le fond du réalisme, c'est sa négation de l'idéal."²³

A. Le naturalisme dans les arts décoratifs

Le naturalisme qui en résulta dans les arts décoratifs participait de l'éclectisme en faveur au milieu du siècle. Il constitua cependant l'une des premières tentatives de lutte contre l'historicisme : on tentait de rechercher dans la nature une source d'inspiration authentique et originale permettant d'éviter le recours à la copie servile des formes artistiques du passé. Mais les procédés utilisés étaient très maladroits dans la mesure où l'on faisait preuve d'un égal manque d'imagination en copiant la nature, le plus souvent dans un grand souci de réalisme et d'exactitude. On songeait à l'époque que celle-ci était belle "naturellement" et que, pour créer une œuvre d'art, il suffisait de la reproduire telle quelle. On faisait très peu de recherches de composition ou d'arrangements pour intégrer le décor à son support, d'où certaines lourdeurs que l'on peut observer sur nombre d'œuvres. Le décor semble bien souvent flanqué sur l'objet et ne lui est pas adapté ; il semble parfois surdimensionné. On ne procédait pas à la mise en valeur des éléments les plus intéressants et les plus caractéristiques de la plante dans un souci décoratif.

1. L'exposition de Londres de 1851

En 1851, à l'Exposition universelle de Londres, les visiteurs purent découvrir de nombreuses œuvres conçues dans cet esprit ; les décors végétaux envahissaient tous les objets, les couverts de la table, l'argenterie, le mobilier, les dossiers des chaises, l'encadrement des miroirs... Dans le domaine de la céramique, la fabrique Grainger de Worcester présenta une série de cruches dont les flans s'ornaient de représentations florales.

L'exposition rendait un hommage vibrant à la science qui, par ses applications, permettait de renouveler les arts décoratifs. La revue anglaise *Art-Journal* confia à un scientifique, Edward Forbes, professeur de botanique au King's College à Londres, le soin de rédiger un article sur les plantes et le rôle qu'elles jouaient au sein de l'exposition. Sa contribution s'intitulait : *On the vegetable world as contributing to the great exhibition*. Il y montrait l'importance de la production végétale et son rôle dans l'économie de l'époque : dans la construction, dans l'alimentation, dans l'industrie et dans l'habillement. Il insistait sur les services que pouvait rendre la science botanique aux manufacturiers :

²³ Cité par Huyghe 1960, p. 210.

elle pouvait leur indiquer les variétés les plus utiles, leurs propriétés, leur habitat naturel. Il consacrait aussi quelques lignes à l'influence des plantes sur l'ornementation des objets manufacturés. Il recommandait aux artistes une certaine vérité dans la figuration des espèces végétales : ne pas joindre, par exemple, une feuille de monocotylédon à une fleur dicotylédon, car cela frapperait le public qui, bien qu'il ignore la botanique, possède un regard avisé, même si l'erreur ne lui apparaît pas clairement.

L'observation scientifique de la nature procura au dessinateur une meilleure compréhension de son modèle, de ses possibilités esthétiques et de ses sources de beauté. Forbes remarqua également que les matières dans lesquelles les pouvaient être reproduites, soit par modelage, moulage, sculpture, impression ou peinture, n'étaient pas toutes indiquées. Le fer ou le bronze convenaient pour certaines feuilles très larges ; mais pour des feuillages très découpés et délicats on recommandait un traitement en haut-relief dans des métaux précieux : l'argent ou l'or. Il lui semblait que les effets disgracieux qui peuvent apparaître provenaient du fait que l'on ne réussit pas à imiter la plante dans le détail. Il cita les travaux du Capitaine Ibbeton qui inventa un procédé d'électrolyse lui permettant de reproduire des ronces et des feuilles jusqu'au plus fin duvet. E. Forbes y décelait une technique pleine d'avenir.

2. La nature et les ornemanistes anglais : Owen Jones et Christopher Dresser

Pour l'ornemaniste Owen Jones, l'art devait être fondé sur l'observance des grands principes qui règlent l'arrangement des formes dans la nature, plutôt que sur une copie servile de cette dernière. Ainsi, en 1856, dans sa *Grammaire de l'ornement*, écrit-il "L'art véritable consiste dans l'idéalisation et non dans la représentation fidèle des formes de la nature."²⁴

Au début de son ouvrage, dans sa proposition n° 13, Jones affirme : "Il ne faut pas employer comme ornements, des fleurs ou d'autres objets tels qu'on les trouve dans la nature, mais simplement des représentations conventionnelles fondées de ces objets, assez ressemblantes à leur modèle pour en rappeler le souvenir, mais assez artificielles pour ne pas détruire l'unité de l'œuvre qu'elles servent à décorer."

Il revient plus en détail sur ce sujet dans le chapitre XX qu'il consacre aux " Feuilles et fleurs d'après nature". Il y déplore l'emploi des décors trop fidèles à la nature, pratique très fréquente à son époque qu'il a pu observer vraisemblablement au cours de l'Exposition universelle de Londres en 1851.

²⁴ Jones 1856 p. 158

“Nous croyons devoir insister fortement sur ce point, car dans l'état actuel d'incertitude où nous sommes, sous le rapport des arts, il commence à se développer une tendance générale de reproduire, aussi fidèlement que possible, la forme naturelle en guise d'ornement. On est fatigué de la répétition éternelle des mêmes formes conventionnelles qui, empruntées des styles passés, ne sauraient exciter en nous que peu de sympathie. Le cri universel de “Retournez à la nature, comme l'ont fait les anciens,” se fait entendre ; quant à nous, nous serions des premiers à répéter ce cri, mais avant tout, nous voudrions savoir ce que nous devons y chercher et jusqu'à quel point nous arriverons à un résultat satisfaisant”.

Pour l'auteur de la *Grammaire de l'ornement*, plus on imite fidèlement la nature, plus on s'éloigne de l'œuvre d'art. A travers quelques exemples, il montre la richesse constituée par les structures naturelles, celle contenue par la feuille de châtaignier qui “renferme toutes les lois qui existent dans la nature. Nul art ne peut rivaliser avec la grâce parfaite de sa forme, la distribution proportionnelle de ses aires, la radiation de la tige-mère, les courbures tangentes de ses lignes, et de la distribution égale de la décoration de surface.”

Sa démarche qui étudie les lois inscrites dans les formes de la nature était très moderne et ouvrait la voie au fonctionnalisme ; O. Jones l'inscrit cependant dans une approche religieuse qui est encore celle du romantisme et conclut son chapitre par ce constat : “Le Créateur n'a pas fait toutes les choses si belles, pour que nous missions une limite à notre admiration ; bien au contraire, et ses œuvres nous sont offertes non seulement pour que nous en jouissions, mais aussi pour que nous les étudiions. Elles nous sont données pour réveiller cet instinct naturel qui est implanté en nous : le désir d'imiter dans les ouvrages de nos mains, l'ordre, la symétrie, la grâce, la convenance, que le Créateur a semé à pleines mains sur la Terre.”

A la même époque, d'autres décorateurs travaillaient dans la même voie ; Christopher Dresser publie plusieurs ouvrages d'arrangements géométriques de fleurs : *The Rudiment of Botany* (1859), *Unity in Variety* (1859), et *Popular Manual of Botany* (1860). Dans son *Principles of design*, il insiste pour que les jeunes décorateurs étudient les principes qui dirigent les formes de la nature. Il montre combien est utile la connaissance des mécanismes de croissance d'une plante. Il rappelle lui aussi qu'il n'est pas de la compétence du décorateur d'imiter la beauté des plantes ; c'est une tâche qu'il faut laisser aux peintres. Dans le domaine des arts appliqués, il faut savoir adapter la forme aux usages qu'on en fera : il donne l'exemple de la Véronique dont le profil latéral pourra fournir un motif de papier peint, alors qu'une vue de dessus du même plant produira un motif à structure rayonnante, propre à un

revêtement de sol.²⁵ Il cerne bien ce qui revient à l'art décoratif et ce qui appartient à la peinture.

3. Le naturalisme et la céramique du milieu du XIX^{ème} siècle

Les disciples de Bernard Palissy travaillèrent dans la veine du réalisme. Avisseau, qui reprit les tentatives de Bernard Palissy après 1843, façonna sur ses plats des plantes et des animaux avec un grand souci d'exactitude dans le rendu. Il évoque au travers de ses compositions le monde des marais en les peuplant de roseaux, de cresson, de fougères, de serpents, de grenouilles, de lézards, de libellules et de scarabées. Avisseau fit école : Léon Brard, Pull, Barbizet lui succédèrent ; leurs œuvres influenceront la production de majoliques des manufactures industrielles comme celle de Sarreguemines jusque dans les années 1880.

De nombreux artistes recouvraient les parois de leurs productions de décors d'appliques en relief figurant des branches et des feuillages. Parmi les premiers, Jules Ziegler utilisait la nature comme source d'inspiration ; il plaçait sur ses cruches de grès des feuilles de vigne et des grappes de raisins comme sur la "grande carafe vigne" qu'il présenta à l'exposition des produits de l'industrie de 1844.²⁶

A partir de 1852, comme la plupart des manufactures, la faïencerie Villeroy et Boch de Mettlach réalisa des objets dans un style très naturaliste. A l'Exposition universelle de 1855, à Paris, cette manufacture exposa une aiguière à décor de roseaux²⁷ (forme 452), des vasques décorées de sarments de vignes et de grappes de raisins en relief rehaussés de platine²⁸ (forme 181). Certaines de ses réalisations ne manquaient pas d'élégance alors que d'autres étaient empreintes de lourdeur. A la même époque, la fabrique de Langeais proposait à la vente des pots en grès en forme de tronc d'arbre avec des applications en relief de lierre, des corbeilles en faïence à décors de vigne-vierge ou de cerises, des vases richement ornés de branches de chêne, de liserons, de feuillage de fraisiers²⁹. A La Louvière, en Belgique, le style naturaliste occupait les surfaces des grès. Le corps des vases et des cruches est en forme de tronc d'arbre, les anses sont des branches, certaines pièces sont même conçues pour produire des effets de trompe-l'œil. Il existe souvent sur ces objets une grande surcharge décorative.

²⁵ Dresser 1873 pp.96-97

²⁶ Cat *L'Age d'or des arts décoratifs* 1991 p. 436

²⁷ Thomas 1971 p.141

²⁸ Cat. Villeroy et Boch, Paris 1985, p.128

²⁹ Souriau, 1987

A Limoges, le sculpteur animalier Paul Comolera (1818-1898), élève de Rude, mit son talent au service de la manufacture Pouyat Frères à Limoges. Il participa à la réalisation du célèbre service *Cérès riche* qui fut présenté à l'Exposition universelle de 1855. Il y avait transposé avec une grande minutie et avec un grand souci du détail certaines de ses sculptures : le surtout dit aux échassiers est composé d'une vasque soutenue par un palmier sous laquelle s'abritent quatre hérons³⁰ ; l'œuvre rappelle *Le héron blessé* que l'artiste avait exposé au Salon de 1853³¹.

B. Le naturalisme dans la production de la manufacture de Sarreguemines.

Comme la plupart des centres faïenciers, la manufacture de Sarreguemines fut inspirée par le courant naturaliste dès la fin des années 1840. Parmi les nombreuses techniques de figuration du décor alors employées, l'ornementation en relief fut particulièrement prisée. Elle permettait de développer des œuvres fortes et imposantes en utilisant des matières comme la porcelaine et le grès coloré sous la forme de biscuit. Le décor était alors moulé avec le corps de la pièce, seuls les éléments qui apparaissaient en haut relief étaient réalisés à part puis rapportés sur l'objet, collés à la barbotine.

1. La chasse



187. Cruche en grès fin à scène de chasse au renard
Vers 1840; H. : 14 cm
Musée de Sarreguemines

Parmi les nombreux sujets iconographiques traités à l'époque, la chasse demeurait un thème très recherché. Après la Révolution française, une

³⁰ Cat. de l'exposition *La Manufacture de porcelaine Pouyat*, Limoges, 1994, p. 53 et suivantes.

³¹ Cat. de l'exposition *L'Art en France sous le Second Empire*. Paris 1979.

grande partie de la bourgeoisie put accéder à ce divertissement qui était jusqu'alors réservé essentiellement à l'aristocratie, et le nombre des chasseurs s'accrut fortement. Cette activité connut un tel engouement qu'elle fut vécue comme une passion. Elle influença en profondeur le goût, et la décoration des intérieurs en fut marquée : les murs se couvrirent de trophées, de tapisseries ou de peintures de chasse, les meubles étaient ornés de panneaux sculptés représentant le gibier, on aimait s'entourer d'objets sur lesquels apparaissaient des scènes de vénerie. De grands papiers peints panoramiques de la manufacture Delicourt, présentés à l'Exposition universelle de 1851, figurèrent des scènes de chasse, *La chasse au Cerf* est inspirée d'une toile d'Alexandre-François Desportes datée de 1706.³² Cette prédilection n'est pas uniquement développée par la bourgeoisie, elle est partagée par les milieux aristocratique et princier. La grande salle à manger des appartements de Napoléon III au Louvre est décorée par une série de toiles figurant des scènes de chasse peintes par Godefroy Jadin, le peintre de la vénerie de Napoléon III que ses contemporains qualifiaient de "*Michel Ange des chiens*" ou "*d'Oudry, des chasses modernes*"³³ et dont les œuvres sont conservées au Musée du Second Empire à Compiègne.³⁴

Des scènes identiques figurent sur de nombreux objets produits à Sarreguemines. Parmi les plus anciens, il faut citer une cruche en grès³⁵ qui apparaît au catalogue au cours des années 1840 (*fig.187*). Il s'agit en fait de la copie d'une pièce fabriquée en Angleterre chez Minton dans les années 1830³⁶ ; elle porte le numéro de modèle 17. Sur sa panse se développent les péripéties d'une chasse : sur l'une des faces de l'objet sont représentés cinq renards ; un sixième, en haut-relief, forme l'anse ; sur l'autre face ce sont quatre chiens qui sont figurés. C'est aussi un thème fréquent dans les décors des cruches anglaises : on relève des chasses au cerf ou au sanglier sur diverses productions des manufactures Mason, Bagster, Ridgway, Hughes³⁷ datant des années 1830 et 1840. Le naturalisme semble avoir été beaucoup plus précoce en Angleterre qu'en France ; à Sarreguemines, il apparut à la faveur d'un emprunt de formes et de décors dont la manufacture était coutumière à l'époque.

³² Cat. *Un Age d'or des arts décoratifs* ; 1991 p.502.

³³ Dion-Tenenbaum 1993, p. 107.

³⁴ Jean-Marie Moulin *Guide du Musée national du château de Compiègne*, 1992, p. 135.

³⁵ Musée de Sarreguemines Inv. n° 90.62. Un objet identique existe au Musée de l'Orléanais cf. Tilmans 1986 fig. 95.

³⁶ Henrywood, 1985, p. 84 ; Jones 1993 p.49.

³⁷ Henrywood 1985, p. 19 et 201.

L'une des pièces les plus importantes produites au cours de cette période fut le pot à tabac qui porte le numéro 1³⁸ dans le catalogue des formes de la manufacture (*fig.188*). Il a été créé vers la fin des années 1850 ou au début des années 1860 ; un exemplaire de l'objet a été offert par Alexandre de Geiger au Conservatoire national des arts et métiers à Paris en 1869.³⁹ La panse est basse, couverte d'un motif d'entrelacs de branches de chêne ; elle repose sur un piédouche. Le col, concave et haut, forme un bandeau qui disparaît sous un décor en relief figurant un épisode de chasse :



188. Pot à tabac en grès fin à scène de chasse au sanglier.
Vers 1860-1865 ; H. : 35 cm
Musée de Sarreguemines

un sanglier aux abois se débat au milieu d'une meute de chiens. Une représentation presque équivalente a été exécutée sur une cruche en grès par C.T. Mason dans les années 1830⁴⁰. Le couvercle est bombé, une frise végétale en fait le tour ; elle est interrompue à deux emplacements par deux trophées de chasse constitués d'un cor et d'une tête de sanglier. Le centre est surmonté d'une importante prise figurant en ronde-bosse un sanglier assis. On retrouve ici un thème iconographique remontant à l'Antiquité et largement diffusé à la Renaissance dans la sculpture monumentale et les arts décoratifs. Le sanglier du *Mercato Nuovo* de Florence a ainsi souvent servi de modèle au

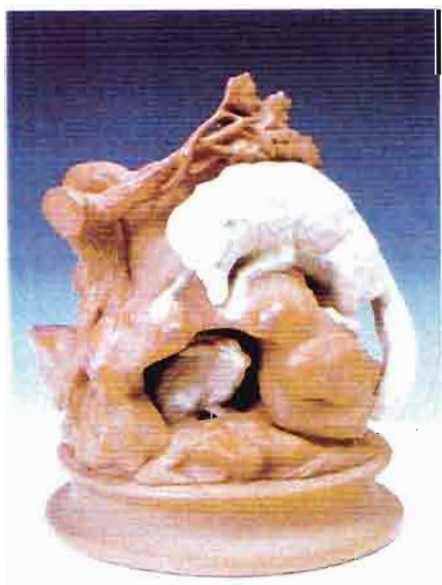
³⁸ Musée de Sarreguemines Inv. n° FA 211 007. Vers 1860-1865, l'objet est en grès, il a figuré dans l'Exposition *Céramiques Lorraines. Chefs-d'œuvre des XVIIIème et XIXème siècles*, Atlanta (U.S.A.) et Nancy, 1990-1991, au numéro 187 du catalogue.

³⁹ Musée national des Techniques Inv. N°8131. La pièce a figuré dans l'exposition *L'Art en France sous le Second Empire*, Paris, 1979, au numéro 126 du catalogue.

⁴⁰ Henrywood, 1984, p.169

cours des siècles. Au XVIII^e siècle, on en réalise un exemplaire en porcelaine à la manufacture de Barbin, à Mennecey.⁴¹ Les sangliers sont également utilisés pour l'ornementation des chenets dans les maisons princières. Antoine-Louis Barye reproduisit bien souvent l'animal dans ses œuvres : le Louvre conserve un *Sanglier blessé*⁴² qui indique que le sujet était bien en faveur au XIX^e siècle. Enfin, nous mentionnons la création par la manufacture de Sarreguemines, vers 1870, d'un presse-papiers en forme de sanglier.

Le gibier inspira ainsi de nombreux sujets qui figurent dans le *Tarif des objets de fantaisie*. Créé vers 1860-1865, le porte-cigares n°55⁴³ comporte en ronde-bosse la représentation d'un renard épiant le terrier d'un lièvre (fig. 189). Le créateur de l'objet a reconstitué autour des protagonistes de cette scène un véritable paysage servant de cadre à l'action : une butte sous laquelle est percé le terrier dans lequel le lapin se tient terré, et un arbre creux aux branches mortes. La pièce est connue en trois versions : en grès, en parian, et en majolique. Un pot à tabac (n° 482)⁴⁴ offre dans son sujet, une situation très proche. Le corps du pot est constitué par le tronc épais d'un chêne autour duquel un groupe de chiens court à la poursuite d'un lapin dont on ne voit plus que l'arrière train sortant du terrier. Sur le socle figure la légende "trop tard". Le relief de l'écorce de l'arbre, les feuillages et le pelage des animaux sont figurés avec un grand souci du détail.



189. Porte-cigares en grès fin bicolore figurant un renard au-dessus d'un terrier de lapin. Vers 1870 ; H. : 16 cm
Musée de Sarreguemines

⁴¹ Cat. *Nouvelles acquisitions*, Exposition, Paris 1989, p. 110. L'objet est conservé au Musée national de la céramique de Sèvres. Inv. 25 228

⁴² Musée du Louvre Inv. OA 5806

⁴³ Musée de Sarreguemines inv. n° 92.61, inv. n° 92.60.

⁴⁴ Collection particulière reproduite in Faveton 1990 p. 45.

De très nombreux plats monumentaux en majolique avaient pour thème la chasse. Ils étaient vraisemblablement destinés à décorer les murs des demeures des chasseurs de la fin du siècle dernier. Ils sont généralement ovales, dotés à chaque extrémité d'une anse en forme de branche feuillue de chêne. Le fond est souvent bleu de Sèvres, la scène s'y détache en bas-relief polychrome. Une *Chasse au loup* orne le plat n° 592⁴⁵ : au pied d'un chêne rabougri, trois chiens sont aux prises avec un loup. L'un des chiens mord le loup à l'arrière train, un autre l'a saisi à la gorge, le troisième est à terre. Le plat 571⁴⁶ représente trois perdreaux sortant d'un champ de blé et venant boire au bord d'une mare sur laquelle flotte une feuille de nénuphar (*fig.190*). Chaque fois, le sujet semble être prétexte à une manifestation de naturalisme tant les détails abondent.⁴⁷



190. Plat décoratif en faïence fine revêtue de glaçures colorées, dite majolique, représentant des perdrix.
Vers 1880 ; L. : 59 cm
Musée de Sarreguemines

1. Les décors floraux

a. L'utilisation du relief

Très souvent ce sont des motifs de plantes qui viennent décorer en relief les objets produits entre 1850 et 1880. Les assiettes en majolique possèdent fréquemment des décors en bas relief : des feuilles de vigne, des plants de fraisiers, des fougères.

⁴⁵ Collection particulière.

⁴⁶ Collection particulière.

⁴⁷ L'objet est représenté dans Faveton 1990 p. 50

La plupart des plantes figurées sur les grès de l'époque Napoléon III appartenaient à la flore européenne, ou avaient été adaptées depuis quelque temps déjà en Europe : ce sont la fougère, le nénuphar, le lierre, le chardon, le pissenlit, le liseron, les roseaux, les joncs. Ces plantes modestes et rustiques étaient choisies dans l'environnement immédiat ; elles sont bien connues par le public et appartenaient à son univers.



191. Paire de vases en grès fin à décor de pissenlit.
Vers 1870-1875 ; H. : 21 cm
Musée de Sarreguemines



192. Vase en faïence fine revêtu de glaçures colorées dite majolique à décor végétal.
Vers 1880 ; H. : 44 cm

Le vase n°11,⁴⁸ de forme bitronconique et doté d'un long col, porte sur ses flancs des tiges fleuries et des feuilles de pissenlit appliquées en haut relief (*fig.191*). Mais ici, le réalisme qui émane du modelé très précis du végétal, est contrarié par le lustre métallique et brillant qui lui est appliqué et qui évoque des productions contemporaines de Langeais ou de La Louvière. Plus élaboré et plus chargé, le décor du vase n° 116 associe plusieurs variétés dans une composition très savante : fleurs d'arum et feuilles de sagittaires des marais, tiges de roseaux-massettes, fougères (*fig. 192*); latéralement, assurant la fonction de prises sont placés des boutons d'iris qui donnent leur nom au vase⁴⁹. L'objet, vraisemblablement créé en grès à l'origine⁵⁰, est connu dans sa version majolique par plusieurs pièces.⁵¹ Les mêmes espèces se retrouvent sur la fontaine monumentale du jardin d'hiver de Paul de Geiger ; elles encadrent, à l'intérieur des niches, les deux dauphins.



193. Vase en grès fin bicolore à décor de lierre.

Vers 1870 ; H. : 29,5 cm

Musée de Sarreguemines.

Deux branches de lierre envahissent la surface du vase tronconique 312⁵² (*fig.193*) ; partant de la base, elles divergent pour former les anses au niveau du col. Sur le vase de forme balustre numéro 42, on utilise de la même manière les propriétés décoratives des tiges volubiles du liseron. Sur les deux faces s'épanouissent les feuilles alors que les fleurs pendantes forment les prises de chaque côté de la panse.⁵³ Un schéma de composition très proche est

⁴⁸ Musée de Sarreguemines Inv. n° 93.85. L'objet est en grès. Vers 1860-1865.

⁴⁹ Au numéro 116. in *Tarif des objets de fantaisie*, conservé au Musée de Sarreguemines.

⁵⁰ Vraisemblablement vers 1865-1870.

⁵¹ Dawes, 1990, p.72 ; Musée de Sarreguemines, Inv. n° 86.03.7, vers 1880.

⁵² Musée de Sarreguemines Inv. n° 93.86, l'objet est en grès, vers 1870.

⁵³ Collection particulière, l'objet est en grès, vers 1860-1865.

appliqué à un autre vase qui porte le numéro 229⁵⁴; les reliefs sont ici constitués de deux pampres de vigne dont les tiges sont dressées vers le haut. Ce sont des feuilles d'érable qui forment le bandeau qui s'enroule autour du corps d'une jardinière en suspension (forme n° 304).⁵⁵

Souvent, des oiseaux sont associés aux plantes. L'hirondelle apparaît sur le vase n° 58⁵⁶ sur un fond de feuillage de fuchsia dont les branches tapissent largement le corps de l'objet et étendent leurs fines tiges sur les parois de son long col évasé (*fig.194*). Le même oiseau figure également, mais en haut-relief, sur la forme n° 31.⁵⁷ Il observe un gros hanneton qui se déplace sur des feuilles de lierre. Il est appliqué sur le vase d'une façon un peu raide,



194. Vase en grès fin bicolore à décors d'hirondelles
Vers 1870 ; H. : 34 cm
Musée de Sarreguemines

verticalement ; il y alterne avec des masques grimaçants dans le goût de la Renaissance. La fontaine murale en grès n° 236⁵⁸ possède un décor en relief qui met en scène un martin-pêcheur perché sur la tige d'une massette ; il tient dans son bec un poisson et surplombe un parterre végétal épais, constitué de feuilles de sagittaires des marais et de fougères, végétation sur laquelle se détache une écrevisse appliquée en relief.

⁵⁴ Musée de Sarreguemines Inv. n° 89.39, l'objet est en grès, vers 1870.

⁵⁵ Musée de Sarreguemines Inv. n° 88.06, l'objet est en grès, vers 1870.

⁵⁶ Musée de Sarreguemines Inv. n° 92.46, l'objet est en parian, vers 1860-1865.

⁵⁷ Musée de Sarreguemines Inv. n° 83.38, l'objet est en grès, vers 1860-1865.

⁵⁸ Musée de Sarreguemines Inv. n° 88.25, vers 1870.

Beaucoup de cruches portent des décors naturalistes. L'une des plus étonnantes porte le numéro 62. Le décor en bas relief occupe pratiquement toute la surface disponible de l'objet et met en scène de nombreuses variétés de plantes : fougères, digitales, campanules, muguets ; au milieu de cette végétation exubérante est caché un nid où des oisillons reçoivent la becquée d'un de leurs parents. L'objet est connu en grès, en parian⁵⁹ et en majolique⁶⁰. La cruche n° 59 appartient à ces très nombreuses réalisations en forme de tronc d'arbre fabriquées dans toute l'Europe au milieu du XIX^e siècle. Ici, l'écorce est parcourue par un réseau de tiges de liseron. Le même thème a été exploité à Langeais⁶¹ et chez Villeroy et Boch à La Louvière.⁶² Au cours des années 1850-1860, la manufacture de Sarreguemines avait conçu des objets divers avec ce type de motif ; ce sont des bancs de jardin, des porte-parapluies, des fontaines murales, des jardinières (*fig.195*). Beaucoup de ces produits disparurent assez tôt du catalogue car leur aspect austère n'était plus au goût du jour.



195. Porte-parapluies en faïence fine revêtue de glaçures colorées dite *Majolique*.
Vers 1880 ; H. : 67 cm
Musée de Sarreguemines.

Parfois, le motif végétal s'écartait du réalisme prosaïque qui caractérisa la plus grande partie de la production de cette époque. Il se charge en effet d'un certain maniérisme : les anses, par exemple, sont très

⁵⁹ Musée des Arts décoratifs de Berlin, Inv. n°. D 3911 ; Mundt 1973 n°.99 ; Mundt 1981, p.156 et 157. Objet créé vraisemblablement vers 1860-1865.

⁶⁰ Faveton 1990 p. 50.

⁶¹ Souriau, 1987, fig. 6.

⁶² Marcoux, 1995, p.58.

contournées, peut-être pour se rapprocher des mouvements des formes rocaille très en vogue à l'époque du Second Empire. C'est le cas du vase n° 75⁶³, à la panse bulbeuse surmontée d'un haut col évasé dont le bord est ondulé, "tuyauté" serait-on tenté de dire. On retrouve cette utilisation de la courbe dans le traitement des capucines qui ornent de leurs tiges ondoyantes le corps de l'objet. Créé durant les années 1860, il annonce par maints aspects, les tendances qui seront celles de l'Art nouveau, ceci avec près de trente ans d'avance.

b. Les décors peints

Dans les années 1860, plusieurs objets décoratifs ont été peints de décors naturalistes. La manufacture ayant fait appel à des peintres de talent pour représenter des décors sur du blanc, la plupart de ces artistes ne résidaient pas à Sarreguemines mais travaillaient à Paris dans leur propre atelier. Ils réalisaient les pièces artistiques de la manufacture et notamment celles qui participaient aux Expositions universelles. L'essentiel de leur production concerne la peinture d'histoire, la représentation de scènes bibliques ou mythologiques et la figuration de paysages urbains anciens. Rares sont les artistes qui signèrent leurs travaux ; on connaît cependant Langlois et Saubaurin, car leurs noms sont cités dans les rapports de l'Exposition universelle de 1867 ;⁶⁴ Quost, quant à lui, figure dans les rapports concernant les années 1870-1880.

Quelques œuvres de qualité nous sont parvenues ; généralement elles sont peintes sur glaçures à la surface d'un objet réalisé dans une pâte china. La blancheur et la finesse de cette faïence rivalisaient avec la porcelaine qu'utilisaient d'ordinaire les peintres Chambrelans au XIX^e siècle. En confiant à des artistes renommés la création de pièces prestigieuses, les manufacturiers tentaient d'attirer l'attention du public sur la qualité de leurs produits.

Le cache-pot n° 240 sur plateau en faïence⁶⁵ comporte l'un de ces décors peints (*fig. 196*). L'objet repose sur trois pieds, recourbés en crosse, qui se prolongent sur les parois par un motif en bas-relief de fougères ; le fond est conique et percé de trois trous. Entre les fougères ont été aménagés trois registres à fond blanc sur lesquels se détachent des compositions de bouquets

⁶³ Musée de Sarreguemines Inv. n° 83.78.2, l'objet est en grès. Vers 1860-1865

⁶⁴ Gérard fait état de " magnifiques vases de luxe, peints par M. Langlois de Sèvres, et par M. Saubaurin, des décorations originales, paysages monochromes au premier plan, teintés dans les lointains, dont les prix, malgré la signature d'artistes tels que M. Langlois, sont abordables même pour les bourses modestes". *Expositions Universelles de 1867 à Paris. Rapports du jury international*. t.III, p. 159.

⁶⁵ Musée de Sarreguemines Inv. n° 95.145. Vers 1870-1880.

de liserons ; sur l'une d'entre elles est posé un oiseau au plumage gris et au ventre rouge. Il faut admirer la manière dont l'artiste a accentué le contraste entre les parties éclairées des feuilles et des fleurs et celles laissées dans l'ombre ; il utilise pour ce faire une lumière vive qui baigne le sujet. Ce procédé a pour effet de renforcer les valeurs du relief.



196. Cache-pot en faïence fine à décor peint.

Vers 1860-1870 ; H. : 28,5 cm

Musée de Sarreguemines.

On retrouve le même traitement du modelé pour la réalisation d'un sujet équivalent sur une paire de vases numéro 360.⁶⁶ Le décor a été porté sur une forme dite *rouennaise* dotée d'une panse concave qui évoque les *albarelli* et montée sur piédouche. Chaque objet comporte un motif différent de colibris évoluant parmi des fleurs (*fig. 197*). Ces oiseaux exotiques fascinaient par leur petite taille. La peinture des oiseaux était alors un genre très prisé.⁶⁷ Parmi les œuvres des naturalistes qui marquèrent le plus les décorateurs du XIX^{ème}, il faut citer en bonne place *L'Histoire des oiseaux*, seconde partie de *L'Histoire naturelle* de Buffon ; il leur consacre dix volumes in-folio qui parurent de 1770 à 1786. La majeure partie des gravures qui documentent l'ouvrage sont du peintre animalier François-Nicolas Martinet. Au XIX^{ème} siècle, on marqua de l'intérêt pour les oiseaux exotiques et les parutions sur le sujet abondèrent⁶⁸ : *Les Oiseaux dorés ou à reflets métalliques* par Jean-Baptiste Audebert et Louis-Jean-Pierre Viellot (Paris 1801-1802), *L'Histoire naturelle des plus beaux oiseaux chanteurs de la zone torride* de Viellot (1805-1808), *L'Histoire naturelle des oiseaux d'Afrique* et *L'Histoire naturelle des perroquets* de François Levaillant. Mais les ouvrages qui marquèrent le plus cette époque furent ceux

⁶⁶ Musée de Sarreguemines Inv. n° 94.50. 1 et 2.

⁶⁷ Galimard Flavigny 1994, p.34 à 42.

⁶⁸ Ibidem.

de John James Audubon (*Oiseaux d'Amérique*, 1827-1838) et ceux de John Gould qui s'intéressa aux oiseaux-mouches (*A Monograph of the Trochilidae, or Family of Hummings-birds*, Londres, 1880-1887). Pour les deux vases de Sarreguemines, on ne connaît pas la source qui fut utilisée par l'artiste.



197. Paire de vases en faïence fine à décor peint.

Vers 1860-1870 ; H. : 28 cm

Musée de Sarreguemines.

Vers 1865-1870, un artiste de la manufacture peignit des branches d'orchidées sur un grand plat de 39 centimètres.⁶⁹ Sur un fond gris, il y représenta ces fleurs, à la manière des planches de botanique. Deux variétés y sont figurées, l'une à larges fleurs aux tons crèmes et violacés au premier plan, l'autre à fleurs plus grêles blanches et jaunes. A l'arrière plan, l'artiste a choisi d'ajouter des pousses de papyrus pour renforcer le caractère exotique de son sujet. Les orchidées étaient au XIX^{ème} siècle des plantes rares et précieuses. Elles devinrent le symbole du raffinement et du luxe. L'engouement pour ces fleurs fut très important, surtout à l'époque des grandes explorations tropicales, qui permirent de faire connaître en Europe des centaines de variétés exotiques. Des botanistes aventuriers en rapportèrent de très précieuses d'Amérique du Sud, d'Amérique centrale, d'Asie du Sud-Est et d'Afrique. Elles étaient élevées

⁶⁹ Musée de Sarreguemines Inv. n° 95.160.

dans les serres chauffées de certains jardins botaniques. Mais la culture d'orchidées devint populaire vers 1818, lorsque certains tubercules accompagnant des envois de plantes tropicales fleurirent spontanément en Angleterre. Des sociétés d'amateurs se créèrent alors un peu partout dans le pays. William Cattley fut un des pionniers de cette culture ; il fut à l'origine de l'espèce *Cattleya* qui connut un énorme succès. Vers 1840, le prix de certaines variétés atteignit des chiffres vertigineux. Ce phénomène qui rappelait la "tulipomania" hollandaise du XVII^e siècle s'accompagna de la publication de nombreuses revues fort richement illustrées dont s'inspirèrent les décorateurs.

Certaines de ces œuvres peintes à la fin du XIX^e siècle sont de véritables tableaux : un plat monumental⁷⁰ signé Ernest Quost⁷¹ (1842-1931) appartient à une production qui connut un grand succès au cours des années 1870-1880. A cette époque, la plupart des manufactures créèrent des plats de grande dimension montés dans de lourds encadrements noirs. Il s'agit ici d'une nature morte : dans une niche traitée en trompe l'œil et qui correspond au bassin du plat, l'artiste a figuré trois poissons posés près d'une jatte de terre cuite. Sur l'aile du plat il a représenté divers ingrédients utilisés en cuisine : laurier, oignons, ail, ainsi qu'une boîte à sel, le tout sur un fond de boiserie. Cette œuvre s'inscrit dans la tradition des natures mortes de poissons tels que la développèrent les peintres hollandais du XVII^e siècle ; on peut la rapprocher également d'une toile intitulée *La Truite* que Gustave Courbet peignit en 1873 et qui est conservée au musée du Louvre⁷².

Souvent ce sont des œuvres plus modestes sur lesquelles s'est attardé le pinceau d'un artiste, tel ce plateau d'un nécessaire de fumeur⁷³ qui porte un décor de vigne vierge signé E.B.

c. Les décors par impression

L'impression fit, au milieu du XIX^e siècle, des progrès considérables ; les décors gagnèrent en qualité d'exécution car les artistes engagés par la manufacture étaient mieux formés à leur tâche. On achetait en outre des décors dans des établissements spécialisés dans ce domaine et dont les vignettes étaient de bonne qualité. Des échanges de certains motifs s'effectuaient entre manufactures. Cette tendance se manifestait également dans d'autres industries qui utilisaient les techniques de l'impression : le papier peint et le textile. Elles se préoccupaient notamment à l'époque de faire preuve d'une grande exactitude dans la figuration de la plante. Le souci de vérisme y

⁷⁰ Musée de Sarreguemines Inv. n° 87.120. L'objet a figuré dans l'Exposition *Céramiques Lorraines. Chefs-d'œuvre des XVIII^e et XIX^e siècles*, Atlanta (U.S.A.) et Nancy, 1990-1991, au numéro 172 du catalogue.

⁷¹ Ernest Quost (1842-1931) a participé au salon de 1896, il a également travaillé pour la manufacture de Montigny-sur-Loing.

⁷² Inv. RF 1978-15.

⁷³ Musée de Sarreguemines Inv. n° 93.248

était souvent poussé très loin. On cherchait dans le textile à faire figurer sur une planche donnée des fleurs qui poussent à la même saison, ceci pour une raison de cohérence.⁷⁴ Une grande difficulté du dessin des fleurs réside dans le fait qu'en dehors des saisons de floraison, il est difficile pour les artistes de se procurer certaines espèces. A partir de 1854, Adolphe Braun,⁷⁵ installé près de Mulhouse, proposait des photographies de fleurs pour servir de modèles aux décorateurs de l'industrie qui, de ce fait, pouvaient les consulter à n'importe quel moment de l'année.

La représentation de ces plantes fut exécutée avec une très grande précision qui leur conféra un caractère descriptif ; on se trouvait parfois en présence de véritables planches de botanique. Ceci est vrai notamment pour le travail de Xavier Bronner, l'un des rares artistes dont on puisse identifier l'œuvre avec une certaine précision,⁷⁶ et dont la collaboration à Sarreguemines se déroula de 1880 à 1892. L'artiste naquit à Colmar et débuta ses études et ses travaux dans le milieu de l'industrie textile où il eut pour maître Pierre Meister (1814-1884). Il réalisa en 1865 un recueil de dessins de fleurs qu'il publia chez Monrocq Frères ; il fréquenta les peintres de Barbizon et participa avec Karl Bodmer à l'illustration de l'ouvrage de Théophile Gautier, *La Nature chez elle*. Il entama une série de travaux pour Viollet-le-duc que la guerre de 1870 interrompit : "j'avais des relations avec M. Viollet-le-Duc le célèbre architecte, et ce, pour faire un ouvrage sous sa direction qui devait être intitulé *La Transition de la nature à l'ornementation gothique* dont je devais faire seul les frais comme dessin."⁷⁷

Il créa pour la faïencerie de Sarreguemines un très grand nombre de modèles de décors dont la plupart sont d'inspiration naturaliste : *Azalées, Bouquets, Bruyères, Cactus, Cerises, Chrysanthèmes, Convolvuli, Corinthe, Digitales, Eglantines, Fuchsia, Gloxinia, Guirlandes, Iris, Lilas, Mûres, Pavots, Pensées, Pruneaux, Raisins, Roses, Stella*.⁷⁸ Vers 1888, l'artiste s'adressa à la manufacture de Mettlach pour offrir ses services car on souhaitait qu'il quittât Sarreguemines : "Depuis plus d'une année, sur certaines expressions de Monsieur de Geiger directeur de la maison, qui trahissaient le désir que je m'éloigne de l'établissement, j'avais préparé plusieurs fois des lettres comme celle-ci pour vous, (...)"⁷⁹ On peut supposer que le différend qui l'opposait à la

⁷⁴ Schœser et Dejardin, 1991, p.102

⁷⁵ C. Kempf, "Adolphe Braun et la photographie", in *Cahiers alsaciens d'archéologie et d'histoire*, T. XXXVII, 1994, p.191 à 199.

⁷⁶ Bolender 1982.

⁷⁷ Lettre adressée le 2 octobre 1888 par Xavier Bronner au directeur des Faïenceries Villeroy et Boch à Mettlach. Archives Villeroy et Boch, Mettlach.

⁷⁸ Bolender 1982.

⁷⁹ Lettre adressée le 2 octobre 1888 par Xavier Bronner au directeur des Faïenceries Villeroy et Boch à Mettlach. Archives Villeroy et Boch, Mettlach.

direction de l'entreprise avait en partie des origines stylistiques. Il quitta effectivement la manufacture en 1892 ; il est vraisemblable qu'à cette date, le style réaliste et précis qui caractérise l'œuvre de l'artiste ne correspondait plus au goût de l'époque qui s'orientait déjà vers l'Art Nouveau.



198. Assiette en faïence fine à décor d'impression du motif *Mûres* de Xavier Bronner
Vers 1880-1890 ; D. : 24,3 cm
Musée de Sarreguemines.



199. Assiette en faïence fine à décors d'impression du motif *Stella* de Xavier Bronner
Vers 1880-1890 ; D. : 22,4 cm
Musée de Sarreguemines

Les décors que Xavier Bronner conçut à Sarreguemines sont fort proches des planches qu'il publia dans ses *Etudes de fleurs et de fruits à l'usage des Arts industriels* en 1894. Il s'agit habituellement de tiges fleuries, le plus souvent esseulées, jetées sur le fond blanc du support et représentées avec un grand souci d'exactitude et de vérité comme si elles avaient été conçues dans une fin documentaire, pour illustrer un ouvrage de botanique. La composition demeure toujours très simple : le sujet occupe la plus grande surface du support, sans se plier à sa forme. On retrouve dans ces décors gravés, comme dans les faïences peintes à la même époque, le même souci de

la restitution du relief obtenue en accentuant l'opposition entre partie éclairée et partie sombre. Les ombres sont réalisées ici par un jeu très dense de hachures.

La rendu du modelé constituait une préoccupation importante à l'époque de ce mouvement réaliste : l'objet qu'on souhaitait représenter se développait dans le réel selon les trois dimensions de l'espace. Le relief est donc un aspect fondamental de la réalité dont on doit rendre compte. Lorsque, dans la création, on se donne pour ambition de représenter le réel, on porte son effort sur la restitution la plus totale et la plus fidèle du volume. Cette démarche peut aboutir, on l'a vu pour certaines œuvres peintes, à des effets de trompe-l'œil ou à une représentation quasi photographique du sujet. D'ailleurs, très tôt après son invention, on se sert de la photographie comme modèle. C'est contre ces conceptions artistiques que s'élevèrent dans les années 1890 les artistes tenants de l'Art Nouveau. E. Grasset, dans une conférence qu'il prononça en 1897 à l'Union Centrale des Arts décoratifs, reprochait à cette école réaliste une "habileté excessive du rendu." Il voyait dans cette tendance "une orientation fausse de l'art de peindre" qui remontait selon lui à la Renaissance et qui faisait "prévaloir *l'idée relief* sur *l'idée couleur*. L'art ornemental s'en est vivement ressenti et toute composition, depuis cette époque, fait penser à l'ornement sculpté. On peut même dire que les œuvres peintes et les œuvres sculptées sont d'une composition identique, ce qui est monstrueux quand on pense à la différence des moyens employés."⁸⁰



200. Assiette en faïence fine à décor d'impression du motif *Groseilles*.
Vers 1880 ; D. : 22 cm

Au cours de la période où se diffusait le naturalisme, la manufacture de Sarreguemines développa d'une manière prodigieuse la fabrication de

⁸⁰ Grasset 1897 p. 133.

services de table. La plupart des décors qui ornent cette production reproduisent des motifs végétaux et quelquefois zoomorphes. La liste des noms de décors empruntés à la flore et figurant sur les catalogues de la fin du siècle, est très révélatrice de cet engouement ; on peut y relever les noms suivants : *Anémone, Azalées, Bruyères, Clématite, Coquelicot, Cyclamen, Dahlia, Digitales, Eglantines, Erables, Fuchsia, Géranium, Glaïeul, Glycines, Groseilles, Gui, Houblon, Houx, Iris, Jasmins, Lierre, Liseron, Lys, Magnolia, Marguerite, Muguet, Mûres, Narcisses, Nêfles, Nénuphar, Noisettes, Œillet, Orchidées, Pâquerettes, Pavots, Prunes, Roses, Trèfle, Tulipe, Phlox...* On utilise quelquefois des dénominations scientifiques en latin : *Corylus*.

Il s'agit de motifs réalisés en impression monochrome et dans quelques cas en impression peinte. Les schémas de composition sur les assiettes varient : pour les décors les plus anciens, une grande fleur suit la courbe du bord de l'objet. Vers 1880, le support circulaire de l'assiette était souvent utilisé pour une composition ternaire : trois fleurs ou branches y étaient projetées ; ces motifs étaient de tailles croissantes et épousaient la forme du support en s'ordonnant en cercle autour du centre de l'assiette. Parfois, le sujet possède une dimension telle qu'il occupe seul la surface à orner et ne tient pas compte de sa forme ; beaucoup de motifs de Xavier Bronner sont de ce type. Vers 1890-1900, quelques modèles possédaient des décors qui se réduisaient à la surface de l'aile.

Les plantes sont souvent représentées sorties de leur contexte, à la différence des figurations romantiques, mais elles apparaissent cependant sur un fond de fleurettes, de brindilles, ou de tiges de graminées ; celles-ci servent "à remplir les vides et à lier le sujet".⁸¹ Pour renforcer la présence du sujet en premier plan, on accentue l'épaisseur des traits, et l'on traite en tonalités plus légères et plus claires le second plan.

Parmi les décors les plus anciens, il faut citer celui qui se dénomme *Papillon* (fig.201). C'est vraisemblablement ce motif qu'Aimé Girard décrit dans son rapport de l'Exposition universelle de 1867 : "la manufacture de Sarreguemines, à côté de ses belles impressions monochromes, nous montre un service riche, décoré de fleurs et papillons sur couverte, qui peut rivaliser avec les plus belles porcelaines."⁸² Son succès fut tel qu'il fut fabriqué très longtemps et qu'il apparaît encore dans les catalogues bien après la Première Guerre mondiale. Les plantes figurées sont nombreuses : campanules, liserons, avoine, violettes, clématites, véroniques ; elles forment de fins bouquets arqués

⁸¹ Robert 1892 p. 110.

⁸² A. Girard, *Exposition universelle de 1867. Rapports du Jury international. Faïences fines, faïences décoratives et porcelaines tendres*. Paris, 1867, p.144.

pour entrer dans le format circulaire de l'assiette et sont survolées par des papillons ou des libellules.



201. Assiette en faïence fine à décor d'impression peint du motif *Papillons*
Vers 1870-1880 ; D. : 24,6 cm
Musée de Sarreguemines



202. Assiette en faïence fine à décor d'impression du motif *Véga*
Vers 1880-1890 ; 22,5. : 20 cm
Musée de Sarreguemines



203. Assiette en faïence fine à décor d'impression du motif *Flore*
Vers 1880-1890 ; D. : 22,5 cm
Musée de Sarreguemines

Flore fut un service très populaire à la fin du siècle dernier, les différentes vignettes étaient illustrées de branches fleuries à la manière des recueils de botanique dont il portait le nom (*fig.203*). *Linné* doit sa désignation au célèbre naturaliste suédois Carl Linné (1707-1778) qui formalisa la classification des espèces en botanique et en zoologie (*fig.205*). De nombreuses variétés végétales sont représentées sur ce service : roses,

églantines, primevères, campanules, liserons, framboises. *Carmen* associe des aubépines, des bleuets, des sauges, des liserons, de la folle avoine mais aussi des insectes, papillons et libellules (fig. 204). *Véga* porte des vignettes où l'on reconnaît des capucines, des campanules, des églantines (fig. 202). Le service *Groseilles* est consacré quant à lui aux nombreuses variétés de cet arbrisseau : groseilliers à grappes rouges ou blanches, à maquereau.



204. Assiette en faïence fine à décor d'impression peint du motif *Carmen*
Vers 1890 ; D. : 24 cm
Musée de Sarreguemines



205. Assiette en faïence fine à décor d'impression peint du motif *Linné*
Vers 1890 ; D. : 20,8 cm
Musée de Sarreguemines

On accorda dans la décoration beaucoup d'intérêt aux oiseaux des champs. Ils figurent sur les décors *Favori* (fig. 207), *Neige*, *Oiseaux*, *Printemps* (fig. 206), *Tsarine*. Comme Sarreguemines, la plupart des manufactures avaient créé des décors d'oiseaux au cours des années 1880-1890. Ils apparaissent ainsi sur des assiettes de service de table à Clairefontaine,⁸³ Mettlach,⁸⁴ Gien.⁸⁵ Cette vogue était vraisemblablement due au succès que connut un ouvrage de Theuriet "Nos oiseaux", illustré par Giacomelli.⁸⁶ La faïencerie de Sarreguemines possédait dans ses archives⁸⁷ des projets originaux de décors avec des oiseaux dans la manière de Giacomelli ; ils sont signés du décorateur Félix Albert qui avait publié chez l'éditeur A. Calavas à Paris des *Petites études de fleurs et d'oiseaux*.

⁸³ Rameau, 1992, p. 50 et 51, services *Chardon*, *Spring*

⁸⁴ Cat. de l'exposition *Villeroy et Boch*, Amsterdam, 1977, p.144.

⁸⁵ Roger et Renard, 1981, p. 79.

⁸⁶ Karl Robert en utilise de nombreux extraits dans son ouvrage *La Céramique. Traité pratique des peintures vitrifiables*. (1892) voir les pages 102,115,107.

⁸⁷ Actuellement dans une collection privée.



206. Assiette en faïence fine à décor d'impression peint du motif *Printemps*
Vers 1890 ; D. : 23 cm
Musée de Sarreguemines



207. Assiette en faïence fine à décor d'impression peint du motif *Favori*
Vers 1890 ; D. : 24 cm
Musée de Sarreguemines

III. La plante à l'époque de l'Art nouveau

Dans le dernier quart du XIX^{ème} siècle, de plus en plus d'artistes dénoncèrent les pratiques qui étaient en vigueur jusque-là dans les arts décoratifs, et qui consistaient à emprunter essentiellement des modèles aux styles du passé sans faire réellement œuvre de création. Ils tentèrent alors de proposer des réalisations nouvelles qui romperaient avec la copie d'objets appartenant à des périodes révolues d'une part et avec la production industrielle d'autre part ; ils souhaitèrent établir un mode d'expression qui appartienne à leur époque. Dans la recherche de nouvelles sources d'inspiration, la nature leur apparaissait idéale, en ce sens qu'elle semblait échapper au temps, sa renaissance à chaque printemps la gratifiant d'une éternelle jeunesse. Cette tendance largement influencée par la démarche du mouvement anglais Arts and Craft souhaitait promouvoir un art moderne et nouveau qui apporterait dans un esprit de grande liberté un souffle de jeunesse à l'intérieur des arts appliqués. Selon les pays où elle développait son

expression propre, on parla d'*Art nouveau*,⁸⁸ *Jugendstil*⁸⁹, *stile Liberty*⁹⁰ ou *Modern Style*.

Dans l'évolution qui aboutit à l'avènement de l'Art nouveau, s'exercèrent de multiples influences marquées par des expériences diverses que les manufactures industrielles accaparèrent. Elles n'en conservèrent le plus souvent que l'aspect formel, le style, et rejetèrent l'idéal de l'objet réalisé sans machines, en petites séries, selon des procédés traditionnels.

A. Les prémisses de l'Art nouveau

1. L'influence de l'Impressionnisme

C'est vers la fin des années 1870 que se dessina, dans les arts céramiques, un mouvement de renouveau qui rompit avec le naturalisme et le réalisme du milieu du siècle. Parmi les différentes voies qui s'ouvrirent alors, il en est une qui trouva son origine dans l'apparition d'une nouvelle technique de décor : il s'agit de la peinture à la barbotine. Elle fut mise au point par Chaplet qui, dans une lettre à Roger Marx, la décrit de la manière suivante : " C'est alors que je conçus l'idée de la barbotine à la faïencerie de Laurin même. Je me servis de la pâte de faïence qui était cuite, de couleur rougeasse. J'y appliquais une terre blanche mélangée d'oxydes colorants de toutes nuances, qui permettaient de peindre sur la pâte crue, absolument comme sur une toile. Cette terre colorée était employée à l'eau et permettait à l'artiste de revenir autant de fois qu'il le voulait et empâter sa pièce comme on empâte une toile, sans risque aucun. Ensuite, on cuisait à un premier feu puis on trempait la pièce cuite dans une couverte transparente, qui donnait par le feu le vernis nécessaire à la peinture et à la solidité qu'il lui fallait pour résister aux injures du temps..."⁹¹ Chaplet introduisit cette technique en 1875 dans le célèbre atelier Haviland d'Auteuil⁹² ; elle fut diffusée par la suite à Montigny-sur-loing,⁹³ Marlotte, Gien,⁹⁴ Longwy⁹⁵ et Sarreguemines. La plupart des décorateurs qui travaillaient dans ces centres utilisèrent la technique de la barbotine pour peindre des paysages et des bouquets par touches colorées juxtaposées comme le faisaient les impressionnistes dont ils se réclamaient.

⁸⁸ D'après le nom de la galerie d'Art établie par Bing, 22 rue de Provence.

⁸⁹ D'après le nom de la revue allemande *Jugend*.

⁹⁰ D'après le nom du magasin qu'ouvrit sous son nom Arthur Lausenby Liberty (1843-1917).

⁹¹ Cité in D'Albis 1968 p. 36.

⁹² D'Albis 1968.

⁹³ Fanica et Boué 1988.

⁹⁴ Gillard 1995.

⁹⁵ Peiffer 1985.



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

Comme les artistes de ce célèbre mouvement de peinture, ils travaillaient d'après la nature, essayant de fixer la couleur ou le mouvement éphémère qui animait le sujet à un moment donné. A leur manière, ils cherchaient également à fixer une réalité, une vérité qui ne fut pas éternelle mais qui refléterait l'instant. Leur technique pour fixer l'ombre et la lumière était totalement différente de celle de leur prédécesseur qui assombrissait les parties non éclairées. L'expérience qu'ils avaient de la nature les dirigeait vers une autre direction : les zones d'ombre n'étaient pas pour eux privées de lumière ; elles étaient de couleurs moins vives, dans des tons où dominaient les teintes complémentaires, surtout le bleu.⁹⁶ En utilisant de tels procédés, ils réussissaient à créer des œuvres très lumineuses qui, à l'époque, apparurent neuves. Dans ce domaine, ils se rapprochaient du japonisme dont ils étaient de grands amateurs ; mais alors que l'art du Japon et de ses estampes était synthétique, l'impressionnisme empruntait une voie plus analytique.

Des artistes formés à cette école impressionniste œuvrèrent à Sarreguemines ; le plus connu est Carl Schuller qui travailla également pour la manufacture de Longwy et pour celle de Montigny-sur-Loing. Il fut l'auteur de

⁹⁶ Rewald, 1955.

recueils de gravures de fleurs pour l'industrie et réalisa pour Sarreguemines de nombreux projets de décors. L'une de ses œuvres maîtresses est incontestablement la paire de panneaux qui orne les murs du jardin d'hiver du directeur de la faïencerie, Paul de Geiger (*fig. 208*). Cet ensemble architectural exceptionnel a été conservé au numéro 15 de la rue Poincaré à Sarreguemines. Il date du début des années 1880. Schuller signa ici deux œuvres figurant des fleurs : le premier panneau représente des roses trémières et des bignonies qui retombent en grappes pendantes, le second regroupe dans une élégante composition des pavots et de frêles tiges de clématites. Il utilisa par endroit des teintes très lumineuses avec des touches vaporeuses qui évoquent l'impressionnisme. Le format choisi est étroit et tout en hauteur : l'influence du japonisme semble là encore apparente. Un autre panneau conservé par le musée de Sarreguemines, quoique non signé, peut lui être attribué ; il s'agit d'une composition de roses trémières et de pavots sur un fond de couleur orange, ponctué de spirales crantées empruntées aux céramiques japonaises Kutani ; le motif fut utilisé, également, par Th. Deck sur un grand nombre de plats décoratifs.⁹⁷

Le traitement des fleurs fut effectué par la même technique de couleurs fondues : les formes furent plutôt suggérées que précisées par leurs contours. Les fleurs choisies par l'artiste pour décorer le jardin d'hiver illustrent parfaitement la sensibilité de l'époque. On retrouve les mêmes variétés dans le jardin décrit par Emile Zola dans *La Faute de l'Abbé Mouret* (1875). Sa description peut être considérée comme une transcription littéraire de l'idéal esthétique des artistes impressionnistes en matière de jardin.⁹⁸ "En bas, des rangées de roses trémières semblaient barrer l'entrée d'une grille de fleurs rouges, jaunes, mauves, blanches, dont les bâtons se noyaient dans des orties colossales, d'un vert de bronze, suant tranquillement les brûlures de leur poison. Puis, c'était un élan prodigieux, grimpant en quelques bonds : les jasmins, étoilés de leurs fleurs suaves ; les glycines, aux feuilles de dentelle tendre ; les lierres épais, découpés comme de la tôle vernie ; les chèvrefeuilles souples, criblés de leurs brins de corail pâle ; les clématites amoureuses, allongeant les bras, pomponnées d'aigrettes blanches, et d'autres plantes, plus frêles, s'enlaçaient encore à celles-ci, les liaient davantage, les tissaient d'une trame odorante. Des capucines, aux chairs verdâtres et nues, ouvraient des bouches d'or rouge. Des haricots d'Espagne, forts comme des ficelles minces, allumaient de place en place l'incendie de leurs étincelles vives. Des volubilis

⁹⁷ Cat. *Théodore Deck ou l'éclat des émaux*, Musées de Marseille, 1994, p. 90 fig. 88, 89.

⁹⁸ Patricia Carles et Béatrice Desgranges ont montré aussi la part qui revenait à l'esthétique et à la philosophie extrême-orientales dans la description de jardin dans *La faute de l'abbé Mouret* in "Le japonisme dans les Rougon-Macquart", *l'Ecole des Lettres* II, n° 8, 1991-1992 p. 79 à 94.

élargissaient le cœur découpé de leurs feuilles, sonnaient de leurs milliers de clochettes un silencieux carillon de couleurs exquises. Des pois de senteur, pareils à des vols de papillons posés, repliaient leurs ailes fauves, leurs ailes roses, prêts à se laisser emporter plus loin, par le premier souffle de vent."⁹⁹

La technique de la barbotine avait conduit certaines manufactures à produire des objets à décors floraux en reliefs modelés et appliqués, souvent peints¹⁰⁰ ou glaçurés. Ce type de réalisations connut un immense succès en France au cours des années 1880 et 1890. On les retrouve à Longchamps, à Vallauris, et dans des manufactures du nord de la France.



209. V. Kremer
Vase décoratif en faïence fine à décor de fleurs modelées
Vers 1884 ; H. : 80 cm
Musée de Sarreguemines

A Sarreguemines, c'est Victor Kremer qui semble avoir introduit ces décors modelés à son retour d'Angleterre au début des années 1880. Il orna de grands vases avec ces fleurs en relief posées sur des fonds peints à la barbotine (fig.209). Celles qu'il privilégia dans ses créations sont essentiellement le tournesol, dont les grandes inflorescences permettent des compositions spectaculaires, les pivoines et les hibiscus. L'une de ses œuvres les plus prestigieuses figure au Musée de Sarreguemines¹⁰¹ : il s'agit d'un vase monumental de forme balustre d'un mètre trente-cinq de hauteur ; certaines

⁹⁹ Emile Zola, *La Faute de l'Abbé Mouret*, 1875, Ed. Garnier-Flammarion, 1972, p. 182 et 183.

