HAL
open science

Les jeunes filles de l'École nationale des arts décoratifs de Limoges, 1881-1908 : formation et professionnalisation

Adèle Lamade

To cite this version:

Adèle Lamade. Les jeunes filles de l'École nationale des arts décoratifs de Limoges, 1881-1908 : formation et professionnalisation. Histoire. 2021. dumas-03290336

HAL Id: dumas-03290336

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03290336

Submitted on 19 Jul 2021

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.

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
École d'histoire de la Sorbonne
Année 2020-2021

Centre d'histoire sociale des mondes contemporains

LAMADE ADELE

Les Jeunes filles de l'École Nationale des Arts Décoratifs de Limoges, 1881 – 1908
Formation et professionnalisation

Mémoire de Master 2 préparé sous la direction de Julie VERLAINE

JUIN 2021

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
École d'histoire de la Sorbonne
Année 2020-2021

Centre d'histoire sociale des mondes contemporains

LAMADE ADELE

Les jeunes filles de l'École Nationale des Arts Décoratifs de Limoges, 1881 - 1908
Formation et professionnalisation

Auguste Aridas, *Le cours du matin des jeunes filles à l'Ecole nationale d'art décoratif de Limoges*, 1889, huile sur toile, Musée des beaux-arts de Limoges

Mémoire de Master 2, préparé sous la direction de Julie Verlaine

JUIN 2021

Remerciements

Je tiens à exprimer ma reconnaissance envers toutes les personnes qui m'ont aidé lors de mes recherches et de la rédaction de ce mémoire.

Je voudrais en premier lieu remercier Julie Verlaine. En tant que directeur de recherche, elle a supervisé mon mémoire tout au long de son écriture et a toujours été prompte à répondre à mes interrogations ;

Gaëtan Bonnot, professeur d'informatique, pour son aide précieuse et nécessaire dans la réalisation de ma base de données, son écoute, sa patience et sa disponibilité sans faille ;

Le personnel des archives municipales et départementales de Limoges, très accueillant et disponible, mais aussi celui de l'Ecole nationale supérieure des arts de Limoges, notamment Sandrine Lefort, régisseuse, qui a mis à ma disposition les registres d'inscriptions des élèves, non conservés aux archives ;

Le collectionneur Jean-Marc Reynaud pour son intérêt porté à mes recherches et le partage du fruit de son travail passionné sur les œuvres des élèves.

Mes sincères remerciements vont également à Anaïs Alchus, ancienne conservatrice du patrimoine au musée national Adrien Dubouché, qui m'a accueillie avec enthousiasme et m'a toujours aiguillée très justement dans mes recherches ;

Mais aussi à Claire Lathière, chargée d'études documentaires, pour son oreille attentive, son accueil chaleureux au sein de la bibliothèque du musée et le partage de ses découvertes parmi les trésors du lieu ; Et enfin, Céline Paul, directrice du musée, pour ses partages de connaissances.

Je tiens à remercier de tout cœur ma tatie et ma grand-mère pour leur patience et leur rigueur dans la relecture et la correction de ce mémoire.

Merci à mes ami.e.s, Margot, Elise, Lucile, Victorine, Antoine et Théo, pour leur soutien moral et intellectuel, leur humour et leur compagnie si précieuse durant ces temps complexes. Merci également à Mathilde, Clara, Léa et Chloé pour leur écoute et leur présence lors des doutes.

Enfin, mes parents pour leur soutien constant et leurs encouragements.

Sommaire

Remerciements

Introduction

Partie I : Entrer à l'École nationale des arts décoratifs de Limoges, fille du prestige d'une industrie locale

Chapitre 1 : Une formation graphique *officiellement* au service de l'industrie porcelainière

Chapitre 2 : Un enseignement artistique massifié, destiné à la population locale

Chapitre 3 : Fonctionnement et cadre de vie de l'école : apprendre ensemble séparément

Partie II : Le temps de la formation : l'âge d'or des élèves ?

Chapitre 4 : Apprendre à l'ENAD : une école « en quête d'identité »

Chapitre 5 : Vers une possible reconnaissance : résultats de l'enseignement et émulation stratégique

Partie III : Une insertion professionnelle subordonnée au genre et à la hiérarchisation des genres

Chapitre 6 : Être formé à un « art d'agrément » : une inutile ?

Chapitre 7 : Quelle insertion professionnelle pour les femmes après l'ENAD ?

Conclusion

Etat des sources et bibliographie

Table des figures

Table des matières

Tables des abréviations

ADHV : Archives départementales de Haute-Vienne

AM : Archives municipales (de Limoges)

ENAD : École nationale des arts décoratifs (de Limoges)

ENSA : École nationale supérieure d'art (de Limoges)

ENSAD : École nationale supérieure d'art décoratif (de Paris)

INTRODUCTION

Nous avons des écoles de dessin de la ville très suffisantes pour celles qui se destinent à l'industrie mais nulles au point de vue vraiment artistique, ou bien deux ou trois ateliers à la mode où les jeunes filles riches s'amusent à faire de la peinture. Ce qu'il nous faut, c'est la possibilité de travailler comme les hommes et de ne pas avoir à exécuter des tours de force pour en arriver à avoir ce que les hommes ont tout simplement. On nous demande avec une indulgente ironie combien il y a eu de grandes artistes-femmes. Eh ! Messieurs, il y en a eu et c'est étonnant, vu les difficultés énormes qu'elles rencontrent.

Pauline Orell (Marie Bashkirtseff), *La Citoyenne*, 1881[1]

En 2018, lors de son cours magistral « Le mot *artiste* a-t-il un genre ? », Sophie Delpeux, maîtresse de conférences en histoire de l'art contemporain, cite ainsi les mots de la peintre Marie Bashkirtseff, qui dénonce, en 1881, la difficulté significative des femmes à faire carrière dans les mondes de l'art. « Qui peut me citer plus de dix noms d'artistes de genre féminin ? » demande-t-elle ensuite à l'assemblée de l'amphithéâtre Michelet. Parmi une centaine d'élèves, quelques doigts, fébriles, se lèvent. Tous, nous nous regardons. Étudiants en troisième année d'histoire de l'art, nous sommes incapables de citer spontanément plus de dix noms d'artistes « femmes ». Pourquoi ?

Cette étude commence par une simple interrogation, formulée de manière volontairement provocante en 1971 par l'historienne de l'art américaine Linda Nochlin : « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ?[2] ». Les femmes auraient-elles moins de talent que les hommes ? Est-ce pour cela qu'il y a si peu d'œuvres de créatrices dans les musées ? Seul le génie compte-t-il pour se faire une place dans le monde de l'art ?

En septembre 2019, le colloque « Faire œuvre. La formation et la professionnalisation des artistes femmes aux XIXème et XXème siècles », organisé par l'association française *Aware* (*Archives of women artists research and exhibition*), avait pour objectif d'étudier les « processus de formation et de professionnalisation des artistes

[1] Orell, Pauline, « Les femmes artistes », *La Citoyenne*, n°4, 6 mars 1881, pp. 3-4.
[2] Nochlin, Linda, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? », *Femmes, art et pouvoir et autres essais,* Nîmes, J. Chambon, 1993 (éd. originale : 1988 : traduit de l'anglais par Oristelle Bonis)

femmes[3] » à travers leur accession aux structures d'enseignement. La difficulté des femmes à se faire une place dans le champ des institutions publiques et privées de formation aux arts appliqués explique en effet en partie leur sous-représentation sur le marché de l'art. Lucile Encrevé, docteure en histoire de l'art contemporain, y présenta un exposé intitulé « La place des femmes à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris : une autre histoire à écrire[4] ».

Alors que je m'intéressais principalement à la place des créatrices dans les Beaux-Arts, son éclairante présentation m'a incité à travailler sur la formation des femmes aux arts décoratifs. J'ai, de ce fait, orienté mes recherches sur l'histoire de l'École des arts décoratifs de Limoges, Mme Encrevé examinant déjà le cas de Paris. Nationalisée en 1881, l'École nationale des arts décoratifs de Limoges (ENAD) est, à cette date, rattachée à l'École nationale supérieure d'art de Paris (EnSAD). Un même directeur, dirige les deux établissements. Étudier une école d'art décoratif ouvre également la réflexion sur les enjeux du travail des femmes, mais aussi plus généralement sur les questions d'union de l'art et de l'industrie, de la définition du statut de l'artiste et de l'artisan, chères au XIXème siècle.

Ce sujet est enfin le fruit de d'intérêts plus généraux à la fois pour l'histoire de l'art et les problématiques féministes contemporaines. Les manifestations importantes sont aujourd'hui systématiquement scrutées à l'aune de cette modification des sensibilités. Partout désormais il s'agit de constater le manque de parité, l'absence des femmes. Ces questions sont autant de défis lancés à l'histoire, première institution créatrice de récits, et engagent à interroger la responsabilité des historiennes et historiens, à l'origine de l'écriture de la norme établie.

Elles invitent enfin à faire attention au choix des mots que nous employons. Durant cette démonstration, seront ainsi employées diverses terminologies pour parler des artistes de genre féminin. La dénomination de ce groupe d'individus est elle-même problématique car parler « d'artiste femme » ou de « femme artiste », expressions plus répandues, suppose l'existence d'une catégorie « à part », au sein du groupe des artistes

---

[3] Présentation du colloque, AWARE, [En ligne], consulté le 5 mars 2020, URL : https://awarewomenartists.com/nos_evenements/faire-oeuvre-la-formation-et-la-professionnalisation-des-artistes-femmes-au-xixe-et-xxe-siecles/.

[4] Lucile, Encrevé, « La place des femmes à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris : une autre histoire à écrire », Archive, AWARE, [En ligne], consulté le 5 mars 2020, URL : https://awarewomenartists.com/nos_evenements/faire-oeuvre-la-formation-et-la-professionnalisation-des-artistes-femmes-au-xixe-et-xxe-siecles/#inline-5.

en général. Il faut ainsi garder à l'esprit que ce sont les mots qui, la plupart du temps, cloisonnent les individus, séparent, divisent.

Écrire l'histoire des jeunes filles à l'ENAD Limoges : de quoi parle-t-on ?

Former des artisans d'art à l'échelle locale

En 1868, Adrien Dubouché, homme d'affaires issu d'une famille de nobles négociants limousins, fonde, à Limoges, l'École municipale des beaux-arts appliqués à l'industrie. Eminent mécène, il tisse à Paris un large réseau de relations. Dans ce foyer d'arts parisien naît son projet de créer le musée de la céramique de Limoges et d'y annexer une école de dessin. Depuis 1854, il existe déjà dans cette ville de Haute-Vienne des cours de dessin réservés aux jeunes filles, et aux jeunes gens. Dubouché décide de placer l'école dans les mêmes locaux que le musée qu'il dirige depuis 1865. Jusqu'aux travaux de 1894, les deux institutions cohabitent, Place du Champ de Foire.

Au XIXème siècle, les cours et écoles de dessin se multiplient en France, mais ce sont surtout des institutions masculines. Il faut attendre le Second Empire (1851-1870) pour que les écoles de dessin féminines commencent à se développer durablement dans des villes de « province ». Ce mouvement sera amplifié par l'administration des Beaux-Arts de la Troisième République (1870-1940)[5]. En 1881, l'école est nationalisée et devient l'École nationale des arts décoratifs de Limoges. Son objectif est de former des ouvriers qualifiés utiles à l'industrie, des artisans d'art, et non des artistes.

Quelle définition pour l(es)' art(s) décoratif(s) ?

Le changement de statut de l'établissement, qui devient une école d'art décoratif[6], syncrétise l'évolution du statut de l'art industriel et de l'art décoratif à la fin du XIXème siècle. L'art décoratif évoque l'art ornemental, l'art relevant de la décoration, des objets de luxe, des objets usuels du quotidien. En effet, au pluriel, les arts décoratifs peuvent

[5] Laurent, Stéphane, *L'art utile. Les écoles d'arts appliqués sous le Second Empire et la Troisième République*, Paris, L'Harmattan, 1998.

[6] L'école est appelée indifféremment Ecole nationale d'art décoratif ou Ecole nationale des arts décoratifs, au pluriel. Il est difficile de savoir s'il est nécessaire de prêter une signification particulière à cette modification orthographique, car l'école elle-même n'y prête aucune importance.

être définis comme l'ensemble des arts dont la finalité est le décor. Leur nomenclature découle du métier qui les crée ou de l'objet lui-même : tapisserie, ébénisterie, orfèvrerie, céramique, verrerie, etc[7]. La diversité des occurrences employées au cours du XIXème siècle pour les définir ne permet pas d'imposer une unique définition.

Parallèlement au Romantisme, où l'avènement de « l'Art » rime avec « religion du beau », le développement de l'industrie fait émerger de nouveaux systèmes de production et la fabrique en série remet en question l'authenticité de l'œuvre d'art unique. Dans ce contexte et celui du cycle des expositions universelles, inauguré en 1851 par la *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* de Londres, plusieurs terminologies sont employées pour parler des arts décoratifs. Aux « arts industriels », initiés en 1799, succèdent les « arts/beaux-arts appliqués à l'industrie », les « arts décoratifs » à partir des années 1860, les « industries d'art », les « arts utiles » ou encore les « arts mineurs[8] ».

En 1875, Charles Lameire, artiste et conférencier, caractérise l'art associé à l'adjectif « décoratif » comme « la splendeur de l'utile ». Il est « comme un rayonnement qui entoure les objets d'un usage souvent modeste, et les revêt d'un charme inexprimable[9] ». Les arts décoratifs symbolisent ainsi l'application du *beau* à l'*utile*, précurseurs du *design*. Leur définition est implicitement liée à celle des Beaux-Arts, occupant une place subalterne dans la hiérarchie des arts. Ils renvoient aux arts mécaniques (arts mineurs), et les beaux-arts aux arts libéraux.

Une instance publique dont la mission est la défense des arts industriels témoigne de l'évolution de ces déterminations. En effet, la « Société pour le progrès de l'art industriel » devient, en 1864, « l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie », puis en 1882 « l'Union centrale des arts décoratifs ». L'historienne de l'art Rossella Froissart insiste sur le fait que si cette puissante société n'a su ni soutenir les efforts en direction d'un art moderne, ni mettre en place une stratégie de collaboration étroite entre artistes et industriels, on peut néanmoins lui accorder le mérite d'avoir « inventé » l'histoire des arts décoratifs, grâce à ses innombrables expositions, conférences et

[7] Fuhring, Peter, « ARTS DÉCORATIFS », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 2 mars 2020. URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/arts-decoratifs.
[8] Lamard, Pierre ; Stoskopf, Nicolas, *Art & Industrie. XVIIIe – XXIe siècle*, Paris, Editions Picard, 2013, p.23.
[9] Brunhammer, Yvonne, *Le Beau dans l'Utile : un musée pour les arts décoratifs*, Paris, Découvertes Gallimard, 1992, p. 32.

publications[10]. L'Union est selon la chercheuse le plus puissant des regroupements d'artistes, industriels, collectionneurs, érudits et hauts fonctionnaires de la seconde moitié du XIXème siècle, en France[11].

Avec la révolution industrielle, le XIXème siècle connaît de nombreuses mutations : développement du chemin de fer, mécanisation, division du travail, etc. Les arts appliqués sont remis à l'honneur au nom du critère de l'utilité conforme aux valeurs de l'industrie. Le siècle participe également au relatif assouplissement de la hiérarchie des arts qui commence avec l'émergence de la figure de l'artiste industriel. Son but durant tout le siècle est d'améliorer son statut au sein des institutions académiques prestigieuses. En Angleterre, le mouvement des *Arts and Crafts* (1860-1910) considère que l'art décoratif ne peut s'épanouir que dans le monde artisanal, rejetant ainsi tout machinisme et sublimant la figure de l'artiste-artisan. Ce mouvement a influencé la production française d'art décoratif et est communément rattaché au courant de l'Art Nouveau, véritable triomphe des arts décoratifs, où les artistes peintres, sculpteurs et décorateurs s'inspirent notamment des stéréotypes du corps féminin pour parfaire leur esthétisme. La deuxième moitié du siècle initie également un phénomène de création de musées d'arts décoratifs. Le premier, le South Kensington de Londres, est fondé en 1857. Le Musée national des arts décoratifs de Paris verra quant à lui le jour au début du XX ème siècle (1905)[12].

Penser la formation et la professionnalisation des jeunes filles

« Femme : Femelle de l'homme, être humain organisé pour concevoir et mettre au monde des enfants.[13]» Telle est la définition de « femme » que l'on peut trouver à l'époque dans le *Grand Dictionnaire universel Larousse du XIXème siècle 1866-1890*. Une définition simple et claire, qui apprend beaucoup sur ce qu'on attend des femmes en ce temps : procréer.

---

[10] Frossart-Pezone, Rossella, *L'Art dans tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, Paris, éd. du CNRS, 2004, p. 15.
[11] *Idem.*
[12] Sur la création du musée, voir : Yvonne, Brunhammer, *Le Beau dans l'Utile : un musée pour les arts décoratifs*, Paris, Découvertes Gallimard, 1992.
[13] Larousse, Pierre (sous la dir.), *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle, t. VIII, Paris, administration du Grand Dictionnaire universel,* 1866-1890, p. 202.

Questionner la formation et la professionnalisation des femmes c'est ainsi réfléchir aux autres destinées possibles pour les femmes, c'est penser leur accès aux diverses institutions qui permettent d'acquérir des ensembles de connaissances ; c'est penser leur éducation et leur instruction. Si, à partir des années 1880, l'école devient de plus en plus égalitaire dans ses programmes et son accès, la société considère cependant toujours que la différence des sexes est une différence naturelle, et que le rôle d'une femme est de devenir épouse et mère. « Anges du foyer », leur principal ouvrage est de veiller à l'harmonie familiale. C'est pourquoi, en 1867, Jules Simon écrit, dans *L'Ouvrière,* qu'une femme qui travaille implique inévitablement la mort du foyer, et que son identité-même réside dans son dévouement à sa famille, à son mari : « La femme, devenue ouvrière, n'est plus une femme.[14] »

Dans leur ouvrage sur l'éducation des filles « de Jules Ferry à la pilule », Rebecca Rogers et Françoise Thébaud utilisent l'expression « la fabrique des filles[15] » pour qualifier le système éducatif français. Les inégalités d'enseignements modèlent ces rôles différenciés et participent à l'intériorisation de normes, acceptées par tous. Sous la Troisième République, les lois scolaires de 1881-1882, impulsées par Jules Ferry, instituent bien un enseignement obligatoire, public, laïc et gratuit pour tous. Mais l'homme d'état définit les missions de l'école différemment selon le sexe : l'école primaire doit préparer les garçons aux travaux de l'ouvrier et du soldat, et la fille aux soins du ménage. De la même manière, dès 1880, Camille Sée propulse la loi éponyme instituant les lycées pour jeunes filles, principalement pour séparer l'enseignement de l'Eglise, car selon lui, une femme nait pour servir sa famille, non pour vivre au couvent.

