



Art et Industrie au XIXe siècle : la manufacture de porcelaine Pouyat (Limoges, 1835-1912)

Lucie Bernard

► To cite this version:

Lucie Bernard. Art et Industrie au XIXe siècle : la manufacture de porcelaine Pouyat (Limoges, 1835-1912) . Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01543612

HAL Id: dumas-01543612

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01543612>

Submitted on 21 Jun 2017

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Lucie BERNARD

Art et industrie au XIX^e siècle : la manufacture de porcelaine Pouyat (Limoges, 1835 – 1912)

Mémoire de recherche
(2^{de} année de 2^e cycle)
en histoire de l'art appliquée aux collections
présenté sous la direction de
Monsieur Dominique JARRASSE

SEPTEMBRE 2014

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*

CC BY NC ND



Remerciements

Je tiens en premier lieu à remercier Monsieur Dominique JARRASSE, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université Michel de Montaigne de Bordeaux, qui a accepté de diriger ce mémoire et Madame Céline PAUL, directrice du musée national Adrien Dubouché, qui m'a accueillie au musée et m'a prodigué de précieux conseils.

Mes remerciements vont également au personnel du musée national Adrien Dubouché : Marie FOUILLAUD, responsable de la bibliothèque, pour son aide précieuse dans la recherche des archives et des fonds anciens. Pierre HOUELINE chargé de la communication et des publics, pour ses conseils et son enthousiasme. Patrice MEILHAC, régisseur, pour m'avoir permis d'étudier au plus près les œuvres de la manufacture Pouyat. Delphine VINCENT, conférencière à la Réunion des Musées Nationaux, pour ses connaissances sur la porcelaine. Et plus largement toute l'équipe du musée pour son accueil et sa sympathie.

Je souhaite également adresser mes remerciements à :

M. Dominique DUSSOT, ingénieur à la Direction régionale des affaires culturelles du Limousin, pour avoir mis à ma disposition son rapport inédit sur les fouilles d'un dépôt de la manufacture Pouyat.

Mme Nathalie VALIERE, professeur d'histoire-géographie, pour m'avoir fait partager ses précieuses et nombreuses connaissances sur la manufacture Haviland.

M. et Mme Yves LEMAIGRE-DUBREUIL, pour leur chaleureux accueil et les documents familiaux qu'ils m'ont laissé consulter.

Enfin, je souhaite ici remercier toutes les personnes qui, de près ou de loin, m'ont accompagnée durant ces mois de recherches.

Sommaire

Introduction	6
1 – L'industrialisation de la fabrication de la porcelaine de Limoges au XIXe siècle ...	9
1.1 – Le développement de la porcelaine de Limoges	9
1.1.1 – <i>Les débuts de l'activité : 1768 - 1842</i>	9
1.1.1.1 – La découverte du kaolin et les premières expériences de fabrication	9
1.1.1.2 – Limoges, fournisseur de «blancs»	12
1.1.1.3 – Les fondateurs de l'industrie de la porcelaine en Limousin	15
1.1.2 – <i>L'essor de la porcelaine de Limoges : 1842-1884</i>	18
1.1.2.1 – Les raisons de l'essor	19
1.1.2.2 – L'évolution en chiffres	20
1.1.2.3 – La manufacture Pouyat de Limoges	21
1.1.2.4 – Les conséquences sociales du développement de l'industrie porcelainière... ..	24
1.1.3 – <i>Entre crises et consécration : 1884-1912</i>	26
1.1.3.1 – La crise de 1884 et les conflits sociaux	27
1.1.3.2 – La fin de la manufacture Pouyat	29
1.1.3.3 – Des collaborations prestigieuses	29
1.1.3.4 – Une situation préoccupante	30
1.2 – Les progrès techniques	32
1.2.1 – <i>Préparation des pâtes et façonnage</i>	32
1.2.1.1 – L'extraction du kaolin	32
1.2.1.2 – La préparation des pâtes	34
1.2.1.3 – Le façonnage	35
1.2.2 – <i>Amélioration des fours et cuisson</i>	37
1.2.2.1 – L'évolution des fours	38
1.2.2.2 – Les combustibles	40
1.2.2.3 – Alfred Lemaigre-Dubreuil : l'ingénieur théoricien	42
1.2.3 – <i>La décoration</i>	45

1.2.3.1 – Décors par impression et chromolithographie	45
1.2.3.2 – Cuissons de grand feu et de petit feu.....	48
1.2.3.3 – Les autres décors	50
1.3 – La porcelaine de Limoges sur les marchés mondiaux.....	52
1.3.1 – <i>Des conditions favorables à l'essor du commerce mondial</i>	53
1.3.1.1 – La révolution des transports	53
1.3.1.2 – L'amélioration des moyens de vente	54
1.3.1.3 – Une clientèle nouvelle	56
1.3.2 – <i>La réussite américaine de la porcelaine de Limoges</i>	58
1.3.2.1 – Haviland et l'ouverture du marché américain	59
1.3.2.2 – Pouyat et les autres porcelainiers sur le marché américain	60
2 - Pouyat, une porcelaine artistique	64
2.1 – Des contributions remarquables pour des événements prestigieux.....	65
2.1.1 – <i>La collaboration avec les artistes</i>	65
2.1.1.1 – Des artistes à la manufacture Pouyat.....	65
2.1.1.2 – Le milieu artistique limougeaud.....	70
2.1.2 – <i>Les expositions universelles</i>	73
2.1.2.1 – Les Expositions universelles : des manifestations artistiques	73
2.1.2.2 – Pouyat et les Expositions universelles	76
2.2 – Le style de la maison Pouyat	83
2.2.1 - <i>«Les blancs de Pouyat »</i>	83
2.2.1.1 – Le blanc, un choix osé.....	83
2.2.1.2 – Le blanc, une réussite artistique	85
2.2.2 – <i>Les influences</i>	89
2.2.2.1 – L'influence des artistes et des beaux-arts sur les œuvres de la manufacture Pouyat.....	90
2.2.2.2 – Les rapports avec l'orfèvrerie	95
2.3 – Une virtuosité artistique sans limite	97
2.3.1 – <i>Des techniques au service de l'art</i>	98
2.3.1.1 – La technique des « jours cloisonnés ».....	98
2.3.1.2 – Charles Donzel et le crayon céramique	101

2.3.1.3 – « Le grand feu »	102
2.3.2 – <i>Audace décorative et diversité des formes</i>	103
2.3.2.1 – Innovation dans la création	104
2.3.2.2 – La porcelaine architecturale	106
3 – La porcelaine de Limoges : entre art et industrie	111
3.1 – « De l'union des arts et de l'industrie » : le grand débat du XIXe siècle	112
3.1.1 – <i>Contre l'union de l'art et de l'industrie</i>	112
3.1.2 – <i>Le comte de Laborde et le primat de l'art sur l'industrie</i>	114
3.1.3 – <i>Vers l'alliance de l'art et de l'industrie</i>	117
3.2 – Limoges, quelle stratégie ?	119
3.2.1 – <i>L'exemple industriel : le modèle britannique</i>	119
3.2.2 – <i>Sèvres, la référence artistique</i>	122
3.2.3 – <i>Limoges, la voie française de l'industrialisation</i>	124
Conclusion	129
Bibliographie	131
Table des annexes	144

Introduction

L'industrie n'est pas née au XIX^e siècle, mais c'est à ce moment-là qu'elle connaît dans certains pays une transformation tellement rapide et fondamentale qu'on a pu parler de révolution industrielle¹. Ce phénomène, dont les effets touchent tous les secteurs de l'activité humaine – économie, politique, société – a également donné naissance à des interrogations dans le domaine de l'art. Les possibilités extraordinaires de conception, de fabrication, de reproduction qu'elle a fait apparaître ont amené à réviser les critères de la création artistique : l'industrie pouvait-elle avoir un rapport avec l'art ? Où situer la limite entre œuvre d'art et objet industriel ? Le débat fut vif en France au XIX^e siècle et il intéresse de nos jours les historiens, comme en témoignent des publications et des colloques récents. La question, quant à elle, semble aujourd'hui tranchée en faveur d'une fusion de plus en plus étroite entre art et industrie, à travers le design par exemple, ou les nouvelles formes d'expression permises par la technologie.

La porcelaine est un bon exemple de ces activités artistiques qui se trouvent confrontées, au XIX^e siècle, à l'industrialisation. Jusque là en effet, elle appartient exclusivement au domaine de l'art et du luxe. Pendant longtemps marchandise précieuse provenant d'Extrême-Orient, son commerce a été une source d'enrichissement des négociants. Une fois le secret de sa fabrication connu en Europe, elle est devenue un enjeu de puissance et de prestige entre les princes tandis que son prix la réservait à une élite princière et aristocratique. Enfin, sa beauté et sa pureté, son aptitude à être modelée et peinte en ont fait la matière idéale à la réalisation de magnifiques objets de service et de décoration. Mais les progrès de l'industrie vont permettre au cours du XIX^e siècle de fabriquer la porcelaine en série ; par milliers les objets sont alors moulés, cuits et peints. Dans ces conditions, la porcelaine peut-elle encore revendiquer le titre de production artistique ?

¹ En fait ce terme issu de l'Angleterre ne convient pas à la France pour laquelle les historiens préfèrent parler de transition, de « développement sans révolution » (Denis Woronoff). Nous l'utiliserons par commodité.

Pour la France, l'industrialisation de la porcelaine s'accomplit principalement à Limoges et c'est donc l'exemple limougeaud qui nous servira à traiter la question de la relation entre art et industrie. L'histoire de la porcelaine de Limoges a fait l'objet de publications récentes mais qui portent principalement sur la production artistique des manufactures. Ces travaux se sont appuyés sur la très riche collection du musée national Adrien Dubouché. La production courante des manufactures, en revanche, n'a guère attiré l'attention et reste malheureusement très mal connue. L'histoire économique et technique des entreprises, elle aussi, a été relativement peu étudiée, la raison tenant à la disparition quasi-complète des archives anciennes de ces entreprises. Quant au patrimoine industriel qui constitue de nos jours un complément indispensable aux archives, il n'a pas lui non plus bénéficié d'une protection suffisante. Les grandes usines ont été rasées et trois fours seulement sont encore visibles, sur les centaines qui étaient en activité au XIX^e siècle². Une seule entreprise a fait l'objet d'études plus complètes, la manufacture Haviland, grâce à la sauvegarde d'une partie de ses archives. Son rôle moteur dans l'essor commercial de Limoges vers les Etats-Unis a pu ainsi être mis en valeur, mais l'on peut se demander si l'état des sources n'a pas conduit à surestimer son action, ou plutôt à sous-estimer la place des autres fabriques. Parmi celles-ci, la manufacture Pouyat a retenu notre attention.

Les archives, mais aussi le fonds industriel de la maison Pouyat ont disparu irrémédiablement en 1932 quand a fermé la maison Guérin qui lui avait succédé³. Toute monographie s'avère donc impossible. Cependant la fouille de sauvetage menée en 1993 sur le site de cette ancienne manufacture a permis de mettre au jour d'intéressants témoignages de sa production, et en particulier de sa fabrication courante. Il n'en reste pas moins que l'entreprise Pouyat est citée au XIX^e siècle comme une des plus puissantes de Limoges sur le plan industriel. Mais c'est par ses œuvres de très grande qualité, conservées au musée national Adrien Dubouché et dans un certain nombre de collections particulières, que la maison Pouyat est connue⁴. Dès le milieu du XIX^e siècle elle a acquis une extraordinaire réputation artistique, en particulier avec ses « blancs », à tel point qu'elle est toujours mise en avant dès qu'il s'agit d'évoquer le prestige de la porcelaine de Limoges.

² A noter l'inventaire du patrimoine industriel de Limoges par M. PILLET.

³ En réalité, la maison Guérin avait été rachetée dans les années 1920 par la firme canadienne de Bawo et Dotter.

⁴ Les œuvres de la manufacture Pouyat ont fait l'objet d'une exposition et d'une publication en 1994.

C'est l'occasion de remarquer un fait que l'on serait tenté d'appeler "ethnocentrisme limousin". En effet, l'histoire de la porcelaine de Limoges a été écrite essentiellement par des personnes originaires de la région limousine. Elles ont cherché le plus souvent à mettre en valeur cette activité en orientant leurs analyses sur les pièces artistiques des manufactures, et non sur leurs productions industrielles. Au XIX^e siècle, la volonté est de montrer que Limoges peut faire aussi bien que Sèvres, et parfois même mieux. Au XX^e siècle, cette focalisation sur les chefs d'œuvre de la porcelaine de Limoges s'inscrit plutôt dans la création d'une histoire de l'art limousin. Les auteurs affirment qu'il existe une tradition des arts du feu dans la région et établissent une filiation entre l'émaillerie du Moyen-âge et la porcelaine de Limoges au XIX^e siècle (encore aujourd'hui la ville de Limoges se définit comme la capitale des arts du feu). Ce « mythe historiographique », sur lequel il est permis d'émettre quelques réserves, permet aux auteurs de faire exister dans l'histoire de l'art français le Limousin, région pourtant moins riche artistiquement que d'autres.

Pouyat, une des plus puissantes fabriques de Limoges sur le plan industriel mais aussi la plus prestigieuse sur le plan artistique, constituait à l'évidence un bon terrain d'étude pour poser la question des relations entre l'art et l'industrie au XIX^e siècle. Cependant, il s'agissait dans notre esprit de la prendre seulement pour exemple, de traiter en fait de Limoges à travers le cas de Pouyat. La rareté des sources économiques sur l'entreprise empêchait de toutes façons de s'en tenir à elle. C'est particulièrement le cas dans ce qui a constitué la première partie de notre travail, l'étude du développement industriel de la porcelaine à Limoges. En revanche, dans la seconde partie, la richesse du corpus de la manufacture Pouyat suffisait largement pour étudier le versant artistique de la porcelaine de Limoges. Enfin, dans la dernière partie destinée à replacer la question dans le cadre du débat intellectuel national, la part de Pouyat est à nouveau réduite. Malgré cela la manufacture Pouyat parcourt toute notre étude et le choix de traiter la problématique art/industrie à partir de son exemple nous semble ainsi justifié.

1 – L'industrialisation de la fabrication de la porcelaine de Limoges au XIXe siècle

1.1 – Le développement de la porcelaine de Limoges

1.1.1 – Les débuts de l'activité : 1768 - 1842

1.1.1.1 – La découverte du kaolin et les premières expériences de fabrication

Si la fabrication de la porcelaine commence à Limoges avec la découverte du kaolin dans la région à la fin des années 1760, il faut néanmoins signaler qu'une production céramique existe déjà durant le XVIII^e siècle. En effet, en 1736, André Massié, dont le fils Joseph sera l'un des fondateurs de la première manufacture de porcelaine de Limoges, achète des terrains en vue de construire une « *manufacture royale de fayance* »⁵ comme il est dit dans l'acte passé devant le notaire royal de Limoges, Jean Belut, le 14 juin 1736. Massié, qui a obtenu du roi un privilège de vingt ans pour fabriquer de la faïence, ne tarde pas à édifier les bâtiments de sa fabrique et à lancer sa production puisque les premières pièces sorties de sa faïencerie sont datées de 1739⁶. Même si l'on ne connaît encore pas très bien cette fabrique, qui a pourtant été active pendant trente-cinq ans, on peut dire qu'à côté d'une production courante, Massié était capable de produire des pièces plus soignées, dans le style de Delft, Nevers ou Rouen⁷. Quelques années plus tard, une autre faïencerie voit le jour : il s'agit de celle dite du «château des Pénitents», créée à Saint-Yrieix-la-Perche par Chapetias et André-

⁵ Elle était située au niveau de la route de Paris, actuelle rue François Chénieux à Limoges.

⁶ Une fontaine d'applique, marquée à l'intérieur «*Limoges 1739*» et attribuée à la faïencerie de Massié est conservée au musée national Adrien Dubouché de Limoges. ADL 6777.

⁷ Jean d'ALBIS, Céleste ROMANET, *La porcelaine de Limoges*, Paris, Sous le Vent, 1980, p. 33-34.

Joseph Pouyat, père de François Pouyat, fondateur de la manufacture du même nom. Elle ne dure que peu de temps et nous ne connaissons à l'heure actuelle aucune pièce de cette fabrique. Ainsi, il existait déjà durant le XVIII^e siècle en Limousin une tradition céramique, qui constitua un terreau fertile pour la mise en place de la fabrication de la porcelaine.

Mais l'élément fondateur de la naissance de la porcelaine de Limoges est sans conteste la découverte en 1768 de gisements de kaolin dans la commune de Saint-Yrieix-la-Perche, à quarante kilomètres au sud de Limoges, par le chirurgien Jean-Baptiste Darnet et l'apothicaire bordelais Marc-Hilaire Villaris. Si cette découverte est entourée de légendes⁸, elle n'est pas en réalité le fruit du hasard mais participe plutôt d'une volonté de la France de trouver du kaolin en vue de fabriquer de la porcelaine dure. En effet, grâce à l'implantation de comptoirs commerciaux en Extrême-Orient, les grandes puissances européennes voient affluer dans leurs ports tout au long du XVIII^e siècle des marchandises nouvelles, venues de contrées éloignées, et en particulier de la porcelaine. Commence alors une réelle fascination pour ce produit et de nombreux monarques financent avec plus ou moins de succès des recherches pour tenter de percer le secret de fabrication de la porcelaine et trouver le kaolin nécessaire à son élaboration. C'est le Grand Électeur de Saxe, Auguste le Fort, qui est le premier à trouver cet «or blanc» et à mettre au point en 1709 la porcelaine dure, par l'intermédiaire de son chimiste Johann Friedrich Böttger, dans sa forteresse de Meissen. Les autres princes d'Europe ne restent pas à l'écart de cet engouement et redoublent alors d'efforts pour mettre au point une porcelaine : la France grâce à la manufacture royale de Sèvres, acquiert une grande renommée grâce à ses pièces sans kaolin, dites de porcelaine tendre. Néanmoins, elle ne cesse pas pour autant ses recherches de kaolin en vue de l'élaboration de la porcelaine dure et des échantillons en sont envoyés à chaque intendant de province afin d'en trouver des gisements dans le pays. C'est ainsi que sont découverts en 1768 les abondants gisements de Saint-Yrieix-la-Perche et de ses environs qui vont faire le succès de la porcelaine de Limoges.

Dès le mois de mai 1769, la manufacture royale de Sèvres est la première à acheter des terres pour exploiter le kaolin limousin. Mais, vivant dans l'une des régions les

⁸ Chantal MESLIN-PERRIER, Marie SEGONDS-PERRIER, *Limoges, deux siècles de porcelaine*, Paris, Les éditions de l'Amateur, 2002, pp. 9-11.

plus pauvres du royaume, les Limousins se mettent eux aussi à exploiter cette ressource nouvelle, synonyme d'enrichissement. Si, comme l'évoque François II Alluud dans une lettre datée de 1837, la plupart des entrepreneurs vont perdre leur argent en creusant en vain leurs terrains dans l'espoir de trouver du kaolin, quelques-uns vont réussir à faire fortune. Parmi eux, on peut citer les négociants limougeauds François Alluud et François Pouyat, ce dernier étant à la tête d'une importante affaire de roulage. Tout deux vont rapidement se constituer une clientèle parisienne⁹ et se partager le marché¹⁰ en achetant et en exploitant les plus importants et les plus beaux gisements de kaolin¹¹. En plus de l'extraction, ils font également construire sur les bords de la Vienne des moulins pour la préparation de la pâte à porcelaine, la plupart des manufactures n'ayant pas les infrastructures nécessaires pour transformer le kaolin en pâte.

Si le commerce des matières premières s'est tout de suite avéré être une activité bien plus rentable que la fabrication de la porcelaine elle-même, certains, sous l'impulsion de Turgot, intendant du Limousin et brillant économiste, vont, à la suite de Sèvres, créer leur propre manufacture de porcelaine dure. En 1771, Turgot propose à Joseph Massié de transformer sa faïencerie déclinante en une manufacture de porcelaine et l'aide à trouver des hommes susceptibles de l'épauler dans cette entreprise : c'est ainsi qu'est créée par Joseph Massié, les frères Gabriel et Pierre Grellet et Nicolas Fournérat la première manufacture de porcelaine dure de Limoges le 1^{er} mars 1771. Massié apporte les bâtiments et les instruments de travail, les frères Grellet¹² les finances et Fournérat¹³ la technique et le savoir. Trois ans plus tard, la manufacture est placée sous la protection du comte d'Artois, frère de Louis XVI et futur Charles X, et peut ainsi signer ses pièces de la marque «CD». En 1784, suite aux nombreuses difficultés financières auxquelles il est confronté, Gabriel Grellet, qui a vu le départ de Fournérat en 1774 et la mort de son frère l'année suivante, se résigne à céder son

⁹ On sait que Pouyat fournissait les manufactures de Locré-Russinger, de Monsieur et du duc d'Orléans, installées à Paris.

¹⁰ Hettlinger, dans une lettre au comte d'Angevillers datée du 29 octobre 1787 (A.N. O1 2062/2), écrit que «*Les sieurs Pouyat et Alluud ont su accaparer le commerce des matières premières*».

¹¹ Pouyat possède les gisements du Clos de Barre, du Pré Catalifaud, de Las Mouliéras, de la Féradie et une partie de celui de Marcognac, réputé pour fournir le plus beau kaolin.

¹² Ces deux frères avaient pris la suite de leur père dans le négoce et Gabriel occupait des fonctions importantes dans la juridiction de la ville de Limoges.

¹³ Fournérat fut l'élève à Paris du chimiste et apothicaire Guillaume-François Rouelle.

entreprise au roi pour le compte de la manufacture royale de Sèvres¹⁴ : elle prend alors le nom de manufacture royale de porcelaine de Limoges mais garde la marque «CD». Resté directeur, Grellet est obligé de présenter sa démission en 1788, devant l'aggravation de la situation économique de la manufacture et c'est François Alluaud qui en prend la direction le 1^{er} mai de la même année, et ce jusqu'en 1793. La manufacture est vendue en octobre 1796 à trois ouvriers¹⁵ et passe ainsi en mains privées. Néanmoins, l'établissement d'une première manufacture à Limoges a suscité des vocations et, dès 1774, Antoine Beaupoil de Saint-Aulaire, Louis du Garreau de Grésignac et Jean-Baptiste du Garreau de la Seynie créent une manufacture dans les dépendances du château de La Seynie, aux environs de Saint-Yrieix. Leur but est de fabriquer des porcelaines avec le kaolin et le pétunzé¹⁶ trouvés dans les terres avoisinant la propriété, mais également de vendre leurs matières premières. Ils connaissent eux aussi des difficultés et la manufacture est vendue en 1789 à Étienne Baignol, ancien ouvrier de la manufacture du comte d'Artois, qui l'abandonne à son tour en 1797. Elle passe ensuite entre différentes mains.

Avec la Révolution de 1789 et la crise économique qu'elle entraîne, les débouchés commerciaux et la clientèle aristocratique se réduisent. À cela s'ajoute une crise politique qui conduit à l'arrêt des subventions et des protections accordées par les princes ou l'aristocratie. Ainsi les affaires périclitent, les fabriques ferment et le premier élan né à la fin du XVIII^e siècle se brise. Parallèlement, on assiste à la concurrence toujours plus importante des faïences anglaises, qui envahissent le marché français et sont proposées à des prix bien moins élevés.

1.1.1.2 - Limoges, fournisseur de «blancs»

Au tournant du siècle pourtant, la situation s'améliore avec la stabilisation économique du premier Empire, et l'activité porcelainière reprend. Ainsi, les fabriques de

¹⁴ En faisant de Limoges une sorte de succursale, la manufacture de Sèvres voyait probablement l'opportunité de s'assurer la production de pièces blanches de qualité, les matières premières étant à proximité. Il semblerait qu'elle ait spécialisé Limoges dans la production courante, se réservant la décoration des pièces blanches pour une clientèle de luxe.

¹⁵ Il s'agit des ouvriers Cacate, Joubert et Joly jeune.

¹⁶ Le pétunzé est une variété de feldspath.

Limoges et de ses environs fournissent aux manufactures parisiennes des pièces blanches, non décorées, d'où l'appellation dès cette époque « des blancs de Limoges ». La présence de tous les composants nécessaires à la fabrication de la porcelaine permet en effet à la région de produire un grand nombre de pièces blanches d'une très bonne qualité. L'une des conséquences de cette situation est le déplacement en province d'une partie de la production des grandes manufactures parisiennes. Ainsi, des fabriques comme celles de Dagoty et Honoré¹⁷ ou encore de Denuelle¹⁸ viennent s'installer en Limousin pour faire fabriquer leurs blancs à meilleur marché. En revanche, la décoration des pièces reste l'apanage de Paris, le Limousin ne comptant que très peu, voire pas d'artistes susceptibles de décorer des pièces destinées à un marché de luxe. En l'absence d'artistes dans la ville, Limoges ne peut donc pas faire jeu égal avec Paris, et se « spécialise » ainsi dans « le blanc » qui va faire sa réputation dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Nous ne connaissons que très peu le reste de la production limousine, celle qui n'est pas envoyée à Paris, en raison de l'absence de marque, obligation de l'Ancien Régime abolie par la Révolution. Néanmoins, malgré le manque d'artistes, certaines manufactures comme celles de Baignol et d'Alluaud produisent des pièces artistiques pour tenter de rivaliser avec la capitale et font pour cela appel à des artistes parisiens. Alluaud possède même un atelier de décoration et un dépôt rue Bergère à Paris pour vendre ses productions décorées à la mode du marché parisien et destinées à ce dernier. Les pièces de Limoges de cette époque qui sont conservées suivent d'ailleurs les modes en vigueur à Paris : du néoclassique propre à l'Empire, elles évoluent vers plus de naturalisme et de liberté sous la Restauration.

La manufacture Pouyat est représentative de la domination des manufactures parisiennes à cette époque et du déplacement de leur production courante vers la province. On l'a vu, François Pouyat a commencé par la vente de kaolin et de pâte à porcelaine aux manufactures parisiennes. Son principal client est la fabrique Locré-Russinger, rue Fontaine-au-Roi¹⁹ dans le quartier de la Courtille, qu'il rachète en 1800, profitant des difficultés

¹⁷ En 1808, François-Louis Honoré, qui possède déjà une manufacture à Paris, acquiert la manufacture de la Seynie. Quelques années plus tard, en 1816, il s'associe avec Pierre-Louis Dagoty qui possède lui aussi une fabrique à Paris.

¹⁸ Denuelle rachète en 1823 à Dagoty la manufacture de la Seynie, où il transfère sa production, tout en gardant son atelier de décoration à Paris.

¹⁹ Les bâtiments de la manufacture, détruits aujourd'hui, se trouvaient au n°39 de la rue et le magasin au 19 rue Vivienne.

financières de son propriétaire Laurent Russinger²⁰. La manufacture est alors l'une des plus importantes et des plus prestigieuses de la capitale²¹ (annexe I) et les trois fils Pouyat, Jean-Baptiste dit Jean, Jean dit Duvignaud et Léonard, vont se former auprès de Laurent Russinger avant de prendre seuls la direction des affaires en 1810²². Tout en gardant une production de qualité, les trois frères cherchent à développer leur fabrique (annexe II). En effet, ils portent une attention particulière aux marchés étrangers puisque selon Régine de Plinval de Guillebon, les Pouyat sont les seuls fabricants parisiens avec Dihl à avoir une licence d'exportation en 1813²³. On sait par exemple que le décorateur anglais Billingsley leur achète des blancs en grande quantité. De plus, le musée national Adrien Dubouché conserve dans ses archives la copie d'une lettre de la manufacture datée du 19 avril 1816, intéressante à plusieurs titres (annexe III). Tout d'abord, l'en-tête « *Pouyat frères* », qui mentionne les activités de l'entreprise n'est pas seulement rédigé en français, mais également en anglais et allemand, prouvant bien le commerce de la fabrique en-dehors des frontières nationales. Cette lettre porte également la mention « *Manufacture de porcelaine de S.A. Royale Mgr le Duc de Berry* » car, comme de nombreux fabricants avant eux, les Pouyat ont placé leur manufacture sous la protection d'un personnage important, gage de réputation²⁴. Enfin, cette lettre émanant des frères Pouyat est adressée au préfet de la Nièvre et concerne le projet d'implantation d'une manufacture dans la commune de Fours. Cette installation d'une seconde manufacture, qui ouvre véritablement en 1817, montre bien la volonté des trois frères d'étendre leur activité. En effet, ils produisent leurs pièces blanches et courantes à moindre coût à Fours, où la main d'œuvre est moins chère et le bois en abondance, tandis que la décoration se fait toujours dans la fabrique parisienne, là où se trouvent les artistes susceptibles de décorer les objets. En cela, ils s'inscrivent bien dans ce phénomène de déplacement de la production de Paris vers la province pour ce qui concerne la production de blancs, en partie motivé par les coûts élevés de la main d'œuvre dans la capitale et les problèmes d'approvisionnement en matières premières. On peut néanmoins s'interroger sur le choix d'une implantation à Fours plutôt qu'à

²⁰ Laurent Russinger, originaire de Höchst en Allemagne avait été le directeur de la manufacture Locré avant de la racheter en 1797. Il était considéré comme l'un des meilleurs ouvriers de sa génération.

²¹ Pour plus de détails sur la manufacture Locré-Russinger puis Pouyat-Russinger, on pourra consulter le livre de Régine de PLINVAL DE GUILLEBON, *Porcelaine de Paris, 1770-1850*, Paris, Vilo, 1972.

²² Cette formation auprès du maître allemand et le contact avec les artistes et le milieu parisiens joueront par ailleurs un rôle déterminant dans le succès de la manufacture Pouyat de Limoges dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

²³ Régine de PLINVAL DE GUILLEBON, *op. cit.*, p. 60.

²⁴ C'est de 1812 que date le début de la protection du duc de Berry.

Limoges, où les Pouyat ont leurs activités d'extraction de kaolin et de préparation de la pâte. Une des hypothèses avancées, en particulier par Michel Bloit, est l'acquisition récente de la verrerie de Fours par Guillaume Lebourgeois, un proche de la famille Pouyat, qui aurait alors facilement mis à la disposition des trois frères ses locaux²⁵. Au travers de la lettre, on apprend également que les Pouyat souhaitent occuper 700 à 800 ouvriers dans leur manufacture de la Nièvre, chiffre exagéré pour impressionner le préfet et s'assurer de son consentement selon Michel Bloit. Il n'en reste pas moins que la fabrique de Fours atteint une certaine envergure car les Pouyat y mettent rapidement en place une caisse de secours mutuelle pour leurs ouvriers en cas de maladie, alimentée par une retenue de 5 % sur les salaires, ainsi qu'une école²⁶.

Durant le siècle, la situation évolue et on assiste au lent déplacement du centre de production de la porcelaine de Paris à Limoges. Ainsi, à partir de la Restauration, des porcelainiers de Paris déplacent toute leur production en province et en particulier à Limoges et dans ses environs²⁷. Aux raisons qui avaient poussé Pouyat et d'autres manufactures à déplacer une partie de leur production en province, s'ajoutent des difficultés d'approvisionnement et le manque de place de la capitale qui empêche le développement des manufactures et des ateliers de décoration. Ainsi le parisien Florent Gauldrée-Boileu s'installe en 1819 à Magnac-Bourg en Haute-Vienne. À partir de 1820, et dans les décennies qui suivent, des artistes viennent à leur tour s'installer en Limousin, parmi lesquels Michel et Valin sont les plus connus.

1.1.1.3 – Les fondateurs de l'industrie de la porcelaine en Limousin

Parallèlement, on voit apparaître depuis le début du siècle les fondements de l'industrie porcelainière limousine avec l'installation de manufactures qui vont opérer la jonction entre les premières expériences de la fin du XVIII^e siècle et le développement industriel de la seconde moitié du XIX^e siècle. Au cours du siècle, elles prennent de

²⁵ Michel BLOIT, « Quelques aspects inédits de l'histoire de la manufacture de porcelaine de Fours (Nièvre) : 1817-1865 », *Mémoires de la Société Académique du Nivernais*, tome LXII, Nevers, 1980, p. 40.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ On trouve aussi des implantations dans le Berry, notamment à Foëcy avec la création d'une manufacture par des banquiers suisses, les Pillivuyt.

l'importance et deviennent moins dépendantes de Paris, alors en déclin, et proposent des œuvres de qualité. Parmi les manufactures fondatrices de l'industrie porcelainière limousine, on peut citer en premier lieu la manufacture d'Étienne Baignol. Ce dernier, ancien tourneur de la manufacture du comte d'Artois, fonde après son départ de la Seynie en 1797 sa propre manufacture dans l'ancien couvent des Augustins de Limoges²⁸ où il fait construire deux fours. Sa production, destinée au marché français et principalement parisien, se compose de biscuits, de pièces décoratives, telles veilleuses et pendules, et d'objets destinés à la table. Les décors, variés, répondent le plus souvent aux styles alors à la mode à Paris sous le Directoire et le premier Empire, avec des scènes historiées et mythologiques, des figures à l'antique, des motifs de guirlandes de perles, des couleurs pompéiennes et la présence de l'or, dont l'application en larges bandes chez Baignol est d'une qualité remarquable (annexe IV). Ainsi, Étienne Baignol transmet les savoirs qu'il a appris durant son passage à la manufacture du comte d'Artois, où il était alors considéré comme le meilleur ouvrier, à une nouvelle génération et constitue de ce fait un jalon essentiel entre les XVIII^e et XIX^e siècles.

François II Alluaud peut lui aussi être considéré comme l'un des fondateurs de l'industrie porcelainière limousine, par les connaissances et les progrès qu'il apporte. En 1802, il reprend la manufacture créée en 1798 par son père François, rue des Anglais, et réunit autour de lui les anciens ouvriers de la manufacture royale. En 1806, sa fabrique compte déjà 100 ouvriers et il est récompensé lors de l'exposition des produits de l'industrie pour la blancheur de ses pièces. En 1816, il fait construire une manufacture sur les bords de la Vienne, dans le quartier des Casseaux. À l'emplacement stratégique, qui limite le coût de transport du bois arrivé par flottage dans le port du Naveix voisin, s'ajoute une distribution intérieure savamment pensée pour l'organisation du travail. Ainsi, Alluaud est le premier à construire à Limoges une usine spécialement dédiée à la fabrication de la porcelaine. Sa production compte, comme pour Baignol, des objets de table et des objets décoratifs qu'il vend à des personnalités²⁹. Minéralogiste reconnu, il entretient des rapports privilégiés avec Alexandre Brongniart, directeur de la manufacture de Sèvres, qui sollicite ses connaissances

²⁸ La manufacture d'Étienne Baignol se situait au n°8 de l'ancienne route de Paris, actuelle rue François Chénieux.

²⁹ En 1817, le préfet de Clermont-Ferrand lui commande un service. Deux ans plus tard, en 1819, il fournit un service pour le consul du Danemark. En 1828, lors du passage de la duchesse du Berry dans la capitale limousine, Alluaud lui offre «*un bidon en forme de coco fermé par une grenade*».

pour la rédaction de son *Traité des arts céramiques*³⁰. Son savoir lui permet également de mettre au point, vers 1827, une couleur brune de grand feu, appelée fond brun ou fond chocolat, obtenue grâce à la diorite (annexe V). Néanmoins, ses recherches sur le grand feu resteront quasiment confidentielles à Limoges, jusqu'aux travaux de Ruaud en 1850. Après l'exposition universelle de 1867, Alluaud décide de se consacrer pleinement à ses activités d'exploitant et de fabricant de pâte à porcelaine qui connaissent un essor considérable depuis 1850. Par ses connaissances scientifiques et la formation d'ouvriers, qui vont ouvrir à leur tour des manufactures, François II Alluaud a contribué à l'essor de l'industrie porcelainière limousine.

Pierre Tharaud a lui aussi joué un rôle important dans le développement de la porcelaine de Limoges dans cette première moitié du XIX^e siècle. Après un apprentissage chez Baignol, il part pour Paris où il travaille successivement à la manufacture de Sèvres puis chez les Darté. Vers 1816, il revient à Limoges où Alluaud lui confie la direction de sa fabrique ; il la quitte un an plus tard pour fonder sa propre affaire dans les anciens locaux de la manufacture royale, route de Paris. En 1819, il la transfère place Tourny dans des bâtiments neufs où, dès 1823, il emploie 70 ouvriers. En 1827, ils sont plus de 200 et Tharaud possède un dépôt rue Bergère à Paris. Sa production, moins importante qu'Alluaud, est toutefois réputée pour sa blancheur et la solidité de ses pièces, qui vont du service de table aux objets décorés. Mais les contributions les plus significatives de Tharaud à la porcelaine de Limoges concernent l'utilisation du décor imprimé en taille-douce, dit alors décor collé, et la formation d'élèves comme chez Alluaud (annexe VI). En effet, Pierre Tharaud forme de nombreux ouvriers, en particulier des tourneurs qui vont faire la réputation de Limoges pendant des années. En 1864, sa fabrique est vendue par sa veuve aux frères Dubreuil, gendres de Louis Pouyat.

Enfin, le dernier «fondateur» de l'industrie porcelainière à Limoges est Jean-Baptiste Ruaud, extracteur de kaolin, qui fonde en 1829 sa propre manufacture avec Nénert et Latrille. En plus de sa production artistique, Ruaud est connu pour ses nombreuses innovations techniques (annexe VII). En effet, il développe le tournage et le coulage, il est le

³⁰ Alexandre BRONGNIART, *Traité des arts céramiques ou des poteries considérées dans leur histoire, leur pratique et leur théorie*, Paris, Béchét jeune, 1844.

premier à utiliser une machine à vapeur pour le marchage et le battage de la pâte, qui se faisait alors avec les pieds et il est aussi le premier à utiliser la cuisson à la houille plutôt que celle au bois. Enfin, il est à l'origine à Limoges de l'application industrielle du décor de grand feu. Ainsi Ruaud contribue grandement à l'industrialisation de la porcelaine de Limoges et à sa commercialisation à l'étranger, notamment aux États-Unis. Parmi les productions des autres manufactures de cette époque, on peut citer les émaux sur porcelaine à la manière des rustiques figulines de Bernard Palissy et les décors de style chinois de la manufacture des frères Lesme (annexe VIII), ou encore la production raffinée de la manufacture de Coussac-Bonneval, qui gagne très vite une grande réputation sur le marché parisien (annexe IX).

Grâce à son sous-sol riche en kaolin et en minerais, le Limousin passe donc d'un petit centre de faïencerie à un important centre de production de porcelaine dure en France au milieu du XIX^e siècle. Durant cette période, on assiste à une lente inversion des tendances : pendant que le nombre de manufactures décline à Paris à partir de la Restauration du fait des coûts importants liés à l'approvisionnement en matières premières, la « décentralisation » profite à Limoges qui voit tout au long de la première moitié du siècle le nombre de ses manufactures et son influence augmenter. Ainsi, disposant des meilleurs kaolins, du bois en abondance, d'une main d'œuvre qualifiée et nombreuse et d'hommes entrepreneurs, tout était réuni pour que la porcelaine de Limoges connaisse un développement considérable durant la seconde moitié du XIX^e siècle.

1.1.2 – L'essor de la porcelaine de Limoges : 1842-1884

À partir des années 1840 et tout au long du siècle, la porcelaine de Limoges connaît un essor sans précédent : à l'augmentation du nombre de manufactures et au développement de la production, s'ajoute une réputation de plus en plus grande qui pose les bases de la renommée internationale de Limoges, qui perdure encore de nos jours.

1.1.2.1 – Les raisons de l’essor

Plusieurs facteurs expliquent l'essor de l'industrie de la porcelaine à Limoges durant la seconde moitié du XIX^e siècle. En premier lieu, l'arrivée de David Haviland en 1842 va jouer un rôle important pour la porcelaine de Limoges. En effet, cet Américain possède avec ses frères une société, la « Haviland Brothers and Co. », qui, située à New-York, est spécialisée dans la vente de faïences anglaises et de porcelaines françaises. Ces dernières, plus élégantes que les productions britanniques, poussent sans doute David Haviland à venir en France traiter directement avec les fabricants pour adapter la décoration au goût américain. Ainsi, il se rend tout d'abord chez les Pillivuyt à Foëcy dans le Berry, avant de s'installer définitivement à Limoges en 1842, où il loue une maison à la famille Pouyat. Dans un premier temps, il achète des pièces aux manufacturiers limougeaux tels Alluaud, Ruaud, Gibus, Sazerat, Valin ou encore Pouyat, qu'il fait décorer dans ses ateliers, installés en 1847 cours Jourdan. Sous son impulsion s'ouvre alors une grande période de commercialisation des porcelaines limougeaues sur le marché d'exportation, en particulier américain. Devant le succès croissant de ses affaires, David Haviland décide de construire avec ses deux fils, Charles-Edward et Théodore, sa propre manufacture avenue Garibaldi, qui ouvre le 1^{er} mars 1864. Cette manufacture moderne, créée sur les plans de Charles-Edward et de l'architecte Regnault³¹, regroupe pour la première fois à Limoges dans un même lieu les activités de fabrication de la porcelaine blanche et de sa décoration. Ainsi, David Haviland, grâce à sa politique commerciale et volontaire, réussit à imposer la porcelaine limougeaue sur le marché américain, lui donnant de ce fait un dynamisme nouveau en lui ouvrant de nouveaux débouchés commerciaux³². Si le rôle majeur qu'a joué David Haviland dans le développement de l'industrie porcelainière à Limoges est, à juste titre, souvent mis en avant, il ne faut cependant pas minimiser l'implication des autres industriels limougeaux qui ont, eux aussi, su entrer dans la voie de l'industrialisation et se montrer entrepreneurs.

Les progrès techniques, liés à la Révolution industrielle, contribuent également à

³¹ François-Alexandre-Adolphe Regnault (1805-1875) fut l'architecte de la ville de Limoges. Il a notamment construit le marché couvert, la caserne d'infanterie et le collège.