¹⁰⁰ K. Robert 1892 p.165 à 174.

¹⁰¹ Inv. n° FA 1310054

photographies anciennes nous montrent l'objet encore muni de son large col évasé. Celui-ci a dû être supprimé vraisemblablement à la suite d'un accident qui l'aura endommagé. Les fleurs modelées et appliquées sont de grandes dimensions ; pivoines et tournesols tombent en grappes depuis le sommet du vase. L'œuvre est signée : V. Kremer 1883. Un autre vase¹⁰² porte une guirlande d'hibiscus et de tournesols qui tombe en écharpe du col vers la base en s'enroulant autour de sa panse.

2. L'influence du Japonisme

Les contemporains de l'évolution des arts décoratifs de la fin du siècle reconnaissent unanimement que l'apport de l'art du Japon fut déterminant dans l'évolution des arts décoratifs européens vers l'Art nouveau. Samuel Bing, qui avait été un des promoteurs du Japonisme en France au travers de la revue *Le Japon artistique*, créa dès 1896 une galerie qu'il dénomma l'*Art nouveau*.

Ce qui frappa les critiques de cette période fut la manière dont les Japonais observaient la nature, la recherche du détail pittoresque ou poétique. Une série d'articles parurent à l'époque qui mettaient en évidence les différences qui se manifestaient dans l'esprit avec lequel les artistes occidentaux et orientaux approchaient leur environnement. En 1872, Gruyer notait dans son rapport sur l'exposition de Londres : "Les orientaux, les Japonais particulièrement, avant de créer une forme et de la décorer, regardent la nature et s'appliquent à l'imiter dans quelques-uns de ses détails pittoresques. Les tiges de bambou armées de leurs feuilles lancéolées, les branches de cognassier, les roseaux et les sagittaires, les fleurs de la pivoine et du chrysanthème, les oiseaux aux brillants plumages, voilà des modèles vieux comme le monde et qui se prêteront jusqu'à la fin des siècles à toutes les fantaisies des arts décoratifs. Or, là comme toujours, là même plus qu'ailleurs peut-être, l'artiste ne doit pas copier, mais interpréter, et cette interprétation doit être excessivement large. Si les Orientaux, après avoir arrêté, par un contour vif et précis, la forme d'une plante ou d'une fleur, ne cherchent pas à rivaliser avec la nature, s'ils se contentent de rivaliser de teintes plates et franches, qui tout en donnant aux choses une certaine apparence de la réalité, démontrent quelle large part est faite à la fantaisie, croit-on que ce soit impuissance ? Nullement. C'est part intuition, et aussi par calcul, qu'ils en usent ainsi."¹⁰³

¹⁰² Inv. n° FA 1310028

¹⁰³ Gruyer 1872, p. 66

En 1883, dans un article publié dans la *Revue des Arts décoratifs* sous la forme d'une lettre ouverte à Louis Gonse, M. Josse pressent le rôle que pourrait jouer l'apport de l'art japonais sur l'art occidental :

“C'est le retour à la nature que nous indique l'art japonais, c'est le chemin de ce monde infini qui nous enveloppe et que nous ne voyons pas. Il aura fallu lire les albums des Japonais et voir leur céramique, leurs laques et leurs bronzes, pour nous rappeler que nous avons comme eux un ciel, des champs, des bois, des eaux, peuplés d'oiseaux, de fleurs, d'herbes, d'insectes et de poissons aux couleurs innombrables ; ils nous auront appris la poésie de ce monde, sa vie, le charme du croquis saisi au vol. Nous saurons qu'on ne doit pas copier l'oiseau mort, l'insecte desséché, la fleur coupée, le poisson hors de l'eau, mais qu'il faut sortir de la ville, et réapprendre au plein air ce vieux, cet éternel style que nous ne savons plus et qui est écrit dans les œuvres de Dieu, qui est dessiné partout et peint des plus splendides couleurs.”¹⁰⁴

Quelques années plus tard, l'évolution souhaitée par Josse semble entamée : en 1890, Lucien Falize, membre du conseil d'administration des Arts décoratifs constatait : “c'est hier que le Japon nous a ramené cet amour des fleurs et des végétations prises en leurs attitudes les moins apprêtées. C'est sollicités par cet exemple récent que nos dessinateurs sont revenus à l'étude de la nature.”¹⁰⁵

Louis Gonse, l'un des plus éminents amateurs d'art japonais en France à la fin du XIX^{ème} siècle, reprenait ces différentes analyses dans un article fondamental de la *Revue des Arts décoratifs* de 1898 dans lequel il percevait les raisons par lesquelles l'art japonais modifiait en profondeur la représentation de la nature en Occident : “L'artiste japonais, contrairement à la méthode de l'artiste européen et contrairement à ce qu'on serait tenté de supposer, ne copie pas directement le modèle : il ne fait jamais son dessin d'après nature, il le conçoit et l'exécute toujours de mémoire. (...) Chez nous, pour rendre la vérité d'un objet, l'artiste se place devant l'objet : il l'interprète s'il est véritablement artiste ou il le copie avec exactitude et conscience s'il n'est qu'un praticien. (...) L'artiste japonais pourrait dire : “observez, observez toujours et observez juste” car il fait toujours intervenir la mémoire comme un facteur essentiel. (...) Il est certain que si vous étudiez une plante, si vous concentrez votre attention sur votre sujet et si la mémoire entre en jeu au point de vous permettre de le posséder complètement, vous donnerez au rendu de votre dessin, une justesse, une intensité, une vie, vous lui imprimerez un caractère de simplicité et de synthèse et aussi une allure décorative que vous ne sauriez atteindre si vous aviez l'objet constamment sous les yeux (...) Une

¹⁰⁴ Josse, 1882-1883, p.330.

¹⁰⁵ Falize, 1890-1891, p.3.

autre caractéristique, et la plus admirable peut-être, des Japonais, celle assurément qui sert le mieux leur génie de décorateur, c'est le sens de la synthèse du dessin résumé. Il découle tout naturellement de leur entraînement mnémotechnique ; il en est la conséquence directe, la résultante féconde. Tout artiste japonais qui dessine, crée une synthèse."

Le synthétisme dont faisaient preuve les artistes japonais notamment dans le domaine de l'estampe influença la manière de figurer le relief en occident dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Leur style s'opposa aux techniques minutieuses et réalistes, employées par les artistes de l'école naturaliste. Leur modèle s'inscrivit très tôt dans la pratique ; les manuels et les traités enregistrèrent très vite l'évolution en cours. Vers 1892, K. Robert conseillait aux décorateurs et peintres de fleurs sur faïence de s'abstenir de représenter le modelé, ou tout du moins de le simplifier : "On a vu, toutefois, par l'exemple donné sur les panneaux de Deck, que le modelé peut entrer aussi pour facteur dans l'œuvre par à-plats successifs et non par teintes fondues".¹⁰⁶

Dès le cours des années 1880, il existait dans la production de la manufacture de Sarreguemines un certain nombre de pièces dont les décors floraux étaient japonisants mais qui annonçaient l'Art nouveau. Ce japonisme n'appartenait plus à l'orientalisme de pacotille, au pastiche maladroit, ni même encore aux copies fidèles. Du Japon, les artistes ne retenaient que l'esprit : ici, un regard nouveau sur la nature fait de fraîcheur et de poésie ; là, la stylisation, la simplification qui pouvait aller jusqu'à l'abstraction. Ces tendances, en s'accroissant, produiront à partir des années 1890 un style nouveau, propre à l'Europe.

Parmi les objets qui marquent cette évolution, deux grands vases sont exemplaires. Ils présentent par leur décor des analogies : ils ont été fabriqués dans une pâte de grès de couleur brune dont on a conservé la surface brute ; les contours des décors y ont été incisés, puis le motif a été peint avec des émaux colorés dont la vive intensité tranche sur le fond assez sévère. L'un d'eux est en forme de doublealebasse (n°2082¹⁰⁷ au catalogue) et porte un motif d'ombelles (dec.1245). L'autre est un grand vase *cornet "japon"* au large col évasé ; sur ses flancs s'épanouissent de larges fleurs (forme n° 2080 et décor n° 1245). Les couleurs employées, la simplification du décor et sa composition évoquent les représentations de fleurs des estampes japonaises mais annoncent aussi les motifs floraux de l'Art nouveau.

¹⁰⁶ K. Robert 1892 p.154

¹⁰⁷ Musée de Sarreguemines Inv. n° 93.232



210. Paires de vases en grès bleus au sel "Coq hardy chante clair"
Vers 1890 ; H. : 37 cm
Musée de Sarreguemines

Deux vases¹⁰⁸ (forme 2374), en grès bleu au sel, en forme de double calebasse sont de la même veine (*fig.210*). Le décor est en relief, partiellement cerné par une ligne gravée. Sur la face principale, on a représenté un coq qui chante, dressé sur ses pattes et les ailes déployées, face au soleil levant. Un bandeau encadre la scène ; il porte l'inscription "Coq hardy chante clair." A l'arrière se dresse une longue tige d'iris. Le sujet laisse à penser que nous nous trouvons en présence d'un thème patriotique : le coq appartient depuis la Révolution à l'imagerie et à la symbolique de la Nation française. Il figure ici le réveil national, la vigilance. Créé durant la période d'annexion, du *Souvenir français*, il symbolisait aussi une attente : le retour de l'Alsace-Lorraine à la France. On peut rapprocher ces vases d'un pichet en forme de coq, fabriqué par la faïencerie d'Onnaing, qui reprend le thème au moyen d'une inscription plus explicite : "Chanteclair pour la France."¹⁰⁹

¹⁰⁸ Musée de Sarreguemines Inv. n° 93.231 vers 1895

¹⁰⁹ Faveton 1990 p. 27



211. Cache-pot en faïence fine glaçurée dite *Majolique*
Vers 1890 ; H. : 45 cm
Musée de Sarreguemines.

Un cache-pot de forme 1663 porte le décor 1376 : il s'agit d'un décor de fleurs très stylisées en capitule à pétales bleus et à disque doré sur un fond laissé brut ; le motif se répète régulièrement le long de lignes serpentiformes pour occuper la surface du vase d'une manière couvrante. Il s'agit vraisemblablement d'une interprétation d'un motif de tissu japonais. Les créations de cette période emploient encore souvent des motifs qu'ils ont hérités de l'éclectisme et de l'orientalisme des années 1860-1870. Sur un pot globuleux en faïence¹¹⁰, on a associé de grands ornements symétriques, faits d'entrelacs de palmettes, à de grands motifs floraux dont la composition et la stylisation appartiennent déjà à l'Art nouveau : il s'agit de tulipes perroquet aux longs pétales dentelés traités avec une grande liberté (*fig.211*).

Un grand vase rouleau¹¹¹ en faïence à fond jaune est couvert de branches de chrysanthèmes en fleurs émaillées et glaçurées. L'objet porte le numéro 2623 ; il a été créé vers 1895. La forme et le sujet sont marqués par l'influence du Japon.

La technique des émaux cloisonnés a permis de réaliser un certain nombre d'œuvres à motifs floraux dans un goût japonisant. En Extrême-Orient, le cloisonné est un procédé employé sur le bronze ; il décompose le sujet en à-plats contrastés ; les plages colorées juxtaposées sont séparées par de fines cloisons qui cernent et délimitent les contours. La technique appliquée à la céramique a été mise au point par Deck vers 1874 ; elle a été utilisée abondamment sur les panneaux, mais elle est également présente sur certains

¹¹⁰ L'objet ne comporte pas de marque de fabrique, mais on peut l'attribuer à la manufacture de Sarreguemines qui en avait fait don au Musée de la ville. Il figure sur une photographie de la salle des échantillons de 1892. Inv. n° FA 1310035

¹¹¹ Musée de Sarreguemines Inv. n° FA 1310059 ; l'objet a figuré à l'exposition *Nancy 1900*, Munich, 1980, n° 32 p.153. Un exemplaire de taille inférieure se trouve dans les collections du musée de Stuttgart.

objets décoratifs. Elle apparaît ainsi sur le cache-pot n°638, *urne japonaise* dotée de deux anses en forme de têtes de monstres. Il est recouvert d'un fond glaçuré brun sur lequel se détache un décor vivement coloré, de branches, de fleurs, de bambous et d'oiseaux (*fig.212*). La technique des émaux cloisonnés est appliquée aussi sur deux petits vases à long col et panse bulbeuse, forme n° 44. Un fond bleu turquoise met en valeur la blancheur des fleurs de nénuphar.



212. Vase dit *Urne japonaise* en faïence fine à décors d'émaux cloisonnés.
Vers 1890 ; H. : 32 cm
Musée de Sarreguemines

Dans les collections du musée de Sarreguemines figure un *plat*¹¹² exceptionnel, en faïence, de marque China, dont le décor utilise un fond doré sur lequel se détachent deux geais (*fig. 213*) ; l'un est posé sur une branche de pommier en fleurs ; l'autre, les ailes déployées, s'apprête à prendre son envol. Le fond doré, utilisé fréquemment par Deck mais selon des techniques différentes, évoque les arts d'Extrême-Orient ; le cadrage et la composition, également. En revanche, les deux oiseaux sont représentés avec un réalisme saisissant qui n'est pas dans la tradition japonaise. Ce type de production rappelle certaines réalisations d'Eléonor Escallier.

¹¹² Musée de Sarreguemines Inv. n° 92.237



213. Plat décoratif en faïence fine à fond or et décor de Geais. Vers 1880-1890 ; H. : 62,5 cm. Musée de Sarreguemines

L'Art nouveau s'inspira de l'art japonais pratiquement jusqu'à la première guerre mondiale. Vers 1900-1910, la manufacture réalisa des objets à fond uni glaçuré, souvent rouge parfois bleu, sur lequel se détache la silhouette fortement stylisée de plantes en à-plat doré au contour cloisonné. L'effet recherché par les artistes est celui des laques orientales. Les plantes sont étirées et forment des courbes et des contre-courbes jusqu'à créer des enchevêtrements de figures abstraites. Le Stadtmuseum de Munich conserve deux exemples de ce type de production¹¹³ à fond rouge ; l'un des vases possède un motif de fleurs de lotus. Sur une autre pièce (forme n°3305), ce sont des chardons qui se déploient de la même manière sur un fond bleu¹¹⁴. L'attrait de l'art japonais apparaît d'une manière explicite dans le catalogue des panneaux de faïence que la manufacture édita vers 1905 ; une des planches est y titrée *Décor japonais d'après documents authentiques*.¹¹⁵

B. La plante et l'Art nouveau

1. Les études menées sur la structure des végétaux

Dans le dernier quart du XIX^{ème} siècle, la recherche dans les sciences de la nature que sont la botanique et la biologie, marqua de son

¹¹³ Inv. N. K 75-1174 (1+2) ; cat. *Nancy 1900*, Munich, 1980, n° 45 p.157. L'un des vases est daté de 1902, l'autre de 1903.

¹¹⁴ Col. particulière ; l'objet est daté de 1904.

¹¹⁵ Catalogue de 1905, série B, planche 13. La frise de poissons japonais figurée planche 1 de la série D semble issue des pochoirs conservés à la manufacture.

influence les arts plastiques. Ernst Haeckel s'était fait connaître par l'étude des radiolaires, organismes marins microscopiques ; ses dessins furent largement diffusés dans le monde artistique. On appréciait dans ces figures la très grande inventivité de la nature qui savait imaginer une multitude de formes originales. Des artistes comme Hermann Obrist furent influencés par les publications de Haeckel. En Allemagne, de nombreuses études furent menées pour envisager les possibilités d'utiliser la plante dans les arts décoratifs. En 1889, le Ministère du Commerce qui avait en charge le Musée de l'Art Artisanal et l'école qui lui était liée, demanda à Moritz Meurer de perfectionner le cours de dessin destiné aux arts appliqués. Meurer proposa de réaliser des catalogues et des collections de plantes qui pourraient servir de modèles aux élèves et aux fabricants. En 1890, il se rendit à Rome avec six assistants afin de procéder à ces travaux. Au cours de son séjour, cette équipe collecta des plantes, les dessina, les modela et les photographia ; l'un de ses assistants n'était autre que Karl Blossfeldt qui devint par la suite l'un des plus célèbres photographes allemands. En 1892, Moritz Meurer inaugura un cours au Musée des Arts décoratifs de Berlin où il enseigna l'étude des formes de la nature.

Durant cette période, les études de ce type abondèrent : Martin Gerlach publia *Festons et groupes décoratifs composés de plantes et d'animaux* ; Plauszewsky réalisa des recueils de modèles intitulés *L'Herbier ornemental*, *Plantes et feuillages*, *Printemps fleuri*. Victor Champier, l'éminent directeur de la *Revue des Arts décoratifs*, fut attentif à ces travaux et en fit des comptes rendus réguliers dans ses articles. Ainsi, au cours de l'année 1894, il fit la constatation suivante : "En Allemagne on pousse volontiers les choses à l'extrême. La volonté de parvenir à un style original par l'étude des éléments naturels est telle qu'elle a suggéré des tentatives qui peuvent nous paraître excentriques". Champier cita les travaux du directeur du musée d'Art et d'Industrie de Strasbourg qui étudiait les insectes au microscope et qui publiait en les agrandissant les décors qu'il découvrait : "On a même été jusqu'à essayer dans la fabrication de quelques tissus d'appliquer les ornements tirés de ces observations de laboratoire ! C'est pur enfantillage et les trésors visibles de la nature ont amplement de quoi suffire à l'imagination des artistes."¹¹⁶

La plupart des décorateurs étudiaient avec grand soin la structure des plantes, leurs mouvements, leurs courbures ; ces dernières sont la manifestation externe d'un travail mécanique que produit la plante pour ne pas se briser. La courbure constitue donc une réponse fonctionnelle à une sollicitation qui s'inscrit dans la structure du végétal. On mettait alors en relation directe la structure des formes et leur fonction. On s'inspirait de travaux de S.

¹¹⁶ Champier, 1894-1895, p.151.

Schwendener *Du principe mécanique dans la formation anatomique des monocotylédones*, Leipzig, 1874 et *Vers une théorie de la résistance des plantes*, Berlin 1884. On s'intéressait ainsi aux tensions subies par les tiges, aux problèmes de résistance, de rapports entre la forme et l'action mécanique... on utilisait aussi, de plus en plus, la photographie pour fixer ces découvertes faites sur le vivant.

Les artistes s'inspiraient de ces observations pour concevoir l'architecture de leurs œuvres, la plante y jouait alors un rôle actif : elle n'apparaissait plus uniquement sur l'objet à des fins décoratives mais essentiellement pour des raisons fonctionnelles liées à la structure des formes. La représentation réaliste du sujet devient inutile, superflue : "On peut dire, en général, que plus la portion qu'il s'agit de décorer fait partie constitutive de l'objet, moins il faut affaiblir ou dénaturer ce rôle par une décoration réaliste"¹¹⁷ Cette règle conduisit les créateurs à l'utilisation de formes de plus en plus abstraites ; il ne resta du modèle végétal qu'une vague réminiscence.

On pourrait penser que de telles études étaient conduites par des hommes froids et sans émotions. Il n'en était rien ; dans certains écrits perceait le lyrisme : "Celui qui n'a jamais été ému par les courbes délicates de brins d'herbe, par la fleur de chardon merveilleuse et impitoyable, par la pétillante jeunesse de verts bourgeons, celui qui n'a jamais été enthousiasmé et bouleversé jusqu'au tréfonds de l'âme par la vigueur d'une racine, la force d'une écorce éclatée, la sveltesse déliée d'un tronc de bouleau, la sérénité d'épais et lourds feuillages, celui là n'a aucune idée de la beauté des formes."¹¹⁸

En France, des démarches similaires étaient menées à la même époque. A l'issue de l'Exposition universelle de 1889, Lucien Falize proposa, par l'intermédiaire de la *Revue des Art décoratifs*, la tenue d'une grande exposition consacrée à la fleur qui constituait pour l'auteur une source infinie pour les décorateurs : "La plante est infinie dans ses aspects, gracieuse dans sa fleur, fine et capricieuse en ses racines, altière et robuste par la solide architecture de ses grands arbres, délicate et souple en ses longues tiges vertes, variée dans les dessins de ses feuilles. Les fruits ont prêté leurs formes à tous les besoins de l'art de l'homme... L'écorce de l'arbre est un modèle pour les ciseleurs, les fleurs des jardins ont toutes les harmonies de la couleur, et l'on n'en finirait point s'il fallait analyser toutes les beautés que nous offre le règne végétal et que l'art exploite sans arriver à les épuiser..."¹¹⁹

¹¹⁷ Emelin 1896, p.92.

¹¹⁸ August Endel *Um die Schönheit - eine Paraphrase um die Münchnerkunstausstellung 1896* (*De la beauté - paraphrase au sujet de l'exposition de Munich, 1896*) Munich, 1896, p.10.

¹¹⁹ Falize 1890 p. 3.

Plusieurs tendances s'affrontèrent au cours des années 1890 ; les revues d'art décoratif se firent l'écho de ces conflits. Le débat s'établit vite autour des moyens à mettre en oeuvre pour rendre la vérité de la plante ; certains souhaitaient la reproduire telle qu'on la trouvait dans la nature mais en l'idéalisant, c'est-à-dire en prolongeant certaines particularités ou certaines propriétés qui existaient déjà en elle ; d'autres, plus sensibles aux règles qui devaient guider les arts décoratifs, cherchaient au contraire à styliser la plante, allant parfois jusqu'à l'abstraction ornementale.

2. La plante idéalisée.

L'étude des motifs dans la nature était toujours recommandée à la fin du siècle, car c'était la seule voie permettant de s'approcher de la vérité. Cependant, les décorateurs des années 1890 souhaitaient dépasser la figuration naturaliste et réaliste de leurs devanciers ; ils observaient la nature avec un regard neuf. Afin d'être plus proches de leur sujet, nombreux étaient les artistes qui avaient quitté la ville et rejoint la campagne. Falize¹²⁰ établit le constat de ce phénomène qui lui paraissait nouveau en 1891 dans un article où il cita l'exemple de Bouilhet, associé de Christofle, qui botanisait près de Marly ou de Delaherche qui s'était installé près de Beauvais. Falize racontait comment ce célèbre céramiste "a ramassé des marguerites dans les prés, et du calice entrouvert d'une de ces fleurs qu'il a grandi, il a fait un porte-bouquet délicieux que vernisse l'émail" ; il évoqua encore les travaux de Marius-Michel, artiste-relieur et ceux de Galland.

Ces artistes qui retournaient à la campagne étudier le sujet étaient de grands amateurs de fleurs ; ils botanisaient, ils observaient et savaient s'émerveiller à l'instar de Lamboursain : "Quel est l'artiste, le décorateur ou le simple amateur de promenade champêtre qui ne s'est jamais arrêté en contemplation admirative devant une ligne d'horizon, un bouquet d'arbres, un buisson fleuri, ou un simple parasite, dessinant sur un vieux mur de gracieuses arabesques ou des rinceaux de grand style ? Vienne ensuite un rayon de soleil et nous verrons éclater, triomphante, la symphonie des couleurs."¹²¹

Les décorateurs étaient particulièrement sensibles à la grâce de la plante et choisissaient de représenter dans leurs œuvres la part d'élégance, d'harmonie, de douceur et de mystère qu'ils découvraient dans leurs modèles. Ils cherchaient à fixer le port des végétaux dans ce qu'il avait d'éphémère, de particulier voire d'anecdotique. A l'école des artistes japonais, leur approche s'inscrivait dans une démarche poétique qui permettait à leur grande sensibilité,

¹²⁰ Falize, 1891, p. 225.

¹²¹ Lamboursain, 1897, p. 37.

nourrie à l'école de la littérature, de s'exprimer. Emile Gallé émaillait ses vases de citations et de références poétiques : il citait Baudelaire, Maeterlinck, Victor Hugo, Théophile Gautier, Sully-Prudhomme, Marcel Schwob. Il était proche du mouvement symboliste et fréquentait les cercles d'artistes et d'écrivains : Robert de Montesquiou, Marcel Proust, la comtesse Anna de Noailles, Edmond de Goncourt. Délicat comme la fleur, son art se révélait intimiste et refusait toute exploitation publique. Gallé pensait ainsi qu'il n'était pas souhaitable que l'on réalisât cette exposition sur la plante que Falize appelait de tous ses vœux, mais dont l'organisation posait quelques problèmes :

"Cependant, votre adoration, oublieuse de soi et de tout le reste, eut-elle assez cure que la fontaine rustique où nos arts, toujours amoureux du demi-jour et de l'arcane, recommencent à baigner un peu leurs racines, ne fût vite foulée par la multitude ?

(...) Gardez-vous donc d'attirer encore leur vindicte pour la réalisation d'une *Exposition de la Plante* que vous rêvez plus tangible pour la galerie que pour les fines pages d'une revue. Gardez qu'elle ne devienne prétexte pour beaucoup à profaner les symboles précieux, peu nombreux, que la plante enferme. Les buissons offrent, sous des apparences mystérieuses et jolies, des panicules d'idées. Il faut que l'artiste peine, et s'efface à chercher au fond des calices, cassolettes closes ou vulgaires, le miel enchanté que seul dégage qui en est digne".¹²²

La démarche de l'Ecole de Nancy fut à ce point exemplaire. La ville possédait depuis le règne du roi Stanislas un jardin botanique. A partir de 1854, il fut dirigé par Dominique Alexandre Godron¹²³ qui l'enrichit constamment. Très tôt, les artistes l'ont fréquenté. Emile Gallé herborisait dans la campagne autour de Nancy dès 1864. Pour son service de table *Herbier*, conçu entre 1868 et 1876, il indiquait que sa démarche comporte quatre étapes : "herborisation, herbier, croquis, aquarelle"¹²⁴. Dans ses écrits, il mentionne que les connaissances scientifiques, certes très importantes, doivent être cependant soumises à la sensibilité humaine. A Nancy, l'étude de la flore constituait une part majeure de la formation des décorateurs¹²⁵.

¹²² Gallé, 1891-1892, p. 374.

¹²³ Voir de François Hirtz, Pierre Valk l'article : "L'horticulture aux sources de l'Ecole de Nancy" dans le catalogue de l'exposition *Fleurs et ornements*. Nancy 1999 p. 17 à 22.

¹²⁴ Valérie Thomas : "Emile Gallé, de la fleur à l'atelier" dans le catalogue de l'exposition *Fleurs et ornements*. Nancy 1999 p. 39 à 46.

¹²⁵ Mireille- Bénédicte Bouvet, Valérie Caray : "L'enseignement du dessin chez Daum : la formation des décorateurs." dans le catalogue de l'exposition *Fleurs et ornements*. Nancy 1999 p. 47 à 51.

Les fleurs prisées par ces artistes étaient à la fois les plantes modestes des champs ou des bois et les espèces orientales et exotiques liées au japonisme, mais toutes se prêtaient au symbolisme et à l'exaltation poétique. Cependant, certains écrivains de la fin du siècle développaient des goûts plus exigeants, plus élitistes. Le comte Robert de Montesquiou, qui aimait faire et défaire l'art de son époque, n'attachait que les plantes aristocratiques à l'instar de ses *Hortensias bleus* ; il ne supporta pas l'idée que Gallé puisse représenter une fleur aussi commune que le *Géranium robertium* sur la table de sa salle à manger ; cela constituait pour lui une faute de goût flagrante.¹²⁶ On retrouvait cette préciosité chez le héros d'*A Rebours* de J.-K. Huysmans ; les jugements de goût étaient alors très largement influencés par l'environnement culturel, la sensibilité littéraire et artistique de l'époque :

"Il avait toujours raffolé des fleurs, mais cette passion qui, pendant ses séjours à Jutigny, s'était tout d'abord étendue à la fleur, sans distinction ni d'espèces ni de genres, avait fini par s'épurer, par se préciser sur une seule caste.

Depuis longtemps déjà, il méprisait la vulgaire plante qui s'épanouit sur les éventaires des marchés parisiens, dans des pots mouillés, sous de vertes bannes ou sous de rougeâtres parasols.

En même temps que ses goûts littéraires, que ses préoccupations d'art s'étaient affinés, ne s'attachant plus qu'aux œuvres triées à l'étamine, distillées par des cerveaux tourmentés et subtils ; en même temps aussi que sa lassitude des idées répandues s'était affirmée son affection pour les fleurs, s'était dégagé de tout résidu, de toute lie, s'était clarifiée, en quelque sorte, rectifiée. (...)il réservait enfin, pour l'entière joie de ses yeux, les plantes distinguées, rares, venues de loin, entretenues avec des soins rusés, sous de faux équateurs produits par les souffles dosés des poêles."¹²⁷

3. La plante stylisée

A la même époque, les arts décoratifs en Europe subissaient l'influence d'un autre courant d'idées ; celui-ci refusait de reproduire la nature telle qu'elle était, mais souhaitait la transformer en un ornement assujéti au support en schématisant et en simplifiant leur forme. Un certain nombre de théoriciens anglais fut à l'origine de ces conceptions : Owen Jones conseillait dès 1856 l'interprétation plutôt qu'une représentation servile. Dresser illustra ses ouvrages de nombreuses planches figurant des plantes stylisées ; William

¹²⁶ Montesquiou, *Les Roseaux pensant*, Paris, 1897, p. 59 cité par Garner 1990, p. 134.

¹²⁷ J.-K. Huysmans *A Rebours*, (1884), éd. 10/18, 1975, pp. 158-159.

Morris et Walter Crane, au sein du mouvement *Arts and Crafts* en Angleterre, mirent en pratique ces idées. Grasset (1845-1917) en France fut séduit par ce type de démarche. En 1897, il publia "*La Plante et ses applications ornementales*", un ouvrage in-folio de soixante-douze planches en couleurs qui reproduisaient des plantes vues sous différents angles, d'une manière stylisée dans une vaste déclinaison de propositions ; l'auteur fournissait des compositions continues et couvrantes faites pour être utilisées dans les arts appliqués tels que le textile ou le papier peint. Les dessins ont été exécutés par ses élèves sous sa direction : Marcelle Gaudin, P. Verneuil, Anna Martin, A. Poidevin, E. Hervegh. Dans son approche, Grasset privilégiait la ligne, la courbe et la stylisation qu'il obtint en accentuant certaines formes ou en les complétant ; sa démarche fut appréciée par une grande partie de la critique : "Il allongera ou rapetissera les tiges des fleurs, ouvrira leurs corolles ou les fermera, roulera ou aplatira les feuilles, selon les besoins de l'harmonie générale de son œuvre. (...) Il devient le maître de la faune et de la flore : il plie à son gré les animaux et les plantes : loin d'obéir à la nature, il la dompte pour en tirer des motifs de décoration ; dans chacune de ses œuvres nous sentons sa main et son esprit ; il applique à la nature sa volonté, et ces deux mots *nature* et *volonté* indiquent assez bien quel est le principe dominant de son art."¹²⁸

Grasset refusait absolument la figuration du modelé car son emploi éloignait l'œuvre de la clarté qui devait caractériser les arts décoratifs. Pour la même raison, il imposait la prédominance d'un motif qu'il sortait de son contexte naturel pour lui donner plus de force, et utilisait des teintes plates souvent en jeux contrastés. Pour Grasset, l'artiste qui créait un décor ne devait pas copier la nature ni réaliser un rendu proche du procédé photographique, il devait l'interpréter. Lorsqu'il reproduisait des plantes, il devait en modifier les couleurs et les formes en prolongeant certains mouvements qui s'y trouvaient naturellement. L'ouvrage qu'il publia en 1897 était le fruit de nombreuses années d'enseignement à l'Ecole Normale d'Enseignement du Dessin de Paris.

Ces débats qui agitèrent le milieu des arts décoratifs trouvèrent leur application dans le domaine de la céramique. A la Manufacture de Sèvres, Alexandre Sandier, qui fut directeur des travaux d'art de 1896 à 1916, mit en place à son arrivée une production qui fut jugée nouvelle tant par ses formes que ses décors.¹²⁹ La nature y était devenue le thème essentiel de l'expression artistique. Des artistes puisaient dans la nature les sources de leurs créations : Louis Trager, Henri Lasserre, Louis Minard peignaient des fleurs et des insectes

¹²⁸ Fernand Weyl, *l'Art et la Vie*, 1894, cité in Arwas 1978, p.49

¹²⁹ Fay-Hallé et Mundt 1983 p.228

sur leurs vases. L'émailleur Thesmar employa des émaux translucides posés sur des paillons d'or afin de mettre en valeur un motif de glycines sur un vase "Saigon couvert", réalisé en 1895.¹³⁰ Hector Guimard imagina en 1903 une *Jardinière-colonne* en "grosse porcelaine", une pâte élaborée alors que Théodore Deck dirigeait la manufacture. Georges de Feure et Eugène Colonna créèrent des modèles pour le magasin l'"Art nouveau" que Samuel Bing avait ouvert à Paris ; leurs œuvres furent réalisées à la manufacture Gérard, Dufraissex et Abbot à Limoges. A la Manufacture Royale de Copenhague, Arnold Emil Krogh (1856-1931) employa de nouvelles techniques utilisant le bleu sous couverte pour renouveler la production ; il représenta sur la porcelaine les plantes et les animaux de son pays. Ses productions ont connu un succès considérable aux Expositions universelles et ont influencé les travaux de la manufacture de Bing et Grøndahl à Copenhague, et de celle de Rörstrand en Suède. En Hongrie, c'est à la manufacture Zsolnay à Pecs que furent créées les œuvres les plus marquantes dans le goût Art nouveau¹³¹.

La plupart des manufactures de faïence en France adoptèrent le nouveau style : Lunéville, Longwy, Gien, Sarreguemines. Des artistes de renom n'hésitèrent pas à collaborer avec elles pour éditer leurs œuvres : Edmond Lachenal le fit à Lunéville ; Lucien Lévy-Dhurmer proposa ses modèles à l'atelier de Clément Massier. D'autres céramistes modelaient des formes végétales, véritables sculptures, à partir des formes qu'ils avaient pu étudier dans la nature. Carrière,¹³² Dammouse,¹³³ Decœur,¹³⁴ Dalpayrat,¹³⁵ Doat,¹³⁶ Hoenstschel,¹³⁷ Bussière¹³⁸ imaginait des vases qui reproduisaient l'aspect d'un capitule de chardon ou d'une courge desséchée ; il agrandissait les configurations de graines ou d'akènes pour en faire des œuvres d'art ; son travail se situait assez bien dans la lignée des publications et les études allemandes sur les structures des plantes.

C. La plante et son application à Sarreguemines à l'époque de l'Art nouveau

Au cours de cette période, la manufacture de Sarreguemines se trouva à la confluence d'influences artistiques multiples. Ce phénomène était dû en grande partie à la situation de l'entreprise. La faïencerie était située à

¹³⁰ Fay-Hallé et Mundt 1983 p.233. Sèvres, Musée National de la Céramique Inv. n° 15 576

¹³¹ Cat. Zsolnay, Vienne. 1986

¹³² Préaud et Gauthier, 1982 fig35, p.25.

¹³³ Cat. *Du Second Empire à l'Art Nouveau. La création céramique*: Lille.1986, n° 54 p. 81.

¹³⁴ Préaud et Gauthier, 1982 fig. 31 p.24.

¹³⁵ Préaud et Gauthier, 1982 fig.36 p.26.

¹³⁶ Cat. *Du Second Empire à l'Art Nouveau. La création céramique*.Lille.1986.n° 77 p. 105.

¹³⁷ Préaud et Gauthier, 1982 fig.38p.26.

¹³⁸ Cat. *Céramiques Lorraines. Chefs-d'œuvre des XVIIIème et XIXème siècles*, 1990-1991, p. 214 à 217. Cat. *Céramiques végétales. Ernest Bussière et l'Art Nouveau*. Nancy 2000.

l'époque en territoire allemand depuis la signature du traité de Francfort ; à la fin du siècle, elle recrutait de plus en plus d'artistes ayant effectué leurs études dans des écoles d'Arts décoratifs allemandes et, pour beaucoup, à Munich. Ces décorateurs entretenaient encore des relations avec ces centres ; ils étaient abonnés à des revues allemandes d'art¹³⁹ dont les modèles pouvaient servir de source d'inspiration. Des créateurs allemands comme Ludwig Hohlwein et Maximilian von Heider faisaient réaliser leurs œuvres à Sarreguemines. Mais l'entreprise possédait aussi des succursales en territoire français et un bureau d'études parisien pour la création de panneaux. Les relations avec les milieux artistiques de la capitale étaient très étroites : la faïencerie éditait les terres cuites des sculpteurs de la société des artistes français. Selon les types de production et les ateliers qui les mettaient en œuvre, l'application des principes de l'Art nouveau se faisait d'une manière différenciée.

1. Les décors des services de table



214. Assiette en faïence fine à décor d'impression du décor *Chardon*.
Vers 1900 ; D. : 22 cm
Musée de Sarreguemines.



215. Assiette en faïence fine à décor d'impression du décor *Royat*.
Vers 1900 ; D. : 24,5 cm
Musée de Sarreguemines.

Pendant les années 1890, la manufacture abandonna petit à petit la création de motifs historisants et adopta de nouveaux décors de service de table inspirés par l'Art nouveau. Les décors étaient effectués par transfert imprimé utilisant les techniques de la gravure sur cuivre mais aussi, de plus en plus, de la lithochromie. Certains étaient modestes et très stylisés comme celui qui portait le nom de *Roxane* : il s'agit d'un motif bleu dissymétrique de trois

¹³⁹ *Die Kunst für Alle ; Dekorative Kunst.*

fleurs de lotus aux tiges très contournées se répétant sur l'aile et formant au centre de l'assiette une composition rayonnante. *Trèfle* associe une fleur et une feuille de cette plante reliées par des tiges longues et onduyantes formant des entrelacs. *Petrus*¹⁴⁰ possède une bordure de liserons dont les fleurs et les feuilles sont très stylisées ; la figuration se limite à marquer les contours.

Le motif *Chardon* est dissymétrique et un peu plus riche : il est constitué d'une tige de chardon comportant deux fleurs, l'une largement épanouie, l'autre encore en bouton, l'extrémité inférieure de la tige se terminant en "coup de fouet" (*fig.214*). Cette plante connut à l'époque de l'Art nouveau une très grande vogue en raison de ses grandes qualités plastiques qui sont exploitées soit sous une forme naturaliste, soit sous une forme stylisée ; elle fut fréquemment employée par Emile Gallé, dans sa marque, à côté de son nom. Elle reste attachée à l'image de la Lorraine et à la devise "qui s'y frotte s'y pique".

Royat est constitué par la répétition d'un motif de trois fleurs de pivoine au bout de longues tiges onduleuses qui tombent du bord de l'aile à l'intérieur du bassin de l'assiette (*fig.215*). Beaucoup de motifs imprimés de cette période utilisent des teintes gris-bleu. Dans de rares cas le décor apparaît en faible relief sur les différentes pièces du service de table. Il s'agit généralement des services les plus riches. *Tircis* appartient à ceux-ci : des fleurs de lys très stylisées forment une frise qui borde les supports. Les tiges et les pétales sont agités de mouvements ondulatoires typiques du style Art nouveau.



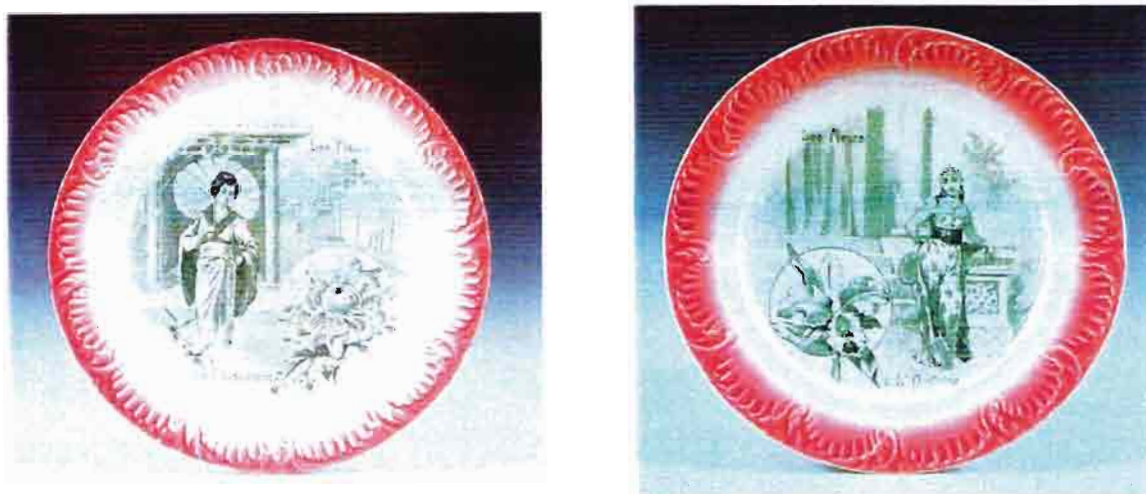
216. Soucoupe en faïence fine à décor d'impression du motif *Elsa*
Vers 1900 ; D. : 11,4 cm
Musée de Sarreguemines



217. Soucoupe en faïence fine à décor d'impression du motif *Orchidées*
Vers 1900 ; D. : 11,4 cm
Musée de Sarreguemines

¹⁴⁰ Musée de Sarreguemines, inv. n° 95.49.

Des décors polychromes obtenus par le procédé de la chromolithographie apparurent également à cette époque. L'un des plus connus est un motif de capucines intitulé *Elsa* dont les fleurs s'étirent au bout de longues tiges recourbées à l'intérieur du bassin de l'assiette, dans une composition à la construction fort élégante (fig.216). Le décor *Orchidée* joue également sur l'élongation des tiges et sur leur sinuosité ; les fleurs sont représentées avec beaucoup de délicatesse et de préciosité au moyen de teintes douces aux tons mats (fig.217). Tout différemment, se présente un service à thé en porcelaine au décor 823 : des fleurs de lotus sont traitées avec une très grande stylisation ; le motif est découpé en plages colorées en à-plats de couleurs vives qui sont séparées par des marges blanches comme lors de l'utilisation du procédé du pochoir. Cette technique permet une représentation simplifiée de la structure de la plante et accentue sa lisibilité. Les tiges se tordent, ici aussi, en ondulations nombreuses et sophistiquées.



218. *Le chrysanthème et L'Orchidée.*

Deux assiettes en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée aux fleurs.

Vers 1900-1905 ; D. : 21 cm

Musée de Sarreguemines

Peu de séries d'assiettes dites décoratives ou historiées sont consacrées aux plantes. Celles qui le sont restent souvent très descriptives, voire documentaires. L'une d'elles est consacrée aux arbres. La forme de l'assiette est dite lentille ; sa surface est occupée par un décor de fleurettes dénommé "*Perse*" qui est interrompu par une vignette. Celle-ci adopte la forme de la feuille de l'arbre illustré par l'assiette. Une série, intitulée *les Fleurs*, est plus proche de l'esprit de l'Art nouveau (fig.218). Le support est une assiette rocaïlle ; la vignette en occupe le bassin. Deux registres se superposent : le fond est occupé par un paysage dans lequel se tient une jeune femme ; un petit médaillon circulaire avec le "portrait" d'une fleur, vient couvrir l'arrière-plan. Les

jeunes femmes apparaissent ici en tant qu'allégories des fleurs. Pour le chrysanthème, c'est une Japonaise qui est représentée ; pour la rose, une jeune fille portant une couronne ; pour la primevère et la marguerite, ce sont des paysannes ; pour l'orchidée, une jeune danseuse du Siam...

Femmes et fleurs sont intimement liées dans l'esprit des artistes de l'Art nouveau. En 1892, lorsqu'une exposition sur le thème de la femme remplaça celle sur les fleurs qui n'avait pas pu être organisée, le décorateur Plauszewski remarquait : "Je ne pouvais en effet comprendre sous un titre aussi plein de promesse que celui des "Arts de la femme" autre chose qu'une exposition où la part serait faite à la fleur coupée ou en bouquets puisque, de tous les arts, c'est celui auquel la femme peut le plus complètement s'identifier et qui lui donne les moyens les plus faciles et les plus directs pour révéler son bon goût. Toutes les industries qui ont pour thème la parure de la femme ont été obligées de se rendre tributaire de la fleur, et il n'est ni dessinateur ni joaillier qui ne sème ses bouquets ou ses guirlandes sur ce qui doit servir à la parer."¹⁴¹



219. Nécessaire de toilette en faïence fine à décor imprimé du motif *Phlox*.
Vers 1900 ; H. de la cruche : 31 cm D. de la cuvette : 44 cm
Musée de Sarreguemines

Très présentes dans l'art de la table, les fleurs apparaissaient aussi dans le décor des objets de la toilette. Le motif *phlox*¹⁴² est parmi les plus élégants (fig.219). La plante est reproduite en impression monochrome rose ;

¹⁴¹ Plauszewski 1892 p.319

¹⁴² Musée de Sarreguemines Inv. n° 87.92

l'artiste a su tirer parti de la finesse et de la gracilité des tiges qu'il étire et ondule. Il les interrompt par endroits pour déployer des grappes de fleurs. La composition s'élève sur la pièce en suivant le mouvement des godrons torsés sur lesquels elle est appliquée. Dans d'autres cas, c'est à un léger relief recouvert d'un rehaut peint que l'artiste a eu recours afin d'enrichir la forme des récipients qui composent la garniture. Un motif d'œILLETS¹⁴³ apparaît ainsi sur l'un des nécessaires de toilette ; les plantes s'élèvent ici verticalement jusqu'au bord où les tiges s'incurvent comme lourdes du poids de la fleur qu'elles portent. Sur un autre ensemble, ce sont des branches de houx¹⁴⁴ qui sont posées en écharpe ; on a voulu jouer ici sur des effets de dissymétrie et de contrastes : des couleurs soutenues sur un fond blanc, des tiges longilignes et de larges feuilles.

2. Les objets de décoration

Plus que dans les services de table ou les garnitures de toilette, c'est dans la production des objets décoratifs qu'on retrouve l'extrême richesse et la diversité d'expression qui marquèrent l'évolution de la céramique à l'époque de l'Art nouveau. L'ornementation y est beaucoup plus importante et plus riche que sur les services de table. Dans le choix de leurs sujets, les artistes privilégiaient certaines variétés de plante plutôt que d'autres, soit parce qu'elles se prêtaient facilement à une représentation décorative, soit en raison du symbolisme ou de la poésie qui en émanaient.



220. Plateau en faïence fine à décor d'impression peinte d'un motif de pavots.
Vers 1900 ; D. : 51 cm
Musées de Sarreguemines.



221. Plat en faïence fine à décor peint au pochoir d'un motif de pavots.
Vers 1900 ; D. : 27,5 cm
Musées de Sarreguemines.

¹⁴³ Musée de Sarreguemines Inv. n° 95.75

¹⁴⁴ Musée de Sarreguemines Inv. n° 95.74

Les décors de pavots sont très nombreux ; si cette plante a beaucoup inspiré les artistes de l'Art nouveau comme Gallé, c'est qu'elle possède des qualités esthétiques par ses tiges qui se prêtent bien aux étirements et aux courbures, par ses efflorescences aux larges pétales qui s'étalent. Le mouvement symboliste l'évoque souvent car c'est la fleur qui évoque l'opium, les narcotiques, *Les Paradis artificiels* célébrés par Baudelaire, le sommeil et l'oubli, l'évasion... C'est une plante qui fascinait les poètes. Elle est employée sur de nombreux plats décoratifs,¹⁴⁵ des vases, des cache-pot, des bibelots (*fig.220 et 221*). Sur une colonne,¹⁴⁶ elle apparaît sous la forme d'un motif répété régulièrement sur le fût. Une tige de pavot sort d'un ornement de flots en volutes qui orne la base de l'objet, elle se dresse pour permettre à une de ses fleurs de s'épanouir puis s'élève pour finir par se recourber en crosse. Un cache-pot¹⁴⁷ est couvert d'un décor imprimé évoquant les tissus de l'époque ; des pavots y sont représentés en motifs répétés sur un fond de couleur gris-vert dans lequel se développent de blanches arabesques végétales.



222. Vase en grès émaillé à décor d'iris
Vers 1900 ; H. : 35 cm
Musées de Sarreguemines.



223. Vase en grès émaillé à décor d'iris et rehauts d'or
Vers 1900 ; H. : 31 cm
Musées de Sarreguemines

¹⁴⁵ Musée de Sarreguemines Inv. n° FA 1110056

¹⁴⁶ Musée de Sarreguemines Inv. n° FA 1320008

¹⁴⁷ Musée de Sarreguemines Inv. n° FA 1310058

L'iris constituait le symbole de l'Art nouveau. Dans leurs œuvres, les artistes japonais aimaient représenter cette fleur, sensibles à sa structure composite dans laquelle certains pétales retombent et s'abandonnent alors que d'autres se redressent formant un fleuron. Ils se prêtent plus que tout autre à un travail d'interprétation décorative. Au Japon, il est le symbole du retour du printemps, il y possède un rôle purificateur et protecteur. Les artistes européens de la fin du XIX^{ème} siècle empruntaient au japonisme cet engouement.

Un très beau soliflore en grès émaillé de Sarreguemines (n° 3163)¹⁴⁸ est en forme d'iris (*fig. 222*) ; il s'agit là d'un rare exemplaire de sculpture en ronde-bosse de la fleur. Le corps de l'objet est constitué par les longues feuilles maintenues assemblées ; au sommet s'épanouit la corolle de couleur mauve, irisée de dorures. La plante orne également les flancs du vase 2976,¹⁴⁹ dont le décor est en bas-relief : tiges, feuilles forment un enchevêtrement d'une teinte uniforme verdâtre au centre duquel se détache la fleur dont la teinte bleue éclate (*fig.223*). Deux anses situées près de l'encolure sont formées de membrures végétales issues du décor de la panse. Les reliefs sont, par endroit, enrichis de dorures. Parfois, l'artiste choisit de donner à la fleur un aspect échevelé : sur un plat en grès¹⁵⁰ portant le décor n° 1869, les pétales des iris jaunes ont été étirés et dotés de contours déchiquetés et contournés ; on a voulu privilégier ici le mouvement. Un motif de lys blanc d'un grand hanap en grès¹⁵¹ (forme 2643, dec.1868) lui est très proche : là aussi les fleurs se détachent sur un fond d'émaux rouges et mats. Ces deux décors sont vraisemblablement du même artiste qui signait ses œuvres de l'initiale : H.

La tulipe inspira beaucoup les artistes européens depuis le XVII^{ème} siècle. C'était sa forme régulière et simple qui les séduisait. A l'époque de l'Art nouveau, elle demeurait une fleur très appréciée. A Sarreguemines, vers 1900, Victor Kremer recouvrait la panse d'un de ses cache-pot (n°3032)¹⁵² de grosses tulipes mauves, maculées de petites taches noires (*fig.224*) ; il donnait aux feuilles l'aspect de longues lanières qui semblent flotter au vent. La fleur apparaît aussi, mais sous une forme à la fois naturaliste et maniérée, sur le

¹⁴⁸ Musée de Sarreguemines Inv. n° 87.105

¹⁴⁹ Musée de Sarreguemines Inv. n° 95.141

¹⁵⁰ Col. particulière. Preker 1991 p. 67 pl.VII

¹⁵¹ Musée de Sarreguemines Inv. n° 93.164

¹⁵² Musée de Sarreguemines Inv. n° 93.296.

grand vase en faïence n°2604¹⁵³, où ses tiges et ses feuilles, glaçurées de vert, ondoient sur un fond brun assez sévère. Des feuilles et des corolles de tulipes s'enroulent autour du vase 2927 dans un mouvement tourbillonnant ; elles l'enlacent, formant à sa surface une sorte de drapé ; la glaçure colorée de teintes lumineuses et brillantes en fait un objet précieux. La simplicité de la plante favorise également son utilisation dans des frises continues où elle est répétée d'une manière dense sur tout le tour de l'objet. Le vase 3248¹⁵⁴ possède ce type de motif (*fig. 225*) : sur la panse mauve s'étirent, obliques et torses, les tiges des tulipes dont les fleurs réunies et accolées en corolle forment le col du vase.¹⁵⁵



224. Cache-pot en grès émaillé à motifs de tulipes.
Vers 1895-1900 ; H. : 19,5 cm
Musée de Sarreguemines

D'autres plantes étaient fort appréciées à l'époque : le marronnier dont les branches ornent un grand cache-pot¹⁵⁶ en grès revêtu d'un magnifique émail mat gris bleu ; les nymphéas, dont on fait alterner les feuilles largement étalées et les fleurs précieuses sur certains plats décoratifs (n° 3674)¹⁵⁷ ; les chardons

¹⁵³ Musée de Sarreguemines Inv. n° 86.37.

¹⁵⁴ Münchner Stadtmuseum, Inv. n° K 73-948 Cat. *Nancy 1900*, Munich, 1980, n°43 p.156.

¹⁵⁵ Le *Tarif des objets de fantaisie* de la manufacture cite encore les formes suivantes : 2410, cache-pot tulipe ; 2440 et 2461, vasques tulipes ; 2631, potiche à tulipes de V. Kremer ; 2927, vase tulipes ; 2952, vase quatre tulipes ; 3026, vase tulipe ; 3263, vase tulipe ; 3411, vase tulipe Siam.

¹⁵⁶ Musée de Sarreguemines Inv. n° Fa 1310034.

¹⁵⁷ Musée de Sarreguemines Inv. n° 93.208.

qui forment le corps du vase en grès 3028 recouvert d'un émail métallescent comme le faisait Massier à la même époque



225. Cache-pot en faïence fine revêtue de glaçures colorées dites *Majolique* à décor de tulipes

Vers 1900 ; H. : 21 cm

Musées de Sarreguemines

Les artistes qui créaient ces modèles à la faïencerie de Sarreguemines utilisaient des procédés stylistiques fort variés. Si certains restaient fidèles à un mode de représentation qui reproduisait fidèlement la nature, la plupart cependant souhaitaient adapter les formes et les conformer à leur volonté. Ils choisissaient généralement un élément qu'ils exploitaient en le déformant, en lui donnant de l'ampleur, de l'emphase ; ils prolongeaient souvent des dispositions qui existaient déjà comme les courbures des tiges de pavots ou celles des feuilles de tulipes. Ils leur communiquaient un mouvement.



227. Vase en grès émaillé à rehauts de lustres métalliques présenté dans une monture de fer forgé.

Vers 1890-1900 ; H. : 58 cm

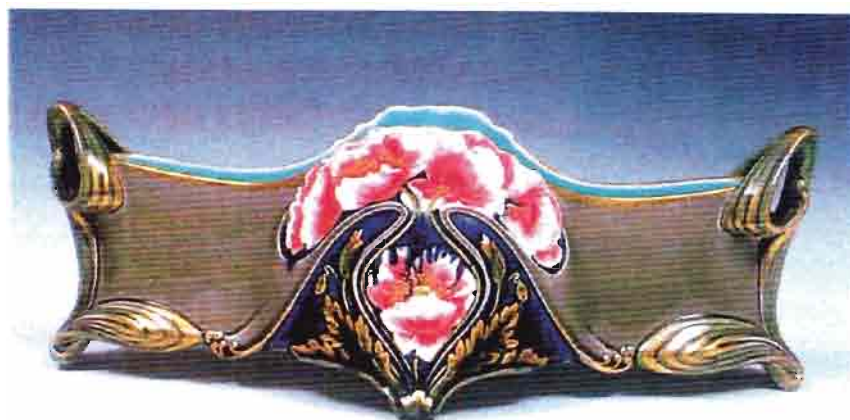
Musée de Sarreguemines.



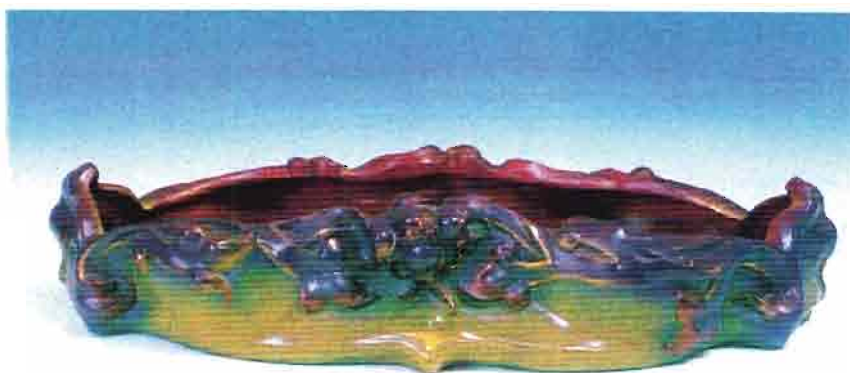
226. Vase en faïence fine à décor d'impression.
Vers 1905-1910 ; H. : 34,5 cm
Musée de Sarreguemines

Parfois, ils se plaisaient à schématiser, à simplifier le dessin, en retenant quelques lignes qu'ils mettaient en évidence. Les couleurs utilisées étaient des à-plats qui venaient remplir les plages créées par le dessin. Le travail de Grasset ou d'un de ses élèves semble parfaitement assimilé par le créateur du décor en impression lithographique n° 1948, présent sur le vase 2171¹⁵⁸ : il s'agit ici d'un motif couvrant comme ceux du textile et du papier peint ; les fleurs et les feuilles des capucines sont fortement stylisées, vues soit de face, soit de profil, multipliant ainsi les motifs décoratifs (*fig.226*). Le résultat est très novateur. Ici la stylisation graphique du sujet a privilégié les lignes courbes et la dissymétrie, mais d'autres motifs au contraire recherchent la symétrie et les structures rectilignes comme le montre le décor de glycines sur un vase ovoïde (n° 1873). Pour ces exemples, une influence de l'Allemagne n'est pas à écarter (*fig.227*).

¹⁵⁸ Musée de Sarreguemines inv. n° 95.142



228. Jardinière en faïence fine à revêtue de glaçures colorées dite *Majolique*.
Vers 1900 ; L. : 40 cm. H. : 14,5 cm
Musée de Sarreguemines.



229. Jardinière en grès émaillé à décor de nêfles.
Vers 1895-1900 ; L. : 48 cm. H. : 10 cm
Musée de Sarreguemines.

On retrouve dans les réalisations plastiques les mêmes tendances que dans les œuvres purement graphiques. Comme dans certaines créations de Guimard, les éléments végétaux se déforment, ondulent, deviennent méconnaissables, et participent à l'architecture de la pièce. Sur la jardinière 3824,¹⁵⁹ les feuilles se replient aux deux extrémités d'une manière très sophistiquée pour former les anses (*fig.228*). La même approche apparaît sur une autre jardinière (n° 3127)¹⁶⁰ en grès qui associe la représentation en relief de fruits du néflier, à un feuillage dont les formes se creusent, se gonflent, s'enroulent rappelant par certains de ces aspects les décors de l'époque rocaille, avec lesquels ils partagent le même souci de liberté (*fig.229*). Un comptoir de magasin¹⁶¹ en

¹⁵⁹ Musée de Sarreguemines inv. n° 86.12, vers 1908.

¹⁶⁰ Musée de Sarreguemines inv. n° 95.65

¹⁶¹ Musée de Sarreguemines

faïence comportant un motif de nymphéas présente dans son encadrement des lignes tourmentées et sinueuses qui évoquent les lignes des bouches de métro conçues par Guimard.

Quelques vases (n° 3385,¹⁶² 3484 et 2664¹⁶³) utilisent dans leur architecture des membrures végétales presque abstraites, qui participent d'une manière fonctionnelle à la structure du vase, à la fois anses, pieds ou supports fixés à la panse (*fig. 230,231,232*). Ces éléments semblent constituer l'application, parfois maladroite, des études sur les structures et la morphologie de la plante évoquées plus haut.



230. 231. 232. Vases en faïence fine revêtue de glaçures colorées dite *Majolique*. De gauche à droite formes 2264, 3385 et 3484.
Vers 1900 ; H. de gauche à droite : 31,5, 34 et 23 cm.
Musée de Sarreguemines.