A Limoges, en 1900, le *Limoges-illustré* publie en outre un article sur « L'éducation des filles : leurs possibilités d'enseignement », dans lequel l'auteur loue cette ouverture, vingt ans plus tôt, de l'enseignement secondaire aux jeunes filles, car, selon lui, il n'entrave en rien la « nature des femmes ». Il écrit :

> On a constaté que l'esprit des femmes, pas plus que celui des hommes, ne perdait rien à être plié aux fortes études. On s'est aperçu que le fait d'être capable de parler d'autres choses que de chiffons, de modes et de pièces en vogue, ne diminue en rien ni les grâces ni les charmes des femmes[16].

---

[14] Simon, Jules, *L'Ouvrière*, Paris, Hachette, 1867, préface pp. IV-V, (1ère édition 1861)
[15] Rogers, Rebecca ; Thébaud, Françoise, *La fabrique des filles. L'éducation des filles de Jules Ferry à la pilule,* Paris, éd. Textuel, 2010.
[16] Anonyme, « L'éducation des filles : leurs possibilités d'enseignement », *Limoges-illustré*, 1er août 1900, volume 1, p. 10.

La professionnalisation des jeunes filles est ainsi également à lire au prisme de la généralisation de leur accès à l'éducation.

Penser la formation et la professionnalisation c'est aussi réfléchir aux liens entre ces deux processus : la formation permet-elle forcément l'accession à une activité dite professionnelle, à un métier ? C'est également interroger les enjeux du travail des femmes, ici dans le cas des métiers artistiques, leur possibilité d'acquérir une certaine indépendance, sociale et financière, une reconnaissance pour un savoir-faire précis. Les études en histoire de l'art montrent comment l'entourage familial a longtemps été déterminant dans l'accès des femmes au métier d'artiste. Mais le développement croissant de lieux de formation féminins ou mixtes a permis l'émergence d'un grand nombre d'artistes professionnelles des beaux-arts et des arts appliqués.

A partir de la seconde moitié du XIXème siècle, l'enseignement du dessin devient en effet un enjeu capital pour l'Etat français. En 1878, l'Exposition universelle révèle les progrès que l'enseignement du dessin a fait à l'étranger, poussant le Gouvernement à réformer le système français. En 1879, l'instauration de l'enseignement obligatoire du dessin dans les écoles primaires marque la volonté du Gouvernement de fournir à tous les enfants les outils d'une discipline dont les bases sont la géométrie et le dessin au trait, d'après les théories définies par Eugène Guillaume en 1866[17]. Cette réforme est d'ailleurs très largement appuyée par Auguste Louvrier de Lajolais, directeur des ENAD. Dans ce contexte, de plus en plus d'institutions de formation aux arts appliqués à l'industrie s'ouvrent aux jeunes filles. Dans le cas de Limoges, ce sujet engage à interroger leur place dans l'industrie locale, qui participe au prestige du « goût à la française », leur spécificité, leur rôle, par rapport à leurs homologues masculins. Se concentrer sur l'étude d'un seul groupe appelle à faire des comparaisons avec d'autres. Il s'agira ici de comparer l'expérience des jeunes filles avec celle des jeunes gens : Vont-ils à l'école pour les mêmes raisons ? Apprennent-ils le dessin de la même manière ? Collaborent-ils dans leurs travaux ? Partagent-ils leurs savoir-faire ? Se destinent-ils aux mêmes débouchés ?

[17] Froissart-Pezone, Rossella, « L'Ecole à la recherche d'une identité entre art et industrie (1877-1914) », in D'Enfert, Renaud ; Froissart-Pezone, Rossella ; Leben, Ulrich, *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1766-1941),* Paris, École nationale supérieure des arts décoratifs, 2004, p.115.

En outre, les appellations « jeunes filles » et « jeunes gens » seront conservées, conformément à l'usage qui en est fait dans les sources. La qualification de « jeunes gens » n'a donc pas ici un sens universel, puisqu'il exclut toutes les filles. Les termes « jeunes femmes » et « jeunes hommes » seront également utilisés, sans distinction de sens. Enfin, seul le cas des élèves sera ici traité, mais la question des professeures et des surveillantes ne sera pas évincée pour autant, puisque l'établissement accueille à partir de 1882 la première enseignante de genre féminin de l'école.

Trois décennies d'histoire à Limoges

Lieu de transmission et d'éducation, cet objet d'étude permet donc de s'intéresser aux méthodes d'apprentissage du dessin de la fin du siècle ; méthodes relayées et défendues par le directeur. La recherche se limitera en effet au directorat de Jacques Auguste Gaston Louvrier de Lajolais : de 1881 à 1908. Loin de faire l'unanimité, ses convictions ont marqué le paysage artistique de Limoges et son rôle de directeur a durablement influencé la vie de l'école. 1881, en plus d'être la date de la nationalisation de l'école, est aussi celle de la fondation, par Hélène Bertaux, de la Société des Femmes Peintres et Sculpteurs, qui lutte pour l'accès des femmes à l'enseignement artistique.

Ces dernières décennies sont donc aussi celles de vastes débats autour des méthodes d'apprentissage du dessin, de l'importance de l'éducation pour tous. Elles voient également émerger de nouvelles questions autour de la définition du statut de l'artiste et de l'artisan, leur anonymat en tant que créateurs dans l'industrie, l'authenticité et l'originalité de leurs créations. L'année 1908 marque quant à elle la mort de Louvrier de Lajolais, le changement de directeur, même si cela n'implique pas de réelle rupture dans la gestion de l'école. Clore l'étude à cette date permet également de marquer l'arrivée d'une nouvelle réforme de l'enseignement du dessin (1909), qui défend une approche novatrice basée sur la liberté du sentiment et l'interprétation personnelle de l'élève. Cette nouvelle réforme aura une conséquence, certes indirecte mais tout de même existant, sur l'enseignement dans les écoles d'arts décoratifs du pays. Cette période 1881-1908 est enfin celle de l'apogée du prestige de l'école, qui sera remis

en cause dans les décennies suivantes[18]. Enfin, cette étude prend place dans un contexte spatial particulier : celui de la ville de Limoges, qui joue un rôle majeur dans ce siècle d'industrialisation, en tant que siège d'une industrie prestigieuse.

Quelles sources pour quelles histoires ? Analyse, regard et méthodes

Au croisement de plusieurs récits

Ce sujet s'inscrit dans plusieurs champs de recherches et traite tout d'abord d'une histoire sociale de l'art. Dans les années 1970, une histoire des institutions artistiques (écoles, académies, salons, musées …) va naître de l'histoire sociale de l'art, et s'intéresse à l'analyse des conditions matérielles de production des œuvres, à leur conservation, et à la formation des artistes et des artisans. Il ne s'agit plus de glorifier la figure de l'artiste, sa réussite ne découlant plus de son seul talent, ou d'un quelconque génie. L'art devient une production sociale, indissociable du politique. Cette idée amène à étudier en quoi les mécanismes institutionnels ont pu freiner la production artistique féminine, et dans quelles mesures ce public avait accès à la formation et au marché du travail.

C'est pourquoi ce sujet s'intègre aussi dans une histoire de l'art féministe. Indissociable des *Cultural Studies* nées dans les années 1960-1970 – études culturelles qui cherchent à mettre à jour les mécanismes de domination qui prennent forme dans la vie quotidienne à la suite de critères genrés, raciaux, religieux (ou autres) – elle invite à étudier la production artistique d'un groupe socialement discriminé. L'histoire de l'art féministe tend notamment à revaloriser les productions des créatrices peu visibles, voire absentes de l'histoire de l'art canonique. L'historienne de l'art Linda Nochlin est une des grandes instigatrices de cette longue réflexion, avec la publication, déjà citée, de « Why Have There Been no Great Women Artists ?[19] » en 1971. Elle explique dans cet article comment il était institutionnellement impossible que les femmes parviennent à l'excellence artistique sur un pied d'égalité avec les hommes, quelle que soit la mesure

[18] Thèse défendue dans : Sardin, Bénédicte, « L'Ecole nationale des arts décoratifs des origines à 1914 : création, apogée, déclin », mémoire de maîtrise sous la direction de M. El Gammal, Limoges : Fac. des Lettres et Sciences Humaines, 1997.
[19] Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ?

de leur talent. Elle insiste sur le contexte socio-économique et familial des acteurs, et disqualifie le mythe du Grand Artiste dont la réussite ne découle que d'un don inné. Elle remet également en cause la conception ultra-libérale de la réussite individuelle. Dans *Créatrices en 1900 : femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*[20] » Charlotte Foucher critique également les études diachroniques sur les artistes femmes qui décontextualisent historiquement et esthétiquement leurs productions. Elle valorise une histoire de l'art féministe étudiée au regard de l'histoire de l'art « canonique ». Une large partie de son étude consiste également à présenter les stéréotypes qui stigmatisent les artistes de genre féminin au XIXème siècle.

Ce sujet se rapporte également, de toute évidence, à l'histoire des femmes et du genre, dont la démarche est de déconstruire le « biais andro-centré[21] », qui dicte l'écriture de l'histoire communément admise. Il s'agit d'écrire une histoire plus sociale, plus économique et culturelle, en réfléchissant sur l'oppression d'une catégorie sociale, mais aussi sur les moyens d'émancipation. Le concept de « genre », étant davantage une démarche, un outil, qu'un sujet ; il invite à réfléchir aux mécanismes de domination et de hiérarchisation entre les sexes définis socialement.

Dans cette histoire des femmes et du genre, il s'inscrit plus particulièrement dans une histoire du travail, et notamment du travail des femmes dans les industries d'arts, les arts décoratifs. Plusieurs études ont été publiées, depuis ces dernières décennies, sur les femmes artistes dans les Beaux-arts, comme l'ouvrage majeur de Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, *Femmes artistes, artistes femmes*[22] en 2007, ou encore en 2004, celui de Marie-Jo Bonnet, *Les femmes dans l'art*[23]. Ces auteures mentionnent en quelques lignes la place des femmes dans les arts décoratifs, Marie-Jo Bonnet explique même dans un autre de ses ouvrages[24], comment les femmes étaient « canalisées vers l'artisanat » par le pouvoir politique masculin pour restreindre la valeur de leur pratique artistique.

---

[20] Foucher-Zarmanian, Charlotte, *Créatrices en 1900 : femmes artistes en France dans les milieux symbolistes,* Paris, Mare & Martin, 2015.
[21] Le « biais andro-centré » peut être défini comme un point de vue, celui qui dicte l'écriture de l'histoire canonique. Ce biais fait de la grande Histoire, seulement celle de la partie masculine des sociétés du passé, prenant cette partie masculine de la société pour un tout, en déconsidérant généralement les minorités.
[22] Gonnard, Catherine ; Lebovici, Élisabeth, *Femmes artistes, artistes femmes : Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.
[23] Bonnet, Marie-Josèphe, *Les Femmes dans l'art*, Paris, éd. La Martinière, 2004.
[24] *Idem*, *Les Femmes artistes dans les avant-gardes*, Paris, Odile Jacob, 2006.

Charlotte Foucher, dans *Créatrices en 1900*[25] évoque beaucoup plus le sujet. Les arts industriels seraient, selon elle, une voie stratégique pour l'émancipation et la professionnalisation des femmes dans le monde de l'art.

Le sujet de la professionnalisation dans les arts industriels a cette particularité d'être lié à la fois à l'histoire du travail des femmes dans l'industrie et à l'histoire des femmes dans l'art. La bibliographie est très pauvre sur le sujet, et ne traite quasiment jamais le cas de la formation professionnelle féminine, et donc la manière dont, au XIXème siècle, on souhaite orienter les femmes vers des métiers spécifiques, liés à leur condition. Marianne Thivend parle en 2012 d'« angle mort des recherches historiographiques[26] », pour qualifier l'histoire de la formation des femmes à un métier. Elle écrit que la relative rareté des travaux historiques, qui portent sur l'enseignement technique et professionnel féminin, s'explique par l'idée persistante, et toujours réactivée, que le travail des femmes serait « contingent, temporaire et récent ». La vocation naturelle des femmes étant le mariage et la maternité, elles n'entreraient sur le marché du travail que par effraction et pour un temps restreint, délimité par les charges familiales[27]. Si, récemment, les études sur les formations commerciales destinées aux femmes ont fait l'objet d'un intérêt plus soutenu, ce n'est en revanche pas le cas des formations graphiques, qui restent largement sous-étudiées[28].

L'histoire de l'enseignement des arts appliqués est pourtant un champ de recherche particulièrement développé. L'historien Renaud d'Enfert, dans ses nombreuses publications, essaie notamment de faire un recensement de toutes les créations d'écoles ou de cours de dessin pour jeunes filles au XIXème siècle, et s'intéresse particulièrement aux initiatives locales. Il mène ainsi des recherches sur l'histoire de la formation scientifique et technique des ouvriers et des artisans et a notamment présenté, au colloque « Faire œuvre », un exposé intitulé « Former des artistes ou des « ouvrières habiles » ? Les cours et écoles de dessin pour jeunes filles au

[25] Foucher-Zarmanian, Charlotte, *op.cit.*
[26] Thivend, Marianne, « L'enseignement commercial aux XIXe et XXe siècles approché par le genre », *Histoire de l'éducation*, n°136, 2012, pp. 9-41.
[27] *Idem*.
[28] D'Enfert, Renaud, « Une institution « éminemment utile et moralisatrice » : les écoles de dessin pour femmes et jeunes filles (Paris, 1800 - années 1860) », *in* Laurent, Besse ; Carole, Christen, *Histoire de l'éducation populaire 1815-1945 : perspectives françaises et internationales*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017, p. 171.

XIXème siècle [29]». Il rappelle ainsi l'un de ses articles , « Une institution « éminemment utile et moralisatrice » : les écoles de dessin pour femmes et jeunes filles (Paris, 1800 - années 1860)[30] ». Dans *L'enseignement du dessin en France : figure humaine et dessin géométrique, 1750-1850*[31], il propose une analyse de l'évolution de l'apprentissage du dessin, d'un modèle académique à dominante artistique à un modèle plus adapté au contexte industriel, qui repose sur une approche géométrique et que l'on retrouve à l'ENAD de Limoges. Il a d'ailleurs publié en 2019 un article essentiel, qui traite les années antérieures au présent sujet : « Des écoles de dessin pour les jeunes filles. L'exemple de Limoges, années 1850 - années 1880[32] ».

Enfin, l'essai de Stéphane Laurent, historien de l'art, auteur de nombreuses publications sur l'histoire des arts décoratifs et du design, qui traite de l'histoire des écoles d'arts appliqués sous le Second Empire et la Troisième République[33] a également été un ouvrage de référence. Il montre un intérêt particulier aux formations féminines et mentionne à plusieurs reprises l'exemple de Limoges.

Son ouvrage de 2019, *Le geste & la pensée : artistes contre artisans, de l'Antiquité à nos jours*[34], qui porte quant à lui sur l'histoire des rapports entre « art » et « industrie », est également une référence éclairante, pour questionner l'ambiguïté du statut de l'ENAD par exemple. Dans l'ouvrage *Art & Industrie. XVIIIe – XXIe siècle*[35], les historiens Pierre Lamard et Nicolas Stoskopf regroupent une série d'articles autour de cette question de l'investissement de l'art dans l'industrie. Le volume étudie plusieurs cas de productions industrielles françaises, et notamment la céramique, avec l'article de Florent Le Bot « La porcelaine de Limoges (1840-1940) : décorée ou en blanc ? [36] », dans lequel il revient sur l'histoire de l'identité de ce produit de luxe mondialement connu, mais aussi sur le travail des ouvrières et l'évolution des techniques de production. Dans

---

[29] D'Enfert, Renaud, présentation, Archive, AWARE [En ligne], consulté le 5 mars 2020, URL : https://awarewomenartists.com/nos_evenements/faire-oeuvre-la-formation-et-la-professionnalisation-des-artistes-femmes-au-xixe-et-xxe-siecles/.
[30] *Idem*.
[31] *Idem*, *L'enseignement du dessin en France : figure humaine et dessin géométrique, 1750-1850*, Paris, Belin, 2003.
[32] *Idem*, « Des écoles de dessin pour les jeunes filles. L'exemple de Limoges, années 1850-1880 », *Cahiers de RECITS*, n° 11, 2019, pp. 89-106.
[33] Laurent, Stéphane, *L'art utile. Les écoles d'arts appliqués sous le Second Empire et la Troisième République,* Paris, L'Harmattan, 1998.
[34] *Idem*, *Le geste & la pensée : artistes contre artisans, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, CNRS éditions, 2019.
[35] Lamard, Pierre ; Stoskopf, Nicolas, *Art & Industrie. XVIIIe – XXIe siècle*, Paris, Editions Picard, 2013.
[36] Le Bot, Florent, « La porcelaine de Limoges (1840-1940) : décorée ou en blanc ? », dans *Ibid.,* p.165-176.

son ouvrage *L'Art dans tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*[37], Rossella Froissart-Pezone revient également sur l'histoire de la dichotomie entre arts mineurs et arts majeurs et l'évolution du statut de l'artisan. Son chapitre « L'Ecole à la recherche d'une identité entre art et industrie (1877-1914) », publié dans l'ouvrage de synthèse *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1766-1941)*[38], est également une référence pour comprendre tous les enjeux du rôle de l'ENAD Paris, mais aussi de l'ENAD Limoges.