³² Pour plus de détails sur la famille Haviland, on pourra consulter l'ouvrage de Jean d'ALBIS, *Haviland*, Paris, Dessain et Tolra, 1988 et celui de Nathalie VALIERE, *Un américain à Limoges : Charles Edward Haviland*, Tulle, Lemouzi, 1992.

l'essor de la production de la porcelaine de Limoges. En effet, les machines se perfectionnent et remplacent peu à peu la main humaine, en fabricant plus vite et en plus grande quantité, permettant ainsi aux industriels de soutenir la concurrence des marchés étrangers, en particulier anglais et allemands. L'évolution des moyens de communication et de transport, et notamment du chemin de fer, symbole par excellence de la Révolution industrielle, joue également un rôle déterminant dans la croissance de l'industrie porcelainière. L'arrivée du chemin de fer reliant Paris à Limoges en 1856 amorce le désenclavement de la capitale limousine. Jusqu'alors, les industriels locaux s'étaient à de nombreuses reprises plaints de cette situation qui pénalisait leurs affaires. Enfin, les Expositions universelles³³, qui remplacent les Expositions des produits de l'industrie, prennent désormais une dimension internationale et permettent aux industriels de toucher une clientèle beaucoup plus large et d'acquérir une réputation mondiale.

1.1.2.2 - L'évolution en chiffres

Au début des années 1840, le phénomène d'augmentation du nombre de manufactures, déjà noté durant la première moitié du siècle, continue de manière régulière : de 16 fabriques en 1827, on passe à 24 en 1839, puis à 34 en 1854. Ainsi, en 1853, la Chambre consultative des arts et manufactures de Limoges indique que « *La porcelaine prend en ce moment dans notre département un développement immense : chaque jour voit se construire de nouvelles fabriques, chaque mois surgissent de nouvelles demandes d'autorisation*³⁴ ». Cependant, dans la deuxième moitié du siècle, le phénomène se ralentit puisqu'on compte 34 manufactures en 1875, et 38 en 1901. Parallèlement, on assiste à une concentration des manufactures dans la ville, alors que la première moitié du siècle avait vu le mouvement inverse avec la création de fabriques dans la campagne haut-viennoise.

L'augmentation du nombre de fours est encore plus significative: on en recense 26 en 1827, 65 en 1860, 81 en 1875, et 120 en 1901. Cette profusion participera d'ailleurs du

³³ La première eut lieu en 1851 à Londres, au Crystal Palace de Hyde Park, bâtiment moderne à l'architecture de verre et d'acier, spécialement conçu pour l'occasion.

³⁴ Alfred LEROUX, « Délibérations de la Chambre consultative des arts et manufactures de Limoges », *Bulletin de la société archéologique et historique du Limousin*, 1902, p. 264.

surnom de « Ville rouge » donné à Limoges³⁵. Les fournées elles aussi se multiplient : de 544 pour l'année 1840 on en compte 3 091 pour l'année 1905. Enfin, dernier indicateur majeur, le nombre d'ouvriers passe pour la même période, de 1 500 en 1840 à 9 000 en 1905³⁶. Limoges devient ainsi au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle le premier centre de porcelaine dure en France³⁷ et fabrique les deux-tiers de la production européenne. Elle concentre les trois pans de la chaîne de fabrication - l'extraction du kaolin, la préparation de la pâte et la fabrication de la porcelaine elle-même - jouant ainsi le rôle du Meissen français comme le dit Patrick Dupont : « *Le rôle de Limoges dans l'industrie porcelainière française ressemble à celui de Meissen dans le monde germanique. Rôle triple, qui consiste à produire une porcelaine décorée et, par cette activité, à rivaliser avec Sèvres et Paris ; à fournir des blancs à l'industrie parisienne et à Sèvres et enfin à approvisionner en kaolin les manufactures de pâte dure ; c'est-à-dire d'être à la source de la production de ses propres concurrents* »³⁸. Progressivement, la décoration n'est plus le monopole de Paris et plusieurs ateliers de décoration, indépendants ou intégrés aux manufactures se créent³⁹, si bien que Limoges produit désormais aussi bien de la porcelaine blanche que de la porcelaine décorée. Cependant, l'essor de la porcelaine de Limoges n'est pas linéaire et tout au long de cette seconde moitié du siècle, les industriels doivent faire face à des crises politiques, économiques et sociales⁴⁰ plus ou moins violentes, qui paralysent l'industrie. Néanmoins, les quelques années de difficultés font le plus souvent place à une nouvelle ère de développement, encore plus prospère.

1.1.2.3 – La manufacture Pouyat de Limoges

Une manufacture est particulièrement révélatrice de cette époque et du déplacement de la production de Paris vers Limoges ainsi que de l'essor de l'industrie

³⁵ Bien sûr, ce surnom est en partie lié au contexte social de la ville et à la création de la CGT en 1895, mais on peut penser que les 120 fours brûlant en même temps à 1 400°C devaient donner l'impression, vue de loin, que la ville s'enflammait.

³⁶ Les données présentées ici sont issues de l'ouvrage de Chantal MESLIN-PERRIER, Marie SEGONDS-PERRIER, *Limoges, deux siècles de porcelaine*, Paris, Les éditions de l'Amateur, 2002.

³⁷ Les trois-quarts des manufactures de porcelaine dure en France se trouvent à Limoges à cette époque.

³⁸ Patrick DUPONT, *Porcelaines françaises aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Les éditions de l'illustration Baschet & Cie, 1987, p. 126.

³⁹ En 1837, on recense déjà 12 ateliers de décoration indépendants.

⁴⁰ La révolution de 1848, la guerre franco-prussienne de 1870, la crise américaine liée à la Guerre de Sécession et les conflits sociaux ont largement paralysé l'industrie limousine.

porcelainière dans la région : celle de la famille Pouyat. Jean d'Albis place d'ailleurs le grand départ de l'industrie porcelainière de Limoges vers 1840 avec Pouyat, « *qui transfère sa fabrique parisienne de la rue Fontaine-au-Roi à Limoges, où il fabrique les premières porcelaines de grande qualité, à une échelle industrielle*⁴¹ ». On l'a vu, les frères Pouyat possèdent une manufacture à Paris, rue Fontaine-au-Roi, où ils produisent et exportent une porcelaine de grande qualité. En 1823, ils la vendent et les trois frères se séparent : Léonard conserve la manufacture de Fours, Jean (dit Duvignaud) reste à Paris où il meurt quelques années plus tard, en 1826, et l'aîné Jean-Baptiste (dit Jean) revient à Limoges pour seconder son père dans ses affaires de commerce de kaolin et de roulage⁴². On ne connaît pas les raisons précises de la vente de la manufacture de Paris, mais plusieurs hypothèses ont été avancées : Michel Bloit la met en relation avec l'assassinat du duc de Berry, le protecteur de la fabrique, en février 1820, tandis que Jean d'Albis y voit plutôt une conséquence du déclin commercial de la porcelaine parisienne déjà évoqué précédemment.

Pendant des années, Jean et son père François achètent des terres et des bâtiments dans le quartier des Carmes à Limoges, parallèlement à leur activité de négociants et de commissionnaires de roulage. Grâce à des documents d'archives, on sait que le 28 avril 1824, François Pouyat fait acheter par un des ses parents, Bourdeau de Juillac, pour une somme de 33 000 francs, une maison de quatre étages transformée en fabrique de porcelaine⁴³. Il régularise la situation dix ans plus tard en rachetant la bâtisse à son parent. Le 30 mai 1832, il achète pour la somme de 324 francs un terrain contigu à la fabrique achetée en 1824. Néanmoins, on constate que la fabrique de porcelaine et le terrain ne sont pas occupés par les Pouyat eux-mêmes puisqu'ils sont loués au sieur Roche. On ne possède aucune explication sur les raisons de cette non-utilisation de leurs locaux par les Pouyat, d'autant plus étonnante que le 6 octobre 1835, Émile et Louis Pouyat, les petits-fils de François, achètent la manufacture de Pierre Tharaud, située au lieu-dit la Varache sur la commune de Saint-Léonard-de-Noblat, à une vingtaine de kilomètres de Limoges, où ils démarrent tout de suite une production. En effet, dans l'inventaire après décès de François Pouyat daté du 18 octobre 1838, il est fait état de 57 404 pièces produites dans la manufacture de Saint-Léonard. Malheureusement, les

⁴¹ Nathalie VALIERE, *op. cit.*, préface de Jean d'ALBIS, p. 15.

⁴² Dans un document d'archive de 1827 relatif à l'achat de carrières de kaolin par Jean Pouyat, ce dernier est dit commissionnaire de roulage à Limoges.

⁴³ François Pouyat étant syndic de faillite des époux Neveu-Lidon qui possèdent le bâtiment, il ne pouvait pas se porter directement acquéreur de la maison.

objets n'étant alors pas marqués, nous ne connaissons aucune pièce de cette époque. À la mort de François, c'est Jean, le fils aîné, qui hérite tout ce qui concerne la porcelaine – carrières, moulins et fabriques – ainsi que de deux maisons d'habitation rue Cruche d'or et place Tourny. En ce qui concerne la manufacture de la place des Carmes, plusieurs dates ont été avancées quant à sa reprise par les Pouyat : Ravenez, et à sa suite, Chavagnac et Grollier la situe en 1842 tandis que Leroux évoque plutôt la date de 1839, au moment de la succession de François Pouyat. Chantal Meslin-Perrier évoque quant à elle un démarrage de la production dans la manufacture des Carmes aux alentours de 1840-1841, hypothèse qui paraît la plus probable. En effet, elle la justifie par le fait que le sieur Roche, qui loue les locaux, est toujours en activité en 1839 puisqu'il est présent à l'exposition des produits de l'industrie et par la présence attestée des Pouyat en 1842⁴⁴. Comme pour la production de Saint-Léonard, il n'est guère possible d'identifier des pièces de cette manufacture avant 1851, date à laquelle les fabricants se mettent à marquer leurs objets. Jean d'Albis, dans son ouvrage sur les Pouyat, évoque néanmoins un service appartenant à des descendants de la famille, conçu à l'occasion d'un mariage, et qui serait l'œuvre de la manufacture. Ainsi, on a un exemple de la production de cette époque et l'on constate la sobriété du décor : les assiettes sont soulignées d'un filet pourpre sur la bordure et le marli, tandis que le centre est décoré d'un chiffre toujours de couleur pourpre. En réalité, les Pouyat ont dû rencontrer dans les premières années de leur installation, quelques difficultés à trouver à Limoges des artistes du talent de ceux qu'ils avaient côtoyés à Paris, ce qui explique la sobriété des décors.

En 1849, Jean Pouyat meurt et ce sont ses trois fils qui reprennent ses activités, tout en conservant la raison sociale « J. Pouyat Limoges » : Émile, l'aîné, devient le chef de la maison, Louis gère l'administration et Léonard-Eugène s'occupe de la direction de la fabrique de Saint-Léonard ainsi que de l'exploitation des carrières. Commence alors une période de prospérité et de renommée internationale pour cette manufacture qui devient l'une des plus importantes de la ville, ce qui fait dire à Adrien Dubouché en 1878 : « Égaler *cette fabrique* devient chose désespérante [...]. Nulle part le soin n'atteignit cette perfection qui force l'admiration des indifférents comme elle arrête et captive celle des dilettantes. [...] L'avenir, plus éloquemment que nous, dira le prix qu'il attache à tant de merveilles, qui éterniseront le

⁴⁴ *Le Persévérant* du 12 janvier 1843 relate l'incendie de la manufacture de la place des Carmes, et indique que celle-ci est exploitée par la famille Pouyat.

nom de Jean Pouyat »⁴⁵. En l'espace de six ans, entre 1849 et 1855, la valeur de la production passe de 278 000 francs à 700 000. En 1860, au moment de l'enquête pour le traité de libre-échange, elle atteint 1 million de francs. A la même date, l'entreprise compte 500 ouvriers, 5 fours au bois en fonctionnement et un sixième, à la houille, en construction. Un tiers de la production est exporté, principalement vers l'Amérique. En 1873, le nombre d'ouvriers s'élève à 272 pour la seule fabrique de Limoges, plaçant ainsi la maison Pouyat en deuxième position derrière Haviland. L'année 1883 marque le changement de statut de l'entreprise, qui prend le nom de « Société la Céramique, ancienne maison J. Pouyat », au capital de 1 400 000 francs (annexe X). Ce changement permet à Émile et Louis Pouyat⁴⁶ de sauvegarder les intérêts de chacun de leurs enfants. La direction en est confiée à Alfred Lemaigre-Dubreuil, ingénieur et président de la chambre de commerce et d'industrie du Limousin, gendre de Louis Pouyat.

1.1.2.4 – Les conséquences sociales du développement de l'industrie porcelainière

L'essor de la production marque aussi l'apparition d'une élite nouvelle, celle des grands patrons de la porcelaine. Possédant des fortunes colossales, ils se font construire des hôtels particuliers en ville, comme celui de Louis Pouyat, rue d'Isly, aujourd'hui détruit ou encore ceux de Théodore Haviland rue du général de Cérez et de Charles-Edward Haviland avenue Garibaldi, toujours visibles aujourd'hui. Ce dernier possède même un hôtel particulier à Paris, au n°29 de l'avenue de Villiers dans le 17^e arrondissement⁴⁷. Ces industriels possèdent également des demeures secondaires, « des campagnes », comme Charles-Edward Haviland avec son château du Reynou près de Solignac, ou encore les frères Dubreuil, propriétaires des châteaux d'Aigueperse pour Alfred et de Bréjoux pour Léon. Parallèlement à leurs affaires, certains s'intéressent à des sujets scientifiques comme François II Alluaud qui publie des travaux sur la minéralogie, ou encore Alfred Dubreuil qui écrit un ouvrage théorique sur la porcelaine ainsi qu'un livre sur l'accroissement et le vieillissement de certaines espèces

⁴⁵ Adrien DUBOUCHE, « La céramique contemporaine à l'exposition universelle de 1878 », *L'Art : revue hebdomadaire illustrée*, 4^{ème} année, t. 4, 1878, pp. 79-80.

⁴⁶ Le troisième frère, Léonard-Eugène, est mort en 1876 sans enfant.

⁴⁷ Cet hôtel est aujourd'hui devenu le conservatoire municipal de musique Claude Debussy.

d'arbres ; d'autres comme Charles-Edward Haviland⁴⁸ ou Émile Pouyat,⁴⁹ ont des préoccupations artistiques et collectionnent des œuvres d'art. Enfin, l'essentiel de cette élite industrielle est membre de sociétés savantes comme la Société archéologique et historique du Limousin⁵⁰ et adhère au cercle le plus prestigieux de la ville, le Cercle de l'Union, sorte de club privé réservé aux hommes, qui regroupe la bourgeoisie et l'aristocratie limougeaude⁵¹. Ils participent ainsi « à la forme la plus typique de la sociabilité bourgeoise » du XIX^e siècle qu'est le cercle, comme le dit Maurice Agulhon⁵². Alain Corbin, dans son ouvrage intitulé *Archaïsme et modernité en Limousin*, a dressé le portrait peu flatteur d'une partie de ces industriels de la porcelaine. Il distingue les Haviland d'une autre catégorie de porcelainiers, comme les Pouyat ou les Alluaud, héritiers de familles fortunées qu'il décrit comme une élite peu entreprenante, plus intéressée par les travaux de la terre sur ses grands domaines agricoles que par les innovations techniques à apporter à ses manufactures. C'est la critique que l'on fait généralement des patrons français du XIX^e siècle. Il faut néanmoins nuancer ce propos : les Pouyat par exemple, sous l'initiative d'Alfred Dubreuil notamment, ont mis au point des machines et créé des pièces d'exception. Comment peut-on imaginer que les Pouyat aient pu faire prospérer leur entreprise, en faire l'une des plus importantes de France dans son domaine, sans être des dirigeants dynamiques et ambitieux, à l'esprit novateur ?

Si cette seconde moitié du XIX^e siècle est l'époque des grands industriels, elle voit aussi l'apparition des mouvements sociaux, particulièrement actifs dans le milieu porcelainier limougeaud. Ainsi, depuis les années 1840, des sociétés de secours mutuels se créent pour venir en aide aux ouvriers en cas de maladie ou d'invalidité. Des industriels président parfois ces sociétés, comme Émile Pouyat avec la société de la Concorde à Isle, et Victor Alluaud avec celle de l'Espérance, toujours dans la même ville. Dès 1848, des coopératives d'ouvriers se créent, dans le sillage des courants saint-simoniens. En 1864, les ouvriers obtiennent le

⁴⁸ Charles-Edward Haviland possédait entre autres des estampes japonaises, un portrait de son fils par Auguste Renoir, des œuvres de Corot, Puvis de Chavanne et Fragonard ainsi qu'une collection importante de céramiques chinoise et antiques.

⁴⁹ Émile Pouyat possédait une collection d'émaux limousins, dont certains étaient l'œuvre d'émailleurs de renom comme une plaque représentant *la Naissance de la Vierge* attribuée à un membre de la famille Pénicaud ou encore un *Christ en croix* en grisaille de Jacques I Laudin.

⁵⁰ On sait par exemple qu'Émile Pouyat en devient membre résidant dès l'année de sa création en 1845.

⁵¹ Le taux de cotisation annuel pour le cercle de l'Union s'élevait à 75 francs en 1865 puis à 100 francs en 1879, en limitant ainsi l'accès à une élite sociale.

⁵² Maurice AGULHON, *Le cercle dans la France bourgeoise, 1810-1848. Étude d'une mutation de sociabilité*, Paris, Armand Colin, 1977, p. 17.

droit de grève et dès cette année-là les ouvriers porcelainiers exercent ce droit : c'est la fameuse « Grève de la Fente »⁵³, premier grand affrontement de classe depuis le début du Second Empire. Les années 1870 voient également l'apparition du syndicalisme à Limoges⁵⁴, contre lequel Gabriel Ardant se montre très critique puisqu'il le juge responsable des problèmes économiques de la porcelaine de Limoges : « Cette tyrannie de la chambre syndicale est une véritable entrave apportée au développement de l'industrie »⁵⁵. Selon lui, les syndicats empêchent Limoges de concurrencer les productions allemandes et anglaises sur le terrain des prix, en demandant continuellement la hausse de leur salaire.

Ainsi, durant cette seconde moitié du XIX^e siècle, la porcelaine de Limoges connaît un essor considérable, tant au point de vue de la quantité de sa production qu'au niveau de sa qualité. Les expositions universelles qui se succèdent pendant cette période récompensent d'ailleurs à de nombreuses reprises les manufactures limousines, contribuant ainsi à leur renommée internationale. C'est aussi l'époque des exportations vers les pays étrangers et en particulier vers les États-Unis d'Amérique. Malgré les crises politiques et économiques et les conflits sociaux qui jalonnent cette fin de siècle et paralysent l'industrie, la porcelaine de Limoges réussit à se relever et à accroître son développement.

1.1.3 – Entre crises et consécration : 1884-1912

Cette époque est marquée par le développement de la concurrence étrangère, l'augmentation et l'aggravation des conflits sociaux ainsi que la persistance des crises économiques, qui vont peu à peu affaiblir l'industrie de la porcelaine. Néanmoins, durant cette période, la porcelaine de Limoges réalise les plus importantes ventes de son histoire et connaît la consécration lors de la rétrospective qui lui est consacrée à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900 à Paris.

⁵³ Les ouvriers souhaitaient la disparition de la retenue sur leur salaire pour les pièces sortant du four fendues, d'où son nom de Grève de la Fente.

⁵⁴ *L'Initiative*, chambre syndicale des ouvriers et ouvrières porcelainiers, est fondée en janvier 1870.

⁵⁵ Gabriel ARDANT, « Histoire de l'industrie de la porcelaine à Limoges », *Revue des arts décoratifs*, 6^{ème} année, 1885-1886, p. 239.

1.1.3.1 – La crise de 1884 et les conflits sociaux

L'année 1884 marque pour la porcelaine de Limoges le début d'une crise aiguë qui va durer plusieurs années. Si la grève des tourneurs et l'augmentation des tarifs douaniers américains affaiblissent la production⁵⁶, la principale cause de cette crise est liée à la concurrence allemande, de plus en plus importante. En effet, depuis 1871, sous l'impulsion de Bismarck, nouveau chancelier de l'Empire et homme fort du pays, l'Allemagne nouvellement unifiée s'industrialise et donne un second souffle à son industrie porcelainière. De puissantes fabriques se créent en Saxe, en Thuringe et en Silésie, à proximité des bassins houillers. Le pays possède de nombreux avantages sur la porcelaine limousine, notamment un coût de la main d'œuvre moins élevé, une meilleure organisation des transports, qui sont implantés à proximité des manufactures⁵⁷, des charges fiscales moins élevées, permettant aux fabriques de livrer leur production à très bon marché. De plus, les commissionnaires leur donnant la préférence, les productions allemandes envahissent rapidement le marché international, concurrençant ainsi la porcelaine de Limoges. En peu de temps, Limoges perd successivement les marchés d'Amérique du Sud, d'Espagne, du Portugal, de Belgique et de l'Orient, où les clients préfèrent les pièces plus colorées et moins onéreuses, et surtout où le nombre d'acheteurs ayant les capacités de s'offrir des objets plus raffinés et donc plus chers, est limité. Parallèlement, les fabricants allemands font de grands progrès techniques, adoptant de manière systématique le coulage par exemple, mais aussi artistiques en copiant les œuvres de Limoges ; ils rationalisent le travail et ont souvent recours à des chimistes et à des laboratoires qui leur apportent les solutions techniques à certains problèmes. Ainsi, en quelques années, l'Allemagne devient le premier fabricant mondial de porcelaine à bas prix, portant un coup très rude aux fabricants limougeaux.

Ceux-ci n'avaient pas anticipé l'importance grandissante de la porcelaine allemande et en l'espace de deux ans, de 1884 à 1886, sept manufactures ferment leurs portes ; bon nombre d'ouvriers sont congédiés et les salaires sont diminués de moitié. Devant l'ampleur de la crise, les porcelainiers limougeaux sont contraints de s'adapter : ils abaissent

⁵⁶ L'augmentation des droits d'entrée sur le territoire de 35 à 55 % pour la porcelaine blanche et de 35 à 60 % pour la porcelaine décorée, restreignit en effet les exportations vers les États-Unis.

⁵⁷ Le coût du transport des matières premières était de 0,06 francs par kilomètre à Limoges, tandis qu'il ne coûtait que 0,03 francs jusqu'à 100 kilomètres en Allemagne.

leur coût de production, en adoptant de nouveaux procédés de fabrication⁵⁸ qui substituent le travail mécanique au travail à la main, et en comblent leur retard technique. Ne pouvant pas lutter avec les Allemands sur le terrain du bon marché, ils abandonnent cette partie de la production et se concentrent alors sur les articles de semi-luxe, réservés à une clientèle plus fortunée. Remettant à l'honneur la vieille tradition artistique française et entretenant leur renommée internationale, ils renouvellent plus fréquemment leurs modèles et leurs décors. Grâce à ces dispositions et profitant du retour d'une conjoncture plus favorable, la situation s'améliore à partir de 1889. L'Exposition universelle qui se tient à Paris cette année-là, contribue également à relancer l'activité porcelainière grâce au succès remporté par les fabricants limousins. Les clients, en particulier américains, renouent avec la porcelaine de Limoges et passent d'importantes commandes. Ainsi, les exportations vers les États-Unis passent de 3 320 000 francs en 1888 à 6 019 000 francs en 1891. Le phénomène se confirme après l'Exposition universelle de 1893, organisée à Chicago. Désormais les exportations massives vers les États-Unis constituent le principal débouché de la porcelaine limousine.

Pour autant, ces améliorations n'effacent pas les revendications sociales, déjà aperçues au cours du siècle ; bien au contraire, le phénomène va même croissant. Le syndicalisme, apparu dans les années 1870 à Limoges, prend durant la fin du XIX^e siècle une ampleur de plus en plus considérable à la suite de la création de la Confédération générale du Travail dans la ville en 1895⁵⁹. Les leaders des mouvements syndicalistes, pour la grande majorité issus des usines porcelainières, adoptent les idées marxistes. Plusieurs grèves éclatent, parmi lesquelles celles de l'année 1905 sont les plus violentes et valent à Limoges son surnom de « Ville rouge ». En effet, un gréviste est tué, on compte de nombreux blessés, la voiture de Théodore Haviland est incendiée et la presse nationale et internationale se font l'écho de ces désordres⁶⁰. Au cours des mois qui suivent, la situation se rétablit progressivement, mais les conflits sociaux handicapent durablement l'industrie de la porcelaine parce qu'ils portent un coup d'arrêt plus ou moins long à la production et qu'ils découragent les investisseurs et les acheteurs.

⁵⁸ À Limoges, c'est l'époque du grand développement de la machine à calibrer les assiettes, dite machine Faure, et de l'adoption du four à flamme renversée, dit procédé Minton.

⁵⁹ De 470 ouvriers syndiqués en 1891, on passe à 3 000 en 1900, puis 6 000 en 1905.

⁶⁰ *Le Petit Journal* du 30 avril 1905 fait sa une sur les grèves de Limoges.

1.1.3.2 – La fin de la manufacture Pouyat

Cette période marque aussi la fin ou le changement de propriétaires de plusieurs manufactures importantes, dont celle des Pouyat. Après le départ d'Alfred Dubreuil en 1888, c'est son frère, Léon, lui aussi gendre de Louis Pouyat⁶¹, qui est nommé à sa suite directeur, en 1890. La dernière décennie du XIX^e siècle voit l'ultime participation de la manufacture à une Exposition universelle, celle de Chicago en 1893, où le succès obtenu assoit davantage sa renommée internationale. C'est également à cette époque que disparaissent deux figures importantes : Émile, en cette même année 1893, et Léon en 1895. S'en suit alors une grave crise de direction puisque les descendants ont chacun d'autres activités et ne veulent pas prendre la charge de l'entreprise. La transmission qui s'était bien passée lors des deux successions précédentes, s'avère donc plus compliquée. Le 18 novembre 1897, la prorogation de la société est décidée et la manufacture continue de fonctionner tant bien que mal grâce au dévouement des ouvriers, mais elle ne peut participer à l'Exposition universelle de Paris en 1900. Cette situation compliquée oblige les administrateurs à nommer un directeur et leur choix se porte sur Charles-Émile Ziegler, brillant ingénieur des Arts et métiers, qui prend ses fonctions en 1901. En 1911, il part pour la manufacture de Saint-Gobain. L'année suivante, le 23 mars 1912, la Société la Céramique est vendue à William Guérin, déjà propriétaire d'une autre manufacture, et prend le nom de « Anciens établissements J. Pouyat, William Guérin & Cie » (annexe XI). Même si les Pouyat conservent des parts dans l'entreprise et gardent un contrôle sur les comptes, l'année 1912 marque la fin de la grande manufacture Pouyat, l'une des entreprises les plus florissantes du XIX^e siècle à Limoges.

1.1.3.3 – Des collaborations prestigieuses

Malgré les difficultés économiques, cette période est très importante sur le plan artistique pour la porcelaine de Limoges, qui obtient de nombreux succès lors des Expositions universelles notamment et développe de nouvelles formes et de nouveaux décors. La manufacture Gérard Dufraisseix et Abbot par exemple participe pleinement au tout jeune

⁶¹ Les deux frères Dubreuil, Alfred et Léon, ont épousé respectivement Marie-Rose et Florise, les deux filles de Louis Pouyat.

courant de l'Art Nouveau, en s'associant avec des artistes comme Edward Colonna ou encore Georges de Feure, et avec le marchand parisien Siegfried Bing (annexe XII). C'est l'époque de la consécration, avec, comme on l'a dit, la rétrospective de l'Exposition universelle de 1900, mais également la création de services pour les personnalités les plus puissantes du monde. Ainsi, dans la lignée de Charles-Edward Haviland⁶², son frère, Théodore crée dans sa nouvelle manufacture, des services pour la reine Maria Pia du Portugal, ou encore pour le roi d'Angleterre Édouard VII (annexe XIII). C'est aussi l'époque des collaborations avec des artistes de renom, comme les sculpteurs Auguste Rodin ou Antoine Bourdelle.

1.1.3.4 – Une situation préoccupante

D'un point de vue économique, on constate que, paradoxalement, malgré les années de crises économiques et les nombreux conflits sociaux, l'industrie de la porcelaine à Limoges connaît l'une des périodes les plus prospères de son histoire, puisque son chiffre d'affaires passe de 7 500 000 francs en 1880 à 20 millions en 1909-1910. Signe de cet essor de la production, de simples ouvriers ouvrent à leur tour leurs propres fabriques et les manufactures déjà existantes deviennent de grandes usines où des centaines d'ouvriers se partagent toutes les phases de la production, de la fabrication au décor. Ainsi, malgré les crises, Limoges reste au tournant du XX^e siècle le premier centre de production de France, employant près de 10 000 ouvriers et exportant près de 75 % de sa production.

Cependant, comme l'explique Jean-Pierre Larivière, ces chiffres cachent en réalité une situation bien moins favorable pour la porcelaine de Limoges⁶³. Tout d'abord, l'essentiel de la production est exportée vers les États-Unis, qui deviennent une sorte de marché unique pour la porcelaine de Limoges. Les envois vers ce pays se font dans d'importantes proportions et les porcelainiers sont donc plus vulnérables en cas de crises que leurs concurrents, qui eux possèdent des débouchés commerciaux plus variés. De plus, même si les exportations des manufactures limousines vers les États-Unis sont toujours parmi les plus importantes, elles

⁶² Charles-Edward créa notamment des services pour les présidents américains Franklin Pierce vers 1870 et Rutherford Hayes en 1880.

⁶³ Jean-Pierre LARIVIERE, *L'industrie à Limoges et dans la vallée limousine de la Vienne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 79.

connaissent une faible croissance, tandis que celles de leurs concurrents, toujours plus nombreux, augmentent largement et rapidement. Plusieurs personnalités, dont Camille Grellier, s'inquiètent d'ailleurs de cette situation et tentent de faire réagir les industriels limousins, mais ces derniers, sûrs de leur supériorité artistique et qualitative, tardent à réagir. Cette situation déjà latente durant la première décennie du XX^e siècle va s'aggraver après le premier conflit mondial. En effet, à la concurrence allemande s'ajoute celles des Tchécoslovaques et des Japonais qui vendent des produits à bas prix et s'implantent sur tous les marchés, en particulier celui des États-Unis⁶⁴. De plus, les Américains eux-mêmes se mettent à fabriquer leur propre porcelaine courante avec des centres porcelainiers dans le New-Jersey, dans l'état de New-York ou encore dans l'Ohio, et taxent de plus en plus les importations : ainsi, Limoges perd l'un de ses meilleurs clients. Sur le marché intérieur, la situation n'est guère meilleure, puisque les fabriques limousines se trouvent là-aussi concurrencées par l'Allemagne, la Tchécoslovaquie et le Japon qui inondent le marché avec leur production courante à bas prix, profitant des faibles protections douanières du pays.

On peut donc dire que la porcelaine à Limoges a connu un développement considérable en l'espace d'un siècle et demi : d'une activité artisanale à la fin du XVIII^e siècle, elle est devenue, à l'aube de la Première Guerre mondiale, une industrie florissante. Employant des milliers d'ouvriers, elle a contribué à dynamiser l'une des régions les plus pauvres du pays et fait rayonner une ville, Limoges, sur la scène internationale. La porcelaine de Limoges est donc véritablement une réussite industrielle, et on peut, au moins à partir des années 1840, parler d'industriels pour désigner les fabricants de porcelaine. Parmi eux, la famille Pouyat fait figure d'exemple : présente depuis la découverte du kaolin à Saint-Yrieix-la-Perche, possédant les trois phases de la production, elle a su faire de sa manufacture l'une des plus importantes et des plus prestigieuses, accumulant récompenses et reconnaissances internationales.

Il s'agit maintenant d'examiner les fondements de cette réussite industrielle. À l'image de l'ensemble de l'industrie française, elle repose sur une modernisation technique, prudente mais efficace.

⁶⁴ Entre 1894 et 1906, les exportations japonaises aux États-Unis sont multipliées par 5.

1.2 – Les progrès techniques

Si les industriels cherchent, en particulier à Sèvres, à inventer de nouveaux procédés de fabrication ou de cuisson tout au long du XIX^e siècle, à Limoges, les principaux progrès techniques ont lieu durant le dernier quart du XIX^e siècle. Cette situation s'explique en partie par l'augmentation de la concurrence étrangère à partir des années 1870. A ce moment-là en effet, les industriels limougeaux prennent conscience de leur retard en termes de productivité par rapport aux autres nations européennes et se voient contraints d'investir plus largement dans des modes de production mécaniques. Ils adoptent dans un premier temps des systèmes mis au point par des ingénieurs étrangers, alors en avance en matière d'industrialisation. Néanmoins, les Limougeaux ne sont pas de simples suiveurs et on constate dans plusieurs cas qu'ils ont eux aussi créé des outils perfectionnés. Il s'agit donc dans cette partie d'examiner les principaux progrès techniques de l'industrie porcelainière limousine dans les trois grandes étapes de fabrication de la porcelaine : la préparation des pâtes et le façonnage, la cuisson et la décoration⁶⁵.

1.2.1 – *Préparation des pâtes et façonnage*

Ces opérations sont les deux premières étapes de la fabrication d'une pièce en porcelaine et elles conditionnent ainsi la réussite de l'objet. Dans leur forme traditionnelle, elles nécessitent toutes les deux une main-d'œuvre importante et qualifiée, que la mécanisation progressive des tâches tend à faire disparaître dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

1.2.1.1 - L'extraction du kaolin

L'extraction est la première étape de la fabrication d'une pièce de porcelaine et,

⁶⁵ Pour un examen plus précis de la fabrication complexe de la porcelaine et de toutes ses composantes, on peut se reporter à l'ouvrage d'Alfred DUBREUIL, *L'encyclopédie chimique*, La porcelaine, t. V, Paris, Dunod, 1885, et à celui de Camille GRELLIER, *L'industrie de la porcelaine en Limousin. Ses origines, son évolution, son avenir*, Paris, Larose, 1909.

contrairement à toutes les autres opérations qui se mécanisent au cours du XIX^e siècle, elle reste une activité artisanale à laquelle très peu de perfectionnements techniques sont apportés. Elle fait partie de ces activités industrielles rurales qui, selon Alain Corbin⁶⁶, perdurent en Limousin durant une grande partie du XIX^e siècle. En effet, toutes les carrières de kaolin, réparties sur les différents sites de la Haute-Vienne sont exploitées en plein air, avec des outils sommaires⁶⁷. La roche est attaquée à la simple pioche par les hommes et Camille Grellier en 1909 évoque encore la manière dont les femmes débarrassent le kaolin de ses impuretés à l'aide de simples couteaux⁶⁸. La main d'œuvre est essentiellement féminine mais on emploie également jusque dans les années 1914 des enfants, en particulier pour l'extraction du kaolin en galerie. Le travail se fait alors à genoux, dans la pénombre et dans une poussière étouffante. Les activités d'exploitation du kaolin sont donc très éprouvantes, en particulier durant le rude hiver limousin.

Néanmoins, quelques améliorations sont apportées mais elles concernent davantage le transport des matières premières que l'outillage. La principale est l'utilisation des chariots Decauville, mis au point par Paul Decauville, aux alentours de 1875. Les exploitants des carrières adoptent rapidement ce système de petits wagons circulant sur des rails, qui remplacent les tombereaux jusqu'alors utilisés, ce qui fait dire à Alfred Dubreuil en 1885 « [...] *des wagonnets, tirés par de forts chevaux, ajoutent, depuis une dizaine d'années environ, quelque chose d'industriel à cet ensemble d'un aspect autrefois purement rural*⁶⁹ ». Le kaolin est ainsi amené plus rapidement et en plus grande quantité sur la zone d'affinage, permettant des économies conséquentes. L'arrivée progressive du chemin de fer en Limousin permet également l'envoi plus rapide et moins coûteux du kaolin dans les moulins et les manufactures de Limoges et de ses environs. Plus encore, il ouvre de nouveaux marchés, plus éloignés, aux extracteurs de kaolin.

⁶⁶ Alain CORBIN, *Archaisme et modernité en Limousin au XIX^e siècle. La rigidité des structures économiques, sociales et mentales*, 1^{ère} éd. Paris, Marcel Rivière, 1975, Rééd. Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1999.

⁶⁷ Les principales carrières de kaolin du département se trouvaient dans la région de Saint-Yrieix, de Solignac et du Vigen et dans les monts d'Ambazac.

⁶⁸ Camille GRELLIER, *op. cit.*, p. 153.

⁶⁹ Alfred DUBREUIL, *op. cit.*, p. 121.

1.2.1.2 – La préparation des pâtes

Après avoir subi plusieurs lavages et une phase de décantation, le kaolin est acheminé vers les moulins qui bordent la Vienne afin d'y être transformé en pâte à porcelaine. Il subit là encore plusieurs opérations complexes dont les principales concernent le broyage (ou porphyrisation), le dosage et le mélange avec les autres matières premières nécessaires à la réalisation de la pâte à porcelaine⁷⁰, le décantage et le raffermissement. Pour toutes ces opérations, des progrès techniques sont apportés et la fabrication des pâtes devient, dans le dernier quart du XIX^e siècle, principalement mécanique.

Le cylindre Alsing, du nom de son inventeur danois, est l'une de ces machines qui vont progressivement envahir les moulins de pâte à porcelaine français. Si en 1885, Alfred Dubreuil rappelle « *qu'il est fort peu employé*⁷¹ », Camille Grellier, près de 25 ans plus tard constate que son usage s'est « *répandu pendant ces dernières années dans les exploitations qui disposent d'une force suffisante*⁷² ». Se substituant aux traditionnelles meules, le cylindre Alsing est utilisé pour le broyage des matières premières : dans un cylindre en tôle, on introduit les matières à broyer, de l'eau ainsi que des galets, qui, sous l'action rotative du cylindre, s'entrechoquent et réduisent à l'état de poudre fine les matières premières (annexe XIV). Cette machine possède un argument économique certain puisque deux cylindres Alsing font le travail de vingt paires de meules. À cela s'ajoute, selon Grellier, des facilités d'entretien, une usure moindre et des conditions d'hygiène optimales, argument capital pour la santé des ouvriers⁷³. Après le broyage, la pâte est amenée au filtrage pour être débarrassée de son eau. Pour cette opération, une autre machine d'invention étrangère se diffuse dans les moulins haut-viennois : il s'agit des presses-filtres dites aussi presses anglaises en référence à la nationalité de ses deux inventeurs, Needham et Kite. Remplaçant les presses à sac, elles permettent l'économie de deux ouvriers et donnent une pâte meilleure en un temps plus court puisqu'une pressée de vingt-cinq minutes produit 200 à 250 kilogrammes de pâte (annexe XV). Il est intéressant de souligner ici que les ingénieurs limougeauds ont amélioré les presses

⁷⁰ Il s'agit du feldspath et du quartz.

⁷¹ Alfred DUBREUIL, *op. cit.*, p. 176.

⁷² Camille GRELLIER, *op. cit.*, p. 177.

⁷³ La cuve étant fermée hermétiquement, elle empêche la poussière nocive de s'échapper vers l'extérieur et donc n'atteint pas les ouvriers.

anglaises et que, signe de leur maîtrise technique, ils ont même expédié ces machines perfectionnées jusqu'en Allemagne.

Parmi eux Paul Faure, ingénieur diplômé des arts et métiers d'Angers, s'est particulièrement illustré dans la mise au point de nouveaux procédés mécaniques. On lui doit le perfectionnement des machines à marcher et à battre les pâtes, inventées en 1875 par un autre ingénieur limougeaud, Tritschler (annexe XVI). Remplaçant les gestes traditionnels des ouvriers qui « marchaient la pâte » pieds nus ou en sabots, ces machines la pétrissent pour la débarrasser de ses bulles d'air. Elles donnent là encore des rendements élevés : préparant en 10 heures 5 000 kilogrammes de pâte pour la machine à marcher et 2 500 kilogrammes pour la machine à battre, elles permettent une baisse de 50 % des coûts de production et donnent une pâte de qualité supérieure. On comprend donc aisément pourquoi ces machines sont immédiatement adoptées par les industriels de Limoges. En 1875, avant même que Faure n'apporte ses améliorations, Salvétat précise déjà que le marchage fait l'objet d'essais mécaniques dans les manufactures Haviland et Pouyat⁷⁴.

1.2.1.3 – Le façonnage

Le façonnage est la dernière étape avant la cuisson, celle où la pièce de porcelaine prend forme. Il nécessite de multiples opérations et on peut distinguer trois modes principaux de façonnage : le tournage, le moulage et le coulage. Le tournage, qui constitue la méthode la plus traditionnelle, a été longtemps pratiqué à Limoges par des ouvriers qualifiés. Mais, s'il se mécanise au cours du siècle, il disparaît presque totalement à partir des années 1880 au profit du moulage et surtout du coulage. En effet, nécessitant un long apprentissage et un tour de main spécial, le tournage ne répond plus aux exigences économiques de la nouvelle ère industrielle. A la fin du XIX^e siècle, transformé par l'apparition de nouvelles machines, le façonnage devient un procédé mécanique.

A Limoges, l'innovation la plus importante dans le façonnage est sans conteste la

⁷⁴ Louis-Alphonse SALVETAT, « Rapport sur les progrès récents réalisés par l'industrie privée dans la fabrication de la porcelaine. État actuel de la fabrication de Limoges », *Bulletin de la Société d'encouragement pour l'Industrie Nationale*, n°74, février 1875.

machine mise au point en 1869 par l'ingénieur limougeaud Faure, évoqué précédemment. Son invention consiste à regrouper au sein d'une même machine les trois opérations effectuées jusque là par l'ouvrier mouleur, c'est-à-dire la préparation de la croûte, le centrage et le calibrage (annexe XVII). Utilisée pour fabriquer des pièces plates, en particulier les assiettes, l'usage de la machine Faure se généralise et des perfectionnements sont apportés pour étendre son utilisation à la réalisation de plats ovales. En outre, l'emploi de la machine Faure permet d'obtenir une production standardisée, de belle qualité, et d'augmenter considérablement les rendements de production : là où un ouvrier réalise 100 assiettes dans une journée de 11 heures avec un façonnage traditionnel, il en fabrique entre 450 et 500 grâce à la machine Faure et diminue également les rebuts. Enfin, dernier avantage, un seul ouvrier, secondé ou non d'un apprenti, est désormais nécessaire à la fabrication des pièces et son apprentissage est moins long. Cette machine est rapidement adoptée par les industriels de Limoges, puisque dès mars 1870, Charles-Edward Haviland en acquiert une pour sa manufacture, puis progressivement, par les fabricants étrangers.