3. Les panneaux et revêtements muraux de faïence.

A partir de 1880, la manufacture réalisait des panneaux de faïence pour décorer les intérieurs. A cette époque la céramique jouait un rôle important au sein des arts décoratifs, les architectes découvraient ses qualités ornementales. Th. Deck et L. Parvillée avaient redécouvert les fastes des palais du Proche-Orient et de leurs riches revêtements de faïence. Les Expositions universelles de 1878 et de 1889 à Paris avaient constitué les points forts de l'utilisation de la céramique architecturale. Dans les dernières décennies du XIXème siècle et jusqu'à la première guerre mondiale, les boutiques,

¹⁶² Musée de Sarreguemines Inv. n° 95.144

¹⁶³ Musée de Sarreguemines inv. n° 92.266

brasseries, restaurants se couvraient de faïences. Les architectes les utilisaient également pour le décor de certaines pièces de maisons d'habitation ou pour les jardins d'hiver. Un large programme iconographique se développa sur les murs des ensembles décorés. Ces réalisations s'inscrivaient dans la tradition des papiers peints et des panoramiques du milieu du siècle comme le paysage créé chez Zuber : *Isola Bella* ¹⁶⁴ (1842) qui tentait de reconstituer une atmosphère de nature dans les intérieurs.

Un bureau parisien de la faïencerie créait les projets qui étaient soumis aux architectes ou aux commanditaires ; ils étaient ensuite réalisés dans les ateliers de la manufacture. Un grand nombre de cartons, consécutifs à des commandes, ont été conservés.¹⁶⁵ Les plus anciens, nous l'avons indiqué, étaient encore très marqués par le japonisme. Ils figuraient souvent des paysages aquatiques avec des pommiers en fleur, des plans d'eau où évoluaient des échassiers et des canards. Au cours des années 1890, la flore occupa une place prépondérante dans ces œuvres qui reproduisaient des vues de jardins où s'élevaient des massifs de rhododendrons, de pivoines, de pavots, de roses trémières et d'hortensias dont les inflorescences colorées et lumineuses vibraient dans les feuillages. Dans chaque intérieur on pouvait reconstituer ainsi le cadre constamment fleuri d'un jardin d'intérieur.

Quelques oiseaux figuraient sur ces ensembles, c'étaient souvent des espèces exotiques ou décoratives : des cacatoès, des faisans dorés ou des paons. On les représentait parfois sur une terrasse limitée par une balustrade. Les décorateurs reprenaient vraisemblablement des compositions de terrasses et de jardins qui étaient déjà très prisées au XVIII^e siècle comme en témoigne le tableau de François Desportes intitulé *Animaux, fleurs et fruits* (1717 ; conservé au musée de Grenoble). Ces motifs furent repris au XIX^e siècle où on les retrouve dans le papier peint panoramique intitulée *Le Jardin d'Armide* que Müller créa en 1854 pour la manufacture Desfossé¹⁶⁶. Les murs de la petite salle à manger des appartements Napoléon III au Louvre sont peints de décors semblables.¹⁶⁷ A l'époque de l'Art nouveau, le paon, "oiseau-fleur", devint l'animal fétiche des créateurs. La décoration du restaurant *La cigale* à Nantes, dont les revêtements muraux sont en grande partie en carreaux de faïence de Sarreguemines, comporte une frise de paons stylisés.¹⁶⁸ Cette frise

¹⁶⁴ Cat. *Un Age d'or des arts décoratifs* Paris 1991 p. 440

¹⁶⁵ Le musée de Sarreguemines en conserve dans ses collections.

¹⁶⁶ Cat. *Papiers peints panoramiques*, Paris 1990, p. 48 et p. 131

¹⁶⁷ Dion-Tenenbaum, 1993, p.98 et fig. 10.

¹⁶⁸ Kubiak N., *Les panneaux et les carreaux de revêtement produits par la faïencerie de Sarreguemines entre 1880 et 1930*, mémoire de maîtrise, Université de Paris XIV La Sorbonne, 1994, volume de texte 121 p. annexe LIV p. : catalogue des œuvres 231 p. ; 2 volumes de planches.

est une copie très fidèle d'un motif de papier peint intitulé *Le jardin des paons*¹⁶⁹ de l'artiste anglais Walter Crane (1845-1915) qui appartenait au *Arts and Crafts Movement*. Le paon était un sujet décoratif très prisé à la fin du XIX^e siècle en Angleterre. Le peintre préraphaélite Dante Gabriel Rossetti élevait des paons dans son jardin. James Whistler décora, en 1876-1877, l'appartement du riche armateur Frederick Leyland à Londres en peignant des paons en bleu et or sur la plupart des murs de la salle à manger.¹⁷⁰ En France, Théodore Deck réalisa un panneau décoratif en faïence de grand feu à motif de paon. L'animal figure également en bonne place sur la couverture de l'ouvrage *L'Animal dans la décoration*, d'un élève de Grasset, Verneuil. Ce sont ces œuvres dont Sarreguemines s'inspire.

Vers 1905¹⁷¹, la manufacture publia des catalogues de ses productions courantes. Ils permettent de connaître le répertoire décoratif des revêtements muraux et des panneaux décoratifs fabriqués à cette date (voir tableau ci-dessous). Il ne s'agissait plus ici d'œuvres créées spécialement pour un lieu, mais d'éditions industrielles. Afin de répondre à la demande toujours croissante, la faïencerie fut amenée à créer un éventail très large de motifs qui furent réalisés selon des techniques industrielles. Les procédés étaient très nombreux : décors au pochoir, par impressions unicolores, par impressions polychromes, émaux cernés de grand feu, émaux reliefs, émaux cloisonnés. La qualité esthétique n'était pas très grande ; il s'agissait souvent de frises dans lesquelles le motif se répète. La part qu'occupaient les motifs de plantes est à l'époque toujours aussi importante.

La plupart de ces frises sont dans le goût de l'Art nouveau ; elles sont fortement stylisées et s'inspirent manifestement des modèles qu'avait créés Eugène Grasset dans *La Plante et ses applications ornementales* (1897). Un bon nombre sont signés de Félix Aubert (1866-1940) qui appartenait au groupe des Cinq, exposant régulièrement, à partir de 1896 dans une galerie au 19 rue Caumartin, à Paris. Il se recommandait des Arts and Crafts et se définissait comme "mouvement de rénovation des arts domestiques". On y trouvait le sculpteur J. Dampt, l'architecte Plumet, A. Charpentier et H. Nocq. Félix Aubert réalisa vers 1899 des décors représentant des buissons de roses stylisés, des branches d'orangers ou des faisceaux d'épis de blé reliés entre eux par une guirlande de grappe de vigne¹⁷².

¹⁶⁹ Champigneulle, 1981, p. 48.

¹⁷⁰ Meyer 1993, p. 44 à 51, The Peacockroom est aujourd'hui à Washington.

¹⁷¹ Des exemplaires de ces catalogues sont conservés au musée de Sarreguemines et à la Bibliothèque Forney.

¹⁷² Une planche parue dans le numéro 5 de la revue *L'art décoratif*, page 225, représente ces réalisations.

Tableau des plantes représentées sur les panneaux de faïence

En consultant les catalogues de panneaux de la manufacture de Sarreguemines, on relève la présence des variétés suivantes : jonquilles (série A, planche 14), pâquerettes (série A, planche 14), chrysanthèmes (série A, planche 14), orchidées (série A, planche 14 ; série B, planche 3), nénuphars (série B, planche 2 ; série D, planche 1 et 3), tulipas (série B, planche 2), fritillaires impériales (série B, planche 3 et 6 ; série D, planche 1 et 3), muguets (série B, planche 3 ; série D, planche 1), clématites (série B, planche 5, 15), jasmins (série B, planche 9 et 15), roses trémières (série B, planche 9), roses (série B, planche 11), lys (série B, planche 11 ; série D, planche 2), cyllises (série B, planche 12), hortensias (série B, planche 13 et 15), iris (série B, planche 11 et 15 ; série D, planche 1), capucines (série B, planche 15 ; série D, planche 1), fuchsias (série B, planche 15), œillêts (série D, planche 1), églantines (série D, planche 1), fleurs de pommier (série D, planche 1), pavots (série D, planche 4), cœurs de Jeannette (série D, planche 5), tournesols ou soleils (série D, planche 1), vignes (série D, planche 2), arums (série D, planche 2), pivoines (série D, planche 2 et 3), trèfles (série D, planche 2), les cyclamens (série D, planche 2), les chardons (série D, planche 3), le houx (série A, planche 11), les lierres (série B, planche 15), les platanes (série D, planche 1), sorbiers (série D, planche 1), marronniers (série D, planche 4 et 5), prunus (série B, planche 15), abricots (série B, planche 15), pêches (série B, planche 15), groseilles (série B, planche 15), cerises (série D, planche 1).

Deuxième partie, chapitre 4 : Le culte de l'image

"Notre siècle a le culte des images"

Charles Baudelaire

I. Histoire d'un phénomène

A. Le "culte de l'image" au XIX^{ème} siècle

On assiste, au début du XIX^{ème} siècle, au développement d'un phénomène que certains historiens de l'illustration, à la suite de Baudelaire, ont dénommé "Le culte des images"¹. Le public satisfaisait sa curiosité et son goût pour le pittoresque en parcourant du regard les nombreuses vignettes gravées que l'on créait de toute part pour lui. Cet engouement a été largement favorisé par l'apparition de nouvelles techniques d'impression qui permettaient de diffuser à bas prix cette production.

La gravure naquit à la fin du Moyen Age de la volonté de multiplier les images, tout comme l'imprimerie développait alors le texte. La gravure, en raison de sa reproduction à des milliers d'exemplaires, devint un moyen de communication de masse. Elle était faite pour être diffusée largement et fut utilisée pour l'illustration des livres. Mais c'est surtout au XIX^{ème} siècle que son usage se répandit. Les journaux, les livres firent de plus en plus appel à l'illustration.

Il y eut, après la chute de l'Empire, un essor considérable de la presse d'information : 45 journaux paraissaient en 1812, 309 en 1830, 440 en 1845², et près de 6000 à la fin du siècle. La gravure d'illustration était utilisée cependant depuis le milieu du XVIII^{ème} siècle, dans les journaux de mode comme le *Cabinet des modes*, le *Journal de la mode et du goût*, le *Journal des dames et des modes*. Elle se généralisa au XIX^{ème} siècle.

Des revues paraissaient aux livraisons hebdomadaires dont la plus célèbre fut *Le Magasin pittoresque*, fondé en 1833 par Edouard Charton. La livraison se faisait chaque samedi ; le prix du numéro était de deux sous. *L'Illustration* est créée en 1843, par Paulin, Johanne et Charton ; son programme est différent du *Magasin pittoresque*. Elle se préoccupait davantage de l'actualité politique ou artistique et souhaitait informer sur le monde de son époque ; elle était également plus cher. Ces revues reprenaient la formule du journal anglais *The Penny Magazine* qui diffusait auprès d'un public très modeste des connaissances utiles. *Le Musée des familles*, dont le sous-titre était *Lectures du soir* et qui parut à partir de 1833, reconnaissait cette filiation : "Déjà nous pouvons réaliser pour la France un cours d'instructions familières, amusantes, variées, à la portée de tous, presque gratuite tant elle est à bon

¹ Melot, 1984 p.129.

² Melot, 1984 p.151.

marché, tel que le font en Angleterre les meilleurs esprits dans tous les genres, unis aux artistes les plus habiles.”³

Ces publications présentaient la particularité d'être très richement illustrées par des gravures. Elles étaient très appréciées du public de province qui s'y abonnait en grand nombre. Les vignettes étaient de très bonne qualité ; au *Magasin pittoresque*, plusieurs équipes de graveurs se relayaient jour et nuit. Grâce à deux machines à vapeur, ils pouvaient illustrer chaque semaine 8 pages et les faire imprimer à 100 000 exemplaires.⁴ Certaines des vignettes créées pour ces revues étaient utilisées ensuite pour décorer les faïences. Des vignettes du journal *L'Illustration* furent ainsi employées vers 1845-1850 à Sarreguemines.

On éditait également de plus en plus de livres. Ce progrès était dû à un certain nombre de facteurs : “perfectionnement des techniques de reproduction, prospection de nouvelles couches de lecteurs, esthétique luxuriante enfin de l'illustration, qui déborde le texte, le pénètre, l'envahit et souvent même, aux yeux innocents, le voile.”⁵

Le terme d'illustration date de l'époque du romantisme ; le verbe *illustrer* dans le sens d' “orner de gravures, de dessins un livre” n'apparut dans le dictionnaire de l'Académie française qu'en 1839. En Angleterre, cependant, les mots *illustrations* et *illustrated* sont utilisés dès la fin du XVIIIème siècle.⁶

L'illustration acquerrait une force de plus en plus importante. Elle attirait le regard, l'attention du lecteur pour l'inciter à lire et à retrouver dans le texte le point d'ancrage de la vignette. Mais, très vite, elle devint pratiquement autonome, reléguant le texte au second plan et son rôle devint prépondérant : “l'image reçue comme un substitut direct et ingénu de la réalité possède alors un pouvoir dont l'autorité n'est pas plus mise en question que ne l'était celle des textes sacrés. Ce pouvoir suscite un appétit dévorant d'illustrations et éclate dans l'extension, qu'on pourrait croire illimitée, des thèmes traités : actualités, découvertes, voyages, spectacles, scènes de la vie quotidienne, etc.”⁷ Edouard Thierry écrit dans la préface de *Sous les rideaux*, conte du soir : “Nous voulons des vignettes, le libraire veut des vignettes, le public veut des vignettes.” Régnier Destoubet dans son ouvrage, *Un Bal chez Louis-Philippe*, notait : “Un

³ *Le Musée des familles*, 1ère livraison, 1833, page 1.

⁴ Melot 1984 p.154

⁵ Melot 1984 p. 129

⁶ S. Le Men, article “Illustration” dans le Supplément à l'*Encyclopaedia universalis*, vol. 2, 1990, pp.1037 à 1045.

⁷ Mélot 1984 p.153

livre et une romance s'achètent aujourd'hui non pour le texte mais pour les vignettes."⁸

Très vite, des genres se mettent en place dans l'illustration des ouvrages romantiques : "le "type", qui correspond au "portrait de genre" de l'histoire de l'art, offre un portrait en pied de personnages en costume régional ou national, de héros de roman, de type social, de personnage historique. Le "site" est une vue pittoresque d'un paysage, d'un monument, d'une ville. La "scène", qui renvoie soit à la peinture d'histoire, soit à la peinture de genre, et particulièrement au genre anecdotique qu'avait cultivé la peinture troubadour, représente un groupe de personnages réunis par une action."⁹

La diffusion de l'image au XIX^{ème} siècle ne concerne pas uniquement le livre. Elle s'étend à de multiples supports et s'intègre à la décoration des intérieurs. Elle envahit les murs où les papiers peints panoramiques¹⁰ déployaient de longues scènes dont les thématiques s'inspirent de la littérature, de l'histoire, de la nature ou de l'exotisme. Le même phénomène se produit pour le tissu d'ameublement où l'on fait appel de plus en plus aux étoffes imprimées¹¹ ; les toiles historiées se multiplient. Les mouchoirs et de foulards se couvrent de vignettes ; cette fabrication apparaît à la restauration et se développent notamment à Rouen¹² et à Colmar.

B. L'image et la faïence

Dans cette quête de l'image, la faïence devint elle-même le support de l'illustration au début du XIX^{ème} siècle : des gravures furent posées sur le fond des assiettes. Une imagerie sur céramique apparut alors ; elle s'inspirait des revues de l'époque et elle proposait les mêmes sujets et rubriques : des sujets d'actualité, des représentations d'œuvres d'art, des connaissances

⁸ cité par Mélot 1984 p. 132

⁹ S. Le Men, 1990, *op. cit.*, vol. 2, p 1040.

¹⁰ Dans le catalogue de l'exposition consacrée aux papiers peints panoramiques, au musée des Arts Décoratifs, Marie-Noëlle de Grandry établit des parallèles entre les panoramiques et les faïences imprimées, soulignant que pour ces dernières la "méthode de décoration permettait de reproduire à partir de gravures des scènes détaillées de façon peu coûteuse et rapide ; les tarifs étaient sans commune mesure avec les pièces uniques peintes, ce qui fait penser à la différence de coût entre le panoramique édité en multiples exemplaires et un décor mural peint. Enfin, cette production se situe au même moment que la naissance des décors panoramiques." Elle remarque qu'au delà de la similitude de procédés il existe une identité de thèmes : épopée napoléonienne, ruines antiques, vues de villes, paysages romantiques. Cat. *Papiers peints panoramiques*. Paris 1990 p. 226 à 233.

¹¹ Il semble que l'apparition des toiles historiées précède celle des panoramiques ; elle date des années 1780. Ibid. p. 234

¹² Le Musée des Traditions et Arts Normands de Martainville lui a consacré une exposition en 1998 : *Tissu d'histoire. Histoire de tissu. L'atelier Buquet, illustrateur de mouchoirs à Rouen au 19^{ème} siècle*. Il y a dans l'iconographie de ces objets une grande analogie avec les thèmes développés à la même période par les assiettes historiées des manufactures françaises de faïence.

utiles, des devinettes, des charades¹³, des jeux, des chansons, des dessins humoristiques

De nombreuses manufactures proposèrent des assiettes de ce type, en France. Certaines furent décorées par une petite entreprise créée en 1808 rue du cadran, à Paris, et dirigée par Antoine Le Gros d'Anizy, John Huford Stone et Anasthase Marie-Martin Coquerel. Les premières manufactures à utiliser des gravures pour orner leur vaisselle furent celles de Creil, de Choisy-le-Roi, de Lambert à Sèvres. Le procédé se répandit dans les années 1820. La manufacture de Vaudrevange, appartenant à Villeroy, fit des essais vers 1815, et installa un atelier de gravure en 1825. A Septfontaine, les premiers essais d'impression remontèrent à 1823, à Mettlach, en 1824. A Sarreguemines, l'impression apparut vers 1829, comme l'atteste le livre de recettes de la manufacture. A Longwy, elle fut utilisée vers 1835.

L'apparition de cette technique fut accueillie avec beaucoup d'enthousiasme par les industriels ; Boyer, dans son traité à l'usage des manufacturiers, prophétisait : "bientôt le daguerréotype lui-même fournira des dessins d'une exactitude merveilleuse pour orner la vaisselle et les objets de curiosité à tel point que le peuple au lieu de ces animaux informes, de ces dessins grossiers qui salissent les faïences communes, aura constamment sous les yeux des objets capables de l'intéresser ou de l'amuser."¹⁴

La clientèle de ces assiettes était constituée par la bourgeoisie et non l'aristocratie qui semble dédaigner cette production : "Cela n'excite que le dédain des classes élevées ; on aime mieux le blanc, le filet d'or, avec un chiffre, avec une armoirie. Pauvres niais, que vous servent ces choses qu'on fait exprès pour vous ? Vous n'en éprouvez tout au plus qu'une petite satisfaction de vanité, tandis que le peuple, celui qui n'a que des assiettes, voit avec plaisir, en attendant la soupe ou le seul mets qui satisfait son appétit, soit un monument, soit un point de vue, soit un tableau villageois, soit une scène militaire, soit un acte de bienfaisance, de courage ou de vertu, etc. Que fait-il en cela ? Il fait comme le grand seigneur ou le grand financier qui contemple ses assiettes de Sèvres à 50, 100 et 200 francs la pièce. Il n'y a entre eux qu'une différence, c'est que le petit propriétaire, l'industriel utile, le rentier, ont pour 20 centimes la jouissance que les autres paient mille fois plus cher."¹⁵ Les gravures étaient vraisemblablement achetées à Paris où des maisons spécialisées les proposaient aux faïenciers. Cependant, dans chaque

¹³ Plusieurs séries de Sarreguemines proposaient des Charades dans la seconde moitié du XIXème siècle.

¹⁴ Boyer 1846 p.256

¹⁵ Boyer 1846 p. 259

manufacture, il existait des artistes qui gravaient des décors, retouchaient des plaques de cuivre et qui pouvaient aussi créer de nouveaux modèles. Ils s'inspiraient alors des recueils de gravures mais aussi des journaux et des revues illustrées. On pouvait aussi commander des dessins à des artistes : une collection privée à Sarreguemines renferme des dessins originaux des illustrateurs Guillaume et Gray. Les plaques circulaient d'une manufacture à l'autre, à la suite d'achats ou de cessions à l'occasion d'accords commerciaux. Beaucoup de séries de Sarreguemines proviennent ainsi des établissements Villeroy et Boch, de Mettlach ou de Vaudrevange. Toutes ces raisons expliquent les "airs de famille" que l'on peut observer dans la production des assiettes des principales manufactures. Parmi les signatures relevées à Sarreguemines, il faut citer celles de A. Mouzin¹⁶, Copeland¹⁷, Guillaume¹⁸, Richard¹⁹, Régamey²⁰, Loux²¹, Henriot²², B. Rabier, Gray, Draner²³, Hébée, Enault.



233. Assiette en faïence fine jaune de forme octogonale à décor d'impression. Vers 1830. D. : 18,3cm
Musée de Sarreguemines

¹⁶ Sur une série consacrée à la guerre de Crimée, son nom apparaît sur la vignette n°6. Il doit s'agir d'August Mouzin (1833-1899) dont on connaît des décors à Longwy (Dreyfuss 1992, p.20).

¹⁷ Copeland, père et fils, se retrouvent à Longwy, Gien, Lunéville. A Sarreguemines, on relève leur nom sur les séries de *Dévinettes*, les *Vocations*. Bernard et Renard, dans leur ouvrage sur la faïencerie de Gien, écrivent : "C'étaient des artistes graveurs en taille douce et surtout au "pointeau". Nous leur devons de très belles planches. Copeland, de nationalité anglaise, fut appelé par la manufacture dès avant 1849 ; s'il travaille à Gien à ses débuts en France, on le retrouve en même temps artisan graveur à Juvisy (Seine et Oise) ; au 27 rue de Buffon à Paris, et au 20, rue Lebrun toujours à Paris."

¹⁸ On lui doit les séries : *Madame est servie*, *Mon régiment*, *Mes 28 jours*.

¹⁹ Il créa de nombreux décors dont *Les enfants*, et des séries sur les petits métiers.

²⁰ Il est l'auteur de quelques vignettes de *D'r Herr Maire*.

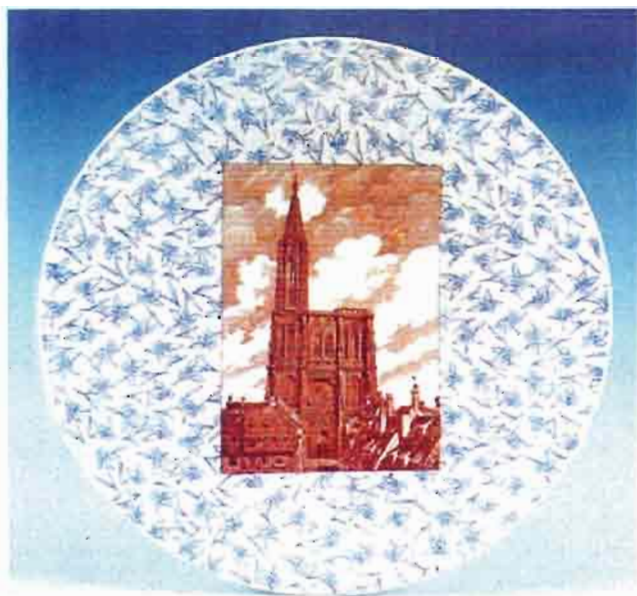
²¹ Loux est connu pour une série qui porta son nom, puis celui d'Obernai et participa à la série *D'r Herr Maire*.

²² *Voyages comiques*, *Au restaurant*, *Légumes*, *Carnaval des proverbes*, *Carcassonne*,

²³ *Au service de la France*.

Les assiettes en série de douze apparaissent à Sarreguemines à la fin des années 1820. Les objets qui servent de support aux vignettes gravées sont des assiettes à dessert, le plus souvent de petite dimension : elles portent souvent le numéro 6 ou 5 à Sarreguemines. Certaines pièces de forme appartenant à des services à café en sont également revêtues, mais elles sont extrêmement rares.

Les premières assiettes sont circulaires, mais quelques rares formes octogonales existent également (fig.233). Le contour du bord est uni ; le revers est plat ou légèrement bombé et ne possède pas de talon. Au début des années 1840, les formes évoluent : le bord est chantourné ; l'aile devient beaucoup plus large. Le talon apparaît dans les années 1840 ; pendant très longtemps, il est arrondi ; vers 1870, il devient plat. A la fin des années 1840 et au cours des années 1850, il existe aussi, sur certaines assiettes un talon asymétrique. A la fin du siècle, on crée une forme d'assiette assez caractéristique : elle est entièrement concave et ne possède pas d'aile ; ce type est dénommé *forme lentille* (fig). Elle est très proche des assiettes calottes produites par d'autres manufactures ; elle est cependant moins profonde.



234. Assiette en faïence fine de forme lentille à décor imprimé au motif de la cathédrale de Strasbourg. Vers 1905. D. : 21 cm
Musée de Strasbourg

L'assiette est généralement de couleur blanche, mais il existe, dans les années 1830, des assiettes à fond jaune. Avec le temps, la pâte devient de plus en plus blanche et fait ressortir avec beaucoup de netteté les traits de la gravure. La pâte qui fut utilisée pendant toute la seconde moitié du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle porte la marque *opaque de Sarreguemines*. A la fin du siècle, avec la polychromie, on lui préféra un fond aux tons plus doux et on utilisa une pâte de teinte ivoire.

Dans les années 1830, seul le bassin est décoré par une vignette imprimée ; celle-ci s'inscrit dans un cercle cerné d'un filet double. L'aile demeure blanche, le bord est souligné d'un filet noir. A partir de 1840 environ, on ornemente richement l'aile de frises aux motifs complexes, qui s'inspirent parfois du sujet de la vignette centrale. Ces frises servent à délimiter et à encadrer la gravure du bassin ; le rôle de chacun de ces décors peut être comparé aux éléments utilisés à l'époque dans la mise en page de l'illustration des livres : on y retrouve la "grande opposition entre le décoratif et l'illustratif". Dans les ouvrages de l'époque romantique, les ornements ont une fonction de structuration : "les bandeaux (liminaires) et les culs-de-lampe (terminatifs) conjuguent leur vocation décorative à une fonction de subdivision du texte et du livre."²⁴. A la fin du XIX^{ème} siècle, les frises du bord disparaissent sur les assiettes dites de forme lentille ; la vignette illustrative occupe alors l'entière surface de l'objet.

L'impression dans les premières années est sépia, noire ou bleue. C'est la couleur noire qui s'imposera pendant la plus grande partie du siècle pour la vignette du bassin. L'aile connaît plus de fantaisie, elle peut être noire, bleue, verte, brune, magenta. Une même série de vignettes peut être éditée au cours du temps avec des frises dont les motifs et couleurs peuvent varier. Dans les années 1880, certaines assiettes, imprimées en noir ou en sépia, sont rehaussées de couleurs peintes. Enfin, vers 1895, apparaît la lithochromie qui permet la réalisation de décors à la polychromie très riche (fig 235).



235. Assiette en faïence fine de forme lentille à décor de lithochromie, consacrée à l'opérette *La Mascotte* d'après Audran. Vers 1890. D. : 22 cm
Musée de Sarreguemines.

²⁴ Larue et Le Men 1992, p. 61.

Les inscriptions sont rares sur les toutes premières assiettes ; on utilise alors des lettres cursives qui se détachent dans la réserve, laissée libre dans le bas du médaillon ; mais à la fin des années 1830, on sous-titre régulièrement le sujet. Le texte est généralement court ; il est destiné à expliciter l'image, à situer une scène, un paysage. A la fin du siècle, les sujets humoristiques sont fréquemment accompagnés de longs dialogues avec les répliques successives des protagonistes. Lorsqu'une série est identifiée par un nom, celui-ci apparaît au-dessus de l'image. Les différentes vignettes sont numérotées dans leur série le plus souvent en bas à droite ou à gauche de la légende par un chiffre compris entre 1 et 12.

L'idée de créer des séries d'assiettes est ancienne. Il semble que la manufacture de Delft ait eu très tôt l'idée de créer des séries d'assiettes illustrant un thème donné. Le British Museum conserve une série de 12 assiettes datées de 1711 représentant les signes du Zodiaque. La fabrique à l'enseigne de la Rose proposa une série sur des épisodes de l'évangile, et une autre sur les mois de l'année. La manufacture de Justus Brouwer illustra dans la seconde moitié du XVIII^e siècle les thèmes de *la chasse à la baleine* et *la pêche aux harengs*²⁵. Les sujets étaient peints, mais empruntés à des gravures. Souvent une légende et un numéro accompagnaient l'image. Nous trouvons donc ici, en plein XVIII^e siècle, les principes qui seront ceux des séries historiées du XIX^e siècle.

Le phénomène de la série est largement lié à l'histoire de la gravure. Comme l'indique Frédéric Maguet : "Premier art de la diffusion large, l'imagerie a constamment utilisé les ressources de la série (...) Plusieurs raisons peuvent être évoquées : certaines purement techniques, d'autres liées au mode de diffusion de l'estampe. Les raisons techniques sont éminemment pratiques : graver un bois est une opération longue et délicate ; il est donc plus économique d'employer des éléments à usage multiple que de recommencer tout le travail pour chaque œuvre."²⁶ L'auteur cite en exemple la *Galerie religieuse* de chez Pellerin, à Epinal, qui constitue une série ouverte. "L'"effet" de série provient du fait que les bois gravés sont, pour une grande partie de cette production particulière, constitués de deux pièces : la partie centrale qui représente le saint, et qui varie pour chaque terme de la série, et un encadrement floral qui est utilisé pour plusieurs saints différents." Dans le

²⁵ Fourest, 1980, p. 126 et 127.

²⁶ Frédéric Maguet : "De la série éditoriale dans l'imagerie ; l'exemple des costumes régionaux". in *Ethnologie française*, XXIV, 1994,2, p 226 à241.

domaine des assiettes décoratives, la série se justifie également par le fait que les services à dessert se constituent par multiple de douze unités.

Le goût pour la série est typique du XIX^{ème} siècle : il naît d'un besoin d'effectuer un inventaire et d'une mise en ordre du monde qui existe également dans le domaine scientifique. Cette démarche conduit à l'élaboration de stéréotypes présentés en séries.

*
* *

On estime à 300 environ le nombre de séries de 12 assiettes à Sarreguemines. L'ensemble de cette production constitua une imagerie importante de plusieurs milliers de vignettes qui reflétèrent assez fidèlement les goûts et la mentalité populaire de cette époque.

II. L'imagerie pittoresque

A l'époque du romantisme, le public appréciait beaucoup les sujets dont on pouvait dire qu'ils étaient pittoresques. Le terme, très usité à l'époque, était apparu à la fin du XVII^{ème} dans le domaine de la peinture ; on parlait de *pittoresque* mais encore de *pictoresque*, ou de *peinturesque*. On désignait sous ce mot tout ce qui convenait à la peinture, ce qui était capable de donner de bons effets. Au XVIII^{ème}, il s'appliquait surtout à la peinture de paysage, mais son sens s'est très vite élargi à tout ce qui constituait une irrégularité par opposition à ce qui constituait la beauté classique. Le pittoresque "valorise la singularité propre, la couleur locale, ce qui est à soi-même son propre type ; il préfère les dispositions irrégulières, sans répétitions ou sans balancements symétriques, les lignes déchiquetées, brisées, repartant dans les directions inattendues ; il use d'un langage peu banal, imagé, expressif et sonore. (...) Il fait jouir en spectateur de la qualité des apparences."²⁷

Ainsi un paysage était-il jugé pittoresque quand il offrait un relief accidenté, des aspects variés. Une scène est pittoresque comme dans la peinture flamande, hollandaise ou anglaise, lorsqu'elle permet " au peintre d'exprimer l'individualité, soit de l'objet soit de l'artiste"²⁸. Celui-ci recherche des effets propres à agir facilement sur la sensibilité des spectateurs.

²⁷ article "pittoresque" dans Souriau E., *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, Paris, 1990, 1415 p.

²⁸ Bazin 1987 p. 284-285.

Lorsque l'on analyse, dans les revues populaires d'illustration, les commentaires qui accompagnent les gravures pittoresques, on peut observer qu'immanquablement les auteurs mettent l'accent sur la sensibilité personnelle et le refus des règles classiques : "par quel pouvoir secret du peintre suis-je donc épris d'autant d'intérêt pour une scène si simple ? (...) ils me plaisent cependant et m'inspirent la même curiosité sympathique que, sans doute, éprouva l'artiste lorsqu'il vit passer ce groupe et conçut le projet de le peindre. Un jour, le grand Schiller se prit d'un accès de mauvaise humeur contre le mot "beauté", il le trouvait trop difficile à définir, et par suite, de nature à jeter la confusion dans les esprits. Chez beaucoup de gens, en effet, la beauté ne s'entend que de certaines formes choisies, et circonscrites dans des lignes régulières dont les premiers grands artistes ont donné le type et les proportions. Mais l'art a un champ plus vaste ; comme dans la poésie son but est de toucher, d'intéresser, de charmer, d'élever l'âme ; et par bonheur, la rare et précieuse qualité que, dans un sens restreint-on appelle la beauté, n'est pas le seul moyen d'exciter de belles émotions. (...) C'est un signe de véritable supériorité dans un artiste lorsqu'il a le pouvoir de nous faire pénétrer plus profondément le sens intime des spectacles variés du monde extérieur, d'étendre nos sympathies jusqu'à des modes d'être, réels ou non, qui excitent notre intérêt, exercent nos facultés et qui, si nous étions restés livrés à nos seules forces auraient toujours échappé à nos regards et à notre intelligence, perdus pour nous dans le temps comme dans l'espace, couverts d'un voile éternel !" ²⁹

Une revue symbolisa peut-être plus que toute autre au début du XIX^{ème} siècle cette quête : il s'agissait du *Magasin pittoresque*. Le but de la revue ne fut pas d'innover mais de vulgariser les connaissances publiées dans des ouvrages savants. Le programme de la revue, qui paraissait au numéro un, définissait son goût pour des sujets éclectiques et pittoresques : "C'est un vrai magasin que nous nous sommes proposé d'ouvrir à toutes les curiosités, à toutes les bourses. Nous voulons qu'on y trouve des objets de toute valeur, de tout choix : choses anciennes, choses modernes, animées, monumentales, naturelles, civilisées, sauvages, appartenant à la terre, à la mer, au ciel, à tous les temps, venant de tous les pays de l'Indostan et de la Chine, aussi bien que de l'Islande, de la Laponie, de Tombouctou, de Rome ou de Paris ; nous voulons, en un mot, imiter dans nos gravures, décrire dans nos articles, tout ce qui mérite de fixer l'attention et les regards, tout ce qui offre un sujet intéressant de rêverie, de conversation, ou d'étude." ³⁰

²⁹ *Magasin pittoresque*, 1859, p. 146 -147

³⁰ *Magasin pittoresque*, 1833, p. 1.

Très tôt le *Magasin pittoresque* fut copié et imité : ainsi, en 1836, paraissait *La Mosaïque* qui, dans son sous-titre, affichait son souci de s'inscrire dans la même démarche que son illustre aînée : *Nouveau magasin pittoresque universel. Livre de tout le monde et de tous les Pays*. Elle s'était donnée comme ambition "de mettre à contribution tous les arts, toutes les sciences, et le monde entier"³¹.

Dans le décor des assiettes de faïence, le pittoresque se manifeste essentiellement sous deux formes : la représentation de paysages et les scènes de genre.

A. Les paysages

Le goût du pittoresque et des monuments anciens, qui caractérise la production céramique de l'époque, se nourrissait d'une importante littérature illustrée dont les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* du baron Taylor publiés entre 1820 et 1878 et comportant près de 3000 lithographies, constituaient le modèle. Cette œuvre monumentale se situe dans un contexte de publication d'ouvrages d'archéologie, de récits de voyages, de livres de tourisme abondamment illustrés.

La plupart des faïenceries européennes éditèrent, dans la première moitié du siècle, des vues de monuments ou de villes pittoresques. Creil, Montereau, Choisy-le-Roi consacraient des séries d'assiettes aux monuments de Paris³². Chez Villeroy et Boch, les vues de villes étaient exécutées d'après de Clœt, *Voyage pittoresque dans les Pays Bas*, dont les planches furent publiées en recueil en 1825. On utilisa aussi les albums lithographiques de Madou, les *Vues du Luxembourg* de J.B. Fresez. Nicolas Liez grava des vues de sites célèbres : les *Ruines du château de Bouscheid*, le *Pont du château de Luxembourg*, le *Château de Hollenfeltz*.³³ La manufacture de Septfontaine, au Luxembourg, proposa dès 1838-1845 une série sur des villes de Belgique.³⁴

A Sarreguemines nombreuses furent les séries qui dans les années 1830 à 1860 étaient consacrées aux paysages. La gravure permit d'exalter la beauté de la nature : la montagne, les rives des lacs, les falaises et les rochers des bords de la mer (fig.236). Comme nous l'avons déjà noté plus haut, le

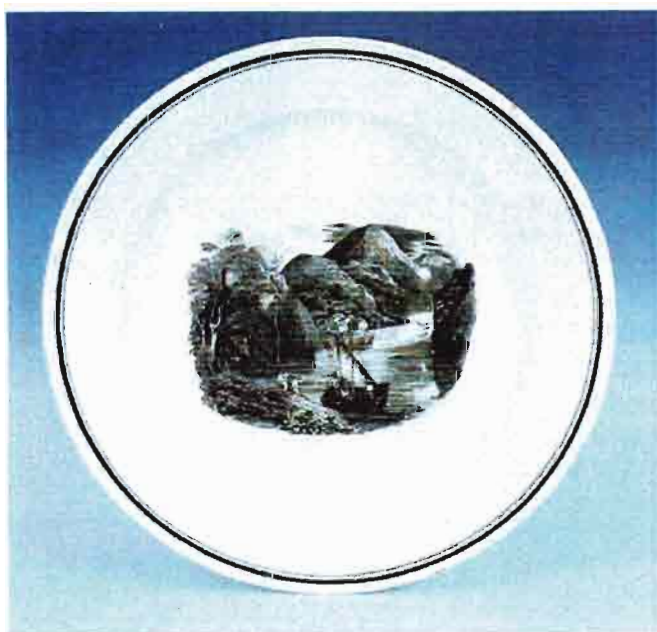
³¹ Avertissement joint aux livraisons de l'année 1837 afin d'annoncer la fin de la publication. La revue eut une existence éphémère ; elle ne parut en effet que durant trois années, de 1835 à 1837.

³² Naudin 1980, p. 25, 32, 34, 35, 36.

³³ Thomas 1974, p. 109-110

³⁴ Cat. de l'exposition d'Amsterdam, 1978, p. 124-125.

romantisme s'accompagna d'un retour à la nature. Mais, dans d'autres paysages, on s'attacha aussi à montrer les charmes des ruines, des quartiers anciens de certaines villes, des monuments. Beaucoup de vignettes purent illustrer les livres de récits de voyages ou les guides touristiques, genres alors très voisins. Des séries entières furent consacrées à des vues de villes, de villages ou de lieux romantiques d'Allemagne : Düsseldorf (*fig.237*), Stezenfels.³⁵ Le choix de ces sujets se fit sous l'influence des manufactures de Vaudrevange et de Mettlach qui fournirent vraisemblablement les plaques de cuivre et les décors.



236. Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée à des paysages romantiques.

Vers 1835. D. : 20,5 cm

Musée de Sarreguemines



237. Düsseldorf. Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée aux villes allemandes.

Vers 1840-1850

Musée de Sarreguemines

³⁵ Ces vignettes existent aussi à Mettlach cf. Cat. de l'exposition d'Amsterdam, 1978, p. 136 - 137.

Les villes françaises furent également illustrées par plusieurs séries. L'une d'elles porte sur l'aile les blasons de villes de France au milieu de rinceaux et de guirlandes en chute. Le port de *Marseille* y apparaît ; un vaisseau s'apprête à entrer dans le port dont on distingue les forts Saint-Jean et Saint-Nicolas. Vers 1880, une autre série, avec une frise de torsades coupées par des blasons de villes du Nord et du Pas-de-Calais, offre des vues du port de Calais, du château de Pierrefond, de la ville de Saint-Quentin.



238. Château de Chambord
Assiette en faïence fine à décor
d'impression d'une série consacrée
aux châteaux de la Loire
Vers 1890. D. : 21,5 cm
Musée de Sarreguemines

Vers 1895, six assiettes offrent des vues des principaux châteaux de la Loire : Chambord (*fig.238*), Chenonceau, Chaumont, Azay-le-Rideau, Amboise et Blois. A la même époque, une série assez comparable est consacrée aux monuments de Paris : la place de la République, l'Arc de Triomphe, le Louvre...

L'utilisation de la photolithographie dans les premières années du XX^{ème} siècle, développa considérablement les vues de villes. Les assiettes étaient de forme lentille et comportaient une vignette circulaire, bordée par un bandeau de couleur bleu, rouge ou verte. La création de ces séries correspondait au début de l'édition des cartes postales illustrées et du développement du commerce des objets souvenirs.

D'innombrables villes françaises, mais aussi étrangères, furent ainsi représentées. Pour Strasbourg, les vues abondèrent : la cathédrale, la Petite France, le Palais des Rohan, la statue de Kléber.

B. Les scènes de genre

De tout temps, la gravure se plut à représenter des scènes de genre. Elles étaient très recherchées en Italie, où de nombreux artistes illustraient les *Cris* des villes italiennes ; elles l'étaient également dans la tradition flamande et hollandaise. Les figurations de gueux et de mendiants étaient particulièrement appréciées par la bourgeoisie du XVIII^e siècle. Des artistes célèbres y excellèrent entre autres Jacques Callot (1592-1635), Stefano Della Bella (1610-1664), Rembrandt (1606-1669), Adriaen van Ostade (1610-1685).³⁶

Les scènes de genre furent également très prisées dans la céramique. Creil, Choisy-le-Roi affectionnèrent ce genre : il leur permit d'exalter l'affection paternelle, l'amour conjugal ou d'évoquer les jeux d'enfants, le labeur de petits jardiniers, la vie pastorale, les promenades romantiques sur des lacs, la cueillette des fruits, un mariage à la campagne³⁷.

Sarreguemines consacra plusieurs séries dans les années 1840 aux scènes de genre³⁸. L'une d'elle emprunta ses vignettes à la revue *L'Illustration*. L'aile des assiettes de cette série comporta un décor imprimé bleu de cartouches polylobés d'accolades d'inspiration rocaille dans lesquelles pendaient des branches de fruits : pêches et raisins.

Les vignettes dépeignirent des scènes très variées mais qui furent susceptibles de provoquer chez le public de la curiosité, ou même une émotion. On découvrit des représentations de petits métiers ou des cris de la rue. Elles provenaient ici de plusieurs articles sur *Les petites industries en plein vent* qui parurent dans *L'Illustration*, au début de l'année 1844 : "L'industrie est la reine du dix-neuvième siècle ; elle trône dans les splendides magasins de la capitale, véritables palais féeriques où l'aristocratie de l'or, la seule aujourd'hui, vient lui faire sa cour. Mais dans l'enivrement de son règne, Sa Majesté a eu le bon esprit de ne pas oublier son origine roturière ; elle est bonne princesse et ne dédaigne pas de fouler de son pied royal l'asphalte de nos trottoirs ou le pavé de bois de nos rues." ³⁹ On affectionnait, à l'époque, les représentations des petits métiers ; elles permettaient d'évoquer des personnages pittoresques et dont l'aspect peu ordinaire amusait, excitait la curiosité, incitait au dépaysement et à la rêverie. Au début du siècle, Carl Vernet publia un recueil intitulé *les Cris de Paris* qui fut largement diffusé et qui influença maints domaines des arts décoratifs. De nombreuses pendules de l'époque de la Restauration et de la

³⁶ Melot 1981.

³⁷ Naudin 1980 p. 61,74,90,96,101,104,145 par exemple.

³⁸ Bolender 1997

³⁹ *L'Illustration* du 13 janvier 1844.

Monarchie de Juillet furent animées de personnages exerçant un métier pittoresque : Le jardinier, Le marin, Le docker noir, Le porteur d'eau...⁴⁰



239.. *Les petites industries des boulevards.*
Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série extraite de *L'Illustration*.
Vers 1850. D. : 21 cm
Musée de Sarreguemines.

Dans la série d'assiettes étudiée ici, on a fait figurer des scènes de vendeurs : *Les petites Industries des boulevards* (fig.239) où des marchands ambulants vendent leurs produits sur des petites tables ou sur des plateaux. La gravure d'origine, dans le journal *L'Illustration*, porte en légende : *vue générale du Boulevard du Temple- Marchands ambulants*. A Sarreguemines, on n'en a utilisé que la partie droite alors que la partie gauche a servi pour réaliser une autre vignette titrée : *Le cordon de sûreté*. On y voit un bonimenteur qui a posé son tréteau dans la rue. Le texte précise "Le type du genre, le plus hardi, le plus hâbleur, le plus malin est sans contredit le marchand de chaînes de sûreté. C'est sur les larges trottoirs du boulevard Montmartre ou du boulevard des Italiens qu'il établit son éventaire volant (avec ou sans jeu de mots) ; ces bohémiens modernes affectent une toilette des plus recherchées, louée ou empruntée à quelque marchand d'habits du temple ; ils portent d'incroyables cravates et des paletots de l'avant dernière mode..."⁴¹

La vignette *Foulards à trente centimes* montre un vendeur de foulards vantant sa marchandise auprès des ménagères. Elle est extraite d'une gravure portant le titre : *Les petites Industries du Marché des Innocents*. "Voici encore une autre industrielle, qui vend du matin au soir son dernier foulard à quarante-cinq centimes : son magasin est caché sous son tablier ; quand le dernier foulard est vendu, il en sort un autre dernier, puis encore un dernier,

⁴⁰ Blazy G. et Sénéca B. "La pendule au métier du Directoire à Louis-Philippe." *L'Estampille. L'Objet d'Art*, n° 272, septembre 1993, p. 22 à 31.

⁴¹ *L'Illustration* du 13 janvier 1844.

puis toujours un dernier. Cet éternel dernier se renouvelle ainsi tout le long du jour, tout le long de l'année ; c'est le foulard phénix ; c'est la parodie des cinq sous du Juif errant."⁴²

La foule bigarrée des bals masqués fait l'objet de deux scènes ; sur l'une, on assiste à une soirée dans une salle de bal où les invités portent des déguisements (*Bal masqué*) ; sur l'autre, on assiste au départ des danseurs qui quittent le bal et s'égaient dans la rue (*sortie de bal masqué*).



240. Le retour du roulier.

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série extraite de *L'Illustration*.

Vers 1850. D. : 21 cm

Musée de Sarreguemines

Une scène représente l'intérieur d'une chaumière modeste où le père de famille, assis sur une chaise, est assailli par ses enfants, alors que son épouse, debout près de lui, observe ces retrouvailles, attendrie (*Le retour du roulier*) (fig.240). Il s'agit de la copie d'un tableau de Louis Canon qui fut exposé en 1844 au Salon et dont la gravure était représentée dans *L'Illustration* du 30 mars 1844⁴³. Certaines gravures sont édifiantes : *Le soldat blessé* est adossé au mur d'une maison en ruine ; avec charité, un prêtre et une jeune fille viennent lui prêter assistance. L'exotisme teinte souvent le pittoresque : dans *Le port d'Alger* c'est la foule très contrastée, aux costumes fort variés, qui invite à rêver d'un Orient mystérieux.

La foule de la grande ville est également un sujet très prisé car la variété des individus qui la composent répond à la curiosité ; dans une série qui

⁴² *L'Illustration* du 23 mars 1844.

⁴³ "M. Louis Canon a exposé le *Retour du roulier*, que nous reproduisons. Ce tableau est à la fois une scène de mœurs et un paysage. Peinture pleine d'esprit et de naturel, peinture sans prétention, et par cela même fort agréable. M. Louis Canon a devant lui un bel avenir, et le paysage-genre n'a pas de plus intelligent interprète." *L'Illustration* du 30 mars 1844 p. 73.

lui est consacrée, on la voit se presser dans différents lieux de la capitale : au Boulevard du temple, au Marché des innocents, à Long-Champ, sur le marché aux fleurs, au Café concert.⁴⁴

Dans une série dédiée à la musique⁴⁵ créée vers 1860 on a introduit plusieurs vignettes qui répondent au goût du pittoresque : le joueur de musette est un homme vêtu de haillons accompagné d'une jeune enfant qui tend sa sébile devant une mesure délabrée. Le petit joueur de vielle est assis à l'entrée d'un parc, une petite fille l'écoute, non loin de là sa mère attend, tenant un cerceau.



241. Juin

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée aux mois de l'année.

Vers 1840-1850. D. : 20,5 cm
Musée de Sarreguemines

Certaines gravures placent l'action dans le temps passé comme en témoigne une série illustrant les mois de l'année⁴⁶ (*fig.241*); les personnages sont vêtus de costumes du début du XVII^e siècle et évoluent dans des cadres romantiques : un homme tend une coupe à une jeune femme assise près d'une haute cheminée sur l'assiette de janvier⁴⁷. Dans la salle d'un château, un jeune homme est aux pieds d'une jeune femme jouant du luth (mois de mars).

⁴⁴ Les assiettes qui composent cette série sont décorées de cartouches ornés par des instruments de musique et de partitions. Les vignettes sont connues également à Vaudrevange Adler 1995 T.2 p.107.

⁴⁵ L'aile de la série est ornée de rinceaux avec des putti jouant de la musique en impression brune ou noire.

⁴⁶ L'aile de cette série consacrée aux mois de l'année est décorée de médaillons aux formes de gemme dans des cartouches adossés de putti, au milieu de rinceaux.

⁴⁷ On retrouve ici les mêmes figurations inspirée de la Renaissance que dans les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* de Charles Nodier et Isidore-Justin Taylor (1820) ou encore dans l'œuvre du peintre Alexandre-Evariste Fragonard.

Le bon vieux temps est le sujet d'une série dont les scènes se déroulent à la campagne, à la fin du XVIII^e siècle. On y voit le passage d'un charlatan vantant un produit miracle (*Le charlatan*), le colporteur de statuettes (*La Vierge*), un chariot qu'on a décoré de rubans et de bouquets pour une fête religieuse (*Le pèlerinage*⁴⁸) (fig.242), de jeunes villageoises bavardant près d'une rivière (*Le rendez-vous des bergères*), une barque qui accoste sur les rives d'un lac (*La partie de pêche*). Il s'agit d'une vision un peu idéalisée du passé.



242. *Le pèlerinage*

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée au bon vieux temps.

Vers 1860. D. : 19,5 cm

Musée de Sarreguemines

Les enfants occupés à des travaux ou des jeux apparaissent fréquemment sur les assiettes vers 1850-1860. Plusieurs ensembles les mettent en scène. L'un de ceux-ci peut être identifié par son aile ornée de palmettes et de festons et par la composition assez particulière des vignettes : les personnages sont présentés en premier plan, au centre de la vignette. Ils se livrent à diverses activités : ils pratiquent la chasse d'une manière illicite (*le braconnier*), ils arrosent des plantes (*Le jardinage*), récoltent du bois (*Les petits bûcherons*), cueillent des poires (*Les fruits*), participent aux semailles (*La semence*) ou nourrissent la basse-cour (*Le petit fermier*).

⁴⁸ Vignette réalisée d'après le tableau de Robert Léopold : *Le Retour de la fête de la madone de l'Arc, près de Naples*, 1827, Musée du Louvre.



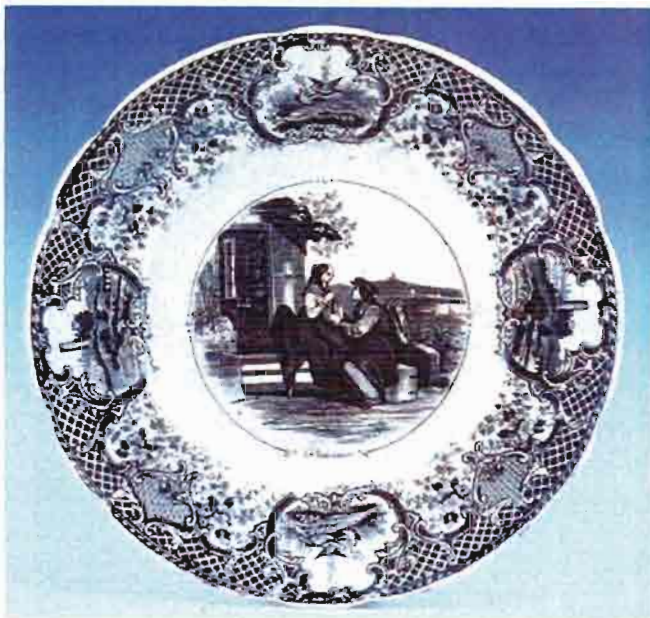
243. *Le Mousse*

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée aux petits métiers.

Vers 1860. D. : 21,7 cm

Musée de Sarreguemines

Une série, caractérisée par une aile au décor de résilles et de feuilles de vignes, montre des jeunes enfants gagnant leur vie par des petits métiers : les chanteuses de rue, le dresseur de chiens savants, le mousse (*fig.243*), le montreur de marionnettes, les ramoneurs, les bergers.



244. *Le Souvenir*

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée à des scènes sentimentales.

Vers 1860. D. : 20,5 cm

Musée de Sarreguemines

Beaucoup de vignettes représentent des scènes sentimentales. La légende donnait du sens et permettait aux âmes romantiques de prolonger en imagination l'action figurée sur la gravure. Les sujets constituent souvent des lieux communs : un couple enlacé (*Le rendez-vous*), le retour d'un voyageur offrant un cadeau à sa belle (*Le souvenir*) (*fig.244*), deux amoureux dans un parc (*Promenade sentimentale*), un jeune couple bavardant de part et d'autre

d'une barrière (*Voisinage*), deux jeunes filles assises dans la forêt guettant l'arrivée d'un chasseur (*Le rendez-vous*), le départ du père de famille pour un long voyage (*La séparation*), les confidences d'une jeune femme à son amie (*L'aveu*), une mère réconfortant sa fille (*les consolations*), le pêcheur accueilli par ses enfants (*L'arrivée du pêcheur*).

Chacun de ces petits tableaux constituait à l'époque des motifs d'interrogation et de rêverie. Il est intéressant de se reporter ici aux commentaires qui accompagnent ce type de gravures dans les revues illustrées : "scène innocente, aimable, douce, paisible, action de grâce à Dieu, sourire à la nature, tu feras toujours soupirer le voyageur solitaire qui passe, tu séduiras toujours l'imaginaire de l'artiste sensible, et ton image, que tracera son crayon, si familière qu'elle soit aux âmes les plus simples sera toujours la bienvenue ! Le plus sûr secret de charmer et de plaire est d'exprimer des sentiments naturels, vrais surtout affectueux. Le cœur humain n'a pas beaucoup plus de cordes que la lyre antique, et aucune d'elles ne vibre plus mélodieusement que celle de la tendresse et de l'amour."⁴⁹



245. La croix du chemin

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée à la piété.

Vers 1850. D. : 20 cm

Musée de Sarreguemines

La piété religieuse, elle-même, est traitée avec pittoresque. Dans les années 1840, parut une série dont l'aile était décorée d'une large frise de crucifix, de couronnes de fleurs, de couronnes d'épines et d'angelots aux visages nimbés de lumière. Les vignettes cherchent toutes à émouvoir et à faire appel aux sentiments, à l'émotion : des femmes sont à genoux devant la statue de la Vierge placée dans une niche gothique (*Offrez vos vœux à Marie*),

⁴⁹ *Le Magasin pittoresque* 1859, p.81

un couple de paysans à genoux en prière devant une croix des champs (fig.245) (*Veillons et prions ; La croix du chemin*), des enfants les mains jointes devant un crucifix (*Prions pour nos bons parents*).



246. *Au galant jardinier*

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée aux petits métiers signée F. Richard.

Vers 1890-1900. D. : 22 cm

Musée de Sarreguemines

Le pittoresque qui caractérisa essentiellement l'époque romantique ne disparut pas totalement à la fin du XIX^{ème} siècle. Plusieurs séries réalisées par impression lithographique sur des assiettes lentilles sont dans ce goût. Certaines des vignettes portent les signatures Fr. ou F. Richard. Le ton employé est proche du badinage et des "bergeries" du XVIII^{ème} siècle. L'auteur situe ses différents tableaux à l'époque du Directoire (autant qu'on puisse en juger d'après les costumes). Les couleurs employées sont très douces, parfois pastel. Les sujets sont abordés avec un humour bon-enfant et avec beaucoup de sensibilité. Les vignettes sont titrées par les enseignes qui apparaissent dans les scènes.

L'étameur "*Au vainqueur de la Bastille - Lange*", un soufflet à la main, considère d'un œil averti la bassinoire qu'une soubrette du voisinage vient lui apporter afin qu'il la répare. Bel ami, le cordonnier à l'enseigne "*A la pantoufle de Cendrillon*" fait essayer des chaussons à une élégante jeune personne. Le propriétaire de l'*Auberge au coq hardi* accueille dans son établissement un couple d'amoureux timides ; l'enseigne mentionne "dîners, cabinets et bosquets". *Clairrette blanchisseuse* et son aide repassent le linge sous les regards d'un fringant officier qui passe dans la rue. De jeunes enfants sollicitent une jeune femme vendant de la friture sous le regard d'une troupe de chats. L'écrivain public *Au tombeau des secrets* lit une lettre que vient de recevoir une jeune lingère. Devant la boutique de *Salomon le brocanteur*, une jeune mendiante, les pieds nus, apporte un amour ailé en pleurs qui tend au

vieil homme son arc dont la corde est brisée. Une jeune femme se rend dans le potager du *Galant jardinier* pour admirer de petits amours assis sur des citrouilles à l'abri sous des cloches de verre (fig.246); l'enseigne spécifie *on fait venir les primeurs en toute saison*. Le raccommodeur de faïence répare la cruche qu'une jeune servante en pleurs vient de lui porter ; à l'arrière plan figure le tableau de Greuze *La cruche cassée*.

III. L'imagerie commémorative et événementielle

Une des missions que se fixaient les imagiers du XIX^{ème} siècle était de relater les grands événements qui survenaient à leur époque et de commémorer les grands hommes de l'histoire de notre pays. Cette démarche de constitution et de réactivation de la mémoire collective desservait habituellement une idéologie soit religieuse, soit morale, soit encore politique. Les progrès techniques permettaient d'accroître la diffusion des images et amplifiaient l'effet recherché. Ces préoccupations constituent aussi pour nous de précieux indicateurs sur les mentalités du temps.

A. L'époque de la Monarchie de Juillet

Plus que par les siècles antérieurs, la céramique devint au début du XIX^{ème} le support des manifestations de commémoration et de l'évocation des événements. L'utilisation des gravures n'est pas étrangère à ce phénomène. Les faïenceries Montereau,⁵⁰ Gien,⁵¹ Choisy-le-Roi⁵² ont ainsi illustré les événements de la révolution de 1830 ; le soulèvement de la Grèce et son accession à l'indépendance ont été célébrés par Montereau, Toulouse, Choisy-le-Roi⁵³. Gien, Creil, Montereau marquent le Retour des cendres de Napoléon en 1840 par l'édition d'assiettes illustrées.

1) La légende napoléonienne

L'exposition "*Au service de l'épopée : des assiettes pour l'Empereur*" au Musée national du château de Malmaison en 1995 a montré que l'iconographie napoléonienne en France a connu deux phases distinctes dans la première moitié du XIX^{ème} siècle. La première période correspond à l'Empire et la Restauration. Il s'agit des premières vignettes imprimées en France ; elles s'inspirent essentiellement de grands recueils d'estampes comme *Les Fastes*

⁵⁰ Naudin 1980 p. 98.

⁵¹ Renard et Bernard 1981 p. 28.

⁵² Naudin 1980 p. 86- 87.