Cette recherche s'intègre enfin dans une histoire plus locale, celle de la ville de Limoges, et de l'industrie sur laquelle repose son économie. Si les études sur la formation et les conditions de travail des ouvriers sont plutôt pauvres, et traitent majoritairement des mouvements de contestation ; celles sur l'histoire de la découverte du kaolin et le prestige des grandes manufactures abondent. La conservatrice Chantal Meslin-Perrier a mené plusieurs études sur le sujet dont *Limoges : deux siècles de porcelaine*[39], ainsi que sur le musée de la céramique Adrien Dubouché : *Le musée national Adrien Dubouché de Limoges*[40], qui permettent de contextualiser l'histoire de l'école.

Enfin, un mémoire de maîtrise de 1997, intitulé « L'Ecole nationale des arts décoratifs des origines à 1914 : création, apogée, déclin[41] » écrit par Bénédicte Sardin, retrace l'histoire de l'école de manière chronologique, de sa création à la Grande Guerre. Elle distingue trois temps dans l'histoire de l'école : celui de sa naissance de 1867 à 1880, celui de son apogée de 1881 à 1894, puis celui de son « déclin » de 1895-1914. Ce mémoire demeure depuis 1997 la seule synthèse produite sur l'ENAD, et n'évoque que très peu le cas particulier des jeunes filles. Cependant, la conservatrice du patrimoine, Anaïs Alchus, qui a travaillé trois ans au Musée Adrien Dubouché, afin de repenser sa scénographie, avant d'arriver au département des Arts Décoratifs du Musée d'Orsay, a entamé un large projet de documentation des collections du musée limougeaud et notamment des œuvres de l'ENAD. Ayant un point de vue d'historienne de l'art, ses

---

[37] Froissart-Pezone, Rossella, *L'Art dans tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, Paris, éd. du CNRS, 2004.
[38] D'Enfert, Renaud ; Froissart-Pezone, Rossella ; Ulrich, Leben, *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1766-1941),* Paris, École nationale supérieure des arts décoratifs, 2004.
[39] Meslin-Perrier, Chantal, *Limoges : deux siècles de porcelaine*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002.
[40] *Idem*, *Le musée national Adrien Dubouché de Limoges*, Paris, Albin Michel, 1992.
[41] Sardin, Bénédicte, *op.cit.*

recherches, encore non publiées, compléteraient parfaitement l'écriture de l'histoire de l'école et la compréhension du statut des jeunes filles en son sein.

D'autres approches permettent enfin d'aborder cette histoire locale. Par exemple, depuis quelques années, le collectionneur limougeaud et parisien Jean-Marc Reynaud[42] inventorie, en amateur, sous forme de fiches descriptives, un corpus de céramiques réalisées par les élèves de l'ENAD, de la fin du XIXème siècle au début du XXème siècle. Cet inventaire, non exhaustif, répertorie des productions conservées à la fois au Musée Adrien Dubouché, à l'ENSA, dans des collections privées mais aussi au Lycée Turgot. En tant que collectionneur, M. Reynaud a une démarche avant tout esthétique et non celle d'un historien. Il tente cependant de retracer l'histoire des œuvres, en étudiant les distributions de récompenses des élèves conservées aux archives. Il mène parallèlement un travail de généalogie afin de reconstituer les biographies des élèves, notamment des jeunes filles, très précieux pour cette étude. Son travail est consultable sur son site[43] et sa page *Instagram*[44].

Cette question des sources et approches invitent également à citer l'initiative toute récente d'un groupe d'étudiantes en Licence 3 professionnelle métiers de la culture pour le développement territorial, en partenariat avec l'Institut d'Histoire Sociale du Limousin, dont le projet consistait en la création d'une exposition photographique, intitulé « Femmes Ouvrières », hébergée par la Maison du peuple, du 15 au 19 mars 2021. Sa thématique concerne uniquement les femmes au sein des manufactures, usines et ateliers du cœur de Limoges, et n'évoque pas leur formation. Mais ce travail atteste de l'importance de l'archive photographique, premier support pour traiter une histoire ouvrière longtemps négligée, et soulève ainsi le problème de l'absence de sources quand il s'agit de traiter l'histoire des minorités.

---

[42] M. Reynaud est vice-président de la Société des amis Adrien Dubouché, mais aussi administrateur des Amis de Sèvres.

[43] Reynaud, Jean-Marc, ENAD Limoges [En ligne], consulté le 20 janvier 2021, URL : https://www.enad-limoges.com/

[44] *Idem*, @enadlimoges, [En ligne], consulté le 21 avril, 2021, URL : https://www.instagram.com/enadlimoges/

Des sources riches : présentation du corpus retenu

Pour traiter l'histoire des jeunes filles à l'ENAD, le corpus se compose de documents provenant à la fois du centre des Archives nationales de Pierrefitte, des Archives municipales de Limoges, mais principalement des Archives départementales de Haute-Vienne.

Aux AN sont conservés des documents officiels de l'École, attestant de son lien avec l'État, provenant par exemple du Bureau des Travaux d'art (1881-1965), de la Direction des Musées nationaux, et de la délégation aux arts plastiques du Département enseignements et insertion professionnelle (1806-1996). Elles mentionnent très peu les élèves mais permettent d'avoir un point de vue clair de l'ascendance de l'État sur l'établissement. Aux AN sont également conservées les archives de l'ENAD Paris, que je n'ai pu consulter par manque de temps et difficultés liées à la situation sanitaire. Aux Archives municipales est conservée une petite partie des archives de l'école, qui m'a été très précieuse : les bulletins annuels des distributions de récompenses attribuées aux élèves lors des expositions de fin d'année, parmi des documents administratifs de l'Instruction publique, de la série 1R, mais aussi des plans, et des photographies du musée et de l'école provenant de fonds privés.

Enfin, c'est aux Archives départementales qu'est conservée la majeure partie des archives de l'établissement. En 1994, l'ENAD, devenue ENSA (Ecole Nationale Supérieure d'Art), est installée sur le campus universitaire de Vanteaux, en face des ADHV. Dans le répertoire numérique des archives de l'école (1880-1974)[45] rédigé par Marie-Cécile Desroche Fouquet en 1998, on peut lire que c'est à l'occasion de ce déménagement que l'institution y a déposé une partie de ses archives. Elles y sont classées en plusieurs catégories : fonctionnement général, locaux et matériel, personnel, élèves, comptabilité etc, dans la sous-série 44J. On trouve également des éléments intéressants dans les fonds de la Préfecture traitant de l'enseignement (Série T) et notamment dans les sous-séries 1T (Enseignements) et 4T (Affaires culturelles).

[45] Déroche-Fouquet, Marie-Cécile, « Le fonds de l'École nationale d'arts décoratifs de Limoges aux archives départementales de la Haute-Vienne », *Archives en Limousin*, n° 13, mai 1999, pp. 26-28.

Parmi la densité de cartons, le choix s'est porté sur les documents les plus révélateurs de la condition des élèves à l'école, mais aussi sur ceux présentés sous forme de séries, et qui permettaient donc d'étudier des évolutions. L'ensemble des bulletins publiés annuellement à la suite de l'exposition des travaux d'élèves a, par exemple, été retenu. Ils regroupent à la fois un discours, prononcé par un haut fonctionnaire, lié à l'école, et le palmarès des élèves pour le concours de fin d'année, classé par enseignements et par divisions. Ces discours sont une source clé, puisqu'ils font le bilan du travail des élèves et de l'évolution de l'établissement dans le contexte industriel local et national. Ils sont cependant très peu objectifs mais la profusion régulière des éloges, envers le fondateur de l'école notamment, le dévouement des professeurs et le développement de l'industrie de la céramique, est très significative.

D'autres sources, sous la forme de gros registres ont également été d'un intérêt certain. Il s'agit des registres des coupures de presse, de 1881 à 1905, des procès-verbaux des réunions des professeurs, de 1881 à 1905, qui regroupent des informations sur les programmes des cours et le comportement des élèves, tout comme les relevés hebdomadaires de présence et d'absence, de 1881 à 1886, où au dos est inscrit pour chaque mois, le bilan du directeur dans les catégories suivantes : « statistique » (raisons de l'évolution de l'assiduité des élèves), « enseignement », « discipline » et « musée ». Les registres du comité d'examen des travaux d'élèves, de 1886 à 1915, font, quant à eux, le bilan des productions présentées aux différents concours mensuels et annuels et indiquent les notes reçues par les écoliers. Il existe également un journal de bord de l'école, écrit par le directeur et le secrétaire, de 1881 à 1889. Sa longueur et le manque de temps n'ont pas permis de le lire dans son intégralité, mais son étude permettrait certainement d'avoir de précieuses informations sur le point de vue de Louvrier de Lajolais.

Une source majeure de cette étude est l'ensemble des registres d'inscription des élèves, conservés dans les bureaux de l'ENSA. Nous disposons ainsi de 4 registres, à la rédaction non datée : 2 pour les jeunes gens et 2 pour les jeunes filles, l'un des deux allant de 1881 à 1916 (1912 pour les garçons), lisible, propre et synthétisé[46], et l'autre

[46] Annexe 1 : 1-Registre d'inscription des jeunes filles synthétisé : octobre 1899 (N° d'ordre : 2065-2088)

de 1887 à 1917 (1916 pour les garçons), moins lisible, raturé mais plus complet[47]. Il semblerait que les registres synthétisés soient des copies récentes des registres moins lisibles, plus anciens. Mais cela reste une hypothèse. Tous les registres regroupent les mêmes informations, présentées en colonne : numéro d'ordre, date d'inscription, nom, prénom, date de naissance, lieu de naissance, profession, adresse, date de sortie, et observations. Dans les registres les plus complets, des petites annotations nous donnent des compléments sur les diplômes des élèves et la profession des parents (généralement le père). Le classement des élèves est toujours le même : les élèves sont classés par année d'inscription, principalement par ordre alphabétique. Ceux réinscrits d'une année sur l'autre ne sont pas renotés, et les noms, dates, adresses etc, sont exactement les mêmes dans le registre dit « ancien » et le « récent », sauf lors des erreurs de copie. De 1881 à 1908, on compte 3298 filles et 4361 garçons.

Au-delà de ces quelques exemples, il a principalement été question de prendre en compte les documents qui permettaient de comparer le cas des filles à celui des garçons. Ont été exclus les documents administratifs de l'école relatifs à son financement, à ses rapports avec l'État, à la gestion de son personnel. Des archives de l'école ont enfin pu être consultées dans la bibliothèque du Musée national de la céramique Adrien Dubouché, comme d'autres publications des distributions de récompenses attribuées aux élèves : celles de 1897 à 1906. Le musée conserve également quelques travaux d'élèves : des aquarelles, des broderies, mais surtout des plats réalisés à la fin du XIXème siècle. Ils sont tous inventoriés, mais seulement quelques-uns sont exposés.

La question de la conservation et de la localisation des travaux d'élèves de la période est assez problématique, car la plupart des productions ont été détruites, perdues, ou sont disséminées dans des collections privées. Les plus connues et les mieux conservées sont aussi les plus précieuses, puisqu'elles obtinrent de nombreux prix à l'école. Les limites de leur étude seront développées dans le chapitre consacré. Pour ce faire, le répertoire de Jean-Marc Reynaud[48] et le mémoire de Bénédicte Sardin ont été des sources précieuses.

---

[47] Annexe 1 : 2- Registre d'inscription des jeunes filles ancien : octobre 1899 (N° d'ordre : 2060-2080)

[48] Reynaud, Jean-Marc, *Catalogue : Œuvres d'élèves en porcelaine grand feu, Ecole Nationale des Arts Décoratifs, Limoges, entre 1883 et 1914*, mai 2018, non publié.

Le corpus se compose enfin d'imprimés du XIXème siècle et du début du XXème : des notices ou publications diverses sur l'école, le musée, l'industrie des arts du décor, la situation morale et matérielle des femmes au travail, leur place dans le monde de l'art et les méthodes d'enseignement du dessin. Ce corpus, non exhaustif, a été composé au fil des lectures et des recherches. Certains articles publiés dans la *Revue des arts décoratifs*, quelques comptes rendus scénographiques d'expositions, celles de l'Union centrale pour la plupart, sont d'une grande utilité. Un document largement postérieur à la période étudié s'est également révélé très éclairant. Il s'agit du guide d'orientation professionnelle, *La femme dans les industries d'arts*[49], publié en 1925, par l'artiste peintre et directrice de l'Ecole municipale de dessin et d'arts appliqués à l'industrie de Paris, Luisa Chatrousse.

Ils sont également une source d'avis plus individuels et variés. L'une des difficultés est en effet le manque de points de vue. Les archives sont, pour la plupart, des documents administratifs ou le produit des réflexions du directeur de l'école et des professeurs. La voix des élèves est très absente. Aucune archive privé sur laquelle s'appuyer n'a été trouvé. Les seuls documents qui permettent d'avoir des avis extérieurs sont les articles de la revue de presse, ou les rapports des industriels. Enfin, au-delà des difficultés d'ordre archivistique, des difficultés plus techniques sont apparues, liées au déchiffrement complexe des sources manuscrites.

Outils, regard et méthodes

« Chausser les lunettes du genre[50]»

La démarche adoptée dans cette étude implique une approche par le concept de « genre ». Dans l'introduction de leur essai, *Hommes et femmes dans l'Antiquité grecque et romaine. Le genre, méthode et documents*[51], Violaine Sébillotte et Sandra Boehringer définissent le genre comme « une méthode d'analyse qui propose d'historiciser la différence sexuelle : les hommes et les femmes ne sont pas des catégories qui vont de soi, et les caractéristiques qu'on leur attribue (le « féminin », le « masculin ») sont

[49] Chatrousse, Luisa, *La femme dans les industries d'art*, Paris, Eyrolles, 1925.
[50] Expression utilisée par Françoise Thébaud.
[51] Boehringer, Sandra ; Sébillotte, Violaine, *Hommes et femmes dans l'Antiquité grecque et romaine. Le genre, méthode et documents,* Paris, Armand Colin, 2011.

variables dans le temps et dans l'espace[52]. » Aujourd'hui, on parle plus volontiers de «masculinités » et de « féminités » - au pluriel - pour décrire les variations des caractéristiques attribuées par les sociétés aux hommes et aux femmes, ajoutent-elles. Ce concept privilégié permet ainsi de comprendre comment les sociétés ont pensé et élaboré la différence des sexes. Il propose une histoire où toutes les sexualités et toutes les identités (individuelles et collectives) relèvent d'élaborations sociales et culturelles. Pour l'historien, il s'agit dès lors d'interroger en permanence ce qui semble ou qui est présenté comme naturel par les discours et d'étudier le processus social et culturel qui conduit à présenter telle ou telle pratique comme conforme à la nature.[53]

Le genre est une méthode récente qui a pour origine les réflexions initiées aux États-Unis et en Europe par le mouvement social des luttes pour l'égalité des sexes de la seconde moitié du XX ème siècle. Il est issu d'une élaboration théorique, développée notamment dans les universités américaines, au sein des départements de sciences sociales marqués par la pluridisciplinarité. Les études de genre connaissent depuis les années 1970, dans le contexte de la deuxième vague féministe, un grand succès dans les pays anglophones. En France le passage de l'histoire des femmes à l'histoire du genre est généralement associé à la publication de l'ouvrage de Françoise Thébaud : *Ecrire l'histoire des femmes et du genre*[54], en 1998. Mais les historiennes françaises des années 1970 avaient bien évidemment déjà conscience des rapports de domination à l'œuvre dans l'histoire des femmes.

Le genre légitime l'idée qu'il n'y a pas qu'une seule façon d'écrire l'Histoire : les questions, les méthodes, les objets changent avec le temps, le contexte, avec ceux qui l'écrivent. Il permet de poser de nouvelles questions, de ne pas faire de l'histoire des minorités des histoires à part, mais considérer que ces connaissances permettent de faire avancer l'histoire des sociétés toute entière. Il promeut une histoire mixte, pour que l'histoire officielle ne soit pas l'histoire partielle et partiale d'un groupe dominant, et tient par exemple compte des inégalités d'accès des hommes et des femmes aux instances publiques.

---

[52] *Ibid*. p.12.
[53] *Ibid*. p.18.
[54] Thébaud, Françoise, *Écrire l'histoire des femmes et du genre*, Lyon, ENS éd., 2007 (1ère éd.1998, *Ecrire l'histoire des femmes*).

Dans son article sur la légitimité des peintres de fleurs[55], Séverine Sofio interroge la légitimité des femmes dans le monde de l'art à l'aune des problématiques de genre, qui permettent aussi de comprendre comment se construit la figure sociale et symbolique de l'artiste. Pour l'historienne, le genre est un « catalyseur », qui remet en cause les fondements de ce qui semble si « naturel » dans les « rouages bien huilés de la légitimation artistique[56]».

En conséquence, une école d'art apparaît comme un objet d'étude idéal. La mixité partielle de l'établissement ouvre la possibilité de comparer le cas des jeunes filles et des jeunes gens, en miroir, selon différents critères : leur origine sociale, leur âge, leur accès aux enseignements, leur production artistique, leur perspective d'avenir, leur visibilité dans les sources, leur désignation dans les discours ou les documents administratifs, etc. Il interroge également les stéréotypes, les lieux communs, leur manifestation, leurs origines et comment ils sont entretenus et intériorisés.

Méthodes d'analyse

La diversité des archives a incité à les classer, en amont, en différentes grandes thématiques se rapportant aux enjeux du sujet, à ce qu'il été découvert au fil des dépouillements : enseignement, cadre de travail, production des élèves et reconnaissance, lien entre art et industrie, objectifs de l'école, débouchés, etc. En croisant ces différentes sources, un décalage a pu quelquefois être distinguer entre le discours officiel et la réalité. L'objectif étant d'identifier les différences entre les jeunes filles et les jeunes gens, ce travail a surtout consisté à comparer leurs cas à travers les différents thèmes établis.