Au tournant du XX^e siècle, le coulage⁷⁵ se répand rapidement et Grellier en 1909 ne manque pas de rappeler « *qu'il est aujourd'hui universellement adopté* ⁷⁶ ». En réalité, il s'agit d'un procédé ancien puisque son usage est déjà mentionné en 1790 dans la manufacture parisienne de Locré, rue Fontaine-au-Roi puis, deux décennies plus tard, à la manufacture de Sèvres, avant qu'il ne soit totalement délaissé par l'industrie. Cet abandon s'explique par l'emploi de très nombreux moules qui devenaient rapidement hors d'usage à cause de la formation d'une couche cristalline sur les parois, empêchant ainsi le plâtre du moule d'absorber l'eau contenue dans la barbotine. C'est finalement en Allemagne que la technique est perfectionnée⁷⁷ et qu'elle se généralise durant les dernières années du XIX^e siècle. Permettant d'obtenir des pièces très fines qui mettent en avant la blancheur et la translucidité de la porcelaine, le coulage remplace donc quasiment partout le tournage. Parmi les autres avantages de ce procédé, la simplification de la fabrication et l'économie de matières

⁷⁵ Le principe du coulage est de remplir un moule en plâtre avec de la barbotine, sorte de pâte liquide. Le plâtre absorbe l'eau contenue dans la barbotine et il se forme sur les parois du moule une pellicule, plus ou moins épaisse selon le temps de séchage. On vide ensuite la barbotine, on démoule et viennent enfin les opérations de finissage et de garnissage qui consistent à effacer les traces du moule sur la pièce sèche et à appliquer sur l'objet les anses et les becs.

⁷⁶ Camille GRELLIER, *op. cit.*, p. 33.

⁷⁷ L'ajout de silicate dans la barbotine a notamment permis de résoudre le problème de la formation d'une couche cristalline sur les moules.

premières en font un argument de choix par rapport aux autres procédés. De plus, le coulage est le plus souvent effectué par une main d'œuvre féminine, permettant ainsi à l'industriel de faire l'économie de tourneurs et de mouleurs.

Bien qu'elle ne relève pas directement du façonnage mais plutôt des opérations annexes, il est intéressant de noter l'invention d'un autre ingénieur limougeaud, Alfred Dubreuil, dont nous reparlerons plus tard. En effet, il met au point dans la manufacture Pouyat dont il est le directeur, une « machine à espasser », opération qui permet de débarrasser mécaniquement les pièces de leur poussière avant leur mise en couverte. Cette opération de « l'essassage » est très importante puisque la moindre impureté empêche l'émail d'adhérer à la pièce et produit alors un défaut, plus communément appelé le « grippage ». La machine inventée par Alfred Dubreuil remplace donc l'action traditionnelle de « l'essasseur » et de son plumeau par un système mécanisé, muni d'un ventilateur, et elle permet à un ouvrier de nettoyer des pièces en plus grande quantité.

Dans son ouvrage sur la porcelaine, Alfred Dubreuil écrit : « *En parcourant un moulin à pâte ou à émail on est surpris de voir les meules, les tamiseurs, etc. se mouvoir seuls sous la surveillance de quelques ouvriers, bientôt les ateliers de façonnage présenteront le même aspect ; bientôt la mécanique règnera en souveraine absolue dans la manufacture de porcelaine*⁷⁸ ». On est alors en 1885 et Limoges commence progressivement à rattraper son retard en termes de mécanisation. En lisant Grellier deux décennies plus tard, on voit combien « la prophétie » d'Alfred Dubreuil s'est accomplie et combien Limoges, grâce à l'adoption de nouveaux procédés et grâce à des ingénieurs compétents et innovants, a pu rapidement combler son retard dans la fabrication mécanique de la porcelaine.

1.2.2 – Amélioration des fours et cuisson

La cuisson constitue la deuxième étape – ou la dernière si on n'appose pas de décor – dans la réalisation d'une pièce de porcelaine dure, celle qui lui donne son aspect et

⁷⁸ Alfred DUBREUIL, *op. cit.*, p. 244.

son inaltérabilité. Nécessitant d'atteindre une température de 1 400° C et une excellente maîtrise technique, elle est aussi la plus longue et la plus aléatoire : au bout de 40 à 60 heures de cuisson, les pièces présentent souvent des tâches noires, sont fendues, déformées ou bien encore cassées. Cette étape a donc suscité de nombreuses études savantes et posé pendant de très longues années des difficultés aux porcelainiers. Demandant des capitaux importants et de solides connaissances scientifiques, beaucoup d'industriels limougeaux ne peuvent pas mener des recherches sur la cuisson et l'amélioration des fours et se contentent alors d'adopter les découvertes des autres. Néanmoins, plusieurs fabricants de Limoges se montrent intéressés par ces questions nouvelles et tentent d'y apporter des perfectionnements techniques.

1.2.2.1 – L'évolution des fours

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, on constate que les fours à porcelaine allemands, rectangulaires, ne donnent pas pleine satisfaction, en raison d'une homogénéité imparfaite en fin de cuisson, phénomène lié à une mauvaise répartition de la chaleur dans le four. Les porcelainiers français, et en particulier les spécialistes de la manufacture royale de Sèvres, tentent alors de mettre en place un système nouveau. Ils abandonnent la forme rectangulaire au profit d'une forme ronde et mettent ainsi au point le four cylindrique à foyers multiples, dont le premier modèle, de petite dimension, présente bon nombre de difficultés. S'il est évident que de nombreux débats et discussions ont eu lieu pour mettre au point une telle innovation, on ne sait malheureusement rien aujourd'hui sur la genèse du projet, ni sur son véritable créateur⁷⁹.

Ce nouveau four mis au point à Sèvres intéresse particulièrement Turgot qui souhaite l'installer dans la nouvelle manufacture Grellet-Massié-Fournérat à Limoges. Il en demande alors les plans, qui lui sont refusés par le ministre Bertin, invoquant des changements et des améliorations journalières, au fur et à mesure qu'on se rend compte des dysfonctionnements. En fait, la raison de ce refus tient sans doute beaucoup plus à la méfiance de la manufacture de Sèvres, qui pense que la communication à d'autres fabriques des plans du four, pour lequel elle a engagé des dépenses considérables, lui sera préjudiciable.

⁷⁹ Certains spécialistes émettent l'hypothèse que l'idée de ce four viendrait de la découverte d'un vestige de four à multiples foyers en Grande-Bretagne.

Finalement, Bertin fait parvenir à Turgot les plans et dessins d'un autre four rond à quatre foyers, qui paraît être celui reproduit dans l'ouvrage du comte de Milly, *l'Art de la Porcelaine*. Ainsi, c'est ce premier four qui est construit à Limoges entre 1771 et 1772. Il pose lui aussi de nombreux problèmes à la manufacture limougeaude, dont les plus importants concernent des températures non maîtrisées et des grains sur les pièces, qui vont être petit à petit corrigés.

Tout au long du XIX^e siècle en effet, par la pratique mais aussi les échecs, les industriels font évoluer leurs fours : le nombre d'alandiers⁸⁰ est multiplié, on perfectionne l'utilisation de la chaleur en ajoutant un étage au four et ce dernier est agrandi. Ainsi, le four généralement utilisé à Limoges durant le XIX^e siècle est un four rond à deux étages construit en briques réfractaires : au rez-de-chaussée, le laboratoire permet la cuisson à 1 400°C des pièces ayant reçu une couverte ; à l'étage supérieur, on trouve le globe où les pièces non émaillées subissent une première cuisson à 900°C, appelée cuisson de dégourdi. Le four possède 6 à 8 alandiers, mesure en moyenne 10 mètres de haut, 4 mètres de diamètre et son volume varie entre 70 et 120 m³ (annexe XVIII). Les industriels limougeaude prennent durant le siècle de nombreux brevets pour l'amélioration de leurs fours mais aucun n'est assez performant pour changer radicalement le modèle en place.

La véritable amélioration a en fait lieu en 1878, lorsque Charles-Edward Haviland dépose un brevet pour le perfectionnement du four à flammes renversées mis au point quelques années auparavant dans la manufacture anglaise de Minton. Jusque là, les fours étaient à flammes directes, c'est à dire que les flammes produites par les alandiers étaient conduites du laboratoire au globe par une cheminée axiale, entraînant une mauvaise répartition de la chaleur. Le nouveau procédé consiste alors à isoler les deux parties du four l'une de l'autre et à amener la chaleur du premier au deuxième étage par des conduits latéraux. La cuisson est ainsi améliorée et ce nouveau four permet même de meilleurs rendements en permettant d'enfourner près de 10 000 pièces.

⁸⁰ « Alandier » est le nom qu'on donne aux bouches à feu qui conduisent la chaleur à l'intérieur du four.

1.2.2.2 – Les combustibles

Un peu plus tôt dans le siècle, un autre élément modifie les pratiques de cuisson des porcelainiers et pose de nouveaux problèmes : c'est l'utilisation d'un nouveau combustible, la houille. Depuis les origines de la fabrication de la porcelaine, le combustible le plus généralement employé est le bois. On se souvient d'ailleurs que c'est en partie grâce à la présence abondante de forêt en Limousin que le centre de production de la porcelaine dure en France se déplace dans le courant du siècle, de Paris à Limoges.

Le bois des forêts limousines est coupé dans les vallées en amont de la Vienne et transporté sur ses eaux par flottage. Arrivé au port du Naveix, il est alors arrêté par un barrage, appelé « *ramier* » puis empilé sur la rive où des charretiers le transportent jusqu'à dans les manufactures de Limoges, où il est séché afin d'être utilisé comme combustible. Ce mode de transport, soumis aux crues et sécheresses de la Vienne et de ses affluents, est donc très aléatoire et fort coûteux. Paradoxalement, aucun aménagement n'est fait pour améliorer ces conditions de transport et le bois reste, jusqu'au milieu du siècle, le combustible le plus employé dans les ateliers de décoration et les fabriques de porcelaine de Limoges.

Parallèlement, l'emploi de la houille comme combustible, symbole de la nouvelle ère industrielle, se développe considérablement durant le XIX^e siècle, notamment dans les fonderies anglaises. Il est vrai que le charbon présente de nombreux avantages par rapport au bois. Il possède en effet un pouvoir calorifique bien supérieur et permet de diminuer de manière significative les coûts de cuisson. En France, son utilisation se développe dans les bassins miniers du Nord et de l'Est du pays. Pour ce qui concerne l'industrie porcelainière, c'est le Berry qui adopte en premier ce nouveau combustible, en raison de sa proximité avec les mines de charbon. Néanmoins, il faut préciser que des essais de cuisson à la houille avaient déjà été réalisés à la fin du XVIII^e siècle à Paris⁸¹, Lille ou encore Bordeaux, mais que son usage ne s'était pas généralisé. A Limoges, le premier à avoir recours à ce nouveau combustible est Ruaud, dans les années 1834-1835. Il travaille en collaboration avec l'ingénieur Lefroy et un autre porcelainier, Jullien, qui possède alors la manufacture de

⁸¹ Dans une lettre du 2 décembre 1782, le comte d'Angiviller informe Macquer d'une expérience de cuisson au charbon de terre dans la manufacture du comte d'Artois à Paris.

Conflans. C'est dans cette fabrique qu'ils expérimentent la cuisson à la houille, obtenant de très bons résultats. Leur expérience est suivie par d'éminents savants comme Brongniart, mais il est plus intéressant de noter qu'elle passionne également trois porcelainiers limougeaux, Alluau, Pouyat et Lefèbvre, puisque Ruaud lui-même relate leur visite dans la manufacture de Conflans au moment des essais⁸². Ruaud travaille ensuite avec l'ingénieur belge Merkens et avec un fabricant de porcelaine de Noirlac, Vital-Roux⁸³. Ensemble, ils mettent au point en 1846 un nouveau procédé de cuisson à la houille qui va par la suite se généraliser.

Néanmoins, la cuisson à la houille ne va pas se développer tout de suite à Limoges et on peut estimer sa véritable adoption entre les années 1845 et 1855. Plusieurs raisons expliquent ce retard. Tout d'abord, le passage d'un four au bois à un four au charbon nécessite la mobilisation de capitaux que toutes les manufactures ne peuvent pas réunir. De plus, certaines fabriques ne possèdent qu'un four au bois et sa transformation nécessiterait d'arrêter la production, synonyme de pertes importantes. Enfin, la dernière raison, sans doute la plus importante, est que les « cuiseurs » doivent recevoir une nouvelle formation précise pour pouvoir maîtriser correctement la cuisson à la houille. Cependant, la situation devient préoccupante dans les années 1850 lorsque, avec l'accroissement du nombre de manufactures et par conséquent du nombre de fours, la consommation augmente et le bois commence à se faire rare. On sait qu'en 1832 par exemple, la consommation de stères de bois des fabriques de Limoges est de 23 000, alors qu'elle passe à 50 000 en 1845 et dépasse les 57 000 stères en 1850⁸⁴. Les prix augmentent donc considérablement⁸⁵ et la cuisson au bois représente alors un tiers du prix total de revient de la porcelaine. L'ingénieur Jacques-Joseph Ebelmen, de Sèvres, promet même que le centre de fabrication de la porcelaine se déplacera dans les années à venir à proximité des bassins houillers, comme il s'était déplacé dans les années 1830 de Paris à Limoges pour s'installer dans une région abondante en bois. Limoges est en difficulté et les industriels sont donc obligés d'adopter la cuisson à la houille, mais l'approvisionnement en combustible depuis les bassins miniers du reste de la France est long et coûteux. Certains porcelainiers cherchent donc à s'approvisionner en charbon dans les mines de la Creuse : c'est

⁸² Jean-Baptiste RUAUD, « Question de cuisson à la houille », *la Voix de la Province*, Limoges, Sourilas-Ardillier, avril 1862, pp. 100-102.

⁸³ Joseph Vital Roux, dit Vital-Roux devient par la suite le directeur des fours à la manufacture de Sèvres.

⁸⁴ Ce chiffre représente alors la moitié de la consommation totale de la ville de Limoges.

⁸⁵ Le prix du stère atteint les 13 francs.

le cas d'Émile Pouyat, dont on sait qu'il exploite dès 1854 la houille de Bosmoreau-les-Mines⁸⁶. Néanmoins, cela ne suffit pas et c'est l'arrivée du chemin de fer reliant Paris à Limoges en 1856 qui va relancer la production de la ville en permettant l'importation massive de charbon depuis les bassins miniers du Berry⁸⁷. La prévision d'Ebelmen ne se réalise pas et les industriels limougeaux adoptent rapidement ce nouveau procédé de cuisson, essentiel à leur survie économique. Ainsi, en 1858, on compte 52 fours au bois dans Limoges et 10 seulement à la houille ; en 1870, le nombre de fours au bois est tombé à 20, alors que celui des fours à la houille a quintuplé, passant à 54. En 1906, on ne trouve plus à Limoges que 8 fours au bois, essentiellement utilisés pour la cuisson des pièces de grand feu et des objets de luxe en porcelaine. En effet, la cuisson au bois permet d'obtenir une porcelaine plus blanche que lorsqu'on la cuit au charbon.

Remplaçant le bois, la houille devient donc dans la seconde moitié du XIX^e siècle le combustible industriel par excellence, celui par lequel les industriels parviennent à faire de substantielles économies et à abaisser leur coût de production. Néanmoins, dès cette époque, certains ingénieurs s'intéressent à Limoges à un autre combustible, le gaz, et multiplient les expériences pour mettre un point un nouveau système de four. Parmi eux, la figure d'Alfred Lemaigre-Dubreuil mérite une attention particulière.

1.2.2.3 – Alfred Lemaigre-Dubreuil : l'ingénieur théoricien

Aujourd'hui, on ne connaît que peu de choses sur la vie d'Alfred Lemaigre-Dubreuil, en dehors de ses années passées au sein de la manufacture Pouyat de Limoges. Né à Paris le 9 avril 1833, il est le deuxième enfant de Léon Lemaigre-Dubreuil et de Pauline Sterlin⁸⁸. On suppose qu'il passe sa jeunesse dans la capitale où son père exerce la fonction d'avoué au tribunal civil, mais on ne connaît rien de sa scolarité. Il est probable néanmoins qu'il suive des études scientifiques puisqu'il est considéré comme ingénieur lors de son arrivée à Limoges. Sa venue dans la capitale limousine est peut-être à mettre en lien avec l'achat par

⁸⁶ *Rapport du préfet et procès-verbaux des délibérations*, Guéret, imprimerie Dugeneat, septembre 1854, p. 81.

⁸⁷ Limoges importe ensuite le charbon de l'Allier et de l'Aveyron, puis à partir de 1882, avec l'adoption des fours à flammes renversées du procédé Minton, Limoges utilise les houilles du pays de Galles puis celles de Carmaux.

⁸⁸ Le couple a quatre enfants : Léon, né le 18 août 1829 qui travaillera avec Alfred au sein de la manufacture Pouyat, Alfred, Aline née en 1836 et Paul né en 1850.

son père, originaire de la Creuse, du domaine d'Aigueperse⁸⁹ sur la commune de Saint-Bonnet-Briance, à une vingtaine de kilomètres de Limoges. C'est vraisemblablement durant leurs séjours dans leur domaine limousin qu'Alfred et son frère Léon côtoient le milieu porcelainier avec lequel ils tissent des liens étroits, en particulier avec la famille Pouyat. Finalement, les deux frères épousent Florise et Marie-Rose Pouyat, filles de Louis et nièces d'Émile, alors directeurs de la manufacture⁹⁰. Par ce double mariage, les Lemaigre-Dubreuil entrent donc dans l'une des entreprises limousines les plus importantes de l'époque et vont, par leur concours, contribuer à étendre son rayonnement international et participer à son dynamisme industriel.

En effet, dans la lignée des frères Pouyat qui, dès 1855, réalisent avec les frères Baignol et Astère Brocchi les premiers essais de cuisson de la porcelaine au gaz⁹¹ (annexe XIX), les Lemaigre-Dubreuil, et en particulier Alfred, relancent à partir de 1863 les recherches sur ce nouveau combustible. Une lettre d'Émile Pouyat adressée au Président et aux membres du jury de la classe 20 de l'Exposition universelle datée du 30 juin 1878, reproduite par Jacques Plainemaison, nous donne des informations intéressantes sur les expériences d'Alfred Lemaigre-Dubreuil⁹². Dans un premier temps, Émile Pouyat nous renseigne sur les motivations de l'ingénieur en précisant qu'il emploie le gaz « *dans le double but d'une grande économie et de la substitution d'un système de fours d'une cuisson mieux réglée aux fours actuels* ». On apprend également que les premiers résultats satisfaisants n'arrivent qu'en 1869 et que l'entreprise réalise alors 31 à 35 fournées consécutives en l'espace d'un mois. Alfred Lemaigre-Dubreuil travaille alors en étroite collaboration avec l'entreprise allemande Siemens qui lui fournit des plans et des informations techniques, mais le déclenchement de la guerre franco-prussienne en 1870 met à mal cette entente et interrompt toute recherche (annexe XX). Ce n'est que vers 1875, bien après la fin du conflit, que les expériences reprennent, toujours avec l'aide de Siemens. Alfred Lemaigre-Dubreuil a alors eu le temps de réfléchir à son projet et les essais reprennent sur des bases techniques nouvelles⁹³.

⁸⁹ Ce domaine appartenait à la famille de Mirabeau qui y passa une grande partie de son enfance.

⁹⁰ Léon se marie à Florise en 1858, tandis qu'Alfred épouse Marie-Rose trois ans plus tard en 1861.

⁹¹ Le 30 octobre, les frères Baignol et Pouyat prennent aussi un brevet pour un système de four à feu continu ou discontinu, propre à la cuisson des produits divers de la céramique.

⁹² Jacques PLAINEMAISON, « Les porcelaines de Pouyat à l'Exposition universelle de 1878 », *Sèvres : revue de la Société des amis du musée national céramique*, n°9, 2000, pp. 56-58.

⁹³ Louis-Alphonse Salvétat s'intéresse d'ailleurs aux nouvelles recherches d'Alfred Lemaigre-Dubreuil, puisqu'il leur consacre un paragraphe dans le bulletin de la *Société d'Encouragement pour l'Industrie nationale* de 1875. Il

Néanmoins, les résultats ne sont pas encore pleinement satisfaisants pour généraliser la cuisson au gaz puisque dans la lettre de 1878, Émile Pouyat dit que « *la maison J. Pouyat ne présente pas sans doute, ce mode de cuisson comme un fait industriel accompli ; mais sa ferme conviction est qu'il sera sanctionné dans un avenir peu éloigné par la pratique et elle tient à répéter que l'initiative et l'exécution en reviennent à M. Alfred Dubreuil* ». On ne sait pas combien de temps durent les essais au gaz dans la manufacture Pouyat, mais en 1885, dans son ouvrage, Alfred Lemaigre-Dubreuil espère qu'il pourra les reprendre rapidement une fois que les effets de la crise économique de 1884 se seront estompés. Finalement, l'ingénieur ne relancera jamais ses recherches puisqu'en 1888 il quitte l'entreprise. Quoiqu'il en soit, ces expériences ont nécessité des investissements considérables et les Pouyat n'ont pas hésité à financer pendant des années un tel projet, qui n'a finalement pas abouti. De plus, les échanges avec un industriel étranger, allemand de surcroît, montrent une nouvelle fois que l'on est loin ici de l'image d'industriels craintifs qui a pu être donnée. Au contraire, les Pouyat se sont montrés ouverts au progrès.

À côté de ses recherches scientifiques sur la cuisson au gaz et l'amélioration des fours, Alfred Lemaigre-Dubreuil est également connu pour la rédaction d'un tome de l'*Encyclopédie Chimique* de Frémy, publié en 1885, et consacré à la porcelaine. Cette somme de plus de 500 pages montre toute la connaissance pratique et théorique de l'ingénieur puisqu'il y donne des compositions chimiques, des descriptions techniques très précises, des améliorations possibles et dresse un panorama de la production céramique depuis les origines. On y trouve également de nombreux schémas et dessins explicatifs visant à mieux faire comprendre aux lecteurs les descriptions techniques parfois complexes.

Parallèlement à toutes ses activités industrielles, Alfred Lemaigre-Dubreuil occupe des fonctions importantes au sein de la société limougeaude. Il est notamment président de la Chambre de Commerce de 1879 à 1888, membre du Cercle de l'Union et de la Société Archéologique et Historique du Limousin et il finance la création de l'école des Arts Décoratifs voulue par Adrien Dubouché. En 1878, il reçoit la Légion d'Honneur lors de l'Exposition Universelle et Henri Ardant dit de lui : « *M. Alfred Dubreuil est le digne*

y présente les avantages de ce nouveau procédé de cuisson mais pointe les améliorations encore nécessaires à sa pleine utilisation.

collaborateur de la maison J. Pouyat. Jeune encore mais plein d'initiatives et amoureux du progrès, il a su employer en essais utiles un esprit rempli de patriotisme et une fortune considérable ; il a dans cette lutte internationale de 1878, donné à notre belle céramique la place dont elle est digne ». On comprend donc mal aujourd'hui pourquoi en 1888 il quitte la manufacture Pouyat et la ville de Limoges pour s'installer à Paris⁹⁴.

1.2.3 – La décoration

La décoration est la dernière étape dans l'élaboration d'une pièce de porcelaine. Pendant longtemps, les porcelainiers limougeaux n'accordent pas une grande importance à cette partie de la production, et livrent au commerce pour l'essentiel des pièces blanches, entretenant la réputation des « *Blancs de Limoges* ». Ce n'est que pendant la seconde moitié du XIX^e siècle que les choses évoluent et que la porcelaine décorée prend un essor considérable. Néanmoins, du point de vue technique, quelques évolutions significatives ont lieu durant cette période, mais elles n'ont pas la même résonance que pour la fabrication des pâtes ou la cuisson.

1.2.3.1 – Décors par impression et chromolithographie

Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, le décor à la main reste l'un des seuls moyens de décoration employés. Mais, face à des contraintes économiques de plus en plus exigeantes qui obligent les porcelainiers à abaisser leurs coûts de production, ceux-ci adoptent des procédés mécaniques de décoration. Ainsi, plusieurs techniques de décor par impression se développent, parmi lesquelles le procédé de la chromolithographie permet les réalisations les plus variées et les plus artistiques.

Le décor imprimé est le premier à être utilisé en France, introduit en 1808 par

⁹⁴ Jean d'Albis évoque la possibilité d'un poste plus intéressant dans la capitale. En tous les cas, en 1908, sa femme Marie-Rose est recensée dans le grand monde parisien pour ses salons du mercredi, ce qui laisse à penser que son mari a dû réussir sa carrière parisienne.

Stone, Coquerel et Legros d'Anisy. Le principe, mis au point en 1756 à Worcester, consiste à graver au burin sur une plaque de cuivre ou de zinc un dessin et à l'enduire d'encre réfractaire. La planche est ensuite chauffée et on opère alors le tirage : à l'aide d'une presse, le motif est reporté sur un papier très mince, légèrement humidifié. Le papier est ensuite apposé sur la pièce de porcelaine, préalablement enduite d'une miction⁹⁵, humecté, puis frotté à l'aide d'une roulette : tous les traits colorés sont alors transposés sur l'objet. Le motif peut enfin être repris et enluminé à la main. Cette technique se développe essentiellement sous l'Empire, dans les manufactures parisiennes et à Sèvres. À Limoges, les premiers décors imprimés sont probablement l'œuvre de la manufacture de Pierre Tharaud. En effet, dans sa notice pour l'Exposition des produits de l'industrie en 1839, il est fait état de pièces en « décor collé » que Jean d'Albis⁹⁶ croit reconnaître dans un service à café en grisaille conservé au musée national Adrien Dubouché. Néanmoins, cette technique présente des défauts, ce qui explique peut-être le peu d'œuvres en décor imprimé parvenues jusqu'à nous. En effet, outre son prix élevé en raison de l'usure rapide des plaques de cuivre, ce procédé donne des traits trop épais. Malgré les améliorations de Félix Bracquemond dans les années 1870, de nouvelles techniques, plus simples et plus économiques, sont adaptées au cours du siècle afin de donner des résultats plus satisfaisants.

Vers 1845 le porcelainier parisien Macé utilise la technique de la lithographie, mise au point en 1796 par le Bavaois Aloys Senefelder, pour la décoration de la porcelaine. Le principe est le même que pour le décor imprimé mais le procédé diffère. Ainsi, le motif est dessiné à l'aide d'un crayon lithographique sur une pierre que l'on humidifie. On passe ensuite à l'aide d'un rouleau en cuir une encre grasse qui adhère à l'endroit du dessin mais est évacuée par l'humidité sur les parties restées vierges de tout décor. On opère alors le tirage à l'aide d'une presse et d'un papier fin, comme pour la technique du décor imprimé. Les premières épreuves sont généralement très faibles, et ce n'est qu'à la troisième ou la quatrième que le résultat est jugé satisfaisant et que le motif peut être décalqué sur la pièce à décorer. On réalise enfin une étape supplémentaire par rapport à la technique du décor imprimé, qui consiste à poudrer le dessin transposé sur l'objet à l'aide de pigments colorés, afin de lui donner son aspect final. Cette technique de la lithographie, permettant d'obtenir des décors à

⁹⁵ Il s'agit d'un mélange d'eau et d'alun.

⁹⁶ Jean d'ALBIS, Céleste ROMANET, *La porcelaine de Limoges*, Paris, Sous le Vent, 1980, p.191.

bon marché, est attestée pour la première fois à Limoges en 1859 par M. de Longuemar dans son compte-rendu du congrès scientifique. Néanmoins, bien que donnant des traits plus fins que le décor imprimé, la qualité artistique de la lithographie est vivement contestée dans la seconde moitié du XIX^e siècle et plusieurs techniciens et artistes, dont Félix Bracquemond et Lissac, tentent de l'améliorer.

La chromolithographie est sans conteste l'innovation technique la plus importante au XIX^e siècle pour ce qui concerne la décoration. On la doit aux Mulhousiens Godefroy et Jean Engelmann qui parviennent en 1837 à améliorer le procédé de lithographie⁹⁷. À l'inverse des deux techniques précédentes, le principe consiste non plus à obtenir un motif destiné à être enluminé, mais directement des motifs enluminés. Sur une pierre ou une plaque de zinc, on dessine le motif voulu qu'on enduit d'un vernis spécial et on l'imprime sur une feuille de papier, préalablement préparée. On répand alors sur la feuille la couleur réduite en poudre et on époussette pour ne garder la poudre que sur les parties chargées de vernis. L'épreuve est ensuite passée sous presse afin de sécher la couleur et de la rendre adhérente. L'opération est renouvelée pour chaque couleur et, si les plaques sont bien préparées, les couleurs doivent se juxtaposer. La feuille recevant le motif enluminé est ensuite apposée à l'aide d'une roulette sur la pièce que l'on fait ensuite tremper dans un bain : après quelques instants, le papier se détache et il ne reste qu'à cuire au feu de moufle la pièce désormais décorée. Se développant sur de nombreux supports, la chromolithographie est à son tour adaptée à la porcelaine vers 1855, mais ce n'est qu'à partir des années 1880 et dans la dernière décennie du siècle qu'elle est perfectionnée et que son usage se généralise dans les manufactures de porcelaine. À Limoges, si plusieurs entreprises développent ce nouveau procédé, quelques-unes d'entre elles s'y intéressent particulièrement et parviennent à la maîtriser pleinement. C'est le cas de la manufacture Haviland par exemple qui, dès 1880, décore le service du président Hayes avec une chromolithographie de plus de six couleurs. À la même époque, entre 1883 et 1885, on constate également que la manufacture La Céramique, ancienne maison J. Pouyat réalise elle aussi de grandes quantités de décor en chromolithographie de très bonne qualité. En effet, les fouilles⁹⁸ d'un dépôt sur les lieux de cette manufacture ont permis de mettre au jour de nombreux tessons, dont plusieurs présentent un décor végétal et bucolique aux couleurs

⁹⁷ On recense quelques essais antérieurs d'impression en couleurs, mais c'est bien aux Engelmann que l'on doit la mise en place du procédé technique.

⁹⁸ Ces fouilles ont été réalisées en 1993 par Dominique Dussot.

variées obtenus à l'aide de cette technique. Quelques décennies plus tard, le 24 avril 1908, la manufacture dépose un brevet de perfectionnement de quinze ans pour la mise en œuvre de la chromolithographie avec « *une machine servant à appliquer des couleurs en poudre sur des feuilles imprimées à l'aide d'un vernis destiné à retenir ces couleurs*⁹⁹ ». Ces grandes manufactures fabriquent elles-mêmes leurs chromolithographies dans des ateliers spéciaux, intégrés dans leurs bâtiments. La chromolithographie permet donc d'obtenir à bon marché¹⁰⁰ et rapidement des décors artistiques rivalisant avec les décors peints à la main et elle est quelquefois même utilisée pour des objets de grand luxe. À la fin du siècle, la technique est perfectionnée et on obtient des chromolithographies à dix-huit couleurs.

1.2.3.2 – Cuissons de grand feu et de petit feu

La sculpture et la peinture sont les deux principales décorations de la porcelaine. Si la première relève du talent du modelleur, la seconde est plus complexe et se divise en deux catégories : le décor de grand feu et le décor de petit feu ou feu de moufle, qui tirent leurs appellations de la température de cuisson. Le décor de grand feu consiste en effet à appliquer sur une pièce de porcelaine ayant subi une cuisson de dégourdi à 900°C, des oxydes métalliques qui donnent les couleurs. La pièce est ensuite trempée dans un bain d'émail, séchée rapidement, et l'ensemble est cuit à 1 400°C : on parle alors de décor sous-couverte puisque les couleurs sont posées avant l'émail¹⁰¹. Enfermées sous la couverte, les couleurs sont également plus solides, ce qui est une qualité pour les pièces d'usage. Avec le décor de grand feu, les couleurs sont donc intimement liées à la pâte et l'on obtient alors des pièces au glacé et au fondu brillant, que le petit feu ne peut pas rendre. Le décor de grand feu n'est pas très employé durant le XIX^e siècle, les artistes et les décorateurs lui préférant le décor de petit feu. Cette situation s'explique par le fait que le décor de grand feu n'offre qu'une palette de couleurs réduites, rares étant les oxydes supportant une température de 1 400°C. En 1835, à Sèvres, on n'en connaît d'ailleurs que deux, le bleu de cobalt et le vert de chrome¹⁰². Les deux

⁹⁹ *Bulletin des lois de la République française*, 1908, t. 77, p.

¹⁰⁰ Une feuille de chromos varie entre 0,75 francs et 1,50 francs et permet de décorer deux cabarets.

¹⁰¹ On peut également apposer les oxydes sur la couverte, une fois que la pièce est cuite à 1 400°C, comme c'est le cas pour le bleu de Sèvres. Néanmoins, cela est beaucoup plus rare.

¹⁰² La palette va évoluer lentement pour et six autres couleurs vont être ajoutées au bleu et au vert : le rouge (cuivre), le brun (fer ou or), l'ivoire (manganèse), le noir (vanadium), le jaune (or) et le gris (platine).

autres difficultés majeures de ce type de décor résident dans son prix élevé et dans la complexité de sa mise en œuvre. En effet, les oxydes étant apposés sur la pièce encore non-émaillée, la pâte est poreuse et absorbe donc les couleurs, empêchant toute retouche.

Le décor de petit feu ne présente pas quant à lui tous ces inconvénients. La technique consiste à appliquer des oxydes métalliques et des fondants sur une pièce ayant déjà subi la cuisson d'émaillage à 1 400°C et à les faire cuire à des températures plus basses, n'excédant pas les 900°C. Ainsi, la palette de couleurs est beaucoup plus large et permet d'obtenir des teintes plus nuancées¹⁰³. En revanche, les couleurs ne se mêlant pas à la pâte, elles sont plus fragiles, s'altèrent à l'usage et présentent un rendu plus terne.

En France, les premiers essais de décor au grand feu concernent le bleu de cobalt dit aussi bleu de four, l'un des plus anciens oxydes résistant aux fortes températures connues. À Limoges, ils ont lieu dans la manufacture du comte d'Artois, alors filiale de Sèvres, en 1788, probablement peu de temps après l'introduction de la technique dans le pays¹⁰⁴. On en retrouve trace en 1815 sur les livres de comptes de la manufacture privée d'Alluaud mais, là encore, le décor n'a pas dû plaire puisqu'en 1817 il refuse d'honorer une commande de bleu de four. En réalité, les premières porcelaines marquées décorées au grand feu à Limoges sont l'œuvre de la manufacture Ruaud et sont datées de 1852 et 1854¹⁰⁵. Malgré l'intérêt des porcelainiers limougeaux pour cette technique, il faut attendre deux décennies pour que des industriels comme Pouyat¹⁰⁶, Haviland et Guérin parviennent à maîtriser parfaitement le décor de grand feu.

Un homme a joué un rôle important dans le développement du décor de grand feu à Limoges : il s'agit d'Antoine-Édouard Peyrusson¹⁰⁷. Pharmacien de profession, il oriente très jeune ses recherches vers la porcelaine et met au point à partir des années 1865 de

¹⁰³ On obtient notamment le vert pâle ou le rose pâle.

¹⁰⁴ Jean d'Albis précise que les premiers exemples de porcelaine française décorée au grand feu datent de 1783. Il s'agit de deux vases de la manufacture du comte d'Artois de Paris et le vase Médicis de Boizot, tous les trois conservés au musée du Louvre à Paris.

¹⁰⁵ Le rapport de l'Exposition universelle de Londres en 1851 mentionne des pièces décorées au grand feu par la manufacture Dubois et Jouhannaud de Limoges mais aucun exemplaire n'est parvenu jusqu'à nous.

¹⁰⁶ Il est étonnant que la manufacture Pouyat n'ait pas utilisée plus tôt le décor de grand feu, puisqu'on sait que le maître de Jean et de ses frères, Laurent Russinger, maîtrisait déjà la technique et produisait du bleu de four, un fond jaune dit écaille et un autre brun violacé.

¹⁰⁷ Antoine-Édouard Peyrusson (Limoges, 1841 – Limoges, 1909)

nouvelles couleurs qui, appliquées sous ou sur émail, sont capables de résister à des températures de 1 400°C. Ainsi, en utilisant de nouveaux oxydes comme le tungstène, l'uranium ou encore le titane, il parvient à créer une palette d'une trentaine de couleurs, alliant les différents tons de vert et de bleu ou encore des teintes plus compliquées à obtenir comme le jaune et le rouge ou encore un brun jaspé rappelant le jade chinois (annexe XXI). Il développe aussi la manière d'appliquer ces nouvelles couleurs en cherchant à rendre la technique du grand feu moins coûteuse et plus simple. En effet son procédé consiste à apposer les oxydes sur la pièce blanche déjà émaillée et non plus sur la pièce dégourdie. Les recherches de Peyrusson sont rapidement adoptées par des artistes comme Albert Dammouse, Alpinien Margaine ou un peu plus tard Edward Colonna et par les porcelainiers limougeaux qui peuvent désormais utiliser cette technique d'un point de vue industriel, les couleurs pouvant être appliquées avec des décalcomanies et non plus seulement à la main. Les recherches d'Antoine-Édouard Peyrusson ont donc largement contribué à l'industrialisation du décor de la porcelaine à Limoges, et ont été plusieurs fois récompensées lors des Expositions universelles¹⁰⁸.

1.2.3.3 – Les autres décors

Au cours du XIX^e siècle, d'autres inventions décoratives trouvent un écho favorable auprès des porcelainiers limougeaux. C'est le cas en particulier de la technique de « pâte-sur- pâte », mise au point à la manufacture de Sèvres en 1849. La méthode consiste à appliquer au pinceau sur une pièce de porcelaine crue de fines couches successives de barbotine¹⁰⁹, blanche ou colorée, afin de donner à l'objet l'aspect des camées de la Renaissance. À ses talents de peintre, le décorateur doit allier une maîtrise de la gravure puisque le motif en barbotine est resculpté avant l'application de la couche suivante. Après la cuisson, on obtient des pièces ornées de dégradés de tons et de jeux de transparence subtils, qui connaissent un grand succès durant la seconde moitié du XIX^e siècle, en particulier les œuvres de Marc Louis Solon. D'abord employé à la manufacture de Sèvres où il s'initie à cette

¹⁰⁸ Peyrusson obtient une médaille d'argent à Amsterdam en 1883 et à Paris en 1900.

¹⁰⁹ La barbotine est le nom donnée à la pâte de porcelaine liquide servant habituellement dans l'industrie céramique à coller les différentes parties d'une pièce entre elles.

technique, Solon rejoint Léon Arnoux¹¹⁰ à la manufacture de Minton dans la ville anglaise de Stoke-upon-Trent en 1870, au moment de la guerre franco-prussienne. Sous son influence, la firme anglaise devient alors la plus réputée pour la décoration de « pâte-sur-pâte ».

Malgré la difficulté et le prix élevé de cette technique, les porcelainiers limougeauds adoptent rapidement la décoration de « pâte-sur-pâte », appelée aussi fréquemment dans la ville « décor à la barbotine ». En effet, dès 1855, Jouhanneaud et Dubois présentent lors de l'Exposition universelle de Paris des vases de grand feu décorés avec cette technique nouvelle. Peu de temps après, on constate que les plus grandes manufactures de Limoges comme Ardant, Guérin, Haviland ou encore Pouyat adoptent elles aussi le décor de pâte-sur-pâte, ainsi que des décorateurs comme Antoine-Édouard Peyrusson. Néanmoins, les pièces les plus remarquables réalisées à l'aide de cette technique sont l'œuvre, à Limoges, de la manufacture Gibus et particulièrement de deux artistes attachés à la maison : Alpinien Margaine et Peyrat. L'entreprise reçoit d'ailleurs pour ces réalisations les éloges de Léon Arnoux et de Louis-Alphonse Salvétat et plusieurs musées européens lui achètent des objets décorés « en pâte-sur-pâte » (annexe XXII). Parallèlement, l'école municipale de Limoges, fondée par Adrien Dubouché dans le but de former des élèves aux arts appliqués à l'industrie, acquiert elle-aussi grâce aux expositions régionales une très bonne réputation dans la maîtrise de cette technique, révélant des artistes de talent. Ainsi, Taxile Doat rejoint en 1875 la manufacture de Sèvres pour devenir l'un des principaux artistes travaillant le « pâte-sur-pâte » tandis que Victor Célérier travaille pour la manufacture Pouyat, où il réalise, en plus de services, une paire de grands vases décorés en « pâte sur pâte » que l'on voit présentée sur le stand de l'entreprise lors de l'Exposition universelle de Paris en 1878, grâce à un cliché de l'époque. Après une période florissante, la mode pour ce type de décor passe au début du XX^e siècle et peu d'œuvres sont produites après la Première guerre mondiale.

D'autres techniques de décoration sont perfectionnées à Limoges durant la seconde moitié du XIX^e siècle comme celle des « jours cloisonnés », appellation limougeaude du « grain de riz » chinois, portée à son apogée par la manufacture Pouyat, ou encore la technique des émaux cloisonnés, développée là-aussi par la même manufacture.

¹¹⁰ Léon Arnoux (Toulouse, 1816 – Stoke-on-Trent, 1902) devient directeur artistique de la manufacture de Minton en 1849. Grâce à lui, l'entreprise connaît un succès considérable jusqu'à la fin du siècle et fait venir bon nombre d'artistes français, notamment le sculpteur Albert-Ernest Carrier-Belleuse.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les industriels limougeaux adoptent, perfectionnent et inventent de nouvelles machines, passant à un mode de fabrication essentiellement mécanique. Si leur rôle d'innovateur a souvent été minimisé, on voit au contraire qu'à l'image d'un personnage comme Alfred Lemaigre-Dubreuil, ils suivent de près les nouvelles techniques en matière de façonnage, cuisson et décoration. Ainsi, ils permettent à la fabrication de la porcelaine à Limoges de s'industrialiser et de s'adapter aux nouvelles formes et aux décors à la mode. Grâce aux progrès techniques, les industriels limougeaux peuvent désormais augmenter leur production et l'exporter vers de nouveaux continents. En effet, si l'ère industrielle est la période des innovations techniques et scientifiques, elle est aussi celle du développement du commerce à l'échelle mondiale.