⁵³ Amandry 1982.

de la Gloire ou *Les grands Capitaines* publiés par Charon vers 1820-1823. La seconde période commence en 1830 ; "Louis Philippe donna des gages de la nouvelle politique qu'il entendait mener, politique du juste milieu tendant à rassembler les Français. Républicains et bonapartistes profitèrent de ce libéralisme bon teint, et les manufactures de faïences imprimées multiplièrent les sujets napoléoniens."⁵⁴



247. Révolte du Caire

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée à Napoléon 1er
Vers 1830-1835. D. : 21,7 cm
Musée de Sarreguemines

La faïencerie de Sarreguemines ne relate pas à l'époque le retour des cendres comme la plupart des manufactures⁵⁵ ; elle consacre cependant dans la même période plusieurs séries d'assiettes à la légende napoléonienne. Le professeur Charles Bolender a consacré au sujet une étude très précise et fort bien documentée à laquelle nous emprunterons la classification des séries.⁵⁶ La série A, que l'on peut dater de la fin des années 1830, est consacrée aux campagnes de l'empereur et à certains épisodes de sa vie : *Passage de Tagliamento, Bataille d'Aboukir, Pardon accordé aux Révoltés du Caire, Révolte du Caire (fig.247), Bataille de Castiglione, Levée du siège de Mantoue, Passage du Danube, Bataille d'Iéna, Bataille de Ligny, Ile de Sainte-Hélène*. L'aile des assiettes n'est ornée que de deux filets noirs.⁵⁷

La série B⁵⁸ est proche de la précédente. Elle montre l'empereur à des moments importants de son existence et présente par des anecdotes son courage ou ses qualités humaines : *Napoléon sur la brèche, Napoléon sur le pont d'un navire, Du haut de ces monuments, Marche dans le désert, Napoléon visitant les pestiférés, Napoléon et Kléber, Vive l'Empereur, Waterloo*. Dans ces

⁵⁴ Lire Jérémie Benoit p.26 du Cat. Malmaison 1995.

⁵⁵ Creil et Montereau, Gien. Cat. Malmaison 1995 p.84 à 88.

⁵⁶ Bolender 1987.

⁵⁷ Cette série existe aussi à Vaudrevange avec une aile différente Adler1995 T.2 p. 103.

⁵⁸ Bolender 1987 p.105.

vignettes, on cherche essentiellement à exalter la grandeur de l'homme, son génie et son charisme, éléments qui, autant que les batailles, participent à la légende impériale. La série C reprend les vignettes des séries A et B mais possède une décoration feuillagée sur l'aile ; une autre série, non classifiée dans l'article du professeur Bolender, utilise également les mêmes gravures mais le décor de l'aile se compose ici d'une frise d'arcatures gothiques.



248. Waterloo

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée à Napoléon 1er.
Vers 1850. D. : 21 cm
Musée de Sarreguemines

La série D est empruntée à *l'Histoire de Napoléon* par M. de Norvins, illustrée par Raffet, Charlet et Bellange, ou encore aux albums lithographiques de Raffet.⁵⁹ Parmi les scènes figurées, on relève *Le dernier assaut de Saint-Jean d'Acre* et *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa*, par Hippolyte Bellange ; *Vive l'empereur. Lutzen 1813* et *Waterloo 1815* par Raffet. La faïencerie de Vaudrevange édita une série équivalente issue de l'ouvrage de Norvins mais dont les épisodes ne recouvrent que la période de 1792 à 1799.

La série E provient de la manufacture de Mettlach ; elle a été créée vers 1844-1850. Les gravures sont réalisées d'après des tableaux de peintres reconnus : *Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau* du baron Gros (1808) ; *L'armée française traverse la Sierra de Guadarrama* de Nicolas-Antoine Taunay (1812) ; *Napoléon blessé au cours de l'assaut de Ratisbonne* de Claude Gautherot ; *Le combat de Castello* de Jean Charles Langlois ; *Episode de la campagne de Russie* de Charlet ; d'autres vignettes sont dues à Raffet.

⁵⁹ Bolender 1987 p.107. Cette série existe aussi à Septfontaine mais l'aile est légèrement différente : cat. de l'exposition *Villeroy et Boch* d'Amsterdam 1978 p. 120-129. T. Thomas 1974 p. 110 attribue à Henri Mouzin la création de ces décors ; on les rencontre aussi dans la production de Vaudrevange : Adler 1995 T.2 p.103.



249. *"Avant trois mois, je briserai votre Monarchie comme je brise cette porcelaine" (1797)*

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée à Napoléon

Vers 1860. D. : 21 cm

Musée de Sarreguemines

La série F est, selon le professeur Bolender, la seule propre à Sarreguemines. Elle relate certains épisodes marqués par des mots célèbres de l'empereur et qui appartenaient à la légende napoléonienne. Les phrases que l'on avait alors choisi d'illustrer sont les suivantes : *"Général demain vous coucherez dans Toulon"* (1793) ; *"Jamais sur aucun champ de bataille, je n'éprouverai une pareille émotion"* (1796) ; *"Avant trois mois, je briserai votre Monarchie comme je brise cette porcelaine"* (1797) (fig.249) ; *"Soldats ! Du haut de cette pyramide 40 siècles vous contemplent !"* ; *"Soldats souvenez-vous que j'ai pour habitude de coucher sur le champ de bataille"* (1800) ; *"Voilà trois mois que je n'habite pas d'autre Palais"* (1805) ; *"Cette lettre est la seule preuve que j'aie contre votre mari... Brûlez la Madame"* (1806) ; *"Honneur au courage malheureux"* (1809) ; *"Enfants ! Je compte sur vous ! Oui sire, comme sur la vieille garde"*. (1813) ; *"Ne craignez rien, le boulet qui me tuera n'est pas encore fondu"* (1814) ; *"Soldats ne pouvant vous embrasser tous, j'embrasse votre général, Venez Général Petit"* (1814) ; *"Soldats s'il en est un parmi vous qui veut tuer son Empereur, le voici !"* (1815).

Pour ces différentes séries les ailes sont largement décorées de frises. Celles-ci utilisent le vaste éventail des symboles et des allégories du Premier Empire : portrait à l'antique de Napoléon, trophées d'armes, aigles aux ailes largement déployées, cartouches ou bandeaux rappelant le nom des batailles, feuilles de chêne, couronnes de laurier, légion d'honneur, chaînes brisées.

Les graveurs, producteurs de ces images, cherchaient surtout à retenir des traits propres à émouvoir. Ils participaient à leur manière à la transfiguration de l'histoire. Utilisant ces matériaux, la mémoire et l'imaginaire

collectifs allaient opérer un long travail qui aboutit à la constitution d'un véritable culte. La multiplicité des séries consacrées à l'épopée impériale témoigne de la vigueur des mouvements d'opinion réceptifs à la légende napoléonienne. L'évocation des guerres de l'Empire fut un instrument d'opposition efficace sous la Restauration. Mais elle permettait aussi aux soldats vieilliss de revivre leur gloire passée. En pleine période romantique, la légende était appréciée par un public prompt à s'émouvoir des faits d'armes glorieux, mais aussi des malheurs de la retraite de Russie ou de la fin solitaire de l'empereur à Sainte-Hélène.

2) Les événements du règne

Sous la Monarchie de Juillet, d'autres sujets furent exaltés. L'accession au trône du roi Louis-Philippe fut marquée par une assiette représentant le portrait du nouveau monarque. Elle date vraisemblablement du début des années 1830 comme en témoigne sa forme, caractéristique du début de la production des assiettes décoratives à Sarreguemines : contour octogonal, fond plat sans talon, marque *Sarguemines*, aile courte décorée par un simple filet noir.



250. *La prise de la S'malha d'Abd-el-Kader* Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée à la conquête de l'Algérie
Vers 1840. D. : 19,5 cm
Musée de Sarreguemines

Ce furent les événements consécutifs à la prise d'Alger qui constituèrent les occasions les plus marquantes du règne pour éditer des assiettes à la gloire de nos troupes. Une première assiette parut vers 1830 pour présenter la ville d'Alger, investie le 5 juillet 1830 après le débarquement d'un corps expéditionnaire fort de 37000 hommes. Vers 1845-1850, une série⁶⁰

⁶⁰ L'aile est décorée de bandes rayonnantes, alternativement blanches et bleues couvertes de bouquets de fleurettes : muguet, liserons, vigne, roses...; au dos, figure la marque 2 (voir le tableau des marques).

retrace l'histoire de la conquête en mentionnant les épisodes les plus marquants : *Le débarquement des Français à Alger* ; *Le duc d'Orléans aux portes de fer*, fait d'arme qui se déroula en Kabylie en 1839 et qui permit d'ouvrir une liaison entre Constantine et Alger ; *Le combat de l'Abrah* ; *La mort de Montagnac* ; *La prise de la S'malha d'Abd-el-Kader*, épisode fameux où le duc d'Aumale et ses 600 cavaliers s'emparèrent du camp d'Abd-el-Kader le 15 mai 1843 (fig.250) ; *L'affaire du capitaine de Gérard* ; *Isly* combat remporté par Bugeaud contre les troupes marocaines le 14 août 1844. Des scènes figurant la vie quotidienne des troupes apparaissent également : *Le camp* nous montre des soldats français réunis durant le bivouac, devant leur tente ; *La sentinelle surprise* présente un fait de guerre choisi parmi beaucoup d'autres pour exprimer la rudesse des combats. Le graveur sacrifia aussi à la mode orientaliste et à la couleur locale et consacra une vignette à l'évocation des charmes de l'orient avec une représentation de *Danseuses mauresques*.⁶¹



251. Révolution de 1848

Bol en faïence fine à décor d'impression figurant des scènes illustrant les événements de 1848.

Vers 1850. H. : 6 cm

Musée de Sarreguemines

La révolution de 1848 n'est, semble-t-il, pas évoquée par la faïencerie⁶². Cependant, un bol conservé au musée de Sarreguemines⁶³ présente sur deux faces opposées, des vignettes qui pourraient être

⁶¹ La série existe également à Vaudrevange. Adler 1995 T.2p.96 et 107 et à Longwy Dreyfuss 1987 p.24.

⁶² Creil-Montereau édite des assiettes présentant les barricades de 1848 ; Naudin 1980 p. 137.

⁶³ Musée de Sarreguemines N° 95.02.

interprétées comme des scènes relatant cet événement : sur l'une on peut voir une barricade, sur l'autre un défilé de la garde nationale. Il pourrait s'agir des journées de février 1848 au cours desquelles la garde nationale rejoignit les insurgés ; ces troubles conduisirent à l'abdication du roi Louis-Philippe. On sait, par un discours de 1850, qu'Alexandre de Geiger fut très hostile à l'agitation, aux journées de juin 1848, aux troubles et aux grèves qui paralysèrent l'économie durant plusieurs mois. Il s'éleva contre ces "hommes insensés, qui, foulant aux pieds les bases fondamentales de l'ordre social, veulent exploiter au profit de leur cupidité et de leur ambition notre société, qu'ils ont exposée il n'y a pas deux ans au plus triste naufrage !" ⁶⁴

B. Le Second Empire

L'arrivée au pouvoir de Napoléon III fut amplement célébrée par la manufacture de Sarreguemines. Des liens unissaient le directeur de la faïencerie, Alexandre de Geiger, au Nouveau Président : ils avaient été condisciples au gymnase Sainte-Anne d'Augsburg ⁶⁵. Devenu sénateur d'Empire, de Geiger fut un soutien indéfectible du régime impérial ; il fut invité de nombreuses fois aux réceptions que l'empereur donnait aux Tuileries.

1) L'accession au trône de Napoléon III

A quelques années d'intervalle, deux séries nous relatent l'accession au trône de Napoléon III. Elles se distinguent par une modification de la frise de l'aile ⁶⁶. La première se réfère à deux scrutins : aux élections de 1851, par lesquelles Louis-Napoléon Bonaparte parvenait à la Présidence de la République et au plébiscite du 21 décembre 1851 qui prolongeait de 10 ans les pouvoirs du président. Sur l'aile, dans une frise où alternent des aigles et des couronnes de chêne encadrant les initiales LN, des médaillons encadrés par deux allégories de la victoire portent les résultats du vote du 10 décembre 1848 (6 000 000 de suffrages pour Louis Napoléon) et de celui du 21 décembre 1851 (7 500 000 suffrages).

La seconde série conserve la même frise qui a cependant subi quelques petites modifications : les figures se détachent à présent sur un fond blanc. On y retrouve les mêmes symboles que sur la première, mais on a remplacé l'une des couronnes de chêne par les insignes impériaux : couronnes

⁶⁴ C. et H. Hiegel 1994 p.20.

⁶⁵ C. et H. Hiegel 1994 p. 11.

⁶⁶ Il existe aussi entre les deux séries des différences de taille : la première fait 213 mm de diamètre environ, la seconde 202 mm ; la première série porte la marque médaille d'or 1844, la seconde médaille d'or 1849.

impériales, deux sceptres, la légion d'honneur. Dans les cartouches sont représentés les résultats du 10 décembre 1851 et ceux du 22 novembre 1852 (8 000 000 de suffrages). Cette série a été éditée après le second plébiscite et le rétablissement de l'Empire. Cet événement a été jugé si important qu'il nécessita la transformation de la gravure de l'aile afin de réactualiser les symboles.



252. Louis Napoléon

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée à l'accession au trône de Napoléon III

Vers 1855. D. : 20 cm

Musée de Sarreguemines

On relève parmi les vignettes figurant sur les assiettes de ces deux séries : la *Visite aux ateliers du faubourg Saint-Antoine*, *Le vote du 21 décembre 1851*, *l'Arrivée à Notre Dame (Te Deum 1^{er} janvier 1852)*, *Louis-Napoléon et le général Petit*, la *Pose de la première pierre des halles centrales*, *Louis-Napoléon au tombeau de l'Empereur*.

2) la guerre de Crimée

Napoléon III fit de la politique étrangère son domaine propre. Il soutint pendant tout son règne la politique des nationalités, c'est-à-dire qu'il souhaitait réunir dans la même communauté les peuples parlant la même langue et les mêmes croyances. Mais la politique extérieure servit vite de diversion à sa politique intérieure qui fut souvent mal perçue par les Français. Le prestige extérieur devint pour lui une nécessité absolue. Le soutien des causes nationales amena l'empereur à intervenir dans de nombreux conflits et cela dans le monde entier.

Les expéditions que mena la France sous le Second Empire furent largement illustrées par la manufacture de Sarreguemines, cependant que les épisodes les moins glorieux étaient tus.



253. Bataille de l'Alma

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée à la guerre de Crimée

Vers 1855-1860. D. : 20 cm

Musée de Sarreguemines

Plusieurs séries font référence à la guerre de Crimée. La politique russe qui cherchait, vers 1853, à étendre sa zone d'influence sur l'ensemble des Balkans et des Détroits inquiétait la France et l'Angleterre qui ne souhaitaient pas voir se disloquer l'Empire ottoman, ce qui aurait menacé le principe de l'équilibre européen. En mars 1854, ces deux nations signèrent un traité d'alliance avec la Turquie et adressèrent un ultimatum à la Russie, sommée de quitter les principautés roumaines qu'elle avait envahies. N'obtenant aucune réponse, la France et l'Angleterre déclarèrent la guerre à la Russie. Un corps expéditionnaire fut envoyé en Orient. Les alliés cherchèrent à détruire la puissante flotte russe en Mer Noire, aussi firent-ils le siège de Sébastopol, la grande base navale russe. Le siège fut éprouvant : le choléra, le typhus décimèrent les troupes alliées. Le général Mac-Mahon réussit à enlever le fort de Malakoff le 8 septembre 1855. Sébastopol tomba le 10 septembre. Les combats prirent alors fin et un traité de paix fut signé le 30 mars 1856 qui écartait les Russes des Détroits et de la Méditerranée orientale.

Quatre séries d'assiettes relatent ces événements qui coûtèrent à la France de nombreuses vies humaines. Le décor des ailes permet d'identifier les ensembles. On porta un soin particulier à leur réalisation. On y présenta par des symboles l'identité des différents pays alliés.

Sur l'aile de la série A apparaissent les armoiries de l'Empire français, celles de l'Empire britannique et celles de l'Empire ottoman ; elles s'intègrent dans une frise d'entrelacs réalisés dans un goût mauresque. L'une des vignettes de la série présente *La flotte anglo-française détruisant les*

batteries russes à Odessa ; au premier plan, on a fait figurer les canonnières russes sous les obus tirés des bateaux alliés.



254. L'Amiral Hamelin

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée à la guerre de Crimée

Vers 1855-1860. D. : 20 cm

Musée de Sarreguemines

La série B possède une aile ornée de rinceaux en volutes s'interrompant pour laisser place à des trophées d'armes composés de cuirasses, de boucliers, de lances qui encadrent les armoiries de la France et celles de la Grande Bretagne ; sur les bassins des assiettes figurent entre autres les portraits en pied de *L'Amiral Hamelin* (1796-1864) qui fut le commandant de l'escadre de la mer Noire et qui devint en 1855 ministre de la marine (fig.254), et celui du *Maréchal de Saint-Arnaud* (1800-1854), commandant des forces françaises en Crimée, qui mourut sur le navire qui le ramenait en France. L'aile de la série C est très proche de la précédente ; on y a cependant ajouté les armes de l'Empire ottoman. La *Prise de Bomarsund* est un des épisodes évoqués.

La série D est, semble-t-il, la plus répandue (fig.253). Elle fut rééditée à plusieurs moments ; la frise de l'aile existe en vert, en noir et en bleu. Elle est ornée de rinceaux dans lesquels alternent les armoiries des trois nations alliées, les portraits d'un soldat de chacun de ces pays ; des bandeaux portent les noms des principales batailles : Balaglava, Kertsch, Inckermann, Alma, Silistrie, Kalafat. On relève les épisodes suivants : *débarquement de l'armée alliée à Eupatoria, Construction de la 3^e parallèle, Bataille d'Inkermann, Mort du G.al de Lourmel, Bataille de l'Alma (20 7bre 1854).*⁶⁷

⁶⁷ Longwy consacra une série à ces événements qui s'intitule *Expédition d'Orient*. (Dreyfus 1987 pp.34-35) de même à Gien où elle porte un titre identique (Bernard et Renard 1981 p. 36) ; elle est signée J.B. M.. A Saint-Gaudens, dans la manufacture d'Henri Fouque on publia une série sur la guerre de Crimée à partir de caricatures qui étaient parues dans le *Charivari*. Lire l'article de Marie-Germaine Beaux-Laffon dans la *Revue de Comminges* Tome CXV, Avril-

3) La campagne d'Italie



255. Pot à tabac en grès fin mat commémorant les épisodes de la guerre d'indépendance de l'Italie. vers 1865. H. : 39 cm
Musée de Sarreguemines

La participation de la France à l'unité italienne fut également relatée par une série d'assiettes historiées. Napoléon III décida d'apporter son soutien au mouvement national italien qui cherchait à acquérir son indépendance. Il rencontra en secret Cavour, le 21 juillet 1858, à Plombières, et entra en guerre lorsque l'Autriche déclara la guerre au Piémont. Cette guerre fut brève ; les Autrichiens furent battus et la paix fut signée à Villafranca le 12 juillet 1859.

L'aile des assiettes est encore une fois utilisée pour glorifier l'Empire : une aigle tenant des branches de laurier et de chêne est posée sur une banderole portant l'inscription *Campagne d'Italie* ; au-dessous dans un halo rayonnant, apparaissent les initiales LN pour Louis Napoléon (fig.256). A l'opposé sur l'assiette, les armes de Savoie surmontent une banderole où est écrit *Indépendance de l'Italie*, et les initiales VE pour Victor-Emmanuel. On relève parmi les scènes figurées *Le brave 65° à Marignan* où les Français

battirent les Autrichiens le 4 juin 1859 ; l'*Entrée de Napoléon III et du roi du Piémont à Milan*, événement qui se déroula le 7 juin 1859.⁶⁸



256. *Le brave 65° à Marignan*
Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée à la campagne d'Italie
Vers 1860. D. : 20,5 cm
Musée de Sarreguemines

4) La guerre de Chine



257. *Vaisseaux chinois*
Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée à la campagne de Chine
Vers 1860. D. : 20 cm
Musée de Sarreguemines

En 1860, la France fut amenée à intervenir en Chine. Depuis quelques années déjà des résidents occidentaux, des missionnaires étaient victimes de mauvais traitements et même d'assassinats. Français et Anglais exigèrent des garanties pour leurs ressortissants, ce qui leur fut refusé. Ils organisèrent alors une expédition qui marcha sur Pékin en août 1860. La cavalerie mandchoue fut dispersée par l'artillerie du général Cousin-Montauban, au pont de Pali Kao. Les alliés entrèrent à Pékin le 13 octobre. Le général

⁶⁸ Longwy créa une série sur la guerre d'Italie à la même époque, Dreyfus 1987 p. 32-33.

anglais Lord Elgin ordonna alors le sac et l'incendie du Palais d'été, épisode dont nous avons relaté plus haut les conséquences. La Chine vaincue accepta dans le traité de Tien Tsin les conditions occidentales.

Dans une série d'assiettes datant du début des années 1860, la manufacture rendit compte des événements : elle présente sur l'une les *vaisseaux chinois* que les troupes alliées allaient affronter (fig257); une autre vignette montre le 102ème de ligne montant à l'assaut lors du *Combat du Pei-ho* et la *Prise de Ta-Ka* qui ouvrirent aux Occidentaux la route vers Pékin ; la *Bataille de Paly-kia-ho* montre nos troupes mettant en déroute la cavalerie mandchoue. D'autres vignettes relatent l'*Arrivée à Pékin du Baron Gros* et la *Signature de la paix à Pékin*.

5) La Syrie



258. *Massacre des Maronites par les Druses à Damas*

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée aux événements de Syrie
Vers 1860. D. : 20 cm
Musée de Sarreguemines

En 1860, en Syrie, les catholiques Maronites se soulevèrent afin de créer un état autonome. Les Druses, musulmans, écrasèrent violemment la révolte. Napoléon III envoya 6000 hommes au secours des maronites et obtint du Sultan la nomination d'un gouverneur chrétien. Une série titrée *Syrie* fut éditée à cette occasion. Sur l'une des vignettes, on rend compte de la férocité de la répression ; la légende situe l'action : *Massacre des Maronites par les Druses à Damas* (fig.258). Sur une autre, on assiste à l'intervention française : *Pendaison des chefs Druses par les Français*.

6) La guerre du Mexique

Au Mexique, une guerre civile opposa les catholiques mexicains aux libéraux anticléricaux de Juarez. Napoléon III souhaita intervenir d'autant que les intérêts financiers français souffraient de cette guerre civile. L'Angleterre,

l'Espagne et la France décidèrent d'envoyer une expédition commune afin d'obliger les Mexicains à payer leur dette. Très vite, l'Angleterre et l'Espagne retirèrent leurs troupes. Les Français, seuls alors, s'emparèrent de Puebla (17 mai 1863) puis de Mexico (7 juin 1863). Les notables mexicains proposèrent la couronne à Maximilien d'Autriche, frère de l'empereur François-Joseph. Le 12 juin 1864, il fit son entrée dans Mexico ; mal soutenu par la France qui finit par retirer ses troupes en 1866, Maximilien se retrouva seul face à Juarez. Il fut fait prisonnier, on le fusilla le 18 juin 1867.



259. *L'Entrée des Français à Puebla* Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée au Mexique
Vers 1864-1865. D. : 20,3 cm
Musée de Sarreguemines

Les assiettes de la série *Mexique* possèdent une aile richement ornée de portraits appartenant à divers types de mexicains : une jeune fille, un insurgé muni d'un tromblon, un indien arborant un poignard, un notable portant un large sombrero. Ces figures apparaissent dans des médaillons enfouis dans une végétation luxuriante. Parmi les vignettes de la série, on relève les scènes suivantes : *Débarquement des troupes françaises à Vera Cruz* ; *l'Arrivée du général Forey à Orizaba* ; *Le général Berthier au combat à Puente national*. La série se termine par *l'Entrée des Français à Puebla* (fig.259). Ce qui doit situer sa réalisation vers 1864-1865. A Longwy deux séries rendent compte des combats.⁶⁹

Au cours du Second Empire, la manufacture illustra essentiellement des événements politiques ou militaires. Elle apporta ainsi, par ses assiettes, un soutien au régime impérial dont on glorifia les activités militaires. On peut penser que les engagements politiques d'Alexandre de Geiger guidèrent les choix des thèmes traités. Les grands événements économiques furent peu

⁶⁹ Dreyfus 1987 p. 38 à 43.

abordés. Il n'y eut ainsi qu'une seule série consacrée aux expositions universelles qui marquèrent cependant l'époque. Elle est intitulée *Exposition universelle* et doit dater de 1867 ; elle aborde le sujet par l'humour en tenant compte parfois de l'actualité politique. Sur une des vignettes, on peut voir des Italiens, le ventre replet, attablés dans un restaurant ; sur le mur figurent l'inscription *cuisine italienne*, et les plans des villes de Venise, Vérone, Mantoue, Legnano et Peschiera. Le serveur s'adresse à eux par ces mots : *Mrs les Italiens prennent encore quelque chose ?* les intéressés répondent : *Non ! nous commençons à nous arrondir !* , allusion à l'annexion de la Vénétie par l'Italie en 1866 (fig.260).



260. *Mrs les Italiens prennent encore quelque chose ?*

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée à l'Exposition universelle de 1867.

Vers 1867. D. : 20,5 cm

Musée de Sarreguemines

C. La Troisième République et l'annexion

Durant la période de l'annexion, la politique éditoriale de la manufacture fut entièrement tournée vers la France : les inscriptions, les titres et les légendes se font en langue française. Les personnalités auxquelles on rend hommage sont presque toutes françaises ; les événements que l'on illustre sont des événements où sont impliqués des intérêts français. Rien ne laisse à penser que la manufacture se trouve alors en territoire allemand. Il faut souligner ici la grande tolérance des autorités allemandes qui s'atténua cependant à la veille de la Première Guerre Mondiale. La faïencerie bénéficiait aussi de l'avantage que lui procuraient ses deux filiales sur le territoire français : Digoin et Vitry-le-François. Son siège social se trouvait d'autre part à Paris. La clientèle qu'elle souhaitait servir se trouvait essentiellement en France, aussi ce choix explique-t-il l'orientation thématique des assiettes décoratives.

1) La guerre de 1870

La guerre de 1870 ne fut pas abordée par la manufacture sous l'angle du compte-rendu événementiel. Elle opta pour une vision humoristique et lui consacra une série intitulée *Siège de Paris comique* qui dépeignait les conditions de vie des Parisiens durant cette période difficile : le bombardement qui obligeait les habitants des immeubles à se réfugier dans les sous-sols (légende : *croyez-vous que nous soyons assez en sûreté ici ? - Dame ! vous êtes au 3ème au-dessous du sol.*) ; les restrictions de nourriture : *"autrefois cher vicomte jamais nous n'aurions voulu manger du cheval ! - Aujourd'hui pourtant nous mangeons de la vache enragée sans nous plaindre"* (fig.261); la pression qu'exerçaient les assiégeants est évoquée par la méprise de cette concierge sourde qui croit entendre quelqu'un frapper à sa loge alors qu'il s'agit d'un obus qui explose à sa porte : *"On y va ! que diable ! Vous êtes donc bien pressé d'entrer"*. ; les fausses nouvelles et la crédulité d'une part de la population *"Bonnes nouvelles. Le journal annonce notre ravitaillement. Déjà 40 wagons nous arrivent chargés de pommes de terre frites !"*



261. *"Autrefois cher vicomte jamais nous n'aurions voulu manger du cheval ! - Aujourd'hui pourtant nous mangeons de la vache enragée sans nous plaindre"*

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série intitulée *Siège de Paris comique*
Vers 1875. D. : 19,3 cm
Musée de Sarreguemines

2) La guerre russo-turque

En 1875, survint dans les Balkans une révolte des populations chrétiennes contre l'administration ottomane. Elle fut accompagnée d'une répression terrible. La Serbie et le Monténégro, émus par les massacres, déclarèrent la guerre à la Turquie le 30 juin 1876. Après une série de défaites

subies par les Serbes, la Russie entra à son tour dans le conflit et pénétra en Bulgarie ; elle fit le siège de la ville de Plevna pendant sept mois et l'enleva le 10 décembre 1877. Les troupes russes marchèrent vers Andrinople qu'elles occupèrent le 29 janvier 1878. La Turquie décida alors de signer l'armistice.

Cet événement, qui ne concernait pas la France, a fait cependant l'objet d'une série d'assiettes à Sarreguemines (fig.262). Les différentes vignettes racontent presque toutes un épisode du conflit. On ne présente que brièvement les acteurs : *Le sultan Abdul Aziz se rendant à la mosquée* et *L'empereur de Russie passe la revue de sa garde à Kirchreiff*. Mais on détaille les actions militaires.⁷⁰



262. *Combat dans les défilés des Balkans* Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée à la guerre russo-turque Vers 1880. D. : 19,5 cm
Musée de Sarreguemines

3) La Conquête de l'île de Madagascar (1895)

L'île de Madagascar prit une importance stratégique quand l'Océan Indien devint une zone d'échanges intense. La France était déjà installée sur la côte depuis le XVII^e siècle. L'île était contrôlée par les Hovas venus de Malaisie. Des conflits opposèrent les Français aux Malgaches au sujet de propriétés. Une expédition aboutit à l'occupation de Diégo-Suarez et au

⁷⁰ Les épisodes relatés dans cette série portent les légendes suivantes : *La bataille d'Eski-Djouma gagnée par les Turcs*, *L'armée russe s'empare de la ville d'Ardahan après un assaut*, *Explosion d'un cuirassé turc sur le Danube*, *Charge de cosaques sur l'infanterie turque*, *Une division de l'armée russe traverse les Balkans près de Chipa*, *Combat dans les défilés des Balkans. Les turcs sont repoussés de ces montagnes*, *1ère attaque de Plevna*, *les Russes sont vivement repoussés dans les rues de la ville*, *Passage du Danube par les Russes*, *Charge héroïque de la cavalerie Circasienne au combat de la montagne de Kisil près Kars (Asie)*, *Une batterie turque à Roustchouk*.

protectorat en 1885. Quelques années plus tard, une autre intervention permit de prendre Tananarive et transforma l'île en colonie (1895) ; Galieni l'organisa alors ; il supprima la royauté et le régime féodal.

La série qui relate cette conquête existe en rose ou en brun, ce qui laisse à penser qu'elle fut éditée à plusieurs moments ; en 1903, la conférence des représentants demande sa suppression. Les acteurs sont figurés sur une assiette : *Le Général Duchesne*, la reine *Ranavalona III* et *Raïnilaiarivony*. Comme dans un reportage journalistique, on présente le cadre où se déroule l'action : *Le fort de Tamatave* ; *Le Palais de la Reine*. Puis une série de vignettes représente les troupes : *Tirailleurs haoussas*, *Le départ de la compagnie du 200ème de marche*, *La charge des spahis sénégalais*. Des scènes nous font découvrir les troupes françaises aux prises avec l'ennemi : *Aux avant-postes* ; *A la baïonnette* ; *Une alerte*. Les troupes nationales sont montrées lors d'épisodes glorieux ; les Malgaches, eux, sont représentés comme vaincus : *Prisonniers malgaches* (fig.263).



263. Prisonniers malgaches
Assiette en faïence fine à décor
d'impression d'une série intitulée
Madagascar
Vers 1895-1900. D. : 19,5 cm
Musée de Sarreguemines

4) L'amitié franco-russe

Les conflits ne sont pas les seuls événements que relate la manufacture de Sarreguemines. Les alliances constituent également un sujet d'illustration pour la faïence. L'accord qui marqua le plus les contemporains de la fin du XIXème fut celui conclu avec la Russie. Inquiet du renouvellement de la Triple Alliance entre l'Allemagne, l'Autriche et l'Italie en 1890, le tsar Alexandre III se rapprocha de la France ; en août 1890, le général de Boisdeffre, chef d'état-major général de l'armée française, fut invité aux grandes manœuvres russes. L'année suivante, les marins français reçurent un accueil enthousiaste à Cronstadt et le 27 août 1891 fut conclu un accord franco-russe

qui contenait un engagement très général de collaboration politique au cas où la paix serait menacée. En octobre 1893, la flotte russe de l'amiral Avellane se rendit à Toulon. Une convention militaire fut ratifiée par le tsar au mois de décembre 1893. Deux ans après son accession au trône, le nouveau tsar Nicolas II effectua en 1896 un voyage à Paris en compagnie de l'impératrice Alexandra Fédéorovna. Ces événements furent suivis avec beaucoup d'enthousiasme par le public français ; à cette occasion, les journaux publièrent des éditions spéciales et les marchands de souvenirs créèrent de nombreux objets aux effigies des souverains russes.

Plusieurs assiettes de la faïencerie de Sarreguemines ont été créées à l'époque⁷¹. Une série polychrome a été dédiée au rapprochement des deux armées. On retrouve sur la même vignette des types de soldats russes et de soldats français ; des inscriptions, placées au-dessous de la vue, permettent d'identifier les régiments.



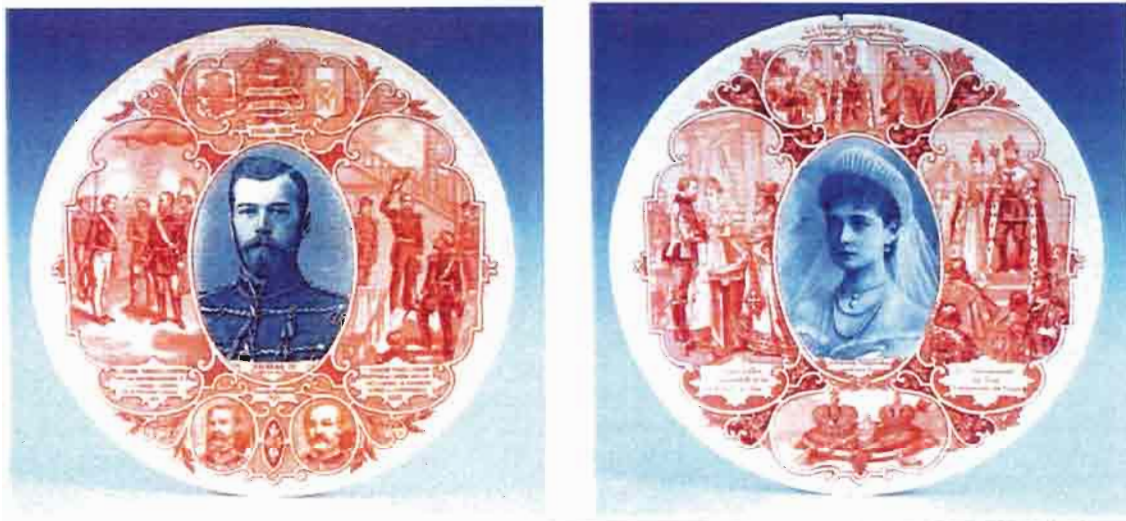
264. Assiette en faïence fine à décor d'impression consacrée à l'amitié franco-russe.
Vers 1896-1900. D. : 22 cm
Musée de Sarreguemines

Une assiette monochrome a fait l'objet d'une édition particulière (fig.264) ; elle fait figurer deux marins, un Français et un Russe, se tenant par la main et brandissant les drapeaux de leurs pays. Au-dessus sont placés un pichet et un plat qui portent l'inscription : *Souvenir cordial de la ville de Saint Pétersbourg au cuirassé "Marengo" en mémoire de la visite amicale à la Russie en juillet 1891. La Bratina (coupe de la fraternité - juillet 1891)*. Dans la partie inférieure on a représenté un autre plat et une autre coupe : *A l'illustre général Saussier - souvenir de Moscou - 1896*.

Plusieurs assiettes furent consacrées au couple impérial russe. Sur l'une d'entre elles, apparaît dans un médaillon ovale un portrait photographique

⁷¹ Lunéville créa au même moment une série humoristique *France et Russie*. Manoni s.d. p. 88.

de l'empereur Nicolas II (fig.265); tout autour, des cartouches évoquent les différents épisodes de l'amitié franco-russe : *L'escale française à Cronstadt et la visite de l'empereur Alexandre III à l'amiral Gervais sur le vaisseau amiral en 1891* et *L'escadre russe à Toulon et la réception de l'amiral Avellan par l'amiral de Boissoudy à bord du Formidable en 1893*. Les portraits de l'amiral Avellan et du général Dranigoniouff commémorent les *Grandes manœuvres de 1895*. Au-dessus du portrait de Nicolas II, on retrouve la coupe et le plat qui figuraient déjà sur l'assiette précédente, mais ici avec l'inscription *Moscou 1886, Paris 1893 Toulon 1893*.



265 et 266. Assiettes en faïence fine à décor d'impression figurant le tsar Nicolas II et la tsarine Alexandra Fédéorovna.
Vers 1896-1900. D. : 21,5 cm
Musée de Sarreguemines

Une autre assiette fait pendant à celle de Nicolas II (fig.266); il s'agit de celle qui est dédiée à son épouse Alexandra Fédéorovna, dont le portrait photographique⁷² occupe là aussi le centre du bassin. Autour, des scènes racontent l'histoire du couple impérial : *Les fiançailles du tsarévitch et de la princesse Alix*, *Le couronnement du tsar - Cérémonie du sacre*, *Le clergé recevant le tsar devant l'église de L'Assomption*. Une troisième assiette fait figurer côte à côte deux médaillons avec les portraits des deux souverains. Un bandeau porte l'indication *S.M.I. Nicolas II - S.M.I. Alex.^{dra} Féodorovna - Paris octobre 1896*.

5) La guerre des Boers

En Afrique du Sud, les luttes qui opposaient depuis des années les colonies britanniques du Cap et du Natal aux républiques boers d'Orange et du

⁷² Le cliché est dû au photographe Pasetti.

Transvaal aboutirent au conflit en octobre 1899. L'Angleterre mobilisa 400 000 hommes et mena une guerre cruelle. Kruger, président de la république du Transvaal, vint en Europe chercher le soutien de l'opinion publique. Mais les Boers vaincus durent se rendre et accepter la paix le 31 mai 1902. Le président Kruger fut très populaire en Europe au début de ce siècle. La manufacture réalisa à cette époque un pichet en forme de tête aux traits du président⁷³ et une assiette à son effigie. Une série fut aussi consacrée au conflit ; elle prend visiblement parti pour les Boers : sur une des vignettes on voit un vieillard sur le seuil de sa maison, *Des Boers en présence de leurs fermes dévastées par l'ennemi, jurent de combattre jusqu'à la mort*. Sur une autre assiette, on nous présente un fermier armé, patrouillant à cheval dans la montagne : *Un boer équipé en guerre*. A Longwy, ces événements dramatiques sont abordés au travers du récit d'une mule qui raconte son histoire (série *Transvaal*).⁷⁴



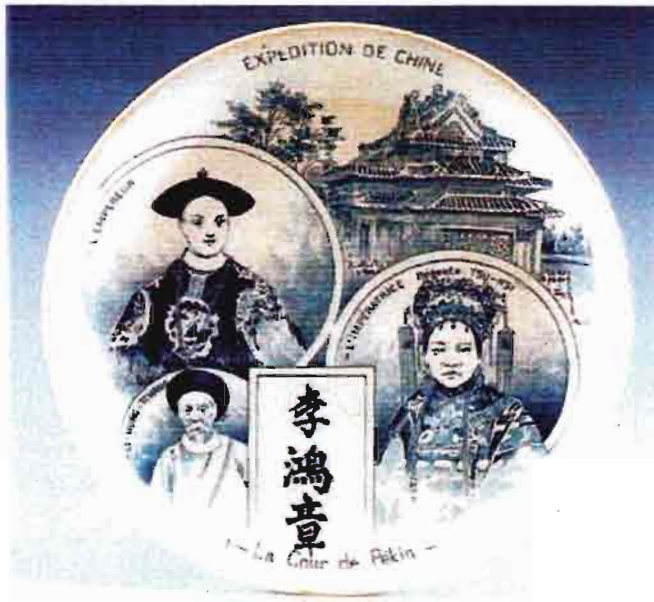
267. Les Boers hissant des canons sur les hauteurs de Spion Kop
Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée à la guerre des Boers.
Vers 1905. D. : 20 cm
Musée de Sarreguemines

6) L'expédition de Chine

Vers 1900, la manufacture édite une série consacrée à l'intervention en Chine où les légations occidentales avaient été assiégées par les boxers. Les vignettes apparaissent sur des assiettes de forme lentille, l'impression en est bleue. La mise en page, la composition et la mise en format sont intéressantes et vivantes. Souvent la vignette occupe toute la surface du miroir, mais parfois elle comporte de nombreuses scènes encadrées s'inscrivant dans des cercles ou des rectangles qui se superposent au fond.

⁷³ Forme n° 3185. Musée de Sarreguemines N° inv. 89.15.

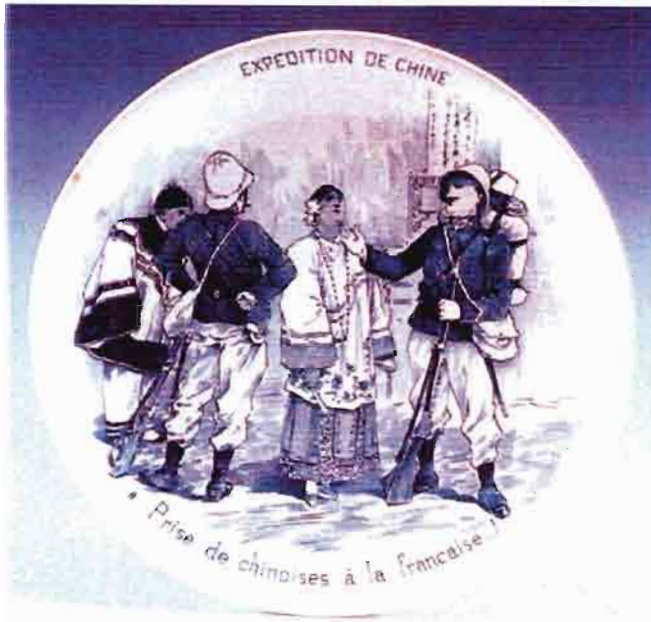
⁷⁴ Dreyfus 1987 pp. 98-99.



268. La cour de Pékin

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série intitulée *Expédition de Chine*
Vers 1900. D. : 19,5 cm
Musée de Sarreguemines

On a, au départ, la représentation des antagonistes : *La cour de pékin* (fig.268) avec le portrait de l'impératrice régente Tsu Hsi, l'empereur, Li-Hong-Tchang (ass. 1) ; *L'état major de l'armée alliée* avec le lieutenant de Vaissy, Darcy défenseur des légations, le comte de Waldersee (ass.2) ; *les alliés* avec des figurations de soldats du Japon, d'Allemagne, de Russie, de France et d'Angleterre (ass.3) ; *l'armée régulière chinoise* avec le général Neck (ass.4) *Les soldats irréguliers chinois, les boxers.* (ass.5). Puis le reste de la série présente des épisodes du conflit pour lesquels les légendes sont rédigées sur le mode humoristique ; elles font appel à des jeux de mot ou des à-peu-près : *Boxers et boxeurs* (ass.7) : pour une scène de combat de corps à corps ; *A qui le magot* (ass.6) où l'on voit des combattants alliés s'apprêtant à entrer dans une bâtisse surmontée d'un masque de dragon chinois ; *Prise de chinoises à la française* (ass. 8) où deux militaires français courtisent une jeune chinoise (fig.269) ; *prise de Chinois à l'eau de vie* : des soldats dans un débit de boisson font boire un Chinois ; *A ruse chinoise Russe et demi* : un combat mettant en scène des troupes russes et des boxers. *Le militaire est au-dessus du pèkin* : un jeune soldat assis au milieu d'orientaux. *Les mikados entretiennent l'amitié* : les troupes japonaises fusillent un condamné à mort chinois. Toute la série se caractérise par cette manière de jouer sur l'information au moyen de l'humour tout en utilisant des dessins précis et exacts dont on peut penser qu'ils ont été réalisés d'après photographie.



269. *Prise de chinoises à la française*

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série intitulée *Expédition de Chine*
Vers 1900. D. : 19,5 cm
Musée de Sarreguemines

7) Le conflit russo-japonais (1904-1905)



270. *Forcés d'abandonner leurs canons à Turentchen, les Russes les mettent hors service*

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée au conflit russo-japonais
Vers 1905. D. : 19,5 cm
Musée de Sarreguemines

Après la guerre contre les Boxers en Chine, les Russes maintinrent leur occupation de la Mandchourie et y construisirent des lignes de chemin de fer. Cette situation inquiéta le Japon qui protesta en 1902. Après des négociations infructueuses, le Japon entra dans la rade de Port-Arthur, le 8 février 1904, et détruisit par surprise une grande partie de la flotte russe. Les Russes tentèrent de reprendre la maîtrise des mers, mais la flotte de la Baltique, dépêchée en mer de Chine, fut écrasée près des îles Tsou Shima le 27 mai 1905. Au traité de Portsmouth (5 septembre 1905), le Japon entra en possession de la partie sud de l'île de Sakhaline et de la base de Port-Arthur. Ce conflit fit lui aussi l'objet d'une édition d'assiettes qui fut demandée lors de la conférence des représentants en 1904. Parmi les épisodes retenus, on relève :

Les Russes attendant l'assaut des Japonais à Kin-Tchéou ; Cosaques gardant la voie ferrée de la Mandchourie ; L'artillerie japonaise sur les hauteurs de Wijou ; Forcés d'abandonner leurs canons à Turentchen, les Russes les mettent hors service (fig.270).

8) Les Expositions universelles

La période qui sépara la Guerre de 1870 de la Première Guerre Mondiale fut une période faste pour l'économie mondiale. Elle fut également riche en inventions technologiques. Les Expositions universelles rendaient compte de ces avancées. La ville de Paris accueillit cette manifestation en 1878, en 1889 puis en 1900. Ce fut chaque fois une grande fête où se côtoyaient les nations les plus variées autour des créations venues du monde entier.

L'exposition de 1878 fut surtout pour la faïencerie le prétexte à exercer son sens de l'humour⁷⁵ ; la série intitulée *Exposition universelle 1878* n'illustre pas directement la manifestation (fig.271). Elle en montre cependant les à-côtés : les difficultés à se loger durant l'événement, la présence de pickpockets, la découverte de la cuisine chinoise par les Européens ou encore une idée saugrenue pour alimenter la fontaine du Trocadéro...



271. *Une salle de l'exposition peu fréquentée par les amis de la paix*
Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée à l'exposition de 1878
Vers 1878. D. : 19 cm
Musée de Sarreguemines

En 1889, la manufacture édite deux séries sur des assiettes en impression peinte et de forme lentille⁷⁶. La première est consacrée aux visiteurs des différentes nations. La vignette est partagée en trois champs superposés. En haut, se dressent des blasons au milieu de drapeaux ; un

⁷⁵ Gien fit de même. Bernard et Renard 1981 p.88

⁷⁶ Gien publia également une série à cette occasion. Bernard et Renard 1981 p. 109

bandeau au-dessous porte les noms des pays concernés. Au centre de l'assiette sont représentés les visiteurs. On y montre la variété des costumes et des conditions sociales. Le registre inférieur montre les produits spécifiques à chacune de ces contrées du monde. L'auteur de la série a procédé à des regroupements.⁷⁷ La Belgique, la Hollande, la Suède et la Norvège apparaissent ainsi sur une assiette. Si les principales nations sont représentées, on remarquera cependant que l'Allemagne n'y figure pas, mais que l'Alsace figure à côté de la Suisse, et du Tyrol !



272. Le banquet des maires

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée à l'exposition universelle de 1889.

Vers 1890. D. : 21,5 cm

Musée de Sarreguemines

La seconde série de 1889 est constituée de scènes inscrites dans un cercle décentré par rapport au format de l'assiette. Autour, dans une frise de couleur sépia, sont posés des objets qui symbolisent les différentes activités économiques ou artistiques qui sont présentes dans la manifestation : une lyre, une statuette, un vase, un plat de fruits tombant d'une corne d'abondance, une gerbe de blé. Un cartouche porte la date 1889 ; derrière se dresse la silhouette de la tour Eiffel. Dans les médaillons décentrés, des vignettes polychromes nous font découvrir des aspects pittoresques de l'exposition : *Les âniers de la rue du Caire* ; *Les danseuses javanaises* ; *Le Théâtre annamite* mais aussi les infrastructures de l'exposition : *Un guichet* ; *L'ascension de la Tour Eiffel, escaliers du troisième étage*. Deux épisodes officiels sont abordés : *La distribution des récompenses* et *Le banquet des maires* (fig.272).

En 1900, la démarche est différente: on s'est attaché essentiellement à reproduire les bâtiments construits pour l'exposition : *La porte principale*, *Le*

⁷⁷ Les thèmes de la série sont les suivants : Belgique, Hollande, Suède et Norvège ; Bolivie, Chili, Vénézuëla, Guatemala ; Hongrie ; R. Argentine et Mexique ; Etats Unis; Russie ; Angleterre ; Espagne ; France ; Japon, Chine, Egypte, Turquie, Perse ; Alsace, Suisse, Tyrol.

petit Palais, Le grand Palais, L'esplanade des Invalides, Le Palais de l'Education, celui de la *Métallurgie, du Génie Civil* (fig.273), des *Fils et tissus*. En 1896, se tint à Lyon une manifestation qui porta également le nom d'Exposition universelle et qui retint l'attention des faïenciers. La même démarche présida à l'illustration en 1896 d'une foire qui se tint à Lyon, et qui porta le titre d'Exposition universelle ; dans la série éditée à cette occasion, on représenta les divers monuments et palais⁷⁸ dans des petits cartouches rectangulaires posés sur des branches fleuries.⁷⁹



273. Génie civil

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée à l'exposition universelle de 1900
Vers 1900. D. : 21,5 cm
Musée de Sarreguemines

Au cours du temps, on a pu voir se modifier petit à petit la vision qu'on avait des Expositions universelles : à l'origine, en 1867 et en 1878, elles étaient prétexte à des vignettes humoristiques, puis on s'attacha à montrer par des anecdotes le pittoresque et la variété des nations qui les composaient ; vers 1896 -1900, on sembla beaucoup plus préoccupé du prestige de ces manifestations, conscient de leur rôle économique et de leur rayonnement.⁸⁰

9) Les grands hommes

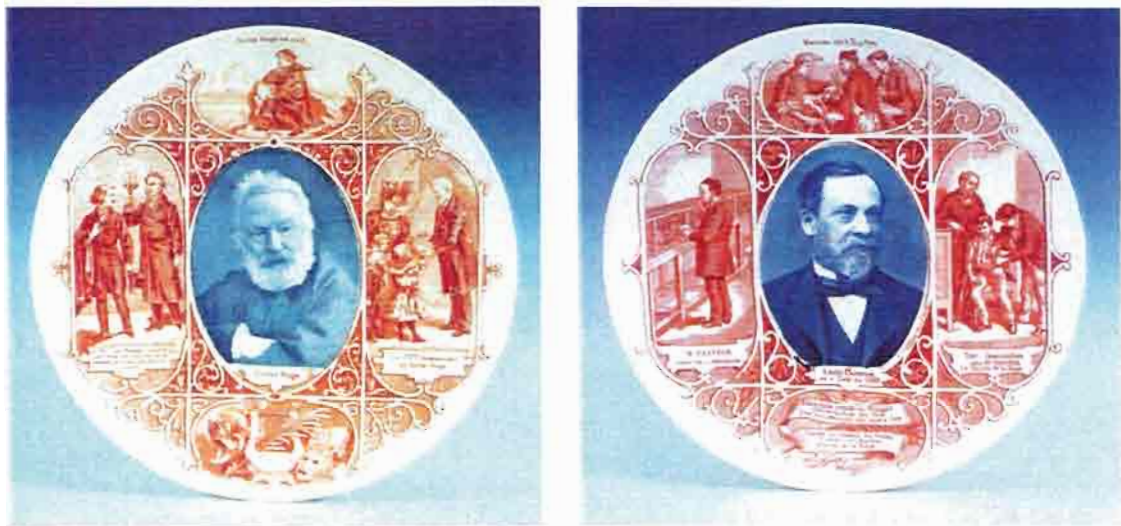
Les hommes illustres de la fin du XIXème et du début du XXème siècle font l'objet d'une série ouverte d'assiettes ; en effet, il ne s'agit pas ici d'une série close de douze assiettes éditées et vendues ensemble comme

⁷⁸ Les vues de l'Exposition universelle de Lyon sont les suivantes : *Entrée de l'exposition, Vue générale, tour métallique de Fourvière, Colonne rostrale, Palais de l'Annam, Village nègre, Palais des arts religieux la coupole, Palais de l'Algérie, Palais des villes de Paris et de Lyon, Palais de la Tunisie.*

⁷⁹ Creil et Montereau éditèrent une série sur l'Exposition universelle de 1900 avec les principaux bâtiments et palais J.Bontillot fiche doc. du CERHAM n°19.

⁸⁰ L'humour ne disparut pas totalement, comme le montre une série d'une diffusion restreinte qui parut à l'occasion de l'exposition de 1900.

celles étudiées précédemment. Pour les hommes illustres, on créait les vignettes au fur et à mesure des événements et des commémorations. Le support choisi était celui de la plupart des assiettes décoratives de cette époque : la forme lentille. La composition était généralement conçue selon un même principe : au centre une photographie noir et blanc présentait dans un médaillon ovale le portrait officiel du personnage ; celui-ci était réalisé par de grands noms de la photographie : Nadar⁸¹, Pierre Petit⁸², Mathieu Deroche⁸³, Carja⁸⁴, Pasetti⁸⁵. Autour du cliché, apparaissent des gravures en sépia ou plus rarement en vert, dont le rôle consiste à retracer la vie ou la carrière du personnage qu'on honore.



274 et 275. Assiettes en faïence fine à décors de photolithographies consacrées à Victor Hugo et Louis Pasteur.
Vers 1890-1900. . D. : 21,5 cm
Musée de Sarreguemines

La plupart des présidents de la république sont ainsi représentés : Adolphe Thiers⁸⁶, Mac-Mahon⁸⁷, Sadi Carnot⁸⁸, Casimir Périer⁸⁹, Félix Faure, Emile Loubet, Raymond Poincaré, Deschanel ; mais apparaissent aussi des hommes politiques (Gambetta), des généraux (le maréchal Canrobert), des écrivains (Victor Hugo) (*fig.274*), des hommes de science (Louis Pasteur)

⁸¹ Portrait de J. Grévy, Thiers, Victor Hugo.

⁸² Portrait de Pasteur, de Déroulède, Loubet, Deschanel, Sadi Carnot, Félix Faure.

⁸³ Portrait du maréchal Canrobert.

⁸⁴ Portrait de Gambetta.

⁸⁵ Portrait de la tsarine.

⁸⁶ Les cartouches autour du portrait évoquent les épisodes suivants : Thiers en mission auprès de Bismarck pour obtenir l'armistice, 15 juillet 1870 Thiers à la tribune s'oppose à la guerre.

⁸⁷ Mac-Mahon gouverneur de l'Algérie, le général Mac-Mahon à la prise de Malakoff "j'y suis, j'y reste", le maréchal Mac-Mahon à Solférino.

⁸⁸ Sadi Carnot à l'école polytechnique, Sadi Carnot organise la défense Janv. 1871, Sadi Carnot est nommé président de la République Française 1887.

⁸⁹ Casimir Périer père 1872, Casimir Périer 1832 "le droit public européen c'est moi qui le défends, J Casimir Périer capitaine des Mobiles de l'Aube au combat de Bagnaux 1870.

(fig.275), des souverains ou dirigeants étrangers (Nicolas II, Fédéorovna, le président Kruger), des personnages historiques (Napoléon Ier, James Madison) et le pape (Léon XIII).

10) Les grandes commémorations de la fin du siècle : Jeanne d'Arc et la Révolution française

A la fin du XIX^{ème} siècle, à l'issue d'un glissement progressif, l'histoire échappe un peu au domaine de la nostalgie pour verser dans celui de l'idéologie. Deux grands thèmes abordés par la manufacture de Sarreguemines témoignent de la constitution du sentiment national français et participent à la création permanente de son identité : la vie de Jeanne d'Arc et la Révolution française ; ils sont liés à l'histoire de notre pays et constitue ce que l'historien Pierre Nora⁹⁰ a défini comme des lieux de mémoire. "Traiter l'objet historique en lieu de mémoire c'est donner la parole au présent, non comme l'héritier du passé, mais comme l'usager du passé, toujours susceptible de réanimer des enjeux qui somnolent, de réemployer des matériaux enfouis. Bref, de recomposer le paysage au gré des besoins du moment."⁹¹ Le lieu peut être à la fois matériel, fonctionnel et symbolique ; ce peut être un signe (le drapeau tricolore), un monument (arc de triomphe, la statue de Jeanne d'Arc), ou un événement (le 14 juillet).



276. *A peine entrée dans Orléans Jeanne donne l'assaut à la bastille St. Augustin et s'en empare.*

Assiette en faïence fine à décors d'impression.

Vers 1880. D. : 19,5 cm

Musée de Sarreguemines.

L'histoire de Jeanne d'Arc fut un enjeu important au cours du XIX^{ème} siècle. Le culte qui lui fut rendu devint important à l'époque de la Restauration ; de 1841 à 1849, Jules Quicherat publia les pièces des procès de Jeanne d'Arc.

⁹⁰ Les *Lieux de mémoire*, sous la direction de Pierre Nora (Ed. Gallimard), 3 tomes, 7 volumes. T.1, 1984 ; T.2, 1986 ; T.3, 1993.

⁹¹ Mona Ozouf dans un entretien avec J.F. Chanut : "Le passé recomposé" in *Magazine littéraire*, n°307, fev.1993, pp. 22 à 25.

L'héroïne nationale apparaît aussi dans l'imagerie populaire⁹². En 1853, Jules Michelet fit paraître sa biographie de Jeanne d'Arc. Durant la Troisième République, elle devint l'emblème de mouvements nationalistes et catholiques : elle incarnait le patriotisme. Elle était aussi l'image de la Lorraine, province partiellement occupée par l'étranger ; elle symbolisait l'espoir d'une délivrance, voire d'une revanche. L'iconographie de Jeanne d'Arc se fixe alors, se cristallise ; dans les planches des imageries, dans les illustrations des manuels scolaires ou sur les assiettes éditées par les faïenciers de Sarreguemines, de Longwy⁹³, de Gien⁹⁴ on découvre les mêmes épisodes, les mêmes scènes⁹⁵. Une iconographie officielle se met en place. Une première série apparaît à Sarreguemines vers 1880⁹⁶. Elle met l'accent sur le patriotisme de l'héroïne, mais insiste sur sa piété (ses prières dans la chapelle) ou sur des anecdotes qui disparaissent dans les séries postérieures (son père lui rend visite à Reims). L'aile possède une frise dans laquelle des cartouches portent des inscriptions : *Honneur, patrie, gloire* (fig.276). Cette frise est connue sur une autre série consacrée aux grandes gloires de l'Histoire de France⁹⁷.

Vers 1890, est éditée une série sur forme lentille (fig.277 et 278). On retrouve les principaux épisodes déjà présents sur celle des années 1880 : Jeanne qui entend des voix, son départ pour Chinon, sa rencontre avec le roi, les premiers combats, son entrée à Orléans, sa blessure, le sacre de Charles VII, la capture de Jeanne à Compiègne, son séjour en prison, son procès, sa mort. La dernière vignette cependant est particulière, elle correspond à une sorte d'apothéose de l'héroïne : on y voit sa statue⁹⁸ acclamée et portée par le peuple français. On reconnaît parmi les porteurs un soldat, des ouvriers, un paysan, un bourgeois à chapeau haute-forme. Dans le cortège, derrière la statue, s'avancent deux enfants portant une couronne avec l'inscription à *Jeanne d'Arc* et deux militaires qui arborent le drapeau français. Dans le ciel,

⁹² Bodé : *L'imagerie messine*. Cat. de l'exposition d'images conservées aux archives départementales de Metz. 1987p. 26.