Pour ce faire, les outils informatiques ont été une aide précieuse. Une base de données a été ainsi réalisée sur Libre Office Base, à partir des registres d'inscription des élèves, présentés ci-dessus. Face à vingt-sept ans d'informations et un peu moins de 8000 individus, la saisie a été échantillonner en trois années scolaires : 1881-1882, 1899-1900 et 1907-1908, afin de pouvoir mettre en relief des évolutions du début à la fin de la période. L'année scolaire 1899-1900 a été définie en fonction de la présence

[55] Sofio, Séverine, « Quelle(s) légitimité(s) pour les peintres de fleurs ? Genre, art et botanique au XIXe siècle », *in* Naudier, Delphine, et Rollet, Brigitte (dir.), *Genre et légitimité culturelle : quelle reconnaissance pour les femmes ?* L'Harmattan, 2007, pp. 37-56.
[56] *Ibid*, p. 40.

d'informations significatives. En effet, c'est à partir de 1899 que se systématise la mention de la profession du père dans les registres des jeunes filles. Cette base de données compte aujourd'hui 1262 individus et s'intitule « base de données élèves » (figure 1).

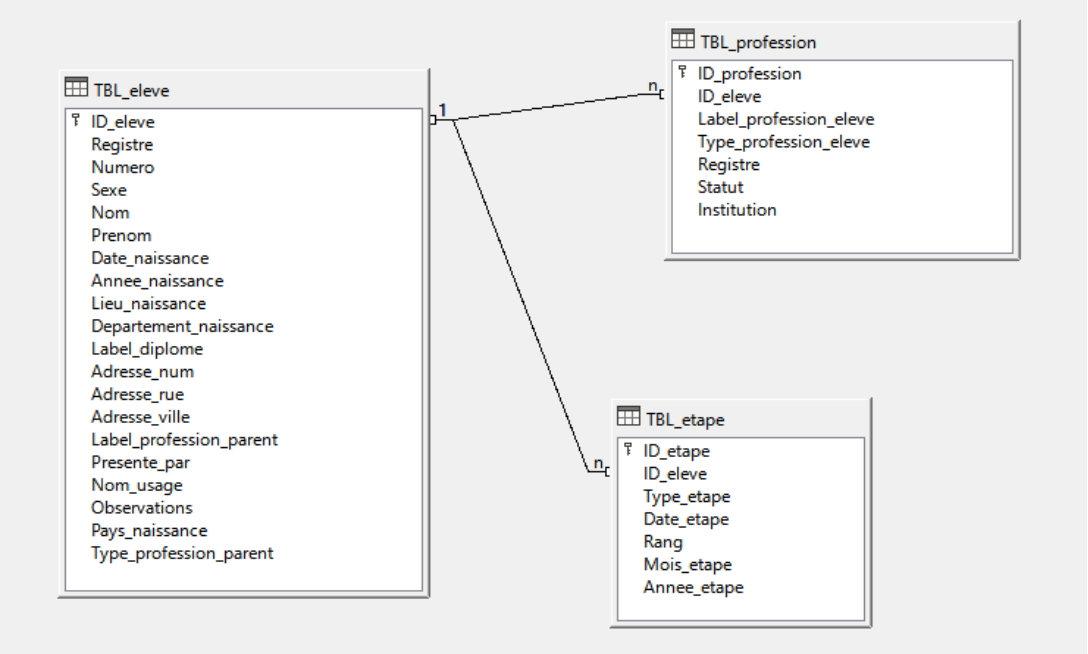


Figure 1 : Modèle relationnel de la base

Les informations sont réparties en trois tables. La première « TBL_eleve » regroupe les données basiques autour de l'identité des élèves : sexe, nom, prénom, date de naissance (jour, mois, années), département de naissance, diplômes, adresse (numéro, rue, ville), pays de naissance, profession des parents (généralement du père) statut du représentant de l'élève lors de son inscription, nom d'usage et quelques observations[57]. La seconde, « TBL_profession » recense la profession des élèves, l'institution dans laquelle ils suivent leur apprentissage ou leur éducation et leur statut (écolier, apprenti ou travailleur), défini en aval[58]. Dans une dernière table, « TBL_etape », ce sont les dates d'entrée et de sortie des élèves qui ont été saisies[59]. Un élève peut en effet connaître plusieurs étapes dans son cursus à l'école : si la première est son entrée et la seconde, sa sortie, il est aussi possible qu'un élève quitte l'école pour

[57] Annexe 2 : 2- Détail de la table « TBL_eleve ».
[58] Annexe 2 : 3- Détail de la table « TBL_profession ».
[59] Annexe 2 : 4- Détail de la table « TBL_etape ».

y entrer à nouveau, quelques mois ou années plus tard. Le rang indique ainsi s'il s'agit de la première, seconde, troisième ou énième étape.

Les colonnes « type_profession_parent » et « type_profession_eleve » ont été élaborées afin de pouvoir croiser les professions des parents et des enfants, dans le but de réaliser une table de mobilités. Cette base de données permet d'obtenir des statistiques intéressantes autour de plusieurs thématiques : âge, statut, localisation, professions, temps passé à l'école. Les résultats obtenus apparaissent principalement sous forme de tableaux de contingence, de graphiques et de cartes, réalisées sur le site Magrit, développé par le CNRS.

Des analyses très descriptives de certains documents ont enfin été mené. Il s'agissait d'interpréter les phénomènes décrits en émettant une série d'hypothèses pour répondre à des interrogations posées en amont. Par exemple, l'étude des listes des prix reçus par les élèves, classées par enseignements, qui suivent la retranscription des discours dans les bulletins de distributions de récompenses, attestent des différents cours dans lesquels concourent les élèves. Ils permettent de comprendre quels enseignements sont réservés aux filles et aux garçons. Enfin, les quelques pièces grand feu découvertes ont incité à mener une étude esthétique, descriptive, d'un corpus de douze céramiques, principalement des plats, réalisées par les élèves de 1883 à 1906. Il s'agissait alors d'étudier les motifs représentés. Cette analyse de l'ornementation permet de constater clairement les différences et les similitudes du travail des jeunes gens et des jeunes filles.

On ne peut cependant faire l'impasse sur les limites de ces choix, relatifs à la constitution de ce corpus et aux méthodes d'analyse. Beaucoup des séries sont, d'abord, incomplètes. Il est difficile de mettre en relief de nettes évolutions. L'ensemble des sources n'a pas non plus été dépouillé de manière exhaustive, par manque de temps, et à cause de la situation sanitaire. Cependant ces deux années de recherche ont été l'occasion de passer plusieurs semaines à Limoges. Il a donc été possible de s'imprégner véritablement des lieux, de se confronter aux archives des journées entières, mais aussi de se rendre au Musée de la céramique et à l'ENSA, pour rencontrer les personnes les plus proches de cette objet d'étude.

Enjeux et problématique

Ainsi, les mots de Marie Bashkirtseff résument assez bien les enjeux relatifs à la formation et à la professionnalisation des femmes aux arts appliqués dans les dernières décennies du XIX ème siècle. « Nous avons des écoles de dessin de la ville très suffisantes pour celles qui se destinent à l'industrie mais nulles au point de vue vraiment artistique, ou bien deux ou trois ateliers à la mode où les jeunes filles riches s'amusent à faire de la peinture. » L'accès à la formation dépendrait donc en partie de sa finalité, de son utilité, des débouchés qu'elle ouvre. La peintre déplore l'insuffisance des établissements artistiques ouverts aux femmes : à la formation académique, formant des artistes, elle oppose les écoles d'arts appliqués à l'industrie où le dessin est appris dans un but précis : former des ouvrières utiles au prestige de l'industrie. « Ou bien deux ou trois ateliers *à la mode* où les jeunes filles riches *s'amusent* à faire de la peintre ». Elle décrédibilise ici les ateliers publics ou privés ouverts aux jeunes filles, qui ne seraient qu'éphémères et discriminants, ne permettant, d'autant plus, en rien aux jeunes filles d'acquérir une reconnaissance artistique, de se professionnaliser, y apprenant simplement un art « d'agrément ».

L'historienne de l'art Marie-Jo Bonnet explique comment, à la fin du XIXème siècle, les jeunes créatrices souhaitant se former aux arts appliqués, sont « canalisées » vers l'artisanat par le pouvoir dominant masculin afin de les détourner des Beaux-Arts, domaine dans lequel elles n'auraient pas leur place du fait de l'infériorité de leur sexe et leur incapacité créatrice. « La reconnaissance du talent artistique des femmes dépend bien plus du politique que de leur génie propre[60] » écrit-elle. La sous-représentation des artistes femmes dans les institutions artistiques ne serait donc pas le fait d'un talent moindre mais le fait d'une discrimination au sein même du système de formation et de la dualité amateurisme – professionnalisme. Toutefois, selon l'historienne de l'art Charlotte Foucher, exercer les arts décoratifs a été pour certaines femmes une réelle stratégie d'émancipation artistique et professionnelle. Peut-on en dire autant de notre école de Limoges ? Dans son cas, l'École nationale des arts décoratifs de Limoges est mixte et accueille autant de jeunes filles que de jeunes gens. Elle a officiellement pour

[60] Bonnet, Marie-Josèphe, *Les Femmes dans l'art*, Paris, éd. La Martinière, 2004, p. 57.

objectif de former des ouvriers et des artisans d'art utiles à l'industrie, mais en pratique, elle ne répond pas aux besoins des industriels et est assimilée à une école des Beaux-arts à cause de l'enseignement académique et général défendu par le directeur. Cette étude de cas limougeaude invite ainsi à penser les enjeux de l'accès des femmes à l'enseignement des arts appliqués, à leur possible émancipation dans le monde de l'art, et à questionner les possibles facteurs d'intégration professionnelle et sociale. La formation aux arts décoratifs, déclassés dans la hiérarchie des arts, permet-elle ainsi aux jeunes filles, elles-mêmes considérées comme des créatrices mineures, d'acquérir des ressources utiles professionnellement, voire une légitimité artistique au sortir de l'école?

En suivant le parcours des élèves à l'école, de l'idée d'y entrer, de s'y former, puis d'en ressortir, la démonstration débutera ainsi par la définition des raisons d'existence de l'établissement. En questionnant l'histoire de sa création et son ouverture à un public féminin, nous nous attacherons à déterminer la nature de la population d'élèves et le fonctionnement général de l'institution du point de vue du genre. Le raisonnement se poursuivra avec un intérêt porté au temps de la formation : un temps d'apprentissage et de reconnaissance pour des écolières de bonnes familles venues compléter leur éducation. Enfin, la déconstruction de l'idée que l'école forme à un métier permettra de cristalliser le propos autour d'une double finalité de la formation pour ces jeunes filles : une finalité utilitaire et culturelle, paraissant « inutile », qu'elles ne partagent pas avec leurs homologues masculins.

PARTIE I.

Entrer à l'École nationale des arts décoratifs de Limoges, fille du prestige d'une industrie locale

Chapitre 1.

Une formation graphique officiellement au service de l'industrie porcelainière

Dans une première partie, il s'agira de recontextualiser les raisons d'existence de l'école. Étroitement liée à l'histoire de l'industrie de la porcelaine de Limoges, l'ENAD n'aurait jamais existé sans le concours des industriels et le mécénat du collectionneur Adrien Dubouché. École spécialisée dans la céramique, elle a pour dessein de former des ouvriers et des artisans utiles à l'industrie française, objectifs auxquels elle ne répond qu'en partie. Le fonctionnement et l'accessibilité de cet établissement gratuit, mixte, au public nombreux seront ainsi questionnés. Dans ce chapitre introductif, il s'agira d'examiner d'une part l'histoire de l'ENAD depuis sa création, à la lumière de l'histoire de l'industrie, et d'autre part, ses objectifs, inchangés malgré sa nationalisation en 1881. Enfin, le caractère exceptionnel de l'accès des jeunes filles à l'enseignement artistique limougeaud sera mis en relief.

I. Une institution spécialisée, mixte dès sa création

1. La fièvre de l'or blanc (1840-1880)

a. Limoges, siège national de l'industrie de la porcelaine

La porcelaine naît en Chine entre 1000 et 1080 mais ce n'est qu'au début du XIIIème siècle, avec le retour de Marco Polo, que l'Europe découvre les premières pièces de ce nouveau matériau pâle et résistant, à la fabrication mystérieuse. Si l'on commence

à produire des pièces de porcelaine « à l'européenne », sur le modèle asiatique, il faut attendre 1768, pour que les premiers gisements de kaolin français, principal composant de la porcelaine, soient découverts, à Saint-Yrieix-la-Perche, en Haute-Vienne. La première manufacture de la région voit le jour à Limoges en 1816, sous l'impulsion de la famille Alluaud.

Petit à petit, les grandes manufactures parisiennes, comme Sèvres, Vincennes ou Saint-Cloud, vont également développer leurs propres productions. Jusqu'au milieu du XIXème siècle, la création d'une pièce de porcelaine est avant tout un travail d'artisan, mais la révolution industrielle, avec la découverte du charbon et des nouveaux moyens de productions, va remettre en cause toute la productivité du milieu, et Limoges va devenir le premier centre national de production de céramique. En 1871, le nombre de manufactures s'établit à 44, dont 37 dans la seule ville de Limoges. En 1907, le maximum historique de production est atteint avec 330 000 m^2 de porcelaine blanche cuite sortie des fours des 32 manufactures de la ville[1]. Deux ans plus tard, en 1909, est publié le premier ouvrage complet sur l'origine et l'évolution de l'industrie porcelainière limousine[2].

Dans cette riche étude économique, Camille Grellier décrit l'étendue internationale de cette industrie. La porcelaine est très appréciée dans le monde entier, son importance est d'ailleurs considérable sur le marché états-unien. D'abord appréciée d'un blanc immaculé, la mode de la porcelaine décorée se généralise au cours des dernières décennies du siècle, ce qui lui permet de partir massivement à la conquête des marchés extérieurs. L'identité des pièces va progressivement se brouiller, associant d'un côté une production de qualité, décorée par des artistes, et de l'autre côté, une décoration plus industrielle, destinée à un marché plus étendu, comme le souligne Florent Le Bot dans son article « La porcelaine de Limoges (1840-1940) : décorée ou en blanc ? »[3]. C'est d'ailleurs, l'américain David Haviland, arrivé à Limoges en 1842, qui va révolutionner la production locale. Il établit en 1844 son propre atelier de décoration sur porcelaine, et en 1855, avec son fils, Charles, fonde une manufacture, qui, pour la première fois, réunit fabrique et atelier de décoration sous le même toit, montrant la voie d'une nouvelle méthode de production. Le nombre de manufactures va ainsi croître

[1] Le Bot, Florent, « La porcelaine de Limoges (1840-1940) : décorée ou en blanc ? », dans Lamard, Pierre ; Stoskopf, Nicolas, *Art & Industrie. XVIIIe – XXIe siècle,* Paris, Editions Picard, 2013, p. 168.
[2] Grellier, Camille, *L'industrie de la porcelaine en Limousin*, Paris, Emile Larose, 1909.
[3] Le Bot, Florent, *op.cit*, p. 165.

considérablement dans les années 1860-1870. Ce développement résulte à la fois de l'arrivée du chemin de fer en 1857 et du remplacement du bois par la houille comme source d'énergie pour les fours.

b. Une nouvelle main d'œuvre féminine

Dans son article, Florent Le Bot détaille les conséquences du passage du décor de l'atelier à la manufacture sur l'évolution des techniques de production. Au cours des années 1860, écrit-il, la décoration par impression se substitue progressivement à la décoration à la main, par la technique de la taille-douce notamment, grâce à laquelle il est possible de reproduire en grand nombre des motifs monochromes sur papier, reportés par décalcomanie sur chaque pièce. Utilisée dès 1839 par le fabricant Pierre Tharaud, c'est Haviland qui, encore une fois, en étend l'usage. À partir des années 1880, la technique de la chromolithographie permet la reproduction en série de motifs, imprimés couleur par couleur sur des feuilles appelées « chromo » enduites de vernis. Ils sont reportés sur l'objet par les ouvrières « décalqueuses ».

Ces nouvelles techniques induisent des bouleversements tant au niveau de la décoration que du point de vue du travail ouvrier. L'impression augmente considérablement la productivité des ateliers : le travail long et minutieux du peintre en porcelaine est remplacé par celui plus simple d'une ouvrière. Or, et c'est là tout le paradoxe développé par Florent Le Bot : c'est quand l'image d'une porcelaine limougeaude décorée de qualité s'impose sur les marchés, qu'il s'agit de valoriser la dimension artistique du décor, pour faire des productions de véritables objets d'art - comme en témoigne l'étroite collaboration entre Charles Haviland et de nombreux artistes peintre et graveur – mais en pleine ère d'industrialisation du décor. « L'artiste est mis en avant, à l'époque de la décalqueuse » conclut l'historien. C'est quand le décor s'installe à l'usine que les fabricants vont chercher à valoriser la dimension artistique de leurs produits, par la participation à des expositions, la collaboration avec des artistes, le soutien à la création d'écoles d'art. La formation des décorateurs devient dès lors une question de compétitivité et la création de l'École des beaux-arts appliqués à l'industrie de Limoges, tout comme l'ouverture des cours aux jeunes filles, intervient ainsi dans ce contexte industriel local.

2. L'avance de Limoges : une intention morale, sociale et économique (1850-1860)

a. Un accès restreint, progressif, et parisien

L'ouverture aux jeunes filles des écoles d'arts appliqués est, au cours du XIXème siècle, restreinte, progressive et plutôt un fait parisien, indissociable du discours d'égalité et de méritocratie porté par la Troisième République. Fondée en 1803, l'Ecole nationale de dessin pour jeunes filles de Paris est, au début du siècle, la seule école artistique publique ouverte aux femmes. Elle n'a pas pour vocation de former des artistes, mais de participer au goût français par la création de travaux anonymes[4]. Face à cet accès limité, les femmes trouvent des chemins détournés, souvent moins valorisés, pour se former aux arts appliqués : des académies et des ateliers privés, souvent onéreux. C'est dans la seconde moitié du siècle que de plus en plus d'ateliers deviennent mixtes. Dès 1868, l'Académie Julian, devient, en proposant un cours mixte, un grand centre d'enseignement féminin parisien, et ouvre en 1875 un atelier exclusivement réservé aux femmes, plus rassurant pour les familles[5].