1.3 – La porcelaine de Limoges sur les marchés mondiaux

Comme toutes les nations industrialisées, la France connaît au XIX^e siècle un essor commercial sans précédent. Aux progrès des techniques de production déjà évoqués, s'ajoute une amélioration spectaculaire des moyens de transport et de vente qui favorise l'expansion du commerce mondial. Si le Royaume-Uni est incontestablement le leader mondial, la France, contrairement aux idées reçues, est aussi une puissance commerciale de premier plan. À la différence des Anglais qui inondent le monde de produits industriels ordinaires, les Français se font une spécialité de l'exportation de marchandises de luxe et de semi-luxe. Ces produits à forte valeur ajoutée, mettant en œuvre des savoir-faire élaborés, sont destinés aux bourgeoisies européennes et à celles des pays neufs. La porcelaine de Limoges est l'un des meilleurs exemples de cette réussite commerciale française. Comment les porcelainiers limougeaux ont-ils réussi à s'inscrire dans cette mondialisation du commerce ?

1.3.1 – Des conditions favorables à l’essor du commerce mondial

1.3.1.1 – La révolution des transports

C’est la mise au point de la machine à vapeur par l’ingénieur britannique James Watt en 1785, qui est le point de départ de tous les progrès mécaniques du XIX^e siècle. En matière de transport, son application à la locomotion terrestre donne naissance au chemin de fer. De 1829, première locomotive à vapeur de Stephenson, à 1900, l’expansion des réseaux de voies ferrées dans les pays industrialisés est spectaculaire. Désormais, le train permet de relier plus rapidement les centres de production et les marchés de consommation et d’abaisser considérablement les coûts de transport. Cette amélioration décisive des moyens de locomotion est un stimulant au commerce car elle offre aux producteurs des marchés beaucoup plus larges.

Limoges, de ce point de vue, n’est guère favorisée puisque la région accuse un net retard en termes d’équipement. L’ouverture de la ligne Paris-Limoges en 1856 ne suffit pas à désenclaver complètement la ville : les industriels, par exemple, ne cessent de réclamer la création d’une voie vers le bassin houiller de Montluçon-Commentry, nécessaire pour un approvisionnement en charbon régulier et à tarif réduit. Ce n’est que progressivement que d’autres liaisons vont s’ouvrir, leur permettant de livrer plus facilement leurs marchandises dans les principales villes françaises et européennes où se trouve leur clientèle. Elles donnent également accès aux grands ports de l’Atlantique (Bordeaux, La Rochelle, Nantes), points de départ vers les autres continents.

La navigation profite elle aussi des progrès de la vapeur : les steamers, de plus en plus rapides grâce aux hélices et aux coques en fer, remplacent progressivement la navigation à voile. Rapprochant les continents, ils favorisent l’intensification des échanges entre l’Europe et le reste du monde : États-Unis, Australie, empires coloniaux, Orient. Pour les porcelainiers limougeaux, l’amélioration des liaisons transatlantiques ouvre le marché américain, qui va

devenir en quelques décennies leur principal marché d'exportation. Signe de l'importance de ces échanges, les fabricants de porcelaine préfèrent les ports d'Europe du Nord (Hambourg, Anvers) à ceux de Bordeaux et du Havre, car les rotations vers les États-Unis y sont plus fréquentes¹¹¹.

1.3.1.2 – L'amélioration des moyens de vente

La seconde moitié du XIX^e siècle voit également apparaître plusieurs phénomènes qui jouent un rôle décisif dans l'essor du commerce.

C'est d'abord le développement de la publicité à une plus grande échelle, qui quitte alors le registre étroit de l'annonce locale pour les journaux à grande diffusion, les progrès des presses rotatives permettant en effet des tirages considérables. Ce phénomène se remarque dans toutes les nations en cours d'industrialisation et en particulier aux États-Unis, pays d'origine de la publicité moderne. C'est d'ailleurs dans les journaux américains que les porcelainiers limougeaux ont le plus recours à la publicité, désireux de faire connaître leur production à une nouvelle société de consommateurs, alors en plein essor. Si la manufacture Haviland est l'une des premières à utiliser ce nouveau médium, l'entreprise Pouyat, par l'intermédiaire de ses commissionnaires et représentants sur le territoire américain, s'assure elle aussi des encarts publicitaires dans les journaux et les revues. Les annonces de cette maison présentent le plus souvent un texte vantant la qualité, la blancheur, la solidité et le luxe exceptionnels des pièces de la manufacture, dont certaines sont reproduites en illustration, et l'on trouve également mention des marques et des commissionnaires (annexe XXIII).

Ces annonces mettent également en lumière un phénomène nouveau : celui du catalogue de vente qui offre, sur demande, un panorama complet de la production à l'acheteur. Seuls trois catalogues de la manufacture Pouyat sont parvenus jusqu'à nous, bien qu'il ait dû en exister beaucoup plus. Le premier, édité par la « Hirshberg Art company » basée à Baltimore, date probablement du tout début du XX^e siècle. Il offre à la vente 360 articles de la

¹¹¹ Camille GRELLIER, *L'industrie de la porcelaine en Limousin. Ses origines, son évolution, son avenir*, Paris, Larose, 1909, pp. 428-430.

manufacture Pouyat ainsi que des pièces de la fabrique Delinières¹¹², destinées à être décorées. Ce catalogue présente les photographies en taille réduite des objets et indique le prix de chaque pièce (annexe XXIV). Il s'agit manifestement d'un exemple de ces catalogues de vente par correspondance, mis à l'honneur par les grands magasins et diffusés à grande échelle. Le second, plus ancien, porte la mention de la Société la Céramique et doit dater des années 1885-1895. Il se compose de planches photographiques où les pièces, nommées, sont rangées par service (annexe XXV). L'impression sur papier épais, la qualité des photographies, la reliure en cuir et le soin général apporté à la présentation en font un objet vraisemblablement destiné à une diffusion plus réduite. La qualité artistique et technique des pièces présentées, bien différentes du catalogue Hirschberg, invite à penser qu'il s'adresse à une clientèle plus aisée, qui commande directement à la manufacture. Il peut s'agir aussi d'une sorte de répertoire des formes et des décors prestigieux de la manufacture, dans lesquels les clients les plus fortunés puisent des modèles pour des commandes « sur-mesure ». C'est sans doute à ce même but qu'est destiné le troisième catalogue, conservé à la bibliothèque francophone multimédia de Limoges¹¹³ (annexe XXVI).

La seconde moitié du XIX^e siècle est également marquée par l'essor des grands magasins, symboles par excellence d'une nouvelle société de consommation en pleine expansion. Organisés en départements sur de très vastes surfaces, ils proposent à la vente une large gamme de produits fréquemment renouvelés, des livraisons à domicile et des ventes par correspondance. Pour attirer les clientes, les marchandises sont savamment mises en scène et des promotions sont sans cesse proposées. Le premier grand magasin en France ouvre à Paris en 1852 sur l'initiative d'Aristide Boucicaut et, à sa suite, d'autres apparaissent dans la capitale et en province. Malgré des prix plus attractifs, ces grands magasins sont réservés à une clientèle bourgeoise, qui cherche par ses comportements à imiter les catégories sociales les plus aisées. Signe de cet art de paraître, la porcelaine de Limoges trouve sa place dans les intérieurs bourgeois et, par conséquent, dans les grands magasins. Si les exemples nous manquent pour Paris, en revanche les publicités attestent la présence de la porcelaine limougeaude dans les grands magasins américains. Ainsi la maison Wanamaker, présente à Philadelphie et New-York, annonce régulièrement dans la presse les ventes promotionnelles

¹¹² Cette fabrique limougeaude devient la manufacture L.Bernardaud & Cie en 1900.

¹¹³ Côte K170.

de porcelaines, parmi lesquelles les manufactures limougeaudes Haviland et Pouyat figurent au premier rang. Les qualités le plus souvent mises en avant sont la solidité et l'élégance des pièces, le prestige des fabriques.

Enfin, les Expositions universelles sont également un formidable moyen de promotion pour les arts, les industries et les États. Organisées régulièrement à partir de 1851 dans les grandes métropoles des pays développés, elles attirent des millions de visiteurs et contribuent ainsi grandement à l'essor du commerce. Même si elles ne sont pas immédiatement rentables puisque peu d'achats se font durant la période d'exposition, elles constituent une formidable vitrine publicitaire pour les exposants qui y présentent des pièces d'exception, des modèles réputés mais aussi des créations originales. Elles sont l'occasion de se faire connaître d'un public nouveau, de se tenir au courant des goûts de la clientèle du pays, de se mesurer aux concurrents et d'établir des contacts avec les acheteurs. Charles - Edward Haviland, en industriel averti, donne une idée assez juste des ces manifestations quand il écrit à son frère : « *les expositions universelles sont à la fois un stimulant pour la création, un moyen d'augmenter les ventes et de supplanter les concurrents*¹¹⁴ ». Aussi, les industriels sont-ils fiers de mentionner sur leurs en-têtes les récompenses obtenues lors des Expositions universelles, qui sont par ailleurs un argument publicitaire efficace. Il n'est donc pas étonnant de voir les fabricants limougeauds participer depuis 1851 à toutes ces Expositions, où ils obtiennent des récompenses qui vont faire leur renommée mondiale.

1.3.1.3 – Une clientèle nouvelle

Dès son apparition en Europe, en raison de sa rareté, de sa beauté et de son origine lointaine, la porcelaine est un objet de très grand luxe. Au XVIII^e siècle, les manufactures royales de Meissen puis de Sèvres alimentent en pièces exceptionnelles les cours princières européennes et la haute aristocratie : la porcelaine devient alors l'un des symboles du savoir-faire et du goût français. Au XIX^e siècle, malgré les bouleversements qui affectent les sociétés européennes, elle ne perd pas son rang et reste un élément distinctif du mode de vie aristocratique, un accessoire de prestige recherché par les élites. Plus généralement, le luxe

¹¹⁴ Nathalie VALIERE, *Un américain à Limoges : Charles Edward Haviland*, Tulle, Lemouzi, 1992, p. 175.

français reste une référence dans l'art de vivre non seulement en Europe, mais aussi dans les pays neufs.

Cependant au XIX^e siècle, la porcelaine voit s'ouvrir de nouveaux marchés grâce à l'essor formidable des bourgeoisies européennes. Avec la Révolution industrielle, les patrons de l'industrie, les grands marchands et les banquiers s'enrichissent et leur nombre augmente considérablement. Souvent issus de milieux relativement modestes, ces nouveaux riches cherchent à se rapprocher de l'aristocratie, par des alliances matrimoniales, l'acquisition de domaines fonciers ou la construction de demeures de prestige. Désireux d'imiter le mode de vie aristocratique, ils en acquièrent les éléments les plus significatifs : costume, mobilier, accessoires du cadre de vie. On comprend donc aisément la forte croissance du commerce de la porcelaine tout au long du siècle.

Mais ces nouvelles bourgeoisies européennes n'ont pour la plupart ni les moyens, ni l'esprit de ceux qu'elles cherchent à imiter : elles veulent paraître, mais paraître à bon marché. Les industriels répondent donc à cette nouvelle demande en réalisant des objets de demi-luxe. Dans le domaine de l'orfèvrerie par exemple, Christofle substitue à l'argenterie le procédé de la galvanoplastie, qui permet de fabriquer des objets donnant l'illusion de l'argent mais sans en avoir le prix. Les porcelainiers de Limoges cherchent eux aussi à répondre à cette demande croissante d'objets de moins bonne qualité, de porcelaine de demi-luxe. C'est même le moteur de l'industrialisation de leur activité : ils vont par exemple remplacer le tour de main du tourneur par la machine à calibrer et le coup de pinceau du peintre sur porcelaine par la chromolithographie. Il s'agit d'abaisser le prix de revient tout en fabriquant une porcelaine de qualité, digne de figurer dans les intérieurs bourgeois.

Les bourgeoisies moyennes européennes n'ont pas non plus l'éducation artistique et le goût de l'aristocratie qu'elles cherchent à imiter. Dénuées de références classiques, elles sont friandes de nouveauté et affectionnent le mélange des styles. Dans cette période d'éclectisme, les industriels de la porcelaine doivent donc s'adapter en renouvelant fréquemment leurs collections et en se tenant au courant des tendances dictées par Paris. Cela constitue pour eux des contraintes supplémentaires de fabrication.

L'essor économique ne se limite pas à l'Europe mais se propage à d'autres régions du monde, colonies européennes, Amérique latine et surtout États-Unis. Là-aussi, le développement des bourgeoisies ouvre de nouveaux marchés aux industriels européens. Des fortunes rapides s'y constituent, formant une clientèle pour les produits de luxe, tandis qu'une bourgeoisie moyenne, de plus en plus nombreuse, se tourne vers les produits de demi-luxe. La référence y est moins celle du mode de vie de l'aristocratie, inconnue dans ces pays neufs, que le goût pour tout ce qui vient de l'ancien monde. Acquérir des objets fabriqués en Europe est signe de prestige et de réussite sociale. Sur ces marchés, la France occupe la première place tant son nom est associé au bon goût, à l'élégance et à la qualité : les porcelaines de Limoges vont y conquérir une place de choix, aux côtés des robes de Paris, des soieries de Lyon ou encore des gants de Grenoble. Un excellent exemple de l'intégration de la porcelaine de Limoges dans les intérieurs bourgeois américains nous est donné par le musée de Merchant's House situé sur l'île de Manhattan. Il présente la collection d'objets et de mobilier de la famille de Samuel Tredwell, riche marchand new-yorkais, qui a occupé les lieux entre 1835 et 1912. On y trouve des objets des manufactures Haviland et Pouyat et, pour cette dernière, des pièces du service *Lafayette*, référencés aux numéros 64 et 65 dans le catalogue Hirshberg (annexe XXVII).

1.3.2 – *La réussite américaine de la porcelaine de Limoges*

En 1898, selon Camille Grellier¹¹⁵, les deux tiers de la production de porcelaines de Limoges sont destinés à l'étranger. Sur ce marché de l'exportation, les États-Unis occupent la première place depuis le milieu du siècle : en 1868, Limoges y exporte pour 1 158 482 francs, en 1890 pour 4 838 406 francs et en 1906 pour 9 600 000 francs¹¹⁶. Il faut certes reconnaître le rôle déterminant de la famille Haviland dans ce succès, mais l'action des autres porcelainiers limougeaux doit sans doute être réévaluée.

¹¹⁵ Camille GRELLIER, *L'industrie de la porcelaine en Limousin. Ses origines, son évolution, son avenir*, Paris, Larose, 1909, pp. 442-444.

¹¹⁶ *Ibid*, p. 418.

1.3.2.1 – Haviland et l'ouverture du marché américain

La tradition relate que le marchand américain David Haviland, alors à la tête de la « Haviland Brothers & Cie », société qui importe de la faïence anglaise à New-York, vient à Limoges en 1842 à la recherche d'une porcelaine de grande qualité qu'on lui a montrée. Il est alors frappé par la blancheur, la translucidité et la finesse de la porcelaine fabriquée à Limoges et décide de s'y installer avec sa famille pour en organiser le commerce vers les États-Unis. Cet épisode nous révèle qu'il existait déjà un courant commercial entre Limoges et New-York. Ceci est confirmé par l'enquête industrielle de 1844 qui mentionne l'Amérique parmi les débouchés de la manufacture Pouyat¹¹⁷ et par le nom du modèle présenté à l'Exposition universelle de 1851, le « service américain ». Il n'en reste pas moins que c'est David Haviland qui fait des États-Unis le principal flux d'exportation de la porcelaine de Limoges.

En l'espace de vingt ans, il devient le principal commissionnaire des porcelainiers limougeaux, avec lesquels il collabore étroitement. Si dans un premier temps il leur achète leurs pièces en gros pour les revendre aux marchands américains, il commande rapidement aux fabricants l'exécution de modèles et de formes spécifiques, mieux adaptés au goût de la clientèle américaine qu'il connaît bien : « *Gaté nous livre le service Antique, Gibus a commencé à faire entrer le service Rubis [...] et Pouyat se prépare à faire emballer. Latrille ne livre pas mal [...] Sazerat fait le service Lierre* »¹¹⁸. C'est justement sa connaissance du marché et des réseaux commerciaux, ajoutée à son sens des affaires, qui sont les bases de son extraordinaire succès personnel et de la réussite de Limoges : grâce à lui, la porcelaine limousine supprime la faïence anglaise en Amérique du Nord.

La préférence des Américains pour la porcelaine décorée et les lacunes des fabricants limougeaux dans ce domaine conduisent David Haviland à ouvrir son propre atelier de décoration à Limoges, dès 1847. Il emploie 234 peintres sur porcelaine en 1864¹¹⁹, date à laquelle il décide de passer à une nouvelle étape en créant avec ses deux fils, sa propre fabrique. Il devient alors concurrent des autres porcelainiers, ce qui modifie ses relations avec

¹¹⁷ Arch. dép. de la Haute-Vienne, 6M505.

¹¹⁸ Arch. dép. de la Haute-Vienne. Lettre du 04.01.1866, de David à Théodore Haviland.

¹¹⁹ Nathalie VALIERE, *Un américain à Limoges : Charles Edward Haviland*, Tulle, Lemouzi, 1992, p. 101.

eux. Charles-Edward, son fils aîné qui prend la suite de ses affaires, va mener une stratégie agressive à leur encontre : il leur passe de très importantes commandes correspondant quasiment à leur capacité de production, pour tenter de les empêcher de vendre à d'autres commissionnaires et se réserver ainsi le marché américain. En 1866, il écrit à son frère Théodore qui gère la partie commerciale aux États-Unis : « *Quand Pouyat a pris cette commission il n'avait rien à faire pour l'Amérique. 8 jours après Charles Field, Voght, Ahrenfeldt, Kittel ont tous porté leur commission et à tous il a été répondu que M. Pouyat avait déjà pris tous les engagements qu'il lui était possible de tenir. Donc si ces marchandises n'étaient en nos mains, elles seraient dans celles de nos concurrents et cette affaire ferme aux États-Unis la seule maison après Alluaud qui ait des formes pour l'Amérique*¹²⁰ ».

Dans les décennies qui suivent, la manufacture Haviland se hisse au premier rang des fabricants de Limoges. En 1900, son usine qui s'étend sur près de trois hectares est la plus grande de la ville : ses bâtiments s'élèvent sur trois ou quatre étages et n'abritent pas moins de seize fours. La manufacture est également la plus importante par le nombre d'ouvriers qu'elle emploie : ils sont près de 1 800 au tournant du siècle.

1.3.2.2 – Pouyat et les autres porcelainiers sur le marché américain

L'exportation de la porcelaine de Limoges aux États-Unis est systématiquement associée au nom de la famille Haviland, et, comme nous l'avons montré cela, est légitime. En outre, en l'absence d'archives d'entreprise, l'exportation des autres fabricants limougeaux a été quasiment ignorée et considérée comme inexistante. Cependant, nous allons voir, à travers l'exemple de Pouyat, que ces industriels ont su exporter leur production indépendamment du réseau Haviland.

À partir de 1864, avec la création de sa propre manufacture, Haviland réduit inévitablement ses commissions auprès des autres porcelainiers. Confrontés à la perte progressive de leur premier client à l'exportation, ceux-ci sont contraints de réagir et de trouver d'autres moyens de vendre aux États-Unis. Ils s'adressent alors à d'autres

¹²⁰ Arch. dép. de la Haute-Vienne. Lettre du 16.12.1865.

commissionnaires comme Field, Ahrenfeldt, Kittel et Vogt¹²¹, et vendent directement en implantant des succursales à New-York et en recrutant des représentants. A la fin du XIX^e siècle, par exemple, la manufacture Pouyat est représentée à New-York par Paroutaud & Watson, installé à Murray Street dans le quartier des revendeurs de porcelaine (annexe XXVIII). Ils vendent également leur production dans d'autres grandes villes américaines de la côte est et de la côte ouest, par l'intermédiaire de grands magasins – Wanamaker à Philadelphie et New-York, Nathan-Dohrmann Co. à San Francisco ou encore Brock & Feagans à Los Angeles – comme l'indiquent les publicités dans la presse. L'exportation pendant vingt ans des productions limousines, sous l'égide d'Haviland, et la réputation qu'elles ont acquise en Amérique, ont sans aucun doute facilité la recherche de nouveaux moyens de vente.

Les publicités nous montrent par ailleurs que dans les années 1890, les manufactures limousines ont conservé leur réputation indépendamment d'Haviland : ainsi, la marque Pouyat y apparaît-elle au même rang que la manufacture Haviland : « *The sets are the product of two of the most famed makers of France, Theo. Haviland and Co and J. Pouyat of Limoges*¹²² ». La réputation acquise aux États-Unis dès le milieu du siècle – Charles - Edward Haviland lui-même l'évoquait en 1866 : « *Songe qu'il n'y a que Pouyat, Alluaud et Gibus pour les Américains*¹²³ » – n'a donc pas décliné avec la concurrence de l'entreprise Haviland.

En fait, on assiste probablement à un partage tacite du marché entre ces deux manufactures : Haviland reste spécialisée dans la porcelaine décorée adaptée au goût américain, tandis que Pouyat vend principalement des porcelaines blanches destinées à être décorées sur place. En effet, la mode est alors chez les riches Américaines de s'initier à l'art, et l'une de leurs distractions favorites est de peindre à leur goût des vases et autres assiettes. Signe de cet engouement, des ateliers de décoration se créent et des revues spécialisées paraissent, comme le mensuel *Keramic Studio* qui se donne pour objectifs de proposer des conseils et des techniques, de fournir des modèles à tous ceux, amateurs ou professionnels, qui veulent progresser dans l'art de décorer la céramique. Ainsi, le supplément de janvier

¹²¹ Suivant l'exemple d'Haviland, Ahrenfeldt et Vogt fonderont à leur tour quelques années plus tard des manufactures à Limoges.

¹²² Annonce parue dans le *Brooklyn NY Daily Eagle*, le 03.05.1898.

¹²³ Arch. dép. de la Haute-Vienne. Lettre de Charles - Edward à Théodore Haviland, 26.03.1866.

1900 reproduit un décor de l'artiste Henrietta Barclay Wright peint sur une plaque signée Pouyat (annexe XXIX). On trouve aujourd'hui fréquemment ces porcelaines aux motifs floraux, abondants et très colorés, sur le marché américain des antiquités, preuve supplémentaire du succès de Pouyat aux États-Unis. Ces objets portent souvent une double marque : celle de Pouyat sous la forme J.P/L et celle du décorateur, comme Anna B. Leonard par exemple. À l'évidence, la réputation et la qualité des « blancs » de Pouyat a largement favorisé la vente des porcelaines à décorer aux États-Unis.

Ces objets prisés par les Américains correspondent à des formes rares en France, comme le vase Tankard, ou le « Lemonade jug » que l'on trouve dans le catalogue Hirschberg sous les numéros 503 et 758 (annexe XXX). En revanche, la plupart des grands services de la manufacture n'ont pas été acquis par les Américains amateurs de décoration sur porcelaine, en raison de leur prix, de leur prestige et du nombre de leurs pièces. Néanmoins, ils ont pu être vendus en blanc à l'élite la plus fortunée, plus proche des goûts européens par son éducation et sa culture. Ainsi, le musée de Cleveland conserve-t-il un bol et un pichet du service Aïda et le Metropolitan Museum of Art de New-York possède-t-il une tasse et sa soucoupe du service *Étrusque*.

En 1884, les porcelainiers limousins ouvrent un comptoir collectif de vente à Melbourne. Bien au-delà du marché américain, la porcelaine de Limoges a donc réussi à s'implanter sur tous les continents. Cette diffusion internationale, la renommée incontestable qui l'accompagne, en font à la fin du siècle l'un des meilleurs symboles de l'excellence française. Cette belle réussite commerciale a certes profité du contexte international, mais elle est surtout le résultat de l'opportunisme – au sens positif – des industriels limousins, et au premier rang de ceux-ci, Haviland et Pouyat.

On l'a vu, la porcelaine de Limoges est autant une réussite industrielle que commerciale¹²⁴. Un siècle seulement sépare la première fabrique, celle de Grellet-Massié-Fournérat, modeste et fragile, de la puissante usine édifée par Haviland en 1864. Pourtant, tout a changé : le nombre d'ouvriers a augmenté considérablement, la plupart des opérations se sont mécanisées, la houille a remplacé le bois comme combustible, les cuissons sont mieux

¹²⁴ Voir partie 1.2.

maîtrisées, de nouvelles couleurs ont été inventées, la décoration à la main a cédé la place aux procédés de décor par impression et toute la chaîne de production est réunie au sein d'un même ensemble de bâtiments, spécialement construits à cet effet. Limoges est devenue une grande cité industrielle, la Ville Rouge, rouge de ses usines toujours en activité, rouge aussi de l'activisme de ses syndicats au service d'un prolétariat confronté à la bourgeoisie industrielle.

La fabrication de la porcelaine a quitté le monde de la manufacture d'Ancien Régime (Colbert) pour celui de l'industrie moderne du XIX^e siècle. Cette mutation est l'œuvre d'hommes énergiques, qui croient au progrès, parmi lesquels se détachent deux figures emblématiques : Charles-Edward Haviland et Alfred Lemaigre-Dubreuil. Le premier est le prototype de l'homme d'affaires, omnipotent, entièrement dévoué à son entreprise et fin stratège ; le second correspond au type de l'ingénieur, mettant ses talents scientifiques au service de l'industrie, cherchant à améliorer en permanence les procédés de fabrication.

Cette conversion au modernisme remet-elle en question les rapports qu'entretient la porcelaine avec sa tradition artistique, héritée de la manufacture royale de Sèvres ?

2 - Pouyat, une porcelaine artistique

La porcelaine de Limoges est devenue une activité industrielle dans la seconde moitié du XIX^e siècle et a su répondre à une nouvelle clientèle en adaptant sa production à un marché de semi-luxe. Néanmoins, cela ne doit pas faire oublier que les porcelainiers de Limoges ont également réalisé des pièces artistiques, aujourd'hui conservées dans les plus grands musées du monde¹²⁵. Ce sont ces œuvres, auxquelles des artistes de talent ont collaboré, qui assurent encore de nos jours à la porcelaine de Limoges sa renommée internationale. Pourtant, à l'inverse d'autres régions, le Limousin n'est pas un très grand foyer artistique, même s'il existe depuis le Moyen-âge une longue tradition d'émaillerie¹²⁶. On se souvient que dans la première moitié du XIX^e siècle, le manque d'artistes à Limoges obligeait les industriels à aller faire décorer leur porcelaine blanche à Paris. C'est donc en dehors des frontières limousines que les porcelainiers ont dû aller chercher les artistes et les influences pour donner à leurs pièces la qualité artistique qu'on leur connaît aujourd'hui. Parmi les entreprises limougeaudes, la manufacture Pouyat s'est particulièrement illustrée dans la création de chefs - d'œuvre, d'une prouesse technique inégalée, qui ont marqué les esprits à leur époque et qui continuent encore de nos jours à susciter l'admiration. Les collaborations prestigieuses et les participations aux Expositions universelles, le style mais aussi l'infini créativité des formes, ont fait de cette manufacture l'une des plus prestigieuses pour quiconque s'intéresse à la porcelaine de Limoges.

¹²⁵ Le Victoria and Albert Museum et le British museum de Londres, le Metropolitan Museum de New-York, le musée des Arts Décoratifs de Paris et le musée national Adrien Dubouché de Limoges entre autres, conservent des œuvres des grandes manufactures de limougeaudes.

¹²⁶ Il faut préciser que l'art de l'émail est en déclin à Limoges depuis le XVIII^e siècle et qu'au XIX^e siècle, la production d'émaux est très confidentielle.

2.1 – Des contributions remarquables pour des événements prestigieux

La manufacture Pouyat a été l'une des premières entreprises limougeaudes à faire appel à des artistes venus d'horizons différents. Ces collaborations entre industriels et artistes voient souvent le jour pour des événements particuliers, et notamment les Expositions universelles et régionales qui ont lieu régulièrement durant toute la seconde moitié du XIX^e siècle.

2.1.1 – *La collaboration avec les artistes*

2.1.1.1 – Des artistes à la manufacture Pouyat

Dès leur première expérience en tant que fabricants de porcelaine à la manufacture de la rue Fontaine-au-Roi à Paris, les Pouyat s'entourent d'artistes. Ils suivent ainsi l'exemple de leurs prédécesseurs dans la fabrique, Locré et Russinger, qui réalisaient à leur époque des pièces artistiques et notamment des biscuits dont ils s'étaient fait une spécialité. On connaît grâce aux recherches de Régine de Plinval de Guillebon notamment, le nom d'un artiste ayant travaillé pour la manufacture parisienne à l'époque des Pouyat : il s'agit de Leloy, « *peintre, compositeur d'ornement et dessinateur* », dont le musée des Arts décoratifs de Bordeaux conserve un dessin préparatoire d'assiette daté de 1815 environ, destiné à cette manufacture¹²⁷. Ce musée conserve également un autre projet de décoration pour cette fabrique, plus ancien, représentant Pégase. On ne connaît pas l'identité de l'auteur, mais nul doute qu'il s'agisse d'un artiste, au vu de la qualité du lavis¹²⁸. Très tôt, les Pouyat sont donc au contact du milieu artistique parisien, et ils se rendent compte qu'en tant qu'industriels ils n'ont pas les capacités pour créer et dessiner des modèles de grand luxe. Lorsque Jean-Baptiste revient à Limoges avec ses trois fils, et qu'ensemble ils fondent une

¹²⁷ Régine de PLINVAL DE GUILLEBON, *Porcelaine de Paris : 1770-1850*, Paris, Vilo, 1972, p. 255.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 264.

manufacture à Saint-Léonard en 1835 puis à Limoges en 1842, ils cherchent probablement à s'entourer à nouveau de peintres et de décorateurs mais ils se heurtent au problème déjà évoqué du manque d'artistes de talent dans la région.

C'est en fait sous l'impulsion d'Émile et de ses deux frères qui prennent la suite de leur père en 1849, que les collaborations entre l'entreprise Pouyat et les artistes recommencent véritablement. Élevés à Paris, ils portent un grand intérêt à l'art – on a déjà mentionné la collection d'émaux limousin que possède Émile Pouyat – et des planches conservées encore aujourd'hui dans la famille reproduisant des œuvres d'orfèvrerie et d'ébénisterie prestigieuses, laissent à penser que les Pouyat se servaient de ces décors comme modèles d'inspiration pour leurs œuvres. En plus d'un goût certain pour l'art, les trois frères comprennent très rapidement l'intérêt qu'ils ont à collaborer avec des artistes pour réaliser des pièces exceptionnelles et s'assurer ainsi une renommée mondiale. En effet, selon Prosper Mérimée, « *un artiste de premier ordre [...] sera toujours pour l'industriel une cause de réputation durable, et même de profit assuré*¹²⁹ ». Alfred Lemaigre-Dubreuil, qui rejoint l'entreprise quelques années plus tard, est lui aussi conscient de la nécessité de s'associer à des personnes de talent, comme le montre une lettre de Gérald, contremaître à la manufacture, adressée à Émile Renard et datant de 1875 : « *M. Dubreuil prenant la suite des affaires, m'a demandé si je connaissais quelques modeleurs, je lui donne le nom de M. Dammouse ; ne connaissant pas bien son adresse, je vous prierai de me rendre le service de l'y accompagner*¹³⁰ ». Charles Donzel dans un article du *Courrier du Centre* évoque lui aussi la qualité des artistes engagés : « *M. Alfred Dubreuil, qui dirige avec une grande intelligence et une rare ardeur la maison Pouyat, n'hésite pas à appeler à lui des artistes d'une valeur indiscutable et que les gourmets apprécient depuis longtemps*¹³¹ ».

Il existe aujourd'hui quelques chefs d'œuvre de la manufacture Pouyat auxquels on ne peut pas rattacher le nom d'un artiste, par manque d'archives le plus souvent, ou parce que l'artiste lui-même n'est pas passé à la postérité. C'est sans doute le cas du service dit « aux amours », conservé dans une collection particulière et dont la virtuosité et la technicité

¹²⁹ Prosper MERIMEE, *Rapports*, Paris, 1862, t. VI, p. 252.

¹³⁰ Olivier OMNES, *Albert Dammouse 1848-1926*, mémoire de D.E.A, Paris, 1994, p. 38.

¹³¹ Charles DONZEL, « La Céramique à l'Exposition Universelle », *Le Courrier du Centre*, Limoges, 8 juin 1878, pp. 2-3.

indiquent qu'il s'agit de l'œuvre d'un artiste de talent (annexe XXXI). Il est probable aussi que pour certaines pièces remarquables, les industriels ont en fait bénéficié de l'inventivité de leurs ouvriers et chefs d'atelier de décoration, dont les qualités sont souvent louées dans les articles des commentateurs de l'époque, comme Louis Waldemar Ravenez qui évoque leur intelligence et leur habileté¹³². En 1855, à l'occasion de la création du service *Cérès riche* par Comoléra, il rend hommage « *aux collaborateurs dignes de toute considération qui l'ont habilement secondé dans l'exécution des détails et méritent à cet égard une mention spéciale*¹³³ ». Leur mérite est d'autant plus grand que les Pouyat ont souvent fait appel à des artistes plus habitués à travailler avec le bronze ou le plâtre ; il a fallu tout le savoir-faire de ces praticiens pour adapter les exigences de l'artiste à la porcelaine, qui ne se modèle pas de la même façon. Preuve de leur compétence, un des contremaîtres de la manufacture, Gérard, ouvre sa propre fabrique en 1881 et crée des œuvres semblables à celles des Pouyat, tant au niveau des formes que de la qualité de la pâte. Mais il convient ici de s'intéresser aux principaux artistes, peintres et sculpteurs, qui ont collaboré avec la maison Pouyat, sans pour autant y être attachés exclusivement.

Le premier d'entre eux à travailler pour la manufacture est le sculpteur Paul Comoléra, dont la vie et l'activité ne sont pas très bien documentées. Né à Paris en 1818, il fait son apprentissage dans l'atelier de François Rude et se spécialise dans la sculpture animalière. La première œuvre qu'il présente au Salon de 1847 témoigne d'ailleurs de son attachement pour ce type de représentation, puisqu'il s'agit d'un *Faisan doré de la Chine*, en plâtre, dont il exposera un modèle en bronze au Salon de l'année suivante. C'est à l'Exposition universelle de 1855, qui se tient à Paris à partir du mois de mai, que deux services réalisés sur les dessins de Comoléra sont présentés par la manufacture Pouyat : il s'agit du service *Cérès riche* (annexe XXXII) et du cabaret *Nubien*, également appelé *Étrusque* (annexe XXXIII). Au vu de leur qualité exceptionnelle et de leur grande technicité, on peut légitimement penser qu'il a fallu de long mois pour créer ces pièces, ce qui placerait l'arrivée de l'artiste à Limoges dans le courant de l'année 1854. En revanche, on ne sait pas aujourd'hui comment les frères Pouyat sont entrés en contact avec Comoléra, considéré alors comme « *l'un des meilleurs*

¹³² Louis Waldemar RAVENEZ, « Exposition universelle », *Le 20 décembre*, Limoges, 24 avril 1855.

¹³³ Louis Waldemar RAVENEZ, *Aperçu statistique de l'exposition de Limoges en 1855*, Limoges, 1855, p. 86

*ornemanistes de Paris*¹³⁴ », ni les conditions de sa venue dans la capitale limousine. Ce qui est sûr, c'est qu'après son passage à la manufacture Pouyat, d'autres entreprises limougeaudes s'associeront avec Paul Comoléra. C'est le cas de la manufacture Ardant pour laquelle l'artiste réutilise certains motifs déjà employés dans les œuvres de la manufacture Pouyat¹³⁵. Sa présence est également attestée à une date indéterminée à Boulogne-sur-Mer dans la manufacture des frères Haffreingue, qui se fournissent en matières premières chez les Pouyat et pour lesquels il réalise une tasse proche de celles du cabaret *Nubien*¹³⁶ (annexe XXXIV). À partir de 1873, on sait qu'il travaille à la manufacture anglaise de Minton, sans doute appelé par son directeur, le Français Léon Arnoux.

Un autre sculpteur abandonne le bronze et le marbre au profit de la porcelaine le temps d'une collaboration avec la maison Pouyat, Pierre-Alexandre Schoenewerk. Né à Paris en 1820, il passe successivement dans les ateliers de David d'Angers et d'Henry de Triqueti et présente sa première œuvre au Salon de 1841, un plâtre représentant le personnage biblique d'Agar. Protégé et encouragé par la princesse Mathilde, cousine du futur Napoléon III, il devient l'un des sculpteurs les plus en vus du Second Empire et réalise des œuvres pour le jardin des Tuileries, le vestibule de l'Opéra Garnier, la façade du Louvre et celle de l'Hôtel de Ville de Paris ou encore pour les églises de la Sorbonne et de Saint-Augustin. Les œuvres de Schoenewerk, empreintes à la fois d'académisme, de mythologie et de romantisme, reflètent parfaitement l'éclectisme du XIX^e siècle. On retrouve ces influences sur le service *Grain de Riz* qu'il réalise pour la manufacture Pouyat, en collaboration avec Alfred Dammouse, à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris en 1878 (annexe XXXV). Là encore, on ne dispose d'aucune information sur la rencontre entre cet artiste de renom et les frères Pouyat, ni le temps qu'il passe à la manufacture pour la création de ce service, dont le surtout reste aujourd'hui le chef-d'œuvre. En tous les cas, à la différence des autres artistes, Schoenewerk n'a visiblement collaboré avec la manufacture Pouyat que pour une seule œuvre puisque aucune autre ne lui est attribuée.

¹³⁴ Louis Waldemar RAVENEZ, « Exposition universelle », *Le 20 décembre*, Limoges, 24 avril 1855, p. 1.

¹³⁵ Pour le couvercle d'une boîte à bijoux de la manufacture Ardant conservée au musée national Adrien Dubouché (ADL 3662), Comoléra reprend son motif des moineaux déjà vu sur le surtout du service *Cérès riche* de la manufacture Pouyat.

¹³⁶ Cat. d'exp., *La manufacture de porcelaine Pouyat, Limoges 1835-1912*, sous la direction de Chantal MESLIN-PERRIER, Limoges musée national Adrien Dubouché, 24 juin – 30 septembre 1994, RMN, Paris, 1994, p. 67.

Albert Dammouse est sans doute l'artiste le plus connu aujourd'hui qui ait travaillé avec l'entreprise Pouyat. Né à Paris en 1848, il entre en 1863 à l'Ecole supérieure des arts décoratifs de Paris, puis en 1868 intègre l'atelier du sculpteur François Jouffroy. Il débute au Salon de 1869 avec un buste féminin en plâtre puis ouvre deux ans plus tard, en 1871, un atelier à Sèvres où il réalise des pièces de porcelaine décorées au grand feu ainsi que des grès et des faïences. Ce n'est que quelques années plus tard, en 1875, alors qu'il n'a même pas trente ans, que débute sa collaboration avec la manufacture Pouyat. Il réalise dans un premier temps, en association avec Schoenewerk, le service *Grain de riz* pour l'Exposition universelle de 1878. On lui attribue également une série de trois plats avec décors d'arabesques conservés au musée national de la Céramique de Sèvres¹³⁷, ainsi qu'un vase à décor japonisant conservé dans une collection particulière¹³⁸, tous réalisés pour la maison Pouyat. Enfin, par comparaison avec le surtout du service *Grain de riz*, Chantal Meslin-Perrier lui attribue la paternité d'une planche de quatre dessins représentant des projets de surtout¹³⁹ (annexe XXXVI). Après son passage dans la manufacture Pouyat et parallèlement à son atelier de Sèvres, Albert Dammouse travaille pour d'autres manufactures limougeaues : celle de Haviland à partir de 1882, où il collabore notamment avec Ernest Chaplet dans l'atelier d'Auteuil, ou encore celle de Gérard, Dufraisseix et Abbot en 1892. Pouyat a donc initié une collaboration fructueuse entre l'artiste et la porcelaine de Limoges.

Toujours en 1878, la manufacture Pouyat s'offre les services d'un tout jeune artiste, V. Célérier, élève à l'École des arts décoratifs de Limoges, créée en 1868 par Adrien Dubouché. On ne connaît rien de son parcours ni de sa vie, hormis son activité à la maison Pouyat où on lui doit le tête-à-tête *Mauresque ou Artistique à jours* (annexe XXXVII), le *Cabaret japonais* et des décors de pâte-sur-pâte (annexe XXXVIII). On lui attribue également le service *Torse*.

Enfin, le dernier artiste important à avoir travaillé à la manufacture Pouyat est le peintre Charles Donzel. Né à Besançon en 1824, il commence sa carrière comme musicien, avant de se tourner vers la peinture à la mort de sa femme. Il s'installe alors rue des Martyrs à Paris et présente ses premières œuvres au Salon de 1859. Peintre de paysage, il voyage

¹³⁷ Inv 3867, ADL 3866 et ADL 3868.

¹³⁸ Chantal MESLIN-PERRIER, *op.cit.*, p. 118.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 88.

beaucoup et particulièrement en Limousin, où il lie de solides amitiés, en particulier avec le mécène Adrien Dubouché. La région lui inspire de nombreux tableaux, comme son maître Corot avant lui, et lui permet de s'orienter vers la décoration sur porcelaine. En effet, il réalise des pièces pour la manufacture des frères Pouyat : des assiettes décorées de paysages - le plus souvent des rivières ou des sous-bois - ou de monuments historiques du Limousin comme le château de Châlus (annexe XXXIX). L'artiste utilise pour toutes ces œuvres la technique du crayon céramique. On ne connaît pas avec précision la date du début de collaboration entre Charles Donzel et la manufacture Pouyat, ni le temps qu'elle a duré, mais toutes les pièces sont entrées au musée national Adrien Dubouché lors du don de la famille Pouyat en 1879, ce qui permet de dater l'association des années 1870.