⁹³ Dreyfuss 1987 p.82.

⁹⁴ Bernard et Renard 1981 p. 40 et 146. Les gravures sont de H. Riballier.

⁹⁵ Ainsi pour l'ensemble des séries la vignette n°5 est consacrée à l'entrée de Jeanne à Orléans.

⁹⁶ Les vignettes de la série portent les légendes suivantes : 1. *Jeanne d'arc gardant les troupeaux à Domrémy près Vaucouleurs (Vosges)* 2. *Jeanne d'Arc allait tous les dimanches à la chapelle Notre dame invoquer le Seigneur Dieu*, 3. *Jeanne d'Arc va trouver le seigneur de Baudricourt et lui demande de par dieu de la laisser aller trouver le gentil dauphin* 4. *Arrivée à Chinon elle se jette aux pieds du dauphin et lui fait part de la mission de le faire sacrer roi*. 5. *Entrée de Jeanne d'Arc à Orléans* 6. *A peine entrée dans Orléans Jeanne donne l'assaut à la bastille St. Augustin et s'en empare* 7. *Après la cérémonie du sacre Jeanne d'Arc se jette aux pieds du Roy Charles VII et lui demande la permission de se retirer* 8. *Le père de Jeanne d'arc vient la trouver à Reims après le sacre du Roy* 9. *Jeanne d'arc est blessée à la porte St. Honoré* 10. *Jeanne d'Arc est faite prisonnière sous les murs de Compiègne* 11. *Jeanne d'Arc devant les juges à Rouen* 12. *Mort de Jeanne d'Arc (30 mai 1431)*.

⁹⁷ On y relève notamment une vignette consacrée à Duguesclin.

⁹⁸ La statue représentée est très proche de l'œuvre de Fremiet.

une allégorie de la Renommée, une trompette dans la main droite, vient placer une couronne de laurier sur la tête de l'héroïne. Il s'agit d'une scène éminemment symbolique où l'on voit toutes les classes de la société unies pour reconnaître Jeanne d'arc comme héroïne nationale. L'inscription sur le socle, *souviens-toi*, indique la fonction de la vignette et même de la série : l'exercice de la mémoire nationale, la commémoration.



277 et 278. Deux assiettes en faïence fine à décors d'impression peinte d'une série consacrée à Jeanne d'Arc.
Vers 1890. D.: 21,5 cm.
Musée de Sarreguemines.

Une des tâches des historiens du XIX^{ème} siècle fut de réécrire l'histoire de France en fonction de la Révolution française. Chantal Georgel qui a étudié l'évolution des représentations de la Révolution française dans l'art,⁹⁹ remarque que sous la Troisième République la mémoire de cette période de l'histoire de France se simplifie et s'appauvrit en ne conservant que quelques thèmes et quelques noms alors qu'on assiste à une amplification de la diffusion de la mémoire. "Ce sont les thèmes sélectionnés par une mémoire qui n'a cessé de simplifier une histoire pourtant dense (qui s'est écrite jour après jour), jusqu'à la résurrection en une dizaine de "scènes", celles que l'on retrouve au fond des assiettes décorées de Sarreguemines, Creil-Montereau, Choisy-le-Roy. Le découpage historique est toujours le même :

- Ouverture des Etats-Généraux (5 mai 1789)
- Serment du jeu de paume (20 juin 1789)
- Prise de la Bastille (14 juillet 1789)
- Abandon des privilèges (4 août 1789)
- Fête de la Fédération (14 juillet 1790)

⁹⁹ C. Georgel "L'Art, mémoire de la Révolution" in *Quarante-huit/Quatorze* n° 2 p. 66-77.

- Le Roi jure et accepte la constitution (13 septembre 1791)
- Enrôlement des volontaires (1792)
- Valmy
- Comité de Salut public
- Wattignies
- Héroïsme du Vengeur
- Portraits de grands généraux ; Kellermann, Dumouriez, La Fayette, Kléber, Hoche, Marceau...¹⁰⁰



279 et 280. *Prise de la Bastille et Serment du jeu de paume*
Deux assiettes en faïence fine d'une série consacrée à la Révolution française
Vers 1889. D.: 21,5 cm.
Musée de Sarreguemines.

Ces assiettes de céramique ont plus que tout contribué à enraciner une mémoire de la Révolution, qui est celle que diffusaient en même temps les manuels scolaires de la Troisième République. Cette Histoire allait dans le sens d'une *simplification* qui n'a cessé... de se simplifier."¹⁰¹

La série¹⁰² que Sarreguemines édita sur une forme lentille, parut vraisemblablement en 1889 (*fig. 279 et 280*). En effet, le centenaire du début de la Révolution constitua un temps fort de la commémoration : au cours de l'Exposition universelle, l'Etat français fit publier *L'Album du Centenaire* et une édition de *l'Histoire de la Révolution française* de Michelet.

¹⁰⁰ Cette liste correspond à la série de Sarreguemines.

¹⁰¹ *ibid.* p. 72-73..

¹⁰² L'iconographie s'inspire d'œuvres peintes ou de gravures populaires de la fin du XVIIIème ou du début du XIXème siècle. Ainsi la vignette du *Serment du jeu de paume* est proche du tableau de Louis David portant le même titre (conservé au Château de Versailles).

IV. L'imagerie pédagogique et plaisante

A. Le rôle éducatif de l'image au XIX^{ème} siècle.

L'instruction fut une aspiration fondamentale au XIX^{ème} siècle. Elle était considérée comme le remède à tous les maux et tous les vices ; elle devait permettre à l'individu d'élever son esprit.

La plupart des revues illustrées qui apparurent au début du XIX^{ème} siècle affichait des ambitions didactiques. Elles cherchaient à instruire en douceur par imprégnation insensible, par la fréquentation habituelle des choses intéressantes : "Notre grande ambition sera d'intéresser, de distraire : nous laisserons l'instruction venir à la suite sans la violenter, et nous ne craignons pas que jamais elle reste bien loin en arrière ; elle évitera seulement de revêtir les formes arrêtées, sévères, de l'enseignement spécial et méthodique, et son influence s'exercera à la manière de cette éducation générale que les classes de la société riche en loisirs doivent à des relations habituelles avec les hommes distingués à des lectures variées, choisies et aux souvenirs de voyages. Ces relations, ces lectures, ces voyages, interdits au grand nombre, notre recueil aura pour but constant de chercher à en tenir lieu."¹⁰³

Ce souci de pédagogie trouvait dans l'image une alliée fondamentale. Comme le souligne Pierre Georgel : "des forces profondes, divergentes ailleurs mais agissant ici de concert - l'empirisme et ses prolongements, l'économie capitaliste, les idéaux de la démocratie...- travaillent à l'édification d'une vaste "encyclopédie pittoresque", au sens propre du terme, suite éparse et protéiforme du modèle monumental : les douze volumes de planches de l'*Encyclopédie*."¹⁰⁴

On retrouvait dans cette démarche à la fois le goût pour l'insolite, le typique, le pittoresque de certaines revues illustrées et les soucis de la pédagogie par l'image que développaient les écoles de l'instruction primaire. Les premiers manuels scolaires firent en effet largement appel à l'illustration. L'un de ces manuels connut un succès très important : il s'agit du *Tour de la France par deux enfants*, destiné aux enfants du cours moyen et rédigé par

¹⁰³ *Magasin pittoresque*, première livraison, 9 février 1833, p. 1.

¹⁰⁴ Pierre Georgel : De l'instruction à la connaissance in *Usages de l'image au XIX^{ème} siècle*, Paris 1992, p. 115.

G.Bruno¹⁰⁵. Il comportait 212 vignettes qui constituaient une pédagogie récréative.

Pour le grand public, les ouvrages de vulgarisation abondaient, des collections comme la *Bibliothèque des merveilles* permettaient de diffuser les connaissances scientifiques et techniques en utilisant les gravures

Champfleury qui avait étudié l'imagerie populaire constatait : "Le peuple aujourd'hui plus que jamais est avide de connaissance de toute nature" et reconnaissait que "L'image, pour ceux qui ont besoin d'un enseignement rapide, est le meilleur auxiliaire de l'instruction ; elle vient à l'aide du texte, le précise et lui sert de preuve."¹⁰⁶

On considérait communément au XIX^{ème} siècle que la gravure et l'illustration jouaient un rôle éducatif primordial dans la société. La représentation des œuvres d'art, peinture ou sculpture, par exemple, devait servir à retracer l'histoire des arts mais aussi à former le goût au contact d'œuvres de qualité. Le directeur de la manufacture de Sarreguemines, parlant de ses assiettes, déclarait dans une lettre qu'il adressait au jury de l'Exposition des produits de l'industrie en 1844 : "je tiens essentiellement à une bonne gravure qui forme l'œil de la classe du peuple qui se sert de nos produits et qui n'a pas de tableaux à admirer pour former son goût."¹⁰⁷ La gravure de reproduction était en effet au XIX^{ème} siècle considérée comme un immense progrès car on estimait qu'elle permettrait de faire accéder à l'art et à la connaissance un public qui en avait été jusqu'alors écarté.

Cette pédagogie plaisante et attractive se développe essentiellement dans deux directions. L'une cherche à dresser des inventaires qui puissent rendre compte de la grande variété du monde dans lequel vivaient les contemporains du XIX^{ème} siècle. La France, ou même l'Europe, n'est pas seule sur la terre ; on découvre grâce aux voyages, aux conquêtes coloniales, aux expositions universelles que le monde est habité par d'autres cultures et d'autres civilisations que la sienne. On se plaît à pratiquer des comparaisons intéressantes. La large diffusion des images rend concrètes ces découvertes auprès d'un vaste public. Une autre caractéristique du didactisme encyclopédique de l'époque est de constater les progrès survenus depuis le début du siècle, de choisir certains phénomènes et d'en retracer l'évolution depuis les origines.

¹⁰⁵La première édition date de 1877.Ségolène Le Men. "La pédagogie par l'image dans un manuel de la Troisième République : Le tour de la France par deux enfants" in *Usages de l'image au XIX^e siècle*, Paris 1992, pp.119 à127.

¹⁰⁶In *L'imagerie nouvelle* cité dans le catalogue de l'exposition *Champfleury. L'Art pour le peuple*. Musée d'Orsay, 1990, p. 40.

¹⁰⁷ Archives de la Manufacture de Sèvres.

B. Les catalogues et les inventaires des richesses du monde

La formule de la *série* permettait de faire aisément l'inventaire des connaissances sur un thème donné, d'en dresser un catalogue. Certaines revues illustrées procédaient de la sorte. Entre 1840 et 1842, l'éditeur Curmer publia en 9 volumes un ouvrage qui connut alors un grand succès : *Les Français peints par eux-mêmes*. "Comme dans *La comédie humaine* ou les *Mystères de Paris*, les types remplacent les dieux et la société classifiée et visualisée sous forme d'un échantillonnage schématique qui fit le succès des albums des français peints par eux même."¹⁰⁸ 18 000 exemplaires sont vendus.

La céramique qui proposait à ses clients des ensembles de douze assiettes adopta cette démarche. L'objectif des séries a été d'abord un thème sur le mode sérieux ou humoristique, en en faisant un inventaire encyclopédique en douze vignettes.



281. *Potage aux nids d'hirondelles*
Assiette en faïence fine à décor
d'impression intitulé *Plats célèbres*.
Vers 1890. D.: 19,5 cm.
Musée de Sarreguemines

On illustre ainsi, vers 1860, le thème des boissons dans le monde en évoquant leur consommation par des scènes pittoresques : le thé est associé à la Chine, le café au monde ottoman, le cidre à une auberge normande. C'est dans le même esprit qu'à la fin du siècle on illustre *Les plats célèbres* ; six vignettes sont consacrées à des plats régionaux français : la soupe aux choux d'Auvergne, la sole Normande, le cassoulet de Toulouse, la bouillabaisse de

¹⁰⁸ Melot 1984 p.135.

Marseille, les cèpes à la Bordelaise, la choucroute de Strasbourg ; les six assiettes suivantes invitent à un tour du monde des traditions culinaires : potage aux nids d'hirondelles , caviar russe, Olla podrida espagnole, couscous arabe, macaroni à l'italienne et roastbeaf à l'anglaise.

Un des objectifs des assiettes thématiques est de montrer aussi la variété des goûts et des modes de vie selon les âges de la vie ou les conditions sociales. *A chacun son plaisir* est l'un des sujets qui fut abordé à la fin du XIX^{ème} siècle (fig.282). Les plaisirs de la vie et les loisirs de chacun sont exposés selon les âges et les milieux des individus : les jouets pour les plus petits (*Premiers pas*) ; les jeux guerriers pour un groupe d'enfants qui s'est confectionné des épées, des drapeaux (*Les plus heureux*) ; la pêche en famille au bord d'une rivière (*L'ouvrier*) ; le repas pris dans une guinguette après une promenade à bicyclette (*Jeune ménage*) ; la partie de dame jouée à la lumière de la lampe à pétrole (*Vieux ménage*) ; les conversations sur un banc public parmi les oiseaux qu'on s'amuse à nourrir (*Les invalides*) ; les multiples soins apportés aux animaux domestiques (*Vieille fille*) ; la promenade sur la grève au pied des falaises d'Etretat pour les plus fortunés (*A la mer*).



282. Les plus heureux

Assiette en faïence fine à décor d'impression intitulée *à chacun son plaisir*.

Vers 1890. D.: 19,8 cm.

Musée de Sarreguemines

Une série très proche est consacrée au repas¹⁰⁹. Elle porte le titre de *Menus*. Le principe de la composition repose sur l'existence de trois registres : le fond, en sépia, est constitué d'une petite nature morte formée par l'amoncellement de provisions de bouches : légumes, fruits, poissons, volailles ; la vignette de forme circulaire s'y superpose mais d'une manière décentrée ; enfin un petit carton écorné, situé dans la partie inférieure de la scène, le menu,

¹⁰⁹ A Longwy, une série assez proche s'intitule *Comment on dîne* (Dreyfus 1987 pp. 94-95)

énumère les plats et leurs prix (*fig.283*). Toutes les classes sociales sont concernées par les différentes scènes proposées : des chemineaux ayant déposé leurs bagages près d'un banc (*Au grand air*) ; des canotiers attablés au bord d'une rivière (*Sur les bords de la Seine*) ; des militaires dans leur chambrée (*A la caserne*) ; des porteurs des halles prenant des bols de soupe (*Aux halles*) ; des artisans (*Chez le marchand de vin traiteur*) ; de jeunes garçons adossés au parapet d'un pont déjeunant d'un cornet de pommes de terre frites (*Au soleil*), de jeunes ouvrières (*A la crémèrie*) ; des bourgeois attablés (*Au café ; Au bouillon ; A la brasserie, Au restaurant ; Au Palais Royal*).



283. Aux halles

Assiette en faïence fine à décor d'impression peinte intitulée *Menus*
Vers 1890. D.: 21,5 cm.
Musée de Sarreguemines



284. Le Billard

Assiette en faïence fine à décor d'impression peinte d'une série consacrée aux jeux.
Vers 1890. D.: 21,5 cm.
Musée de Sarreguemines

Les jeux de société très prisés par la bourgeoisie au XIX^{ème} siècle sont le thème d'une série particulière sur des assiettes de forme lentille¹¹⁰ (fig.284). Les vignettes polychromes s'inscrivent dans un cercle décentré par rapport au format du support ; elles viennent se superposer à un fond sépia de cartes à jouer, de cornets et de dés, de dominos. Des personnages de différentes époques de l'histoire s'adonnent à leurs jeux favoris : le whist, le billard, le trictrac, le piquet, la drogue, le bilboquet, les échecs, les dés, le loto, le bonneteau, les dominos, le lansquenet.

La tauromachie fut en faveur au siècle dernier ; elle fut popularisée par des nouvelles, des opéras-comiques (*Carmen*) et par des œuvres d'art (gravures de Goya). Une série de Sarreguemines raconte les différents épisodes d'un combat : l'entrée de la troupe, le jeu du manteau, le saut de la perche, la chute du picador, les chiens, l'appel du bandérillo, la pose des banderilles, les passes de la muléta, le coup d'épée, le coup de grâce et enfin le taureau traîné dehors (fig.285).



285. Le coup d'épée

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée à la tauromachie.

Vers 1900. D.: 19,8 cm.

Musée de Sarreguemines

Au milieu du XIX^{ème} siècle, l'intérêt pour les costumes régionaux et nationaux est grand ; des gravures diffusent leur image dans le public : le *Musée des costumes* fut une série de 468 gravures publiée entre 1853 et 1863¹¹¹ par l'éditeur Aubert.

Selon Frédéric Maguet, l'intérêt pour les costumes a connu deux phases : "La première, qui s'étend de 1800 à 1850, est contemporaine et partie prenante de la constitution d'un regard nouveau sur la province qui aboutira à

¹¹⁰ Cette série doit dater des années 1890-1900.

¹¹¹ Frédéric Maguet : "De la série éditoriale dans l'imagerie ; L'exemple des costumes régionaux". In *Ethnologie française*, XXIV, 1994,2, p 226 à 241.

l'émergence de personnalités régionales clairement différenciées. La seconde, qui se poursuit presque jusqu'à nos jours, met ces dernières, devenues entre temps lieux communs, au service de démonstrations idéologiques voire de messages "culturels", "publicitaires", "touristiques", etc.(...) L'idée de région, parallèle dans son développement à l'idée de nation, naît alors d'une dialectique entre le central et le local : du regard que Paris (républicain, impérial, puis redevenu royal) porte sur une province qu'il entend organiser, et du reflet de ce regard pris en charge et renvoyé par la province elle-même."¹¹²

De nombreuses séries d'assiettes de Sarreguemines sont consacrées aux costumes traditionnels.¹¹³ Ces figurations des variétés des tenues s'inscrivent dans le goût pour le pittoresque mais aussi pour celui des stéréotypes. Les scènes figurent généralement un homme ou une femme dans une pose qui permet la mise en valeur du costume porté.



286. *Fumeur et fumeuse de Landivisiau*

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée aux types bretons.

Vers 1890. D.: 19,8 cm.

Musée de Sarreguemines.

Pour les *types bretons*, qui apparaissent vers 1885-1890, le choix des personnages est très large : on y rencontre des individus aussi divers qu'une cabaretière d'Ille-et-Vilaine, un cabaretier des Côtes du Nord, un marinier des bords de la Loire, un fumeur et une fumeuse de Landivisiau (*fig.286*), des fiancés de Douarnenez, une vieille paysanne de Carnac, les sonneurs de Resporden, les conscrits du Finistère ou les écoliers de l'île de Groix.

D'autres séries de ce type furent alors créées : l'une d'elles porte le nom de *France centrale* (*fig.287*) ; on y relève entre autres les figurations des

¹¹² ibidem

¹¹³ Creil et Montereau créent une série vers 1850 sur le thème des costumes (Manoni s.d. p.81) ; à Longwy il existe une série sur l'histoire de costumes (Dreyfus 1987 p. 62-63).

laitières des Garniers à Thiers ou les fermiers bourbonnais ; une autre s'intitule *Nation*



287. (St-Flour) *Danse de la bourrée*

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série intitulée *France Centrale*.

Vers 1890. . D.: 20 cm.

Musée de Sarreguemines.

avec des types autrichiens, belges. Une troisième s'intéresse aux costumes de la *Suisse*. Un thème très proche des précédents prend pour sujet les *types marins* mais ici les vignettes sont noires et non pas polychromes. A l'aube du XXème siècle, la photographie viendra remplacer la gravure et elle fixera les caractéristiques des costumes folkloriques de quelques régions d'Europe : celles de l'Alsacienne et la Lorraine, de la Tyrolienne ou encore celles des jeunes femmes de la Forêt Noire.

La géographie de la France est enseignée par une série d'assiettes sur lesquelles s'étalent les cartes de grandes régions françaises : l'Ouest, le Nord-Est, le Centre, le Centre-Est... L'Alsace et la Lorraine, annexées par les Allemands en 1871, n'apparaissent pas. Les départements, les principales villes et chefs-lieux y sont représentés. Près du bord, se déroule une frise de blasons de villes encadrés de branches de chênes et de laurier : Paris, Nancy, Marseille, Toulouse, Lyon, Nantes, Bordeaux, Lille étaient les villes considérées comme les plus importantes de l'époque.

C. L'histoire

L'histoire au XIXème siècle est conçue comme une lente évolution du progrès qui fit passer l'humanité des obscurités de la barbarie aux lumières de la civilisation moderne. L'histoire a un sens ; cette vision répondait parfaitement aux exigences d'une génération positiviste et empiriste.



288. *Parmentier, né en 1737, a importé en France la pomme de terre en 1785, meurt en 1813.*

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée aux grands inventeurs.

Vers 1890. D.: 19,5 cm.

Musée de Sarreguemines.

Un hommage a été rendu vers 1880 aux grands inventeurs : Berthold Schwartz qui inventa la poudre à canon, Christophe Colomb le découvreur de l'Amérique, Palissy qui découvrit les émaux, Galilée qui expliqua le mouvement de la terre, Jacquart qui créa un métier à tisser qui porte son nom, Claude Chappe qui inventa le télégraphe, Jeanner qui découvrit la vaccine, Parmentier qui introduisit la pomme de terre en France (*fig.288*).

Parmi les révolutions techniques qui marquèrent le siècle, celle des moyens de locomotion et des communications fut la plus marquante. La série *Locomotion* met en scène sur chacune de ses vignettes, deux moyens de locomotion d'époques différentes afin qu'on puisse apprécier les progrès effectués : sur une rivière, naviguent un coche d'eau, un bac du XVIIIème siècle et un bateau mouche du XIXème ; sur une route de campagne circulent un landau du XIXème siècle et un carrosse du XVIIIème ; devant une résidence passent une chaise à porteurs et un milord du XIXème siècle (*fig. 289*); près d'une zone de combat se pressent des officiers d'Etat-major à cheval et des soldats de liaison à vélo de la fin du XIXème siècle. Sur la mer déchaînée voguent un vaisseau à voile et un navire à vapeur ; un cocher de fiacre propose ses services à un jeune couple moderne qui répond "merci nous prenons le train onze."



289. Chaise à porteurs et Milord
Assiette en faïence fine à décor
d'impression peinte d'une série
intitulée *Locomotion*.
Vers 1890. . D.: 21,5 cm.
Musée de Sarreguemines.

L'histoire de la communication, des postes et télégraphes est abordée par l'évocation de leurs ancêtres : depuis les signaux de feux de bois des Gaulois en passant par le premier appareil Chappe.

L'histoire de la marine est retracée dans ses grandes lignes par une vue d'un navire et le portrait d'un grand capitaine : pour le XVII^{ème} siècle, une flûte et le portrait de Porbin, une galère et D'Estrée ; pour le XVIII^{ème} un vaisseau de premier rang et Suffren ; pour le XIX^{ème}, les premiers vaisseaux à vapeur et Dumont d'Urville ; le bombardement de Fou Tchéou en 1884 et l'amiral Courbet ; l'escadre française à Cronstadt et l'amiral Gervais.



290. Etienne et Joseph Montgolfier
Assiette en faïence fine à décor
d'impression d'une série consacrée
à la naissance de l'aviation
Vers 1910. D.: 20,5 cm.
Musée de Sarreguemines.

Pour l'histoire de l'aviation, on a procédé de la même manière : un médaillon présente un portrait alors que le fond montre les machines volantes.

La qualité des vignettes est cependant inférieure. On découvre ainsi Etienne et Joseph Montgolfier (*fig.290*), L. Gambetta s'apprêtant à quitter Paris en ballon, le comte de Zeppelin, le colonel Renard, créateur des dirigeables, Henri Farman, Wilbur Wright, Latham.

On a souhaité aussi à la fin du siècle retracer l'évolution des uniformes depuis le début de la Révolution française. La série débute par le règne de Louis XVI, puis se poursuit par la Première République, la Convention, le Directoire, le Consulat, l'Empire (avec deux assiettes), Louis XVIII, Louis Philippe, la Seconde République, Napoléon III et la Troisième République.

D'autres séries encore témoignent de l'*Histoire de l'architecture* depuis l'abri sous roche de l'âge de la pierre taillée ; elle montre la diversité et l'évolution de l'habitat dans le temps et l'espace : *Type Hébreu ; Type Etrusque ; Type Hindou ; Type Grec ; Type Romain italien...*¹¹⁴

V. L'imagerie du rire et de l'humour

A. Le rire au XIXème siècle

La fin du XIXème siècle a été une période où l'on aimait rire : rire des personnalités politiques, rire de ses semblables, rire de soi-même. Les événements les plus dramatiques, comme la guerre de 1870 et le siège de Paris, sont revus sur le mode humoristique.

A la ville, on se pressait aux opérettes d'Offenbach et aux pièces de Labiche, de Feydeau sur les boulevards. On aimait rire des plaisanteries des chansonniers aux cabarets et des facéties des premiers clowns au cirque. On lisait, dans les journaux, les billets d'Alphonse Allais et de Courteline. Les plus grands penseurs de l'époque s'intéressaient au phénomène : Baudelaire écrivit en 1855 un essai intitulé *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*¹¹⁵ ; Penjon, s'interrogea sur le Rire et La Liberté dans la sérieuse *Revue philosophique* en 1899 ; Bergson publia *Le Rire*, son essai, dans la *Revue de Paris* en 1899.

Les journaux satiriques et humoristiques abondaient. Le vote de la loi sur la liberté d'expression de la presse du 29 juillet 1881 favorisa leur création et ils devinrent particulièrement nombreux. Parmi les titres les plus connus, il faut citer : *La Lune*, *L'Eclipse*, *Le Grelot*, *Le Rire*, *La Feuille*, *Le Mirliton*,

¹¹⁴ 1889, *La Tour Eiffel à l'Exposition Universelle* Cat. d'exposition du Musée d'Orsay. 16 mai-15 août 1989. N° du Cat : 96 à 104.

¹¹⁵ Article publié le 8 juillet 1855 dans *Le Portefeuille*.

L'Assiette au beurre, *l'Almanach Vermot*. *Le Rire* tirait à 150 000 exemplaires au début du siècle. Certaines de ces revues satiriques étaient lues à Sarreguemines si l'on en croit une lettre du 14 janvier 1891 adressée au directeur du "Kreis"¹¹⁶ de Sarreguemines par la police frontière de Novéant : "L'employé de la faïencerie, le nommé Jules Fournier"¹¹⁷, âgé de 38 ans a été surpris dans le train du matin pour Paris en possession des journaux français *Le Petit journal*, *La lanterne* et *L'Intransigeant*, tous ces organes de presse connus pour leur chauvinisme et leur esprit satirique datés des 13 et 14 janvier, sont formellement interdits chez nous."¹¹⁸ Des illustrateurs et des humoristes qui signèrent des dessins d'humour au XIXème siècle, beaucoup sont restés célèbres : Daumier, Grandville, Cham, Gustave Doré, André Gill, Steinlen, Caran d'Ache, Robida, Guillaume, Forain, Jossot, Léandre.



291. A. Guillaume.

4 jours de consigne a salué cette officier avec sa pipe dans ses dents.(sic)

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série intitulée *Mes 28 jours*

Vers 1910. D.: 21,7 cm.

Musée de Sarreguemines.

La production des faïenciers suivait et prolongeait cet engouement. Quelques séries d'assiettes de la fin du siècle, éditées par la manufacture de Sarreguemines, portèrent la mention *Almanach Vermot* à côté de la légende. La faïencerie n'hésita pas à reproduire les dessins des plus grands humoristes de son temps comme Albert Guillaume (fig.291). Le dessinateur était né à Paris en 1873 dans une célèbre famille d'architectes. Très jeune, il collabora à de nombreux journaux populaires et exposa au Salon des Humoristes et même à la Société Nationale des Beaux-Arts. Il publia de nombreux albums, trois d'entre eux : *Mes 28 jours*, *Mes Campagnes* (1895), *Madame est servie* (1897) ont été édités sur des assiettes vers 1900-1905 par la manufacture de Sarreguemines.

¹¹⁶ Circonscription administrative équivalente à l'arrondissement.

¹¹⁷ Jules Fournier, (1852-1908), artiste à la manufacture, chef du service 6, élève de Carpeau.

¹¹⁸ Heiser s.d. p. 67.

Il semble que la manufacture lui ait adressé des commandes particulières. Une collection privée comportant des documents de la faïencerie renferme une aquarelle originale de Guillaume, projet pour le décor d'un plat rectangulaire.

L'humoriste, Henri Maigrot, dit Henriot, abandonna ses études de droit pour se lancer dans la caricature ; il fournit des dessins pour de nombreuses feuilles parisiennes dont : *Baïonnette*, *L'Illustration*, *le Petit journal pour rire*, *l'Almanach Vermot*. Il devint en 1890 directeur du *Charivari*. Il illustra pour Sarreguemines de nombreuses séries : *Au restaurant*, *Les voyages comiques*, *Le monde oiseau*, *La cité de Carcassonne*.

Henri Boulanger, dit Gray, était un affichiste et caricaturiste parisien. Il croqua des dessins pour les journaux *Courrier français*, *Paris illustré*, *Paris s'amuse*. Il conçut également des costumes de music-hall, et créa des cartes postales. Il signa pour Sarreguemines une série sur les femmes et la bicyclette.

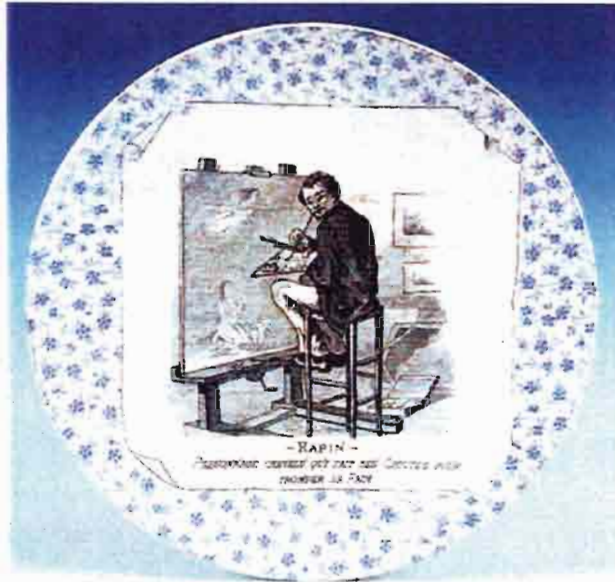


292. Benjamin Rabier
Amélie tu peux finir le gigot
Assiette en faïence fine à décor
d'impression
Vers 1910. D.: 19,8 cm.
Musée de Sarreguemines.

Benjamin Rabier fut l'un des plus célèbres dessinateurs de cette époque (fig.292). Il travailla d'abord pour l'imagerie Pellerin d'Epinal avant de collaborer à des périodiques comme le *Journal amusant*, *le Rire*, *Pêle Mêle*. Après 1906, il se spécialisa dans le livre pour enfant et créa le personnage du célèbre canard Gédéon. C'est lui qui réalisa également la vignette publicitaire du fromage *La vache qui rit*. Il mit très souvent en scène des animaux dans des situations cocasses. La manufacture de Sarreguemines publia plusieurs séries d'assiettes de Benjamin Rabier dont l'une porte le titre de *Le cochon trouvé*.

B. Les procédés du rire

Le dessin humoristique utilise à la fois le texte et l'image. L'effet comique naît le plus souvent de la combinaison ou de l'opposition des deux.



293. *Rapin . Personnage chevelu qui fait des croûtes pour tromper sa faim.*
Assiette en faïence fine à décor d'impression
Vers 1910. D.: 20 cm.
Musée de Sarreguemines.

La légende de la vignette permet l'utilisation de divers procédés fort variés pour faire rire. Le jeu de mots est l'un des plus fréquents, il joue habituellement sur leur polysémie. Il apparaît dans de nombreuses légendes : *"la grève des coiffeurs, c'est un coup de toupet qui va défriser bien des gens"* (série : *Les grèves.*) ; *"Eclipse. Elle est souvent provoquée par l'apparition d'un gendarme"* (série : *Cours d'Astronomie comique* ; la vignette montre des brigands se sauvant à l'approche d'un représentant de la loi) ; *"Rapin. Personnage chevelu qui fait des croûtes pour tromper sa faim."* (série : *Perse sur les professions*) (fig.293).

Le calembour joue lui sur l'homophonie, c'est-à-dire sur l'analogie des sons des mots utilisés. Les effets ne sont pas toujours des plus heureux. Dans les répliques tirées de la série *Devinettes* (une question est posée sur la vignette ; la solution se trouve au dos), le calembour surgit d'une manière surprenante dans la réponse : *"comment rendre cette pomme invulnérable ?"*, le facétieux répond *"il faut la cuire assez"*. Ou encore : *"A quel titre un enfant né d'hier, peut-il servir dans un régiment ?"*, réponse *"comme vivandière"*. Dans une série consacrée aux *Légumes*, on découvre avec surprise la proposition suivante : *"La chicorée. Elle représente la maternité parce que la chicorée est ta mère."*

**294. Henriot**

où il y a de la hyène, il n'y a pas de plaisir

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série intitulée *Carnaval des proverbes*.

Vers 1910. D.: 19,5 cm.

Musée de Sarreguemines.

Quand la similitude des sons est incomplète, on se trouve en présence d'"à peu près" ; ils furent abondamment utilisés sur les vignettes de la série *Carnaval des proverbes* dont les dessins, dus à Henriot, sont extraits de l'*Almanach Vermot*. Il s'agit bien souvent de situations extrêmes où les effets se distinguent par leur lourdeur : " où il y a de la hyène, il n'y a pas de plaisir" (fig.294); "qui trop embrasse mal ...otru" ; "Scarlatine et rougeole en même temps ! Vous avez tort ...il ne faut pas courir deux fièvres à la fois."

Dans le dessin, l'auteur met en œuvre d'autres procédés ; il agit le plus souvent par simplification et transformation des traits. Ce sont les visages et les têtes qui, le plus souvent, font l'objet de ces modifications. Celles-ci peuvent être radicales comme sur une vignette des années 1860 où deux hommes de robe, avocats ou notaires, sont affublés de têtes de chat et de rat (série non titrée sur des proverbes et expressions ; légende : "A bon chat -bon rat")

La transformation peut concerner aussi l'ensemble du corps. Henriot procède à l'allongement exagéré des corps de deux jeunes filles pour illustrer, dans la série *Les légumes*, la vignette consacrée aux *Asperges en branche*.

**295. A. Lepetit***Victor Hugo*Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série intitulée *Les contemporains dans leur assiette*.

Vers 1878. D.: 24 cm.

Musée de Sarreguemines

La caricature s'inscrit dans cette démarche : elle simplifie en isolant un trait qu'elle amplifie et qu'elle rend envahissant, *caricare* en italien signifie exagérer. C'est l'exagération dans le dessin qui produit le rire. En 1878, pour l'Exposition universelle de Paris, l'éditeur Macé réalisa une magnifique série d'assiettes intitulée : *"Les contemporains dans leur assiette"*. Pour croquer les célébrités de l'époque et les caricaturer, il fit appel à Alfred Lepetit, lithographe, journaliste, chansonnier qui collaborait aux principaux journaux satiriques de son époque : *Charivari*, *L'Eclipse*, *Le Grelot*. Ces caricatures furent portées sur des assiettes en faïence de Sarreguemines ¹¹⁹. Elles représentaient Alexandre Dumas, Victor Hugo (fig.295), Gambetta, Victorien Sardou.

L'apposition, sur une même vignette, d'un dessin et d'une légende qui s'opposent, peut provoquer un choc qui incite au rire. Lorsque les répliques échangées et les circonstances évoquées par le dessin se trouvent éloignées, il se produit un comique de situation. Ainsi sur une vignette voit-on un jeune soldat couché sous sa tente minuscule au milieu d'un camp militaire, accueillir un parent par ces paroles déférentes : "Tiens c'est vous mon oncle. Donnez-vous donc la peine d'entrer dans mon salon" (série non titrée sur le thème des visites vers 1860-1870). Le même procédé est employé à la fin du siècle sur une assiette où un clochard, installé sous un pont, s'adresse à un élégant visiteur "excusez-moi, cher Monsieur, si je vous reçois dans ma chambre à coucher".

L'auteur peut alors utiliser l'ironie qui fait dire à la légende le contraire de ce que laisse entendre le dessin, ou le burlesque lorsqu'un sujet noble ou héroïque est traité avec des personnages vulgaires ou animalisés.

¹¹⁹ Collection du musée de Sarreguemines inv. n° 93. et 93.32



296. *Faust. Ah ! je ris de me voir si belle en ce miroir.*

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série intitulée *Opéras*.

Vers 1900

Musée de Sarreguemines

Dans la série *Opéras*, on a suscité une opposition entre les légendes constituées d'extraits d'opérettes célèbres et les figures mettant en scène des animaux : singes, chiens, chats, porcs (*fig.296*). Ainsi une vignette montrant un singe renversant une grande bassine d'eau sur une frêle plante en pot est-elle accompagnée des vers suivants de l'opérette *Mignon* : "*Pour rendre à la fleur épuisée / Sa couleur, son éclat vermeil / Ah ! printemps ! Donne-lui ta goutte de rosée.*" Ce procédé a été utilisé également vers 1900, dans des séries ayant pour thèmes les proverbes, les métiers ou encore les petites annonces sur fond *Perse*.

C. Les cibles du rire

La satire sociale des humoristes du XIX^{ème} siècle connaît des lieux communs, des cibles privilégiées : des types, des professions, des activités ou des catégories sociales dont il était coutumier de railler tel ou tel défaut notoire. Il était de tradition de jeter un regard analytique sur la société et d'y observer et de déceler des types, des classes, des espèces à la manière scientifique des naturalistes. Toute une littérature s'était développée dont le modèle était l'ouvrage *Les Français peints par eux-mêmes* qui présentait par l'image et par le texte les différents acteurs du théâtre social : le collectionneur, la grisette, l'homme de lettres...

Les humoristes de l'époque, Daumier, Gavarni utilisèrent des méthodes identiques pour railler les travers de leurs contemporains. A la fin du XIX^{ème} siècle, le répertoire des types semble s'appauvrir. Proche de la

stéréotypie, il se limitait à quelques figures très marquées, très conventionnelles.

1) Les militaires

Les militaires constituèrent tout au long du XIX^{ème} siècle un sujet inépuisable de dessins et de caricatures. Les séries consacrées à la vie de caserne¹²⁰, à la Garde Nationale¹²¹, au service militaire, aux périodes de réserves¹²² sont innombrables. Des idées reçues et des lieux communs nourrissaient cette iconographie. Des types se constituaient insensiblement comme le montre Baudelaire en parlant de l'œuvre de Constantin Guys, en 1863 : "Aucun type militaire n'y manque et tous sont saisis avec une espèce de joie enthousiaste : le vieil officier d'infanterie, sérieux et triste, affligeant son cheval de son obésité ; le joli officier d'état-major, pincé dans sa taille, se dandinant des épaules, se penchant sans timidité sur le fauteuil des dames, et qui vu de dos, fait penser aux insectes les plus sveltes et les plus élégants ; le zouave et le tirailleur, qui portent dans leur allure un caractère excessif d'audace et d'indépendance, et comme un sentiment plus vif de responsabilité personnelle ; la désinvolture agile et gaie de la cavalerie légère ; la physionomie vaguement professorale des corps spéciaux, comme l'artillerie et le génie, souvent confirmée par l'appareil peu guerrier des lunettes : aucun de ces modèles, aucune de ces nuances ne sont négligés, et tous sont résumés, définis avec le même amour et le même esprit"¹²³

Au début du XIX^{ème} siècle, les militaires sont reconnus comme de bons vivants, souvent ivres, irascibles, voire chapardeurs. Vers 1830, paraît une série commune à de nombreuses manufactures et dont les vignettes étaient tirées de gravures de Charlet, Horace Vernet, Bellangé. Parmi les scènes représentées, on peut voir deux soldats voler un cochon dans une ferme : "*Tiens ferme*", ou tenter de chevaucher un âne¹²⁴ : *L'apprenti cavalier* ; sur une autre assiette, à la même époque, un soldat éméché s'attaque à un poteau indicateur "*Tu es Français ou tu n'es pas Français. Si tu n'es pas Français j' t'enfonce*" (fig.297).

¹²⁰ Série *La Vie militaire, Charges militaires* et de nombreuses séries non titrées. Les autres manufactures produisent à la même époque de nombreuses vignettes sur le même sujet : à Creil et Montereau (Naudin 1980 P. 170 à 172), à Longwy (*Ah ! quel plaisir d'être soldat* ; Dreyfus 1987 p.92-93), à Gien (série *Proverbes et militaires*, vers 1875 ; Bernard et Renard 1981 p. 99).

¹²¹ Séries *Vive la Garde Nationale mobile* ; *La Garde Nationale*.

¹²² Série *Mes Vingt-huit jours* ; à Lunéville on édite *Nos réservistes* (Manoni s.d.p.88).

¹²³ Dans "*Le peintre de la vie moderne*", publié dans *le Figaro* en trois livraisons : les 26 et 29 novembre, le 3 décembre 1863. Reproduit dans Baudelaire *Ecrits sur l'art*, édition Le livre de poche n° 3921, 1992, p. 369 à 412.

¹²⁴ Cette vignette est connue aussi à Longwy (Dreyfus 1987 p.18-19) et à Choisy-le-Roi (Naudin 1980 p.51)



297. *Tu es Français ou tu n'es pas Français. Si tu n'es pas Français j' t'enfonce* Assiette en faïence fine à décor d'impression Vers 1830. D.: 21,5 cm. Musée de Sarreguemines

A la fin du siècle, le sujet devient beaucoup plus présent dans l'iconographie ; les souvenirs de régiment alimentent l'imaginaire des humoristes. Courteline, qui avait été engagé au 13ème chasseur à cheval de Bar-le-Duc, consacre plusieurs de ses ouvrages à la vie militaire : *Les Gaîtés de l'escadron* (1886), *Le Train de 8 heures 47* (1888). A la même époque apparaissent sur les scènes de music-hall des artistes habillés en soldat, en troufion ou en toulourou selon les expressions de l'époque. Ils chantent et racontent la vie de caserne. Le comique troupier devient un genre à la mode. Eloi Ouvrard (1855-1938) semble être, vers 1877, l'inventeur du genre ; il fut le premier à se produire sur scène en uniforme qu'il eut l'autorisation de porter à partir de 1891. Il fut suivi dans cette voie par de nombreux imitateurs comme Polin.

Au cours de cette période, la faïencerie consacra de très nombreuses séries d'assiettes à ce thème. Des types se dessinaient là aussi. L'homme du rang était souvent un naïf. Les jeunes recrues portaient le nom de *bleu* (série *Charges militaires*), ils se révélaient maladroits et distraits. On peut ainsi voir l'un d'eux chercher son képi alors qu'il se trouve perché à l'extrémité de son fusil, dans son dos (série *Mon régiment*). Ils supportaient mal l'abus de boisson ; une jeune recrue est surprise en état d'ivresse par son officier et tente de s'expliquer : "*Mon capitaine, il croit que je suis bu, pour sûr, pourtant je ne suis pas bu, même que je suis dans mon état anormal*" (série *Troupiers en balade*). Les plus aguerris sont insolents et méprisants pour les civils ; un marin mécontent interpelle le garçon de café en ces termes : "*Dites donc l'empaillé, qu'est ce qu'il y a là dedans ?/ - De l'eau. /- de l'eau ! Merci, je sors d'en prendre.*" Un autre, installé dans un jardin public, s'est assis sur le couvre-chef

d'un vieux monsieur qui le lui fait remarquer : *"Pardon M. le militaire, je crois que vous êtes assis sur mon chapeau ? / -faites pas attention...il me gêne pas."*



298. Bleus. *"Vider les étrières". se fait d'autant plus vite qu'on n'en a pas !....*

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série intitulée *Charges militaires*.

Vers 1830. D.: 19,5 cm.

Musée de Sarreguemines



299. *Salle section ! y en a pas un qui marche ensemble !*

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série intitulée *Mon régiment*

Vers 1905. D.: 22 cm.

Musée de Sarreguemines

Les sous-officiers forment une caste intermédiaire, rompue au métier, utilisant des formules stéréotypées, une véritable langue de bois. Ils se font aussi remarquer par l'ineptie de certains de leurs propos. Guillaume a collecté ces perles de langage : *"J'en entends un qui compte pas !"* (série *Mon régiment*), *"Sale section ! y en a pas un qui marche ensemble !"* (série *Mon régiment*) (fig.299), *"D'abord on doit se taire quand on parle à un supérieur"* (série *Mes 28 jours*).

L'officier se révèle aristocrate, élégant, parfois très fier, voire dandy. Les officiers supérieurs utilisent les soldats à leur ordre pour des sujets futiles : l'un d'eux a donné une mission à son planton qui aussitôt se précipite à cheval

dans les rues de la ville, renversant les passants *"Ventre à terre ! Ordre de la place ! Ne se doute pas qu'on l'envoie chercher un bouton de manchettes ! Les victimes non plus !"* (série *Charges militaires*). Sur une autre vignette, un ordonnance à cheval revient à la caserne avec un paquet sur les bras, *"La blanchisseuse avait oublié une chemise."* (série *Charges militaires*).

Les jeunes officiers aiment parader. Un groupe de sous-lieutenants en sortie s'entassent sur une voiture qui roule à tombeau ouvert. *"Tous sous-lieutenants ! Le colonel n'a permis que deux chevaux pour empêcher trop d'épate"* (série *Charges militaires*) Le cheval ajoute au prestige de l'uniforme. *"A la dernière inspection le général a remarqué que les queues des chevaux étaient trop courtes. De G. de la Braise a fait raccourcir encore la queue du sien pour bien montrer qu'il est à lui"*(série *Charges militaires*).



300. *Tenez mon petit fantassin vous me faites l'effet d'une statue pedestre qui voudrait se comparer à une statue écuystre !!...!*

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série intitulée *Troupiers en ballade*.

Vers 1905. D.: 19,5 cm.

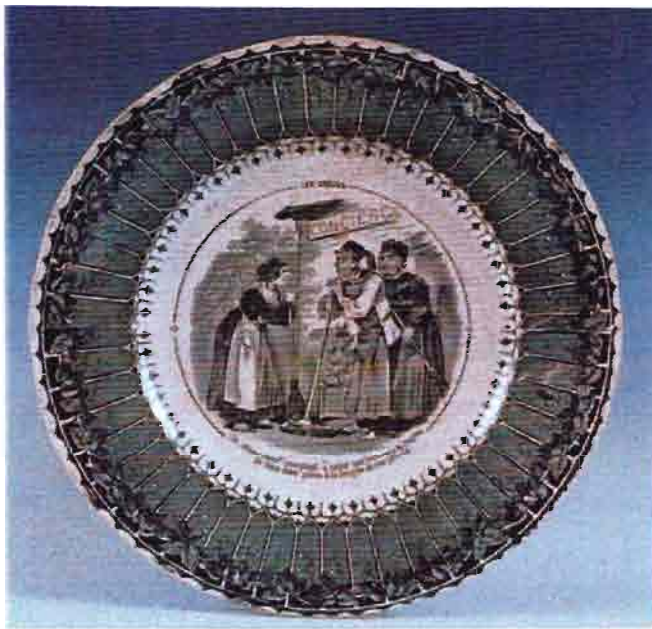
Musée de Sarreguemines

On est fier de son régiment ou de son arme. Une forme de hiérarchie implicite semble s'être établie sur ce point. Un cavalier s'adressant à un fantassin lui fait observer avec beaucoup de condescendance : *"Tenez mon petit fantassin vous me faites l'effet d'une statue pedestre qui voudrait se comparer à une statue écuystre !!..."* (série *Troupiers en balade*) (fig.300). Un autre s'élève avec véhémence contre un rival : *"Auriez vous l'outrecuidance de prétendre sur le cœur de Mademoiselle, quand un cavalier a posé sa candidature"* (série *Troupiers en balade*).

2) Les professions

Les concierges occupent une place privilégiée dans la préoccupation des citadins du XIXème siècle. Il en existe des types différents selon les

quartiers de Paris : "Brodé sur toutes les coutures, oisif, le concierge joue sur les rentes dans le faubourg Saint-Germain, le portier a ses aises dans la Chaussée-d'Antin, il lit les journaux dans le quartier de la Bourse, il a un état dans le faubourg Montmartre. Le portier est une ancienne prostituée dans le quartier de la prostitution ; au Marais, elle a des mœurs, elle est revêche, elle a ses lubies."¹²⁵ Dans *Les Mystères de Paris*, Eugène Sue baptise l'un de ses personnages, un concierge, "M. Pipelet" ; ce nom propre deviendra vite un type ; on en a tiré le mot féminin *pipelette*. Les journaux satiriques en font un sujet de caricatures.



301. Concierges. On donne 10 000 Frs comptant à celui qui trouvera le moyen de faire faire grève à la langue de ces gens là !"

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série intitulée *Les grèves*.

Vers 1870. D. : 20,2 cm.

Musée de Sarreguemines

"Comme le propriétaire n'habite pas sa maison, le concierge le représente pour encaisser les loyers, s'occuper de la mise en location des appartements vacants, entretenir les parties communes de l'immeuble et assurer une certaine police interne. Il se tient à la frontière du public et du privé, c'est un filtre entre la rue et les appartements. De méchantes langues lui attribuent également un rôle d'indicateur : les rédacteurs de *L'assiette au beurre* le jugent aussi nuisible que les "suppôts" de l'Eglise et de l'armée."¹²⁶

Une série leur a été consacrée vers 1880. Ils y apparaissent empreints de mauvaise foi. Appelé dans la mansarde d'un artiste, un appartement au sol couvert de champignons, l'un d'eux a le front de s'exclamer : "*Parbleu j'en ai aussi dans ma loge de l'humidité moi ! pourtant je ne m'en plains pas !*" Ils sont peu vaillants à l'ouvrage, et rabrouent ceux qui viennent les déranger : "*Mme Victoire, une fois pour toutes lorsque je lis mon journal, je*

¹²⁵ Balzac, *Ferrague*, 1833 (cité par R.H. Guerrand *Espaces privés* in *Histoire de la vie privée*, T.4, Paris 1987, p.331).

¹²⁶ R.H. Guerrand : "Espaces privés"

n'aime pas à être dérangé." Leur attitude est fonction de leurs interlocuteurs ; ils font nombre de courbettes devant le propriétaire de l'immeuble *"Bas et rampant avec le propriétaire "* comme le dit une vignette. Mais ne daignent pas répondre aux saluts de certains habitants de l'immeuble *"insolent avec les locataires"*. Ils sont prêts à tout pour louer certains appartements *"Cet appartement est agréable. L'été il n'y fait pas froid, je vous l'assure"* ; ils dédaignent les rapins qu'ils savent mauvais payeurs *"j'en suis fâché, nous ne louons pas à des artistes"*.

Les concierges sont réputés être bavards. Dans une série intitulée *Les grèves*, on les voit en colloque avec cette légende *"On donne 10 000 Frs comptant à celui qui trouvera le moyen de faire faire grève à la langue de ces gens là !"* (fig.301).



302. Henriot

Les truites du lac sont passées ...gardez les pour les clients qui auront un rhume de cerveau

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série intitulée *Au restaurant*

Vers 1900. D.: 20,5 cm.

Musée de Sarreguemines

Les aubergistes sont soupçonnés de malhonnêteté, servant des nourritures douteuses ou frelatées... Le propriétaire de l'établissement *"A la renommée des bons lapins"* explique à son marmiton *"tu comprends marmiton que si on impose les chats nous serons forcés d'augmenter le prix de la gibelotte"*. Dans un restaurant dans la montagne, le chef de cuisine fait des recommandations à la serveuse *"Les truites du lac sont passées ...gardez les pour les clients qui auront un rhume de cerveau"* (série *Au restaurant*) (fig.302). Dans un autre établissement un client interroge le garçon : *"Quelle différence y a-t-il Joseph entre votre cognac à 50 centimes ou à 3 francs le petit verre ? / - Mais la différence de prix, Monsieur... Quant à l'eau de vie, c'est la même !"*

Une série sur fond *Perse* a pour thème les professions. Le déménageur semble être, à l'époque, la terreur des propriétaires se transformant à l'occasion en entreprise de démolition. Le savetier doit sans

cesse relever des défis dans l'exercice de son métier ; il possède *"L'art d'accommoder les restes."*



303. - Ah! brave paysan quelle suave journée!..

- pour conduire l'fumier, oui, pour les betteraves, faudrait d'eau.

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée aux paysans

Vers 1900. D.: 19,5 cm.

Musée de Sarreguemines

Les paysans¹²⁷ semblent hermétiques au monde moderne et à la médecine. Une vieille femme soigne son mari alité : *"Pisque j'te dis qu'c'est un cataplasme ! /- J'te dis pas, mais j'seu ben que j'pourrons jamais avaler ça !"* Ils méconnaissent les vertus de l'hygiène : *"Ben quoi Batiss' c'est pas dimanche aujourd'hui./-J'sais ben /-Alors pourquoi qu'tu te débarbouilles ?"* Ils sont taquins avec les gens de la ville, l'un d'eux plaisante un citadin venu herboriser : *"Vous qui f'sez collection d'herbes, y a l'Colas qu'engage justement du monde pour sarcler ses vignes."* Ils sont aussi caractérisés par une insatisfaction chronique ; au citadin qui se réjouit du beau temps, un vieux paysan répond *"Pour conduire l'fumier oui, pour les betteraves faudrait d'eau"* (fig.303).

3) Les mœurs conjugales

Ce sujet est un thème de satire qui traverse les différentes époques de l'histoire humaine. Il passionna le XIXème siècle : Daumier lui consacra un recueil¹²⁸, Balzac écrivit une *Physiologie du Mariage* (1829) A. de Saint-Luc et P. Aymé publièrent la *Physiologie de la Vie conjugale* en 1842. Le sujet

¹²⁷ A Creil et Montereau plusieurs séries les mettent en scène : *A la campagne* (entre 1884 et 1895, J.Bontillot : fiche doc.n°7 du Centre d'études et de recherches historiques et archéologiques de Montereau et environs) et *Nos bons villageois* (entre 1867 et 1876, fiche doc. n°8 du Centre d'études et de recherches historiques et archéologiques de Montereau et environs).

¹²⁸ *Les mœurs conjugales* qui parut entre 1839 et 1842.

constituait aussi le fond de la plus grande partie de la production romanesque du siècle.

La femme a toujours occupé une place privilégiée dans les préoccupations des humoristes. Elle apparaît fréquemment sur les assiettes de la faïencerie de Sarreguemines. On lui reproche sa coquetterie, sa superficialité, ses goûts de luxe, l'extravagance de ses toilettes, sa vanité, voire la légèreté de ses mœurs : *"Le cocher nous a dit vous pouvez bien monter à quatre dans ma voiture vous êtes des femmes si légères."* (série non titrée sur les mœurs).

Souvent, elle est dotée d'une force de caractère redoutable. Sur une vignette de la série *Baliverne*, une jeune fille, une faucille à la main, s'approche menaçante d'un jeune homme : *"Tu m'épouseras, tu n'voudrais point entendre dire que j'ons tué m'Suborneux à coups de serpe ! "*.



304. Tempête.

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série intitulée *Signe des temps*
Vers 1900. D.: 21,7 cm.
Musée de Sarreguemines

Les épouses acariâtres sont nombreuses dans l'iconographie des séries et l'on insiste fréquemment sur les déboires des maris. Une femme dans un intérieur dévasté s'apprête à frapper son époux qui supplie : *"Finis donc, Titine, les voisins vont s'figurer que nous faisons un mauvais ménage"* (série non titrée sur la pauvreté). C'est à une scène identique à laquelle on assiste dans la série *Signes des temps* : un pauvre homme falot est agressé par une épouse colère (légende : *Tempête*) (fig.304). Mais des hommes n'acceptent pas la situation si on en croit la conversation de deux époux, les bras chargés d'enfants et de sacs à provisions : *"Sans son indomptable énergie l'homme*

*serait l'esclave de la femme.*¹²⁹ C'est l'époque des bas-bleus négligeant leur ménage pour s'occuper de littérature ou de science. Ces assiettes décoratives semblent être pour la plupart décorées par des hommes et destinées à un public masculin¹³⁰.

4) La comédie des mœurs



305. A. Guillaume

Le gibier sent le poisson /-Système des compensations le poisson sentait le gibier

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série intitulée *Madame est servie*

Vers 1905. D.: 21,5 cm.

Musée de Sarreguemines

La comédie des mœurs semble être le thème essentiel de la série "Madame est servie" de Guillaume. Si l'on en croit l'auteur, les invitations sont l'objet de l'exercice de la mesquinerie et de l'hypocrisie au sein des conventions sociales. Sur l'une des vignettes, on nous fait partager l'embarras de la maîtresse de maison au moment où elle pose sur la table les cartons des invités : *"Si je ne les mets pas à côté l'un de l'autre, Léonie m'en voudra... Si je les mets à côté l'un de l'autre j'aurais l'air de savoir"*. Un couple accueille sans enthousiasme un carton d'invitation : *"Bah ! accepte toujours... et puis tu leur feras servir la santé de ta mère"*. Pendant le repas, les apartés des invités sont acerbes : *"Le gibier sent le poisson /-Système des compensations le poisson sentait le gibier"*. Guillaume met en parallèle les réactions de chacun après la

¹²⁹ Cette série est proche de celle intitulée *Le monde renversé* de Longwy qui traite de l'émancipation féminine et où on voit s'inverser les rôles dans le couple. (Dreyfus 1981 p. 78-79) Creil et Montereau éditent *Le divorce* entre 1888 et 1895 (J. Bontillot, fiche n°11 du CERHAME Centre d'études et de recherches historiques et archéologiques de Montereau et environs), entre 1867 et 1876 *Le monde à l'envers* (J. Bontillot, fiche n°48 du CERHAME) et vers 1876-1884 *Les plaisirs du ménage* (J. Bontillot, fiche n° 51 du CERHAME).

¹³⁰ On peut penser que pour le choix de la vaisselle de table le goût de la maîtresse de maison était déterminant, c'est du moins l'idée que suggère la lecture des annonces publicitaires de l'époque. Pour les assiettes décoratives, le choix de l'époux intervenait beaucoup plus ; il devait imposer le sujet des séries qui étaient acquises. On le voit dans la petite nouvelle de Stoskopf intitulée "Des assiettes en contrebande" publiée vers 1910, dans le *Nouveau Journal de Strasbourg*.

réception. Les hôtes s'exclament après le départ des derniers invités *"Ouf ! les voilà partis"*, et les invités *"ouf, nous voici rentrés"*.

Parfois la vulgarité transparaît sous les tenues les plus riches. Une gracieuse personne vêtue d'une robe élégantes et d'un large chapeau à plumes, est juchée sur une chaise afin de mieux observer le déroulement d'une course de trot. Dans le feu de l'action, elle laisse par ses paroles révéler sa véritable nature : *"V'la une course un peu rigolo, v'là déjà quatre jockeys qui se cassent la margoulette."* (série course).

5) Les chasseurs



306. Chasse aux canards sauvages

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée aux Chasseurs

Vers 1900. D.: 20 cm.

Musée de Sarreguemines

Ce sont les chasseurs qui de loin excitent le plus l'imagination des humoristes. Une vingtaine de séries leur est consacrée au cours du siècle¹³¹ ; la plupart raconte les déboires qui attendent les chasseurs dans l'exercice de leur loisir : les ennuis avec les gardes chasse, l'attente sous la pluie, les quolibets des épouses, les dangers que constituent le gibier, les pièges à loup ou les mauvais tireurs. Il existe en fait bien des types variés de chasseurs. Il y a les aristocrates de la chasse, comme cette élégante qui s'ennuie et qui déclare avec férocité : *"Baron à défaut de cerf je tire sur vous"*. Il y a les vantards qui désignent leur descente de lit en disant *"oui bonhomme, c'est la peau d'un lion que j'ai tué au Sénégal"*, ceux qui font preuve de fausse modestie

¹³¹ Vers 1860, Creil et Montereau réalisent : *L'ouverture de la chasse* (Naudin 1980 p. 147) ; Longwy consacre au sujet plusieurs séries (Dreyfus 1987 p. 16-17, 22-23, 76-77, 80-81) Vaudrevange crée une série gravée par Phillip Müller d'après les gravures de Gavarni *"Le carnaval"* vers 1850-1860 (Cat. expo. Amsterdam 1978 p.178-179).