Jusqu'au milieu du siècle, les femmes n'ont pas non plus accès à l'étude du nu, pour des raisons de décence. Or il est la dernière étape du cursus d'apprentissage classique du dessin. Cet interdit participe donc à cantonner la plupart d'entre elles à des genres considérés comme secondaires (paysage, nature morte, arts décoratifs), par rapport à la « grande peinture d'histoire », où le nu domine, et limite leur professionnalisation. A partir de 1881, l'Union des femmes peintres et sculpteurs, fondée par la peintre Hélène Bertaux, milite activement pour l'émancipation des femmes dans l'art, en leur donnant l'occasion d'exposer, en se battant pour leur entrée à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, et en luttant contre les stéréotypes qui gravitent autour de la figure de « la femme artiste ». Femme corsetée, limitée dans ses sujets et ses moyens de production, une artiste femme est, pour l'opinion commune, limitée dans ses ambitions. Des traités scientifiques défendent l'existence d'une nature féminine différente,

[4] Gonnard, Catherine ; Lebovici, Élisabeth, *Femmes artistes, artistes femmes : Paris, de 1880 à nos jours,* Paris, Hazan, 2007, p. 20.
[5] *Ibid*, p. 44.

complémentaire de l'homme, autour de clivages récurrents : sujet/objet, culture/nature, privé/public, et notamment création/procréation[6]. Dans les discours des médecins du siècle, la fécondité créatrice de la femme ne peut, par exemple, s'activer qu'au détriment d'une infécondité sexuelle et d'une dépossession de ses attributs féminins[7]. Ainsi, la femme artiste, émancipée, serait une menace pour l'ordre établi[8]. La sociologue Raymonde Moulin explique d'ailleurs que tous ces discours sont intériorisés par les femmes, qui deviennent ainsi elles-mêmes les actrices de ce phénomène[9].

C'est pourquoi, au XIXème siècle, de nombreuses femmes ont une profession artistique, mais n'ont pas le statut d'artiste. Elles ne sont pas reconnues par leurs pairs, la société et les institutions artistiques. Catherine Gonnard explique d'ailleurs que ces femmes auraient, en quelque sorte, un statut entre artistes et artisans, d'où leur spécialisation dans l'art décoratif. Leurs origines sociales, l'anonymat et la typologie de leur production les rendent « invisibles à l'histoire de l'art[10] ». Cette position d'amatrice dépend en effet aussi de leur statut social. Les modifications socio-structurelles liées aux bouleversements industriels obligent par exemple les familles bourgeoises appauvries à mettre en place de nouvelles stratégies pour leurs filles, et le dessin apparaît comme une ressource profitable et un talent valorisé sur le marché matrimonial. Les écoles d'arts appliqués à l'industrie ouvrent ainsi leurs portes aux jeunes filles, qui constituent une main d'œuvre recherchée dans de nombreuses industries d'art[11].

---

[6] Foucher-Zarmanian, Charlotte, *Créatrices en 1900: femmes artistes en France dans les milieux symbolistes,* Paris, Mare & Martin, 2015, p. 32.

[7] *Id*, « PANIQUE GÉNITALE. Fluides menstruels et psychopathologie de la créativité féminine au passage du siècle (XIXe- XXe siècles) », Paulhan, Camille ; Alluchon, Marion (dir.), publication en ligne sur le site de Paris 1– HICSA, février 2011.

[8] Le peintre Gustave Moreau écrit notamment à la fin du XIXème siècle : « L'intrusion sérieuse de la femme dans l'art serait un désastre sans remède. Que deviendra-t-on quand des êtres dont l'esprit est si positif et terre à terre que l'esprit d'une femme, que des êtres aussi dépourvus du véritable don imaginatif, viendront apporter leur horrible jugeote artistique avec prétentions justifiées à l'appui ? ». Le terme «intrusion» souligne ici le fait que les femmes s'imposeraient dans un espace qui n'est pas le leur et l'adjectif «sérieuse» renvoie à la notion-même de professionnalisation : l'artiste femme serait toujours une amatrice. Dans ces mots, Gustave Moreau compare enfin l'entrée des femmes dans le monde de l'art à une remise en cause de l'avenir.

[9] Moulin, Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 2009, p. 281.

[10] Gonnard, Catherine, « La professionnalisation des artistes femmes à travers l'action de l'UFPS et de la FAM, 1881-1939 », dans *Vivre de son art, histoire du statut de l'artiste XVe siècle-XXIe siècle*, GRACEFFA Agnès (dir.), Paris, Hermann, 2012. p.124.

[11] D'Enfert, Renaud, « Une institution "éminemment utile et moralisatrice" : les écoles de dessin pour femmes et jeunes filles (Paris, 1800 – années 1860) », in Besse, Laurent ; Christen, Carole (dir.), *Histoire de l'éducation populaire, 1815-1945. Perspectives françaises et internationales,* Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2017, pp. 171-184.

b. Des cours de dessin à Limoges

Dans son article « Des écoles de dessin pour les jeunes filles. L'exemple de Limoges, années 1850-1880[12]», l'historien Renaud d'Enfert met en lumière l'évolution de l'offre d'enseignement graphique proposée aux jeunes filles à Limoges depuis les années 1850. Les initiatives provinciales sont généralement éphémères, écrit-il. Néanmoins, deux cas dans ce mouvement d'ouverture se révèlent à la fois précoces et pérennes : tout d'abord, la création en 1856, à Lyon, du cours de dessin artistique et industriel pour dames et demoiselles adultes et, à Limoges, l'ouverture d'une école de dessin pour jeunes filles, en 1854, à l'initiative de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Haute-Vienne, puis en 1861 d'une école de peinture sur porcelaine.

L'ouverture de ces écoles a pour but d'offrir aux jeunes filles des compétences professionnelles pour pallier l'insuffisance des salaires féminins. Il s'agit de leur donner « les moyens de vivre honorablement, et de venir en aide à la famille et comme fille et comme mère[13]» est-il écrit dans la distribution des prix remis aux élèves de 1854. « Combien de parents (…) dont les filles sont obligées, pour soutenir une misérable existence, de se livrer à des travaux ingrats, seraient heureux de les voir trouver auprès d'eux, dans l'exercice de cet art fructueux et agréable, une ressource précieuse[14]» affirme en 1853 l'historien et membre de la Société Archéologique et Historique du Limousin, Alfred Leroux. D'un point de vue économique, l'école doit concourir au développement de l'industrie de la porcelaine, et notamment de la porcelaine décorée. La formation de cette nouvelle main-d'œuvre féminine permettrait notamment l'affranchissement de la production limougeaude de sa dépendance à l'égard de Paris. En effet, la plupart des fabriques du département envoyaient à la capitale des porcelaines blanches pour y faire exécuter leurs décors[15].

---

[12] *Idem*, « Des écoles de dessin pour les jeunes filles. L'exemple de Limoges, années 1850-1880 », *Cahiers de RECITS*, n° 11, 2019, pp. 89-106.
[13] Distribution solennelle des prix aux élèves des écoles de dessin, de modelage, de géométrie et de dessin de jeunes filles », BSAHV, 6, 1854, p. 9. Cité dans D'Enfert, Renaud, *ibid*., p. 92.
[14] Leroux, Alfred, « Délibérations de la Chambre consultative des arts et manufactures de Limoges (extraits relatifs à l'industrie porcelainière de 1830-1858) », *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, 52, 1903, p. 264 (séance du 3 juin 1853). Cité dans Renaud, d'Enfert, *ibid*., p. 100.
[15] *Ibid*., p. 93.

Les enseignements dispensés ne sont pas fondamentalement différents des cours masculins, et s'organisent sur le modèle de l'École spéciale de dessin pour les jeunes personnes de Paris, dirigée par Rosa Bonheur. Comprenant dessin de figure, d'ornement, de paysage, de genre, dessin d'après estampes et d'après la bosse, et peinture à l'huile à partir de 1857, l'école ne propose pas de cours pratiques, ce qui complique l'insertion professionnelle des élèves. L'école pratique de peinture sur porcelaine de 1861 est donc fondée pour résoudre cette carence. Ici encore, l'intention est tout autant morale et sociale qu'économique. Un membre de la SAHV insiste, en 1865, écrit Renaud d'Enfert, «sur l'influence essentiellement moralisatrice qu'elle doit avoir en permettant aux filles et aux femmes des ouvriers de nos manufactures de pouvoir suffire largement à leurs besoins, et de pouvoir aussi souvent porter au foyer domestique un salaire qui devra nécessairement en augmenter le bien-être[16]». Cette nouvelle école s'apparente à un atelier d'apprentissage. En effet, les élèves y restent dans un premier temps 6 mois, à l'issue desquelles elles bénéficient d'une rémunération, qui augmente tous les trois mois jusqu'à la fin de leur parcours. Ce dispositif facilite ainsi l'accès au métier, mais garantit aussi une bonne moralité, du fait de la non mixité de cette initiation.

3. L'école de dessin de jeunes filles, seule « digne d'intérêt » (1860-1870)

a. Le rôle d'Adrien Dubouché

Cependant, à la fin des années 1860, l'ouverture d'une nouvelle école de dessin à Limoges va venir concurrencer les établissements de la Société d'agriculture. En effet, en 1868, le négociant et mécène, également dessinateur, Adrien Dubouché, va fonder la nouvelle « Ecole gratuite des beaux-arts appliqués à l'industrie ».

Adrien Dubouché occupe une place importante dans l'histoire du rayonnement de l'industrie porcelainière limougeaude. Fils de négociant en draps, né en 1818, passionné de céramique, son mariage avec Ermance Bisquit, riche héritière d'un fabricant de cognac le fait entrer dans l'entreprise familiale et lui permet de constituer une fortune qu'il met à profit lors de ses déplacements à Paris afin d'enrichir ses collections. Se liant d'amitié avec de nombreux artistes parisiens, comme Albert

[16] Distribution des prix aux lauréats des écoles de la Société d'agriculture et à ceux du concours agricole dans l'arrondissement de Limoges, BSAHV, 7, 1865, p.51. Cité dans D'Enfert, Renaud, *ibid*. p. 94.

Jacquemart ou encore Paul Gasnault, ou des critiques d'art, comme Philipe Burty, il bénéficie d'un soutien assuré dans le milieu. Sa fondation en 1865 du musée de la céramique lui assure également la reconnaissance des porcelainiers. Si ses initiatives sont tant valorisées dans la presse et les discours locaux, c'est que peu de centres industriels à cette époque peuvent compter sur un homme qui participe autant au développement de l'industrie d'une région[17]. Suite au don des pièces de la collection de son ami André Jacquemart au musée en 1875, le conseil municipal de la ville décide de donner le nom d'Adrien Dubouché au musée céramique. Ses dons au musée s'élèvent à plus de 4 000 objets grâce notamment au rachat de la collection de Paul Gasnault.

Membre de l'Union centrale des arts décoratifs, ami d'Auguste Louvrier de Lajolais, principal responsable de la Société des amis des arts du Limousin qui organisent plusieurs expositions de porcelaine, Adrien Dubouché s'investit en effet ardemment dans la vie artistique de Limoges. En prenant la direction du musée, il montre son intérêt pour le rayonnement de l'art et pour l'enseignement local, qu'il souhaite rehausser, dans un contexte de rivalité exacerbée avec l'étranger. Le jugement qu'il porte en 1861 sur les écoles de la Société d'agriculture est particulièrement sévère[18]. Ces écoles ne permettraient pas à Limoges de rivaliser avec Sèvres, leur niveau ne cessant de baisser, et seule l'école de dessin de jeunes filles est à ses yeux « digne d'intérêt ». « Elle seule, par sa direction bien comprise, peut être utile aux élèves qu'elle forme[19]» affirme-t-il dans un article du *Courrier du Centre*. C'est cet argument de l'insuffisance de l'enseignement artistique limougeaud qu'il rapporte en 1867 devant le conseil municipal, soutenu par les industriels : « Notre pays doit un large tribut de reconnaissance aux hommes dévoués qui, depuis plus de quarante ans, ont consacré leur temps et leur intelligence à répandre l'instruction parmi les classes laborieuses. Mais le développement de notre industrie principale aurait exigé un enseignement plus spécial et plus perfectionné, et un grand nombre de manufacturiers de porcelaine se plaignent

[17] Furcy, Antoine, « La porcelaine de Limoges aux Expositions universelles françaises (1855-1900) : entre présentations et représentations », mémoire de master 2 sous la direction de Pascale Goetschel, université de Paris 1, 2020, 185 f, p. 55.
[18] D'Enfert, Renaud, « Des écoles de dessin pour les jeunes filles. L'exemple de Limoges, années 1850-1880», *Cahiers de RECITS*, n° 11, 2019, p. 96.
[19] Dubouché, Adrien, « La Société d'agriculture et ses écoles », *Le Courrier du Centre*, 262, 26 septembre 1861, p. 3. Cité dans *Idem.*

de ne pas trouver dans les écoles de la Société les connaissances particulières que réclame l'industrie céramique[20].»

Le projet n'est pas seulement le fruit d'une initiative locale, mais est aussi la conséquence d'un mouvement plus général de valorisation des arts industriels entrepris en France depuis le milieu du siècle. Dès sa création en 1864, l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, dont Dubouché est l'un des membres fondateurs, souhaite « entretenir en France la culture des arts qui poursuivent la réalisation du beau dans l'utile[21]. » C'est pourquoi l'esprit de la formation est de donner aux élèves « un enseignement général, préalable à toute application [qui] témoigne bien plus de la préoccupation d'élever le goût par la culture des éléments nobles empruntés à tous les arts que de donner la connaissance des pratiques d'atelier[22]. » Il s'agit finalement plus pour Adrien Dubouché, et son successeur, de compléter l'éducation des apprentis afin de donner à leurs travaux des qualités que seule la connaissance du dessin et de la composition de l'ornement peut leur apporter.

b- Les jeunes filles, bienvenues et attendues

L'ouverture de l'École des beaux-arts appliqués à l'industrie aux jeunes filles n'est absolument pas remise en cause lors de sa fondation et Adrien Dubouché soutient fermement leur accès, ce qui contribue à faire de l'école un établissement pionnier en la matière. Il faut en effet attendre la fin des années 1870 pour voir se développer des écoles de dessin ouvertes à la fois aux garçons et aux filles[23]. Cette orientation répond à

---

[20] Procès-verbaux du conseil municipal, séance du 12 août 1867 ; « Conseil municipal de Limoges. Rapport de M. Ardant, au nom de la commission des écoles », *Le Courrier du Centre*, 242, 5 septembre 1867, p. 23. (AM, 1D2033) Le rapporteur du projet, Henri Ardant, est l'un des principaux fabricants de porcelaine de Limoges. Cité dans *Idem.*

[21] *Idem*.

[22] Dupré, Paul ; Ollendorff, Gustave, « L'École nationale d'arts décoratifs de Limoges », *Traité de l'administration des beaux-arts : historique, législation, jurisprudence ; écoles, musées, expositions, monuments, manufactures, théâtres,* Paris, Librairie P. Dupont, 1885, 2 vol., vol. I, pp. 308-309. Cité dans D'Enfert, Renaud ; Froissart-Pezone, Rossella ; Leben, Ulrich, *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1766-1941),* Paris, École nationale supérieure des arts décoratifs, 2004, p. 126.

[23] « À Troyes en 1879, à Valenciennes en 1880, à Amiens en 1884, des cours féminins sont organisés au sein d'écoles jusqu'alors exclusivement masculines. L'École nationale d'art décoratif d'Aubusson, organisée sur le même modèle que celle de Limoges, accueille quant à elle filles et garçons dès sa création en 1884. Il faut en revanche attendre l'extrême fin du siècle (1899) pour que l'École nationale des arts industriels de Roubaix, créée en 1881, ouvre des cours pour les jeunes filles. À Paris, ce n'est qu'en 1890 que l'École nationale des arts décoratifs annexe l'École spéciale de dessin pour les jeunes personnes qui devient sa section féminine, celle-ci demeurant néanmoins installée dans un bâtiment séparé. Sur ce point, la province devance donc largement la capitale. » Cité dans D'Enfert, Renaud, *op.cit*, p. 98.

la volonté d'offrir aux femmes de nouveaux débouchés professionnels, mais aussi de faire en sorte que ces métiers s'accordent à leur nature et à leur rôle au sein de la famille. Adrien Dubouché souhaite « éviter aux jeunes filles les travaux de l'atelier », argumentant que « la femme qui travaille chez elle à côté du berceau protecteur est cent fois bénie[24]. » Dès 1875, il déclare lors d'une distribution de prix, qu'il souhaite que les jeunes filles puissent apporter leurs ouvrages chez elles afin de les poursuivre :

> Aussi, mes collègues et moi, nous pensons sérieusement à votre avenir ; nous amènerons, j'en ai le ferme espoir, les fabricants et les chefs d'atelier à vous confier des objets que vous décorerez chez vous. En vous occupant de votre art sous l'œil de votre mère, vous rendrez de grands services à Limoges, en même temps que vous serez de bonnes filles, plus tard de bonnes épouses et de tendres mères. […] Allez, mesdemoiselles, ne craignez rien de l'avenir ; en peignant vos fleurs, continuez à chanter vos chansons et, si vous suivez nos avis, je vous le jure, le bonheur sera dans votre famille et votre maison sera bénie[25].

La mixité de l'école est cependant une mixité toute relative. Même si les élèves ont cours dans un même bâtiment, les jeunes filles et les jeunes gens y entrent par des entrées différentes et n'ont pas cours aux mêmes horaires. Les enseignements dispensés sont également genrés, mais nous y reviendrons.

Enfin, ce contexte donne lieu à un jeu de comparaisons entre les jeunes filles et les jeunes gens, qui tend le plus souvent à valoriser les premières par rapport aux seconds. Les discours de distribution des récompenses mettent en avant les qualités proprement scolaires des jeunes filles : leur application, leur soin, leur « travail opiniâtre», leur bonne tenue, leur docilité et leur respect de la discipline. Elles ont « le désir d'apprendre, l'esprit de soumission[26]» écrit l'inspecteur de l'enseignement du dessin de l'Académie de Poitiers au président de la commission municipale de l'école en 1879. L'assiduité et la persévérance constituent en effet des éléments majeurs de la différenciation entre les élèves.

---

[24] « Discours de M. Dubouché », *Le Courrier du Centre*, 92, 5 avril 1877, p. 3. Cité dans *Ibid*, p. 101.