Les frères Pouyat, ainsi que leurs gendres les Lemaigre-Dubreuil, se sont entourés d'artistes de talent, dont la réputation pour certains n'était plus à faire à leur époque. Ainsi, ces derniers ont contribué à la renommée de cette manufacture, mais ils ont également participé au rayonnement de l'art limousin, comme le souligne Camille Leymarie : « *M. Dammouse en effet est une des personnalités artistiques les plus chères aux dilettantes de la céramique et l'on ne saurait trop féliciter la maison Pouyat d'avoir choisi un homme d'une aussi haute valeur pour diriger les efforts qu'elle a faits pour tenir haut et ferme le drapeau de l'art limousin*¹⁴⁰ ». À l'exception de Célérier, on remarque que tous ces artistes viennent de Paris au moment de leur arrivée sur Limoges. Si certains ne vont faire en Limousin qu'un bref passage – le temps d'une collaboration avec une manufacture – d'autres, à l'image de Dammouse, vont séjourner un peu plus longtemps ou même comme Charles Donzel s'y fixer durablement, attirés par une émulation artistique nouvelle. En effet, durant la seconde moitié du XIX^e siècle apparaît à Limoges un intérêt renouvelé pour l'art.

2.1.1.2 – Le milieu artistique limougeaud

Il est impossible de parler du milieu artistique limousin dans la seconde moitié du XIX^e siècle sans évoquer la figure incontournable d'Adrien Dubouché. Né en 1818 à Limoges, fils d'un négociant de draps qui l'initie aux affaires, il se passionne très tôt pour la céramique

¹⁴⁰ Camille LEYMARIE, *le Courrier du Centre*, Limoges, 27 avril 1878.

et l'art en général. Après son mariage avec Ermance Bisquit, riche héritière des cognacs du même nom, Adrien Dubouché entre dans l'entreprise de son beau-père et met à profit ses nombreux déplacements professionnels dans la capitale pour développer et confirmer son goût pour l'art. À Paris, il noue également des relations privilégiées avec des personnages importants des milieux politique et artistique comme le général de Mac Mahon, futur président de la République, ou encore le critique d'art, écrivain et collectionneur Philippe Burty, qui le fera parrain de sa fille Solange.

Parallèlement à ses activités de collectionneur, Adrien Dubouché profite de son temps libre pour s'impliquer dans la vie culturelle de sa ville natale, Limoges, et cherche à y développer des manifestations artistiques. Ainsi, il participe à la Société des Amis des Arts, créée en 1859 dans « *le but de favoriser en Limousin le progrès des arts et d'en propager le goût par des expositions publiques de peinture, sculpture, dessin, gravure et ouvrages artistiques en porcelaine*¹⁴¹ ». Il en prend la présidence en 1862 et, dès cette année-là, une exposition est organisée sur la place Royale à Limoges¹⁴². Des artistes célèbres comme Camille Corot, Eugène Delacroix, Pierre Puvis de Chavannes ou encore Johan Jongkind y présentent leurs toiles, et la plupart d'entre eux renouvellent leurs envois lors des expositions suivantes qui ont lieu en 1864, 1870 et 1879. La présence d'artistes renommés n'est pas exceptionnelle puisqu'on les retrouve dans la plupart des expositions régionales qui se tiennent en France durant le siècle, mais il est évident que les relations qu'entretient Adrien Dubouché avec les milieux artistiques parisiens contribuent grandement à la venue d'œuvres et d'artistes de prestige aux expositions de la Société des Amis des Arts de Limoges. Philippe Burty par exemple est un conseiller, un intermédiaire essentiel entre les artistes et la Société ; Adrien Dubouché lui confie même le soin de choisir les œuvres qui seront exposées lors de la manifestation de 1870¹⁴³.

Fréquentant l'élite artistique parisienne, Adrien Dubouché entre en contact avec de nombreux artistes, qu'il n'hésite pas à inviter chez lui, dans son château de Lespinasse à

¹⁴¹ *Almanach Limousin*, Limoges, 1859, p. 54.

¹⁴² C'est aujourd'hui la place de la République.

¹⁴³ Florian MARTY, *Les Amis des Arts à Limoges sous le Second Empire (1862-1870)*, mémoire de Master 1 sous la direction Jean-Roger Soubiran, Université de Poitiers, 2011, p. 28.

quelques kilomètres de Limoges¹⁴⁴. Sa propriété, acquise en 1862, voit ainsi passer Camille Corot ou encore Charles Donzel, qui affectionnent leurs séjours en Limousin, propices à la création de nouvelles toiles. À l'image d'Adrien Dubouché, d'autres personnalités de la région accueillent les artistes, comme l'industriel Jules Lacroix qui héberge à plusieurs reprises Corot dans sa maison du Mas-Bilier sur la commune de Landouge¹⁴⁵. On constate que la présence de grands maîtres dans la région suscite la venue de peintres plus modestes et l'éclosion de nouveaux talents locaux, entraînant l'apparition d'un foyer artistique très actif¹⁴⁶. Conscient de la nécessité d'encourager ce renouveau de l'activité artistique en Limousin, Adrien Dubouché prend la direction du musée de Limoges à partir de 1865 et contribue activement à l'enrichissement des collections. Trois ans plus tard, en 1868, afin de former sur place de jeunes artistes, il crée une école des arts décoratifs à Limoges dont les professeurs renforcent le vivier des talents en Limousin.

Si ce sujet de l'épanouissement d'un milieu artistique à Limoges à partir des années 1850 et ses manifestations a fait l'objet de quelques études, la question des ses relations avec le milieu porcelainier a en revanche été laissée de côté, bien que très intéressante. Il ne fait pas de doute que la tenue d'expositions à Limoges et la venue d'artistes de talent a eu une influence directe sur la production artistique porcelainière, en éduquant le goût des professionnels, en offrant de nouveaux modèles aux industriels et en donnant un aperçu des grands courants à la mode à Paris notamment. Les industriels de la porcelaine appartiennent à cette élite sociale qui, dans le sillage d'Adrien Dubouché, se passionne pour l'art, fonde des associations culturelles et possède les moyens financiers de s'offrir des œuvres de maître. Plusieurs éléments prouvent l'existence de liens étroits entre la porcelaine de Limoges et les artistes de passage dans la région : la collaboration de Charles Donzel avec les manufactures Pouyat et Ardant est le plus évident, mais on pourrait également citer la peintre Delphine de Cool, fille de Paul Fortin peintre sur porcelaine réputé à Limoges, ou encore Jules et Victor Dupré dont le père François travaille à la manufacture de porcelaine de Coussac-Bonneval. Tout porte à croire que les relations entre ces deux milieux ont été beaucoup plus importantes que ce que l'on connaît aujourd'hui et une étude permettrait sans

¹⁴⁴ La propriété se trouve sur la commune de Verneuil-sur-Vienne.

¹⁴⁵ Selon Moreau-Nélaton c'est un cousin de Lacroix, M. Faulte du Puyparlier, qui lui aurait présenté Corot.

¹⁴⁶ On peut citer par exemple « l'école de Crozant » en Creuse, bien qu'on ne puisse pas à proprement parler d'école régionale.

doute de mettre en lumière l'influence considérable qu'ont eu Adrien Dubouché et les artistes présents à Limoges sur la production porcelainière.

La collaboration avec les artistes est donc un élément essentiel pour quiconque veut produire des pièces artistiques et on voit bien que les Pouyat ont très vite su s'entourer de personnes de talent. À Limoges, d'autres manufactures ont également compris l'intérêt qu'elles avaient à faire appel à des artistes pour créer des œuvres d'exception et les collaborations se sont ainsi multipliées à l'occasion des Expositions universelles et régionales qui jalonnent le XIX^e siècle.

2.1.2 – *Les expositions universelles*

2.1.2.1 – Les Expositions universelles : des manifestations artistiques

Reflets de l'essor de la Révolution industrielle, les Expositions universelles sont des événements majeurs durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Organisées à l'échelle mondiale, on a vu précédemment qu'elles rendent compte à un rythme très régulier des progrès techniques et industriels et qu'elles favorisent et stimulent les échanges commerciaux entre les différentes nations. Odes au progrès et au génie humain, ces manifestations sont aussi le temple des arts où se déploie une création artistique d'une grande vitalité dans tous les domaines.

Si ces expositions présentent en premier lieu les objets des innovations scientifiques et industrielles, elles consacrent à partir de 1855 une plus large place aux « beaux-arts » que sont la peinture, la sculpture et l'architecture¹⁴⁷. L'Exposition qui se tient à Paris cette année-là s'apparente à « *une version augmentée du Salon*¹⁴⁸ » avec la présence d'un

¹⁴⁷ Même si l'Exposition universelle de 1851 qui se tient à Londres, présente déjà des Beaux-arts, il est admis que ce soit à celle de Paris en 1855 que le phénomène commence véritablement.

¹⁴⁸ Pascal ORY, « Les expositions universelles de 1851 à 2010. Huit fonctions de la modernité », (page consultée le 02 septembre 2014), < <http://www.ac-orleans-tours.fr/hist-des-arts/conference-expos-universelles.pdf>>.

très grand nombre d'artistes et la rétrospective de deux grands maîtres de la peinture : Ingres et Delacroix. Durant les Expositions universelles qui suivent, à Paris comme à l'étranger, la présence des Beaux-arts ne se dément pas, bien au contraire, et les millions de visiteurs ont ainsi la possibilité d'admirer un panorama relativement complet de la création artistique contemporaine et de ses nouveautés. Une place est également accordée aux réalisations des temps anciens avec la reconstitution de monuments khmers par exemple, ou encore la présentation de toiles des grands maîtres de la peinture¹⁴⁹.

À côté de ces chefs-d'œuvre de toutes les époques et de tous les continents, la création artistique se retrouve également dans les produits de l'industrie et des grandes manufactures. Cela est dû aux modèles d'inspiration que ces entreprises ont sous leurs yeux, mais également à la concurrence que se livrent les deux grandes puissances économiques du continent européen que sont la France et la Grande-Bretagne. Si l'Angleterre cherche à asseoir son avance industrielle, la France souhaite quant à elle faire perdurer sa réputation d'excellence artistique dans tous les domaines de la production humaine. Ainsi, dans ce contexte de concurrence internationale, mais également nationale, la plupart des manufactures cherchent à se démarquer de leurs rivales, à briller pour attirer l'attention du jury et des millions de visiteurs qui se pressent à ces manifestations mondiales. Cette reconnaissance du public et des professionnels passe par la réalisation de pièces d'exception, de chefs-d'œuvre, dont les industriels confient les dessins aux plus grands artistes de l'époque. Dans le domaine des arts décoratifs, les Expositions universelles voient-elles le triomphe des œuvres de la manufacture Christofle d'après des dessins de Carrier-Belleuse, des bronzes de Froment-Meurice réalisés en association avec l'architecte Duban ou le sculpteur Carlier ou encore des pièces en bronze du fondeur Barbedienne, reproduisant les œuvres de grands sculpteurs tels Barye ou Frémiet.

Les Expositions universelles couronnent la qualité esthétique de ces produits par l'attribution de médailles. On a vu que ces prix sont utilisés comme outil publicitaire à des fins commerciales, mais ils sont aussi un gage de qualité et la reconnaissance pour les industriels d'un véritable travail artistique. Les manufactures françaises, nationales ou privées, sont

¹⁴⁹ Lors de l'Exposition universelle de 1878 à Paris, on trouve des œuvres de Botticelli et de Van Dyck et durant celle de 1889, une reconstitution d'une pagode du temple d'Angkor.

particulièrement récompensées lors de ces manifestations et leur domination esthétique est reconnue par l'ensemble des nations participantes, au premier rang desquelles la Grande-Bretagne. Signe de cet intérêt de l'Angleterre pour les produits français, le très influent ingénieur britannique Henri Cole, membre de la Royal Society of Arts, fait réaliser un reportage photographique lors de l'Exposition universelle de 1855 à Paris et effectue de nombreux achats dans la section française afin d'alimenter son futur musée d'art industriel, qui ouvre ses portes en 1857 dans le quartier londonien de South Kensington¹⁵⁰. Parmi ses acquisitions, on peut citer notamment un brûle-parfum et son plateau en métal argenté de la maison Barbedienne ou encore un cabinet en noyer de style néo-Renaissance de la maison Fourdinois.

Dans le domaine de la porcelaine dure, toutes les Expositions universelles du XIX^e siècle confirment la domination de la manufacture nationale de Sèvres, lui attribuant à chaque reprise de prestigieuses récompenses. Il est vrai que cette fabrique reste tout au long du siècle la principale référence artistique, grâce à ses œuvres réalisées avec les plus grands artistes et céramistes de l'époque¹⁵¹. Néanmoins, les manufactures privées, et en particulier celles de Limoges, suscitent progressivement l'intérêt des commentateurs de l'époque qui soulignent la qualité des matières premières et les progrès réalisés dans le domaine des formes et des décors. Ainsi, à l'occasion de l'Exposition universelle de 1855, Arnoux cite dans ses *Rapports* la beauté de l'aiguière monumentale en biscuit de plus d'un mètre de haut de la manufacture Jouhanneaud et Dubois, réalisée d'après un modèle de Constant Sévin¹⁵² (annexe XL).

Au fil des Expositions universelles, les porcelainiers de Limoges et les autorités locales se rendent compte de l'importance que revêtent ces manifestations et de la nécessité d'y participer. Ainsi, de quatre manufactures présentes à la première exposition qui se tient à Londres en 1851, on passe à seize dès la manifestation suivante qui a lieu quatre ans plus tard, en 1855, à Paris¹⁵³ ; les entreprises limousines participent ensuite à toutes les Expositions

¹⁵⁰ Il s'agit de l'actuel Victoria and Albert Museum.

¹⁵¹ Parmi les artistes travaillant à Sèvres, on peut citer les sculpteurs Jules Diéterle, Jules Klagmann et Léon Feuchère ainsi que le peintre Jean-Léon Gérôme.

¹⁵² Cette aiguière est aujourd'hui conservée au musée national Adrien Dubouché (ADL 3799).

¹⁵³ Les quatre manufactures présentes à l'exposition de Londres en 1851 sont Alluaud, Gorsas et Perrier, Jouhanneaud et Dubois et Pouyat.

universelles de la seconde moitié du XIX^e siècle, soit à titre individuel, soit collectivement comme à Paris en 1867 et à Melbourne en 1880. Mais, plus que leur participation régulière aux expositions, ce sont les récompenses toujours plus nombreuses et toujours plus prestigieuses qu'elles obtiennent qui permettent de juger de la qualité artistique à laquelle elles sont parvenues. Ainsi, en 1878, les entreprises Pouyat, Haviland et Gibus et Redon obtiennent chacune une médaille d'or, preuve incontestable de leur réussite ; en 1880 à Melbourne le groupement des porcelainiers limousins reçoit la même récompense. L'exposition de 1889 est à nouveau un triomphe pour la porcelaine de Limoges puisque la manufacture Haviland reçoit le grand prix, Guérin une médaille d'or, et quatre autres une médaille d'argent¹⁵⁴.

Parmi les manufactures limousines, l'une d'entre elles s'est particulièrement fait remarquer par les critiques et les amateurs de l'époque et mérite à ce titre une attention particulière : il s'agit de la manufacture Pouyat.

2.1.2.2 – Pouyat et les Expositions universelles

Comme l'ensemble des manufactures françaises, l'entreprise Pouyat accorde une très grande importance aux Expositions universelles dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Présente dès la toute première édition, c'est à l'occasion de ces manifestations internationales qu'elle crée et expose ses plus belles créations, qui lui valent sa réputation mondiale et les éloges des commentateurs de l'époque.

Entre 1851, date de la première manifestation à Londres, et 1912, date de la vente de la manufacture à William Guérin, l'entreprise Pouyat participe à six Expositions universelles. Ainsi, elle est présente aux trois premières manifestations qui se déroulent successivement à Londres en 1851 – où seulement trois autres manufactures limougeautes exposent – puis à Paris en 1855 et de nouveau à Londres pour l'édition de 1862. On la retrouve ensuite seize ans plus tard à l'Exposition parisienne de 1878, sans que l'on sache pourquoi elle n'a pas participé à la manifestation de Paris en 1867, ni à celle de Vienne en

¹⁵⁴ Il s'agit des entreprises Delinières, Demartial, Laporte et Peyrusson.

1873¹⁵⁵. L'entreprise des frères Pouyat fait partie du groupement collectif réunissant fabricants et décorateurs de Limoges lors de l'Exposition universelle de Melbourne en 1880. Enfin, la dernière participation de la manufacture à une Exposition date de 1893, lors de celle organisée à Chicago. On peut expliquer l'absence aux manifestations suivantes par le fait qu'Émile Pouyat puis Léon Lemaigre-Dubreuil disparaissent entre 1893 et 1895 et que l'entreprise va alors connaître des périodes compliquées jusqu'à sa vente en 1912. En revanche, la non-participation à l'Exposition de Barcelone en 1888 et surtout à celle triomphale de Paris en 1889 soulève plus de questions. Il est possible que le départ de l'entreprise d'Alfred Lemaigre-Dubreuil en 1888 – apparemment inexplicable – qui joue alors un rôle très important dans l'entreprise, soit un début d'explication. Néanmoins, ces Expositions se préparent le plus souvent à l'avance, en faisant appel à des artistes et il semble que la manufacture n'ait alors rien fait de cela durant les années qui précèdent la manifestation. Parallèlement à ces événements, les Pouyat présentent également leurs productions lors d'expositions régionales de moindre envergure : on les retrouve ainsi à l'exposition du centre de la France organisée à Limoges en 1858, à celle des Beaux-arts de 1879 elle aussi à Limoges et à celle de Gay Lussac qui se tient dans la même ville en 1886. À la différence des Expositions universelles, aucune œuvre n'est créée spécialement à l'occasion de ces manifestations, l'entreprise se contentant de présenter les pièces réalisées pour les expositions plus prestigieuses.

À chacune des Expositions universelles auxquelles elle participe, l'entreprise Pouyat présente un à plusieurs services créés pour l'occasion, dont la plupart sont laissés blanc. Un tour d'horizon de ces productions permet de voir à quelle diversité des formes et à quel niveau artistique est parvenue cette manufacture. En 1851, pour l'Exposition de Londres, elle présente le service *Américain* dont on ne connaît aujourd'hui qu'une soupière et neuf plats empilés conservés au musée national Adrien Dubouché (annexe XLI). De forme octogonale et moderne pour l'époque, ce service est d'une très grande sobriété décorative, les anses en volutes de la soupière et sa prise en feuille d'acanthé formant les seuls ornements. Rompant avec la « rigueur » de ce service, les Pouyat créent avec Comoléra pour l'Exposition suivante de 1855 deux ensembles radicalement différents, hormis leur blancheur. En effet, le service

¹⁵⁵ Concernant l'absence des Pouyat à l'Exposition de Paris en 1867, Chantal Meslin-Perrier a émis l'hypothèse qu'elle serait due à l'âge avancé d'Émile et à l'arrivée récente au sein de la manufacture des frères Lemaigre-Dubreuil. Ces derniers auraient alors voulu attendre d'avoir une meilleure maîtrise technique et une meilleure connaissance de l'entreprise pour se présenter à un événement de cette envergure.

Cérès riche, au décor foisonnant, réinterprète le registre de la flore tandis que le cabaret *Nubien* ou *Étrusque* s'inspire lui directement des motifs antiques. Avec les services *Mousseline* (annexe XLII), *Neige* et *Neige découpé* (annexe XLIII) présentés à l'Exposition de Londres en 1862, la manufacture revient à la simplicité des décors. Les formes élégantes et les courbes suffisent à l'ornement et mettent en valeur la blancheur et la finesse de ces œuvres. L'Exposition de 1878 est un véritable triomphe pour la manufacture qui expose de nombreuses œuvres. On retrouve le foisonnement décoratif de 1855 avec le service *Grain de riz* conçu par Schoenewerk et Dammouse ainsi qu'avec les œuvres réalisées par Célérrier. On lui doit le service *Mauresque* ou *Artistique à jours*¹⁵⁶, véritable dentelle de porcelaine, le service à godrons *Torse* ainsi que le *Cabaret japonais* décoré au grand feu de motifs orientaux. Parmi les pièces décorées à l'aide de cette technique, sont également exposés des vases, un très large panneau aujourd'hui perdu portant l'inscription « Pouyat » au centre d'un motif d'arabesques et les assiettes peintes par Donzel. Une lettre d'Émile Pouyat relative à l'Exposition nous apprend que la maison présente également le service *Aurore*, variante du service *Grain de riz*, ainsi que des vases ornés d'un motif de pâte-sur-pâte¹⁵⁷. On peut constater l'importance de l'exposition de la manufacture Pouyat grâce à une photographie de son stand conservée dans les archives de la famille (annexe XLIV). Si le plan large nous empêche de discerner toutes les pièces exposées, on peut néanmoins reconnaître les services *Grain de Riz* et *Mauresque à jours*, le panneau de la maison ainsi que deux vases monumentaux à décor de pâte-sur-pâte. L'Exposition universelle de Chicago en 1893, la dernière à laquelle participe la manufacture, est la seule pour laquelle aucune pièce n'a été spécialement créée. Une photographie reproduite dans un album de l'exposition nous montre le stand de l'entreprise durant cette exposition, mais la mauvaise qualité du cliché ne nous permet pas de reconnaître des œuvres connues¹⁵⁸ ; seule une plaque architecturale du même type que celle présentée lors de l'Exposition de 1878 et portant l'inscription « J.Pouyat china » est discernable (annexe XLV). Il nous faut donc nous reporter au rapport du jury d'Alfred Hache pour connaître le contenu de l'exposition Pouyat¹⁵⁹. Ainsi on apprend qu'à côté du service *Grain de riz* et du *Cabaret japonais* déjà présentés, on trouve des vases en bleu de

¹⁵⁶ Ce service est également appelé *Jours cloisonnés*.

¹⁵⁷ Jacques PLAINEMAISON, « Les porcelaines de Pouyat à l'Exposition universelle de 1878 », *Sèvres : revue de la société des amis du musée national céramique*, n°9, 2000, p. 56.

¹⁵⁸ Hubert Howe BANCROFT, *The book of the fair*, Chicago, The Bancroft Company, 1893, p. 191.

¹⁵⁹ Alfred HACHE, *Rapports de l'Exposition internationale de Chicago de 1893*, sous la direction de Camille KRANTZ, Paris, Imprimerie nationale, 1894.

four « avec des ors en relief », « un autre vase au grand feu de four, décoration bleue sur fond crème avec des feuillages verts et des fleurs roses », ainsi qu'une « jolie série de services de table décors au feu de moufle et des services à poisson avec décoration marines¹⁶⁰ ». Cet aperçu des principales œuvres présentées lors des Expositions universelles nous montre la diversité de la production de la manufacture Pouyat, qui s'adonne à la porcelaine blanche comme à la décorée, aux services de tables comme aux objets de décoration, ce qui fait dire à Camille Leymarie : « La maison Pouyat se présente à nous avec deux genres de production – les blancs et les grand-feu – fabrications qui constituent à peu près tout le domaine artistique de la porcelaine¹⁶¹ ».

Si la simple observation des œuvres de la manufacture Pouyat nous suffit pour voir la qualité artistique de ces objets, les prestigieuses récompenses que l'entreprise a reçu lors de ses participations aux Expositions universelles et régionales en est une preuve supplémentaire. Dès 1855, elle obtient la médaille de 1^{ère} classe pour l'ensemble de son exposition, et en particulier pour le surtout du service *Cérès riche*. À cette occasion, Émile Pouyat est également fait Chevalier de la Légion d'Honneur. Trois ans plus tard, à l'exposition du Centre de la France, la manufacture est récompensée d'une médaille d'or. Lors de l'Exposition universelle de 1862, elle obtient une nouvelle fois la médaille de première classe, puis la prestigieuse médaille d'or lors de l'Exposition de 1878 organisée à Paris¹⁶². À la suite de cette manifestation, Alfred Lemaigre-Dubreuil est lui aussi fait Chevalier de la Légion d'Honneur sur proposition du ministre. Ces récompenses et les commentaires élogieux des critiques de l'époque nous prouvent que la manufacture Pouyat a brillé lors de ces expositions, mais ils sont aussi la reconnaissance plus générale du caractère artistique de ses pièces, véritables chefs-d'œuvre de porcelaine, comme en témoigne le service *Grain de riz*.

Ce service, qui compte plus d'une vingtaine de pièces, est sans aucune doute le plus élaboré de la manufacture, tant au point de vue artistique que technique. En effet, si les pièces qui le composent présentent un décor naturaliste foisonnant qui n'est pas sans rappeler celui du service *Cérès riche* avec la représentation d'une flore diversifiée, d'insectes et d'épis de blé, la pièce centrale du surtout offre quant à elle une ornementation beaucoup plus variée,

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶¹ Camille LEYMARIE, *La céramique à l'exposition des Beaux-arts*, Limoges, Chatras, 1879, p. 23.

¹⁶² La médaille d'or est alors la plus haute récompense décernée.

puisant dans plusieurs influences (annexe XXXV) : le *contraposto* et le drapé collé de la figure féminine évoquent des modèles antiques, les *putti* font penser aux œuvres de Clodion, sculpteur du XVIII^e siècle, le socle reprend la thématique végétale tandis que les vagues sont librement inspirées de la *Vague*, estampe de l'artiste Hokusai, et font écho au courant japonisant alors très à la mode chez des artistes comme Dammouse¹⁶³. Les deux bouts de table, qui font pendant à la pièce centrale, reprennent eux aussi le motif des *putti* de Clodion, les décors végétaux et la vogue japonisante. Par l'éclectisme de ses influences, le programme décoratif du service *Grain de riz* est donc ambitieux, mais les artistes Dammouse et Schoenewerk ont su habilement combiner toutes les sources d'inspiration pour rendre l'ensemble cohérent et harmonieux, et réaliser ainsi un véritable service artistique.

La prouesse technique est tout aussi importante et elle suscita l'admiration de tous – commentateurs comme porcelainiers concurrents – si bien que, fait rare, on connaît le nom de l'ouvrier qui seconda l'artiste dans la réalisation des différentes pièces¹⁶⁴. Il est vrai que le service *Grain de riz* rassemble les principales techniques de décoration de la céramique - la porcelaine émaillée, le biscuit, la porcelaine découpée et la porcelaine décorée avec la technique chinoise du « grain de riz » - particulièrement difficiles à mettre en œuvre. En effet, le moindre grain de poussière entraîne des défauts sur la porcelaine émaillée, le biscuit est d'une très grande fragilité, la porcelaine découpée peut conduire à des déformations importantes lors de la cuisson et enfin la technique du grain de riz chinois est très délicate à maîtriser. En combinant dans des mêmes pièces ces techniques complexes, on voit à quel niveau de maîtrise et de virtuosité sont arrivés les frères Pouyat et Lemaigre-Dubreuil ainsi que leurs ouvriers.

La difficulté a encore été poussée plus loin par la dimension des pièces et en particulier celle de la pièce centrale du surtout, qui mesure près d'un mètre de haut et plus de 80 centimètres de large. Quand on connaît la complexité de la cuisson de la porcelaine, et le temps qu'ont mis les industriels pour la maîtriser, on comprend à quel point la réalisation de cette pièce demande des compétences très pointues. En effet, les différents éléments,

¹⁶³ *La Grande Vague de Kanagawa*, plus connue sous le nom de *la Vague*, est l'estampe la plus célèbre du peintre japonais Hokusai. Elle appartient au volume des *Trente-six vues du mont Fuji*, publié entre 1830 et 1831, qui connaît un très grand succès en Occident et influence de nombreux artistes.

¹⁶⁴ Il s'agit d'un certain Godefroy.

nécessitant des températures et des techniques de cuisson différentes selon qu'ils sont en biscuit, en porcelaine émaillée ou en grain de riz, ont dû être réalisés séparément puis assemblés. Certaines pièces du service, comme les soupières et le moutardier notamment, possèdent des parties où émail et biscuit se combinent sur un même élément. Ainsi, les anses présentent des rubans en émail et des épis de blé en biscuit, qui ont donc été désémaillés au pinceau, ce qui implique une très grande précision (annexe XLVI). On retrouve la même technique sur le décor de la grande vasque, au sommet de la pièce centrale du surtout.

Enfin, l'assemblage des éléments de la pièce centrale du surtout mérite lui aussi d'être souligné, en particulier pour la partie supérieure. En effet, les *putti* qui entourent la figure féminine ne lui sont accrochés que par le drapé virevoltant de sa toge, et elle-même ne soutient la vasque que par sa tête et ses bras (annexe XLVII). Cette pièce, éminemment décorative, se rapproche ainsi de la sculpture et rappelle la main du sculpteur Schoenewerk qui l'a réalisée et de Dammouse qui en a donné le dessin¹⁶⁵. La précision et la finesse des détails, notamment dans la chevelure de la figure féminine, dans le plissé de son drapé, dans les ailes des anges et dans la représentation des végétaux et des animaux, rappellent également les travaux de sculpture et d'orfèvrerie (annexe XLVIII). Lors de l'Exposition de Chicago en 1893, Alfred Hache, porcelainier lui-même, s'enthousiasme devant la complexité technique de ce surtout : « *C'est un véritable tour de force d'obtenir en porcelaine dure une pièce de cette importance et celle qui nous est montrée est d'une réussite complète. Comme composition et sculpture, ce surtout est irréprochable*¹⁶⁶ ».

La pièce centrale de ce surtout résume donc toute la virtuosité technique et artistique de ce service : la base repose sur quatre pieds rocailles et présente un programme décoratif représentant quatre grandes activités liées à la Nature : pêche, chasse, vendanges et moissons. Chaque pied est orné d'un médaillon en biscuit entouré d'une végétation en porcelaine émaillée et se termine par un petit socle carré sur lequel est assis un *putto*, lui aussi en biscuit. Ainsi, on trouve un *putto* pêchant, entouré de nénuphars avec un médaillon orné d'un poisson, un autre tenant du gibier dont le socle est orné de feuilles de chêne et de glands

¹⁶⁵ Le musée national Adrien Dubouché conserve une plaque de Dammouse sur laquelle la même figure féminine est réalisée en pâte-sur-pâte (ADL 4587). L'artiste a donc réutilisé son motif en le modifiant légèrement pour l'œuvre de la manufacture Pouyat.

¹⁶⁶ Alfred HACHE, *op. cit.*, p. 17.

et le médaillon décoré d'un oiseau, un troisième brandissant un verre et une amphore sur un socle orné de vignes tandis que le médaillon présente deux libellules, enfin un quatrième qui tient un fagot de blé au milieu d'une multitude d'épis et dont le socle est décoré d'un papillon (annexe XLIX). Entre les socles des *putti*, sont disposées quatre vasques émaillées – deux petites et deux grandes – décorées de motifs en grain de riz et biscuit. Au milieu de cette base, des vagues et des roseaux, toujours en biscuit, soutiennent un socle en porcelaine découpée sur lequel se dresse une figure féminine en biscuit. Elle est entourée de trois *putti*, eux aussi en biscuit, l'un à ses pieds et les deux autres reposant sur son drapé. La figure féminine supporte une grande corbeille, ce qui imprime à son corps un gracieux mouvement de torsion tout en donnant l'impression d'un objet lourd à porter. La corbeille présente à son tour une ornementation végétale, traitée dans toutes les techniques de décoration. Cette pièce est d'un foisonnement décoratif et technique sans précédent et Camille Leymarie rappelle d'ailleurs que durant l'Exposition universelle, « *les artistes et les amateurs ne se lassaient pas d'admirer ses formes si pures, si logiquement déduites, si ingénieusement variées. Les praticiens se montraient émerveillés de la perfection absolue de la fabrication – et quelles difficultés n'avait-il pas fallu surmonter ! – aussi lorsque, à la fin de l'Exposition, la maison Pouyat reçut les plus hautes récompenses, n'y eût-il qu'un cri dans le monde céramique pour proclamer que jamais distinctions ne furent mieux méritées*¹⁶⁷ ». Il ajoute un peu plus loin : « *il est incontestable que jamais la fabrique de Limoges n'avait produit, en fait de service de table, rien d'aussi remarquable sous le rapport de l'art*¹⁶⁸ ».

Etant donné la difficulté de sa réalisation, ce service ne semble pas avoir été commercialisé, même si on connaît un second exemplaire de la pièce centrale du surtout, aujourd'hui conservée dans une collection particulière et qui pourrait être celle présentée lors de l'Exposition de Chicago en 1893¹⁶⁹.

Temple des arts et du progrès, les Expositions universelles, par l'émulation et la concurrence qu'elles suscitent, obligent les manufactures à améliorer la qualité esthétique de leurs produits. Les industriels font donc appel à des artistes de renom et se livrent à une lutte pacifique pour savoir qui réalisera les plus beaux chefs-d'œuvre. Ainsi, en plus de leur

¹⁶⁷ Camille LEYMARIE, *op. cit.*, p. 24.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ Cette pièce est passée en vente chez Sotheby's le 9 novembre 2012.

vocation dans les domaines scientifiques et économiques, les Expositions universelles assument un autre rôle : celui d'encourager les progrès artistiques. Participer à ces manifestations et y gagner des récompenses permet aux manufactures de mettre en valeur les qualités de leur production et de s'assurer une réputation mondiale. Dans ce concert industriel, les manufactures limougeautes trouvent aisément leur place au cours du siècle et démontrent au gré de leurs participations à quel rang artistique elles peuvent élever leur production. Parmi elles, la manufacture Pouyat a particulièrement brillé lors de ces manifestations, obtenant les plus hautes récompenses grâce à des chefs-d'œuvre de porcelaine, où la virtuosité technique rivalise avec le raffinement artistique et où la finesse de la pâte n'a d'égale que sa blancheur.

2.2 – Le style de la maison Pouyat

Comme tous les industriels modernes, les frères Pouyat ont cherché à créer une identité propre à leur manufacture, en donnant à leurs œuvres un style reconnaissable entre tous. Ainsi, aidés par des matières premières d'une très grande qualité, et sans doute influencés par les biscuits de Russinger dont ils ont été les élèves, les frères Pouyat ont développé l'idée d'une porcelaine blanche, vierge de toute décoration peinte. Bien sûr, ils n'ont pas été les seuls à le faire à Limoges, mais ce sont eux qui sont allés le plus loin dans cette démarche, si bien qu'on a parlé – et on parle encore – « des blancs de Pouyat ». Parallèlement, leurs œuvres reflètent l'influence de la mode parisienne et les inspirations des artistes avec lesquels la manufacture a collaboré.

2.2.1 - «*Les blancs de Pouyat* »

2.2.1.1 – Le blanc, un choix osé

Propriétaires des plus beaux gisements de kaolin de la région, les Pouyat, en

industriels intelligents, comprennent rapidement qu'ils détiennent là un avantage sur leurs concurrents et décident d'en tirer profit. Ils ont alors l'idée de mettre en valeur la qualité de leur matière première en laissant leurs œuvres toute blanches et en utilisant cette blancheur comme principale décoration. Au-delà de l'aspect économique – nul besoin d'employer des peintres sur porcelaine mais, surtout, création de pièces qui se différencient des autres sur le marché – les frères Pouyat sont convaincus de la supériorité de la porcelaine blanche comme l'atteste une lettre d'Émile Pouyat adressée au Président et au jury de la classe 20 de l'Exposition universelle de 1878, reproduite par Jacques Plainemaison : « *La maison J. Pouyat, profondément convaincue que la porcelaine française, afin de maintenir la supériorité qui lui paraît acquise, doit conserver la blancheur, la pureté et la transparence, qualités constitutives de son kaolin, s'est constamment maintenue dans cette direction*¹⁷⁰ ». Pourtant ce choix paraît risqué quand on connaît les goûts de l'époque.

Sous le Second Empire, connu pour l'éclectisme de ses productions, la mode est dominée par les goûts de l'Impératrice Eugénie et de la bourgeoisie, qui privilégient les décors foisonnants, le mélange des matériaux, les influences variées ou encore la polychromie, comme en témoigne l'un des monuments les plus célèbres de cette époque : l'Opéra Garnier. L'art sous le Second Empire est un syncrétisme des tendances du passé : l'art de la Renaissance, le style néo-grec ou encore les influences de l'Antiquité. Dans le domaine des arts décoratifs, la situation n'est pas différente, et on n'a qu'à penser au mobilier de Napoléon III aujourd'hui au musée du Louvre ou au berceau du Prince impérial pour le vérifier. Ce cadeau de la mairie de Paris, réalisé à l'occasion de la naissance du fils de l'empereur en 1856, est en effet caractéristique du goût surchargé et éclectique du Second Empire : la menuiserie en bois de rose est l'œuvre des frères Grohé, les émaux de la manufacture de Sèvres, la figure de la ville de Paris en argent ciselé de Simart, celle de l'aiglon est de Jacquemart, les bronzes de Froment-Meurice, le tout sur un dessin de l'architecte Victor Baltard¹⁷¹. Durant cette période, on affectionne également les meubles et les pièces aux fonds sombres sur lesquels on obtient des jeux de couleurs grâce à l'incrustation de pierres dures¹⁷². Après la chute de l'Empire en 1870, la III^e République conserve jusqu'à la fin du siècle le goût

¹⁷⁰ Jacques PLAINEMAISON, « Les porcelaines de Pouyat à l'Exposition universelle de 1878 », *Sèvres : revue de la société des amis du musée national céramique*, n°9, 2000, p. 56.

¹⁷¹ Le berceau est actuellement conservé au musée Carnavalet, à Paris.

¹⁷² On retrouve ce goût pour les jeux de couleurs non seulement dans le mobilier, mais également dans les décors extérieurs, comme sur la façade de l'hôtel particulier de la marquise de Paiva sur les Champs-Élysées.

bourgeois pour l'éclectisme et le naturalisme. Cependant des courants nouveaux venus d'Orient, notamment du Japon, apparaissent et exercent une très forte influence sur les arts décoratifs, en particulier sur la céramique. A la fin du siècle, c'est l'Art nouveau qui inspire les arts décoratifs. Peu de place est donc laissée à la porcelaine blanche sur les tables et dans les intérieurs de l'époque.

En plus d'être un choix artistique audacieux pour le XIX^e siècle, le fait de ne pas décorer ses pièces et de les laisser blanches constitue une véritable prouesse technique. Cela exige une pose uniforme de la couverte, car la moindre poussière provoque un défaut d'émaillage qui ne pourra pas ensuite être masqué par le décor peint. Plus encore, cela nécessite une maîtrise parfaite des cuissons, pour éviter que des particules noires ne se déposent sur la pièce, condamnant irrémédiablement la blancheur immaculée de la porcelaine. Malgré leur très grande compétence technique, il est certain que les Pouyat ont connu de nombreux échecs lors des cuissons de leurs blancs, mais leur persévérance prouve qu'ils ont cru en la supériorité artistique de ces œuvres.

2.2.1.2 – Le blanc, une réussite artistique

L'audace décorative des Pouyat est saluée par l'ensemble des critiques de l'époque, comme Ferdinand de Lasteyrie qui, en 1862, parle d'une « *porcelaine ordinaire blanche, tout unie, mais d'une si belle pâte, d'un si bel émail, si légère, si régulière de forme, que les Anglais eux-mêmes ont été les premiers à reconnaître son incontestable supériorité. M. Pouyat a fait preuve de beaucoup de sens en montrant ainsi sa belle porcelaine vierge de toute décoration. Il est à peu près le seul qui ait eu la hardiesse d'une telle simplicité*¹⁷³ ». Les « blancs de Pouyat » connaissent ainsi un immense succès artistique et commercial entre les années 1850 et 1880 et leur qualité est reconnue par tous les commentateurs et jury des Expositions universelles. Il est vrai que l'absence de décor peint offre la possibilité d'admirer la blancheur, la finesse et la translucidité des pièces de la manufacture Pouyat, parfois comparées à des lithophanies¹⁷⁴. Ravenez rapporte une anecdote à ce sujet : « *Par une*

¹⁷³ Ferdinand de LASTEYRIE, « La porcelaine à l'Exposition internationale de Londres », *Le Courrier du centre*, Limoges, 4 décembre 1862.

¹⁷⁴ Technique qui consiste à graver des motifs plus ou moins épais dans un biscuit de porcelaine, et qui produit,

*coquetterie charmante, MM. Pouyat en ont pendu quelques-unes [des assiettes] aux croisées : on dirait une lithophanie, tant la translucidité est complète*¹⁷⁵ ». La délicatesse de la pâte, qui n'est pas sans rappeler les célèbres céramiques chinoises dites « coquille d'œuf », permet de subtils effets de transparence et de lumière, et donne toute sa grâce aux œuvres.

Les Pouyat ne se contentent pas de la simple blancheur de leur pâte, mais ils utilisent toutes les nuances du blanc : la juxtaposition de matière entre le biscuit et l'émail a pour effet de jouer sur les contrastes, entre matité et brillance du blanc et entre acuité et rondeur des formes. Les différences d'épaisseur de pâte produisent quant à elles des effets de transparence plus ou moins prononcés, de l'opaque au translucide. Enfin le traitement des reliefs, plus ou moins accentués, permettent de faire jouer l'éclat du blanc entre ombre et lumière (annexe L).

Parmi les chefs-d'œuvre de porcelaine blanche de la manufacture Pouyat, le service *Cérès riche* est certainement l'exemple le plus significatif. Créé par Paul Comoléra pour l'Exposition universelle de 1855, c'est un service de prestige composé de nombreuses pièces aux formes et aux fonctions très variées. Vingt-sept de ses éléments sont aujourd'hui conservés au musée national Adrien Dubouché, grâce à un don de la famille Pouyat en 1867, mais il en subsiste d'autres, conservés dans des collections particulières.

Toute l'ornementation de ce service traite d'un thème unique, celui des produits de la terre, d'où son nom de *Cérès*, déesse romaine de l'agriculture, des moissons et de la fécondité. Ce sujet est ainsi prétexte à représenter toute une variété de fleurs, fruits, légumes et autres insectes, et l'observation attentive des décors constitue une véritable étude botanique, tant les éléments sont rendus avec une grande précision. Ce raffinement extrême se manifeste par exemple dans les boutons des soupières, différents pour chacune d'elles, ou dans les motifs fruitiers des assiettes. Ce service présente une Nature généreuse et abondante et exalte ainsi l'excellence de l'Agriculture, thème cher au Second Empire et à l'empereur Napoléon III, que l'on retrouve dans d'autres productions de l'époque¹⁷⁶. Ce thème de la nature est en

sous l'effet de la lumière, des jeux de transparence.