: *“Vous l’avez tué /-ça me paraît bien improbable à moins d’un coup de maladresse”*. Les maladroits sont nombreux : certains visent mal et atteignent leur compagnon *“Le renard est sain et sauf mais moi, j’ai toute votre charge dans la jambe”*. Les pacifiques : *“Moi qui ne tuerais pas une mouche ; tirer sur un chevreuil, jamais de la vie”*. Les motivations sont variées ; l’un chasse *“pour faire prendre l’air à Ramoneau”*, son chien ; un autre le fait *“parce que c’est défendu”* ; un troisième *“chasse pour fumer la pipe”*. La plupart des chasseurs se plaignent du manque de gibier *“Mon journal assure qu’on a vu un lièvre dans la plaine de Montrouge”*. Certains se posent des questions : *“D’où peut provenir le gibier qu’on vend aux halles ?”*, *“je suis chasseur, mais chasseur de quoi ?”* Les plus fiers n’admettent pas de rentrer bredouilles *“Pour éviter les plaisanteries de ma femme, j’achète mon gibier aux halles.”*

6) Les innovations et la mode

En analysant les vignettes des assiettes humoristiques on observe que le rire est souvent conformiste, voire réactionnaire. Il raille tout ce qui peut apparaître comme nouveau.



307. *Comment trouvez-vous mon invention ? je fais des ruches à miel avec les vieilles crinolines de ma femme*

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée à la mode

Vers 1865. D.: 20 cm.

Musée de Sarreguemines

Les tenues vestimentaires nouvelles font l’objet de critiques ironiques. Une série éditée vers 1860 a pris pour thème la mode. Un jeune homme et une jeune fille qui apparaissent sur une vignette sont accoutrés de vêtements qu’ils viennent d’acheter ; la mère est horrifiée, le père est atterré ; la légende explique *“Père et mère non abonnés au journal de mode”*. Sur une autre assiette, un paysan s’est arrêté au bord du chemin pour observer deux élégantes vêtues de crinolines : *“Cela ressemble bien à nos meules de foin”*. Un ingénieux apiculteur montre à un invité les ruches qu’il vient de fabriquer :

*"Comment trouvez-vous mon invention ? je fais des ruches à miel avec les vieilles crinolines de ma femme" (fig.307). A la même époque, la manufacture de Choisy-le-Roy proposait sur le marché une équivalente intitulée *La crinoline*.¹³²*

L'utilisation de nouveaux moyens de locomotion et de communication a suscité des railleries pendant tout le siècle¹³³. Une vignette, d'une assiette datant de 1860 environ, montre une locomotive traîner un ballon captif "Le globe". Une pancarte indique "Ballons dirigeables de Paris à Saint-Cloud". Un facétieux explique au premier plan *"Au commencement les accidents étaient plus fréquents, aujourd'hui c'est à peine s'il se tue deux ou trois voyageurs par jour"*.



308. *A l'entraînement. Vent debout et ça monte !...*
Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée aux cyclistes
Vers 1900. D.: 20 cm.
Musée de Sarreguemines

Plusieurs séries nous montrent les premiers cyclistes. L'une d'elles possède de toutes petites vignettes occupant le centre d'assiettes de forme lentille. Elle montre les maladresses des apprentis cyclistes lors de la première leçon, ou l'inquiétude d'un vieux cavalier *"Avec leur vélo qué qui d'viendra l'métier des ch'vaux ?"*. La série signée par Gray est la plus intéressante (fig.308). Elle rappelle elle aussi que les débuts sont laborieux : deux jeunes femmes passent devant un homme au regard ironique ; légende : *"Du "deux" à l'heure"*. Les hommes pratiquent le vélo *"par hygiène"*, une jeune femme *"en attendant qu'elle ait sa voiture"*.

¹³² Naudin 1980 p. 150-151.

¹³³ Creil et Montereau consacrent au sujet une série *Les grandes découvertes du siècle* (Manoni s.d.p.61 et J. Bontillot fiche n°24 du CERHAME, Centre d'études et de recherches historiques et archéologiques de Montereau et environs) vers 1884-1900.

L'automobile¹³⁴ est définie d'une étrange manière dans la série *Voyages comiques* : "L'automobile est excellente pour les voyages. Elle raccourcit les distances et aussi la vie des passants". Un jeune enfant intrigué par le passage d'une automobile demande à sa mère : "Quoi qu'est, dis, qui pue l'pétrole, c'est y l'mossieu ou la carriole ?" (série *L'automobilisme*). Mais Henriot dans la série "Les contrastes" compare les avantages de l'automobile



309. Contraste. Diligence et automobile

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série consacrée au progrès
Vers 1900. D.: 20,5 cm.
Musée de Sarreguemines

sur la diligence. Il a divisé sa vignette en deux parties : à gauche une diligence est à l'arrêt, deux personnes attendent la fin de la réparation. "C'est la roue de la diligence qui est cassée. Il est neuf heures du matin, le postillon m'a dit que nous ne repartirons qu'à onze heures du soir." Sur la partie droite, c'est une automobile qui est en panne ; au premier plan un homme explique à son épouse : "Ce n'est rien. Le chauffeur change le pneu, affaire de cinq minutes ... nous sommes à Melun... nous irons coucher à Strasbourg." (fig.309).

L'apparition des avions¹³⁵ fut une aubaine pour Henriot qui réalisa une série qu'il intitula "Le monde oiseau" et où il imagina, un peu comme Robida à la même époque, le monde futur (fig.310). Il vit déjà des aérofiacres, sortes de taxi qui s'arrêteraient à la hauteur des balcons ou des aérobus qui chargeraient des dizaines de personnes comme des omnibus pour les emporter dans les cieux. On pourrait aussi grâce à l'air liquide solidifier les nuages et construire des pavillons à trois cents mètres au-dessus de la tour Eiffel.

¹³⁴ A Saint-Amand il existe une série *Automobiles*: "C'est tout de même une belle invention. Oui, mais c'est la ruine des marchands de chevaux" peut-on lire sur une des vignettes. (Manoni s.d. p.91)

¹³⁵ Le sujet est traité également à Lunéville *L'aviation* (Manoni s.d. p. 91).



310. Les routes aériennes

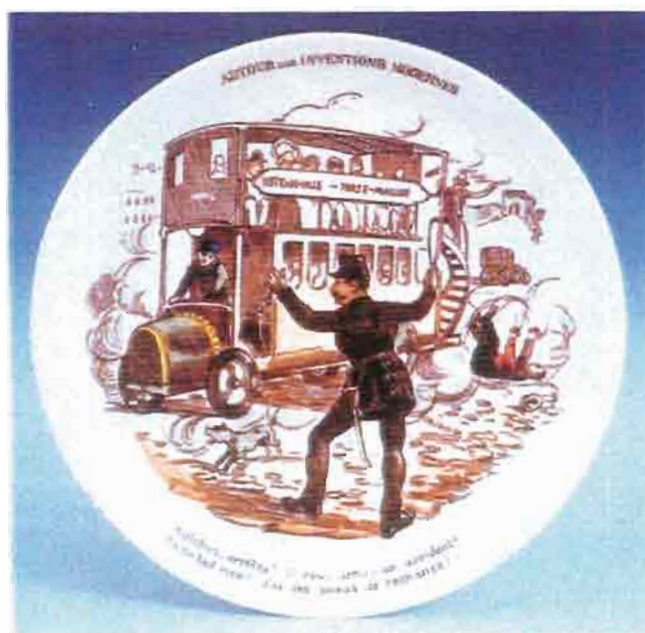
- Les aéros trouvent difficilement un point d'appui là haut.
- Et la voie lactée ? vous croyez qu'elle est mal pavée ?

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série intitulée *Le monde oiseau*

Vers 1900. D.: 20,5 cm.

Musée de Sarreguemines

Le sujet de l'innovation a été, ainsi, souvent traité par l'assiette décorative : vers 1900 paraissait encore une série intitulée *Autour des inventions modernes*. Par leur intrusion dans une vie quotidienne parfaitement réglée, les inventions apparaissaient farfelues, incongrues aux contemporains (fig.311). A travers leurs dessins, les humoristes du XIXème siècle nous semblent très conformistes. La modernité les dérange : ce qui est nouveau ou différent leur est suspect.



311. - Autobus arrêtez !... Il vous arrive un accident !...

- ça ne fait rien !..j'ai des pneus, de rechange !...

Assiette en faïence fine à décor d'impression d'une série intitulée *Autour des inventions modernes*

Vers 1910. D.: 19,5 cm.

Musée de Sarreguemines

Conclusion

"Mais d'ailleurs, qu'est-ce donc que le mauvais goût ? C'est invariablement le goût de l'époque qui nous a précédés. Tous les enfants ne trouvent-ils pas leur père ridicule ? Le mauvais goût du temps de Ronsard, c'était Marot ; du temps de Boileau, c'était Ronsard ; du temps de Voltaire, c'était Corneille, et c'était Voltaire du temps de Chateaubriand que beaucoup de gens, à cette heure, commencent à trouver un peu faible. O gens de goût des siècles futurs ! Je vous recommande les gens de goût de maintenant."

G. Flaubert *Par les champs et les grèves*. 1847.

Au cours du XIX^{ème} siècle, la production de la manufacture de Sarreguemines s'exerça dans un contexte industriel. Ainsi, les responsables de l'entreprise utilisèrent-ils très tôt des procédés permettant des fabrications de masse aux prix les plus bas possibles. Le travail y était réalisé à l'aide de machines et exigeait une grande spécialisation des différentes tâches. Dans ce domaine, Sarreguemines suivait une évolution commune à de nombreuses fabriques implantées dans le Staffordshire depuis le milieu du XVIII^{ème} siècle, évolution adoptée ensuite par les grands centres français apparus au début du XIX^{ème} siècle tels que Creil, Gien, Bordeaux. Ce phénomène ne concernait pas uniquement la céramique mais la plupart des domaines des arts décoratifs. Très tôt, l'action de la faïencerie de Sarreguemines se heurta aux problèmes liés aux rapports de l'Art et de l'Industrie, du Beau et de l'Utile. La démarche qu'elle adopta paraît à l'analyse comme exemplaire en raison de la nature des stratégies développées, communes à beaucoup de manufactures, mais aussi en raison de la taille de l'entreprise, du volume de sa production et enfin de sa notoriété. Elle devint pour de nombreux fabricants un modèle souvent cité par les jurys d'exposition.

L'apparition de l'industrie constituait un phénomène nouveau pour les arts décoratifs qui jusqu'alors relevaient de l'artisanat. La critique de l'époque revendiquait l'unité de l'art et rejetait la hiérarchie qui avait été établie entre arts majeurs et arts mineurs. Elle souhaitait voir l'art envahir toutes les productions et concerner toutes les classes de la société ; sa diffusion devait permettre de transformer les conditions de vie et par là d'améliorer la nature humaine.

Dès la première moitié du XIX^{ème} siècle, dans le domaine du goût, on prit l'habitude de comparer les produits de l'artisanat à ceux de l'industrie en montrant notamment les incidences négatives d'une fabrication en série et la supériorité de la créativité artisanale. On percevait alors d'une manière parfois diffuse encore l'opposition qui se dessinait entre le modèle et la série, ce qui constitue cependant une caractéristique essentielle de la production à l'ère industrielle. Dans son essai intitulé *Le système des objets*, le sociologue Jean Baudrillard montre en quoi ce phénomène fut une innovation : "Une minorité privilégiée de la société a toujours servi de champ d'expérience à des styles successifs dont les solutions, les méthodes, les artifices aussi sont diffusés ensuite par l'artisanat local. Cependant, on ne peut exactement parler avant l'ère industrielle de "modèles" ni de "série". D'une part, l'homogénéité est plus grande entre tous les objets dans la société pré-industrielle, parce qu'ils sont moins spécialisés dans leur fonction et que l'éventail culturel des formes est moins vaste (on se réfère peu aux cultures antérieures ou extérieures) - d'autre part, la ségrégation est plus grande entre un secteur d'objets

qui peut se prévaloir du "style" et la production locale qui n'a qu'une stricte valeur d'usage."¹

En passant du modèle à la série, l'objet industriel subit un déficit de valeur aux causes multiples. Au point de vue technique la critique du XIX^{ème} s'accordait à constater une perte de qualité dans la matière employée : on utilisait de la faïence à la place de la porcelaine, du marbre ou du bronze ; les procédés de mise en œuvre étaient plus sommaires pour des raisons d'économie : le moulage était préféré au modelage et l'impression à la peinture. L'objet de série résultait d'une combinaison de formes, de décors, de matières et de techniques qui excluait l'unité, l'homogénéité, la cohérence qui habitaient le modèle. "Détotalisé, il n'est plus qu'une somme de détails qui ressortissent mécaniquement à des séries parallèles."² C'est ce manque de cohérence qui suscita au XIX^{ème} siècle l'un des reproches les plus fréquents qu'adressait le public à l'industrie. Sarreguemines n'échappait pas à ce reproche.

Dans l'ensemble, les industriels furent sensibles à ces remarques car la plupart avaient pour ambition de situer leur action au sein des industries d'art. Ils souhaitaient même remplir ici une mission pédagogique : éduquer en apportant une part de beauté dans les foyers les plus modestes. "L'Art pour tous" était un des slogans fréquemment utilisés par les fabricants eux-mêmes. La reconnaissance du caractère artistique de la production leur était nécessaire dans le cadre de leur activité commerciale : elle leur servait à conforter leur image de marque. Cependant il leur fallait lever ici d'autres difficultés et ambiguïtés liées à la nature de leur fabrication : l'œuvre de série s'écarte de l'œuvre d'art qui se doit d'être unique ; elle relève de la reproduction. Comme l'explique Walter Benjamin : "A la plus parfaite reproduction il manque toujours quelque chose ; l'ici et le maintenant de l'œuvre d'art - l'unicité de sa présence au lieu où elle se trouve"³. En effet, comme le souligne l'auteur : "On pourrait dire de façon générale, que les techniques de reproduction détachent l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elles substituent un phénomène de masse à un événement qui ne s'est produit qu'une fois."⁴

La reproduction en série d'un modèle engendre une banalisation de sa forme et en diminue de ce fait la valeur esthétique. C'est ce que discernait l'historien de l'art Emile Bayard ; parlant des réalisations du début du XX^{ème} siècle, il constatait : "D'une manière générale, enfin, les vaisselles modernes n'ont pas

¹ J. Baudrillard *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p.191

² Ibid p. 207.

³ W. Benjamin "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique" *L'homme, le langage et la culture*, Paris, Editions Denoël-Gonthier, 1974, p. 141.

⁴ Ibid. p. 143

démérité, leur luxe seulement s'est transformé dans la fièvre d'une fabrication intensive. Les services de table sont maintenant séries, catalogués, ils ont perdu leur rareté." ⁵

Pour échapper à cette dévalorisation de l'objet due à des causes multiples, les manufactures réagirent de façons différenciées. Nous l'avons vu, la faïencerie de Sarreguemines quant à elle tenta avant tout de compenser les effets négatifs de la quantité par une qualité d'exécution remarquable ; tous les rapports d'exposition depuis le début du XIX^{ème} siècle jusqu'à la veille de la première guerre mondiale insistaient sur ce fait : les pâtes des objets étaient d'une grande blancheur et d'une grande solidité, les glaçures étaient inrayables, les émaux brillaient d'un éclat vif, les reliefs étaient soignés. Souvent, la qualité technique compensait la faiblesse de l'originalité dans la création. Aussi, l'entreprise tenta-t-elle de réagir contre la médiocrité, la monotonie et le manque de personnalité de l'édition en grande quantité en multipliant les décors et les formes ; le grand choix permettait au client d'avoir l'illusion de l'unique. Economiquement, un tel effort pourrait paraître coûteux mais les manufacturiers utilisaient les techniques industrielles de reproduction à leur disposition et renforçaient leurs effets en combinant formes et décors obtenant ainsi des gammes de produits très étendues.

Enfin, pour séduire une clientèle particulièrement difficile et exigeante, les faïenciers proposaient, outre les réalisations de série, des objets uniques créés par des artistes renommés. On confia ainsi des travaux à Langlois, Quost, Sandier, Aubert qui imaginèrent des décors originaux : les cache-pot, les plats, les panneaux étaient autant d'œuvres uniques. Cette démarche fut adoptée au cours du dernier tiers du XIX^{ème} siècle par de nombreuses manufactures qui s'engagèrent dans la même voie, créèrent des ateliers artistiques et recrutèrent souvent un artiste pour développer les modèles à la mode et former des peintres d'exécution. Gien accueillit en 1871 Adrien Thiebault qui avait été formé chez le céramiste Ulysse Bernard et qui devint chef de la décoration. Haviland ouvrit en 1872 un atelier artistique à Auteuil où travaillèrent Bracquemond et Chaplet. Longuet devint directeur artistique à Longwy ; il y introduisit les fameux émaux-reliefs qui contribuèrent à la renommée de ce centre. Bordeaux s'attacha les talents du céramiste Amédée Caranza. Massier réorienta la production de sa poterie en faïence d'art. En 1878, Choisy-le-Roi établit dans son usine une petite fabrique de 25 ouvriers pour créer des faïences artistiques. A Lunéville, le baron Maurice de Ravinelle, beau-frère d'Edmond Guérin, dirigea dans les années 1890 la création artistique qui connut des développements intéressants : Lachenal y fournit des décors dans le style Art nouveau et Ernest

⁵ E. Bayard *L'Art de reconnaître la céramique*. Paris, Gründ, 1924, p. 296.

Bussière y réalisa des recherches aboutissant à des œuvres plastiques de grande qualité. En Angleterre, l'entreprise Doulton et Cie engagea des étudiants de la Lambeth School of Art ; les décors portés sur les formes n'étaient réalisés qu'à un seul exemplaire.

Tout au cours du XIX^{ème} siècle, les modèles artistiques que suivaient les industries d'art évoluaient à un rythme qui les rapproche des phénomènes de mode. Elles participaient en quelque sorte aux mouvements de consommation qui se mettaient en place. Pour répondre à la demande d'un public de mieux en mieux informé et au fait des nouveautés, la faïencerie de Sarreguemines s'inspirait des œuvres majeures des artistes et artisans d'art, elle pastichait les réalisations majeures des expositions nationales et universelles et exploitait les recueils des ornemanistes. Par ses réalisations, elle diffusait dans un très large public une déclinaison des manifestations nouvelles du goût apparues au départ chez une élite.

L'évolution stylistique de la production de la faïencerie de Sarreguemines s'inscrit parfaitement dans les développements du goût qui touchaient l'ensemble des Arts décoratifs au XIX^{ème} siècle. La période qui correspond à la Révolution, à l'Empire, et à la Restauration voit la mise en place de recherches techniques de pâtes et de décors qui s'inspirent des productions de l'Angleterre, et plus particulièrement de celles de Wedgwood ; ces dernières dataient en majorité de la fin du XVIII^{ème} siècle et s'inscrivaient pour la plupart dans le style néo-classique auquel des artistes comme John Flaxman, William Hackwood avaient beaucoup contribué. Cette orientation correspondait à une demande du public ; aussi les manufactures françaises qui adoptaient les techniques de la faïence fine comme Sarreguemines, Creil ou Montereau, tentaient-elles de concurrencer sur le continent les entreprises anglaises en proposant des marchandises qui copiaient parfois de très près celles venant de l'autre côté de la Manche.

A l'époque Louis-Philippe, influencés par le Romantisme, les décors subirent une transformation. A Sarreguemines, on abandonna petit à petit le style néo-classique au profit de l'éclectisme. Les motifs néo-gothiques ou néo-renaissance furent introduits dans la production. Les créations étaient alors souvent allemandes ou locales. L'influence anglaise ne disparut pas totalement : ainsi a-t-on pu identifier un groupe de cruches dont l'origine ne se situe plus dans la manufacture de Wedgwood mais dans celle de Minton. Les assiettes à décor d'impression s'inspiraient du goût pour les paysages et du pittoresque du Romantisme. Ces vignettes étaient créées sur place mais beaucoup venaient des faïenceries allemandes de Mettlach et de Vaudrevange. La position frontalière explique cette

forte influence, renforcée par des accords commerciaux. La légende impériale occupait une part importante de l'iconographie comme on peut l'observer aussi à Creil, à Montereau, à Choisy-le-Roi ou encore à Gien. La gravure permettait aussi de glorifier des événements contemporains comme les guerres de conquêtes en Algérie, ou plus tard les actes de bravoure de nos troupes en Crimée, en Italie ou au Mexique.

L'historicisme constitua la part la plus importante de la création jusque dans les années 1880-1890. Il se manifesta surtout dans ce que les catalogues dénommaient les objets de fantaisie, c'est-à-dire la grande gamme d'objets décoratifs et de bibelots. La faïence italienne de la Renaissance fut un modèle très largement copié pendant la fin du Second Empire et jusque dans les années 1880. Les décors inspirés d'Urbino, de Faenza étaient largement utilisés à Sarreguemines comme ils l'étaient à la même époque à la faïencerie de Gien. Les faïences françaises des XVIIIème et XIXème siècles constituaient une autre source de motifs. Les décors rayonnants et la production exotique de Rouen, les grotesques de Moustiers, les fleurs de Strasbourg montrent l'impact qu'avaient eu sur le goût la redécouverte de faïences anciennes par un certain nombre de collectionneurs du XIXème siècle.

Rares avant les années 1860, les motifs inspirés de l'exotisme devinrent de plus en plus nombreux dans les années 1870 et 1880. Les Expositions universelles, les collections, l'action de certains décorateurs comme Collinot et Adalbert de Beaumont n'étaient pas étrangères à cette passion. Beaucoup d'ouvrages publiés alors proposaient des motifs chinois ou japonais à appliquer dans l'industrie. La création transposa dans un premier temps d'une manière approximative les œuvres orientales ; elle leur emprunta souvent des motifs tels que l'éventail, les bambous, les geishas, les échassiers, puis avec le temps et l'accroissement de la documentation, on tenta de retrouver l'esprit dans lequel travaillaient les artistes orientaux : on utilisa leur cadrage, leurs schémas de composition ; on privilégiait la ligne au détriment du relief. On n'hésitait pas à reproduire les œuvres étrangères avec les techniques occidentales, celle de la faïence, de la glaçure colorée, des émaux, de l'impression. La démarche de Sarreguemines était proche ici de celles des autres manufactures françaises telles que Gien, Longwy ou Bordeaux qui développaient à l'époque les techniques des émaux en relief cerné.

Entre 1880 et 1890, la nature devint petit à petit un motif de prédilection ; influencées fortement par le japonisme, les représentations des plantes devinrent de plus en plus élégantes et poétiques ; elles annoncèrent l'Art nouveau qui s'imposa dans les années 1890. Sarreguemines comme Longwy ou Choisy-le-Roi, produisit à cette époque des ensembles muraux de faïence. La plupart des projets de ces

panneaux furent réalisés à Paris par le bureau d'étude ; des artistes parisiens de renom étaient invités à fournir des modèles. Une grande partie de la création de l'époque de l'Art nouveau trouvait son origine à Paris, mais après 1900, l'influence allemande ne fut pas négligeable. Sur place, dans la manufacture, une nouvelle génération de décorateurs était apparue dont la plupart avaient fait leurs études à Strasbourg et à Munich. La position de Sarreguemines annexée en terre allemande depuis 1870 avait joué, à la longue, un rôle décisif. Des compositions plus rigoureuses et plus rectilignes s'accompagnaient d'une stylisation des formes. Elles se rapprochaient de certaines œuvres issues du Jugendstil allemand ou de la Sécession viennoise. Cette double influence au début du XX^{ème} siècle constitua une certaine originalité pour la manufacture de Sarreguemines par rapport à certaines de ses concurrentes.

L'ensemble de ces stratégies esthétiques et commerciales furent globalement fructueuses. Les actions semblaient s'accorder à l'évolution du goût. Elles permirent à la faïencerie de surmonter les crises conjoncturelles et structurelles qui affectèrent l'industrie céramique à la fin du XIX^{ème} siècle. En effet, pour de nombreux établissements cette période fut marquée par des problèmes sérieux. Gien dut surmonter des difficultés financières. La faïencerie de Bordeaux et celle de Creil fermèrent en 1895. Montereau connut des soucis de gestion après la disparition de Barluet. La situation de Lunéville fut particulière, elle se redressa après 1870 lorsque Sarreguemines et Niederviller furent annexées par l'Allemagne ; elle développa une production d'art dont la concurrence inquiéta Sarreguemines et absorba Saint-Clément en 1892.

Les causes de cette conjoncture difficile étaient multiples. La crise économique qui toucha la France en 1882 conduisit à une stagnation des marchés qu'amplifiait le lent déclin de la faïence fine, concurrencée par la porcelaine produite alors en grande quantité, à des prix de plus en plus accessibles à un vaste public. Au même moment, le verre connut un regain de faveur dans la décoration intérieure. Ainsi, Gallé cessa-t-il progressivement de produire de la céramique après 1889 pour se consacrer au verre qui correspondait mieux au goût de l'époque pour les objets précieux. Dans d'autres gammes de produits apparaissaient de nouveaux matériaux comme le fer émaillé, remplaçant la céramique pour la confection d'objets utilitaires. La plupart des faïenceries connurent alors des périodes de mévente.

Cette situation fut aggravée par l'arrivée sur le marché de produits de moindre qualité, proposés à des prix très bas fabriqués par de petites unités dont beaucoup étaient situées dans le nord de la France. La profession tenta de réagir en

se regroupant en 1895 dans le Comptoir céramique auquel adhèrent Gien, Longwy, Choisy-le-roi, Creil et Montereau, Lunéville et Sarreguemines.

Ces mesures, mais aussi le poids économique de son outil de production, permirent un temps à la faïencerie de surmonter ces difficultés. Cependant au début du XX^{ème} siècle intervinrent une série d'événements qui affaiblirent la vitalité qui caractérisait la manufacture. En 1913, la société Utzschneider et compagnie connut une scission : les actionnaires décidèrent de séparer l'établissement situé sur le territoire allemand des succursales françaises. La première guerre mondiale constitua un sévère coup d'arrêt dans la production et dans le développement de la faïencerie.

Au lendemain du conflit, la création ne se renouvela plus avec la même force. Les goûts du public avaient changé, ils allaient vers une certaine sobriété. La décoration intérieure s'allégeait, elle devenait plus aérée mais aussi plus dépouillée ; on utilisait de moins en moins de bibelots, le nombre des vases et des autres objets de la décoration s'amoindrissait. A l'époque où se développait le style Art déco, le catalogue de la faïencerie proposait encore une majorité de pièces en majolique dont les formes ou les décors avaient été créés cinquante, voire soixante ans auparavant ; on se contentait souvent de modifier un peu les couleurs en choisissant des teintes aux nuances plus douces. Dans les arts de la table, on continuait à produire les décors anciens *Carmen*, *Papillon*, *Montmorency*, *Rouen*. Le motif *Obernai*, qui connaissait alors un très grand succès, datait du début du XX^{ème} siècle.

On assista à un phénomène équivalent à celui qui, cent ans auparavant, avait touché la faïence stannifère : la création s'appauvrit progressivement. On multiplia les décors médiocres au pochoir. Les dirigeants de l'entreprise hésitaient à investir dans la recherche et la réalisation de décors nouveaux, les coûts de production de la faïence fine dont l'attrait n'était plus aussi fort auprès du public devant être limité au maximum. La concurrence de certains pays d'Europe du sud où les prix de revient étaient moindres, se fit de plus en plus sentir sur les marchés de la céramique. Les coûts élevés de la main d'œuvre mais surtout la désaffection de la clientèle dont les goûts avaient évolué sans qu'on sut y répondre expliquent le lent recul qui s'amorça pour la faïencerie de Sarreguemines. Pendant la seconde guerre mondiale, l'usine fut à nouveau arrêtée quelques mois, mise sous séquestre et administrée par la société allemande Villeroy et Boch jusqu'à la libération de la ville, à la fin de l'année 1944. Elle connut, à la suite de bombardements et de combats, des dégâts importants qui allaient l'affaiblir pendant près d'une dizaine d'années. Durant cette période, la démarche créative semble avoir été un temps négligée ; la vaisselle et le carrelage qui constituaient alors l'essentiel de la production, étaient ornés de motifs souvent très communs. Cependant, à partir de

1973, fonctionna au sein de l'entreprise un Centre de recherche ⁶qui réalisa une série de décors innovants du point de vue de l'inspiration ; mais la durée d'existence de cet organisme fut trop courte pour être déterminante. En 1978, le groupe Sarreguemines - Digoïn - Vitry le François fut racheté au cours d'une offre publique d'achat par Lunéville - Saint - Clément. Les différentes unités de la nouvelle société furent alors spécialisées : Digoïn se consacra à la vaisselle hôtelière, Vitry à la céramique de sanitaire et Sarreguemines au carrelage de revêtement de sol. L'usine cessa définitivement sa fabrication de vaisselle mais son nom resta attaché à l'exploitation de ses décors repris notamment par Digoïn et par Saint - Clément.

Durant toutes ces périodes, Sarreguemines a su profiter de sa position de ville frontalière aux confins de la France et de l'Allemagne, non loin du Luxembourg, de la Belgique et des Pays-Bas. Cette situation géographique lui permit d'exercer très tôt une emprise européenne tout en maintenant une inspiration française. Elle sut éviter l'enclavement et put gérer à son avantage les conflits politiques et militaires. Elle réussit à maintenir ses débouchés qu'elle étendit au début du XXème siècle aux confins du globe profitant en cela des prétentions coloniales des principaux pays européens.

L'histoire de la manufacture montre combien il était primordial pour les industries d'art de développer une politique ambitieuse de création qui soit capable de tenir compte de l'évolution du goût, voire de l'influencer par des travaux novateurs. Une telle démarche impliquait un équilibre délicat entre les contraintes techniques, les impératifs commerciaux et l'exercice d'une liberté propice à toute création artistique. Tout au cours du XIXème siècle, la manufacture de Sarreguemines avait bénéficié de la présence d'une dynastie de faïenciers dont la riche personnalité assura cette harmonisation sans réussir toutefois à résoudre toutes les contradictions inhérentes aux rapports complexes de l'Art et de l'Industrie. Celles-ci, en effet, allaient, pour longtemps encore, alimenter les polémiques : la réflexion actuelle sur l'esthétique des objets de la vie quotidienne trouve ses racines dans les controverses que connut l'industrie d'art au siècle dernier et en constituent en quelque sorte le prolongement⁷. Les diverses tendances avancées par les créateurs contemporains illustrent la permanence du débat.

Au terme de cette étude, on ne peut que constater la richesse et la complexité du sujet. Déjà s'esquissent de nouvelles pistes de recherche : une

⁶ Il est connu sous l'abréviation C.R.S. : Centre de recherche de Sarreguemines

⁷ L'exposition *Design, miroir du siècle*, présentée au Grand Palais à Paris du 19 mai au 25 juillet 1993, fut un temps fort au cours duquel ces réflexions purent s'exprimer.

analyse plus fine de l'histoire des débuts de la manufacture serait à mener pour mieux comprendre les mécanismes qui favorisèrent la mise en place de nouvelles structures de production et le passage de l'établissement à une dimension industrielle. Il serait souhaitable, d'autre part, de poursuivre plus avant la reconnaissance des sources de la création : identifier l'origine des formes et des décors d'une manière plus large permettrait de préciser le mode de circulation des modèles et les procédures que mettaient en place les artistes pour les reformuler. Il serait important, enfin, de mettre en place des outils méthodologiques en requérant les sources les plus diverses pour une analyse plus fine des choix de la clientèle en appréciant les variations du goût en matière de céramique selon les catégories sociales et selon les époques. Cette recherche viendrait se situer aux confins de la sociologie historique et de l'histoire de l'art.

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 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, Japanism 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.

Annexes

1.Repères chronologiques

La faïencerie de Sarreguemines de 1790 à 1914

- 1790** Création de la faïencerie de Sarreguemines. Achat d'un moulin à huile et de terrains dans les faubourgs de Sarreguemines.
- 1796** Mort de Paul-Augustin Jacobi.
- 1799** Paul Utzschneider s'installe à Sarreguemines, après avoir racheté les parts d'Appoline Labeaume.
- 1800** Constitution de la société "Fabry et Utzschneider et compagnie".
- 1801** La manufacture remporte une médaille d'or à l'exposition des produits de l'industrie à Paris ; achat d'une tannerie sur la rive gauche de la Sarre et d'un moulin à tan sur la rive droite.
- 1804** Brevet pour les terres rouges.
- 1805** Montalivet visite la manufacture.
- 1806** Création d'une usine de minium dans le moulin de la rive droite.
- 1806** La manufacture remporte une médaille d'argent à l'exposition des produits de l'industrie.
- 1810** Commande impériale à la manufacture.
- 1819** Utzschneider est décoré de la Légion d'honneur ; rappel de la médaille d'or lors de l'Exposition des produits de l'art et de l'industrie.
- 1823** Rappel de la médaille d'or à l'Exposition de l'art et de l'industrie.
- 1824** Achat du moulin à farine situé sur l'île de la Sarre.

- 1825** Achat d'un moulin sur les rives de la Blies.
- 1827** Rappel de la médaille d'or à l'Exposition de l'art et de l'industrie à Paris.
- 1834** Rappel de la médaille d'or.
- 1835** Pauline, fille de Paul Utzschneider, épouse le baron Alexandre de Geiger.
- 1836** Utzschneider quitte la direction de la manufacture ; c'est Alexandre de Geiger son gendre qui lui succède. Constitution de la société "Fabry et Utzschneider".
- 1837** Voyage de Charles Utzschneider en Angleterre ; accord commercial et financier avec la manufacture Villeroy et Boch.
- 1838** 11 juillet constitution de la société "Paul Utzschneider et Compagnie".
- 1841** Construction d'un grand bâtiment muni d'une turbine au moulin de la Blies.
- 1844** Mort de Paul Utzschneider ; la faïencerie obtient une médaille d'or à l'Exposition des produits de l'industrie.
- 1849** Médaille d'or à l'Exposition des produits de l'industrie.
- 1852** Début de la construction de l'usine n° 2, faubourg de Steinbach, elle sera achevée en 1855.
- 1855** De Geiger devient le maire de la ville de Sarreguemines. Participation à l'Exposition universelle de Paris ; la manufacture y obtient une médaille de première classe.
- 1857** Le capital de la société Utzschneider et compagnie est porté à 2 223 000 F.
- 1860** Napoléon III signe avec l'Angleterre un traité de commerce instaurant le libre-échange.

- 1861** Le capital de la société Utzschneider est porté à 3 000 000 F.
- 1862** Construction de l'usine n° 3 ; elle sera achevée en 1867.
- 1867** Participation à l'Exposition universelle à Paris, la manufacture obtient une médaille d'or ; Paul de Geiger est décoré de la légion d'honneur. Achat de la manufacture de porcelaine Dubois à Limoges. Début de la construction des cités ouvrières.
- 1868** Début de la construction de l'usine n° 4 sur la rive droite de la Sarre. Elle ne sera achevée qu'en 1875.
- 1869** Création d'un économat pour les ouvriers
- 1870** Guerre contre la Prusse ; la manufacture fonctionne au ralenti.
- 1871** Paul de Geiger succède à son père. L'Alsace et la Lorraine sont annexées par l'Allemagne.
- 1872** Réorganisation de l'usine en 12 services.
- 1873** Nouvel accord commercial avec Villeroy et Boch.
- 1875** On décide la création d'une succursale à Digoin en Bourgogne ; participation de l'exposition de Cologne, la manufacture y remporte une médaille d'argent.
- 1876** Introduction de broyeurs Alsing au moulin de la Blies ; participation à l'exposition de Munich (un premier prix ; une médaille d'argent). Mise en service de la première péniche de la manufacture sur la Sarre et la Blies. Elle porte le nom d'*Alexandre*.
- 1878** Création de la Réunion sur la rive droite de la Sarre. Participation à l'exposition de Munich. Utilisation des premières locomotives à la faïencerie.
- 1879** Début de la production à la succursale de Digoin ; participation à l'exposition de Stuttgart (un premier prix).

- 1880** Début de la production de panneaux décoratifs en faïence.
- 1881** Participation à l'exposition de Brunswick. On construit des dépôts à Vitry-le-François
- 1883** Participation à l'exposition de Blois.
- 1884** Création d'un dépôt à Vitry-le-François ; participation à l'exposition des Arts décoratifs de Paris.
- 1891** Décès d'Alexandre de Geiger.
- 1895** La faïencerie participe au Comptoir Céramique. La péniche "Pauline" remplace celle qui portait le nom d' "Alexandre".
- 1900** Création d'une unité de fabrication à Vitry. Participation à l'exposition Universelle de Paris.
- 1913** Scission de la société Utzschneider et Cie en deux sociétés indépendantes, l'une française et l'autre allemande. Mort de Paul de Geiger ; Max Jaunez lui succède.
- 1914** Max de Jaunez se réfugie à Bâle puis à Paris après la déclaration de guerre.

2. BIOGRAPHIES DES ARTISTES DE LA FAIENCERIE DE SARREGUEMINES

Ont été regroupées ici les biographies des peintres, sculpteurs, lithographes ou illustrateurs dont les noms apparaissent, soit sur les œuvres, soit dans les archives ou catalogues de la manufacture. Pour certains d'entre eux, ces occurrences constituent les seules données connues.

ALONZO (Dominique), sculpteur élève de Falguière, né à Paris, a exposé aux salons des Artistes Français en 1912 et en 1926. Son œuvre intitulée *Paysanne* figure dans le catalogue "*L'art français*".

ANDRE (Alexis), sculpteur français, élève de Mercier et de Cavelier, a exposé aux salons des Artistes Français. Ses œuvres intitulées *Vase océanide* et *La nuit* figurent dans le catalogue "*L'art français*".

ASCOLI (Joseph), sculpteur, né à Eprenay, a exposé au salon en 1890, 1899, 1905 et à l'Exposition universelle de 1900. Son œuvre intitulée *Clytie* figure dans le catalogue "*L'art français*".

AUBAN (Paul), sculpteur né à Mirebeau en 1869, expose au Salon des Artistes Français. Son œuvre *Lutte pour la vie* figure dans le catalogue "*L'art français*".

AUBERT (Félix), (1866-1940), décorateur, né à Langrune dans le Calvados. Il appartenait au *Groupe des Cinq* exposant régulièrement à partir de 1896 dans une galerie au 19, rue Caumartin à Paris, et à partir de 1898 à la Société Nationale des Beaux-Arts. Après la première guerre mondiale, il créa de nombreux décors pour la manufacture de Sèvres dans les années 1920. Il réalise pour la faïencerie de Sarreguemines des projets de panneaux en faïence. Son nom apparaît dans les catalogues de la manufacture datant du début du XXème siècle : il signe le panneau intitulés *Chute d'eau* et la frise *Bateaux*.

AURILI (Ricardo), ses œuvres *Floréal* et *Soir de fête* figurent dans le catalogue "*L'art français*".

BADIN (Jean Victor), sculpteur élève de Falguière et de Mercié, membre de la Société des Artistes Français. Son œuvre *Ouled nail* figure dans le catalogue "*L'art français*".

BERNHARD (Hermann), (1875-1953) peintre et sculpteur à la manufacture de Sarreguemines, né à Welferding près de Sarreguemines. Il fit des études à Ratisbonne et à la Kunstakademie de Munich. Il travailla en qualité de modelleur à la faïencerie de Sarreguemines à partir de 1902. Il réalisa notamment un buste de Paul de Geiger. Il exposa deux vases à Paris en 1925 à l'Exposition des Arts décoratifs. On lui attribue notamment la réalisation de la série d'assiettes *Le blocus de Phalsbourg*.

BETTI (Luige), sculpteur, né en Italie, il exposa aux Artistes Français entre 1909 et 1922. Ses œuvres *Breton* et *Bretonne* figurent dans le catalogue "*L'art français*".

BIERNSTIEHL, sculpteur, son œuvre *Dois-je les unir* figure dans le catalogue "*L'art français*".

BINET (R.), décorateur, son nom figure dans le catalogue des panneaux de 1905 on le trouve associé à H. Guillaume pour un panneau intitulé *Perroquets et Cytise*.

BRONNER (Xavier), (1840-1920), cet artiste, né à Colmar, eut comme premier maître Pierre Meister ; en 1860, il se rend à Paris où il fréquente les milieux artistiques. Il réalise pour les éditeurs Monrocq Frères, puis pour Goupil, des études de fleurs qui connurent un grand succès. Il avait fréquenté pendant quelques années l'école de Barbizon et fut l'élève de Ch. Bodmer. De 1880 à 1892, il créa de nombreux motifs de service de table figurant des fleurs, des baies, des fruits. Après avoir quitté la manufacture, il se retira à Haguenau où il installa un petit atelier. En 1894, il publie des "*Etudes de fleurs et de fruits à l'usage des arts industriels*".

BRUYAS (Emile), ses œuvres : *Le Faucheur, Le Lys, Pavots, Ave Cesar, Buste, Jeunesse, Petit charmeur, Onde pure, Après le bain, Rieuse, Tulipe, Orchidées, Chrysanthèmes, L'Echo, Muguet, Le gui, Gourde, Enfant au canard, Le défi, Marguerite, Bacchante, Lavandière, Aux champs*, figurent dans le catalogue "*L'art français*".

BURCKHART (Jean), né le 28 décembre 1863 à Sarreguemines, peintre à la manufacture de 1876 à 1939. Il fut décoré le 16 novembre 1948 de la légion d'honneur pour ses 64 années de travail.

CANA (Félix), sculpteur né à Paris, exposa au Salon des Artistes Français à partir de 1873. Son œuvre *Louis XVI* figure dans le catalogue "*L'art français*".

CARRIER-BELLEUSE (Louis-Robert), 1848-1913, il fut élève de son père. Il devint directeur artistique à la faïencerie de Choisy-le-Roi. Son œuvre *Bonne saison* figure dans le catalogue "*L'art français*".

CARVIN, sculpteur, son œuvre *Affamés* figure dans le catalogue "*L'art français*".

CHERET (Jules), (1836-1932), affichiste et lithographe français. L'artiste était proche de Toulouse-Lautrec. Au début du XX^{ème} siècle, la manufacture de Sarreguemines transposa sur céramique un certain nombre de ses œuvres : la publicité pour le papier à cigarette Job et pour Saxoleine. L'hippodrome d'Enghien conserve une série de panneaux reproduisant notamment : *Les patineurs*.

COMES (Albert), sculpteur à la manufacture, né le 14 octobre 1887 à Neunkirch-lès-Sarreguemines, fils de Charles-Louis Comes peintre en porcelaine, 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. Il réalisa entre autre le buste de Paul Krüger, président de la République du Transvaal, en 1905.

COPELAND, famille de graveurs ayant fourni des décors pour de nombreuses manufactures françaises : Longwy, Gien, Lunéville. Leur atelier fut tour à tour à Juvisy (Seine et Oise), à Paris au 27 rue de Buffon, puis au 20 rue Lebrun. A Sarreguemines, on relève leur nom sur les séries de *Devinettes*, les *Vocations*.

COQUET (François-Théophile), né à Montereau, peintre en porcelaine à la manufacture en 1855.

CORNACCIA (Fidèle), sculpteur né en Italie, exposa au Salon des Artistes Français à partir de 1912. Son œuvre intitulée *Candide* figure dans le catalogue "*L'art français*".

COUDRAY, sculpteur, ses œuvres intitulées *Hérodiade*, *Roseaux*, *Précieuses*, *Une libellule*, *Iris*, *Vase moderne*, *Coquelicot*, *Le biniou*, *La Pensée*, *L'amitié*, *Première*

joie, Sans gêne, Frais sourire, Walkyrie, Jeanne d'Arc, Fleur de sommeil, Pensée de moi, Musette, Lison, Slomé, Gallia, Slomé, Narcisse, Sainte Cécile, Nénuphars, Crysis, Première pensée, Aurore, Bakis, Estudiantina figurent dans le catalogue "*L'art français*".

DÉBERT (Camille), sculpteur né à Lille. Ses œuvres intitulées *En Flandre* et *Risette* figurent dans le catalogue "*L'art français*".

DELINOT, graveur à la manufacture de Sarreguemines, jusqu'en 1839, se rend à cette date à Septfontaines.

DRANER illustrateur, il est l'auteur d'une série d'assiettes intitulée *Au service de la France*, tiré de l'almanach Vermot.

DURAND, sculpteur, ses œuvres intitulées *Heureux captifs, Loup-garou, Confiance* figurent dans le catalogue "*L'art français*".

DUSSORT (F.), artiste peintre à la faïencerie de Sarreguemines. On lui doit le décor d'un plat, daté de 1905, représentant Roméo et Juliette.

ECKERT (Ignace), (1885-1915) peintre à la faïencerie, actif vers 1910. On lui attribue un plat représentant le Christ.

ELIAS (Edouard), sculpteur né à Bruxelles, exposa au Salon des Artistes Français. Son œuvre intitulée *Echo* figure dans le catalogue "*L'art français*".

ENault (F.), il est l'auteur du décor *Scènes normandes*.

FARRÉ, sculpteur, ses œuvres intitulées *Le lys*, et *Pastourelle* figurent dans le catalogue "*L'art français*".

FLORENT, sculpteur, ses œuvres intitulées *Adolescente* et *Retour des champs* figurent dans le catalogue "*L'art français*".

FOURNIER (Jules), (1852-1900), peintre, graveur et modelleur. Il a été à Paris l'élève de Carpeau. Chef du service 6, responsable de l'atelier de sculpture, il fut l'auteur de nombreux modèles apparus à la fin du siècle.

FRANCOIS (Hilaire-Félix), né à Paris, il travailla à la faïencerie dès le mois de novembre 1854 et 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". Un buste représentant Paul Utzschneider datant de 1857 porte sa signature.

FRANCOIS (Pierre), né en 1850, peintre à la faïencerie à partir de 1883, dirigea l'atelier de peinture, menacé d'expulsion en 1889 par les autorités allemandes.

FROMENT-RICHARD, décorateur, son nom apparaît dans le catalogue des panneaux décoratifs où il signe un panneau intitulé *Cuisinier*.

GASTEL graveur, travailla à la manufacture de Sarreguemines en 1832, puis à Septfontaines en 1838.

GAUTHIER, sculpteur, ses œuvres intitulées *La sculpture*, *La Chanson*, *La Peinture* figurent dans le catalogue "*L'art français*".

GRASSE (Antoine), sculpteur à la manufacture de Sarreguemines au milieu du XIX^{ème} siècle.

GRAY (Henri), 1858-1924, illustrateur et affichiste français, il collabora à de nombreuses revues, réalisa des cartes postales à colorier le dessin de costume, de music-hall ; il fut l'auteur pour la manufacture de Sarreguemines d'une série intitulée *Les vélocipèdes*.

GUILLAUME (H.), décorateur, son nom figure dans le catalogue des panneaux de 1905 associé à R. Binet pour un panneau intitulé *Perroquets et Cytise*.

GUILLAUME (Albert), dessinateur et illustrateur, né à Paris en 1873 dans une famille célèbre d'architectes. Très jeune, il collabora à de nombreux journaux populaires et exposa au Salon des Humoristes et même à la Société Nationale des Beaux-Arts. Il publia de nombreux albums : trois d'entre eux : *Mes 28 jours*, *Mes Campagnes* (1895), *Madame est servie* (1897) ont été édités sur des assiettes vers 1900-1905 par la manufacture de Sarreguemines. Il semble que la manufacture lui ait adressé des commandes particulières. Une collection privée comportant des documents de la faïencerie renferme une aquarelle originale de Guillaume, projet pour le décor d'un plat rectangulaire.

HEBEE (T.), il a signé des décors en impression lithographique figurant des scènes de fêtes de village dans le goût du XVI^{ème} siècle.

HEIDER (Maximilian von), chimiste et céramiste allemand né à Munich le 14 octobre 1839. Il fit des études à Munich, Stuttgart et Cologne. Il fonda à Schongau-am-Lech une manufacture où ses fils furent très actifs. Il fut 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. Le *Landesmuseum* de Karlsruhe conserve une œuvre de style Art nouveau, signée par cet artiste et éditée par la faïencerie de Sarreguemines.

HENNEQUIN (Frédéric), (1889-1958), travailla comme artiste peintre à la faïencerie de Sarreguemines. Il fut envoyé à Paris par Paul de Geiger pour suivre des études qu'il compléta par des séjours à Strasbourg et Munich.

HENRIOT (Henri) Maigrot, dit Henriot, (1857-1933), abandonna ses études de droit pour se lancer dans la caricature ; il fournit des dessins pour de nombreuses feuilles parisiennes dont : *Baïonnette*, *L'Illustration*, *le Petit journal pour rire*, *l'Almanach Vermot*. Il devint en 1890 directeur du *Charivari*. Il illustra pour Sarreguemines de nombreuses séries : *Voyages comiques*, *Au restaurant*, *Légumes*, *Carnaval des proverbes*, *Carcassonne*,

HERRMANN (Georges), (1879-1924), chef de l'atelier de peinture à la faïencerie. Tient à jour des carnets de modèle de décor de 1894 à 1918.

HOHLWEIN (Ludwig), architecte, peintre et affichiste né à Wiesbaden en 1874. Il fit ses études à l'école polytechnique de Munich. 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.

JADELOT (Anatole-Félix), (1843-1907), dirigea la section artistique de la manufacture de 1878 à 1881 puis géra le dépôt de la rue Paradis à Paris.

JEANNIN (René-Félicien), son œuvre intitulée *Louis XVI* figure dans le catalogue "*L'art français*".

KLEBAUR (Alphonse) (1884-1970), il fut élève à l'Académie de Munich (1900-1904) et à l'Ecole des Arts décoratifs de Strasbourg (1904-1906). Il travailla comme

décorateur à la faïencerie de Sarreguemines entre 1908 et 1919, puis devint professeur de dessin à l'Ecole pratique des arts appliqués de Colmar. Il s'illustra en peignant une série de vases avec des représentations d'oiseaux : perroquets, hiboux.

KOEHLER (Victor), graveur à la manufacture de Sarreguemines de 1880 à 1938.

KRAFT (Paul), graveur à la manufacture de Sarreguemines en 1858.

KREMER (Joseph), sculpteur né à Tromborn en 1833 en Lorraine, élève de Poitevin, réalisa un médaillon du maréchal Bazaine, exposa à Paris en 1864, 1867, 1870. Travailla à la faïencerie de Sarreguemines jusqu'en 1870 où il se rendit en Angleterre ; il séjourna à Londres et exposa à la Royal Academie.

KREMER (Marie), (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.

KREMER (Victor), (1857-1908), a été formé à Sarreguemines par son père Joseph Kremer ; il 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 ou à motifs dans le goût persan. Il revint à Sarreguemines vers 1882. 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 à signer ses œuvres. Son nom apparaît pour près de cent soixante-dix objets figurant dans les catalogues et tarifs ; 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. Un certain nombre de pièces portant sa signature et datées, sont chargées de lézards ou de dragons en relief dans la manière des céramiques d'Extrême-Orient.

LAMBERT, sculpteur, son œuvre intitulée *Sapho* figure dans le catalogue "*L'art français*".

LANGLOIS (Polyclès), (1814-1872), peintre, né à Pont-de-l'arche dans l'Eure. Elève de son père Hyacinthe Langlois. Réalise dans les années 1860 des décors pour la faïencerie. Ses œuvres sont remarquées à l'Exposition universelle de Paris de 1867.

LAPORTE (DE) sculpteur, ses œuvres intitulées *Louise Brongniart* et *Fleur d'eau* figurent dans le catalogue "*L'art français*".

LARBALETRIER (Numa), (1866-1938), graveur à la faïencerie de Sarreguemines. Il suivit des cours de dessin et de gravure à Paris. Il revint s'installer à Sarreguemines vers 1890. Sous la pression des autorités allemandes qui lui demandaient d'opter pour la nationalité allemande, il dut quitter Sarreguemines en 1897. On lui attribue une série d'assiettes humoristiques sur le thème des opérettes et qui mettent en scène des animaux.

LEBELLE (Augustin), peintre à la manufacture de Sarreguemines de 1808 à 1812.

LEONARD (Agathon), pseudonyme de Van Weydeveldt, né à Lille en 1841. Sculpteur, il réalisa des groupes en biscuit pour la manufacture de Sèvres. Son œuvre intitulée *Sommeil de la Vierge* figure dans le catalogue "*L'art français*".

LEROUX (A.), décorateur et affichiste, signe le panneau en faïence intitulé *Coutances, Chemin de fer de l'Ouest* qui est reproduit dans le catalogue de la faïencerie.

LOUX (Henri) (1873-1907) Henri Loux naquit à Auenheim petit village situé à une trentaine de kilomètres de Strasbourg. Il s'inscrit en 1890 à l'Ecole des Arts décoratifs de Strasbourg. Il y suit les cours de Anton Seder, Georges et Karl Jordan. En 1893, il suit les cours à l'"Akademie der bildenden Kunst" de Munich. De retour en Alsace il exécute de nombreux travaux d'illustrateurs. De 1902 à 1906, il réalise de nombreux décors avec des sujets alsaciens pour la faïencerie de Sarreguemines : ils constituent le service dit *Loux* qui prendra plus tard le nom d'*Obernai*.

MARCHAL, sculpteur, ses œuvres intitulées *Bacchante, pensée, Candeur, Fierté, Vase Lierre, Vase Chrysanthème, Pensée* figurent dans le catalogue "*L'art français*".

MARTIN (Charles-Maurice), graveur-dessinateur à la manufacture de Sarreguemines vers 1860-1865.

MARTIN (Eugen), graveur à la manufacture de Sarreguemines qu'il quitte en 1884 pour se rendre à Mettlach.

MARTIN (Georges), (1852-1918), graveur né à Welferding. Il fut l'un des premiers historiens de la manufacture.

MOULLAND, sculpteur. Son œuvre intitulée *Les Cerises* figure dans le catalogue "*L'art français*".

MOUZIN (August), (1833-1899), ce graveur appartient à une famille de faïenciers qui collabora longtemps avec la famille Boch puis qui dirigea ses propres manufactures : son père Jean Pierre Mouzin reprit en 1851 la faïencerie de Nimy ; lui-même fonda en 1878 une faïencerie à Wasmuel dans le Hainaut belge. Il réalisa des décors pour Longwy (Dreyfuss 1990, p. 20). A Sarreguemines son nom apparaît dans une série consacrée à la *Guerre de Crimée* sur la vignette n° 6.

MULLER (Philippe), (1811-1893), graveur qui fut très actif à Vaudrevange, on lui doit une série d'assiettes relatant l'épopée napoléonienne. Il réalisa des assiettes avec des sujets de chasse et le motif intitulé *Jardinière*. Des décors de paysages animés d'oiseaux signés Muller apparaissent dans la production de Sarreguemines ; ils viennent vraisemblablement de Vaudrevange : *Sylva*, *Canards*.

NILLES (Jean), peintre, né à Luxembourg en 1768, travailla à la faïencerie de Frauenberg puis vers 1791 à celle de Sarreguemines jusqu'en 1805.

OBITZ, peintre à la manufacture de Sarreguemines à la fin du XIX^{ème} siècle, réalisa des modèles de décors dont certains figurent dans les carnets de Georges Hermann.

PFEFFER, sculpteur, ses œuvres intitulées *Coquelicots*, *Soleil*, *Brûleuse d'herbe*, *Rêverie* figurent dans le catalogue "*L'art français*".

PIERI, sculpteur, ses œuvres intitulées *Boudeuse*, *Rieuse* figurent dans le catalogue "*L'art français*".

QUILLING (Robert-Fridrich), peintre né le 10 juin 1858 à Lindenau près de Leipzig. A travaillé à Sarreguemines vers 1883 puis à Orchies dans le Nord ; il revint à Sarreguemines où il décéda en 1924.

QUOST (Ernest), (Avallon 1842-Paris 1931), peintre de fleurs et de natures mortes, Ernest Quost fit ses études aux Batignolles où ses parents étaient installés. Très jeune, il peignait déjà des fleurs. A dix-sept ans, il suivit les cours de H. Aumont. Il

exposa au salon à partir de 1866 : Il travailla pour Eugène Schopin de Montigny-sur-Loing, dans la technique de la barbotine colorée. Il se distingua dans les expositions nationales auxquelles il participe en 1880, 1882, 1889, 1890, 1900. En 1893, il est décoré de la légion d'honneur. Pour Sarreguemines, il peint des natures mortes sur de grands plats monumentaux : *Nature morte aux poissons*, *Nature morte au panier*. Dans le catalogue des revêtements muraux, il signe les panneaux intitulés *Hortensias et Iris* et *Les Baigneuses*.

RABIER (Benjamin), dessinateur et humoriste français, né à La Roche-sur-Yon (Vendée) le 30 décembre 1869, mort le 10 octobre 1939. Il travailla pour l'imagerie Pellerin d'Epinal et réalisa des illustrations pour des livres d'enfants. Il est le père du canard Gédéon et de la publicité de la *Vache qui rit*. La manufacture de Sarreguemines publia plusieurs séries d'assiettes avec des caricatures d'animaux dont il est l'auteur.

RAGNELLI, sculpteur, ses œuvres intitulées *Parisienne* et *Nénuphars* figurent dans le catalogue "*L'art français*".

RANIERI (Aristide de), sculpteur né en Italie, ses œuvres intitulées *Lys*, *Encrier souvenir*, *Musique*, *La Vague*, *Chanson*, *Amour endormi*, *Honteuse*, *Pour maman*, *Maraudeur*, *Jardinière*, *Bonne fête*, *Etoile filante*, *Amour et Psyché*, *Vase soleil*, *Cache-cache*, *Fleur de Lys*, *Abeille et fleur*, *Première marguerite*, *Rétour du printemps*, *première communion*, *Surprise*, *Le gui*, *Fleur de lotus*, *Espérance*, figurent dans le catalogue "*L'art français*".

REGAMEY (Frédéric), dessinateur, graveur et lithographe, né à Paris le 4 juillet 1849. Il collabora à de nombreuses publications. Il a vécu longtemps en Alsace. On lui doit huit assiettes de la série "*d'r Herr Maire*" d'après une pièce de théâtre de l'auteur alsacien Stoskopf.

REITTER (Victor-Henri), (1859-1923), peintre sur porcelaine, il réalisa un certain nombre de décors sur des vases. Les carnets de Georges Hermann en représentent un certain nombre. Selon une tradition familiale, le baron de Geiger lui aurait demandé de peindre une trentaine de vases pour une Exposition universelle à Paris (certainement pour celle de 1900).

ROSSI, sculpteur, ses œuvres intitulées *Charmeuse* et *Violette* figurent dans le catalogue "*L'art français*".

SABAURIN, peintre, son œuvre est remarquée à l'Exposition universelle de Paris en 1867.

SALEZIO, sculpteur, ses œuvres intitulées *La Chanson* et *La Peinture* figurent dans le catalogue "*L'art français*".

SANDIER (Alexandre), architecte, décorateur. Il suivit les cours de l'école des Beaux arts. Après ses études, il séjourna aux Etats-Unis : à partir de 1868, à Chicago, où il travailla dans l'atelier de Russel Sturgiss, puis à partir de 1871, il s'installa à New York. Il réalisa la décoration de l'hôtel William Henry Vanderbilt. Il retourna en France en 1882. Il fournit les dessins des aménagements de la salle du trône que le roi Carol de Roumanie commanda à l'entreprise Damon et Krieger. C'est à cette époque qu'il collabora avec la faïencerie Utzschneider créant des maquettes pour réaliser des coupes et des panneaux en faïence : l'allégorie de la Céramique qui figure sur la façade du Casino à Sarreguemines porte sa signature et la date de 1890. Dans le catalogue des revêtements muraux sont figurées deux autres de ses œuvres : *La moisson* et *La bière*. On lui attribue aussi une série de quatre personnages féminins figurant *Les Quatre saisons*. Sandier devint en 1897, chef des travaux d'art de la manufacture de Sèvres : il s'attacha jusqu'en 1908 à renouveler et à multiplier les formes auxquelles il attribua des noms : *Sens*, *Auxerre*...