[25] Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie (éd.), « Distribution des récompenses aux élèves de l'école des beaux-arts appliqués à l'Industrie, de Limoges », dans *Bulletin de l'Union centrale : revue mensuelle des beaux-arts appliqués à l'industrie*, vol. 1, no 6, janvier 1875, pp. 165-174.

[26] Lettre de Dauban, Jules, inspecteur de l'enseignement du dessin pour l'académie de Poitiers, au président de la commission municipale de l'école des beaux-arts de Limoges, 18 novembre 1879 (AM Limoges, 2R6). Cité dans D'Enfert, Renaud, *op.cit*, p. 103.

Mais l'École des beaux-arts appliqués à l'industrie va voir son statut évoluer au cours des premières années de son existence : d'abord financée par la municipalité et les porcelainiers, elle est entièrement municipalisée au début des années 1870, avant d'être nationalisée en 1881. Comme le signale Renaud d'Enfert, cette consécration a pour conséquence le déclin puis la disparition des écoles de la Société d'agriculture, faute de soutien financier. Quelles conséquences ce changement a-t-il sur la formation des jeunes filles ?

II. Les objectifs non respectés d'une école nationalisée face aux nouveaux besoins de l'industrie (1880-1900)

1. La nationalisation de l'école : « consécration officielle de sa notoriété [27]»

Dans le cadre de la réorganisation de l'enseignement du dessin opérée par l'administration de la Troisième République, l'École des beaux-arts appliqués à l'industrie est nationalisée, et devient l'École nationale des arts décoratifs de Limoges. Désirant, par une centralisation puissante, mettre en pratique les nouvelles théories en matière d'enseignement du dessin dans les écoles provinciales liées à des industries locales importantes, l'administration choisit de rattacher l'école céramique à l'École des arts décoratifs de Paris. En 1884, l'école de tapisserie d'Aubusson est également nationalisée. Les trois ENAD forment ainsi un trio dirigé par un même directeur : Auguste Louvrier de Lajolais, déjà directeur de l'école de Paris depuis 1877.

a. Un contexte de réformes nationales

Ainsi, cette nationalisation, impulsée par Adrien Dubouché, soutenue par Louvrier de Lajolais, n'est pas seulement la concrétisation de la renommée de l'établissement, mais également la conséquence d'une réorganisation nécessaire, dans un contexte de réformes nationales. Au début des années 1880, les industries d'art

[27] Expression tirée du mémoire de Sardin, Bénédicte, « L'Ecole nationale des arts décoratifs des origines à 1914 : création, apogée, déclin », mémoire de maîtrise sous la direction de M. El Gammal, Limoges : Fac. des Lettres et Sciences Humaines, 1997, p. 50.

subissent en effet une crise conséquente, dans un contexte d'évolution des moyens de production, des méthodes commerciales et de concurrence étrangère. Rossella Froissart ajoute, dans son chapitre « L'École à la recherche d'une identité entre art et industrie (1877-1914) », consacré à l'histoire de l'ENAD Paris, que le déclin de l'apprentissage s'accélère aussi sous l'effet de la réglementation du travail des enfants et la mise en place de l'instruction gratuite et obligatoire[28].

En outre, autour de 1880, en réponse aux progrès de l'enseignement étranger, visibles aux expositions universelles (Londres, 1851, Paris 1867, 1878), de nouvelles formes de formation, plus professionnelles, se développent en parallèle de l'enseignement classique, comme l'enseignement industriel et commercial, quasiment systématiquement masculin. Des écoles manuelles d'apprentissage sont créées, ainsi que des écoles primaires supérieures à sections professionnelles, qui deviennent, en 1892, « écoles pratiques de commerce et d'industrie », puis « écoles nationales professionnelles ». En parallèle, la formation plus technique est assurée par les écoles d'arts et métiers.

Tandis que l'enseignement technique et industriel est rattaché au ministère de l'industrie et du commerce, l'enseignement artistique dépend du ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. L'enseignement des arts a en effet cette particularité d'être éclaté, autant sur le plan pédagogique qu'administratif[29], entre plusieurs disciplines : peinture, dessin, sculpture, gravure, architecture, relevant à la fois des arts libéraux et des arts mécaniques. Mais comme le bureau de l'enseignement des arts, créé en 1878, s'appuie sur la doctrine de l'unité de l'art, arguant qu'indivisible, l'art ne souffrirait d'aucun clivage : art industriel et beaux-arts obéissant aux mêmes canons de beauté et de vérité, leurs méthodes d'enseignement doivent ainsi être identiques. Le décret du 22 novembre 1881 portant sur la réorganisation de l'administration des beaux-arts, présente ainsi dans son article 3, l'enseignement technique de chaque industrie et les écoles d'art décoratif y figurent au même titre que le conservatoire des arts et métiers et les écoles professionnelles. Une partie de l'enseignement technique dépend donc aussi de l'administration des beaux-arts.

[28] Froissart-Pezone, Rossella, « L'École à la recherche d'une identité entre art et industrie (1877-1914) », in D'Enfert, Renaud ; Froissart-Pezone, Rossella ; Leben, Ulrich, *op.cit.* p. 118.
[29] Sardin, Bénédicte, *op.cit,* p. 53.

b. Le rôle de Louvrier de Lajolais

A Limoges, pour répondre aux nouveaux besoins de l'industrie, on réclame dès 1871 la création d'une école d'arts et métiers, la mécanisation exigeant de nouvelles compétences techniques. A la fin des années 1870 un débat s'engage finalement entre les partisans de l'enseignement technique favorable à l'implantation d'une école professionnelle et les partisans d'un enseignement plus artistique[30]. La détermination d'Adrien Dubouché, qui envisage dès 1873 de solliciter l'État pour assurer la pérennité de l'école et du musée, va rapidement faire pencher la balance. Il mobilise les personnalités influentes de son réseau parisien, et l'entrée en scène de Louvrier de Lajolais est déterminante pour l'aboutissement du projet. Louvrier de Lajolais milite en effet activement en faveur de la reconnaissance du statut de l'art décoratif et défend avec ténacité les intérêts de Limoges. Né en 1829, il débute sa carrière à Paris comme peintre avant de la poursuivre au sein de l'administration des beaux-arts : en 1878, il est nommé membre du conseil supérieur et fait ensuite partie des conseils des Gobelins et de Sèvres. Membre actif de l'Union centrale des arts décoratifs, au sein de laquelle il organise des concours entre écoles, il soutient les idées d'unité de l'art et de son enseignement et la nécessité de rendre obligatoire le dessin dès l'école primaire. Son long mandat de directeur de l'ENAD Paris (1877-1908) lui permet de réaliser quelques-uns de ses vœux[31] : l'école gratuite de dessin et de mathématiques devenant école d'art décoratif dès 1877, et étant réorganisée en 1881. Il soutient l'union des trois écoles louant les avantages de leur étroite collaboration.

c. Les objectifs de l'école

Le parlement vote ainsi la loi de nationalisation le 15 juin 1881. Comme l'indique la convention entre l'Etat et la ville, son école est de « former des ouvriers et des artisans d'art [32]». La loi du 15 juin atteste quant à elle que l'école est « instituée en vue de former les jeunes gens et les jeunes filles à l'enseignement du dessin et à l'exercice des industries relevant de l'art ; elle comporte un enseignement spécial approprié aux

[30] Sardin, Bénédicte, *op.cit*, p. 55.
[31] Froissart-Pezone, Rossella, *op.cit,* p. 112.
[32] Ecole nationale des arts décoratifs et musée national Adrien-Dubouché : convention entre l'Etat et la ville de Limoges : 1er juin 1881 (AM 1R153)

professions auxquelles se destinent les élèves[33]. » Elle a donc vocation à former des ouvriers habiles devant répondre aux besoins de l'industrie et ne doit pas être considérée comme une école des Beaux-arts. Cependant, les enseignements très généraux, défendus par Louvrier de Lajolais ne correspondent pas aux attentes des industriels, et dans la presse locale on constate que l'École est régulièrement assimilée à une école d'art académique. « L'État s'oblige à ne pas changer la destination de l'école qui est de former des ouvriers et des artisans d'art et à ne pas provoquer, par exemple, par le titre surélevé d'Ecole des Beaux-Arts ou par tout autre moyen, un déclassement préjudiciable aux intérêts de l'industrie[34]» peut-on également lire dans la convention de 1881. Cette précision est tout à fait révélatrice de la volonté à l'origine de la nationalisation de l'école : servir les intérêts de l'industrie et se départir de l'identité ambiguë de l'établissement provoqué par son ancienne dénomination « beaux-arts appliqués à l'industrie. »

2. L'apogée d'une école en quête d'identité : dans l'ombre des beaux-arts (1880-1890)

Or, les premières décennies d'existence de la nouvelle école nationalisée sont à lire au prisme de cette ambiguïté identitaire, qui touche également l'institution parisienne. Louvrier de Lajolais défend le changement d'appellation de l'école, qui doit, à travers son nouveau titre d'école « d'art décoratif » affirmer sa singularité. Son objectif est bien celui de renforcer l'identité de l'école, en l'éloignant de son rôle subalterne par rapport à l'École des Beaux-arts. En effet, dans le courant du XIXème siècle, l'ENAD Paris est surnommée la « petite « école », car elle sert pour beaucoup d'élèves de tremplin pour entrer dans la (grande) École des Beaux-Arts, dont l'accès est d'ailleurs fermé aux femmes jusqu'en 1900[35].

Son objectif est donc à la fois d'apporter aux élèves un enseignement artistique général solide mais également des ressources pratiques à l'aide d'ateliers d'applications, adaptés aux moyens de production industriels, à la différence des écoles d'art

[33] Textes constitutifs : loi du 15 juin 1881 (AN 20020285/24)

[34] Ecole nationale des arts décoratifs et musée national Adrien-Dubouché : convention entre l'Etat et la ville de Limoges : 1er juin 1881 (AM 1R153)

[35] L'histoire de l'entrée des femmes à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris est un véritable parcours semé d'embûches. Après une lutte de plusieurs décennies, les femmes peuvent pratiquer l'art au sein d'un atelier qui leur est réservé et assister aux cours, en 1900. Voir : Marina, Sauer, *L'entrée des femmes à l'École des beaux-arts, 1880-1923*, Paris, ENSBA, 1991.

traditionnelles. Mais la spécialisation professionnelle n'est pas le mot d'ordre de Lajolais, qui opte plutôt pour un enseignement général, mieux adapté à une diversification des débouchés. Il s'écarte du but initial de l'école, qui devient, selon Bénédicte Sardin, un « bastion de l'art académique [36]», alors même qu'elle connait ses années de gloire. Autour des années 1889-1900, l'établissement jouit en effet d'une situation exceptionnelle, qui peut s'observer à travers son triomphe aux expositions universelles.

Dans la presse et dans les discours de distributions de récompenses, l'ENAD est en effet régulièrement assimilée à une école des beaux-arts et ses élèves à des artistes. « Huit années se sont écoulées depuis que l'École des Beaux-Arts de la ville de Limoges est devenue un établissement national[37]» prononce lui-même Lajolais dès 1889. « De plus en plus fort ce qu'on nous raconte de notre Ecole des Beaux-Arts » écrit le journaliste Argus, de *l'Indépendant du Centre* en mars 1892, dans un article intitulé « A l'Ecole des vilains arts[38]». Ce journaliste attaque fréquemment le directeur dans les années 1890, ce qui pousse à se demander si l'usage du qualificatif « Beaux-Arts » ne serait pas une provocation pour discréditer son programme et son lien avec l'industrie, ou si, naturellement, l'école est indistinctement perçue comme une école d'art industriel et une école des beaux-arts. Quelques mois plus tard, le 24 juillet 1892, *l'Indépendant du Centre* publie : « Notre collaborateur Argus peut en prendre son parti : il attendra longtemps encore les résultats de l'enquête promise par M. De Lajolais sur les abus et négligences qui se commettent à l'école des beaux-arts de Limoges et dont la presse entretient ses lecteurs depuis plusieurs mois. » Les problèmes de maintien de l'ordre à l'école sont relevés de manière récurrente dans la presse en 1892. On peut se demander si le directeur n'est pas pointé du doigt à cause de ses absences prolongées de la ville. En effet, au début du XXème siècle, les industriels de Limoges, soulignent le décalage entre l'enseignement proposé à l'école et les besoins de l'industrie et relèvent notamment le besoin d'un directeur résidant à Limoges pour la stabilité de l'école.

[36] Sardin, Bénédicte, *op.cit,* p. 120.
[37] École nationale des Arts Décoratifs : présidence, listes des remises de prix (1883-1912), discours de Louvrier de Lajolais, lundi 5 août 1889 (AM 1R256)
[38] Registres de coupures de presse (1881-1905, 1927-1942), 1881-1942 (ADHV 44J7)

De plus, si l'on s'attache à répéter aux jeunes élèves que leur rôle est de devenir des ouvriers aguerris, il s'agit cependant toujours de glorifier ceux qui sont devenus des « vrais artistes ».

> J'ai écarté toute prétention à transformer son enseignement en pratiques artistiques supérieures. Nous ne sommes point une École de Beaux-Arts et nous nous bornerons à former des modeleurs, tout comme nous formons des dessinateurs, sans nous préoccuper avant l'heure de savoir s'ils auront un jour l'étoffe d'artistes de haute volée[39].

Ces paroles de Louvrier de Lajolais sont assez révélatrices. Ce qui importe avant tout, c'est d'inculquer aux futurs artisans des compétences professionnelles solides, des savoir-faire techniques. Mais même si l'obtention du statut d'artiste apparait ici comme marginale, cette possible ascension est tout de même relevée et apparait comme une consécration, certes secondaire, mais une consécration tout de même.

Quelques années plus tard, en 1887, le président de séance de la cérémonie de distribution des récompenses insiste d'ailleurs sur la nécessaire persévérance des élèves, qui seule, peut les mener à devenir des artistes :

> Soyez laborieux, soyez assidus, soyez nombreux. Songez que pour former une école durable il ne suffit pas d'une, ni parfois de deux générations. Tout ce qui a été fait de grand dans les arts n'a été produit qu'avec le temps. Les artistes les plus illustres, les génies les plus personnels n'ont jamais été que les résultats derniers du labeur accumulé et de l'effort collectif[40].

En 1890, il insiste à nouveau sur la nécessaire opiniâtreté des étudiants, ingrédient essentiel de la recette de « l'homme de génie » :

> Cependant, sans le temps, il ne se produit aucune œuvre sérieuse, comme sans persévérance il ne se produit pas d'homme de génie. Heureusement pour l'avenir de ce style particulier qui commence à se faire connaître et qui peut devenir pour l'art de la porcelaine, le style national parce qu'il a toutes les

[39] Palmarès (1881- 1939), Bulletin de distribution de récompenses, discours de Louvrier de Lajolais du 13 août 1882 (ADHV 4T12)
[40] École nationale d'art décoratif (Limoges) : distribution des récompenses de l'année scolaire, Limoges, 1882-1911, discours de Georges Lafenestre du 7 août 1887 (ADHV BIB IL 655)

qualités que la France aime : la clarté, la sobriété, l'agrément, heureusement pour vous, jeunes élèves, cette qualité de la persévérance est précisément la vôtre [41]»

Aucune mention des jeunes filles, des femmes, aucune précision sur leur possible carrière artistique. Le génie semble ici appartenir exclusivement aux hommes. L'analyse d'une dernière anecdote, prononcée en 1906, permet d'éclairer ce décalage, source finalement d'une inégalité entre les jeunes filles et les jeunes gens, non pas dans la volonté et l'obstination dans les études, mais dans l'accès aux institutions artistiques légitimatrices de talent. Ainsi, à la remise des prix de juillet 1906, M. Valentino, chef du bureau de l'enseignement et des manufactures nationales au sous-secrétariat d'Etat, conte l'histoire suivante :

Il y avait naguère, à Toulouse, un jeune ouvrier charpentier qui brûlait du désir de devenir architecte. Il résolut de suivre, le soir, les cours de l'école des beaux-arts. Pendant plusieurs années, on le vit, après sa rude journée, sur les bancs de l'école, travaillant avec une régularité et une ardeur admirables. Il obtint de tels succès que la ville résolut de l'envoyer à Paris. Eh bien ! Ce jeune charpentier, de par son énergique volonté, est aujourd'hui grand-prix de Rome ; et, l'année dernière, dans un concours international, institué par la ville de Barcelone, pour de considérables travaux d'édilité, il a obtenu le premier prix. Un avenir brillant lui est assuré. Voilà ce que peuvent l'intelligence, le travail, mais surtout – soyez-en convaincus – l'assiduité et la continuité dans l'effort[42].

Tout d'abord, ce discours, comme tous les autres, en apparence anodins, entretient finalement l'infériorité des artisans d'art par rapport aux « grands artistes ». Et ce dernier petit récit, même s'il concerne indirectement la ville de Limoges, montre inconsciemment aux élèves qu'avec de la persévérance tout artisan peut devenir artiste et atteindre la consécration absolue de leur carrière : obtenir le prix de Rome, et ainsi être reconnu éternellement par leurs pairs. D'ailleurs, seul l'enseignement artistique académique, les Beaux-arts, leur permettrait d'accéder à cet « avenir brillant ». Or, les jeunes filles n'ont, en 1906, que depuis très peu accès aux formations des Beaux-arts, et le premier concours du prix de Rome – dont la récompense consiste en un séjour

[41] École nationale d'art décoratif (Limoges) : distribution des récompenses de l'année scolaire, Limoges, 1882-1911, discours de Georges Lafenestre du 10 août 1890 (ADHV BIB IL 655)
[42] Musée national de la céramique Adrien Dubouché, Publications des distributions de récompenses : 1897-1906, discours de M.Valentino du 29 juillet 1906.

de plusieurs années à l'Académie de France à Rome – remonte à 1663, mais ce n'est que 240 ans plus tard que les femmes sont autorisées à s'y présenter.