¹⁷⁵ Louis Waldemar RAVENEZ, « Exposition universelle », *Le 20 décembre*, Limoges, 24 avril 1855.

¹⁷⁶ On peut ici citer le surtout des « *Arracheurs de betteraves* », exécuté par la maison Christofle sur un dessin de Mallet.

revanche assez rare dans l'œuvre de Paul Comoléra, plutôt habitué au répertoire animalier, et il ne semble pas qu'il l'ait traité après son passage à la manufacture Pouyat ; on peut alors penser que ce sujet est le fruit d'une réflexion et d'une concertation entre l'artiste et les industriels.

D'un point de vue technique, le service présente des difficultés de réalisation semblables à celles déjà évoquées pour le service *Grain de riz*, notamment pour la cuisson des objets et l'assemblage du surtout. On y retrouve également la technique de la porcelaine découpée dans les plats à poisson, la corbeille et les coupes, ainsi que des éléments désémaillés.

Mesurant près de 70 centimètres de hauteur, le surtout est la pièce la plus importante du service. Réalisé entièrement en biscuit, son iconographie est un peu différente du reste des pièces. Le socle repose sur quatre pieds formés par des rameaux de bois et est orné d'un motif de feuille, réalisé en trois reliefs différents. En son centre se dressent quatre hérons, chacun sur un rocher, qui vont par paire : deux tiennent un poisson dans leur bec, tandis que les deux autres, ailes déployées, ont la tête repliée dans leur plumage. A leurs pieds une végétation foisonnante – où on peut reconnaître plusieurs variétés de plantes tant les détails sont rendus avec minutie – est traitée une nouvelle fois en différents reliefs. Les quatre échassiers se tiennent autour d'un palmier dont les longues feuilles soutiennent une corbeille. La partie extérieure de celle-ci présente trois registres décoratifs étagés : à la base une frise ornementale est traitée en creux, au-dessus d'elle une guirlande perlée fait le tour de la vasque et enfin un bouquet de fleurs en haut et bas-reliefs s'épanouit dans une coupe traitée en méplat. Deux anses végétalisées prennent appui sur la partie extérieure de la corbeille et leur courbe vient s'épanouir sur le rebord, lui-même orné d'un décor en ronde bosse. La scène représente le combat de deux moineaux au milieu d'une végétation faite de ronces, de mûres et de blé. Les praticiens de la maison Pouyat ont poussé le détail jusqu'à la représentation des épines des ronciers. La lutte entre les deux oiseaux sera reprise à l'identique quelques années plus tard par Comoléra lui-même pour le couvercle d'une boîte à bijoux de la manufacture Ardant, réalisée vers 1867¹⁷⁷ (annexe LI).

¹⁷⁷ Le coffret est conservé au musée national Adrien Dubouché sous le numéro d'inventaire ADL 3661.

Ce service, par son inventivité décorative, illustre bien ce que sont les « blancs de Pouyat » et à quelle hauteur artistique ces industriels ont porté leurs productions. En effet, les pièces sont conçues comme des sculptures à part entière, et leur blancheur est exaltée par des jeux de lumières surprenants. En effet, à l'opposition entre biscuit et émail – qui est ici portée à des détails subtils, comme dans le désemaillage de la pointe des épis de blé d'une soupière – s'ajoute sur les assiettes un motif de lierre en léger creux qui permet de lire les motifs par transparence et de faire jouer la lumière. La créativité de l'artiste et des praticiens de la manufacture se voit aussi dans la trouvaille de certains détails : ainsi les soupières ont des anses en forme de tige d'acanthé repliée, leurs fretels prennent la forme de fagots de blé, d'artichaut ou encore de tomate, tandis que des noisettes remplacent les pieds des coupes et des sucriers (annexe LII).

Ce service est particulièrement admiré lors de sa présentation à l'Exposition universelle de 1855, et il vaut à la manufacture Pouyat l'obtention d'une médaille de première classe. Maquart précise que « *pour arriver à cet état de perfection, on eut à surmonter des difficultés de plus d'un genre et il semble que l'artiste ait pris à tâche de jeter un défi à ces difficultés. Dimension, beauté de la forme, pureté du travail, finesse inouïe des détails, richesse de la composition, tout s'y trouve*¹⁷⁸ ». Une tradition à Limoges rapporte que ce service aurait tellement été admiré que le Tsar de Russie Alexandre II en aurait passé commande à la manufacture lors de sa visite à l'Exposition universelle.

La porcelaine blanche n'est pas l'apanage de la maison Pouyat puisque d'autres manufactures de Limoges, comme Ardant et Gibus, réalisent des « blancs » d'une très belle qualité. En réalité, la blancheur des matières est le caractère distinctif des porcelaines limousines, aussi bien dans la production courante que dans celle des articles de fantaisie. Néanmoins, les pièces les plus connues sont l'œuvre de l'entreprise Pouyat, qui gagne sa réputation mondiale avec cette production. Preuve du très grand succès des « blancs de Pouyat », certaines manufactures n'hésitent pas à copier la production de l'entreprise limougeaude. Ainsi, la fabrique parisienne Collet présente à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris en 1867 une copie quasiment parfaite du cabaret *Mousseline*, exposé cinq

¹⁷⁸ J.J MAQUART, « Le musée céramique », *Bulletin de la Société archéologie et historique du Limousin*, t. XVII, Limoges, 1867, p. 53.

ans plus tôt par la manufacture Pouyat à l'Exposition de Londres en 1862¹⁷⁹ (annexe LIII). On y retrouve la forme polylobée du plateau, la même blancheur et la même forme dans les tasses, le crémier et le sucrier ; seule la courbe des anses est moins élancée, la verseuse moins pansue, et sa prise moins travaillée. La volonté de copier l'entreprise Pouyat est poussée jusqu'à dans le détail de la marque puisque les lettres C et F sont séparées de la lettre P par une barre horizontale, à la manière de J.P/L. Le cabaret *Diamant* de la manufacture limousine Gibus présente également des ressemblances avec le cabaret *Mousseline*¹⁸⁰ : même blancheur, même translucidité de la pâte, même plateau, mais les anses sont moins courbées et moins originales et l'ensemble présente plus de petits détails, comme le motif de la rosace et la dentelle qui orne les cols¹⁸¹ (annexe LIV). Ce cabaret de la maison Gibus est réalisé sur les dessins d'Alpinien Margaine, en 1862, pour la même occasion que le cabaret de la maison Pouyat, mais nous ne sommes pas en mesure aujourd'hui de savoir laquelle de ces deux entreprises s'est inspirée de l'autre pour le dessin de ces pièces.

En 1878, à propos de l'exposition de la maison Pouyat, Victor de Luynes exprime à lui seul toute l'admiration des commentateurs de l'époque pour cette entreprise : « *C'étaient surtout ses porcelaines blanches qui attiraient l'attention ; la perfection des formes, la pureté et la rectitude des détails, une blancheur éclatante formaient les qualités de ces produits exceptionnels. La porcelaine blanche, dans ces conditions-là devient un véritable objet de luxe*¹⁸² ».

2.2.2 – Les influences

La volonté de faire des porcelaines artistiques se voit aussi dans le fait que les Pouyat, en industriels avertis et en passionnés d'art, ont dès le début épousé les goûts de leur

¹⁷⁹ Le cabaret de la manufacture Collet est actuellement conservé au musée national Adrien Dubouché (ADL 3350-1 à 6).

¹⁸⁰ Ce cabaret est lui-aussi présenté dans les salles d'exposition permanente du musée national Adrien Dubouché (ADL 3348-1 à 6).

¹⁸¹ Le motif des rosaces au niveau des anses n'est pas sans rappeler celui des anses des objets du cabaret Nubien de la maison Pouyat, réalisé par Comoléra en 1855.

¹⁸² Victor de LUYNES, *La Céramique et la verrerie*, n°19, 15 juin 1883, p. 4.

époque. Ainsi, à côté de leur blancheur, la plupart de leurs œuvres traduisent l'importance des grands mouvements artistiques qui se sont succédé durant la seconde moitié du XIX^e siècle, du naturalisme du Second Empire à l'éclosion de l'Art Nouveau dans les années 1890. Mais l'influence de ces « beaux-arts » est également le fruit des collaborations entre les artistes et l'entreprise Pouyat. Parallèlement, la production révèle aussi des parentés avec d'autres domaines des arts de la table, et en particulier l'orfèvrerie.

2.2.2.1 – L'influence des artistes et des beaux-arts sur les œuvres de la manufacture Pouyat

Sans doute inspirés par l'exemple de Laurent Russinger auprès duquel ils ont grandi à Paris, les frères Pouyat sont très rapidement conscients de la nécessité qu'ils ont de créer des pièces qui suivent les grandes tendances artistiques et la mode parisienne, afin de montrer l'excellence de leur création, de maintenir leur réputation et de satisfaire leur clientèle. Aidés dans cette démarche par les artistes qui collaborent avec eux, les Pouyat sont également influencés par les chefs-d'œuvre, anciens ou contemporains, qu'ils voient lors des Expositions universelles et régionales auxquelles ils participent. Ainsi, durant toute la seconde moitié du XIX^e siècle et le début du XX^e, leurs œuvres reflètent l'influence des grands courants artistiques de l'époque.

Durant le Second Empire, on affectionne dans les arts décoratifs les styles des périodes précédentes et en particulier le « Louis XIV » et le Louis « XVI », que l'on retrouve dans des productions destinées à l'empereur Napoléon III. Dans ces deux styles, le goût pour l'Antiquité gréco-romaine est très visible, soit qu'il magnifie la puissance royale avec le « Louis XIV », soit qu'il s'inspire de la découverte des ruines de Pompéi et Herculanum pour le « Louis XVI ». Le Second Empire va donc fortement s'inspirer de l'influence antique de ces deux styles dans les pieds en forme de griffes, dans la représentation de figures mythologiques ou encore dans le recours de plus en plus courant à la figure de la caryatide, utilisée pour les torchères notamment. Du style « Louis XVI », les artistes vont également reprendre l'aspect champêtre et ce goût prononcé pour la Nature et l'agriculture. Néanmoins,

les œuvres du Second Empire ne sont pas les copies serviles de productions plus anciennes, mais plutôt le reflet d'un syncrétisme des styles que réalisent les artistes de l'époque. A la manufacture Pouyat, l'artiste qui a le plus contribué à développer ces influences est Paul Comoléra, avec le cabaret *Nubien* et le service *Cérès riche*, tous les deux créés en 1855¹⁸³. Pour le cabaret, l'artiste a puisé toute l'ornementation dans le répertoire antique puisque tous les objets présentent une frise de grecques au-dessous de laquelle se déploie une bande décorative faite de palmettes et d'arabesques au centre de laquelle se trouve un médaillon en biscuit orné de deux instruments à vent typiques de l'antiquité grecque : une flûte de pan et ce qui semble être une diaule ou flûte double (annexe LV). Quant aux boutons du sucrier et de la théière, ils prennent la forme d'un personnage en porcelaine désémaillée, inspiré de l'iconographie pseudo-égyptienne, d'où le nom de « nubien » donné au cabaret (annexe LVI). Traité entièrement en blanc, il présente les jeux de matière et de lumière déjà évoqués ainsi qu'un raffinement supplémentaire : les soucoupes sont réalisées de manière à ce qu'elles laissent le pied de la tasse entièrement visible. Pour ce qui concerne le service *Cérès riche*, on a précédemment évoqué son décor issu du répertoire de la Nature, et son inspiration champêtre, que l'on retrouve notamment dans le motif récurrent de l'épi de blé entouré d'un ruban. Symbole de l'éclectisme propre au Second Empire, on y retrouve également des motifs antiques comme la frise de grecques qui orne les coupes, le sucrier à couvert, le rince-bouche et le guéridon à trois étages, ainsi qu'une influence exotique dans le palmier du surtout.

Parmi les autres sources d'inspiration du Second Empire, le Moyen-âge et la Renaissance occupent une place importante avec l'engouement pour le néo-gothique notamment, porté par des personnalités comme Viollet-le-Duc. Principalement tourné vers l'architecture, ce courant se voit également dans les arts décoratifs. Le cabaret *Mousseline* de la manufacture Pouyat, créé pour l'Exposition universelle de 1862, illustre cette tendance avec les anses de la cafetière, de la théière, du crémier et des tasses dont l'enroulement rappelle « *les crosses d'ivoire romanes*¹⁸⁴ » (annexe XLII).

À la fin de l'Empire, l'ouverture économique du monde, la tenue d'Expositions universelles où sont invités des pays coloniaux ou encore les expéditions militaires menées en

¹⁸³ En 1855, le cabaret est désigné comme *Étrusque* par Ravenez, puis prend le nom de *Nubien* lors de son entrée au musée national Adrien Dubouché lors de la donation de la famille Pouyat en 1867.

¹⁸⁴ Serge GAUTHIER, « Les Pouyat et leurs blancs », *Cahiers de la Céramique*, n°29, 1959, p. 38.

Orient et en Asie par Napoléon III, donnent naissance à un nouveau courant artistique qui va prendre une importance considérable et toucher tous les arts : l'orientalisme. Tout d'abord, il se traduit par un intérêt nouveau pour l'Espagne mauresque, probablement lié aux origines de l'impératrice, Eugénie de Montijo, dont l'exemple le plus manifeste est certainement la décoration commandée par la marquise de Païva pour la salle de bain de son hôtel particulier des Champs-Élysées. La manufacture Pouyat a réinterprété subtilement cette influence en 1878 dans le service au nom évocateur de *Mauresque*, dessiné par Célérier. En effet, la technique des jours cloisonnés utilisée ici reprend le motif des mucarnas, décoration en trompe-l'œil divisée en une multitude de niches qui évoquent la structure alvéolaire des nids d'abeille, particulièrement présent dans les mosquées et au palais de l'Alhambra à Grenade (annexe XXXVII). Par leurs formes contournées et l'aspect de dentelle de porcelaine que produit la technique, les objets évoquent également la profusion décorative des productions artistiques de l'Espagne mauresque et de l'Islam.

L'orientalisme se manifeste aussi dans le goût pour les œuvres de la Chine et du Japon, dont l'attrait est renouvelé grâce à deux événements majeurs qui ont lieu durant la seconde moitié du XIX^e siècle : le sac par les troupes françaises du Palais d'Été de Pékin en 1860, qui renferme de nombreuses et prestigieuses œuvres d'art qui vont être méthodiquement pillées pour alimenter les musées d'Europe et les collections des princes¹⁸⁵ ; et la signature d'un traité de commerce entre le Japon et les États-Unis en 1853 qui met fin à des siècles d'isolement de l'empire nippon, accord qui est imité quelques années plus tard par les grandes nations européennes au premier rang desquelles la France, en 1858. Cette ouverture du Japon se confirme en 1868 avec le début de l'ère Meiji qui inaugure l'industrialisation du pays. Dès lors, un véritable engouement pour le Japon va toucher la France dans un premier temps, avant de se généraliser à l'Europe occidentale. Partout, artistes et écrivains collectionnent les estampes des maîtres japonais comme Hokusai, Hiroshige et Utamaro, et les œuvres japonaises font une entrée remarquée à l'Exposition universelle de Paris en 1878 où elles connaissent un très large succès, qui se confirmera lors des autres manifestations de 1889 et 1900.

La découverte de l'art japonais conduit à un renouvellement du répertoire

¹⁸⁵ Certains objets sont envoyés à l'impératrice Eugénie et exposés au château de Fontainebleau.

décoratif et permet également aux artistes occidentaux de réaliser une véritable révolution du décor en abandonnant les codes de la perspective hérités de la Renaissance italienne. Ainsi, s'offrent à eux de nouveaux formats, de nouvelles mises en page, de nouvelles propositions en termes de matière et de couleur qui vont marquer durablement l'art occidental.

Si le japonisme influence les courants artistiques les plus importants de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e, de l'impressionnisme à l'Art Déco en passant par l'Art Nouveau, c'est dans les arts décoratifs qu'il trouve son premier écho. En effet, dès 1866 Félix Bracquemont réalise avec la manufacture de Creil et Montereau un service en faïence fine commandé par le marchand-éditeur parisien François-Eugène Rousseau, qui va connaître un immense succès lors de sa présentation à l'Exposition universelle de Paris en 1867. A partir des années 1870, la plus importante manufacture française d'orfèvrerie de l'époque, Christofle, s'attache les services de l'artiste Reiber qui développe la technique de l'incrustation polychrome afin d'imiter les bronzes japonais. Pour ce qui concerne la porcelaine, Limoges subit très tôt l'influence du Japon grâce à la figure de Charles-Edward Haviland, considéré à l'époque comme l'un des plus grands collectionneurs d'œuvres japonaises, au même titre que Gonse ou Bing. Le service *Parisien* réalisé en 1872 par sa manufacture sur des dessins de Bracquemond représente l'exemple le plus précoce de l'inspiration nippone dans la porcelaine limougeaude, suivi plus ou moins rapidement par les autres fabricants de la ville¹⁸⁶ (annexe LVII). La manufacture Pouyat est probablement l'une de celles dont la production a été le plus marquée par le japonisme, que ce soit dans les techniques avec « le grain de riz » ou dans les décors. Parmi les œuvres du musée et celles conservées dans des collections particulières, le *cabaret japonais* est sans nul doute le plus caractéristique de l'influence japonaise¹⁸⁷. Dessiné par Célérier et présenté lors de l'Exposition universelle de 1878, il est remarqué pour l'originalité de son décor et de sa forme. Les deux tasses et leur soucoupe, la théière, le crémier et le sucrier sont en effet de forme triangulaire, ce que le critique Camille Leymarie juge plus commode pour l'utilisation des tasses notamment. Les anses des ces cinq éléments ainsi que celles du plateau imitent quant à elles des branches de bambou, arbuste typiquement asiatique. Le décor, traité avec la technique du grand feu et rehaussé d'or mat, reprend des motifs japonais : les objets sont

¹⁸⁶ Le service est aujourd'hui conservé au musée national Adrien Dubouché.

¹⁸⁷ Il est conservé sous le numéro d'inventaire ADL 3845.

ornés de scènes maritimes, de végétation et d'oiseaux dans des teintes polychromes, mêlant le vert, le rose et le bleu, tandis que le plateau octogonal est décoré de quatre médaillons reprenant des vues d'estampes japonaises (annexe LVIII). D'autres œuvres de la manufacture Pouyat s'inspirent aussi d'estampes japonaises comme la *Mangwa* d'Hokusai, dont on retrouve l'influence dans les vases du surtout *Grain de riz* ou encore dans les congères d'un vase conservé en collection particulière, ou les copient même directement comme sur une assiette conservée elle aussi dans une collection privée qui reprend le motif de la *Carpe d'or* de Taito¹⁸⁸. L'influence orientale se remarque également dans des services qui ont connu un grand succès commercial : *Ballon* avec ses anses en forme de branches de bambou liées, *Sarah* en forme de coquille ou encore *Mercedes* avec ses anses inspirées de l'architecture des temples asiatiques.

Enfin, la dernière décennie du siècle voit l'apparition de l'Art Nouveau, courant artistique qui connaît un rayonnement international et dont les principaux représentants dans les arts décoratifs sont le verrier nancéen Émile Gallé et l'artiste américain Louis Comfort Tiffany. Dans une volonté de rompre avec les styles classiques, l'Art Nouveau exalte la figure féminine et ses courbes ainsi que la végétation. Peu d'œuvres de la manufacture Pouyat inspirées de l'Art Nouveau nous sont parvenues, mais on peut citer une coupelle conservée au musée national Adrien Dubouché, dont le décor d'arabesques illustre parfaitement les inspirations de ce nouveau courant¹⁸⁹ (annexe LIX)

Durant toute sa période d'activité, des années 1840 jusqu'à la veille de la Première guerre mondiale, l'entreprise Pouyat a donc produit des œuvres aux inspirations variées, témoins des grands courants artistiques qui ont jalonné cette époque. Influencée par les artistes qui ont travaillé à la manufacture, cette production montre aussi une volonté de la part des Pouyat de s'inscrire dans la création de leur époque.

¹⁸⁸ Katsuskika Taito est le nom que prend l'artiste Hokusai à partir de 1811.

¹⁸⁹ ADL 9630.

2.2.2.2 – Les rapports avec l'orfèvrerie

L'orfèvrerie connaît un formidable essor au XIX^e siècle, notamment sous le Second Empire, grâce à des figures comme Froment-Meurice et Christofle. A l'évidence, il existe à cette époque de grandes similitudes entre la porcelaine et l'orfèvrerie, particulièrement manifestes si l'on compare les manufactures Pouyat et Christofle. Les deux entreprises appartiennent au même domaine d'activités, celui des arts de la table, qui connaît un changement majeur à partir des années 1850, avec le passage au service dit *à la russe*¹⁹⁰. Jusqu'alors les plats étaient tous disposés sur la table en même temps. Désormais, chaque convive est assis et servi à l'assiette, ce qui nécessite des services plus complets, avec des pièces plus variées : assiette, sous-assiette, plat... Cela libère aussi de la place au centre de la table pour des objets décoratifs, dont le surtout qui va connaître une grande réussite avec la création de spécimens « extraordinaires par leur taille et par le nombre de pièces qui les composent¹⁹¹ ». Tout ceci est extrêmement favorable au développement de la porcelaine et de l'orfèvrerie.

Autre parallèle entre Christofle et Pouyat, les deux maisons connaissent un essor industriel sur la même période, fondé sur des bases semblables : forte personnalité des dirigeants, esprit ouvert au progrès, recherche de l'innovation, commerce à l'échelle internationale¹⁹²... Mais la réussite de Christofle est d'une autre ampleur que celle de Pouyat.

Enfin, l'un et l'autre partagent des conceptions artistiques similaires qui se retrouvent dans nombre de leurs productions. Le meilleur exemple est sans doute une *Coupe à fruits* réalisée par la maison Christofle¹⁹³ qui ressemble beaucoup à la coupe de la manufacture Pouyat, conservée dans la collection Lachaniette sous le nom de « Surtout » (annexe LX). La forme générale des deux objets est la même ; tous les deux se composent de trois parties dans des proportions semblables : une base à quatre pieds se terminant par un piédouche circulaire, un pied formé de figures féminines, et une vasque surmontant

¹⁹⁰ Cat. d'exp., *L'art culinaire au XIX^e siècle : Antonin Carême*, Paris Orangerie de Bagatelle, 1984, Délégation à l'action artistique, Paris, 1984.

¹⁹¹ Marc de FERRIER LE VAYER, *Christofle : deux siècles d'aventure industrielle 1793-1993*, Paris, Le Monde-Editions, p. 121.

¹⁹² Voir parties 1.2 et 1.3.

¹⁹³ Elle est actuellement conservée au musée du Louvre sous le numéro d'inventaire OA11691.

l'ensemble. Dans les deux cas, les figures féminines sont directement inspirées des caryatides : leurs corps qui enserrent le pied très fin dans une sorte de ronde champêtre donnent le sentiment qu'elles sont le véritable support de la vasque, dans un procédé qui n'est pas sans rappeler l'architecture. Le traitement de leurs vêtements en « drapé mouillé », laissant transparaître le modelé de leurs formes, et l'arrangement de leur coiffure relèvent d'une même inspiration antique. Enfin, la représentation en ronde-bosse, la précision des détails et la gestuelle du groupe féminin font que les deux coupes s'apparentent davantage à la statuaire qu'aux objets de table. En effet, à partir du Second Empire, l'orfèvrerie comme la porcelaine subissent de plus en plus l'influence de la sculpture et de l'architecture et tendent vers plus de monumentalité, sortant ainsi chacune de leur production courante et traditionnelle.

La représentation de nombreux putti dans les surtouts et bouts de table est commune aussi à la porcelaine de Pouyat et à l'orfèvrerie de Christofle. A titre d'exemple, on peut citer le service *Grain de riz* de Pouyat et le bout de table du surtout du palais de Compiègne, réalisé par Christofle pour Napoléon III¹⁹⁴ (annexe LXI). Il faut voir aussi dans la multiplication de ce motif du putto une influence de la statuaire. Autre exemple frappant de ressemblances entre les œuvres des deux maisons, une saucière en argenterie « aux armes impériales » et celle du service *Mauresque à jours* de Pouyat, qui toutes les deux présentent le même bord au profil ondoyant¹⁹⁵ (annexe LXII). Enfin, les deux entreprises se sont retrouvées dans l'idée originale d'utiliser la forme des fruits et légumes comme prises de leurs soupières (annexe LXIII).

Ces points communs entre les œuvres peuvent faire penser que l'une des manufactures a copié sur l'autre, phénomène qui a existé très tôt dans l'industrie. On ne peut certes pas répondre à cette question, mais d'autres arguments expliquent la convergence artistique des deux maisons. Elles participent toutes les deux aux Expositions universelles, qui sont pour toutes les entreprises une excellente occasion de découvrir ce que font les concurrents sur les plans artistiques et techniques. Nul doute que Pouyat et Christofle, tous les deux spécialisés dans les arts de table, se sont intéressés aux productions de leurs collègues.

¹⁹⁴ Le bout de table est conservé sous le numéro d'inventaire FPN3567.

¹⁹⁵ La saucière aux armes impériales est conservée au palais de Compiègne sous le numéro d'inventaire C2008.27.

On ne peut exclure qu'ils se soient rencontrés, voire même qu'ils aient échangé sur des préoccupations communes, dans les domaines artistique et commercial. En effet, Pouyat et Christofle sont présents sur les mêmes continents – Europe, États-Unis, Amérique du Sud – et s'adressent à la même clientèle. L'orfèvre a en effet réussi à conquérir un nouveau marché, celui de la bourgeoisie, désireuse d'imiter le mode de vie de l'aristocratie. Les nombreuses commandes que lui passe Napoléon III et la famille impériale lui servent de bannière auprès de la bourgeoisie ; la galvanoplastie lui permet de vendre des pièces copiant l'orfèvrerie mais à des prix qui lui sont bien inférieurs. Il satisfait ainsi à la fois le désir de paraître et le sens de la raison des bourgeois : « le luxe à bon marché ». Comme on l'a vu précédemment, ces préoccupations sont les mêmes chez Pouyat¹⁹⁶. Pour continuer à séduire leur clientèle, les deux entreprises doivent se tenir au courant des tendances de la mode et du goût du public, ce qui oriente leur production et explique les ressemblances entre leurs modèles. Enfin, sur le plan artistique, ils sont soucieux de maintenir la réputation de leurs œuvres et font pour cela appel à des artistes en vogue. Aucun de ceux-ci n'a travaillé pour les deux manufactures à la fois, mais ce sont pour la plupart des sculpteurs qui ont travaillé pour les arts décoratifs : Comoléra, Carrier-Belleuse, Schoenewerk, Roty, Joindy, ou encore Arnoux.

Soucieux de créer des œuvres dont le style serait immédiatement identifiable, les Pouyat ont produit des pièces qui mêlent une identité propre, le blanc, et des influences puisées dans les grands courants artistiques de la seconde moitié du XIX^e siècle. Réalisant ainsi des œuvres éminemment artistiques, ils ont également participé avec l'orfèvre Christofle – avec lequel ils possèdent de nombreux points communs – à l'essor incroyable des arts de la table.

2.3 – Une virtuosité artistique sans limite

L'une des caractéristiques de la manufacture Pouyat est d'avoir réussi à mener des recherches techniques d'une très grande qualité et d'avoir su les appliquer à l'art, pour créer des œuvres originales, sortant du champ de la production plus classique. Certaines de ces

¹⁹⁶ Voir partie 1.3.1.3.

applications ont été concluantes et ont permis à l'entreprise de réaliser des pièces à échelle industrielle, tandis que d'autres se sont apparentées plutôt à des « expérimentations » et ne semblent pas avoir été fabriquées en très grande quantité. Quoi qu'il en soit, par leur complexité et leur diversité, ces œuvres illustrent bien l'importance que revêtent les notions de technique et de création pour les frères Pouyat.

2.3.1 – *Des techniques au service de l'art*

Bien qu'on ne possède aucun écrit qui permette de comprendre la pensée et les motivations des frères Pouyat et Lemaigre-Dubreuil, on peut légitimement penser, en regardant leur production, qu'ils avaient la très forte volonté de pousser toujours plus loin leur connaissance technique afin d'élargir leur possibilité d'action, en particulier dans la décoration. On constate d'ailleurs que c'est essentiellement dans ce domaine là que se sont portés leur attention et leur intérêt à partir de la fin des années 1870. Aux recherches sur les techniques nouvelles, s'ajoutent celles sur des procédés anciens traitées avec des moyens modernes.

2.3.1.1 – La technique des « jours cloisonnés »

On a déjà dit quelques mots sur cette technique au détour de l'évocation des services *Grain de riz* et *Mauresque à jours*¹⁹⁷. Appelée à Limoges « jours cloisonnés », elle désigne en fait la technique plus connue sous le nom de « grain de riz ». Mise au point dans l'Iran des Seldjoukides, elle se diffuse jusqu'en Chine à l'époque de la dynastie Ming (1403 – 1435), où elle connaît un grand succès durant les XVI^e et XVII^e siècles, avant d'apparaître en France au cours du XIX^e siècle¹⁹⁸. On ne peut donc pas à proprement parler d'innovation pour cette technique, mais son procédé va néanmoins connaître des perfectionnements.

La technique chinoise consiste à placer dans la pièce de porcelaine des grains de

¹⁹⁷ Voir partie 2.1.2.2.

¹⁹⁸ Nicole BLONDEL, *Céramique. Vocabulaire technique*, Paris, éditions du Patrimoine, 2001, p. 352.

riz avec leur cosse, qui disparaissent au moment de la cuisson : seule la silice contenue dans les cosses reste et forme l'émail et on obtient alors une porcelaine partiellement transparente. À la fin du XIX^e siècle, à Sèvres d'abord puis à Limoges, les industriels utilisent une technique différente, rendue possible par la maîtrise de moyens modernes¹⁹⁹. Elle consiste à découper la porcelaine selon les motifs souhaités, à l'évider et la passer au dégourdi ; les orifices obtenus dans la pièce sont alors remplis d'une glaçure spéciale²⁰⁰. Ensuite, l'objet subit à nouveau une cuisson de dégourdi puis est trempée dans de la glaçure ordinaire. Enfin, la pièce est cuite au grand feu et l'émail présent dans les orifices donne les effets de transparence souhaités.

Dans son *Traité des arts céramiques* réédité en 1877, Alexandre Brongniart précise « *que les pièces préparées ne réussissent bien que lorsque les vides ne sont que de petites dimensions par rapport aux parties pleines*²⁰¹ ». Or, on s'aperçoit avec le service *Mauresque à jours* de la manufacture Pouyat, que les vides sont de très grandes dimensions, ce qui prouve que les praticiens de l'entreprise sont arrivés à une maîtrise quasi parfaite de cette technique. Lors de la présentation de ce service à l'Exposition universelle de 1878, Camille Leymarie ajoute : « *Il semble qu'on ait voulu accumuler dans cette œuvre toutes les plus grandes difficultés d'exécution. [...] Hâtons-nous d'ajouter que M. Célérier doit en être bien reconnaissant à la maison Pouyat qui, par son outillage, la haute qualité de ses matières premières, l'intelligence et le dévouement de son personnel, se trouve en mesure de produire, dans d'excellentes conditions, des œuvres d'une fabrication aussi difficile, aussi compliquée que le service auquel nous consacrons ces lignes*²⁰² ».

La manufacture des frères Pouyat a donc porté à son apogée la technique des « jours cloisonnés », même si d'autres entreprises de Limoges comme Haviland et Gibus l'ont elles aussi pratiquée. Au tournant du XX^e siècle, la manufacture Pouyat pousse la technique à sa perfection avec l'utilisation d'émaux polychromes. D'après Chavagnac et Grollier, cette technique aurait d'abord été utilisée en France par un certain Naudot à la fin du XIX^e siècle,

¹⁹⁹ La première mention de la technique du grain de riz à la manufacture de Sèvres date de 1872.

²⁰⁰ Cette glaçure spéciale est composée des mêmes éléments que pour une glaçure normale auxquels on ajoute 1/10^e de kaolin et 1/10^e de sable.

²⁰¹ Alexandre BRONGNIART, *Traité des arts céramiques ou des poteries considérées dans leur histoire, leur pratique et leur théorie*, 3^eme édition, Paris, Dessain et Tolra, 1877, p. 641.

²⁰² Camille LEYMARIE, « La maison Pouyat », *Le Courrier de Limoges*, Limoges, 29 avril 1878.

mais sur des pièces de porcelaine tendre²⁰³. C'est n'est qu'en 1901 que le procédé parvient à être maîtrisé pour la porcelaine dure grâce aux travaux de deux industriels parisiens, Viltard et Collet, comme en atteste le brevet qu'ils déposent cette année-là²⁰⁴. Dans ce document officiel, ils précisent que « *ce procédé permet de réaliser des décorations d'un jour absolument nouveau, notamment les à-jours garnis d'émail translucide, qui, par transparence, fournissent des exemples remarquables de beauté* ». Ils présentent succinctement leur technique qui consiste à utiliser un fondant pour permettre à l'émail de faire corps avec la porcelaine. Cette innovation intéresse très rapidement la manufacture Poyat puisque les deux premiers « spécimens » – une coupe et une tasse – décorés avec cette technique des émaux cloisonnés²⁰⁵ sont donnés dès 1902 par la famille au musée national Adrien Dubouché. En fait, ces œuvres ont été réalisées grâce au concours de Viltard et Collet eux-mêmes, puisque Louvrier de Lajolais, alors directeur du musée, nous apprend que c'est sur ses recommandations que les deux industriels parisiens sont venus travailler à la manufacture Poyat. On reconnaît en effet sur ces objets les cercles d'or dans lesquels les émaux sont encastrés et dont Chavagnac et Grollier précisent qu'ils sont couramment utilisés par Viltard et Collet. On constate par ailleurs que les perforations sont relativement petites, ce qui prouve que la technique n'en est qu'à ses débuts et qu'elle n'est pas encore très bien maîtrisée par les ouvriers de la manufacture Poyat ; néanmoins, les rares objets aujourd'hui conservés nous montrent une évolution puisque les orifices recevant l'émail sont de plus en plus grands. La pièce qui illustre le mieux à quel degré de perfectionnement l'entreprise Poyat a porté les émaux cloisonnés est une coupelle conservée au musée national Adrien Dubouché²⁰⁶. Elle est décorée d'un motif d'arabesques végétales et d'une libellule dont les ailes et le corps sont entièrement réalisés en émaux cloisonnés de très grande taille, traités dans un camaïeu de bleu et de vert (annexe LXIV). Nécessitant une grande habileté technique, cette œuvre est d'autant plus remarquable que les émaux ne sont pas enchâssés dans de l'or mais dans la porcelaine. Malgré les qualités artistiques de ces réalisations, la technique est arrêtée vers l'année 1906, sans doute en raison de son coût de production trop élevé, ce qui explique que peu d'œuvres soient parvenues jusqu'à nous.

²⁰³ Xavier de CHAVAGNAC, Charles GROLLIER, *Histoire des manufactures françaises de porcelaine*, Paris, Picard et Fils, 1906, p. 828.

²⁰⁴ Les deux hommes travaillent dans la manufacture de porcelaine de la rue de Lancry à Paris.

²⁰⁵ La coupe porte le numéro ADL 3864 et la tasse le numéro ADL 3865.

²⁰⁶ ADL 9630.

L'entreprise Pouyat semble donc être la première manufacture privée en France à avoir développé la technique des jours cloisonnés et à l'avoir porté à un degré de perfection encore aujourd'hui inégalé. Et, bien que la production d'œuvres décorées à l'aide des émaux cloisonnés polychromes n'ait pas été une réussite sur le plan commercial, elle l'a été d'un point de vue artistique comme le souligne Chantal Meslin-Perrier²⁰⁷. Ce procédé rappelle les recherches menées par l'entreprise Christofle dans les années 1870 pour remettre au goût du jour des techniques anciennes venues d'Orient²⁰⁸, dans une même volonté d'appliquer la maîtrise technique à l'art

2.3.1.2 – Charles Donzel et le crayon céramique

A partir des années 1870, la manufacture Pouyat collabore également avec le peintre Charles Donzel, dont on a vu qu'il faisait partie du milieu artistique limougeaud, patronné par son grand ami Adrien Dubouché²⁰⁹. De cette association, on ne connaît aujourd'hui qu'une dizaine d'assiettes, réparties entre des collections particulières et le musée national Adrien Dubouché. Toutes présentent le même type de décoration, réalisée grâce à une technique nouvelle : le crayon céramique.

Selon Camille Leymarie, qui consacre quelques lignes aux assiettes réalisées sur des dessins de Donzel dans son article sur l'Exposition des Beaux-arts de 1879, ce « *procédé spécial* » aurait été introduit à Limoges par le peintre lui-même²¹⁰. Alexandre Brongniart dans son *Traité sur les arts céramiques* attribue la paternité de cette technique à un fabricant allemand, Müller, qui l'aurait fait connaître lors de l'Exposition universelle de Londres en 1862²¹¹. Le crayon céramique permet « *de dessiner en vert, bleu, rouge et sur biscuit* », et qu'il est fait « *avec la couleur vitrifiable mêlée à des matières agglutinatives qui doivent brûler au feu*²¹² ». Sur l'une des assiettes conservées au musée national Adrien Dubouché, la

²⁰⁷ Chantal MESLIN-PERRIER, *La manufacture de porcelaine Pouyat. Limoges 1835 – 1912*, Paris, RMN, 1994, p. 125.

²⁰⁸ Henri Bouilhet, chimiste et beau-frère de Charles Christofle, est à l'origine des travaux de l'entreprise pour appliquer les émaux cloisonnés aux pièces d'orfèvrerie.

²⁰⁹ Voir partie 2.1.1.2.

²¹⁰ Camille LEYMARIE, *La Céramique à l'Exposition des Beaux-arts*, Limoges, Chatras, 1879, p. 29.

²¹¹ Alexandre BRONGNIART, *op. cit.*, p. 795.

²¹² *Ibid.*

partie centrale est entièrement décorée d'un paysage typiquement limousin, où une rivière chemine dans une végétation abondante²¹³ (annexe LXV). Traitée en camaïeu bleu et vert, la scène évoque les nombreux dessins au fusain réalisés par l'artiste, qui affectionnait cette technique. Il faut noter ici le rendu des reflets subtils des arbres sur la surface de l'eau, le dégradé du ciel bleu ou encore l'aspect vaporeux de la végétation. Le crayon céramique permet donc à Donzel de reproduire de manière remarquable sa touche vibrante et les nuances de sa palette sur une pièce de porcelaine. L'aile de l'assiette est quant à elle décorée d'arabesques aux teintes pastels – bleu, vert et rose – qui laissent cependant apparaître le fond blanc. Camille Leymarie souligne d'ailleurs le raffinement de ce décor: « *Les assiettes [...] sont remarquables au point de vue de la décoration. Le décor est ce qu'il doit être, intéressant sans avoir trop d'importance ; il récrée les yeux et ne dissimule pas ce blanc magnifique, une des grandes joies du regard*²¹⁴ ».

L'entreprise, qui semble avoir été la seule à Limoges à utiliser cette technique nouvelle, rencontre d'ailleurs un très grand succès avec ces assiettes comme le souligne Camille Leymarie dans son rapport d'exposition.

2.3.1.3 – « Le grand feu »

Le « grand feu » est une technique décorative qui nécessite d'avoir de bonnes connaissances sur les procédés de cuisson et de savoir les maîtriser, ce qui explique que son emploi ne se soit pas généralisé avant le milieu du XIX^e siècle²¹⁵. Il n'est pas étonnant de voir qu'à Limoges la manufacture Pouyat ait travaillé sur ces questions de cuisson de décors puisque dès les années 1850 et jusque dans les années 1870, elle mène des recherches approfondies sur l'amélioration des cuissons, avec l'utilisation du gaz comme combustible notamment. Grâce à Peyrusson, la technique « du grand feu » connaît à partir des années 1870 une application industrielle que Pouyat comme l'ensemble des porcelainiers limougeaux vont rapidement adopter. Néanmoins, il est intéressant de voir que dans les deux dernières décennies du siècle, cette manufacture a beaucoup développé cette technique pour créer des

²¹³ ADL 4643.

²¹⁴ Camille LEYMARIE, *op. cit.*, p. 29.

²¹⁵ Voir partie 1.2.3.2.

pièces artistiques et décoratives, jusque là réalisées en porcelaine blanche. Par exemple, c'est avec le « grand feu » qu'ont pu être obtenus le vert, le bleu ou encore le rose aux nuances subtiles et délicates des assiettes peintes par Donzel.

D'autres exemples illustrent la volonté de la manufacture Pouyat d'utiliser cette technique pour arriver à des pièces originales et très éloignées de la production qui a fait sa renommée. C'est le cas d'un vase conservé au musée national Adrien Dubouché, datant des toutes premières années du XX^e siècle²¹⁶ et attribué au décorateur Chapeau (annexe LXVI). L'ensemble de l'objet est décoré d'aplats de couleurs très variées – vert, jaune, rouge orangé, blanc, bleu – disposés de manière aléatoire et qui font l'effet de « coulures » sur la paroi du vase. Par son décor et par sa forme à l'épaulement galbé et au col débordant, cet objet s'inscrit bien dans le courant de l'Art nouveau, très à la mode en ce début de XX^e siècle, tandis que la polychromie évoque quant à elle les recherches de Peyrusson. Mais, plus encore, ce vase rappelle les recherches des céramistes Ernest Chaplet et Auguste Delaherche, en particulier dans le domaine des grès décorés d'émaux flammés. On y retrouve les mêmes grands aplats de couleurs et le sentiment que le décor et la matière sont intimement fondus l'un dans l'autre et ne forment plus qu'un. Avec ce vase, on voit une autre volonté de la part de la manufacture Pouyat : celle de rivaliser avec d'autres productions céramiques, et en particulier les grès qui concentrent l'attention de tous les plus grands céramistes de la fin du siècle. En effet, dans leur désir de se rapprocher des productions japonaises, ces artistes choisissent le grès pour réaliser ce que Laurent d'Albis appelle « la révolution des décors céramiques ». Avec ce vase, la manufacture limougeaude semble avoir eu la volonté de prouver que la porcelaine pouvait imiter le grès ; mais elle a aussi souhaité montrer l'étendue des possibilités décoratives de la porcelaine.