SCHEMEL (Joseph-Modeste), dessinateur à la manufacture de Sarreguemines en 1865.

SCHETWYND (Josué), né en Angleterre, peintre sur porcelaine en 1812.

SCHULLER (Carl), peintre de fleurs et d'oiseaux, né le 13 octobre 1852, à Husseren dans le Haut-Rhin dans une famille de cultivateurs. Il étudia la peinture auprès de Damoye puis d'Emmanuel Benner à Paris. Il exposa au salon à partir de 1880 et obtint une médaille de bronze à l'Exposition universelle de 1889. Il collaborait aux travaux des ateliers de Montigny-sur-Loing ; il fournit des cartons pour des panneaux céramiques à la faïencerie de Longwy et à celle de Sarreguemines. Il réalisa deux grands panneaux représentant des fleurs du jardin d'hiver de Paul de Geiger à Sarreguemines.

SCHULTZ (Albert), sculpteur, né à Strasbourg le 15 avril, élève de W. von Rümhans. Ses œuvres intitulées *Alsacienne*, *La piorée*, *Jeune Alsacienne* figurent dans le catalogue "*L'art français*"

SCOTT sculpteur, son œuvre intitulée *A la fontaine* figure dans le catalogue "*L'art français*".

SIMAS (Eugène Martial), peintre illustrateur, se fit connaître par de nombreux panneaux dont ceux qui figurent dans le hall de la gare de Tours, à la biscuiterie *Lefèvre Utile* à Nantes, ou dans des restaurants parisiens (Brasserie Mollard). On lui doit aussi le décor de la salle de bains de la maison Laurens à Agde dans l'Hérault dont les revues *Studio* et *Art et décoration* vantèrent à l'époque la modernité.

SOLIVA (Louis), sculpteur, exposa au Salon des Artistes Français. Son œuvre intitulée *Lutte pour la vie* figure dans le catalogue "*L'art français*".

STEINLEN (Théophile) (1859-1923), dessinateur et peintre français, né à Lausanne. Il a vécu à Paris à partir de 1880. Il fut l'auteur de nombreuses affiches (*La rue* ; *Tournée du chat noir avec Salis*), et illustra des ouvrages : les chansons d'Aristide Bruant, *La chanson des gueux* de Jean Richepin et collabore à de nombreux journaux. Il travailla avec Toulouse-Lautrec. Les affiches *La Rue* et *Le Boulevard* ont fait l'objet d'une transposition sur panneau de faïence.

THOMSEN, sculpteur, ses œuvres intitulées *Enfant dormant*, *Vase "La mer"*, *Vase libellule*, *Le Reître* figurent dans le catalogue "*L'art français*".

VALENTIN (J.M.), sculpteur, né à Bourg-des-Comptes, participa au Salon des Artistes Français. Son œuvre intitulée *Cléopâtre* figure dans le catalogue "*L'art français*".

VANNERIE, sculpteur, son œuvre intitulée *Esclave* figure dans le catalogue "*L'art français*".

VAUTHIER (Constant-Dieudonné), artiste peintre, à la manufacture de Sarreguemines en 1858.

WASLEY (Léon-John), sculpteur, né à Paris en 1880 tombé à Verdun en 1917. Ses œuvres intitulées *Vase marronnier*, *Vase Art nouveau*, *Vasque quatre anses* figurent dans le catalogue "*L'art français*".

WELSCH, graveur à la manufacture de Sarreguemines vers 1865.

3. LEXIQUE DES TERMES TECHNIQUES

Aérographe : appareil permettant de vaporiser grâce à de l'air comprimé de la peinture sur le biscuit.

Agate-ware : terme anglais désignant des céramiques imitant les marbrures de certaines roches dont l'agate ; l'effet peut être obtenu en mélangeant diverses terres colorées (*solid agate-ware*) ou en recouvrant la surface d'un produit de différents engobes colorés (*dip agate-ware*).

Albarello : de l'arabe "*al-birâm*", "pot en terre", pot d'apothicaire de forme cylindrique qui apparaît en Orient vers le XII^{ème} siècle et qui fut adopté en Occident à partir du XV^{ème} siècle.

Argile : roche terreuse composée de silicate d'aluminium.

Barbotine : 1) argile liquide, elle peut être utilisée sous cette forme pour faire adhérer deux éléments en céramique crue ou comme décor lorsqu'elle est appliquée par une poche à douille. 2) peinture obtenue en mélangeant de l'argile liquide et des colorants. Ce procédé fut mis au point par Chaplet et Lafond vers 1871.

Biscuit : pâte de faïence ou de porcelaine cuite une première fois et non recouverte d'un enduit vitreux. Désigne aussi par extension l'objet en cette matière.

Bleu et blanc : porcelaine chinoise des dynasties Ming et Qing, à décor peint en bleu de cobalt sous la couverte.

Cailloutage : variété de faïence fine réalisée en mélangeant à des terres argileuses des cailloux de silex ou de quartz calcinés.

Calibreuse : machine constituée d'un tour et d'un bras articulé muni d'un profil, le calibre, utilisée pour façonner les assiettes et les tasses.

Cazette : boîte en terre réfractaire fermée par un couvercle dans laquelle on place les objets lors de la cuisson pour les protéger.

Carmélite : variété de faïence fine colorée en brun rouge.

Céramique : terme générique désignant les objets en argile ayant subi l'action de la chaleur. Il existe quatre familles de céramique : la terre cuite, la faïence, le grès, la porcelaine.

Chamotte : élément composé de minéraux ou d'argile cuite et réduite en poudre et qui est rajouté à la pâte afin d'en réduire la plasticité. Dans la faïence fine, on utilise le plus souvent du silex calciné et broyé ou des sables.

China : En Angleterre, le terme désigne la porcelaine. A Sarreguemines, il désigne la variété feldspathique de faïence fine à la glaçure légèrement teintée de bleu.

Chromolithographie : procédé d'impression où chaque couleur du décor est appliquée au moyen d'une pierre lithographique.

Cloisonné : procédé décoratif utilisant des cloisons en relief qui séparent des plages émaillées ou glaçurées.

Concassage : opération au cours de laquelle les roches non plastiques sont finement broyées. On utilise généralement des concasseurs à mâchoires ou des broyeurs à cylindres.

Coulage : technique de façonnage où l'argile liquide est versée dans un moule de plâtre.

Couverte : enduit vitreux transparent ou coloré recouvrant les grès et les porcelaines et fondant à la même température que la pâte. La couverte fait corps avec l'objet.

Creamware : variété de faïence fine de couleur crème dont la production fut développée par Wedgwood vers 1760.

Cuisson : phase de la fabrication de la céramique au cours de laquelle les matières argileuses sont durcies et déshydratées, les glaçures subissent une fusion, les couleurs sont fixées.

Décor de grand feu : décor fixé lors d'une cuisson à haute température (900 à 1000°) au cours de laquelle le décor et l'émail sont cuits en même temps.

Décor de petit feu : décor fixé lors d'une cuisson à basse température (vers 800°) sur une pièce ayant déjà subi la cuisson de l'émail.

Dégraissant : ensemble des matières non plastiques de la pâte qui amaigrissent l'argile et la rendent facile à travailler, on les désigne aussi sous les termes de ciment ou de chamotte.

Email : vitreux opaque généralement blanc constitué d'un mélange d'étain et de plomb. Il peut être teinté dans la masse.

Emaux ombrants : décors obtenus en recouvrant des figures réalisées en creux dans la pâte par des glaçures colorées. La différence d'épaisseur de ces glaçures ombre le sujet et en accentue le relief.

Encastage : mise en place des produits céramiques dans les fours. Ils peuvent être rangés dans des caissettes.

Engobe : argile liquide de couleur naturelle ou teintée utilisée pour recouvrir le corps d'un objet céramique.

Estampage : technique de moulage obtenue par l'application manuelle d'une plaque ou d'une balle d'argile plastique sur les reliefs d'un moule le plus souvent en plâtre.

Façonnage : phase de la fabrication de la céramique où l'on donne sa forme à l'objet. Plusieurs techniques peuvent être utilisées : le modelage au colombin, le tournage, le moulage par estampage ou par coulage.

Feldspath : roche contenant des silicates naturels d'alumine fusible à haute température. C'est un constituant de certaines faïences fines, porcelaines.

Faïence : produit céramique à structure poreuse, opaque, recouverte d'un enduit vitreux qui la rend imperméable. On distingue la faïence émaillée de la faïence fine.

Faïence émaillée ou faïence stannifère : faïence à tesson poreux coloré par les matières ferrugineuses contenues dans la pâte. Le biscuit est masqué par un enduit vitreux blanchi et opacifié par l'oxyde d'étain, l'émail.

Faïence fine : produit céramique qui n'a de la faïence que le nom. Sa pâte blanche est plus dure et serrée que celle de la faïence stannifère ; elle est généralement recouverte d'une glaçure transparente. Il en existe plusieurs variétés qui portent les noms de cailloutage, de terre de pipe, de faïence feldspathique.

Faïence fine feldspathique : variété de faïence fine comprenant généralement quatre constituants : une argile cuisant blanc, du kaolin, de la silice, du feldspath.

Fondant : matière qui, combinée à l'argile, en favorise la fusion au cours de la cuisson : la chaux, le plomb sont des fondants.

Fritte : mélange de sable siliceux ou feldspathique et de soude utilisé dans la fabrication des émaux et des glaçures. A la cuisson, ce mélange devient vitreux.

Gazette : boîte en terre réfractaire dans laquelle on place le produit avant de le cuire.

Glaçure : enduit vitreux à base de silice et d'oxyde de plomb, translucide, incolore ou coloré par des oxydes métalliques.

Grès : produit céramique à pâte opaque de structure très fermée, imperméable. Il est cuit à une température de 1200-1300°.

Grès au sel : produit céramique dont la glaçure est obtenue par la vaporisation de chlorure de sodium lors de la cuisson.

Grès fin : variété de céramique à structure compacte vitrifiée et opaque dans laquelle entrent des fondants.

Imprimé (décor) : décor réalisé par l'impression d'un motif sur un papier particulier, soit à partir d'une plaque de cuivre, soit par des plaques lithographiques. Le motif est ensuite appliqué par transfert sur l'objet céramique.

Incrustations : applications à but décoratif de matières d'une couleur différente dans des réserves aménagées en creux dans le corps de l'objet.

Jasperware : grès fin mat légèrement translucide inventé par Wedgwood vers 1774.

Kaolin : du chinois *Kao-Ling*, colline de Chine, gisement d'argile blanche, formée de silicate d'alumine hydraté, utilisée pour fabriquer la porcelaine.

Lustre : décor appliqué sur certaines céramiques leur donnant un aspect métallique.

Majolique : faïence fine recouverte de glaçures colorées.

Marbré : décor utilisé sur certaines faïences ou sur certains grès imitant les diaprures de certaines roches.

Moule : objet le plus souvent en plâtre présentant une empreinte sur laquelle on peut appliquer l'argile soit sous sa forme plastique (estampage) soit sous sa forme liquide (coulage) afin de reproduire une forme.

Naples (terre de) : faïence fine de couleur jaune, proche du *jaune de Naples*, colorant très utilisé au XVIII^{ème} siècle ; elle a été créée à Sarreguemines vers 1831 ; il s'agit d'une terre allant au feu.

Opaque : (pour porcelaine opaque) dénomination commerciale d'un type de faïence fine comportant dans la composition une part de kaolin.

Parian : biscuit de porcelaine qui ressemble au marbre blanc de l'île de Paros créé par Copeland à Stoke-on-Trent vers 1846.

Poncif : calque sur lequel on a porté le tracé d'un motif décoratif et que l'on a percé de petits trous au moyen d'une épingle. La feuille était placée sur l'objet à décorer et frottée au moyen d'un tampon contenant de la poudre noire. Le pointillé ainsi obtenu permettait de guider les coups de pinceaux du décorateur.

Porcelaine : produit céramique à pâte blanche, imperméable et vitrifiée dans la masse et translucide. Il en existe plusieurs types : la porcelaine dure possède une pâte fine et dure à base de roches feldspathiques recouvertes d'un enduit vitreux dénommé couverte ; elle est cuite à une température proche de 1400°. La porcelaine tendre est constituée soit de frites ou d'ossements calcinés (porcelaine phosphatique ou *Bone China*).

Terre de pipe : variété de faïence fine réalisée en mélangeant à des terres argileuses du calcaire, de la craie ou de la marne cuisant blanc.

4. Les marques et inscriptions

Identification et datation

Il était important dans une étude sur l'évolution des styles de pouvoir dater la production. Cette tâche ne peut se faire avec précision qu'en examinant les marques qui se trouvent associées aux objets. Les inscriptions qui y sont apposées sont de nature variée. Elles peuvent être, soit inscrites par un poinçon en métal, le plus souvent en bronze, soit incisées avec un instrument pointu dans la pâte encore crue. Elles peuvent être imprimées par un système de transfert déposé sur le biscuit ou appliquées au tampon. Enfin, il existe dans certains cas des annotations manuscrites.

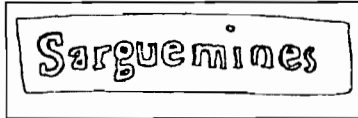
Les fonctions de ces inscriptions sont multiples. On peut distinguer :

- des marques de fabrique
- des marques de revendeur
- des noms de décors
- des numéros de décors
- des marques de produits
- des numéros ou des lettres d'identification de pâtes
- des numéros de taille
- des dates
- des lettres d'identification d'ouvriers
- des numéros de formes

L'ensemble de ces renseignements est très utile lorsque l'on en a les clefs pour identifier un objet, déterminer son origine, sa pâte, sa forme, son décor. Ils permettent aussi une datation.

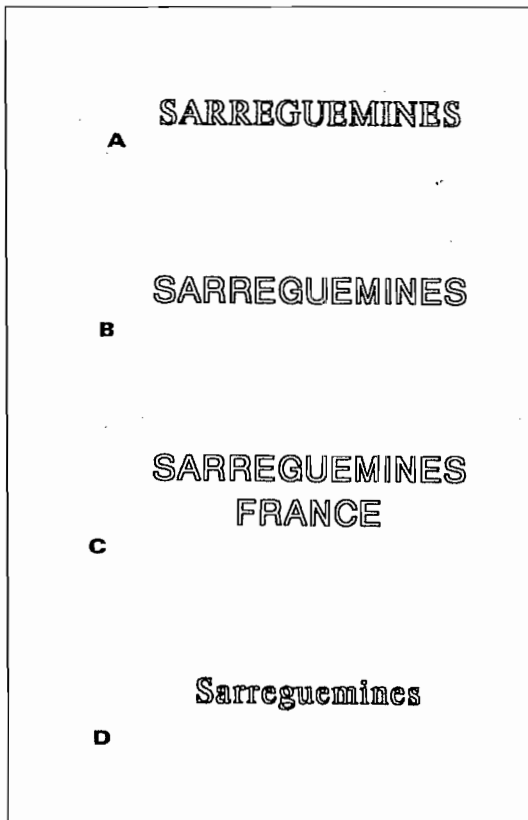
A. Les marques de fabriques

Elles indiquent généralement la raison sociale ou le nom de la localité où est située l'entreprise. Elles permettent de singulariser la production de la manufacture au sein du vaste marché de la céramique. Certaines sont poinçonnées en creux dans la pâte, d'autres sont imprimées par transfert ou au tampon, plus rares sont celles qui sont manuscrites. Le classement ci-dessous reprend la numérotation publiée dans *Les Faïences de Sarreguemines, les marques de fabrique*, Sarreguemines, 1990, 116 p., 48 fig.



Marque n° 0

Marque poinçonnée en creux dans la pâte, formée de l'inscription Sarguemines, forme ancienne de la graphie de Sarreguemines. Cette marque se trouve sur tout type de produits : la faïence fine blanche, la faïence fine lustrée, la terre carmelite, le grès fin, le grès poli. Elle est utilisée du début du XIXème siècle jusqu'à la fin des années 1830. La dimension est variable selon le retrait des pâtes ; elle se situe autour de 1,8 cm.



Marque n° 1

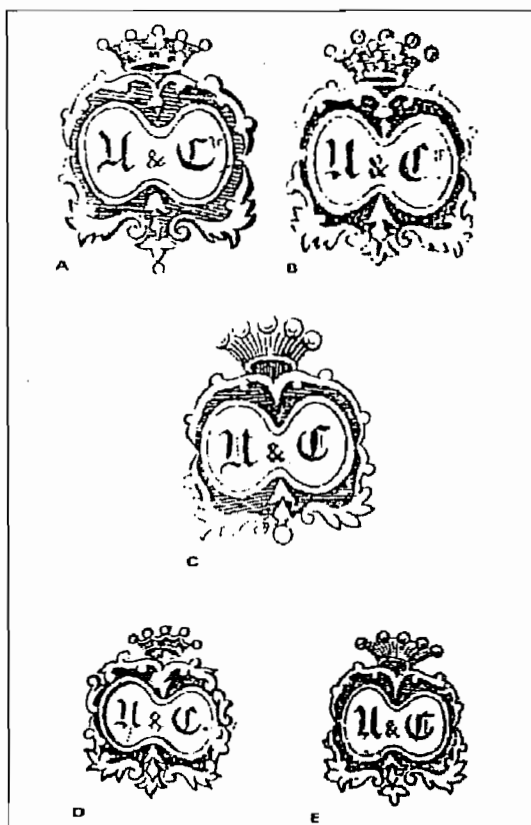
Marque poinçonnée en creux formée de l'inscription SARREGUEMINES, en capitales d'imprimerie.

- La variante A utilise des caractères à empattements, elle succède à la marque O, et reste employée sur des faïences ou des grès jusque vers 1900 (dimensions : entre 3,5 et 5,5 cm).

- La variante B utilise des caractères linéaux. Elle succède à la marque 1A et reste employée jusque vers 1919 (dimensions : autour de 3,5 cm).

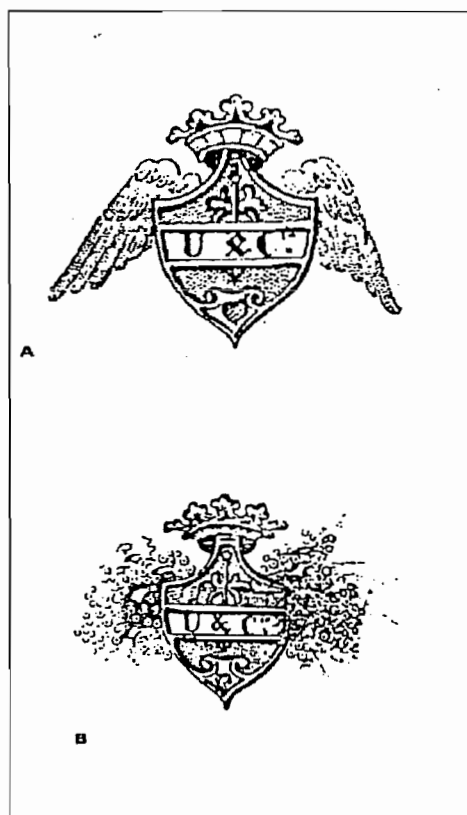
- La variante C est identique à la marque 1B mais on lui rajoute la mention FRANCE placée en-dessous. Elle succède à partir de 1919 à la précédente (dimensions : autour de 3,5 cm).

- La variante D utilise après le S initial, des lettres minuscules. Assez rarement employée, elle semble dater des années 1880-1890 (dimensions : autour de 2,5 cm).



Marque n° 2

Marque imprimée formée d'un cartouche imprimé avec les lettres U & C en gothique pour Utzschneider et Compagnie ; le tout est surmonté selon les variantes soit d'une couronne de comte soit de celle de baron (Alexandre de Geiger était baron). Il existe un certain nombre de variantes qui portent sur les couronnes ou la présence de perles sous les cartouches. Elle est utilisée de la fin des années 1840 au début des années 1860 (dimension : autour de 2,1 cm de hauteur).



Marque n° 3

Marque imprimée formée d'un blason ou écusson imprimé, coupé d'un bandeau qui porte l'inscription U & C (Utzschneider et Compagnie) et encadré de deux ailes, surmonté d'une couronne. Il existe une variante avec des buissons de fleurs à la place des ailes. Elle est utilisée au début de la deuxième moitié du XIXème siècle (dimension : 3 cm de long).



Marque n° 4

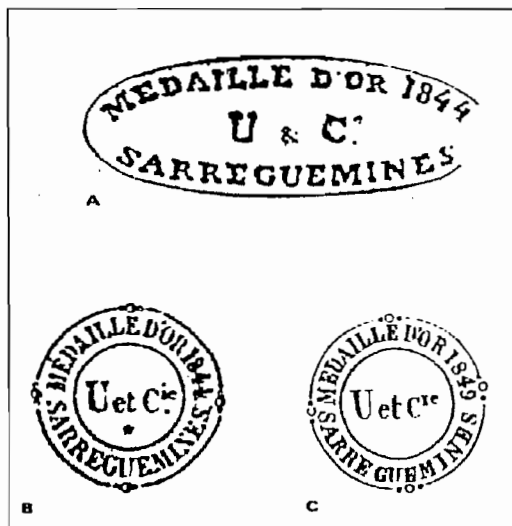
Marque imprimée formée par un cartouche imprimé, de forme rocaille avec l'inscription U & C en gothique, et la mention OPAQUE DE SARREGUEMINES et parfois une date.

Elle est utilisée dans les années 1850 (dimension : 2,1 cm de hauteur).



Marque n° 5

Marque imprimée formée d'un cartouche avec l'inscription U & C en gothique et SARREGUEMINES dans un bandeau. Les variantes concernent la présence de perles sous le bandeau. Cette marque est utilisée dans les années 1840 (dimension : 2,4 à 3,5 cm de hauteur).



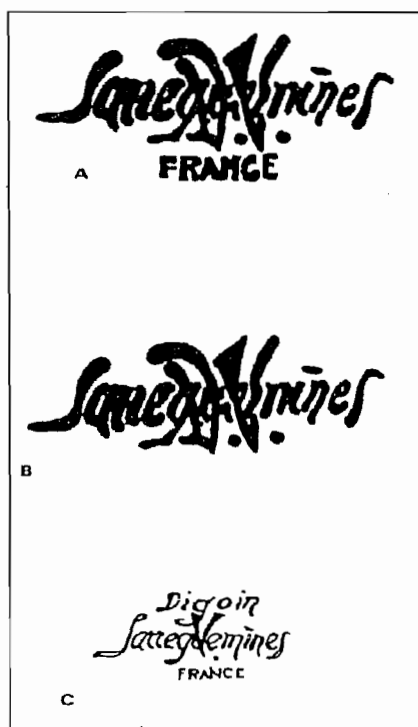
Marque n° 6

Marque imprimée commémorant les médailles d'or remportées aux expositions nationales. Elle comporte l'indication MEDAILLE D'OR 1844 ou 1849 U & C SARREGUEMINES dans un cercle ou dans un ovale. Elle est utilisée jusque dans le milieu des années 1850 (dimension de la marque A : 4,2 cm de longueur ; marque B et C : 2,1 cm de diamètre).



Marque n° 7

Marque imprimée formée des lettres U & C dans lesquelles vient s'entrelacer la lettre S placée horizontalement. Elle apparaît sur certains objets de faïence décorative vers 1890 (dimensions variables entre 4 et 6,5 cm).



Marque n° 8

Marque imprimée formée de l'inscription Sarreguemines en écriture cursive, surchargée des lettres D.V. pour Digoïn et Vitry-le-François. Elle peut être accompagnée de l'indication France. Une variante est surmontée de la mention Digoïn. Elle est postérieure à 1919. (dimensions pour les variante A et B : 2,5 à 5 cm ; variante C : 2,6 cm)



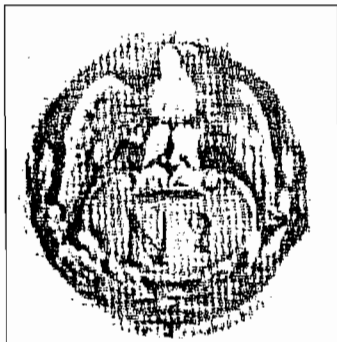
Marque n° 9

Marque en creux dans la pâte formée de l'inscription SARREGUEMINES et au centre U.C. Elle est utilisée de la fin des années 1850 à la fin des années 1860 (dimension : 2,1 cm).



Marque n° 10

Marque imprimée formée de l'inscription SARREGUEMINES sur un bandeau recouvrant une branche feuillue. Elle est utilisée dans le second quart du XIXème siècle (dimension : 2,2 cm).

**Marque n° 11**

Marque circulaire moulée et appliquée. Elle représente une aigle aux ailes déployées, la tête tournée vers la droite, posée sur un cartouche surmontant une couronne de laurier. Elle est utilisée vers 1865 - 1870 (dimensions variables autour de 2,1 cm de diamètre).

MAJOLICA

Marque n° 12

Marque en creux formée de l'indication MAJOLICA. Réservée à la production de majolique dans la fin des années 1870 jusque vers 1890 (dimension : 2,7 cm de longueur).

**Marque n° 13**

Marque imprimée formée du blason de la Lorraine surmontée d'une couronne murale. Autour l'indication OPAQUE DE SARREGUEMINES. Il existe de nombreuses variantes qui concernent le remplissage de l'écu et la présence de points de part et d'autre de la couronne. Elle est utilisée à partir du milieu du XIXème jusqu'au milieu du XXème siècle (dimension : autour de 2 cm).

**Marque n° 14**

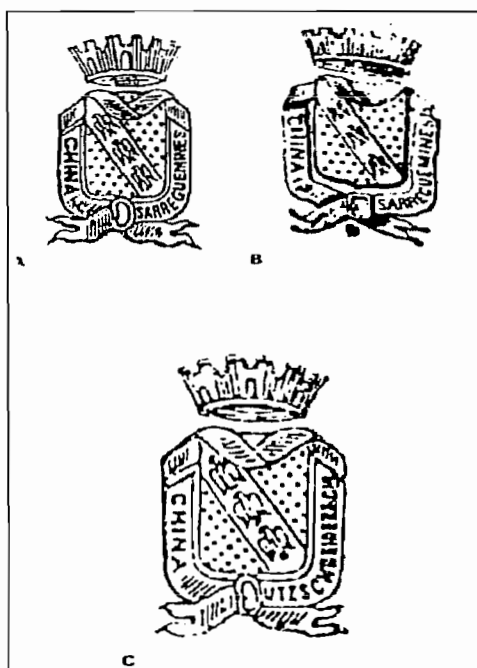
Marque imprimée formée du blason de la Lorraine surmontée d'une couronne murale. Autour l'indication OPAQUE UTZSCHNEIDER & Cie. Elle est utilisée à la fin du XIXème siècle (dimension : 2,3 cm de hauteur).

Marque n° 15

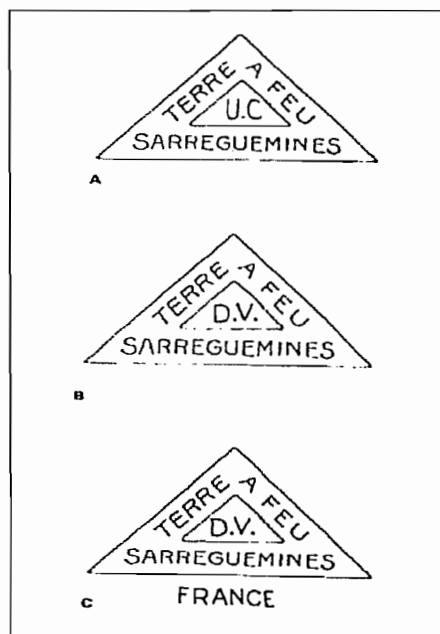
Marque imprimée formée du blason de la Lorraine dans une couronne de laurier. En dessous, figure l'inscription **MADE IN GERMANY**. Extrême fin du XIX^{ème} siècle jusqu'en 1918 (dimension : 1,7 cm).

Marque n° 16

Marque imprimée formée du blason de la Lorraine surmonté d'une couronne murale entourée de l'inscription **SAARGEMÜND**. Elle est utilisée pendant la seconde guerre mondiale, vers 1940.

Marque n° 17

Marque imprimée formée du blason de la Lorraine surmonté d'une couronne murale et ceint d'un bandeau comportant les inscriptions **CHINA SARREGUEMINES** ou **CHINA UTZSCHNEIDER**. Elle est propre aux faïences de pâte *china*. Elle fut utilisée dans le dernier tiers du XIX^{ème} siècle et jusque vers 1918 (dimension : 2,7 cm de hauteur).

**Marque n° 18**

Marque imprimée formée d'un triangle portant les inscriptions TERRE A FEU SARREGUEMINES U.C. ou D.V.. Elle est parfois accompagnée de la mention France (dimension : 1,7 cm de hauteur et 3,6 cm de longueur).

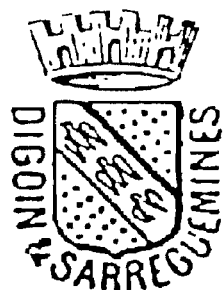
Marque n° 19

Marque imprimée en vert formée du blason de Lorraine dans une couronne de laurier surmonté d'une couronne murale. Elle figure sur la porcelaine à partir des années 1860 jusqu'en 1919.

Une variante lui succède à cette date avec la mention SARREGUEMINES portée au-dessus et la mention FRANCE en-dessous (dimension de la variante A : 1,6 cm de hauteur ; variante B : 2,5 cm).

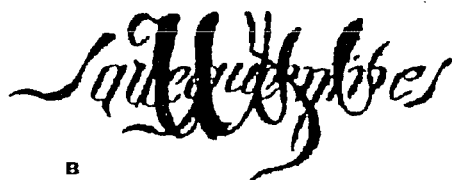
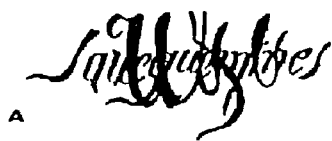
**Marque n° 20**

Marque imprimée formée du blason de la Lorraine surmontée d'une couronne murale et entourée de l'inscription SARREGUEMINES ET DIGOIN. Elle fut utilisée à la fin du XIXème siècle (dimension : 2,2 cm). Des variantes existent avec les mentions SARREGUEMINES portées au-dessus et FRANCE en dessous. Elles sont postérieures à 1919 (dimension : 3,5 cm de hauteur).



Marque n° 21

Marque imprimée formée du blason de la Lorraine surmonté d'une couronne murale et entouré de l'inscription DIGOIN ET SARREGUEMINES (dimension : 2 cm). Des variantes existent avec la mention DIGOIN portée au-dessus et la mention France en dessous. Ce sont les marques utilisées à Digoïn après sa création en 1877 (dimension: 4 cm de hauteur).



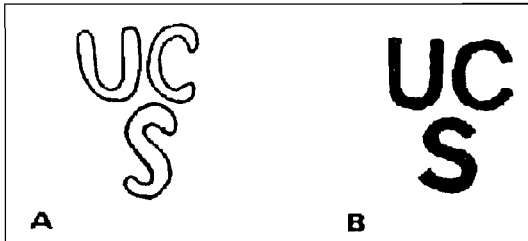
Marque n° 22

Marque imprimée formée de l'inscription Sarreguemines en écriture cursive, surchargée des lettres U & C. Variantes dans les tailles et les surcharges dont le remplissage peut apparaître hachuré. Elle est utilisée dans la seconde moitié du XIXème siècle (dimensions variables entre 3,5 et 6 cm).

**SARREGUEMINES
FRANCE**

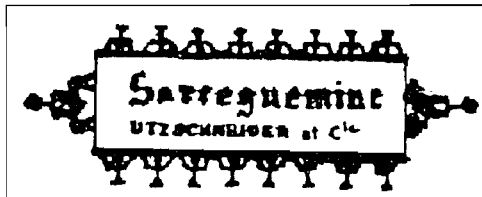
Marque n° 23

Marque imprimée formée de l'inscription SARREGUEMINES FRANCE disposée sur deux lignes (dimension : 1,8 cm de longueur)



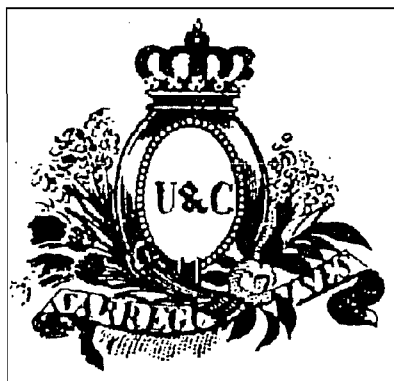
Marque n° 24

Marque soit en creux, soit imprimée formée des lettres UC et d'un S placé en dessous.



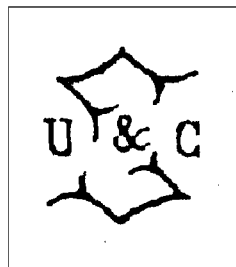
Marque n° 25

Marque imprimée formée d'un rectangle bordé de dentelles portant l'inscription en gothique Sarreguemine Utzschneider et Cie. Elle a été utilisée dans le second quart du XIXème siècle.



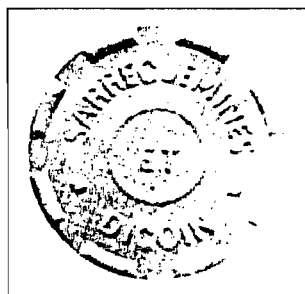
Marque n° 26

Marque U & C formée d'un cartouche ovale, perlé, surmonté d'une couronne royale, encadrée de gerbes de fleurs. En dessous sur un bandeau l'inscription SARREGUEMINES. Cette marque est utilisée dans les années 1840.



Marque n° 27

Marque imprimée formée de la lettre S surchargée des initiales U & C. Elle est utilisée dans les années 1880.

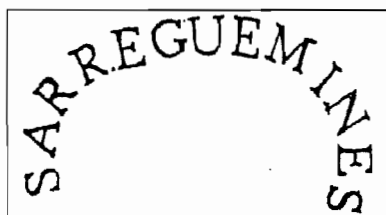


Marque n° 28

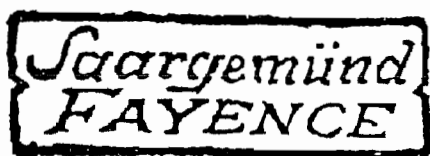
Marque estampée en relief, formée de l'inscription SARREGUEMINES ET DIGOIN dans une composition circulaire. Elle est utilisée après 1920 sur le pyrocérame.

**Marque n° 29**

Marque rectangulaire imprimée formée de l'inscription U & C en lettres gothiques. Souvent de couleur verte, elle est utilisée sur la porcelaine vers 1855-1860 (dimension : 1,1cm)

**Marque n° 30**

Marque en creux formée de l'indication SARREGUEMINES s'inscrivant dans un ovale ou dans un cercle. Elle est utilisée sur la faïence et le grès au milieu du XIXème siècle.

**Marque n° 31**

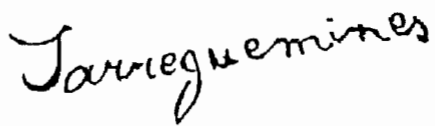
Marque imprimée formée de l'inscription Saargemünd Fayence dans un cartouche rectangulaire. Elle fut utilisée durant la seconde guerre mondiale.

**Marque n° 32**

Marque imprimée formée de l'inscription SAARGEMUND FAYENCE sur un bandeau encadrant la mention KUPFERSTICH. Elle a été utilisée durant la seconde guerre mondiale.

**Marque n° 33**

Marque imprimée formée de l'indication VILLEROY & BOCH sur un bandeau surmonté de la tête de Mercure et de deux caducées, le tout sur une demi-roue crantée sur laquelle est portée la mention SAARGEMUND. Elle fut utilisée entre 1942-1945 (dimension : 2,5 cm de longueur).


Marque n° 34

Marque manuscrite Sarreguemines. Elle fut utilisée dans les années 1860 sur des vases peints. (dimension : 4,2cm)

**Marque n° 35**

Marque imprimée ou en creux formée d'une étoile. Elle sert à désigner une qualité de produits et fut utilisée à la fin du XIXème siècle et au début du XXème.

**Marque n° 36**

Marque en creux incisée dans la pâte formée de l'inscription Sarreguemines France. Elle est utilisée vers 1930 sur des statuettes en faïence (dimension : 6,5 cm).

**Marque n° 37**

Marque en creux formée d'une ancre de marine accompagnée des mentions CHINA U C SARREGUEMINES. Elle est utilisée à la fin du XIXème siècle (dimension : 1,4 cm).

**Marque n° 38**

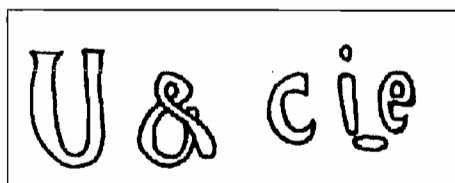
Marque en creux formée d'un ovale portant l'inscription TERRE DE FER U & C SARREGUEMINES. Elle a été utilisée pour désigner un type particulier de faïence fine à la fin du XIXème siècle (dimension : 2,4 cm).

**Marque n° 39**

Marque formée d'un cartouche en forme de rectangle élargi de deux lobes. Elle porte la mention, U & C SARREGUEMINES DIGOIN. Elle est utilisée vers 1890-1910 (dimension : 3,2 cm).

**Marque n° 40**

Marque en creux formée de la représentation d'un four à faïence entourée de la mention SARREGUEMINES U C DIGOIN. Elle a été utilisée à Digoïn sur des objets décoratifs vers 1900-1910 (dimension : 2 cm).

**Marque n° 41**

Marque en creux formée de l'inscription U & Cie. Elle est utilisée sur de la porcelaine vers 1890.

**Marque n° 42**

Marque en creux formée du nom UTZSCHNEIDER. Elle est utilisée sur des grès fins dans le premier quart du XIXème siècle (dimension : 2,2 cm).

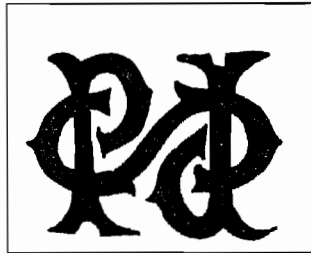
**Marque n° 43**

Marque imprimée formée de l'inscription UTZSCHNEIDER ET Cie SARREGUEMINES dans une composition ovale. Elle a été utilisée sur la porcelaine vers 1860-1870.



Marque n° 44

Marque estampée en relief formée de l'inscription FAIENCE DE SARREGUEMINES ARCHITECTURE PARIS 28 R. PARADIS dans un cercle. Au centre deux lettres P en tête-bêche pour Paris, surchargées d'un S placé horizontalement pour Sarreguemines. Elle est utilisée vers 1900 sur la céramique d'architecture (dimension : 6 cm).



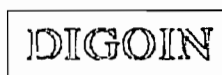
Marque n° 45

Marque imprimée formée des deux lettres P en tête-bêche pour Paris, surchargées d'un S couché horizontalement pour Sarreguemines. Elle est utilisée vers 1890-1900 sur les panneaux décoratifs en faïence (dimension : 5 cm).



Marque n° 46

Marque soit estampée en creux, soit imprimée, formée de la lettre S stylisée. Des variantes existent avec les mentions FRANCE ou Sarreguemines France portées sur les bords. Elle a été utilisée dans les années 1970-1980 (dimension : 2 cm).



Marque n° 47

Marque poinçonnée, en creux formée de l'inscription DIGOIN. Elle a été utilisée sur des objets de faïence produits dans l'usine de Digoïn à la fin des années 1870 et au début des années 1880 (dimension : 3 cm de longueur).

B. Les marques de revendeur

Les marques des revendeurs, des grands magasins sont généralement imprimées sur le revers de l'objet. Certaines sont exclusives et remplacent complètement les marques de fabrique, c'est souvent le cas du Grand Dépôt. Elles sont intéressantes pour la connaissance des réseaux de distribution des produits de Sarreguemines.



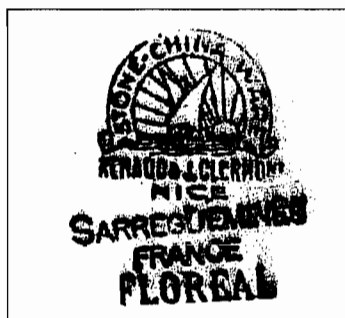
Les Grands Magasins du Printemps à Paris.



Le grand dépôt Emile Bourgeois qui avait été créé en 1867 à Paris.



Les établissements G. Boutigny à Paris



Les établissements Renaud et Clermont à Nice



Les établissements Veuve E. Neunreiter à Strasbourg.



Les établissements Vermont et Blanchet à Paris.

B. Les numéros de formes

Les numéros de forme concernent essentiellement les objets de décoration, ils correspondent au catalogue de ces produits, ils servent donc à identifier ces objets. La numérotation commence à l'époque du Second Empire, dans les années 1860 et s'achèvent vraisemblablement après la seconde guerre mondiale au-dessus du chiffre de 7000. Ces numéros sont de grande taille et le plus souvent poinçonnés dans la pâte ; mais certains sont moulés. Par des recoupements divers, en utilisant des recueils de tarifs ou d'autres documents écrits, en analysant des photographies bien datées, on peut établir la chronologie des entrées au catalogue. A titre indicatif, on atteint en 1870, les chiffres autour de 300, vers 1875, celui de 500, vers 1880 celui de 1000, vers 1885 celui de 1500, vers 1890 celui de 2500, vers 1900 celui de 3000, à la veille de la première guerre mondiale, celui de 4700. Ces marques peuvent donc se révéler d'excellents indicateurs chronologiques mais elles ne fournissent que la date de création du modèle, de son entrée dans le catalogue mais non de la réalisation de l'objet sur lequel elles sont apposées, car une forme a pu être éditée sur un temps fort long ; elles ne constituent qu'un terminus *post quem* ; il faut compléter alors son analyse en étudiant les autres marques qui lui sont associées.

C. Les marques et numéros de décors

C'est sous le Second Empire que s'est révélé le besoin de désigner les décors sur l'objet. Deux systèmes existent ; le numérotage concerne des décors courants, on marque la pièce au moyen d'un transfert imprimé ou d'un tampon avec un nombre. Dans le cas de la porcelaine, les chiffres sont manuscrits. Parfois ce nombre est précédé par l'abréviation *dec*. Dans le cas de décors plastiques ou incisés, le marquage se fait en creux dans la pâte, soit par incision, soit par poinçon. Il est difficile d'établir une chronologie de ces numéros car, dans le temps, plusieurs systèmes ont été mis en place, ce qui complique l'édification de tables chronologiques.

Les décors plus élaborés faisant l'objet d'une commercialisation plus sophistiquée étaient dotés d'un nom donné, soit par le créateur, soit par les commerciaux.

D. Les marques de produits

Elles apparaissent en creux sur certains produits comme *Majolica*. Elles peuvent être posées par transfert d'imprimé et dans ce cas s'intègrent dans la marque de fabrique comme *China* ou *Opaque*. La couleur permet aussi de caractériser les produits dès les années 1860 ; la marque de la porcelaine est verte, celle du *China* brune.

E. Les numéros et lettres d'identification de la pâte

Ces indications apparaissent très tôt : à l'époque Utzschneider, on marque par une petite lettre poinçonnée en creux les différentes pâtes des grès fins : à la lettre A correspond un grès blanc, à la lettre B : 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 ; I un fond plus foncé, O bis un fond bleu ; F une composition noire pour des reliefs ou engobage sur le blanc n° 1.

Au cours du temps, certains produits comme l'*Opaque* ou la pâte *China* voient leur composition modifiée, chaque nouvelle composition portant un numéro nouveau. Elle apparaît sous la forme de tout petits chiffres poinçonnés. Les occurrences les plus fréquentes sont : pour la pâte *Opaque* les chiffres 28 attestés en 1855 et 29 en 1856 ; pour la porcelaine les chiffres 42, 43, 45 sont présents avant 1888. La pâte *China* de composition n° 69 est utilisée jusqu'en 1877 date à laquelle elle est remplacée par la n° 74. Les chiffres 227, 205, 215, 221 ont été relevés pour la période 1890-1910, et 530 pour la production postérieure à 1919. 228 est une pâte *Ivoire*. On retrouve la signification de certains de ces marquages dans les carnets de composition de pâte conservés au musée de Sarreguemines.

F. Les lettres d'identifications d'ouvriers

Les lettres en creux poinçonnées isolément sur le fond des objets révèlent l'identité des ouvriers du façonnage, soit les calibreurs, soit les mouleurs. Elles correspondent souvent à leur initiale. Les lettres imprimées sont les marques de ceux qui ont posé le décor soit par impression, soit par

l'aérographe. Pour les rehausseurs ou les peintres, la lettre est portée au pinceau.

G. Les dates

Elles sont rares et n'apparaissent que durant un laps de temps très court. Elles existent sur les soucoupes, assiettes et pièces de forme en porcelaine à partir de 1888 et sont formées des deux derniers chiffres de l'année : 89 pour 1889, 00 pour 1900 par exemple. Sur les objets de fantaisie, on note leur présence à partir de 1897 et jusqu'à 1908. Elles sont constituées là encore des deux derniers chiffres de l'année ; en dessous figurent les chiffres du mois. Ces dates sont de petite dimension et sont généralement associées au numéro de la pâte.

H. La taille

Pour indiquer la taille d'un produit, on utilisait de gros chiffres qui étaient poinçonnés dans la pâte allant de 0 à 6, par ordre décroissant de dimension. Dans certains catalogues des tableaux indiquent les dimensions correspondant aux numéros. A titre d'exemple, l'assiette plate de forme *Renaissance* était réalisée aux tailles suivantes : 00 : 43 cm ; 0 : 39 cm ; 1 : 35 cm ; 2 : 32,5 cm. Pour la forme *Panama*, le plat rectangulaire possède les tailles suivantes : 000 : 55,5 cm ; 00 : 51,5cm ; 0 : 45,5 cm ; 1 : 42 cm ; 2 : 36,5 cm ; 3 : 31 cm ; 4 : 26 cm ; 5 : 23,5 cm ; 6 : 21 cm.

LES SOURCES

Origine des sources qui ont été utilisées dans la présente étude :

1. LES SOURCES MANUSCRITES

-Les archives de la ville de Sarreguemines

Documents dans les sections 2 et 3 , et 4, F II, faïencerie.

-Les archives départementales de la Moselle à Metz

Documents dans les séries M (221 M et 265 M1-2), Q (hypothèques) et S.

-Les Archives de la Manufacture de Sèvres

Documents et lettres échangées par les directeurs de la faïencerie avec la manufacture de Sèvres (U 16 L3 D12 et N 1397)

-La Bibliothèque de l'Institut de France

Documents dans la série MS 2849

-Les Archives de la Faïencerie Villeroy et Boch à Mettlach

Documents conservés sous les côtes : SF-4, 306 à 312.

-Les Archives Nationales à Paris

Documents dans la série F Industrie et Commerce (F12/2381)

-Musée de Sarreguemines

Composition de la faïencerie de Sarreguemines employée en 1829

-Les archives privées

De nombreuses archives se trouvent dans des collections privées auxquelles nous avons pu accéder et que nous ne pouvons pas détailler pour des raisons de confidentialité.

2. LES SOURCES IMPRIMÉES

-Les Archives départementales de la Moselle à Metz

Mémoire présenté au jury des prix décennaux par MM. Fabry et Utzschneider.
Imprimerie Delance et Belin; rue des Mathurins Saint Jacques, Hôtel Cluny,
Paris 1810, 12 p.

Tarifs des produits céramiques de Sarreguemines - Deuxième partie. [vers 1875]

-Les Archives de la Manufacture de Sèvres

Tarif de la manufacture de poterie fine à Sarreguemines (Q65)[vers1840]

Tarif des produits de Sarreguemines. (Q 33) [vers 1848]

- Les Archives Nationales

Mémoire présenté au jury des prix décennaux par MM. Fabry et Utzschneider.
Paris, Imprimerie Delance et Belin, rue des Mathurins Saint Jacques, Hôtel
Cluny, s.d. (vers 1810), 16 pages. Cote n° F / 12 / 2381

-Bibliothèque Fornay

catalogues :

Les Faïenceries de Sarreguemines . Digoin et Vitry-Le-François. Carreaux pour revêtements. 1905

-Musée de Sarreguemines.

Catalogues :

Album des produits céramiques de la manufacture de Sarreguemines [vers 1875]

Faïencerie de Sarreguemines et Digoin. Album de revêtements et décoration architecturale. [vers 1895]

Faïencerie de Sarreguemines et Digoin. Album d'appareils sanitaires, Postes-d'eau, Toilettes, Accessoires etc. [vers 1895]

Tarif der Steingut-Producte von Saargemünd. -China - Elfenbein - Petrosilex - Blaue Masse - Rosa Masse. April 1898.

Catalogue des poêles en faïence. [Sans titre ; vers 1900]

Les Faïenceries de Sarreguemines . Digoin et Vitry-Le-François. Carreaux pour revêtements. 1905

Poëlerie réfractaire. Faïencerie de Vitry-Le-François. Album des poêles montés. 1913.

Fayenceries de Sarreguemines, Digoin et Vitry-le-François anciennement Utzschneider. Album 1921. Carreaux de revêtement unis et décorés.

Fayenceries de Sarreguemines, Digoïn et Vitry-le-François. Majolique et Articles de fantaisie. Articles courants. Services de table et Garnitures de toilette. Porcelaine genre anglais jaune et carmélite. Exportation. [vers 1925]

LES COLLECTIONS PUBLIQUES

Musées conservant de la faïence de Sarreguemines et dont les collections ont été utilisées dans la présente étude :

- Bale**, Historisches Museum
- Berlin**, Kunstgewerbemuseum Berlin
- Bruxelles**, Musées royaux d'art et d'Histoire.
- Budapest**, Musée des Arts décoratifs.
- Commercy**, Musée des ivoires et des faïences
- Château-Thierry**, Musée La Fontaine
- Fécamp**, Musée Benedictine
- Genève**, Musée de l'Ariana
- Genève**, Musée du Petit Palais.
- Haguenau**, Musée municipal
- Höhr-Grenzhausen**, Rastal-Sammlung
- Karlsruhe**, Badische Landesmuseum
- Kassel**, Hessische Landesmuseum
- Londres**, Victoria and Albert Museum
- Limoges**, Musée Adrien Dubouché
- Mannheim**, Reiß-Museum
- Marseille**, Musée de la Faïence
- Mettlach**, Musée Villeroy et Boch
- Metz**, Musées de la Cour d'or
- Munich**, Münchner Stadtmuseum.
- Murnau**, Schlossmuseum
- Nancy**, Musée Historique Lorrain
- Nantes**, Musée des Arts décoratifs, Château des Ducs de Bretagne.
- New-York**, Metropolitan Museum of Art
- Orléans**, Musée de l'Orléannais
- Paris**, Musée des Arts décoratifs
- Paris**, Musée des Arts et traditions populaires
- Paris**, Musée du Conservatoire National des Arts et Métiers
- Paris**, Musée de la Légion d'honneur
- Poitiers**, Musée Rupert de Chièvres
- Prétoria**, Musée Kruger
- Saint-Dié**, musée municipal

- Sarrebrück**, Saarländisches Museum
- Sèvres**, Musée National de la Céramique
- Sarreguemines**, Musée municipal
- Strasbourg**, Musée des Arts décoratifs
- Strasbourg**, Musée alsacien
- Stuttgart**, Württembergisches Landesmuseum
- Vic-sur-Seille**, Musée départemental

BIBLIOGRAPHIE DE LA FAIENCERIE DE SARREGUEMINES

1888

DUCROS C.L., *Historique de la manufacture de produits céramiques de Sarreguemines*, 1888. Document dactylographié.

1917

LEFEVRE DE SAINT-SAMSON, «Une Gloire céramique française», *Lecture Pour Tous*, 1er mars 1917, 19ème année, p. 771-775.

1921

DUCROS M. - MARTIN M.G., «Historique des faïenceries de Sarreguemines 1784-1918», *Exposition d'Arts et Métiers industrielle et Agricole*, Sarreguemines, mai 1921, p. 28-39.

1924

SCHMIDT C., «Les Utzschneider sous l'Empire, note sur le cailloutage de Sarreguemines au début du XIXème siècle», *La Sarre Française*, mars 1924, p. 7-10.

1929

CAZAL E., «L'Industrie de la faïence en Moselle», *L'illustration économique et financière, numéro spécial, La Moselle*, 3 août 1929, p.76.

1942

BOCH L. VON, «Unsere Steingutfabrik Saargemünd», *Keramos, Werkzeitschrift Villeroy und Boch*, 6, 1942, p. 1 à 3.

1954

HIEGEL H., «Die Steingutfabrik von Saargemünd von 1778 bis 1815», *Die Schule* n° 7, Sarrebruck, 1954, p. 342-345.

1965

BIEBER P., «Die große Rolle der Engländer in den Anfängen der Gemeinde», *Bulletin paroissial de la communauté évangélique de Sarreguemines*, n° 18, décembre 1965-janvier-février 1966.

HIEGEL H. & C., «L'Origine strasbourgeoise de la faïencerie de Sarreguemines», *Revue d'Alsace*, t. 103, 1965, p. 35-39.

1966

RIFF A., «Faïences populaires de Lorraine en usage en Alsace», *Art populaire de Lorraine*, Strasbourg, 1966, p. 163-173.

1968

MEYER G., «La Faïencerie à Sarreguemines», *Bibliothèque de Travail* n° 659, Ed. Institut coopératif de l'Ecole Moderne, Cannes, 1968, 40 p.

1971

DE GAIL A., «Faïences de Sarreguemines» - *Terre Lorraine*, 1971, p. 32-36.

1975

BROSSARD Y., «Les imprimés de Sarreguemines», *ABC Décor* n° 32, oct. 1975, p. 19 à 50.

BROSSARD Y. - JACOB A., *Faïences et porcelaines de l'Est Sarreguemines*, Collection ABC-Décor, Paris, 1975, 97 p.

1977

HIEGEL C., «Les Faïenceries de Frauenberg et de Sarreguemines», *Les Cahiers Lorrains* t. 37, 1977, p. 121-150.

1981

DURET-ROBERT F., «La Manufacture de Sarreguemines», *Connaissance des Arts* n° 351, mai 1981, p. 101-108.

1982

BOLENDER C., *Xavier Bronner, peintre des faïenceries de Sarreguemines (1880-1892)*, catalogue d'exposition, édition de l'association des Amis du Musée de Sarreguemines, 1982, 43 p.

1984

KLEIN G., *Faïences populaires lorraines en usage en Alsace*, catalogue d'exposition, Musée Alsacien, Strasbourg, 1984, 70 p.

1985

BEFORT P.A. - GASTÉBOIS F., *Henri Loux, il a mis l'Alsace dans nos assiettes*, Strasbourg, 1985, p. 40.

1986

BOLENDER C., *Histoire et Histoires*, Faïences de Sarreguemines 1800-1939, catalogue d'exposition, Musée Historique de Strasbourg, 21 mars-1er juin 1986, 115 p.

1987

BOLENDER C., «Faïences imprimées de Sarreguemines et légende napoléonienne», *Les Cahiers lorrains*, 1987, n° 1, p. 91 à 123.

HEISER E., «Le Baron Alexandre de Geiger 1808-1891, sa vie, son œuvre et son époque», *Est-Courrier*, Sarreguemines, 11 janvier-15 novembre 1987.

MICHEL F., «Sarreguemines et Saint-Clément : une céramique à la hausse», *Beaux-Arts Magazine*, juillet-août 1987, p. 22-23.

1988

DECKER E., *La Chine, le Japon dans les décors des Faïences de Sarreguemines*, catalogue d'exposition, Musée de Sarreguemines, 1988, 37 p.

1989

KLEIN G., *Les Poteries populaires d'Alsace*, Strasbourg, 1989, 412 p.

1990

DECKER E. - THEVENIN C., *La Majolique de Sarreguemines*, catalogue d'exposition, Sarreguemines, 1990, 18 p.

Les Faïences de Sarreguemines, les marques de fabrique, Sarreguemines, 1990, 116 p., 48 fig.

1992

DECKER E. - THEVENIN C., *Faïences de Sarreguemines, les Arts de la table*, P.U.N., Nancy, 1992, 125 p.

1993

BRULARD G., «La Majolique à Sarreguemines», *Le Journal du Collectionneur*, n° 34, septembre 1993, p. 97-100.

HIEGEL H. & C., *La Faïencerie de Sarreguemines de 1790 à 1838*, Sarreguemines, 1993, 92 p.

SMEKENS M. - MAGDZIARZ S., «Historique des Faïenceries de Sarreguemines», *Le Journal du Collectionneur* n° 34, septembre 1993, p. 6-9.

SMEKENS M. - MAGDZIARZ S., «Types de production», *Le Journal du Collectionneur* n° 34, septembre 1993, p. 9-15.

SMEKENS M. - MAGDZIARZ S., «Au service de la table», *Le Journal du Collectionneur* n° 34, septembre 1993, p. 16-19.

SMEKENS M. - MAGDZIARZ S., «Sarreguemines et l'Extrême-Orient», *Le Journal du Collectionneur* n° 34, septembre 1993, p. 20-21.

1994

HIEGEL H. & C., *La Faïencerie de Sarreguemines de 1838 à 1870*, Sarreguemines, 1994, 167 p.

KUBIAK N., *Les panneaux et les carreaux de revêtement produits par la faïencerie de Sarreguemines entre 1880 et 1930*, mémoire de maîtrise, Université de Paris XIV La Sorbonne, 1994, volume de texte 121 p. annexe LIV p. ; catalogue des œuvres 231 p. ; 2 volumes de planches.

1995

DECKER E., «Sarreguemines et son patrimoine faïencier», *Les Vosges*, revue de tourisme trimestrielle rédigée par le Club Vosgien, 74ème année n° 2/95 pp. 14 et 15.

DECKER E.-THEVENIN Ch., «Faïencerie de Sarreguemines et architecture industrielle», *Les Cahiers Lorrains*, 1995 n° 4, 255 à 264 p.

HAMMAN P., *Une Ville, une entreprise, une famille : les politiques de clôture paternaliste à l'œuvre aux faïenceries de Sarreguemines*, mémoire de Science Politique, Université Robert Schuman, Strasbourg, 1995, 117 p.

1996

DECKER E.-THEVENIN Ch., « L'industrie faïencière à Sarreguemines au XIXème siècle », *Lorraine du feu, Lorraine du fer. Révolutions industrielles et transformations de l'espace mosellan (XVII-XIXème siècles)*, Metz, 1996, p. 127 à 131.

HAMMAN P., *Quand un nom s'attache une ville... Aspects du processus de notabilisation : Alexandre de Geiger et Sarreguemines, 1836-1870*, DEA de Science Politique, 2 volumes, 1996, Université Robert Schuman, Strasbourg III, Institut d'Etudes Politiques, 335 p..

HIEGEL H. & C., *La Faïencerie de Sarreguemines de 1870 à 1918*, Sarreguemines, 1996, édité par l'association des Amis du Musée de Sarreguemines, 126 p.

HOFFMANN D., *Approche ethnologique de la technique : la faïencerie de Sarreguemines*, rapport à la Mission du Patrimoine Ethnologique/Ministère de la Culture, 95 p.

1997

BOLENDER C., « "Journal universel", Assiettes universelles. », *Sarreguemines. Faïence - Grès - Porcelaine*, 1997, p.34 à 48.

DECKER E. « Les grès fins à reliefs de Sarreguemines », *Sarreguemines. Faïence - Grès - Porcelaine*, 1997, p. 4 à 11.

GASTEMBOIS F., « Henri Loux (1873 - 1907) », *Sarreguemines. Faïence - Grès - Porcelaine*, 1997, p. 24 à 29.