En effet, en 1911, Lucienne Antoine Heuvelmans reçoit le prix de Rome de sculpture et devient la première femme à obtenir ce prix. Pour participer aux concours annuels, de peinture, de sculpture et de gravure, les postulantes, à l'égal de leurs homologues masculins, doivent présenter une lettre de recommandation d'un maître reconnu, être de nationalité française, célibataire, avoir moins de trente ans et avoir réussi l'examen d'admission à l'École des Beaux-Arts. Or jusqu'à la fin des années 1920, un seul atelier à l'école, l'atelier Humbert est ouvert aux femmes, et seulement à partir de l'année 1900. Cela n'est d'ailleurs pas sans poser de soucis, les femmes admises ne pouvant parfois pas entrer en cours par manque de place. Les femmes ont cependant la permission de fréquenter la bibliothèque et assister aux cours magistraux de perspective, d'anatomie et d'histoire de l'art dès 1896, mais encore faut-il avoir entre 15 et 30 ans et présenter une lettre de recommandation d'un professeur ou d'un artiste célèbre. Cette accessibilité fait débat dans l'administration de l'école, le directeur s'exprimant même ainsi :

> La mesure qui rend accessible l'École des Beaux-Arts aux femmes ne doit pas avoir pour résultat l'abaissement du niveau des études ; elle ne saurait non plus avoir pour conséquence d'ouvrir trop facilement une carrière que le travail opiniâtre et la volonté de parvenir ne suffisent pas à rendre prospère. L'État […] ne veut pas assumer la responsabilité des fausses vocations.[43]

Il est intéressant de constater que cette question des « fausses vocations » concerne toujours avant tout les femmes. Pour les femmes, la volonté, la persévérance, le travail, ne suffisent pas, car on n'attend pas d'elles une quelconque professionnalisation. C'est ce qu'on observe à Limoges. Dans un contexte où on valorise la figure de l'élève obéissant, persévérant, futur ouvrier habile, aux connaissances artistiques utiles pour son futur travail dans l'industrie, seuls les jeunes gens sont inconsciemment poussés à poursuivre une carrière artistique. Nous verrons cependant dans un chapitre prochain, que malgré cela, certaines jeunes filles de l'ENAD poursuivent une carrière dans les arts.

[43] Rapport à Monsieur le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts (par le Directeur des Beaux-Arts), le 3 avril 1897 (AN AJ52 971), cité dans Sauer, Marina, *L'entrée des femmes à l'École des beaux-arts, 1880-1923*, Paris, ENSBA, 1991, p. 32.

3. Le rejet des industriels

a- L'implication initiale des industriels dans le fonctionnement de l'école

Cette ambiguïté de la destination de l'école a pour conséquence d'entretenir un désaccord perpétuel entre les industriels et l'établissement. Si Adrien Dubouché a créé l'école pour améliorer l'insertion professionnelle des élèves et mieux répondre aux besoins des industriels locaux, l'ENAD va en effet, dès 1881, principalement entretenir des relations avec les autres écoles d'art décoratif et les industriels vont finir par se désintéresser petit à petit d'elle.

Pourtant, dès la création de l'école, les grands porcelainiers sont tout de suite engagés dans le financement de l'établissement. Henri Ardant, fabricant de 1858 à 1878, ami d'Adrien Dubouché et conseiller municipal, s'engage par exemple en faveur de l'enseignement de l'art, en publiant un rapport en mai 1868, dans lequel il prévoit d'associer les efforts financiers des porcelainiers à ceux de la municipalité dans le financement de la nouvelle école. Six industriels s'engagent ainsi à subventionner l'école pendant 3 ans : Amédée Alluaud, Henri Ardant, Deslinières, Dubois, Charles Haviland et Redon. De plus, Ardant est nommé vice-président de la commission de la surveillance de l'école et Haviland autorise la cuisson de pièces dans ses fours en 1877[44]. De 1881 à 1908, Deslinières et Sazerat (fabricant de porcelaine et de faïence d'art) font également partis du conseil supérieur de l'école[45]. A partir de 1893, Guérin se joint au conseil, comme Dufraisseix, de 1891 à 1900. Enfin, en 1908, parmi les membres temporaires nommés tous les trois ans pour siéger au conseil, on retrouve les industriels Haviland, de Luze, Martin et Gérard. La réorganisation du conseil découle certainement de la mort de Louvrier de Lajolais, auquel succède le sculpteur Pierre-Félix Masseau, dit Fix-Masseau.

[44] Séance de la commission de surveillance de l'école du 28 juillet 1877, cité dans Bénédicte, Sardin, *op.cit*, p. 20 (ADHV 4T11)

[45] École nationale d'art décoratif (Limoges) : distribution des récompenses de l'année scolaire, Limoges, 1882-1911 (ADHV BIB IL 655)

Cependant, la production de l'école ne débouche finalement jamais sur une quelconque exploitation industrielle. Aucun projet associant l'école et les industriels ne verront le jour[46]. Camille Grellier écrit dans son histoire de *L'industrie de la porcelaine en Limousin* : « Pour eux [les industriels], l'enseignement qu'on y donne n'est pas assez pratique, ils voudraient y voir une école d'apprentissage qui servirait de pépinière d'ouvriers pour leur industrie. Mais là n'est pas le rôle, il faut en convenir, de Limoges qui n'est pas une école professionnelle ; elle laisse l'apprentissage à l'atelier, se bornant à être une initiatrice d'art, à faire l'éducation artistique plutôt que technique de ses élèves[47]. » Les critiques surgissent ainsi de part et d'autre et dénoncent les faiblesses de l'enseignement, la formation scientifique qui fait défaut, alors que les notions de chimie sont indispensables pour les nouveaux besoins de l'industrie.

La nationalisation de l'école n'améliore pas vraiment les liens entre les industriels et l'école, qui sont pourtant présent dans le conseil supérieur de l'école. Dès 1885, Louvrier de Lajolais, réagissant aux critiques, écrit dans un rapport : « on la [l'école] subit, on ne l'aime pas ; on la regarde comme inutile parce qu'elle ne remplace pas l'apprentissage[48]». Dans les dernières décennies du siècle, la crise économique, les progrès de la mécanisation créent de nouveaux besoins et la diversification professionnelle dictent d'autres choix en matière de formation, les industriels sont plus préoccupés de pratiques professionnelles, techniques et scientifiques que de culture artistique, pourtant nécessaire à la valorisation de leur production. Le décalage s'explique ainsi par des divergences d'intérêt croissant : le monde industriel étant régi par les lois de la concurrence et l'administration des Beaux-Arts, soucieuse d'inculquer la notion du beau aux élèves.

b- Des réponses insuffisantes

En réponse aux difficultés de l'industrie locale, Louvrier de Lajolais décide dans les années 1890 de réorienter l'enseignement en le diversifiant, afin de trouver de nouveaux débouchés professionnels aux élèves. Dès 1892, il introduit pour les jeunes filles un cours de broderie, ainsi que des exercices de composition destinés à la

[46] Sardin, Bénédicte, *op.cit,* p. 49.
[47] Grellier, Camille, *L'industrie de la porcelaine en Limousin,* Paris, Emile Larose, 1909, p. 378.
[48] Rapport d'A. Louvrier de Lajolais, mai 1885, cité dans Sardin, Bénédicte, *op.cit*, p. 112 (ADHV 4T12)

tapisserie et au tissage. En 1893, ce sont des cours de dessin appliqués à la mécanique et à la menuiserie qui sont instaurés à l'intention des jeunes gens, la mécanique étant en pleine extension à Limoges, qui se dote notamment d'une manufacture de machines à tabac. Ces cours ne semblent cependant pas satisfaire les industriels, qui ne collaborent toujours pas avec l'école.

Cependant, la déficience des conditions matérielles d'apprentissage à l'école, au niveau des locaux et de l'outillage des ateliers d'application entravent également le développement des productions des élèves. Les bâtiments sont vétustes, exigus et les travaux de reconstruction de 1894 sont ainsi plus que nécessaires. Durant plusieurs années, Louvrier de Lajolais réclame d'ailleurs plus de fours car l'école n'accueille qu'un four à feu de moufle[49], et doit faire appel aux industriels pour la cuisson des pièces grand feu, une grave lacune pour une école qui se spécialise dans cette technique[50]. Les élèves manquent ainsi l'apprentissage des différentes étapes de la cuisson d'une pièce de céramique. A l'atelier de modelage, exclusivement réservé aux garçons, ces derniers apprennent à fabriquer les modèles des moules, mais n'apprennent pas le coulage, étape pourtant complémentaire de la réalisation des pièces, alors que la base de données relationnelles nous apprend que la carrière de « couleur de moules » est la deuxième profession la plus pratiquée par les élèves, après « peintre sur porcelaine », sur l'ensemble des années scolaires 1881-1882, 1899-1900 et 1907-1908.

Camille Grellier explique quant à lui que l'influence de l'école au point de vue technique ne peut être très importante car « elle ne forme vraiment que des modeleurs dont le nombre est relativement peu considérable dans les usines » ainsi que « des peintres qui deviennent de moins en moins nombreux par suite de la généralisation du décalque[51]». Il est d'ailleurs intéressant de noter que le décalque est une tâche accomplie principalement par une main d'œuvre féminine sous payée et non formée à l'ENAD.

c- Les rapports des industriels du début du XXème siècle

Dans le cadre de la réorganisation de l'école au début des années 1910, les industriels Haviland et Balleroy publient en 1912, deux rapports sur leur vision de l'école. Georges Haviland y écrit que « depuis la mort de Monsieur Dubouché, l'Ecole n'a,

[49] Dans les arts du verre, de l'émail, de la céramique, il s'agit d'un petit four qui fixe les couleurs.
[50] Sardin, Bénédicte, *op.cit*, p. 113.
[51] Grellier, Camille, *op.cit,* p. 379.

à aucun moment, tenu ses engagements statuaires de « former des artisans ». « Jamais à aucun moment l'administration des Beaux-Arts, non seulement n'a recherché l'appui de l'industrie, mais n'a permis aux industriels limousins de donner leur avis concernant l'École[52] ». Il semble en effet demeurer, sur l'ensemble de la période, un profond manque de communication entre l'École et l'industrie locale. Haviland souhaite que l'École ne forme que des ouvriers et des industriels et se concentre sur l'enseignement du décor sur porcelaine « au feu de moufle[53]». L'école doit former des ouvriers « désirables », certains de trouver une place stable et bien rémunérée dans une manufacture. Dans son propre rapport, Balleroy insiste sur le fait que la formation à l'ENAD est incomplète, que cette dernière devrait « fournir des créateurs, dessinateurs industriels et lithographes, des modeleurs, des décorateurs, des graveurs … enfin tout ce que renferme le mot artisan, dans chacune des branches de l'industrie de la porcelaine[54] ». Il propose une large réorganisation de tous les cours, afin que les futurs ouvriers sachent comment une pièce est fabriquée, pas seulement décorée.

Il est intéressant de constater que dans tous les rapports, toutes les notices, tous les avis émis sur l'utilité de la formation de l'ENAD, aucune différence n'est faite entre la professionnalisation des jeunes gens et des jeunes filles. En 1927, le directeur de l'École pratique de commerce et de l'industrie de Limoges, L.B Breton publie un rapport intitulé « Liaison qui devrait exister entre l'École Nationale des Arts Décoratifs et l'École pratique de Commerce et d'Industrie de Limoges». Dans ce rapport, il rappelle les objectifs de l'École et justifie la nécessaire collaboration entre les deux établissements : dont l'un a pour objectif de former des artisans d'art, et l'autre de « préparer des techniciens avertis et compétents. » Or l'École pratique de commerce et d'industrie, qui remplace en 1884 l'École primaire supérieure et professionnelle de garçons de Limoges et se dote en 1895 d'une section spéciale de préparation aux Arts et Métiers, reste fermée aux jeunes filles jusqu'aux années 1920. Cela s'explique justement par une finalité de ces diverses formations totalement différentes pour les jeunes filles et les jeunes gens. On pourrait ainsi également supposer que les industriels, désintéressés par

[52] Rapport de M. Georges Haviland sur la nécessité de rénover l'enseignement donné à l'école, 1912, (ADHV 4T15)
[53] Dans les arts du verre, de l'émail, de la céramique, il s'agit d'un petit four qui fixe les couleurs.
[54] Rapport de M. Georges Balleroy sur la nécessité de rénover l'enseignement donné à l'école, 1912, (ADHV 4T15)

la formation de l'ENAD se tourne vers l'École pratique pour trouver la main d'œuvre qualifiée attendue.

Ainsi, l'ENAD traverse dans les dernières décennies du XIXème siècle une véritable quête d'identité. Fille du prestige de l'industrie locale, soutenue et reconnue officiellement par l'État à partir de 1881, elle ne répond pas aux nouveaux besoins des industriels locaux qui réclament une institution plus professionnalisante pour les jeunes futurs ouvriers et artisans. Les jeunes filles limougeaudes bénéficient cependant de l'ouverture de l'école, étant impliquées dans cette entreprise de maintien du goût et du savoir-faire français. Elles ont ainsi exceptionnellement accès aux cours d'une école systématiquement comparée à une école des Beaux-Arts du fait de l'enseignement académique généraliste défendu par le directeur. Ce paradoxe du recrutement des élèves après leur passage à l'ENAD engage d'ailleurs les jeunes filles, issues en grande majorité de la bourgeoisie locale, et qui ne se destinent donc pas au travail dans l'industrie.

Chapitre 2.

Un enseignement artistique massifié, destiné à la population locale

Ce second chapitre porte sur la population des élèves dans son ensemble : Qui sont-ils ? Quel âge ont-ils ? D'où viennent-ils ? Combien sont-ils ? L'ENAD accueille un nombre très important d'enfants, dont l'effectif moyen ne varie quasiment pas sur l'ensemble de la période. Les jeunes filles y sont relativement autant présentes que les garçons, parfois même plus nombreuses. Ce taux d'inscription tant élevé interroge le statut d'une école massifiée, à l'accessibilité démocratisée. Il sera l'occasion de rendre compte des résultats obtenus à l'aide de la base de données relationnelles « élèves » à propos notamment du profil social des jeunes filles et de leur provenance géographique. Ce chapitre permettra enfin de s'enquérir de la place de l'école dans le champ de l'enseignement limousin, et national.

I. Un enseignement *exceptionnellement* accessible à toutes et à tous ?

1. Des conditions d'inscription communes

En matière d'inscription, tous les élèves sont mis sur le même pied d'égalité. Dans une publication non datée, du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts,

signée par Lajolais et Edmond Turquet, sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, nous apprenons que :

> Les jeunes filles et jeunes gens qui désirent être admis à l'École doivent se présenter au secrétariat, pour leur inscription, avec leurs parents, patrons ou répondants. Ils doivent produire leur bulletin de naissance. Pour suivre les cours de l'École, les jeunes gens doivent être âgés de 13 ans accomplis, les jeunes filles de 12 ans accomplis. Les élèves ne peuvent être reçus s'ils ne savent lire, écrire et calculer[1].

L'entrée à l'école est totalement gratuite, seul l'achat du matériel est à la charge des familles. Dans le Décret de 1881, on apprend que les élèves doivent entrer munis d'un carton de mesures réglementaires et d'autres instruments jugés « nécessaires » à leurs études. L'ENAD leur fournit une carte leur permettant d'entrer dans l'établissement, et les parents, patrons, ou répondants, « *peuvent* [leur] fournir un livret […] Ce livret, visé tous les jours par le surveillant du cours, indiquera la présence de l'élève et sa conduite pendant son séjour à l'Ecole. Le livret devra être signé régulièrement par les parents[2] » apprenons-nous. Ce livret de présence ne semble donc pas obligatoire.

La base de données relationnelles « élèves », établie en amont de cette étude, nous apprend que ce sont surtout les proches qui accompagnent les enfants lors de leur inscription : en première place, le père, suivi de la mère. Cependant, nous disposons d'informations sur l'accompagnateur que pour 103 enfants, sur 1262, dont seulement 25 jeunes filles et 78 jeunes gens (figure 2). Mais sur les 40 élèves inscrits par leur père, seulement 12,5% sont des jeunes filles, soit 5 élèves sur 40. Les jeunes filles sont plutôt accompagnées par leur mère, et les garçons par leur père. Quelques élèves, mais finalement très peu, sont présentés au secrétariat de l'établissement par leur maître d'apprentissage.

---

[1] Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, ENAD Limoges, application des beaux-arts à l'industrie, enseignement gratuit, non datée (AM 1R253)
[2] Décret du Ministère des arts portant sur l'organisation de l'ENAD Limoges, 1881 (AM 1R253)

PRESENTE PAR	JEUNES FILLES	JEUNES GENS	TOTAL
TOTAL	**25**	**78**	**103**
Père	5	35	**40**
Mère	10	29	**39**
Oncle	1	3	**4**
Surveillant		4	**4**
Grand-mère		2	**2**
Tante	2		**2**
Beau-père	1		**1**
Cousin	1	1	**2**
Cousine	1		**1**
Frère		1	**1**
Grand-oncle	1		**1**
Grand-père		1	**1**
La maîtresse Mme. XXX	1		**1**
M. Chapeau		1	**1**
M. Pauliat		1	**1**
M. Raymond		1	**1**
Mme. XXX	1		**1**
M. XXX	1		**1**

Figure 2 : Tableau des accompagnateurs des élèves lors de leur inscription à l'école, répertoriés dans la base de données « élèves »

a. De très jeunes écoliers

Dans les procès-verbaux de l'assemblée des professeurs on peut lire à la séance du 20 octobre 1881 que la décision de l'âge minimum est « conforme à l'esprit de la loi qui tend à développer l'instruction primaire en maintenant l'enfant pendant le plus longtemps sur les bancs de l'école[3]». Cette mesure est donc en adéquation avec les récentes lois liées à l'instruction obligatoire et gratuite, et l'idée de démocratisation et de massification de l'enseignement. Les professeurs considèrent également qu'avant l'âge indiqué on obtient des résultats « à peu près nuls[4] ». Les élèves doivent avoir un niveau d'instruction minimum pour pouvoir suivre les enseignements proposés. Les jeunes gens doivent être âgés d'au moins 13 ans et les jeunes filles 12 ans. Il est assez difficile de définir la raison à l'origine de cette différence d'un an de l'âge d'admission, mais c'est un phénomène assez classique pour une formation postscolaire : les jeunes filles sont souvent admises de manière plus précoces. On peut supposer un lien avec l'entrée dans

[3] Réunions des professeurs : procès-verbaux : 20 oct. 1881 – 9 mai 1905, (ADHV 44J2)
[4] *Idem.*

l'âge adolescent, plus précoce chez les jeunes filles, ou encore leur arrêt des cours plus prématuré, notamment à cause du mariage.