2.3.2 – Audace décorative et diversité des formes

Une partie de la production de la manufacture Pouyat rappelle que l'entreprise a accordé une place importante à la recherche artistique. En effet, ces œuvres montrent que les

²¹⁶ ADL 8920.

limites de la décoration sur porcelaine ont été continuellement repoussées, quelle que soit la finalité de l'objet : pièce décorative ou utilitaire.

2.3.2.1 – Innovation dans la création

On vient de voir dans les chapitres précédents que la manufacture Pouyat présente une grande richesse de produits. Une production de style classique que l'on retrouve sur les catalogues de vente et des œuvres hors-ligne qui suivent les grands courants artistiques de l'époque et que l'on voit présentées sur les stands des Expositions universelles. Néanmoins, à côté de ces pièces, on trouve une poignée d'œuvres dont les formes et les décors montrent qu'il s'agit d'une production d'avant-garde, plus exceptionnelle.

Le service *Aïda* par exemple, fait partie de ces pièces aux formes tout à fait nouvelles : la matière de ces objets a été travaillée de telle sorte qu'elle n'est pas plane mais présente des ondulations, donnant l'impression que les pièces ont été faites en papier froissé (annexe LXVII). Les anses quant à elles ne sont pas traitées comme un élément rapporté, collé à la barbotine, mais elles sont réalisées d'un seul tenant avec le reste de l'objet. Elles présentent le même aspect ondulé, et donnent l'impression que le papier est en train de se déplier comme lorsqu'il vient juste d'être froissé par la main humaine, ce qui confère à l'ensemble une impression de mouvement. Les ondulations de la porcelaine créent également des jeux d'ombre et de lumière selon que les zones éclairées sont en creux ou en relief. Nul doute que ce service ait été difficile à réaliser quand on connaît les déformations que peut subir la porcelaine lors de la cuisson. Une tasse conservée au musée national Adrien Dubouché présente également une composition imitant le papier selon le principe du trompe-l'œil²¹⁷ : des épingles en léger relief retiennent sur les trois faces une feuille de papier, donnant l'impression que la tasse est en fait réalisée grâce à une feuille de papier pliée et épinglée sur trois côtés (annexe LXVIII). La quatrième face présente une épingle mais elle ne retient pas le papier, laissant un angle libéré qui forme ainsi l'anse de la tasse. Ce motif de pliage rappelle l'art de l'*origami* et s'inscrit dans la mode du japonisme de l'époque. Cette pièce est décorée d'un motif de tiges supportant des baies et ses lignes sont soulignées d'un

²¹⁷ ADL 4456.

trait de couleur noir. Un second exemplaire de cette forme est conservé dans une collection particulière, mais il est laissé entièrement blanc.

Un autre modèle, dont on ne connaît aujourd'hui qu'une photographie, relève de la même inspiration que les deux exemples précédents (annexe LXIX). La porcelaine y est traitée cette fois comme un tissu qui « emballerait » un objet, des jardinières en l'occurrence. Les coins du tissu sont liés par un fin ruban à la manière d'un nœud et servent à former les anses et les pieds de l'objet. La seule décoration supplémentaire est constituée par l'imitation d'une surpiqure aux points lâche sur le pourtour des quatre faces de l'objet. Le rendu des plis, des nœuds et des coutures est d'un tel réalisme que l'on pourrait croire que c'est un véritable tissu qui a été plongé dans la pâte à porcelaine²¹⁸.

Avec ces objets, la manufacture Pouyat a donc cherché à imiter en porcelaine des matières différentes, le papier, le tissu comme on l'a vu, mais aussi le cuir²¹⁹, ce qui donne l'impression d'une volonté de renouvellement permanent des formes et des motifs. Plus encore, cette recherche aux limites des possibilités de la matière et du savoir-faire des hommes, apparaît comme un véritable défi relevé par la maison Pouyat.

Comme pour les œuvres réalisées pour les Expositions universelles, nous ne savons pas aujourd'hui si ces objets représentent une part importante de la production de la manufacture Pouyat, même si plusieurs éléments nous laissent à penser le contraire. Tout d'abord, la plupart de ces œuvres ne portent pas la marque de l'entreprise et n'apparaissent pas dans les catalogues de vente conservés, ce qui suggère que leur difficulté de réalisation a contribué à les laisser à l'état de « prototype ». De plus, quand certains de ces objets sont présentés, et c'est le cas pour le service *Aida* et pour celui au motif de tissu, ils n'apparaissent pas dans le catalogue de la société américaine Hirschberg, mais dans celui édité par la manufacture elle-même et dont on a vu qu'il s'adressait probablement à une clientèle plus aisée²²⁰. Enfin, très peu de ces objets sont connus aujourd'hui, signe de leur faible commercialisation: les deux tasses représentant un papier épinglé sont conservées entre le

²¹⁸ Un service nommé *Satin* reprend lui aussi cette idée d'utiliser le tissu comme motif décoratif.

²¹⁹ Cat. d'exp., *La manufacture de porcelaine Pouyat, Limoges 1835-1912*, sous la direction de Chantal MESLIN-PERRIER, Limoges musée national Adrien Dubouché, 24 juin – 30 septembre 1994, RMN, Paris, 1994, p. 104.

²²⁰ Voir partie 1.3.1.2.

musée national Adrien Dubouché et une collection particulière et celle imitant le cuir se trouve elle aussi dans une collection privée. Pour le service *Aida*, cinq éléments sont aujourd'hui dans une collection particulière et deux autres – un bol et un pichet décorés d'une glaçure rose pâle – sont conservés au musée de Cleveland dans l'état de l'Ohio aux États-Unis²²¹. Enfin, pour le service imitant le tissu, aucun exemplaire n'en est connu à ce jour.

En réalité, ces objets n'ont sans doute pas été produits en très grande quantité et ils représentent plutôt ce que Marc de Ferrière le Vayer nomme à propos de la production de Christofle, des « produits d'appel », destinés à montrer le talent et la qualité artistique de la manufacture²²². Certaines de ces œuvres nous semblent constituer des pièces « expérimentales » dans lesquelles les Pouyat et leurs ouvriers ont cherché à pousser au plus loin l'audace décorative.

Camille Leymarie s'exclame dans un article de 1879 qu' « *il n'est rien d'impossible pour les habiles praticiens de la maison Pouyat* »²²³ et à la vue des œuvres dont nous venons de parler, on est tenté de le croire. En effet, leur audace et leur ingéniosité sont telles qu'il semble que pour eux tout peut devenir un sujet de décoration ; et c'est sans doute cela l'aspect le plus intéressant de cette production.

2.3.2.2 – La porcelaine architecturale

Contrairement à d'autres pays européens comme le Portugal ou les Pays-Bas, la France n'adopte que tardivement la céramique architecturale. Ce n'est qu'à partir des années 1850-1860 que les architectes et les artistes portent un regard nouveau sur ce moyen de décoration, encouragés en cela par l'attrait pour le Moyen-Orient et ses bâtiments colorés, la redécouverte de la polychromie sur les sculptures et monuments de l'Antiquité et du Moyen-âge et la publication en 1863 des *Entretiens sur l'architecture* de Viollet-le-Duc. Les Expositions universelles parisiennes de 1878 et de 1889 contribuent également à favoriser ce

²²¹ Ils sont conservés sous les numéros d'inventaire 1969.74.1 pour le bol et 1969.74.2 pour le pichet.

²²² Marc de FERRIERE LE VAYER, *Christofle. Deux siècles d'aventure industrielle 1793-1993*, Paris, Le Monde éditions, 1994, p. 279.

²²³ Camille LEYMARIE, *La Céramique à l'Exposition des Beaux-arts*, Limoges, Chatras, 1879 p. 26.

nouvel engouement pour la céramique architecturale : la première en faisant la promotion de la brique et la terre cuite ornementales, la seconde celle de la faïence et du grès²²⁴. C'est dans ce contexte que les industriels de Limoges sont encouragés par Camille Leymarie et d'autres personnalités locales à proposer avec l'emploi de la porcelaine une alternative à la décoration architecturale²²⁵. Dans ce domaine, qui est l'apanage des Anglais, Adrien Dubouché est persuadé que la France et Limoges parviendront dans avenir proche à fabriquer des panneaux de porcelaine architecturale à un prix raisonnable, susceptibles de concurrencer, voire de doubler, la production britannique²²⁶.

Le premier exemple à Limoges de ce type de production est un grand panneau de deux mètres de haut sur trois mètres de long, réalisé par la manufacture Pouyat pour l'Exposition universelle de 1878. Connue pour ses services de table blancs, cette entreprise est la première à s'intéresser à la porcelaine architecturale, diversifiant ainsi sa production. Ce panneau, qui constitue en quelque sorte un « prototype », présente un décor d'arabesques entourant l'inscription « J. Pouyat » dessiné par Renard, que Chavagnac et Grollier considère comme un artiste de la manufacture de Sèvres²²⁷. Il ne nous est connu aujourd'hui que par les descriptions des commentateurs de l'époque et par une photographie (annexe XLIV). Au moment de sa présentation « *il fit à Paris une grande sensation dans le monde des artistes*²²⁸ » et suscita l'admiration générale, si bien que certains critiques comme le limousin Camille Leymarie y ont vu « *le commencement d'un art nouveau qui [...] est appelé à prendre les plus beaux développements et peut augmenter dans une large mesure l'activité de nos fabriques*²²⁹ ». C'est de 1883 que date le second exemple de porcelaine appliquée à la décoration architecturale, avec le panneau réalisé là-encore par la manufacture Pouyat pour la façade d'une maison du square des Emailleurs à Limoges, où on peut toujours le voir aujourd'hui. De forme verticale, composé de soixante carreaux, son décor traité en bas-relief représente comme le précédent un motif d'arabesques très denses, ici peintes en vertes, au milieu desquelles se tient un vase bleu surmonté de la date de création écrite en chiffres

²²⁴ La faïence résistant mal aux intempéries, elle est progressivement remplacée pour les décorations extérieures par le grès, plus résistant.

²²⁵ Jean-Marc FERRER, *Laissez-vous conter la céramique en ville*, Limoges, Ville de Limoges, 2010.

²²⁶ Adrien DUBOUCHE, « La céramique contemporaine à l'Union centrale des beaux-arts », *l'Art*, 1876, pp. 52-57.

²²⁷ Xavier de CHAVAGNAC, Charles GROLLIER, *op. cit.*, p. 766.

²²⁸ Camille LEYMARIE, *op. cit.*, p. 31.

²²⁹ *Ibid.*

romains, le tout se détachant sur un fond ivoire (annexe LXX). Les trois couleurs utilisées ici – le vert de chrome, le bleu de cobalt et le rose de chlorure d’or – sont obtenues à l’aide de la technique de grand feu. Dessiné par Louis-Auguste Steinheil²³⁰, ce panneau montre également l’intérêt de la bourgeoisie pour ce type de décoration.

Parallèlement, la manufacture Pouyat crée également des décors pour les intérieurs, dont le plus célèbre à l’époque est celui qui ornait le vestibule de l’hôtel particulier d’Alfred Lemaigre-Dubreuil, rue d’Isly à Limoges. Le bâtiment a été détruit, mais les trois panneaux ont été par chance conservés et se trouvent actuellement dans des collections particulières. Le décor, particulièrement admiré et commenté au moment de son installation en 1878, offre une ornementation plus recherchée et plus soignée que pour les décors d’extérieurs : ceux-ci étaient destinés à être vus de loin et leurs motifs ne nécessitaient donc pas d’être traités avec une très grande précision. Le premier des trois panneaux de l’hôtel Lemaigre-Dubreuil, qui se trouvait à la droite de la porte d’accès au salon, est orné d’un paon grandeur nature, juché sur la branche d’un arbre qui occupe lui toute la partie supérieure. Son plumage se déploie jusque sur la bordure inférieure du panneau, décorée d’un motif géométrique (annexe LXXI). Le deuxième panneau, formant pendant avec le premier, n’est plus visible aujourd’hui, mais un article de l’époque nous en donne une description : « *A gauche de la porte, la même surface est occupée par un autre panneau à bordures analogues, un vase avec des rinceaux en forme le motif. L’aspect est moins chaud que dans le précédent, mais en revanche d’une élégance et d’une finesse qui en font une pièce décorative de premier ordre*²³¹ ». Enfin, le dernier panneau qui n’est pas non plus visible de nos jours, était installé au-dessus de la porte et le même article nous en donne un aperçu : « *Au-dessus de la grande porte et reliant les deux panneaux [...] un superbe cartel à écussons accolés (chiffres A D) couronne crânement le tout. Ses reliefs extraordinaires, l’intensité de son coloris lui donnent une puissance d’effet surprenante*²³² ».

Dans les mêmes années, la manufacture réalise plusieurs autres décors

²³⁰ Louis-Auguste Steinheil (1814-1884) est connu pour ses peintures et ses cartons de vitraux, dont certains ont été utilisés à la cathédrale Saint-Etienne de Limoges. Il a également collaboré avec Eugène Viollet-le-Duc pour les restaurations de Notre-Dame de Paris et de la Sainte-Chapelle notamment.

²³¹ L. BOURDERY, « La Céramique à l’Exposition de Limoges », *Le Courrier du Centre*, Limoges, 29 avril 1886.

²³² *Ibid.*

architecturaux : on lui attribue en effet de manière quasi certaine la frise de rosace et les médaillons représentant des Bacchus et des Bacchantes, qui ornent le jardin d'hiver du bâtiment du Cercle de l'Union et Turgot à Limoges. En 1893, lors de l'Exposition universelle de Chicago, elle présente une nouvelle plaque dans le style de celle réalisée pour l'Exposition de 1878 (annexe XLV). Il semble donc que dans les années 1880 et 1890, la manufacture Pouyat ait cru dans le succès de la porcelaine architecturale et ait multiplié les exemples pour montrer les qualités artistiques et décoratives que pouvait atteindre ce type de décoration.

À côté de ces œuvres exceptionnelles d'un coût élevé, la manufacture semble avoir réussi à développer une petite production industrielle de porcelaine architecturale : un article de 1889 nous apprend en effet que « *la maison Pouyat exécute en ce moment pour une brasserie de Paris une importante décoration en porcelaine au grand feu*²³³ ». En outre, de nombreux carreaux ont été trouvés lors de la fouille d'un dépôt de la manufacture : ils présentent un décor de motifs végétaux et d'éléphants et formaient vraisemblablement un ensemble²³⁴. Cette découverte archéologique nous permet donc de confirmer l'existence d'une telle production qui n'avait pas été mentionnée jusque là par les spécialistes. D'autres recherches archéologiques pourraient permettre de prouver son importance.

D'autres manufactures ont tenté elles aussi de se lancer dans la production de porcelaine architecturale, notamment celle de William Guérin, qui a réalisé à Limoges la décoration des Halles en 1889 et celle de la fontaine de l'Hôtel de Ville en 1893. Mais, aussi surprenant que cela puisse paraître, la céramique architecturale et en particulier la porcelaine, n'a pas connu un très grand développement à Limoges, pourtant premier centre de production de cette matière.

Cette partie de la production de la manufacture Pouyat, beaucoup moins connue que celle des services de table, montre la diversité de ses réalisations et prouve une nouvelle fois que les trois frères ont cru à la richesse décorative de la porcelaine.

²³³ Anonyme, « La décoration céramique des Halles », *le Courrier du Centre*, Limoges, 15 mai 1889.

²³⁴ Dominique Dussot, Rapport de fouilles, Limoges, DRAC, 2014.

Les chefs-d'œuvre de la manufacture Pouyat sont la preuve que l'industrialisation n'a pas entravé la création artistique à Limoges au XIX^e siècle. Comme on vient de le voir, le modernisme a pu même dans certains cas se mettre au service de l'art. D'une manière plus générale, la porcelaine de Limoges obtient progressivement dans la seconde moitié du XIX^e siècle une reconnaissance artistique internationale, qui atteint son point d'orgue lors de l'Exposition universelle parisienne de 1900. L'organisation de la grande rétrospective qui lui est consacrée la fait entrer définitivement dans le domaine de l'art.

3 – La porcelaine de Limoges : entre art et industrie

Art et industrie. Ces deux termes semblent apparemment antinomiques : comment en effet rapprocher le geste de l'artiste de la fabrication mécanique, l'œuvre unique de la production en série ? C'est justement cette question des rapports entre ces deux domaines qui a suscité tout au long du XIX^e siècle des débats passionnés : le développement de l'industrie n'est-il pas en train de tuer l'art ? L'union de l'art et de l'industrie est-elle possible et dans quelle mesure : art au service de l'industrie ou industrie au service de l'art ? D'autres questions découlent de ces débats comme celle du statut de l'artiste industriel ou encore celle des droits d'auteur entre l'artiste et le fabricant. Nous ne les traiterons pas ici pour nous concentrer sur les grandes conceptions qui vont s'affronter parmi les intellectuels et les artistes de l'époque.

La porcelaine, l'orfèvrerie ou encore l'ébénisterie, qui sont au début du XIX^e siècle des activités artistiques, sont au cœur du débat car elles vont se trouver confrontées à la question de leur industrialisation. A Limoges, qui devient le premier centre de production de la porcelaine en France, la question est encore plus cruciale car les porcelainiers sont partagés entre deux modèles : celui de Sèvres, entièrement dédiée à l'art et celui de Minton, symbole de la réussite industrielle. En se démarquant de ces deux exemples, Limoges va tenter de trouver une voie qui soit lui propre. On verra que c'est en fait la stratégie adoptée par la plupart des industries d'art en France au XIX^e siècle.

3.1 – « *De l'union des arts et de l'industrie*²³⁵ » : le grand débat du XIX^e siècle

La question des rapports entre art et industrie ne se pose pas avant le XIX^e siècle. En effet, jusque là le mot industrie désigne la dextérité, l'adresse à faire quelque chose ce qui la rapproche de l'artisanat ; l'Encyclopédie la caractérise à la fois par « *le simple travail des mains* » et par les « *inventions de l'esprit en machines utiles aux arts et métiers* ». Dans ce sens, elle n'est en rien en contradiction avec l'art et l'artisanat. L'industrie au XVIII^e siècle, ce sont les activités de fabrication manuelle, « les arts mécaniques », et donc aussi les manufactures, qui produisent des objets de luxe, proches de l'art. Industrie et art ne s'opposent pas et même se complètent.

C'est avec la profonde transformation des modes de production, que l'on nomme Révolution industrielle, que l'industrie va recouvrir une réalité différente et devenir un « *système de production de biens de consommation obtenus par la transformation de matières premières, système caractérisé par la fabrication à l'aide de machines, la production en grande série, la concentration des ouvriers producteurs en un même lieu – l'usine – et la division du travail*²³⁶ ». Le fait de produire des objets en grande quantité, uniformisés, où la machine relègue la main de l'homme à un rôle subalterne apparaît alors en opposition complète avec les caractéristiques de la création artistique.

3.1.1 – *Contre l'union de l'art et de l'industrie*

Dès le démarrage de l'industrialisation, des artistes élèvent leur voix pour dénoncer la menace que représente le progrès pour l'art. Balzac en 1839 écrit : « *En*

²³⁵ Ce titre est repris de l'ouvrage du comte de Laborde : *De l'union des arts et de l'industrie*, Paris, Imprimerie impériale, 1856

²³⁶ Jean-François LUNEAU, « Art et industrie au XIX^e siècle : des arts industriels aux industries d'art », *Art et Industrie (XVIII^e – XXI^e siècle)*, J.A Picard, Collection « Histoire industrielle et société », Paris, 2010, p. 18.

*travaillant pour les masses, l'industrie moderne va détruisant les créations de l'Art antique dont les travaux étaient tout personnels au consommateur comme à l'artisan. Nous avons des produits, nous n'avons plus d'œuvres*²³⁷ ». La machine, la technique, prendraient le pas sur l'esprit humain, le génie. Pour Baudelaire, « *l'industrie, faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie*²³⁸ ». Victor Hugo résume en une formule lapidaire cette opinion : « *L'industrie a remplacé l'art*²³⁹ ».

Mais ce sont des intellectuels qui vont le plus alimenter le débat en multipliant les articles sur l'impossibilité d'une union. Leurs arguments sur l'antinomie entre art et industrie peuvent se classer en quatre grandes thématiques. La première relève de la temporalité : l'art est du domaine de l'histoire, de la pérennité, et se rapporte essentiellement au passé ; l'industrie au contraire représente la modernité, la contemporanéité et aussi la caducité. L'art traverse les siècles, alors que les produits de l'industrie ne sont que « de pacotille ». Cette idée est encore vivace à la fin du siècle, comme en témoigne le débat sur la construction de la Tour Eiffel, qualifiée par ses opposants « *d'odieuse colonne de tôle boulonnée* », qui va déshonorer « *le Paris des gothiques sublimes*²⁴⁰ ». C'est pour la même raison que le réalisme d'un Courbet ou l'Impressionnisme naissant, qui font de la modernité le sujet de leurs œuvres, seront rejetés par la critique.

La deuxième thématique oppose l'art, relevant du domaine de l'esprit, à l'industrie, relevant de celui de la matière. L'art se rapporte aux sentiments, à la vie morale alors que l'industrie sert à satisfaire les besoins de la vie matérielle. L'art est donc une activité purement intellectuelle, à but esthétique, tandis que l'industrie est technicienne et machiniste. Ruskin et ses partisans sont les plus farouches défenseurs de cette idée, qui dénoncent « *comme une activité sacrilège à l'égard de la Beauté et de l'Esprit, toute tentative pour mécaniser, pour industrialiser l'Art*²⁴¹ ». Les théories de Ruskin conduiront à la création dans les années 1860 en Angleterre du mouvement des Arts & Crafts.

²³⁷ Honoré de BALZAC, *Béatrix*, dans *La Comédie humaine, II. Etudes de mœurs : scènes de la vie privée*, Réed., Paris, Gallimard, 1979, p. 638.

²³⁸ Charles BAUDELAIRE, « Le public moderne et la photographie », *Études photographiques*, 6 mai 1999 (page consultée le 02 septembre 2014), <<http://etudesphotographiques.revues.org/185>>.

²³⁹ Victor HUGO, « Guerres aux démolisseurs ! », *Œuvres complètes*, Réed., Paris, Robert Laffont, 1985, p. 179.

²⁴⁰ Lettre de protestation contre l'érection de la Tour Eiffel, publiée dans *Le Temps*, le 14 février 1877.

²⁴¹ Jean-Pierre LEDUC-ADINE, « Les arts et l'industrie au XIX^e siècle », *Romantisme*, 1987, n° 55, p. 71.

Le troisième argument oppose l'industrie, soumise à la machine et à la technique, à l'art, domaine de la liberté qui seule permet la création : la première n'est capable que de reproduire quand le second libère toutes les capacités de l'esprit humain. Ainsi, l'art est associé à la noblesse de la création tandis que l'industrie est reléguée à la laideur de la reproduction. Fruit de l'inventivité de son créateur, l'œuvre d'art est unique, à la différence de l'objet industriel, multiple, car résultat d'un processus de reproduction industrielle.

Enfin, l'art et l'industrie s'opposent sur la question de la fonction. Selon Théophile Gauthier, « *il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien*²⁴² ». L'œuvre d'art est donc étrangère à toute notion d'utilité, à la différence de l'objet industriel qui est un produit, se définissant par sa fonction et réalisé dans un but précis. Il est destiné à un marché, étroitement lié au commerce et à l'argent, notions matérielles chargées d'une connotation péjorative.

Ces intellectuels fustigent « la contamination » du domaine matériel sur l'esprit et l'application sans discernement de la notion de progrès à l'art comme à la technique²⁴³. Pour eux, art et industrie sont définitivement inconciliables, mais leurs arguments sont sérieusement contestés par une autre partie de leurs contemporains.

3.1.2 – *Le comte de Laborde et le primat de l'art sur l'industrie*

A partir de l'Exposition universelle de Londres de 1851, le camp de ceux qui cherchent les possibilités d'une union entre art et industrie, trouve un soutien de poids en la personne de Léon de Laborde.

Le comte Léon de Laborde publie en 1856 son volumineux rapport sur l'Exposition universelle de 1851, intitulé *De l'union des arts et de l'industrie*, qui a un profond retentissement. Issu d'un milieu intellectuel, Laborde a fait ses études à l'université

²⁴² Théophile GAUTIER, Préface de *Mademoiselle de Maupin*, Réed., Paris, Robert Laffond, 1995, p. 173.

²⁴³ Marta CARAION, *Les philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques. Littérature, sciences et industrie en 1855*, Genève, Droz, 2008.

de Göttingen avant d'entreprendre de nombreux voyages en Europe du Sud et au Proche-Orient où il a développé son goût pour les antiquités classiques. Il se lance ensuite dans une carrière diplomatique qui le conduit successivement dans les ambassades de Rome, Londres et Cassel. Membre de l'Institut en 1842, il est conservateur des Antiquités du Louvre entre 1845 et 1848, puis des collections du Moyen-âge et de la Renaissance de 1850 à 1854. Outre son rôle dans l'enrichissement des collections, il est l'auteur de nombreux ouvrages sur l'histoire de l'art. Mais c'est en tant que membre du jury de plusieurs expositions industrielles que Léon de Laborde développe ses idées sur les liens entre art et industrie.

La parution du rapport en 1856 intervient à une époque où le débat entre partisans et détracteurs de la collaboration entre les deux domaines bat son plein. En effet, l'Exposition universelle de 1855, a présenté les machines et les produits de l'industrie à la manière des œuvres d'art, invitant les visiteurs à les regarder comme telles, à les admirer. Plus encore, elle a attribué aux beaux-arts une section, la huitième, au même titre que tous les domaines de l'industrie. Tout ceci a pour effet de placer aux yeux du public, l'art et l'industrie sur un pied d'égalité. C'est dans ce contexte que Laborde s'engage lui aussi pour une union de l'art et de l'industrie.

Pour lui, les relations entre ces deux entités relèvent d'abord d'une nécessité économique. Lors de la *Great Exhibition*, Laborde fait le constat que c'est grâce à l'esthétisme de ses productions – son « bon goût » – que la France a réussi à rivaliser économiquement avec les autres nations européennes, et en particulier avec la très industrialisée Grande-Bretagne : « *Tous les grands pays industriels ont dirigé leurs efforts vers le bon marché ; la France seule [...] a poursuivi la perfection de l'œuvre par l'intervention des arts dans l'industrie, par la bonne fabrication et les soins apportés à l'exécution des moindres détails*²⁴⁴ ». La reconnaissance de la supériorité de la France dans le domaine de la qualité des produits est partagée par l'ensemble des commentateurs de l'époque, qui vont prendre conscience de l'importance de la question artistique dans le domaine industriel : « *Les nations étrangères se rencontrèrent donc, en quittant l'Exposition, dans cette pensée commune, qu'il ne suffisait pas d'avoir des machines, du charbon de terre, des capitaux ; qu'il fallait encore avoir du goût, et [...] elles résolurent de faire les plus*

²⁴⁴ Léon de LABORDE, *op. cit.*, tome I, p. 383.

*grands sacrifices pour, à l'imitation de la France, encourager les arts, non plus seulement au point de vue des jouissances supérieures, mais sous l'influence des préoccupations les plus positives et les plus graves dans le but de développer l'industrie, le bien-être des peuples et la puissance des États*²⁴⁵ ». L'art ne doit pas rester dans le domaine de l'esprit, un plaisir intellectuel réservé à une élite, mais il doit se renouveler en s'intéressant au monde réel, en s'associant avec l'industrie pour jouer un rôle dans l'économie des pays et l'éducation des peuples.

L'union de l'art et de l'industrie a pour Laborde une autre vertu : celle de permettre la diffusion de l'Art dans l'ensemble de la population, en mettant « *dans les mains de tous les chefs d'œuvre de génie que les gens de loisir et les riches pouvaient seuls posséder ou étudier*²⁴⁶ ». Pour cela il préconise la reproduction massive d'œuvres d'art par l'industrie, la multiplication des musées et l'ouverture d'écoles d'arts industriels. Le but ultime est d'éduquer le goût des peuples, des industriels et des artistes, pour atteindre le « bon goût ». C'est d'autant plus nécessaire que, alors que par ailleurs il a vanté la supériorité artistique de la France, Laborde déplore la médiocrité des objets présentés à l'Exposition de 1851, signe de « l'abaissement du goût ». Néanmoins, derrière l'idée noble de faire des artistes de tout le monde, apparaît en filigrane l'objectif économique de maintenir à la France sa supériorité dans le domaine des industries d'art. Car quand il parle d'industrie, Laborde ne pense qu'aux industries de luxe et de demi-luxe.

A l'opposé de ceux qui considèrent qu'art et industrie sont inconciliables, Laborde défend l'idée que l'intervention de l'art dans l'élaboration des objets industriels reste une donnée primordiale. Mais, dans l'association entre art et industrie, l'art demeure chez lui l'élément supérieur, ce qu'il exprime en disant que « *les machines ne sont rien sans l'art*²⁴⁷ ». D'ailleurs il parle plus volontiers « d'arts appliqués à l'industrie » que « d'arts industriels ». Pour lui il s'agit d'une relation hiérarchisée, unilatérale, car l'industrie a besoin de l'art alors que l'art n'a pas besoin de l'industrie. En cela, malgré son apparente modernité, Laborde reste prisonnier de la conception traditionnelle de la primauté de l'art sur la matière.

²⁴⁵ *Ibid.*, tome I, p. 385.

²⁴⁶ *Ibid.*, tome II, p. 571.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 386.

3.1.3 – Vers l'alliance de l'art et de l'industrie

Créée en 1801 sous l'égide de Chaptal, alors ministre de l'Intérieur, et composée de savants, de banquiers, d'industriels et de représentants de l'État, la Société d'Encouragement pour l'industrie nationale (SEIN) a pour but de permettre à la France de rattraper son retard sur l'industrie anglaise. Durant la première moitié du XIX^e siècle, elle participe étroitement à l'organisation des Expositions nationales des produits de l'industrie et elle manifeste ponctuellement son intérêt pour la question de la relation entre art et industrie, sous l'action de ses présidents, tous éminents scientifiques. Mais c'est à partir de l'Exposition universelle de 1851 qu'elle s'engage sur la nécessité d'une alliance entre les deux domaines. Dès 1852, elle crée une commission permanente des beaux-arts appliqués à l'industrie. Charles Laboulaye, principal promoteur de cette alliance écrit dans les premières pages de son *Essai sur l'art industriel* en 1856 : « C'est donc l'accord du beau [relevant de l'art] et de l'utile [relevant de l'industrie] qui forme la base de tout l'édifice de l'art industriel²⁴⁸ ».

Les idées défendues par les membres de la SEIN sont assez proches de celles de Léon de Laborde, qui d'ailleurs fut un temps un des administrateurs de la Société. Comme lui, elle est persuadée de l'intérêt stratégique de l'art dans le positionnement international de l'industrie française. Si la France veut conserver sa supériorité dans les arts industriels sur la Grande-Bretagne, supériorité qui a été reconnue par le monde entier lors de l'Exposition de Londres, elle doit se placer sur le « créneau » du haut de gamme, des industries de luxe et de demi-luxe, qui sont directement liées au domaine artistique. Jean-Baptiste Dumas, président de la SEIN déclare en 1853 : « l'industrie anglaise s'appuie sur le commerce pour arriver au profit par le bon marché ; l'industrie française s'appuie sur la science et l'art pour arriver à l'honneur par la perfection²⁴⁹ ».

Comme Laborde aussi, les membres de la SEIN sont convaincus de la nécessité de rénover l'enseignement artistique par la création d'écoles « de beaux-arts appliqués à l'industrie » dans les grands centres industriels afin d'accentuer l'influence des beaux-arts sur tous les produits industriels. Ces écoles sont destinées à former des individus, à la fois artistes

²⁴⁸ Charles LABOULAYE, *Essai sur l'art industriel*, Paris, Lacroix-Common, 1856, p. 3.

²⁴⁹ Bulletin de la SEIN, 52^e année, 1^{ère} série, 1853, mars, p. 131.

et ouvriers, connaissant les impératifs techniques de la production industrielle et capables d'adapter la forme à l'usage. Dans le même but, la SEIN encourage les recherches scientifiques et techniques en organisant des concours, en attribuant des prix et des distinctions. Cela passe aussi par d'autres moyens comme la commande de rapports sur les progrès des industries d'art, à l'image de celui d'Alphonse Salvétat sur la porcelaine de Limoges en 1875²⁵⁰.

Contrairement à Laborde, qui a élaboré une construction toute théorique, la SEIN met donc en place des applications pratiques, des réalisations concrètes, pour favoriser l'alliance de l'art et de l'industrie. Cela n'est pas étonnant quand on sait que la plupart des membres de la SEIN sont à la fois des savants et des hommes en contact avec le milieu industriel, comme Jean-Baptiste Dumas ou Alexandre Brongniart. La plupart d'entre eux croient en une science qui invente, une « science utile » susceptible de procurer des perfectionnements aux arts.

Pour la SEIN, et à la différence de Laborde, la relation entre art et industrie n'est pas unilatérale mais fonctionne dans les deux sens. C'est un véritable échange dont les termes seraient : l'art sert l'industrie autant que l'industrie sert l'art. Exemple des améliorations techniques qui ont bénéficié aux arts, les progrès de l'industrie textile qui ont fourni aux peintres des toiles de très grande largeur puis des toiles hydrofuges, support indispensable à l'un des « arts majeurs » qu'est la peinture. On pourrait citer aussi les travaux sur l'industrialisation des pigments comme le bleu outremer ou encore sur l'apport de l'acoustique à la connaissance des sons musicaux.

L'alliance de l'art et de l'industrie a donc été l'une des principales préoccupations de la Société d'Encouragement pour l'industrie nationale durant le XIX^e siècle. Au-delà de l'action de la SEIN, et sans doute grâce à elle, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la foi dans la fusion de l'art et de l'industrie se renforce. Elle aboutira à l'élaboration de la théorie du fonctionnalisme qui veut que la beauté d'un objet est en rapport direct avec sa fonction, comme l'explique Gustave Eiffel en 1887 pour défendre « la beauté propre » de sa tour : « *le premier principe de l'esthétique architecturale est que les lignes essentielles d'un monument*

²⁵⁰ Bulletin de la SEIN, 74^e année, 3^e série, t. II, 1875, pp. 223–230.

soient déterminées par la parfaite appropriation à sa destination²⁵¹ ». On est ici à l'opposé de ce qu'affirmait Théophile Gautier cinquante ans plus tôt²⁵².

3.2 – Limoges, quelle stratégie ?

Le débat théorique sur l'union de l'art et de l'industrie n'a sans doute pas passionné les industriels limousins. On peut se demander s'ils en ont même reçu l'écho. Naturellement, ils se sont concentrés sur des problématiques plus pratiques, comme la gestion quotidienne de leurs entreprises, qui semblent bien éloignées des discussions quasi philosophiques des intellectuels parisiens. En réalité, la question est bien liée aux activités des porcelainiers limougeaux, mais elle se pose en des termes différents, qui relèvent plutôt d'un positionnement commercial. Il s'agit pour eux de savoir s'ils doivent rester attachés avant tout à la tradition de production de luxe, ce qui signifie de renoncer à l'industrialisation de la fabrication, ou au contraire s'ils doivent intégrer toutes les innovations techniques aux dépens de la qualité artistique. Ou bien s'ils peuvent trouver une troisième voie qui consisterait à conjuguer à la fois art et industrie ?

3.2.1 – *L'exemple industriel : le modèle britannique*

Le début de la porcelaine à Limoges, fin XVIII^e – début XIX^e siècles, correspond exactement à la naissance de la Révolution industrielle en Angleterre. Durant les décennies qui suivent, le pays va s'affirmer comme la première puissance industrielle mondiale, dominant mais aussi inspirant ses concurrents européens.

Les facteurs qui expliquent l'avance technologique et économique britannique sont désormais bien connus. Le premier est la polarisation sur quelques secteurs industriels

²⁵¹ Gustave EIFFEL, *Le Temps*, 14 février 1887.

²⁵² Voir page 105.

modernes qui ont tiré la croissance au cours du XIX^e siècle : le coton, la sidérurgie, la construction mécanique et navale. L'industrie céramique anglaise ne fait pas à proprement parler de ces *leading sectors*, mais elle est cependant une branche très puissante de l'économie britannique. Comme eux, elle connaît une mécanisation rapide avec une utilisation importante de la machine à vapeur et du charbon. Elle est aussi polarisée dans un seul grand centre de production, le Staffordshire, comme l'industrie cotonnière à Manchester ou la construction mécanique à Birmingham. La ville de Stoke-on-Trent est la capitale anglaise de la céramique avec trois entreprises puissantes et réputées : Minton, Copeland et Wedgwood. En outre, chacune n'est pas spécialisée dans une seule production mais elle étend sa gamme à tous les types de céramique : porcelaine dure et tendre, faïence, parian²⁵³, majolique, poterie commune, avec des applications d'une extrême diversité : services de table, poterie de jardin ou encore carreaux de revêtement. La polarisation régionale présente de nombreux avantages en matière de coûts grâce à une concentration des approvisionnements, des infrastructures mieux adaptées et une formation de la main d'œuvre plus aisée. Enfin, dernier caractère de cette industrialisation, le rôle considérable des exportations : la céramique anglaise, comme le coton et la construction mécanique, inondent l'Europe et le monde de leurs productions grâce à des réseaux commerciaux extrêmement efficaces.

Avec l'industrialisation de la porcelaine à Limoges, les fabricants se trouvent durant la seconde moitié du XIX^e siècle en situation de concurrence avec les céramistes anglais, et en particulier avec Minton. En 1860, ils sont opposés au traité de libre-échange entre la France et l'Angleterre et l'enquête menée à cette occasion à Limoges révèle les raisons de leur refus. Ils pensent que la suppression des taxes douanières sur les produits anglais leur porterait un coup terrible, parce qu'ils ne pourraient pas lutter sur les prix. En réalité, l'enquête montre que les industriels limougeaux sont conscients de la supériorité des industries céramiques anglaises, supériorité qu'Emile Pouyat attribue à « *leur organisation [...] beaucoup plus puissante par leurs capitaux, leur outillage, leur application plus avancée de la mécanique, leur production plus considérable et les débouchés plus importants dont elles sont en possession sur les marchés étrangers*²⁵⁴ ». A cette reconnaissance des atouts britanniques, s'ajoute la conscience des faiblesses de Limoges, qui ne possède pas les

²⁵³ C'est un type de porcelaine contenant beaucoup de feldspath et qui prend l'apparence du marbre de Paros.

²⁵⁴ Conseil supérieur de l'agriculture, du commerce et de l'industrie, *Enquête : traité de commerce avec l'Angleterre*, Paris, Imprimerie impériale, 1861, p. 715.

infrastructures nécessaires aux transports des matières premières et des produits finis. Ils ne cessent de déplorer la cherté de la houille en raison de l'absence de ligne de chemin de fer entre Montluçon et Commentry et réclament la baisse des tarifs des compagnies ferroviaires. Alluaud précise même que « *tant que notre localité sera privée des voies de communication économiques et sûres qu'elle réclame, le prix de revient de nos porcelaines ne pourra être diminué*²⁵⁵ ». L'avantage là encore est aux Anglais car leurs manufactures sont installées dans les bassins houillers et que le prix du transport des céramiques est plus avantageux qu'en France, comme l'indique Alluaud : « *Quant au prix de transport, je crois qu'il est moins cher, par voie de mer et la Seine et même par le chemin de fer du Havre, du Staffordshire à Paris que de Limoges à Paris*²⁵⁶ ».

En retrait sur le plan industriel, les fabricants de Limoges sont en revanche sûrs de la supériorité qualitative de leurs produits : « *En ce qui concerne la supériorité des produits d'une fabrication sur l'autre, les porcelaines françaises, avec leur pâte blanche et transparente, leur vernis inaltérable, me semblent les premières*²⁵⁷ ». Certes les Anglais proposent des porcelaines avec une « *variété infinie et à bas prix de formes, de dessins et de décors* », mais il s'agit de produits différents de la fabrication française : ce sont des *bone china*²⁵⁸ et des faïences et non de la porcelaine dure, des décors par impression cuits au petit feu. Tout cela leur permet de produire à moindre coût. Sur le plan artistique aussi, les porcelaines limougeaudes sont reconnues comme supérieures aux productions anglaises, jugées sévèrement par Adrien Dubouché : « *On peut se fier à eux [les Anglais] pour tous les objets dits d'usage ; pour les choses de l'art c'est une autre affaire*²⁵⁹ ». Lors de l'Exposition universelle de 1851, les Anglais sont émerveillés par l'excellence française en matière de goût et comprennent qu'ils doivent faire un effort considérable pour mettre leurs arts à la hauteur de leur industrie. Ils réagissent rapidement en fondant le South Kensington museum, destiné à fournir aux industriels un vaste répertoire d'œuvres, dont beaucoup proviennent de France. La manufacture Minton quant à elle se lance dans l'imitation de styles anciens – Renaissance et

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 713.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 715.

²⁵⁸ Type de porcelaine qui contient au minimum 30% de cendre d'os utilisée comme fondant, d'où son nom de *bone china* dans les pays anglo-saxons.

²⁵⁹ Adrien DUBOUCHE, « La céramique contemporaine à l'exposition universelle de 1878 », *L'Art : revue hebdomadaire illustrée*, 4^{ème} année, t. 4, 1878, p. 52.

Sèvres – copies d'excellente qualité mais qui ne relèvent pas de la création artistique. Plus tard cependant, elle s'attache les services d'artistes français, comme Carrier-Belleuse ou Solon. En tout état de cause, la question de l'union de l'art et de l'industrie ne semble pas avoir suscité les mêmes débats qu'en France.

L'Angleterre s'impose au XIX^e siècle comme la première industrie céramique dans le monde. Conscient de cette supériorité, les industriels limougeaux comprennent rapidement qu'ils n'ont pas les moyens pour lutter avec elle sur le terrain des prix. En revanche, la meilleure qualité artistique de leur production semble être un moyen de soutenir la concurrence.