HEMMERT D., « Les faïenciers mosans à Sarreguemines », *Sarreguemines. Faïence - Grès - Porcelaine*, 1997, p. 18 à 23.

HOFFMANN D., *Ethnologie d'une industrie d'art : la faïencerie à Sarreguemines*, Mémoire de DEA, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, 135 p.

KUBIAK N., « La villa des Pages », *Sarreguemines. Faïence - Grès - Porcelaine*, 1997, p.12 à 17.

THEVENIN C., « Des noix, des navets et du pain... La préparation des encres d'impression », *Sarreguemines. Faïence - Grès - Porcelaine*, 1997, p. 30 à 33.

TRUNKENWALD E. , *Relations entre les Faïenceries Utzschneider et Cie de Sarreguemines (Moselle) et de Villeroy & Boch Mettlach (Sarre) durant*

l'annexion (1872-1913), Mémoire de maîtrise en Histoire, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Metz, 87p.

1998

DECKER E. - THEVENIN C., *Guide de l'amateur des faïences de Sarreguemines*. Sarreguemines, 1998, 168 p.

Faïences de Sarreguemines. Collections privées. Expositions des 28 et 29 mars 1998. Catalogue, 19 p.

MEISTER B. - RADUNTZ U., *Edles Porzellan aus Saargemünd*. Exposition au Stadtmuseum Ottweiler. Catalogue, 48p.

1999

DECKER E. - HOFFMANN D. - THEVENIN C., *Des hommes, des terres des machines. La production de la faïence à la manufacture de Sarreguemines*. Sarreguemines, 1999, 128 p.

HAMMAN P., "Une grande famille...métiers de la céramique et stratégies industrielles à la faïencerie de Sarreguemines (1890-1940)", *Politix n° 45, Revue des sciences sociales du politique*, 1^{er} trimestre 1999, p. 57 à 86.

2000

HAMMAN P., *Les transformations de la notabilité : l'industrie faïencière à Sarreguemines*. Thèse de doctorat soutenue en janvier 2000 à l'Université Robert Schuman, Strasbourg III, Institut d'Etudes Politiques, 2 vol, 921 p.

HAMMAN P., "La production d'une histoire officielle d'entreprise : l'"auguste ancêtre" François Paul Utschneider", *Genèses n°40. Sciences sociales et Histoire*, "Fabrique des lieux", septembre 2000, p. 53 à 80.

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

A

ABELES L., «Du Cousin Pons à l'Aiguille creuse, les musées privés romanesques au XIX^{ème} siècle», *Revue d'histoire littéraire de la France*, Janvier-février 1995, 95^{ème} année, n° 1, p.27-35.

ADAMS E. B., *The Dwight and Lucille Beeson Wedgwood Collection at the Birmingham Museum of Art*, Birmingham, Alabama, 1992, 401 p.

ADLER B., *200 Jahre Keramiktradition Vaudrevange/Wallerfangen 1791 bis 1991*, Mettlach, 1991, 130 p.

ADLER B., *Wallerfanger Steingut*, Sarrebruck, 1995, 2 vol. 301 et 541 p.

ALBIS J. D', «La céramique impressionniste à l'atelier de Paris-Auteuil (1873-1885) », *Cahiers de la Céramique, du verre et des arts du feu*, n° 41, 1968, p. 32 à 41.

ALBIS J. D', *Ernest Chaplet*, Paris 1976, 124 p.

ALBIS L. D', «Haviland et la révolution du décor 1873 -1885», *Porcelaine de Limoges - dossier de l'art* N° 12 - mai-juin 1983, p. 56-63.

ALBIS J. D', *Haviland*, Ed. Dessain et Tolra, Paris, 1988, 128 p.

AMANDRY A., *L'Indépendance grecque dans la faïence française du XIXème siècle*, Athènes, 1982, 139 p.

AMICO L. *A la recherche du Paradis terrestre. Bernard Palissy et ses continuateurs*. Ed. Flammarion, Paris, 1996, 256 p.

ARIES M., «Manufacture de Creil de 1797 à 1820» *Cahiers de la Céramique, du Verre et des Arts de Feu* N° 45, 1969, p. 46-59.

ARIES M., *La Manufacture de Creil 1797 à 1895*, Paris, 1974.

ARIES M., «Le décor imprimé dans les manufactures de faïence fine de la région parisienne au XIXème siècle», *Revue de la société des Amis du Musée National de Céramique, Sèvres*, n° 2, 1993, p. 37 à 41.

ARIES M., *Creil, Faïence fine et porcelaine*, Paris, 1994, 109 p.

ART DECORATIF EN EUROPE (L'). Classique et Baroque/sous la direction de A. Gruber, Citadelles et Mazenod, Paris, 1992, 494 p.

ART DECORATIF EN EUROPE (L'). Renaissance et maniérisme/sous la direction de A. Gruber, Citadelles et Mazenod, Paris, 1993, 494 p.

ART DECORATIF EN EUROPE (L'). Du Néoclassicisme à l'Art déco/sous la direction de A. Gruber, Citadelles et Mazenod, Paris, 1994, 495 p.

ART DU XIXème SIECLE : 1850-1905 (L')/ sous la direction de F. Cachin, Edition Citadelles, Paris, 1990, 629 p.

ARWAS V., *Berthon et Grasset*, Londres et Paris, 1978, 144 p.

ATASOY N. - RABY J., *Iznik*, Ed. du Chêne, Paris, 1990, 384 p.

ATTERBURY P., *Antiques : Encyclopedia of the Decorative Arts*, Ed. Octopus Books, London, 1979, p..

ATTERBURY P., *English Potter & Porcelain*, Ed. Peter Owen, London, 1980.

ATTERBURY P et al., *The parian phenomenon - a survey of victorian parian porcelain statuary and busts*, Londres, 1989, 268 p.

ATTERBURY P. - BATKIN M., *The Dictionary of Minton*, 1990, Ed. Woodbridge, 370 p.

AYERS J. - FROMENTIN H. - PAUL-DAVID M. - TAMBURELLO A., *La Céramique d'Extrême-Orient*, Paris, 1984, 398 p.

B

BARBE N., *La Faïencerie de Salins*, Ed. Cêtre, Besançon, 1990, 101 p.

BASCOU M., «Les Arts décoratifs», *L'art du XIXème siècle 1850-1905*, Paris, 1990, p. 329-382.

BAUMONT M., *L'Essor industriel et l'impérialisme colonial 1878-1904*, PUF, Paris, 1965, 628 p., (Collection Peuples et civilisations, tome XVIII).

BAZIN G., *Dictionnaire des styles*, Ed. Somogy, Paris, 1987, 400 p.

BEDARIDA F., «La civilisation industrielle à la conquête du monde 1875-1914», *Histoire générale du travail*, T. III, *L'ère des révolutions*, p. 215-390.

BENAERTS P. et al., *Nationalité et nationalisme 1860-1878*, PUF, Paris, 1968, 761 p., (Collection Peuples et civilisations, tome XVII).

BERGESEN V., *Encyclopaedia of British Art Pottery*, London, 1991, 304 p.

BERGESEN V., *Majolica - British, Continental and American Wares*, Londres, 1989, 224 p.

BERNARD R. - RENARD J.C., *La Faïence de Gien*, Ed. Sous le vent, Paris, 1981, 162 p.

BERTRAND F., *Grès flammés de Rambervillers. Art Nouveau dans les Vosges*. Ed. Musée départemental d'Art Ancien et contemporain, Epinal, 1997, 174 p.

BEURDELEY C. & M., *La Céramique chinoise*, Fribourg, 1974, 318 p.

BEURDELEY M. - MAUBEUGE M., *Edmond de Goncourt chez lui*. Ed. Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 1991, 188 p.

BLANCHON F., *Arts et histoire de Chine*, Presses de l'université de Paris - Sorbonne, Paris, 1993, 239 p.

BLOIT M., *Trois siècles de porcelaine de Paris*, Ed. Hervas, Paris, 1988, 141 p.

BLONDEL N., «Néogothique», *L'art décoratif en Europe. Du néoclassicisme à l'art déco*. p. 129 à 194, Paris, Ed. Citadelles et Mazenod, 1994.

BOSC E., *Dictionnaire de l'art, de la curiosité et du bibelot*. 1883, 319 p.

BOUILLON J.P. et Alii *Le service Rousseau. Art, industrie et japonisme*. Ed. Réunion des musées nationaux, Paris, 1998, 48 p.

BOYAZOGLU J. - NEUVILLE DE L., *Les faïences de Delft*. Ed. Jacques Granche, Paris, 1980, 302 p.

BOYER M., *Nouveau manuel complet du porcelainier, faïencier, potier de terre, du briquetier, du tuilier*, éd. Encyclopedia Roret, Mulo, Paris, 1846, 2 tomes, (284 p. et 312 p.).

BRAUDEL F., *L'identité de la France*, (3 volumes, tome I, *Espace et Histoire*, 1986, 368 p., tome II, *Les hommes et les choses*, 1986, 222 p., tome III, *Les hommes et les choses*, 1986, 477 p.), Ed. Club France Loisirs, Paris, 1986.

BRINCKMAN J., « La tradition poétique dans l'art japonais », *Le Japon artistique*, 1889, p. 85 à 92 et 97 à 104.

BRONGNIART A., *Traité des arts céramiques ou des poteries*, Paris, [Fac simile de l'édition de 1877], 1977, 2 vol. de textes (759 et 824 p.) et 1 vol. d'illustrations (Atlas).

BRUNET M. - PREAUD T., *Sèvres. Des origines à nos jours*. Office du Livre, Fribourg, 1978, 392 p.

BRUNHAMMER Y. et al., *Le livre des expositions universelles 1851 - 1989*, Ed. Herscher, Paris, 1983.

BRUNHAMMER Y., *Le beau dans l'utile - Un musée pour les arts décoratifs*, Ed. Gallimard, Paris, 1992, (collection Découvertes Gallimard).

BUCKLEY C., *Potters and Paintresses, Women Designers in the Pottery Industry 1870-1955*, The Women's Press - London, 1990, 184 p.

BUMPUS B., « La pâte-sur-pâte à Limoges », *Porcelaine de Limoges - dossier de l'Art*, n° 12, mai-juin 1993, p. 36-39.

BURNAND R., *La Vie quotidienne en France en 1830*, Ed. Hachette, Paris, 1943, 245 p.

BURNAND R., *Les Albums de la vie quotidienne en 1830*, Ed. Hachette, Paris, 1957, 95 p.

BUYER L. & S. DE, *Faïences et faïenceries de Franche-Comté*, Ed. Cêtre, Besançon, 1983, 159 p.

C

CAMERON E., *Encyclopedia of Pottery & Porcelain 1800-1960*, Londres, 1986, 380 p.

CHAMPFLEURY, *Le violon de faïence*, Paris, 1876, 174 p.

CHAMPIER V., «L'école du goût : nécessité pour l'état de ne pas s'en tenir à la création des écoles professionnelles», *Revue des Arts décoratifs*, tome 9, 1888-1889, p. 89 à 94.

CHAMPIER V., «L'exposition de la fleur et l'étude des applications décoratives de la plante en Allemagne et en France», *Revue des Arts décoratifs*, tome XV, 1894-1895, p. 97 - 99 et 148 - 152.

CHAMPIGNEULLE B., *L'Encyclopédie de l'Art nouveau*, Paris, 1981, 288 p.

CHAUDONNERET M.C., «Le salon des Fleurs du musée des Beaux-Arts de Lyon», catalogue d'exposition, *La jeunesse des musées*, Paris, 1994 p. 71-76.

CHAUSSARD P., *La Faïencerie de Digoïn*, Mâcon, 1990, 68 p.

CHEVALIER dir., *Exposition universelle de 1867 à Paris, rapports du jury international publiés sous la direction de M. Chevalier, membre de la commission impériale*, Paris, 1868, 13 vol.

COIGNARD J., « Un concert de style », *Art décoratifs 1814-1848*, numéro hors série de la revue *Beaux-Arts*, 1991, p. 6 à 29.

COPELAND R., *Spode's Willow Pattern and other Designs after the Chinese*, Studio Vista / Christies, 1980, 182 p.

COPELAND R., *Blue and white transfer, printed Pottery*, Shire Publication, Londres, 1982, 31 p.

COPELAND R., *Spodes Willow pattern*. Ed. Studio Vista, Londres, 1990, 182 p.

COYSH A.W., *The Dictionary of Blue and White Printed Pottery - 1780-1880*, Woodbridge, 1982, 422 p.

COYSH A.W. & HENRYWOOD R.K., *The Dictionary of Blue and White Printed Pottery*, 2 vol. 420 et 239 p. - Woodbridge, 1990.

CRUBELLIER M., *Histoire culturelle de la France XIX-XXème siècle*, Ed. Armand Colin, Paris, 1974, 454 p.

CUNNINGHAM H., *Majolica Figures*, Ed. Schiffer, Atglen, PA, 1997, 169p.

CUSHION J.P., *Manuel de la céramique européenne - Faïences-Faïences fines-Grès-Terres cuites*. Ed. Office du Livre, Fribourg (Suisse), 1987, 732 p.

CUSHION J.P., *British Ceramic Marks*, faber and faber, Londres, 1994, 529 p.

D

DAISAY A., *Histoire de l'ornement*, Paris, 1925, 171 p.

DAUGUET C. - GUILLEME-BRULON D., *Reconnaître les origines des Faïences*, Paris, s.d., 100 p.

DAUMAS M., *L'Archéologie industrielle en France*, Ed. R. Laffont, Paris, 1980, 464 p.

DAWES N., *Majolica*, éd. Crown Publishers, New York, 1990, 192 p.

DAY I., *Nature and ornament*, London, 1909, 250 p.

DECAY N., «Japon, Miroir de l'Occident», catalogue *Les Sources Japonaises de l'Art Occidental*, Paris, Galerie Janette Ostier, 1986.

DECK T., *La faïence*, Paris 1887, 300 p.

DECKER E., «La céramique parlante», catalogue *Les Assiettes Parlantes et Patriotiques de la Grande Guerre*, éd. des Musées de la Meuse, 1991, p. 11-12.

DECKER E. - LAZZARINI N. - PEIFFER J., *La Route de la céramique*, Editions Serpenoises, Metz, 1991, 40 p.

DECKER E., «Décors de céramique et Art nouveau en France», *Les Métamorphoses de l'Azur*, catalogue d'exposition sous le haut patronage de l'Union Latine, Paris 1994, p. 328 à 333.

DEMMIN A., *Guide de l'Amateur de faïences et porcelaines*, 4ème édition, 3 vol., librairie Renouard, Paris, 1873, 1596 p.

DION - TENENBAUM A., *Les Appartements Napoléon III au Musée du Louvre*, Paris, 1993, 136 p.

DION - TENENBAUM A., «La représentation de l'animal dans l'orfèvrerie du XIXème siècle», *Dossier de l'art. Barye, sculpteur et peintre*. Octobre-Novembre 1996, p. 64 à 71.

DOLMETSCH H., *Der Ornamentschatz*, Stuttgart, 1897, 85 pl.

DRESSER C., *Principles of decorative Design*, Londres, 1873, Ed., Cassell Petter et Galpin, 167 p.

DREYFUS D., *Emaux de Longwy*, Ed. Massin, Paris s.d., 95 p.

DREYFUS D., *Longwy - La belle histoire des assiettes à histoires*, Ed. Serpenoise, Metz, 1987, 104 p.

DREYFUS D., *Longwy - émaux et faïences : les marques - les signatures*, Longwy, 1989, 101 p.

DREYFUS D., *Faïences de Longwy*, Ed. Massin, 1992, 95 p.

DUFRASNE I. & I., *Faïencerie impériale et royale de Nimy, 1789-1951 et les manufactures de Wasmuël et St-Ghislain : marques et cachets*, Edition Collections livres, Bruxelles, 1992, 90 p.

DUMAS M., *Les Faïences d'Apt et de Castellet*, éd. Edisud, Aix-en-Provence, 1990, 138 p.

DUPEUX G., *La Société française 1789-1970*, Ed. A. Colin, Paris, 1972, 271 p., (Collection U.)

DURAND S., «L'art industriel - une esthétique pour la technologie», *Encyclopédie visuelle des arts décoratifs 1890-1940*, Ed. Bordas, Paris, 1981, p. 49-54.

DURANT S., *Ornement - un panorama de l'art décoratif de 1830 à nos jours*, Ed. Arthaud, Paris, 1987, 336 p.

E

EDWARDS D., *Black Basalt*, éd. Antiques Collector's Club, Londres, 1994, 334 p.

EMELIN L., «La plante dans l'art décoratif et l'enseignement du professeur Meurer», *Revue des Arts décoratifs*, tome XVI, 1896, p. 90 - 93.

ENDRES W. et al., *Reichenbacher Steingut*, Grafenau, 1991, 183 p.

ENLIN Y., *La Porcelaine chinoise des XVIIème et XVIIIème siècles*, Paris, 1987, 152 p.

ENNES P., "Saint-Porchaire, la porcelaine des Valois", *L'Objet d'art*, n°298, janvier 1996, p. 24 à 39.

ERNOULD-GANDOUE M., *La Céramique en France au XIXème siècle*, Ed. Gründ, Paris, 1969, 190 p.

ETEX A., *Beaux Arts. Cours public fait à l'Association polytechnique*, Paris, 1861, 272 p.

F

FALIZE L., «Le projet d'exposition sur la plante», *Revue des Arts décoratifs*, tome XI, 1890 - 1891, p. 1 - 7.

FALIZE L. «La plante. Histoire d'une exposition ajournée.» *Revue des Arts décoratifs*, tome XII, 1891-1892, p. 225.

FANICA P.O. et BOUE G., *Céramiques impressionnistes et grès Art nouveau*, Ed. Sous le Vent/Vilo., 1988, 143 p.

FAVETON P., *Les Barbotines*, Ed. Massin, Paris, s.d., 96 p.

FAY-HALLE A. et MUNDT B., *La porcelaine européenne au XIXème siècle*, Ed. Office du livre - Vilo, Fribourg (Suisse), 1983, 302 p.

FAY-HALLE A. et LAHAUSSOIS C. *Le grand livre de la faïence française*, Ed. Office du Livre, Lausanne, 1986, 246 p.

FAY-HALLE A., «De l'influence de l'art de Boucher sur l'œuvre de la manufacture de Vincennes-Sèvres», *Actes du III^{ème} colloque national de céramologie, Paris, 9 décembre 1989*, éd. Varia, Paris, p. 17 à 23.

FAY-HALLE A., «Le décor en pâte sur pâte», *Connaissance des arts* n° 503, Février 1994, p. 94-103.

FEILD R., *Buying antique - Pottery and Porcelain*, éd. Mac Donald and Co, Londres, 1987, 176 p.

FLACHAT S., *L'industrie, exposition de 1834*, Ed. Tenré, Paris 1834.

FLEMING J. & HONOUR H., *The Penguin Dictionary of Decorative Arts*, Ed. Penguin Group, Londres, 1989, 935 p.

FOHLEN C., «Naissance d'une civilisation industrielle 1765-1875», *Histoire générale du travail*, Tome III - L'ère des révolutions p. 7-212.

FOUREST H.P., «La faïence fine française des origines à 1820», *Cahiers de la Céramique du Verre et des Arts du Feu* n° 44, 1969, p. 171-227.

FOUREST H.P., «Faïences de Saint-Porchaire», *Cahiers de la Céramique du Verre et des Arts du Feu* n° 45, 1969, p. 12 à 25.

FOUREST H. P., *La Faïence de Delft*, éd. Office du Livre, Fribourg, 1980, 200 p.

FOUREST H.P. - GIACOMETTI J., *L'Œuvre des faïenciers français du XVI^{ème} à la fin du XVIII^{ème} siècle*, Paris, 1966, 327 p.

FOURNIER R., *Illustrated Dictionary of Pottery Décoration*, New York, 1986, 307 p.

FRANCASTEL P., *Art et technique*, Ed. Denoël, Paris, 1993, 293 p.

FRANTZ R., *Der Kachelofen*, Ed. Akademische Druck, Graz, 1981, 603 p.

FRIEDMANN G., *Le Travail en miettes*, Ed. Gallimard N.R.F., Paris, 1964, 374 p.

G

GALIMARD FLAVIGNY B., «Les livres d'oiseaux», *l'Objet d'Art* n° 279, 1994, p. 34 - 42.

GALLE E., «Encore l'exposition de la plante », *Revue des Arts décoratifs*, tome XII, 1891 - 1892, p. 377 - 380.

GALLE E., *Ecrits pour l'art*, Paris, 1908, 382 p.

GARNER P., *Emile Gallé*, Paris, 1990, 168 p.

GARNIER E., *Histoire de la céramique. Poteries, faïences et porcelaines chez tous les peuples depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, éd. Marne-Tours, 2ème éd., 1882, 568 p.

GARY M.N. DE, *Le Carnet des tasses*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1991, 47 p.

GARY M.N. DE - MUSIN G., *Objets d'usage et de goût dans les premières années du XIXème siècle*, éd. Réunion des Musées nationaux, Paris, 1993, 157 p.

GERE C., *L'époque et son style - la décoration intérieure au XIXème siècle*, Ed. Flammarion, Paris, 1989, 407 p.

GIBBON A., *Céramiques de Bernard Palissy*, Ed. Librairie Segquier, Paris, 1986, 133 p.

GILLARD M.C., *L'Age d'or des faïences de Gien*, Ed. Massin, s.d., 152 p.

GILLARD M.C., *Faïence de Gien - Forme et décors*, Ed. Massin, Paris, 1987, 95 p.

GILLARD M. C., « Gien à l'heure impressionniste », *L'Estampille - l'Objet d'Art* n° 293, 1995, p. 18 -31.

GODDEN G., *Minton Porcelain of the First Period - 1783-1850*, Ed. Barrie et Jen Kins, 1968, London, reprinted, 1978, 169 p.

GOODY J., *La culture des fleurs*. Ed. du seuil, Paris, 1994, 630p.

GOMBRICH E., *Ornament und Kunst*, Stuttgart, 1982, 420 p.

GONSE L., «L'art Japonais et la flore», *Revue des Arts décoratifs*, 1898, p. 97-116.

GOODY J., *La Culture des fleurs*, Paris, 1994, p. 634.

GORHAM H., *Japanese and Oriental Ceramics*, Tokyo, 1991, 256 p.

GRASSET E., *La Plante et ses applications ornementales*, Paris, 1897, 72 pl.

GRASSET E., «L'art nouveau», *Revue des Arts décoratifs*, 1897, p. 129 à 144 et 182 à 200.

GROER L. DE, *Les Arts décoratifs de 1790 à 1850*, Ed. Office du livre, 1985, Fribourg, 358 p.

GRUBER A., *L'argenterie de maison du XVIème au XIXème siècle*. Ed. Office du Livre, Fribourg, 1982, 304 p.

GRUBER A., « Chinoiseries », *L'art décoratif en Europe. Classique et Baroque*. Ed. Citadelles et Mazenod, p. 225 à 324.

GRUBER A., « Grottesque », *L'art décoratif en Europe. Renaissance et Maniérisme*, 1993, Ed. Citadelles et Mazenod, p. 191 à 274.

GRUBER M., *La Faïencerie de Badonviller*, éd. Kruch, Raon l'Etape, 1993, 77 p.

GRUYER A., « Applications de l'art à l'industrie », *rapports de la commission française, expositions internationales, Londres 1871, Paris 1872*, p. 47-102.

GUEGAN S., « Gautier, l'art, l'utile », *Arts décoratifs 1814-1848*, hors série de la revue Beaux-Arts, 1991, p. 30 à 37.

GUEGAN S., « Gautier et l'art pour l'art 1830-1848 », *quarante huit/quatorze n° 5*, 1993, p. 63 à 68.

GUERRAN R.H., « L'art nouveau - la naissance d'un style moderne », *Encyclopédie visuelle des arts décoratifs, 1890-1940*, Ed. Bordas, Paris, 1981, p.8-17.

GUILLAUME J., « Prodiges et conditions de l'essor du design », Catalogue de l'exposition *Design, miroir du siècle*, Paris, 1993, RMN, p 53-61.

GUILLEME-BRULON D., « Rare biscuit de Sèvres façon Wedgwood au palais royal de Madrid », *Cahier de la céramique et des arts du feu n° 40*, 1968, p.252-256.

GUILLEME - BRULON D., *La Faïence fine française*, Paris, 1995, 138 p.

GUIRAL P., *La Société française 1815-1914 vue par les romanciers*, Ed. Colin - collection U2, Paris, 1969, 253 p.

H

HAMER F., *The Potter's Dictionary of Material And Techniques*, Londres, New York, 1975, 350 p.

HAMILTON D., *Architectural Ceramics*, Ed. Thames and Hudson, Londres, 1978, 184 p.

HARRISSON B., *Asian ceramics in the prinsessehof*, Leeuwarden, 1986, 120 p.

HARTINGER E., *Hirschauer Steingut*, München, 1986, 230 p.

HASKELL F., *La Norme et le caprice - Redécouvertes en art*, Ed. Flammarion, Paris, 1986, 277 p.

HASLAM M., «La mode rétro - l'alternance des styles et des goûts», *Encyclopédie visuelle des arts décoratifs 1890-1940*, Ed. Bordas, Paris, 1981, p. 41-48.

HAUG H., «La rose de petit feu», *Archives Alsaciennes d'histoire de l'art* 9ème année, 1930, p.113-176.

HENRYWOOD R.K., *Relief-Moulded Jugs 1820-1900*, Ed Woodbridge, 1985 (2ème éd.), 246 p.

HERY A., «La faïencerie de Clairefontaine 1802-1932», *Mémoire de maîtrise*, Nancy, 1991, 2 vol., (269 p. de texte - 329 p. de catalogue).

HERY A., *La faïencerie de Lunéville. 1786-1923. Les Keller et Guérin*, Vesoul, 1999, 143 p.

HIESINGER K.B. - RISHEL J., «L'art et ses critiques : une crise de principe», catalogue *L'art en France sous le Second Empire*, p. 41-55.

HISTOIRE DE LA VIE PRIVEE sous la direction de P. ARIES - G. DUBY, tome 4 : *De la révolution à la grande guerre*, Ed. Seuil, Paris, 638 p.

HORTS N. DES, «Les "Blancs de Pouyat" et de ses émules», *Porcelaine de Limoges - dossier de l'Art n° 12*, Mai-Juin 1993, p. 26-35.

HUISMAN D. - PATRIX G., *L'Esthétique industrielle*, Ed. PUF., 1ère éd. 1961, 3ème éd. 1971, 127 p., Paris, (collection Que sais-je ? n° 957).

HUMBERT C., *Les arts décoratifs en Lorraine de la fin du XVIIème siècle à l'ère industrielle*, Les éditions de l'Amateur, Paris, 1993, 207 p.

HUYGHE R., *L'Art et l'Âme*, Paris, 1960, 524 p.

I

INAGA S., «Marchands et collectionneurs d'art japonais à l'époque du Japonisme», catalogue *Les sources Japonaises de l'art occidental*, Paris, Galerie Janette Ostier, 1986.

J

JACOBSON D. *Chinoiserie*. Ed. Phaidon. Londres, Paris, 1993, 240 p.

JACQUEMART A., *Les Merveilles de la céramique ou l'art de façonner et de décorer les vases en terre cuite, faïence, grès et porcelaine depuis les temps antiques jusqu'à nos jours*, 3 volumes (Tome I : Orient, 339 p., Tome II : Occident, 359 p., Tome III : Occident, 371 p.), éd. Hachette, Paris, 1866-1869.

JACQUEMART A., *Histoire de la céramique*, édition Hachette, Paris, 1884, 751 p.

JAENNICKÉ F., *Grundriss der Keramik in Bezug auf das Kunstgewerbe*, Stuttgart, 1878, 1021 p.

JANOT J.M., PEIFFER J. et JACOB A., «Vosges - Longwy - Toul », *ABC décor*, numéro hors série, Avril 1977, Paris, 87 p.

JARRY M., *Chinoiseries, le rayonnement du goût chinois sur les arts décoratifs des XVIIème et XVIIIème siècles*, éd. Office du Livre, Fribourg, 1981, 258 p.

JEWITT L., *The Ceramic Art of Great Britain*, [reprint de l'édition de 1882] éd. New Orchard Edition, Poole, 1985, 642 p.

JONES J., *Minton the First Two Hundred Years of Design and Production*, Ed. Swanhill Press/Schrewsbury, 1993, 391 p.

JONES O., *Grammaire de l'ornement*, éd. Day and son, Londres, s.d. [vers 1890 ; 1ère éd. 1856], 162 p., C planches.

JONES O., *The Grammar of chinese ornament*. 1867. Rééd. Booking international, 12 p. 100 planches.

JORDAN M.H. et COSTANTINI-LECHAT « Mauresques », *L'art décoratif en Europe. Renaissance et Maniérisme*. Ed. Citadelles et Mazenod, Paris 1993, p. 275 à 346.

JOSSE M., «L'art japonais à propos de l'exposition organisée par M. Gonse», *Revue des Arts décoratifs*, tome III, 1882 - 1883, p. 330 - 338.

K

KARMASON M.G. - STACKE J.B., *Majolica - A Complete History and Illustrated Survey*, Ed. Harry N. Abrams, INC. New York, 1989, 240 p.

KATZ M. - LEHR R., *Palissy Ware, nineteenth Century french Ceramics from Avisseau to Renoleau*, éd. Athone, Londres, 1996, 192 p.

KLEIN A., *La Céramique japonaise*, Fribourg, Paris, 1984, 278 p.

KYBALOVA J., *La Faïence fine*, Ed. Gründ, 1991, Paris, 240 p.

L

LABIT A. M. - LASSERRE Ch., «Le Chevalier Boudon de Saint-Amand 1774-1858 - L'industrie céramique à Bordeaux au XIXème siècle», *Cahiers de la Céramique, du Verre et des Arts du Feu*, n° 52, 1973, p. 8-33.

LABORDE L. DE, *De l'Union des Arts et de l'industrie*, 2 vol, Paris, 1856.

LACAMBRE G., «Sources du Japonisme au XIXème siècle», *catalogue de l'exposition Le Japonisme*, Paris-Tokyo, 1988, p. 22-32.

LACAMBRE G., «Le Japon aux sources de l'Art moderne», *Quarante huit/Quatorze* n° 2, Paris, 1990, p. 4 à 11.

LAHAUSOIS C., *Arts et Techniques, La céramique*, Ed. Massin, Paris, 1994, 104 p.

LAMBERT G., *Description de la fabrication actuelle des faïences fines et autres poteries en Angleterre*, Ed. Flatau, Bruxelles, 1865, 380 p.

LAMBOURSAIN J., *Traité de la fabrication et de la réparation des Faïences et Objets d'Art*, éd. Le Bailly, Paris, 1897, 115 p.

LARUE A. et LE MEN S. « Le décor ou l'art de tourner en rond », *Romantisme*, n° 78, 1992, p. 61 à 73.

LAURENT S. *L'art utile. Les écoles d'arts appliqués sous le second empire et la Troisième République*. Ed. L'Harmattan. Paris, 1998, 320 p.

LEBARCQ R., «L'art céramique de Saint-Amand-les-Eaux», *Cahiers de la Céramique du Verre et des Arts du Feu*, n° 9, 1958, p. 41-47.

LEBOT M., «Technique et Art», *Encyclopedia universalis*, Vol. 15, Paris, 1968, p. 761-764.

LEDOUX-LEBARD D., *Le Grand Trianon, meubles et objets d'art*, Paris, 1975.

LEDUC G., « Paris, rue de Charonton. Une manufacture royale de "terre d'Angleterre" 1743-1749 ». *Sèvres*, N°2, 1993, p. 20 à 36.

LESOURD J.A. - GERARD C., *Histoire économique XIX et XXème siècles*, 2 vol., Ed. Colin, Paris, 1968, 732 p., Collection U.

LION-GOLDSCHMIDT D., *La Porcelaine Ming*, éd. Office du Livre, Fribourg, 1978, 284 p.

LUDMANN J.D. *Strasbourg*, Numéro spécial ABC décor, Paris, 1973, 114 p.

M

MABUCHI A., «Japonisme et Naturalisme», *catalogue de l'exposition Le Japonisme*, Paris-Tokyo, 1988, p.34-47.

MAGNIER M.D., *Nouveau manuel complet du porcelainier, faïencier, potier de terre*, éd. Encyclopedie Roret, Paris, 1898, 544 p.

MAIRE C. - ROUSSELLE A., «La faïence fine française - III Les productions particulières», *Trouvailles* n° 78, oct. Nov. 1989, p. 64 à 69.

- MALMENAIDE I., «Le renouveau de la céramique à la fin du XIXème siècle», *France Antiquité*, 13ème année, n° 64, Avril-Mai 1993, p. 3 à 14.
- MANKOWITZ W., *Wedgwood*, Londres, 1953, 284 p.
- MANNONI E., *Les Faïences parlantes*, Ed. Massin, Paris, s.d., 96 p.
- MARIEN - DUGARDIN A.M., *Faïences fines*, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, 1975, 276 p.
- MATIEU C., «Japonisme et Pureté», Catalogue de l'exposition *Le Japonisme*, Paris-Tokyo, 1988, p.48-59.
- MAYEUX H., *La Composition décorative*, Bibliothèque de l'enseignement des Beaux Arts, Ed. QUANTIN A., Paris, 1885, 318 p.
- MIEDTANK L., *Zwiebelmuster, zur 300 jähriger Geschichte des Dekors auf Porzellan, Fayence und Steingut*, Leipzig, 1991, 156 p.
- MELOT M., «La nature et le rôle de l'estampe», *Histoire d'un d'art - L'Estampe*, Genève, 1981, 273 p.
- MELOT M., *L'illustration, Histoire d'un art*, Ed. Skira, Genève, 1984, 271p.
- MENDRAS H., *Eléments de sociologie*, A. Colin - collection U., Paris, 1975, 262 p.
- MESLIN-PERRIER C., «Limoges pendant la première moitié du XIXème», *Porcelaine de Limoges - Dossier de l'Art n° 12*, mai-juin 1993, p. 18-25.
- MEYER F.S., *Handbuch der Ornamentik*, Leipzig, 1895, 615 p.
- MEYER L., «La salle des paons», *l'Œil n° 451*, mai 1993, 1993, p. 42 - 51.
- MEYER L., «La symbolique des porcelaines chinoises», *L'Œil n° 450*, avril 1994 p.29-35.
- MIDANT J.P., *Sèvres. La manufacture au XXème siècle*. Paris, 1992, 257 p.
- MOLES A., *Psychologie du kitsch - l'Art du bonheur*, Rééd. Denoël/Gonthier, Paris, 1977, 232 p., [1ère éd. 1971].
- MÖLLERS D., *Der islamische Einfluss auf Glas und keramik im französischen Historismus*, Francfort, 1992, 209 p.
- MORANT H. DE, *Histoire des Arts décoratifs des origines à nos jours*, Ed. Hachette, Paris, 1970, 575 p.
- MOULIN J.M., «Le Second Empire : Art et Société», catalogue *L'Art en France sous le Second Empire*, Paris, 1979, p. 15-27.

MOUSSET J.-L., *Faïences fines de Septfontaines, décors et styles de 1767 au début du XIXème siècle*, éd. Banque Générale du Luxembourg, Luxembourg, 1981, 257 p.

MOUSSET J.-L., *Faïences fines de Septfontaines, décors floraux de 1767 au début du XIXème siècle*, Luxembourg, 1989, 194 p.

MOUSSET J.-L., «Faïence fine de Septfontaines», *L'Estampille, l'Objet d'Art*, n° 246, avril 1991, p. 76 à 85.

MUNDT B., *Historismus - Kunsthandwerk und Industrie in Zeitalter der Weltausstellungen*, Katalogue des Kunstgewerbemuseums Berlin, Bd. VII, Berlin, 1973, s.p.

MUNDT B., *Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil*, Ed. Keyser, Munich, 1981, 392 p.

N

NAPOLEON L.P., *Rapport sur l'Exposition universelle de 1855 présenté à l'Empereur par S.A.I. Le Prince Napoléon III, président de la commission*, Paris, 1857, Imprimerie Impériale, 1 vol., 511 p.

NAUDIN Y., *Faïences - Creil -Choisy-Montereau*, ABC décor collection, Paris, 1980, 219 p.

NEUWIRTH W., *Markenlexikon für Kunstgewerbe 2. Deutschland. Keramik*, Vienne, 1978, 143 p.

NEUWIRTH W., *Blühender Jugendstil- Österreich Art nouveau in Blossom - Austria*, 2 volumes (Tome 1, *Farben, Formen, Dekore*, 302 p. ; T.II, *Firmen und Marken* 288 p.), Vienne, 1991.

NISBET A.M. et MASSENA V.A., *L'Empire à table*, Paris, 1988, 222 p.

NOËL M., *Recherche sur la céramique lorraine au XVIIIème siècle*, thèse de doctorat, Nancy, 1961, 225 p.

NOUGAREDE C., «Faïences fines de Sèvres 1798-1815», *Cahiers de la Céramique et des arts du feu*, n° 45, 1969, p. 26-44.

NOUVEAU TARDY (Le)/Sous la direction de Gilbert-Jean Malgras, 6 volumes, Paris, 1985-1990.

O

OSTERWALDER M., *Dictionnaire des illustrateurs 1800-1914, illustrateurs, caricaturistes et affichistes*, 1983, Paris, 1221 p.

OSTERWALDER M., *Dictionnaire des illustrateurs 1890-1945*, 1992, Neufchâtel, 1384 p.

P

PASQUIER DU J., «De l'influence du Japonisme sur la céramique française au XIX^{ème} siècle», catalogue *Les sources Japonaises de l'Art Occidental*, Paris, Galerie Janette Oster, 1986a s.p.

PASQUIER DU J., J. *Vieillard et Cie, Eclectisme et Japonisme*, éd. Musée des Arts décoratifs de Bordeaux, 1986b, 96 p.

PASQUIER DU J., « Japonisme » *L'art décoratif en Europe. Du néoclassicisme à l'art déco*. Ed. Citadelles Mazenod, Paris, 1994, p. 195 à 286.

PAZAUREK G., *Steingut, Formgebung und Geschichte*, Stuttgart, s.d. [1921], 62 p. 54 pl.

PEIFFER J., «Aspects techniques des faïences de Lorraine XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles», *La Revue lorraine Populaire*, n° 60, octobre 1984, p. 308 à 312.

PEIFFER J., *Faïences anciennes du Pays de Longwy*, Ed. Klopp G., Thionville, 1985, 257 p.

PEIFFER J., «Théodore Deck, un praticien plasticien», *La Revue du verre et la céramique*, n° 39, mars-avril 1988, p. 34-37.

PEIFFER J., «La Céramique», *Nancy 1900 - Rayonnement de l'Art nouveau*, Thionville, 1989, p. 190-219.

PEIFFER J., «Céramique lorraine», *L'Œil*, n° 429, avril 1991.

PEIFFER J., «Céramique lorraine, le destin de Longwy», *La Revue Lorraine Populaire*, n° 100, juin 1991, p.

PEIFFER J., *Longwy, faïences et émaux*, éd. Serpenoise, Metz, 1991, 49 p.

PEIFFER J., *Emaux d'Istanbul à Longwy, l'Europe de la faïence*, Edition Klopp Thionville, 1995, 460 pages.

PEIFFER J., *Longwy. Faïence et Emaux*, Ed. Serpenoise, Metz, 1998, 120 p.

PELTIER Y., «Ziegler, céramiste et peintre d'histoire», *L'Estampille - L'Objet d'Art* n° 274, Novembre 1993, p. 66.

PINOT DE VILLECHENON M.N., «Le décor pompéien sur porcelaine de 1770 à 1820», *l'Objet d'art* n° 300, 1996, p. 64 - 77.

PLAUSZEWSKI P. « Un salon de fleurs » *Revue des Arts décoratifs*. Tome XII 1891-1892, p. 319 à 320.

PLINVAL-SALGUES R. DE, «Les Schoelcher et la porcelaine. Paris 1798-1834», *Cahiers de la Céramique du Verre et des Arts du Feu*, n° 6, 1957, p.51-60.

PLINVAL-SALGUES R. DE, «La Céramique française aux expositions industrielles de la première moitié du XIXème siècle», *Cahiers de la Céramique du Verre et des Arts du Feu*, n° 22, 1961, p.84-103.

PLINVAL DE GUILLEBON R. DE, *La Porcelaine à Paris sous le Consulat et l'Empire*, Ed. Arts et métiers graphiques, Paris, 1985, 239 p.

PLINVAL DE GUILLEBON R. DE, *Porcelaine française*, Ed. Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1992, 316 p.

PLINVAL DE GUILLEBON R. DE, *Faïences et porcelaines de Paris, XVIIIème et XIXème siècles*, éd. Faton, Dijon, 1995, 479 p.

POUTHAS C., *Démocraties et Capitalisme 1848-1860*, PUF, 1961, Paris, 649 p., (Collection Peuples et civilisations).

PRAZ M., *Histoire de la décoration d'intérieur - la philosophie de l'ameublement*, Ed. Thames et Hudson, Paris, 1990, 396 p.

PREAUD T. - GAUTHIER S., *La Céramique - Art du XXème siècle*, Office du Livre, 1982, Fribourg, 215 p.

PREKER W. & H., *Bambus und Fächer, Keramik und Porzellan*, 1991, 76 p.

PRISSE D'AVENNES A.-C.-T.-E., *L'Art Arabe*, avant propos de Charles Newton conserv. adj. au Victoria and Albert Museum, éd. Booking International, Paris 1989 [réédition de *l'Art Arabe d'après les monuments du Caire*, Paris, 1869-1877].

PUIFORCAT *L'orfèvrerie française et étrangère*. Ed. Garnier, 1981, 192 p.

R

RACINET M., *L'Ornement polychrome*, Paris, 1869-1883, 100 planches.

RADA P., *Les Techniques de la céramique*, Ed. Gründ, 1989, 206 p.

RAMEAU H., *Faïences et faïenciers de Clairefontaine (Haute-Saône)*, 1992, 96 p.

RAPPART-BOON VAN C., «Le Japonisme un phénomène français», catalogue *Les sources japonaises de l'art occidental*, Paris, Galerie Janette Ostier, 1986.

RAVEL D'ESCLAPON A. DE, *La Faïence de Rubelles*, Ed. Amatteis-Alix de Ravel d'Esclapon, Le Mée sur Seine, 1988, 142 p.

REICHEL F., *Porcelaines japonaises anciennes*, Paris, 1988, 164 p.

- REILLY R., *Wedgwood Jasper*, Londres, 1994, 416 p.
- REILLY R. - SAVAGE G., *Wedgwood : the portrait médaillons*, Londres, 1973.
- REILLY R. - SAVAGE G., *The Dictionary of Wedgwood*, Londres, 1980, 414p.
- REILLY R., *Wedgwood*, Londres, 1989, 2 vol. 727 et 823 p.
- REWALD J., *Histoire de l'Impressionnisme*, 2 vol., (Paris, 1955, Tome I, 382 p., Tome 2, 380 p.), Paris 1965, (Collection Le Livre de Poche).
- RHEIMS M., *L'Art 1900*, Paris, 1965, 430 p.
- RIEGL A., *Questions de Style*, préface de Hubert Damisch, Hazan-collection 35/37 éd. Française, 1992, [édition originale *Stilfragen*, 1893].
- ROBERT K. *La Céramique. Traité pratique des peintures vitrifiables*, Paris, 1892, 176 p.
- ROGER B. - RENARD J.-C., *La Faïence de Gien*, éd. Sous le Vent, Paris, 1981, 162 p.
- ROSEN J., *La Faïence dans la France du XIVème au XIXème siècle, histoire et technique*, Paris, 1995, p. 211.
- ROUSSELLE A., «La Faïence fine normande au XIXème siècle», *Actes du Vème colloque national de Céramologie Paris 1er au 2 décembre 1990*, éd. Varia, Paris, 1990, p. 8 à 13.

S

- SAISSELIN R.G., *Le Bourgeois et le Bibelot*, Ed. Albin M., Paris, 1990, 219 p.
- SALVETAT A., *Leçons de céramiques*, éd. Mallet-Bachelier, Paris, 2ème éd., 1857, 529 p.
- SALVETAT A., «Faïences et grès», *Exposition universelle internationale de 1878 à Paris, Groupe III, cl 20, rapport sur la céramique*, Paris, 1882, 185 p.
- SAMOYAUULT-VERLET C., «Les Arts décoratifs», *Histoire de l'Art, T.IV, Encyclopédie de La Pléiade*, Paris, 1969, p. 232-242 et p. 500-519.
- SAVAGE G., *English ceramics*, Ed. Alpine Fine Art Books, New York, 1961, 268 p.
- SAVAGE G. - NEWMAN H., *An Illustrated Dictionary of Ceramics*, éd. Thames and Hudson, Londres, 1974, 320 p.
- SCHNEIDER N. *Les natures mortes. Réalité et symbolique des choses*. Ed. Taschen, 1991, Cologne, 216 p.

SCHNYDER R., *Schweizer Biedermeier Fayencen*, éd. Galerie Jörg Stucker, Bern, 1990, 136 p.

SCHÖESER M. - DEJARDIN K., *Tissus français d'ameublement de 1760 à nos jours*, 1991, Flammarion, Paris, 224p.

SCHROEDER B. - RASMUSSEN G. et A., *Les Fastes du progrès, le Guide des expositions universelles 1851-1992*, Ed. Flammarion, 1992, Paris, 253 p.

SEGONDS M., «Limoges et les expositions universelles», *Porcelaine de Limoges - Dossier de l'Art n° 12*, Mai-Juin 1993 p. 40-55.

SEMBACH K.J., *L'Art nouveau - L'Utopie de la réconciliation*, Cologne, 1991, 240 p.

SHAW S., *History of the Staffordshire Potteries*, Praeger Publishers New-York 1970 [reprint de l'édition de 1829], 244 p.

SIGRIS R. - GRANGE D., *La Faïencerie des Pâquis, Histoire d'une expérience industrielle 1786-1796*, éd. Passé Présent, 1995, 186 p.

SLITINE F. « La céramique orientale dans les ventes publiques au cours de la première moitié du XIX^{ème} siècle ». Sèvres, 1996, p. 48 à 64.

SNYDER J.B., *Flow Blue*, West Chester, Pennsylvanie, 1992, 160 p.

SOURIAU E., *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, Paris, 1990, 1415 p.

SOURIAU P. J., *La Faïence de Langeais*, éd. France Empire, Paris, 1987, 176 p.

SOUSTIEL J., *La Céramique Islamique*, Fribourg, 1985, 428 p.

STENGER E., *Die Steingutfabrik Damm bei Aschaffenburg 1827-1884*, Aschaffenburg, 1990, 164 p.

SULLIVAN M., *Introduction à l'art chinois*, Paris, 1961, 443 p.

T

TACON LE F., *Emile Gallé ou le mariage de l'Art et de la Science*, Paris, 1995, 166 p.

TAKASHINA S., «Problèmes du Japonisme», catalogue de l'exposition *Le Japonisme*, Paris -Tokyo, 1988, p.16-20.

TARGAT LE F., «Le japonisme et l'esprit fin de siècle», catalogue de l'exposition *Les sources japonaises de l'art occidental*, Paris, Galerie Janette Ostier, 1986, s.p..

TARDY, *Les Poteries et les faïences françaises*, 3 vol., Ed. Tardy, Paris, 2^{ème} éd. 1976.

THIEBAUT P., *Les Dessins de Gallé*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1993, 199 p.

THOMAS T., *Rôle des Boch dans la céramique des 18ème et 19ème siècles*, Inst. Sup. d'Histoire de l'Art et d'Archéologie université de Liège - Thèse de Doctorat, Sarrebruck, 1974, 310 p.

THOMAS T., Sehr aktuell : der Mettlacher Kölner Dombacher in *Mettlacher Turm*, décembre 1980, n°8, p. 5 et 6.

THOMAS T., «Carreaux de Mettlach - 1869-1914, Reflets d'une cinquantaine d'années d'histoire», *Actes du colloque de Beauvais*, 1993, p. 159-168.

THORNTON L., «Les Grandes expositions», *Encyclopédie visuelle des arts décoratifs 1890-1940*, Ed. Bordas, Paris, 1981, p. 272-281.

THORNTON P., *L'Epoque et son style - la Décoration intérieure 1620-1920*, Ed. Flammarion, 1984, Paris, 408 p.

TILMANS E., *Faïence de France*, éd. Henri Veyrier, Paris, 1986, 326 p.

TOWNER D., «La Faïence fine anglaise de couleur crème», *Cahiers de la céramique et des arts du feu*, n° 10, 1958, p.80-91.

TREGEAR M., *La Céramique Song*, éd. Vilo, Paris, 1982, 260 p.

U

ULRICH B., *Die Reise im Spiegel der Kupferdruckgeschirre der Fa. Villeroy and Boch, Mettlach* 2 vol., (Tome 1 : *Textband*, 113 p. - Tome 2 : *Katalog Tafelband*, 53 p. et 40 pl.), Marburg, 1989, Magisterarbeit im Fach Kunstgeschichte.

V

VAINKER S.J., *Chinese pottery and porcelain*, Londres, 1991, 240 p.

VASSEUR M., *La porcelaine de Bayeux*, Ed. de l'atelier 38, 1990, 196 p.

VAUGHAN W., *L'Art du XIXème siècle; 1780-1850*. Ed. Citadelles et Mazenod, Paris, 1989, 624 p.

VERNEUIL M., *L'Animal dans la décoration*, Librairie des Beaux-Arts, Paris, s.d., [vers 1897], 60 pl..

W

WAGNER P., «Flower gardens, Flower fashions and illustrated botanical works, observations on fashion Eron a botanist's point of view», catalogue *Flower into Art*, 1990, Copenhagen, p. 9-23.

WALTON P., *Creamware and Other English Pottery at Temple Newsam House Leeds*, Londres, 1976, 293 p.

WESTHOFF-KRUMMACHER, *Porzellan des Burgertums, englisches und deutsches Steingut und seine Beziehungen zu Westfalen*, Münster, 1980, 53 p.

WILLIAMS-WOODS C., *English Transfer-Printed Pottery and Porcelain*, 1981, Londres, 250 p.

WILLS G., *Wedgwood*, Ed. Atlas, Paris, 1991, 128 p.

WICHMANN S. *Japonisme*, Ed. du Chêne - Hachette, Paris, 1982, 430 p.

Z

ZUHLSDORFF D., *Markenlexikon, Porzellan und Keramik Report 1885-1935*, Bd 1, Europa (Festland), Ed. Arnoldsche, Stuttgart, 1988, 753 p.

CATALOGUES DE MUSEES ET D'EXPOSITIONS

1943

Paris, *Conservatoire national des arts et métiers*, 1943, catalogue du musée, section S, céramique, 211 p.

1951

LONDRES, 34 Wigmore Street, 1951, *Early Wedgwood Pottery*, 110 p.

1977-1978

AMSTERDAM, Rijksmuseum, 1977-1978, *Villeroy et Boch 1748-1930, Deux siècles de production céramique*, 203 p.

BERLIN, Staatliche Kunsthalle Berlin, 1978, *Théophile Alexandre Steinlen*, 400 p.

1979

PARIS, Grand Palais, 1979, *L'Art en France sous le Second Empire*, 531 p.

1980

MUNICH, Stadtmuseum, 1980, *Nancy 1900 Jugendstil in Lothringen zwischen Historismus und Art déco*, 454 p.

PARIS, Grand Palais, 1980, *Faïences françaises - XVIème-XVIIIème siècles*, 322 p.

1981

KASSEL, Landesmuseum, 1981, *Keramik aus Historismus und Jugendstil in Frankreich*, 240 p.

METTLACH, Keramikmuseum, 1981, *Keramik von Emile Gallé*, 131 p.

SAINT-DIE, Musée municipal, 1981, *Le Décor "au chinois" dans les manufactures de céramiques de l'est de la France 1765-1830*, p. 183.

1982

SARREGUEMINES, Musée municipal, 1982, *Xavier Bronner, peintre des faïenceries de Sarreguemines (1880-1892)*, 43 p.

1983

PARIS, Musée des Arts décoratifs, 1983, *Le Livre des expositions universelles 1851 - 1989*.

1984

NANCY, Musée de l'Ecole de Nancy, 1984, *La céramique de Gallé*, 159 p.

STRASBOURG, Musée Alsacien, 1984, *Faïences populaires lorraines en usage en Alsace*, 70 p.

1985

PARIS, Musée national de céramique Sèvres, 1985, *Villeroy et Boch 1748 - 1985, Art et industrie céramique*, 209 n°, s.p.

SAINT-AMAND-LES-EAUX, Musée municipal, 1985, *Les faïenceries de Saint-Amand au XVIIIème siècle*, 255 p.

SAINT-DIE, Musée municipal, 1985, *Le décor au "coq" dans les manufactures de céramiques de l'Est de la France*, 173 p.

SEVRES, Musée national de céramique, SAINT-QUENTIN, Musée Lécuyer, ABBÉVILLE, Musée Boucher de Perthes, NOYON, Musée du Noyonnais, COMPIEGNE, Musée Vivenel, 1985, *Richesses de la céramique dans les musées de Picardie*, 191 p.

SEVRES, Musée national de céramique, 1985, *Villeroy et Boch. 1748 - 1989. Art et industrie céramique*. S.p.

ZURICH, Guebwiller - Musée du Florival, 1985, *Albert Anker 1831-1910, faïences en collaboration avec Théodore Deck*, 10 p.

1986

BORDEAUX, Musée des Arts décoratifs, 1986, *J. Vieillard et Cie, Eclectisme et Japonisme*, 96 p.

HÖHR-GRENZHAUSEN, Keramikmuseum Westerwald, 1986, *Rheinhold und August Hanke, Westerwälder Steinzeug, Historismus-Jugendstil*, 198 p.

LEEWARDEN, 1986, *Asian ceramics in the princessehof*, 120 p.

LILLE, 1986, *Du Second Empire à l'art nouveau. La création céramique dans les musées du Nord-Pas-de-Calais*, 141 p.

PARIS, Galerie Jacques Fischer, Chantal Kiener, *Japonisme à la manufacture Vieillard 1875-1890, Projets de céramique*, 30 p.

PARIS, Galerie Janette Ostier, 1986, *Les sources japonaises de l'art occidental*, [s.p.]

PARIS, Musée National des Arts et Traditions populaires, 1986, *Les Français et la table*, 506 p.

STOKE-ON-TRENT, The City Museum and Art Gallery, 1986, *Creamware and pearlware*, 106 p.

STRASBOURG, Musée historique, 1986, *Histoire et Histoires - Faïences de Sarreguemines 1800-1939*, 116 p.

VIENNE, Musée des Arts décoratifs, 1986, *Zsolnáz - Ungarische Jugendstilkeramik*, 1986, 160p.

1987

DAOULAS, Abbaye, 1987, *400 ans d'art - faïences et porcelaines dans les provinces françaises*, 80 p.

KASSEL, Staatliche Kunstsammlungen, 1987, *Historismus, Angewandte Kunst im 19. Jahrhundert. Band 1*, 328 p.

1988

PARIS, Grand Palais, 1988, *Le Japonisme*, 341 p.

PARIS, Musée d'Orsay, 1988, *Art, Industrie et Japonisme. Le service "Rousseau"*, 48 p.

PARIS, Musée d'Orsay, 1988, *catalogue sommaire illustré des Arts décoratifs*, 246 p.

SAINT-OMER, Musée de l'Hôtel Sandelin, 1988, *Chefs-d'œuvre de la faïence du Musée de Saint-Omer*, 244 p.

SARREGUEMINES, Musée municipal, 1988, *La Chine, le Japon dans les décors des faïences de Sarreguemines*, 37 p.

1989

KASSEL, Staatliche Kunstsammlungen, 1989, *Historismus, Angewandte Kunst im 19. Jahrhundert. Band 2*, 328 p.

NEW YORK, Cooper-Hewitt Museum, 1989, *L'Art de Vivre - deux cents ans de créations en France 1789 - 1989*, 256 p.

SHEPTON BEAUCHAMP, 1989, *The parian phenomenon*, 268 p.

STOKE-ON-TRENT, City Museum, 1989, *Creamware and pearlware*, 106 p.

1990

ATLANTA, High Museum, 1990, *Céramique lorraine - chefs d'œuvre des XVIIIème et XIXème siècles*, 367 p.

PARIS, Château de Bagatelle, 1990, *Vienne 1815-1848 à l'époque Biedermeier*, 181 p.

PARIS, Musée d'Orsay, 1990, *Champfleury - l'Art pour le peuple*, 67 p.

SARREGUEMINES, Musée municipal, 1990, *La majolique de Sarreguemines*, 18 p.

1991

COPENHAGUE, Kunstindustri museum, 1991, *Flowers into art : Floral motifs in European painting and decorative arts*, 207 p.

PARIS, Grand Palais, 1991, *Un âge d'or des arts décoratifs 1814 - 1848*, 549 p.

METTLACH, Keramikmuseum, 1991, *200 Jahre keramiktradition Vaudrevange/Wallerfangen 1791 bis 1991*, 130 p.

1992

BUDAPEST, Museum of Applied Arts, 1992, *Revival Styles in the 19. th Century*, 2 vol. (215 p. et 254 p.).

COMPIEGNE, Musée national du château de Compiègne, 1992, *Guide du musée national du château de Compiègne*, 222 p.

LIMOGES, Musée Adrien Dubouché, 1992, *La lithographie*, 23 p.

METTLACH, Keramik museum, 1992, *Villeroy et Boch Dresden*, 124 p.

PARIS, Musée du Louvre, 1992, *catalogue des porcelaines françaises 1*, 316 p.

1993

BREGENZ, Voralberger Landesmuseum, 1993, *Künstlergenerationen Greber in Frankreich*, 396 p.

COMPIEGNE Musée national du château de Compiègne, 1993, *Porcelaine et terres de Sèvres*, 477 p.

PARIS, Musée Carnavalet, 1993, *Tables d'égoïstes 1750-1970, Arts de la table en France*, 160 p.

PARIS, Musée d'Orsay, 1993, *Les Français peints par eux-mêmes*, 109 p.

PARIS, Grand Palais, 1993, *Design miroir ou siècle*.

1994

BEAUVAIS, Musée départemental de l'Oise, 1994, *Les Greber, Une dynastie des artistes*, 396 p.

MARSEILLE, Centre de la Vieille Charité, 1994, *Théodore Deck ou l'éclat des émaux, 1823-1891*, 143 p.

PARIS, Espace Electre, 1994, *Azulejos - les métamorphoses de l'Azur*, 439 p.

PARIS, Musée d'Orsay, 1994, *La Jeunesse des musées*, 404 p.

SEVRES, Musée national de céramique, 1994, *Faïences du Nord de la France*, 280 p.

1995

MALMAISON, Musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau, 1995, *Au service de l'Epopée : des assiettes pour l'empereur*, 110 p.

LONDRES, Victoria and Albert Museum, 1995, *The genius of Wedgwood*, 240 p.

1996

MUNICH, Stadtmuseum, 1996, *Ludwig Hohlwein, Kunstgewerbe und Reklamekunst*, 292 p.

1997

ECOUEN, Musée national de la Renaissance. Château d'Ecouen. 1997-1998, *Une orfèvrerie de terre. Bernard Palissy et la céramique de Saint-Porchaire*, 144 p.

EPINAL, . Musée départemental d'Art Ancien et contemporain d'Epinal, 1997, *Grès flammés de Rambervillers. Art Nouveau dans les Vosges*. 174 p;

NANCY. Musée Historique Lorrain, 1997, *Faïences de Lorraine 1720-1840. Collection du Musée Historique Lorrain*, 250 p.

1999

Nancy. Galerie Poirel, 1999, *L'Ecole de Nancy, 1889-1909, Art nouveau et industrie d'art*. 360 p.

Nancy. Musée de l'Ecole de Nancy, 1999, *L'Ecole de Nancy. Fleurs et ornements*. 144 p.

2000

Nancy. Musée de l'Ecole de Nancy, 1999, *Céramiques Végétales : Bussière et l'Art Nouveau*. 64 p;



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, Japanism 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.