3.2.2 – Sèvres, la référence artistique

La manufacture de Sèvres est l'une des premières manufactures de porcelaine en France, avec celle de Chantilly. Fondée en 1740 à Vincennes sous l'impulsion de la marquise de Pompadour, favorite du roi Louis XV, elle est transférée en 1756 à Sèvres, dans des bâtiments nouveaux, spécialement conçus pour elle. Grâce au soutien du monarque et de son entourage, la manufacture royale de Sèvres rayonne sur toute l'Europe dans le domaine de la création porcelainière et acquiert un immense prestige²⁶⁰ : elle devient l'image de la perfection tant dans le domaine technique que dans le domaine artistique. Créée à l'époque où la porcelaine ne s'est pas encore industrialisée, elle utilise des techniques traditionnelles de fabrication et de décor, comme la peinture à la main, produit des pièces en petite quantité réservées à une élite. Ce sont aussi des œuvres artistiques réalisées par les plus grands artistes de l'époque : c'est d'abord le peintre François Boucher qui est invité à la manufacture en 1749, puis le sculpteur Étienne-Maurice Falconnet qui y travaille de 1757 à 1766 et participe activement au succès de ses œuvres en biscuit. À la fin du XVIII^e siècle et au cours du XIX^e, malgré l'apparition de nouvelles fabriques, l'affaiblissement de l'aristocratie et l'industrialisation de l'activité porcelainière, la manufacture garde sa renommée artistique :

²⁶⁰ En 1759, le roi place sous l'entier contrôle de la couronne la manufacture, qui prend alors le nom de manufacture royale de porcelaine.

aux Expositions des produits de l'industrie, puis aux Expositions universelles, elle obtient les plus hautes récompenses pour la qualité de ses œuvres. Elle conserve également sa place sur toutes les plus grandes tables européennes : l'impératrice Eugénie reçoit ses invités au palais de Compiègne dans des services de Sèvres et la reine Victoria achète plusieurs objets de la manufacture à l'occasion de sa venue à Paris en 1855²⁶¹.

La manufacture de Sèvres, par sa longévité et sa tradition artistique constitue bien au XIX^e siècle un modèle pour les manufactures de porcelaine européennes et en particulier pour les industriels limougeaux. A l'occasion de l'Exposition universelle de Paris en 1878, Emile Pouyat rappelle que « *la manufacture de Sèvres, par ses admirables produits, en avait développé le goût [de la porcelaine dure], comme à une autre époque elle avait propagé celui des porcelaines tendres*²⁶² ». A cette même occasion, l'un des principaux défenseurs de la porcelaine de Limoges, Adrien Dubouché, fait l'éloge de la manufacture de Sèvres dont il loue « [...] *les merveilles que l'on admire à juste titre, qui font la gloire de la manufacture*²⁶³ ». Signe de leur admiration, certains industriels de Limoges cherchent même à s'attacher des artistes travaillant à la manufacture de Sèvres pour créer des œuvres d'exception à l'occasion des Expositions universelles. C'est le cas d'Albert Dammouse, qui collabore à plusieurs reprises avec les fabriques limousines ou encore Ernest Chaplet.

Si Sèvres reste le modèle vers lequel les porcelainiers veulent tendre, il faut néanmoins admettre qu'il existe au cours du XIX^e siècle des rivalités entre elle et les industriels limougeaux. Pour preuve l'article de Ravenez de 1855, dans lequel il cherche à montrer que Limoges est parvenu au même rang que Sèvres dans le domaine de la qualité : « *L'opinion publique [...] déclare hautement qu'il est désormais prouvé qu'à Limoges, avec les éléments que contiennent aujourd'hui ses ateliers, on peut faire le service de table aussi bien qu'à Sèvres. En effet, que présente Sèvres : de belles pâtes ? Les kaolins de MM. Pouyat sont les plus beaux que l'on connaisse : un soin extrême dans la manipulation ? On sait avec*

²⁶¹ Cat. d'exp., *Napoléon III et la reine Victoria. Une visite à l'Exposition universelle de 1855*, sous la direction d'Emmanuel STARCKY et Laure CHABANNE, musée national du Château de Compiègne, 4 octobre 2008 – 19 janvier 2009, Paris, RMN, 2008.

²⁶² Jacques PLAINEMAISON, « La porcelaine des Pouyat à l'Exposition universelle de 1878 », *Sèvres : revue de la Société des amis du musée national céramique*, n°9, 2000, p. 56.

²⁶³ Adrien DUBOUCHE, *op.cit.*, p. 90.

*quelle attention ils ont fait épurer et travailler les matières dont ils se sont servis : le modelage et le tournage ? La critique la plus sévère ne peut trouver un défaut aux pièces sorties des mains de MM. Pouyat. La translucidité, la blancheur ? Limoges fait aussi blanc que Sèvres, et le service dont nous parlons est le plus blanc de tous*²⁶⁴ ». Et même dans le domaine artistique, Ravenez déclare que Limoges n'a rien à envier à Sèvres, le service Cérés réalisé par Comoléra, en étant la preuve.

En réalité, la différence majeure entre Sèvres et Limoges se situe dans le statut de leurs manufactures : celle de Sèvres, unique, est une manufacture d'Etat, tandis que celles de Limoges sont des manufactures privées. Sèvres a un rôle politique : elle véhicule l'image de la France, elle doit être la démonstration de ses savoir-faire et de ses talents artistiques. Elle réalise donc principalement des œuvres d'art. Soutenue financièrement par l'État, encouragée par ses commandes, la contrainte économique passe pour elle au second plan. En revanche à Limoges, les manufactures sont inscrites d'abord dans le circuit économique et ont avant tout un objectif de rentabilité. Elles sont soumises à la concurrence nationale et internationale et doivent sans cesse conquérir de nouveaux marchés.

Sèvres est tout au long du XIX^e siècle la référence du « bon goût » à la française. Toutes les manufactures européennes ont tenté de l'imiter et Limoges, à l'occasion des Expositions universelles, est parvenue à l'égaliser tant sur le plan technique qu'artistique. Mais le statut particulier de Sèvres, manufacture d'État, rendait impossible à Limoges de la prendre comme modèle économique.

3.2.3 – Limoges, la voie française de l'industrialisation

On vient de voir qu'au XIX^e siècle, ni le modèle industriel anglais, ni le modèle artistique de Sèvres ne peuvent correspondre parfaitement aux industriels de Limoges, soumis à des contraintes matérielles et financières différentes. On peut alors s'interroger sur la solution qu'ils vont trouver pour tenter d'exister entre ces deux modèles, ce qui revient à se

²⁶⁴ Louis Waldemar RAVENEZ, « Exposition universelle », *Le 20 décembre*, Limoges, 24 avril 1855.

questionner sur le positionnement économique qu'ils adoptent.

Les industriels limougeaux sont tiraillés entre deux contraintes : celle de fabriquer des pièces qui plaisent à la clientèle, de manière à vendre leur production dans des proportions suffisantes pour continuer à exister ; dans le même temps ils doivent réaliser des œuvres qui répondent aux exigences esthétiques des acteurs des arts décoratifs et de la critique, afin d'obtenir leur reconnaissance. Ils sont donc dans une situation délicate, qui consiste à capter une clientèle toujours plus large tout en tenant un rang et en conservant une image de qualité.

L'une des principales solutions des porcelainiers limougeaux pour répondre à cette double contrainte est la double production : ils produisent au sein de leur usine deux types d'objets différents. Dans son *Nouveau manuel complet du porcelainier, faïencier, potier de terre, du briquetier, du tuilier*, publié en 1846, Boyer résume parfaitement la conception qui est celle des porcelainiers de Limoges : « *Mon principe général, c'est qu'il faut travailler à la fois pour la gloire et la fortune [...] Pour la gloire, en étudiant les moyens de perfectionnement avec cette générosité d'artiste qui rend tout possible à l'aide de la persévérance ; pour la fortune, en alliant aux grands ouvrages qui ne conviennent qu'aux grandes fortunes, les ouvrages gracieux utiles et bon marché. C'est difficile sans doute, mais cela n'est pas impossible*²⁶⁵ ».

Cela revient à dire qu'ils créent des œuvres d'exception présentées le plus souvent lors des Expositions universelles et des Salons, qui leur valent généralement les éloges de la critique. Ces objets, souvent pièces uniques ou produites en très petite quantité, sont l'œuvre d'un artiste connu et reconnu. C'est le cas par exemple des services *Cérès* ou *Grain de riz* de la manufacture Pouyat, ou encore des pièces créées dans l'atelier d'Auteuil par certains des plus grands céramistes de l'époque pour la manufacture de Charles-Edward Haviland. Ils permettent à l'entreprise d'obtenir des prix prestigieux et constituent pour elle une vitrine. Ainsi, ce sont ses savoir-faire techniques et artistiques qui sont reconnus et salués par les critiques de l'époque et lui permettent d'acquérir une légitimité et une renommée nationale et

²⁶⁵ BOYER, *Nouveau manuel complet du porcelainier, faïencier, potier de terre, du briquetier, du tuilier*, Paris, Encyclopédia Roret, 1846, pp. 118-119.

internationale. Avec ces chefs d'œuvre, l'entreprise montre également qu'elle est ancrée dans les grandes problématiques esthétiques du moment. Cette fabrication est donc ponctuelle, limitée à des occasions et des commandes particulières, elle ne représente qu'une très petite partie de la production globale d'une manufacture et n'occupe en général qu'une équipe réduite à quelques ouvriers spécialisés. En revanche, elle nécessite du temps et la mobilisation de capitaux importants, les ratés étant souvent nombreux pour ce genre de pièces.

D'autre part, tous ces industriels ont une production plus courante, que l'on peut qualifier d'économique ou d'ordinaire, dont les objets sont fabriqués à grande échelle, à l'aide de machines, dont le prix de revient est nettement abaissé et la rentabilité avérée. Néanmoins, cette fabrication est d'un niveau de qualité et de prix qui la range dans la catégorie du demi-luxe, catégorie qui convient à la demande d'une clientèle bourgeoise qui veut des objets luxueux mais sans y mettre le prix. D'ailleurs les noms de certains services, comme *Paris* ou *Pompéi*, sont choisis pour évoquer aux clients les références du luxe. C'est sur ce marché que l'industrie porcelainière limougeaude a construit sa fortune. Ces pièces représentent en effet l'essentiel de sa production comme le précise Emile Pouyat qui indique que : « *les articles courants composent les neuf dixièmes de sa fabrication*²⁶⁶ ». La contrainte principale de cette production est qu'elle doit correspondre au goût changeant du public, d'où le renouvellement fréquent des modèles et la diversité des objets proposés. On retrouve cette variété sur les catalogues de vente, comme celui édité par la compagnie américaine Hirshberg pour la manufacture Pouyat notamment.

En réalité, il existe une réelle porosité entre ces deux productions pourtant différentes. En effet, certains modèles réalisés pour les Expositions universelles parviennent à être adaptés pour la production courante de la manufacture et sont déclinés en série. C'est le cas du service *Mousseline* de l'entreprise Pouyat présenté et primé à l'Exposition universelle de Londres en 1862, qui se retrouve à la fois sur le catalogue réservé à la clientèle aisée et sur celui destiné au public un peu moins fortuné, preuve de son adaptation à une production plus courante. La manufacture est aussi parvenue à éditer ce service en plusieurs variantes de difficulté et de prix : à pieds ou non, complet ou réduit. On peut également penser que les innovations et les perfectionnements techniques réalisés pour les pièces d'exception ont

²⁶⁶ Conseil supérieur de l'agriculture, du commerce et de l'industrie, *op. cit.*, p. 716.

profité à la production ordinaire. La maison Pouyat, comme l'ensemble des autres manufactures de Limoges, a ainsi répondu au vœu d'un Eugène Grasset qui pense que « *quand on aura trouvé de beaux types riches d'objets, et que la mode s'en sera emparée, on en fabriquera de tous les prix*²⁶⁷ ». Ils ont réalisé l'union du beau et l'utile.

En fait, la porcelaine de Limoges présente des caractéristiques communes avec d'autres activités comme l'orfèvre ou l'ébénisterie, regroupées comme elle au XIX^e siècle sous le terme « d'industries d'art ». En effet, elles ont toutes su maintenir une image de qualité, tout en adoptant un mode de production mécanisé, qui leur permet d'abaisser de manière conséquente les prix de vente et ainsi d'élargir la diffusion de leurs produits à la bourgeoisie et aux classes moyennes. Néanmoins, comme le précise Jean-Claude Daumas, si la recette du succès est la même pour toutes, le dosage des ingrédients est variable d'une activité à l'autre²⁶⁸ ; de même la réussite n'est pas comparable entre toutes.

La solution de la conciliation entre industrialisation et image de prestige, a permis à ces industries d'art de s'imposer au XIX^e sur un marché alors en pleine expansion, tant sur le plan national qu'international : celui du demi-luxe. Plusieurs raisons expliquent ce succès, et notamment celle de l'essor des musées industriels et des écoles d'art appliqués. Celles-ci ont permis à toute une génération d'ouvriers spécialisés d'appréhender les nouvelles conditions de fabrication qui s'offraient à eux et de les inclure dans les schémas plus classiques de création artistique ; ainsi, ils étaient capables à la fois de maîtriser toutes les composantes techniques de la fabrication des produits, et de leur donner un caractère artistique. On constate d'ailleurs qu'à Limoges, grâce à l'initiative d'Adrien Dubouché et aux financements des porcelainiers²⁶⁹, l'une des premières écoles d'arts appliqués à la porcelaine est ouverte en 1881, preuve de l'intérêt que portaient les industriels de la ville à ces questions d'art et d'industrie.

Néanmoins, si des facteurs ont été propices à son développement, ce

²⁶⁷ Eugène GRASSET, « L'art Nouveau, conférences faites à l'Union Centrale », *Revue des Arts Décoratifs*, Paris, 1897, p. 189.

²⁶⁸ Jean-Claude DAUMAS, « Des arts décoratifs au design industriel, ou la revanche des philosophes de la vapeur », *Art et Industrie (XVIII^e – XXI^e siècle)*, J.A Picard, Collection « Histoire industrielle et société », Paris, 2010, p. 184.

²⁶⁹ Alfred Lemaigre-Dubreuil participa notamment à ce financement.

positionnement économique relève également d'une évolution progressive de l'industrie française au XIX^e siècle. Disposant d'une main d'œuvre abondante et qualifiée, les industriels se sont naturellement tournés vers ces industries d'art que vers une mécanisation à outrance des moyens de production, comme on peut la voir en Angleterre. C'est cette différence d'évolution, ainsi que l'intégration plus tardive de la machine à vapeur, qui ont fait dire à toute une partie des historiens du XX^e siècle que la France était en retard par rapport à sa voisine britannique et que son modèle industrielle était par rapport à elle archaïque.

En réalité, les industries d'art comme la porcelaine de Limoges illustrent bien qu'il a existé en France une autre voie d'industrialisation, sans doute moins rapide et moins visible que dans d'autres nations européennes, mais qui correspondait mieux aux caractéristiques géographiques, sociales et politiques du pays.

Conclusion

Suite à la découverte du kaolin en 1756 à Saint-Yrieix-la-Perche, la fabrication de la porcelaine s'implante à Limoges et dans ses environs. Cette activité encore artisanale au tournant du XIX^e siècle, s'industrialise au cours de ce siècle et connaît alors un essor considérable : si cinq fabriques sont recensées en 1807, elles sont plus d'une trentaine en 1854 et occupent des milliers d'ouvriers. Au nombre croissant des manufactures, s'ajoute une mécanisation progressive des moyens de production, grâce notamment à la présence dans la ville d'ingénieurs de talent comme Paul Faure ou Alfred Lemaigre-Dubreuil. Le nombre des exportations de produits limougeaux vers les pays étrangers et en particulier les Etats-Unis, illustre également le succès de cette industrie. Car oui, la porcelaine de Limoges est avant tout une industrie et sa réussite est à cette époque incontestable : elle est le premier centre de production de la porcelaine en France. C'est grâce à l'esprit moderne et entreprenant des porcelainiers de Limoges que cet essor a été rendu possible, et parmi eux, les frères Pouyat méritent une place particulière. Ils ont sans cesse cherché à améliorer leurs compétences et leurs techniques pour faire de leur entreprise l'une des plus puissantes de la région.

Cependant, ils ont également consacré une partie de leurs capitaux et de leur temps à la création de chefs d'œuvre, signés par des artistes importants du XIX^e siècle. Ces collaborations fructueuses montrent à quel degré artistique et à quelle perfection technique est parvenue cette manufacture. Si aujourd'hui son nom n'est plus connu que des amateurs, il ne faut pas oublier qu'elle fut l'une des maisons de porcelaine les plus réputées du XIX^e siècle. De Limoges à Sèvres, de Minton aux Etats-Unis, on admire et loue l'excellence de sa production. Léon Arnoux, élève à Sèvres puis directeur de la plus importante manufacture de porcelaine d'Angleterre déclare d'ailleurs que personne n'égale cette manufacture, ni dans la perfection des formes, ni dans la pureté des décors.

La difficulté au XIX^e siècle restait à conjuguer ces deux domaines inconciliables pour beaucoup que sont l'art et l'industrie. La manufacture y est parvenue en distillant dans ses produits courants la qualité, la blancheur, l'élégance des formes et l'originalité des décors

qui faisaient toute la réputation de ses pièces artistiques. Ainsi, cette alliance de l'art et de l'industrie lui a permis de se positionner dans un secteur économique qui répondait bien à ces attentes : celui du demi-luxe. En effet, ce marché s'adresse à une bourgeoisie qui recherche des produits de qualité, de prestige, relevant de l'art, tout en voulant des produits au coût moins élevé que le luxe, réalisés dans des matières moins nobles et donc relevant de l'industrie. Bien sûr la manufacture Pouyat et la porcelaine de Limoges ne sont pas les seules à y être arrivées, puisque d'une manière générale l'ensemble des autres industries d'art ont réussi.

Ce mémoire, à travers l'exemple de la manufacture Pouyat, nous a donc permis d'étudier tout un pan de la production de la porcelaine de Limoges, qui, pour diverses raisons, n'avait jusque-là été que très partiellement abordée. Malgré l'absence d'archive d'entreprise, les recherches menées pour trouver d'autres documents, ont montré qu'il existait des sources encore inexploitées. C'est le cas notamment du rapport de fouilles d'un dépôt de la manufacture Pouyat, très précieux pour confirmer certaines hypothèses sur la production courante de l'entreprise. Tout porte à croire que des campagnes de fouilles plus fréquentes permettraient de compléter nos connaissances sur l'industrialisation de la porcelaine de Limoges, tout comme la recherche dans les archives américaines permettraient de saisir l'ampleur de la commercialisation des produits limougeauds sur le sol américain, et non plus seulement ceux de la manufacture Haviland.

Bibliographie

Sources

1 – Sources manuscrites

A - Archives départementales de la Haute-Vienne :

Série 4E20/213 : minutier du notaire Jean Dupuytren, 18 octobre 1839

Série 4E75 : minutier du notaire Malaud, 1883

Série 4M 125 : liste des membres du Cercle de l'Union, compte-rendu de la séance du 31 janvier 1879.

Série 8M41 : Expositions universelles de Londres 1862, Paris 1867, Vienne 1874

Série 13U247: jugements du tribunal de commerce de Limoges

Série 13U248 : registre des marques de fabriques déposées, 1900-1920

Série 23J526: Fonds Haviland, porcelaine limousine exportée à New-York, 1896-1914

B - Archives du musée national Adrien Dubouché

ANONYME, *Ecole nationale des arts décoratifs : documents à conserver sur la Fabrique de M. Pouyat*, [s.d], 5 pages.

2 – Sources imprimées

A- Presse et rapports

ANONYME, « Les échos du lundi », *Le courrier du centre*, Limoges, 19 septembre 1927.

Henri ARDANT, *Rapport sur le musée céramique*, Limoges, Chatras, 1868.

Henri ARDANT, *Notice historique sur l'art céramique et le musée de Limoges*, Limoges, Veuve H. Ducourtieux, 1869, 33 pages.

Conseil supérieur de l'Agriculture, du commerce et de l'industrie, *Traité de commerce avec l'Angleterre*, t. 6, Paris, Imprimerie impériale, 1862, pp. 713-716.

Charles DONZEL, « La Céramique à l'Exposition Universelle », *Le Courrier du Centre*, Limoges, 8 juin 1878, pp. 2-3.

Paul DUCOURTIEUX, *Almanach Ducourtieux*, Limoges, 1859.

Alfred HACHE, *Exposition internationale de Chicago en 1893*, sous la direction de Camille Krantz, Paris, Imprimerie nationale, 1894, 36 pages.

Ferdinand de LASTEYRIE, « La porcelaine à l'exposition internationale de Londres », *Le courrier du centre*, Limoges, 4 décembre 1862.

Camille LEYMARIE, « La maison Pouyat », *le Courrier du Centre*, Limoges, 27, 29 avril et 1^{er} mai 1878.

Camille LEYMARIE, *La céramique à l'exposition des beaux-arts de 1879*, Limoges, Chatras, 1879, 82 pages.

Ministère de l'Agriculture, *Catalogue des brevets d'invention d'importation et de perfectionnement*, Paris, Veuve Bouchard-Huzard, 1856, 612 pages.

François MENIL, « Les industries limousines à l'exposition de Chicago », *Le courrier du centre*, Limoges, 7 novembre 1894.

Rapport du préfet et procès-verbaux des délibérations, Guéret, imprimerie Dugenes, septembre 1854, 214 pages.

Louis Waldemar RAVENEZ, « Exposition universelle », *Le 20 décembre*, Limoges, 24 avril 1855.

Louis Waldemar RAVENEZ, *Aperçu statistique de l'exposition de Limoges en 1855*, Limoges, Ardillier, 1855, 176 pages.

Jean-Baptiste RUAUD, « Question de cuisson à la houille », *la Voix de la Province*, Limoges, Sourilas Ardillier, avril 1862, 259 pages.

Alphonse SALVETAT, *Les arts céramiques exposés à Londres en 1862*, Paris, imprimerie Bourdier, 1862.

Louis-Alphonse SALVETAT, « Rapport sur les progrès récents réalisés par l'industrie privée dans la fabrication de la porcelaine. Etat actuel de la fabrication de Limoges », *Bulletin de la Société d'encouragement pour l'Industrie Nationale*, n°74, février 1875, pp. 83-99.

Louis-Alphonse SALVETAT, « Rapport sur la fabrication mécanique des assiettes de porcelaine par les machines-outils inventées par M. Faure, ingénieur-mécanicien à Limoges », *Bulletin de la Société d'Encouragement pour l'industrie nationale*, n°75, mai 1876, pp. 223-230.

B- Catalogue

Société anonyme la Céramique, Limoges, [s.d], 87 pages.

ANONYME, *Complete catalogue of Genuine French China for Decorating*, Baltimore, Hirshberg Art Co., [s.d], pp. 3-14.

Ouvrages

1- Ouvrages historiques sur l'industrie française et limousine

Hubert BONIN, « La Grande Dépression française à la fin du XIX^{ème} siècle : réflexion sur sa datation et sur sa fonction », *Histoire, économie et société*, 6^{ème} année, n°4, 1987, pp. 509-533.

Alain CORBIN, *Archaïsme et modernité en Limousin au XIX^e siècle. La rigidité des structures économiques, sociales et mentales*, 1ère éd. Paris, Marcel Rivière, 1975, Rééd. Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1999, 1167 pages.

Camille GRELLIER, *L'industrie de la porcelaine en Limousin. Ses origines, son évolution, son avenir*, Paris, Larose, 1909, 511 pages.

Jean-Pierre LARIVIERE, *L'industrie à Limoges et dans la vallée limousine de la Vienne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, 177 pages.

Louis REYBAUD, *L'industrie en Europe*, Paris, Michel Lévy frères, 1856, 297 pages.

Hélène RESTOIN-EVERT, Paul-Edouard ROBINNE, « Activité porcelainière en Limousin : inventaire d'un patrimoine industriel », *l'Archéologie industrielle en France*, n° 16, décembre 1987, pp 53-71.

Denis WORONOFF, *Histoire de l'industrie en France*, Paris, Points, 1998, 674 pages.

2 - Ouvrages sur les techniques de la porcelaine

Anonyme, « Décoration par impression », *La Céramique*, t .12, 1909, pp. 72-73.

Bernard BUMPUS, *Pâte-sur-pâte, The Art of Ceramic Relief Decoration 1849-1992*, Londres, Barrie & Jenkins, 1992, 238 pages.

Nicole BLONDEL, *Céramique. Vocabulaire technique*, Paris, Editions du Patrimoine, Collection « Vocabulaires », 2001, 431 pages.

Alexandre BRONGNIART, *Traité des arts céramiques ou des poteries considérées dans leur histoire, leur pratique et leur théorie*, 3ème édition, Paris, Dessain et Tolra, 1877.

Jacques COUDAMY, *L'envers du décor : le four rond à porcelaine*, Limoges, Culture et Patrimoine en Limousin, 2007, 126 pages.

Alfred DUBREUIL, *Encyclopédie chimique*, La porcelaine, t. V, Paris, Dunod, 1885, 531 pages.

Antoinette FAY-HALLE, « Le décor de pâte sur pâte : une innovation du 19^e siècle », *Connaissance des arts*, n°503, février 1994, pp. 94-103.

Régine de PLINVAL DE GUILLEBON, « Un phénomène périodique : la mode du décor d'or appliqué et d'email sur la porcelaine française (XVII^e-XIX^e siècles) », *Sèvres : revue de la société des amis du musée national de céramique*, n°1, 1992, pp. 7-22.

3- Ouvrages généraux sur la porcelaine française et européenne

Nicole BALLU, *La porcelaine française*, Paris, Massin, 1958, 16 pages.

Michel BLOIT, « Quelques aspects inédits de l'histoire de la manufacture de porcelaine de Fours (Nièvre) : 1817-1865 », *Mémoires de la Société Académique du Nivernais*, tome LXII, Nevers, 1980, pp. 39-49.

Michel BLOIT, *Trois siècles de porcelaine de Paris*, Paris, Hervas, 1988, 141 pages.

Xavier de CHAVAGNAC, Charles GROLLIER, *Histoire des manufactures françaises de porcelaine*, Paris, Alphonse Picard et fils, 1906, 966 pages.

Claire DAUGUET, Dorothée GUILLEME-BRULON, *La porcelaine française*, Paris, Massin, 1980, 84 pages.

Patrick DUPONT, *Porcelaines françaises aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Les éditions de l'illustration Baschet & Cie, 1987, 192 pages.

Antoinette FAY-HALLE, Barbara MUNDT, *La porcelaine européenne au XIX^e siècle*, Paris, Vilo, 1983, 302 pages.

Serge GRANDJEAN, « Le cabaret égyptien de Napoléon », *Bulletin des musées de France*, n°3, avril 1950, pp. 62-65.

Régine de PLINVAL DE GUILLEBON, *Porcelaine de Paris 1770-1850*, Paris, Vilo, 1972, 350 pages.

Régine de PLINVAL DE GUILLEBON, *La porcelaine à Paris sous le Consulat et l'Empire : fabrication, commerce, étude topographique des immeubles ayant abrité des manufactures de porcelaine*, Genève, Droz, 1985, 239 pages.

Régine de PLINVAL DE GUILLEBON, *Faïence et porcelaine de Paris : XVII^e – XVIII^e siècles*, Dijon, Faton, 1995, 479 pages.

Rosalind SAVILL, « A new catalogue of French porcelain in the Royal collection », *The Burlington magazine*, n°1288, juillet 2010, pp. 470-473.

Emile TILMANS, *Porcelaines de France*, Paris, Henri Veyrier, 1987, 320 pages.

4- Ouvrages sur la porcelaine limousine

Jean d'ALBIS, Céleste ROMANET, *La porcelaine de Limoges*, Paris, Sous le Vent, 1980, 255 pages.

Jean d'ALBIS, Noëlle des HORTS, « La porcelaine des Pouyat », *Actes du Vème colloque de céramologie*, Paris, 1-2 décembre 1990, Varia, Paris, 1991, pp. 33-35.

Jean d'ALBIS, Noëlle des HORTS, *La porcelaine des Pouyat*, Paris, Varia, 1992, 63 pages.

François ALLUAUD, « De l'influence de la cuisson à la houille sur l'avenir des fabriques de porcelaine en Limousin », *Congrès scientifique de France*, 26^{ème} année, t.1, 1860, pp. 651-665.

Gabriel ARDANT, « Histoire de l'industrie de la porcelaine à Limoges », *Revue des arts décoratifs*, 6^{ème} année, 1885-1886, pp. 235-242.

Alain BARON, *Histoire de la porcelaine de Limoges*, Limoges, René Dessagne, Collection « Terres vivantes », 1986, 184 pages.

Jacques COUDAMY, *240 années de porcelaine*, Limoges, Les éditions Jacques Coudamy, 2013, 209 pages.

Serge GAUTHIER, « Les Pouyat et leurs blancs », *Les Cahiers de la céramique et des arts du feu*, n°29, 1959, pp. 35-39.

Noëlle des HORTS, « Les blancs de Pouyat et leurs émules », *Dossier de l'art*, n°12, mai-juin 1993, pp. 26-35.

Alfred LEROUX, *Histoire de la porcelaine de Limoges, bibliographie, chronologie, statistique*, Limoges, Ducourtieux et Gout, 1904, 177 pages.

Edith MANNONI, *Porcelaine de Limoges*, Paris, Massin, 1993, 143 pages.

Chantal MESLIN-PERRIER, « Limoges de l'Art Nouveau à l'Art Déco », *L'estampille - L'objet d'art*, n° 269, mai 1993, pp. 44-49.

Chantal MESLIN-PERRIER, Marie SEGONDS-PERRIER, *Limoges, deux siècles de porcelaine*, Paris, Les éditions de l'Amateur, 2002, 453 pages.

Chantal MESLIN-PERRIER, *La porcelaine de Limoges*, Paris, Editions Jean-Paul Gisserot, 2006, 32 pages.

Annick MOREAU-FEUNTEUN, *Les Haviland et le marché de la porcelaine aux Etats-Unis (1865 - 1910)*, thèse de doctorat en langue et littérature anglaises et américaines, tapuscrit, sous la direction de Cassilde Tournebize, Université de Toulouse 2, 2000.

Julien TURGAN, « Fabrique de porcelaines et faïences de MM. Haviland et Cie à Limoges (Haute-Vienne) », *Les Grandes usines*, n°18, 1882, pp. 1-24.

Nathalie VALIERE, *Un américain à Limoges : Charles Edward Haviland (1839 - 1921)*, Tulle, Lemouzi, 1992, 242 pages.

Pierre VERLET, « La porcelaine de Limoges au Musée Adrien Dubouché », *La Revue française*, n°84, 1956, pp. 53-64.

Henrietta BARCLAY WRIGHT, « In the shops », *Keramic Studio*, volume 2, janvier 1900, p. 189.

5- Ouvrages sur les expositions universelles et régionales

Hubert Howe BANCROFT, *The book of the Fair, Chicago*, The Bancroft Company, 1893, 1000 pages.

Alfred DARCEL, « Les arts industriels à l'exposition de Londres », *Gazette des Beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité*, t. 14, 1863, pp. 64-86.

Adrien DUBOUCHE, « La céramique contemporaine à l'Union centrale des beaux-arts », *L'Art : revue hebdomadaire illustrée*, 2^{ème} année, t. 4, 1876, pp. 52-57.

Adrien DUBOUCHE, « La céramique contemporaine à l'exposition universelle de 1878 », *L'Art : revue hebdomadaire illustrée*, 4^{ème} année, t. 4, 1878, pp. 73-90.

Jacques PLAINEMAISON, « Les porcelaines de Pouyat à l'exposition universelle de 1878 », *Sèvres : revue de la société des amis du musée national céramique*, n°9, 2000, pp. 55-59.

SAINT-YRIEIX, « L'exposition des beaux-arts de Limoges », *L'Art : revue hebdomadaire illustrée*, 5^e année, t. 3, 1879, pp. 69-70.

Marie SEGONDS, « Limoges et les expositions universelles au 19^e siècle », *Dossier de l'art*, n°12, mai-juin 1993, pp. 40-55.

Edouard VASSEUR, « Pourquoi organiser des Expositions universelles ? Le succès de l'Exposition universelle de 1867 », *Histoire, économie et société*, n°24, 2005, pp. 573-594.

6- Ouvrages sur la question entre art et industrie

Actes de colloque, *Art et industrie. Les arts décoratifs en Belgique au XIX^e siècle*, Bruxelles, 23-24 octobre 2003, publiés sous la direction de Claire LEBLANC, Musées royaux d'art et d'histoire, Bruxelles, 2004, 168 pages.

Actes des quatrième Journées d'histoire industrielle, *Art et Industrie (XVII^e-XIX^e siècle)*, Mulhouse-Belfort, 18-19 novembre 2010, publiés sous la direction de Pierre LAMARD et Nicolas STOSKOPF, Picard, Collection « Histoire industrielle et société », Paris, 2010, 291 pages.

Louis-Joseph ALVIN, *De l'alliance de l'art et de l'industrie*, Bruxelles, Mayes, 1857, 16 pages.

Louis BERGERON, *Les industries du luxe en France*, Paris, Odile Jacob, 1998, 240 pages.

Yvonne BRUNHAMMER, *Le Beau dans l'Utile. Un musée pour les Arts Décoratifs*, Paris, Gallimard, Collection « Découvertes Gallimard », 1992, 128 pages.

T. CHASREL, « Le musée des arts décoratifs », *l'Art : revue hebdomadaire illustrée*, 4^e année, t.3, 1878, pp. 214-215.

Suzanne DELL'AVA, *Céramique art nouveau. France 1900*, Genève, Laederer, 1980, 34 pages.

Rossella FROISSART PEZONE, *L'art dans tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un art nouveau*, Paris, CRNS Editions, 2004, 266 pages.

Léon de LABORDE, *De l'union des arts et de l'industrie*, Paris, Imprimerie impériale, 2 volumes, 1856.

Jean-Pierre LEDUC-ADINE, « Les arts et l'industrie au XIX^e siècle », *Romantisme*, 1987, n°55, pp. 67-78.

Jean-Michel LENIAUD, « Le rêve pour tous : néogothique entre art et industrie », *Sociétés & Représentations*, 2005, n°20, pp. 120-132.

Georg MAAG, « Les machines ne sont rien sans l'art. *De l'union des arts et de l'industrie* du comte de Laborde, et les réactions de la presse », *Romantisme*, 1983, n°41, pp. 41-56.

Emile SOLDI, *Les arts méconnus : les nouveaux musées du Trocadéro*, Paris, Ernest Leroux, 1881, 531 pages.

Marius VACHON, *Les industries d'art. Les écoles et les musées d'art industriel en France*, Nancy, Berger-Levrault et Cie, 1897, 450 pages.

7 - Art et société au XIXe siècle

Maurice AGULHON, *Le cercle dans la France bourgeoise, 1810-1848. Etude d'une mutation de sociabilité*, Paris, Armand Colin, 1977, 108pages.

Marc de FERRIERE LE VAYER, *Christofle deux siècles d'aventure industrielle 1793-1993*, Paris, Le Monde-Editions, 1995, 456 pages.

Louis LACROCQ, « Les expositions artistiques de Limoges sous le Second Empire et la société des amis des arts en Limousin », *Bulletin de la société archéologique et historique du Limousin*, 1923, pp. 73-87.

Olivier OMNES, *Albert Dammouse 1848-1926*, mémoire de D.E.A, sous la direction de M. MENIER, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 1994, 104 pages.

Nicolas STOSKOPF, « Les milieux d'affaires dans la France du Second Empire », *Napoléon III*, n°13, janvier-février-mars 2011, pp. 34-41.

8- Catalogues d'exposition

Cat. d'exp., *La porcelaine française de 1673 à 1914 : la porcelaine contemporaine de Limoges*, sous la direction de Suzanne ALLEMAND, Palais du Louvre, novembre-décembre 1929, Paris, 1929, 205 pages.

Cat. d'exp., *La porcelaine de Limoges des origines à 1880*, sous la direction de Pierre-Henry FOUREST, Limoges musée municipal de l'Evêché, 15 mai - 15 octobre 1949, Limoges, 1949, 52 pages.

Cat. d'exp., *L'art en France sous le Second Empire*, sous la direction de Victor BEYER, Jean-Marie MOULIN, Kathryn B. HIESINGER, Paris Grand Palais, 11 mai-13 août 1979, RMN, Paris, 1979, 533 pages.

Cat. d'exp., *L'art culinaire au XIXe siècle : Antonin Carême*, Paris Orangerie de Bagatelle, 1984, Délégation à l'action artistique, Paris, 1984, 96 pages.

Cat. d'exp., *Un âge d'or des arts décoratifs 1814-1848*, sous la direction de Daniel ALCOUFFE, Anne DION-TENENBAUM et Pierre ENNES, Paris Grand Palais, 10 octobre-30 décembre 1991, RMN, Paris, 1991, 549 pages.

Cat. d'exp., *La manufacture de porcelaine Pouyat, Limoges 1835-1912*, sous la direction de Chantal MESLIN-PERRIER, Limoges musée national Adrien Dubouché, 24 juin - 30 septembre 1994, RMN, Paris, 1994, 142 pages.

Cat. d'exp., *Chefs d'œuvres de la porcelaine de Limoges*, sous la direction de Chantal MESLIN-PERRIER, Paris musée du Luxembourg, 30 janvier-28 avril 1996, RMN, Paris, 1996, 350 pages.

Cat. d'exp., *Napoléon III et la reine Victoria. Une visite à l'Exposition universelle de 1855*, sous la direction d'Emmanuel STARCKY et Laure CHABANNE, musée national du château de Compiègne, 4 octobre 2008-19 janvier 2009, Paris, RMN, 2008, 272 pages.

Table des annexes

N° annexe	Titre annexe
I	Bouillon (ADL 11016) et biscuit (ADL 12255) de la manufacture Locré-Russinger.
II	Assiette de la manufacture Pouyat-Russinger (ADL 10991-17)
III	Lettre des Pouyat au préfet de la Nièvre, datée du 19 avril 1816
IV	Bouillon, manufacture Baignol,.
V	Théière à la couverte chocolat, manufacture Alluaud
VI	Service décoré grâce à la technique du décor imprimé, manufacture Tharaud
VII	Vase, manufacture Ruaud
VIII	Plat à la manière des rustiques figulines de Palissy, manufacture Lesme
IX	Vase rhyton, manufacture de Coussac-Bonneval
X	En-tête de la manufacture La Société la Céramique, ancienne maison J. Pouyat.
XI	En-tête de la manufacture Guérin, Elite Ltd
XII	Vase dessiné par Edward Colonna, manufacture GDA
XIII	Assiette du service du roi Georges VII, manufacture Théodore Haviland
XIV	Cylindre Alsing
XV	Presse-filtre
XVI	Machine à battre la pâte de Trischler
XVII	Machine Faure
XVIII	Maquette d'un four à porcelaine à deux étages
XIX	Assiette témoignant des essais de cuisson au gaz de la manufacture Pouyat en 1855.
XX	Assiette témoignant des essais de cuisson au gaz de la manufacture Pouyat en 1870.
XXI	Vase au grand feu de Peyrusson
XXII	Buire en pâte sur pâte, manufacture Gibus, sur un dessin d'Alpinien Margaine
XXIII	Publicité pour la manufacture Pouyat dans un journal américain
XXIV	Couverture du catalogue de vente Hirshberg, archives Bernardeaud.
XXV	Couverture du catalogue de vente de la Société la Céramique
XXVI	Première page de l'album de la manufacture Pouyat conservé à la Bibliothèque multimédia francophone de Limoges
XXVII	Service Lafayette du musée de Merchant House (NY) et sa référence dans le catalogue Hirshberg.
XXVIII	Publicité de Paroutaud et Watson, représentants de la manufacture Pouyat aux Etats-Unis
XXIX	Dessin d'une plaque de la manufacture Pouyat peinte par l'artiste américaine Henrietta Barclay Wright
XXX	Modèles 503 et 758 du catalogue Hirshberg

XXXI	Service aux amours, collection particulière
XXXII	Surtout du service Cérès
XXXIII	Sucrier du service Nubien
XXXIV	Sucrier, manufacture Haffreingue
XXXV	Surtout du service Grain de riz
XXXVI	Projets de surtouts, collection particulière
XXXVII	Service Mauresque
XXXVIII	Cabaret japonais
XXXIX	Assiette représentant Châluçet
XL	Buire, manufacture Jouhanneaud et Dubois
XLI	Soupière du service Américain
XLII	Service Mousseline
XLIII	Assiettes du service Neige découpée
XLIV	Photographie du stand Pouyat en 1878
XLV	Photographie du stand Pouyat en 1893
XLVI	Anse d'une soupière en ruban émaillé et épis de blé désémaillés
XLVII	Détail du surtout du service Grain de riz (angelots)
XLVIII	Détail de la figure féminine du surtout du service Grain de riz (chevelure)
XLIX	Putti du surtout du service Grain de riz
L	Jeux de lumière sur la porcelaine
LI	Détail du surtout du service Cérès et coffret à bijoux de la manufacture Ardant
LII	Détail d'une coupe du service Cérès
LIII	Cabaret, manufacture Collet
LIV	Cabaret Diamant, manufacture Gibus
LV	Détail du médaillon de la théière du service Nubien
LVI	Prise du sucrier du service Nubien
LVII	Assiette du service Parisien, manufacture Haviland
LVIII	Détail du Cabaret japonais
LIX	Revers de la tasse à la libellule
LX	Comparaison des surtouts entre les maisons Pouyat et Christofle
LXI	Comparaison des putti entre les maisons Pouyat et Christofle
LXII	Comparaison des formes entre les maisons Pouyat et Christofle
LXIII	Comparaison des prises entre les maisons Pouyat et Christofle
LXIV	Tasse à la libellule
LXV	Assiette de Donzel
LXVI	Vase à décor flammé
LXVII	Service Aida
LXVIII	Service Papier plié
LXIX	Service imitant le tissu
LXX	Plaque murale d'une maison de Limoges
LXXI	Plaque de l'hôtel particulier d'Alfred Dubreuil