La base « élèves » nous apprend qu'à l'inscription, les élèves, sur les trois années scolaires analysées, ont en moyenne 14 ans. Comme on peut le constater sur la figure 3, leur nombre se concentre entre 13 et 15 ans. 75% d'entre eux ont plus de 13 ans et moins de 15 ans. Les âges extrêmes : 10 et 52 ans sont largement sous-représentés. L'écart d'âge moyen entre les données et la moyenne est en effet de 3 ans. La moitié des enfants ont ainsi entre 13 et 15 ans, ce qui est un peu au-dessus de l'âge officiel minimum attendu.

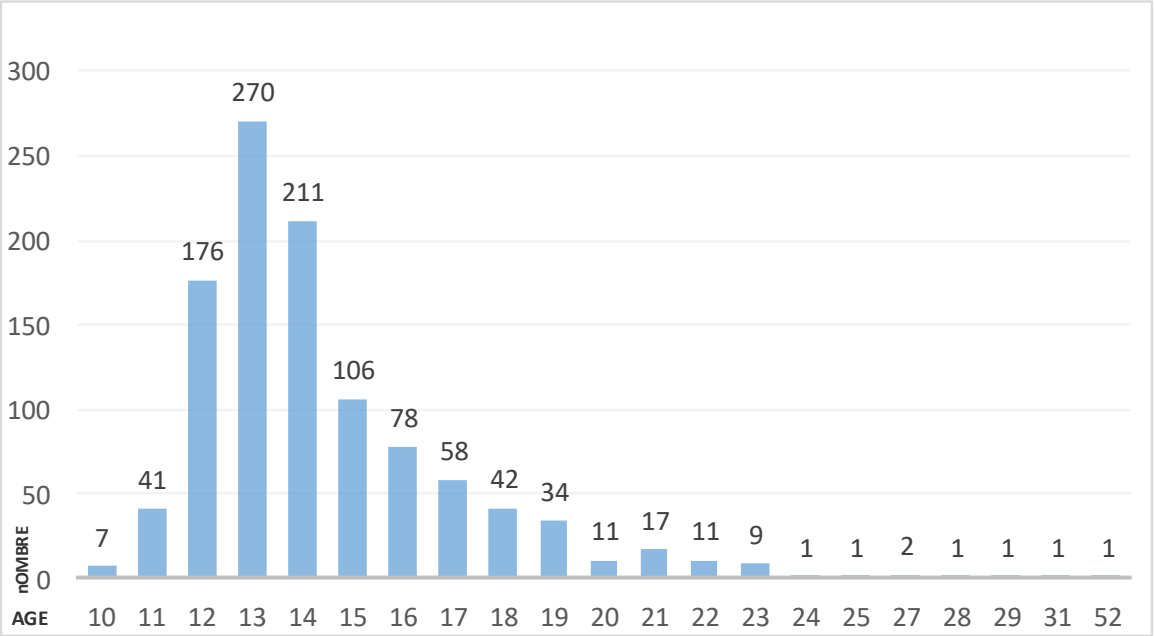


Figure 3 : Histogramme du nombre d'élèves en fonction de l'âge à l'inscription, répertoriés dans la base de données « élèves »

Il est cependant important d'étudier la répartition des âges entre les jeunes gens et les jeunes filles, pour remarquer que finalement l'âge des enfants est assez similaire (figure 4). 123 filles, pour 147 garçons, ont 13 ans, ce qui représente pratiquement la moitié du total des élèves de cet âge. Le nombre de garçons est toujours plus élevé car ils sont plus nombreux dans les effectifs : nous disposons de l'âge de 1080 élèves dont 467 filles et 613 garçons (figure 5). Cependant, à partir de 19 ans, c'est principalement les garçons qui sont toujours surreprésentés. Le nombre de garçons de 21 ans représente le double de celui des jeunes filles, et sur 11 élèves de 22 ans, 10 sont des garçons. Les 4

élèves les plus âgés sont également des hommes. Ces différences, même minimes, sont assez significatives et peuvent s'expliquer par le fait que les jeunes gens sont en majorité des apprentis ou des jeunes travailleurs et ont ainsi déjà entamé une carrière professionnelle.

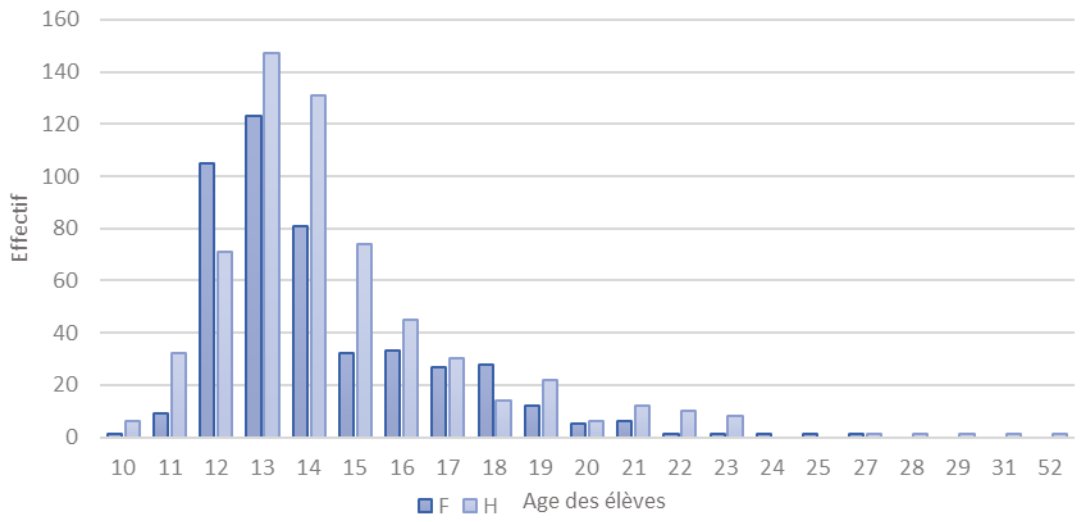


Figure 4 : Histogramme de répartition des élèves en fonction de l'âge à l'entrée à l'école, répertoriés dans la base de données « élèves »

AGE	JEUNES FILLES	JEUNES GENS	TOTAL
10	1	6	7
11	9	32	41
12	105	71	176
13	123	147	270
14	81	131	212
15	32	74	106
16	33	45	78
17	27	30	57
18	28	14	42
19	12	22	34
20	5	6	11
21	6	12	18
22	1	10	11
23	1	8	9
24	1		1
25	1		1
27	1	1	2
28		1	1
29		1	1
31		1	1
52		1	1
TOTAL	467	613	1080

Figure 5 : Tableau du nombre d'élèves, en fonction de l'âge à l'entrée à l'école, répertoriés dans la base de données « élèves »

b. Quel niveau scolaire ?

Les élèves ne peuvent être reçus s'ils ne savent pas lire, écrire et calculer. Un niveau minimal de connaissances est donc requis, et la base de données nous renseigne également sur quelques diplômes détenus par les nouveaux arrivants. Cependant, nous ne disposons d'informations que pour 134 individus, ce qui est très peu. Mais sur 134, 115 disposent du « certificat d'études primaires », soit 86% d'entre eux (figure 6).

Institué dès 1866 par Victor Duruy, ce certificat est renforcé par la loi du 28 mars 1882 de Jules Ferry, qui rend l'école primaire obligatoire de 6 à 13 ans. Les enfants peuvent se présenter à l'examen à partir de 11 ans et son obtention les dispensent du temps de scolarité obligatoire restant. Ils sont sélectionnés et présentés par leurs maîtres, car leur succès garantit la réputation de l'école. Pour beaucoup, il marque la fin de l'instruction et l'entrée, très jeune, dans la vie active, les autres pouvant poursuivre leur scolarité dans les écoles primaires supérieures ou aux cours complémentaires[5].

On remarque cependant une extrême différence entre le nombre de jeunes filles et de gens pourvus du certificat d'études : 11 jeunes filles contre 115 garçons, soit seulement un peu plus de 8%. Il est difficile de se prononcer sur la raison de cet écart. D'après Patrick Cabanel, dans *La République du certificat d'études*[6], les filles représentent environ 44% des reçus au Certificat d'études primaires entre 1881 et 1894. Peut-être que la plupart des jeunes filles n'ont donc pas fréquenté d'établissement primaire mais plutôt des institutions secondaires. Ou peut-être que pour celles inscrites aux « cours complémentaires » il a paru inutile de signaler leur diplôme.

[5] Decayeux-Cuvilier, Maryse, « Le certificat d'études primaires élémentaires » dans *Des mathématiques pour les filles ? L'exemple de l'enseignement primaire dans la Somme de 1881 à 1923*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2019, p. 203.

[6] Cabanel, Patrick, *La République du certificat d'études : Histoire et anthropologie d'un examen (XIX°-XX° siècles)*, p. 61.

DIPLOMES	JEUNES FILLES	JEUNES GENS	TOTAL
Non renseigné	522	606	**1128**
Baccalauréat		2	**2**
Brevet élémentaire	4	1	**5**
Brevet supérieur	1		**1**
Certificat d'études primaires	11	115	**126**
TOTAL	**538**	**724**	**1262**

Figure 6 : Répartition des diplômes obtenus par les jeunes gens et jeunes filles, répertoriés dans la base de données « élèves »

Quelques-uns des élèves disposent également du « brevet élémentaire », un diplôme dispensé aux élèves de plus de 16 ans, ayant leur certificat d'études, instauré par la loi Guizot du 28 juin 1833. Le « brevet supérieur » lui succède, étant proposé aux candidats de plus de 18 ans, justifiant de l'obtention de leur brevet élémentaire. Enfin, 2 jeunes gens disposent du baccalauréat, diplôme universitaire réformé par Napoléon Bonaparte sous le premier Empire, en 1808. L'inscription au baccalauréat n'est pas interdite aux femmes, mais il est en ce temps impensable qu'elles puissent préparer cet examen. En effet, « le diplôme de fin d'études qui sanctionne la fin de [la] scolarité secondaire [des jeunes filles] jusqu'en 1924 (...) n'ayant pas été pensé sur le modèle du baccalauréat, (…) ne donne aucun droit d'inscription à l'université[7] » écrit l'historienne Juliette Rennes. En d'autres termes, aucune matière enseignée aux filles dans l'enseignement secondaire ne leur permet de préparer l'examen du bac. Quand les filles apprennent les langues, la couture, le dessin ou la musique, le baccalauréat propose des épreuves de latin, de grec et de sciences.

Cependant, en 1861, l'institutrice Julie-Victoire Daubié décide de s'y présenter, en apprenant les langues anciennes avec son frère, prêtre. A Paris, la Sorbonne lui refuse à plusieurs reprises la présentation de l'examen, c'est donc à l'université de Lyon qu'elle le passe et le réussit en 1861, devenant la première bachelière de France. Mais les programmes des établissements secondaires féminins, créés en 1880, sont toujours différents de ceux des garçons, sur lesquels est fondé l'examen. Il faut attendre 1924 pour que les programmes deviennent similaires[8].

[7] Rennes, Juliette, « La République face à l'accès des femmes à la méritocratie : enjeux et controverses (France, 1880-1940) » *in* Naudier, Delphine ; Rollet, Brigitte (dir.) *Genre et légitimité culturelle : quelle reconnaissance pour les femmes ?* L'Harmattan, p. 59.
[8] Mergnac, Marie-Odile ; Renaudin, Cécile, *Histoire du baccalauréat*, Paris, Archives et culture, 2009, p. 104.

Comparer l'évolution de la répartition des diplômes obtenus par les élèves au cours des trois années scolaires présentes dans la base permet de mieux se rendre compte des différences d'obtention entre les jeunes filles et les jeunes gens. La majeure partie des diplômés se concentre lors de la dernière année scolaire (figure 7). 72,5% des élèves pourvus du certificat d'études primaire sont inscrits en 1907-1908.

DIPLOME	1881-1882	1899-1900	1907-1908	TOTAL
(vide)	726	245	148	**1119**
Certificat d'études primaire		35	90	**124**
Brevet élémentaire			5	**5**
Baccalauréat			2	**2**
Brevet supérieur			1	**1**
TOTAL	**726**	**280**	**246**	**1252**

Figure 7 : Evolution des diplômes des élèves, répertoriés dans la base de données « élèves »

Quand on compare séparément les jeunes gens et les jeunes filles, on remarque qu'aucune jeune fille inscrite en 1881-1882 et 1899-1900 n'est pourvue de diplôme. Aucune sur l'ensemble de la période n'a obtenu le baccalauréat, cependant, c'est la jeune Odette Girardier qui détient le brevet supérieur (figure 8). Née le 21 janvier 1891 à La Souterraine dans la Creuse, elle entre à l'école le 7 février 1908. Finalement, on ne dispose d'aucune information pour l'année 1881-1882. En effet, la mention du diplôme dans l'ensemble des registres d'inscription n'apparait que sous forme d'annotation spontanée type « brouillon », dans les registres les plus anciens, qui ne commencent qu'en 1887.

DIPLOME	1881-1882	1899-1900	1907-1908	TOTAL
(vide)	267	142	107	**516**
Certificat d'études primaire			11	**11**
Brevet élémentaire			4	**4**
Brevet supérieur			1	**1**
TOTAL	**267**	**142**	**102**	**532**

Figure 8 : Evolution de la répartition des diplômes des jeunes filles, répertoriés dans la base de données « élèves »

DIPLOME	1881-1882	1899-1900	1907-1908	TOTAL
(vide)	459	103	41	**603**
Certificat d'études primaire		35	79	**114**
Baccalauréat			2	**2**
Brevet élémentaire			1	**1**
TOTAL	**459**	**138**	123	**720**

Figure 9 : Evolution de la répartition des diplômes des jeunes gens, répertoriés dans la base de données « élèves »

c. Quel règlement intérieur ?

La répartition des élèves dans les différents enseignements est la même pour tous : les élèves sont répartis en deux divisions, élémentaire et supérieure, en fonction de leur niveau. Les nouveaux inscrits sont classés dans leur division à la suite d'un concours. Aucun élève ne peut être admis en présentant un travail fait en dehors de l'école. Cependant, aucune trace de ce concours n'est présente dans les archives. Chaque division est composée de plusieurs « cercles », qui correspondent à des classes ou des niveaux intermédiaires, pas plus de trois pour chaque enseignement, en fonction des divisions et en fonction du nombre d'élèves inscrits aux cours.

Les travaux des élèves dans les deux divisions et les cours spéciaux sont notés chaque mois. Dans le Décret de 1881[9], il est indiqué qu'il faut obtenir une moyenne d'au moins 16 points sur 20, sans qu'aucune des notes ne soit inférieure à 14 pour passer dans la division supérieure. Tous les dessins sont notés par l'assemblée des professeurs, qui se rassemble chaque mois. L'émulation est entretenue par ces classements mensuels et par les nombreux concours qui ponctuent l'année scolaire. Nous reviendrons en détail sur le système des concours et des bourses dans un prochain chapitre. Le maintien de l'ordre et de la discipline est également le même pour les deux sexes. Les élèves ne demeurent jamais sans surveillance, celle du professeur, du répétiteur qui l'assiste ou des surveillants. Seul le directeur a le droit de prononcer les punitions qui consistent en une « réprimande avec ou sans inscription au tableau », « l'exclusion temporaire de l'Ecole » ou « l'exclusion définitive ». Le règlement intérieur de l'établissement est

[9] Décret du Ministère des arts portant sur l'organisation de l'ENAD, 1881 (AM 1R253)

approuvé lors des assemblées des professeurs ainsi que par le Ministère des Beaux-Arts. Il est affiché dans toutes les classes.

2. Le dessin, un « complément de formation »

a. Le statut des élèves

Il est important d'interroger les raisons qui poussent les parents à inscrire leurs enfants à l'ENAD, ou encore les maîtres d'apprentissage, leurs apprentis. Etudier le statut des élèves permet en partie d'éclairer la question. Les registres d'inscription donnent en effet des informations concernant la « profession » des élèves[10]. Cette colonne, à la dénomination standard, renvoie à l'activité de l'élève au cours de sa scolarité. Cette appellation ambiguë est assez intéressante car elle nous invite à partir du principe que les élèves disposent tous d'un métier, qu'ils sont tous déjà engagés dans une profession parallèle. Or, ce n'est pas le cas.

Quand on regarde de plus près ces professions, notamment dans les registres les plus anciens où les données sont les plus détaillées, on remarque qu'il est possible de classer les étudiants en quatre catégories : les écoliers, les écoliers-pensionnaires, les apprentis et les travailleurs. Les « écoliers » sont l'ensemble des enfants inscrits dans des écoles municipales, aux cours secondaires, mais aussi les quelques exceptions qui font l'instruction « à la maison », en parallèle de leur inscription à l'ENAD. Les « écoliers-pensionnaires » sont simplement les inscrits en pensionnat, les « apprentis », les élèves en apprentissage auprès d'un patron et enfin les « travailleurs », autrement dit les élèves dont il n'est pas précisé qu'ils sont « apprentis », ou dont l'âge avancé sous-entend logiquement qu'ils sont déjà engagés dans un métier. Sur un total de 1262 élèves, nous disposons d'information concernant la profession de 559 d'entre eux (figure 10). Sur ce total, 255 sont des écoliers, soit un peu moins de la moitié (figure 11) et 154 des apprentis, soit un peu moins de 30%, ce qui semble très peu, au regard de l'attente des industriels.

[10] Annexe 1 : 3- Détail de la colonne « profession », registre d'inscription des jeunes filles ancien, avril 1899 (N° d'ordre 2167-2188).

STATUT	JEUNES FILLES		JEUNES GENS		TOTAL
TOTAL	**230**		**329**		**559**
Ecolier	206	80,78 %	49	19,22 %	**255**
Ecolier-pensionnaire	13	100,00 %	0	0,00 %	**13**
Apprenti	4	2,60 %	150	97,40 %	**154**
Travailleur	3	4,92 %	58	95,08 %	**61**
Non renseigné	4	5,26 %	72	94,74 %	**76**

Figure 10 : Tableau de répartition du nombre et pourcentage d'élèves par statut, répertoriés dans la base de données « élèves »

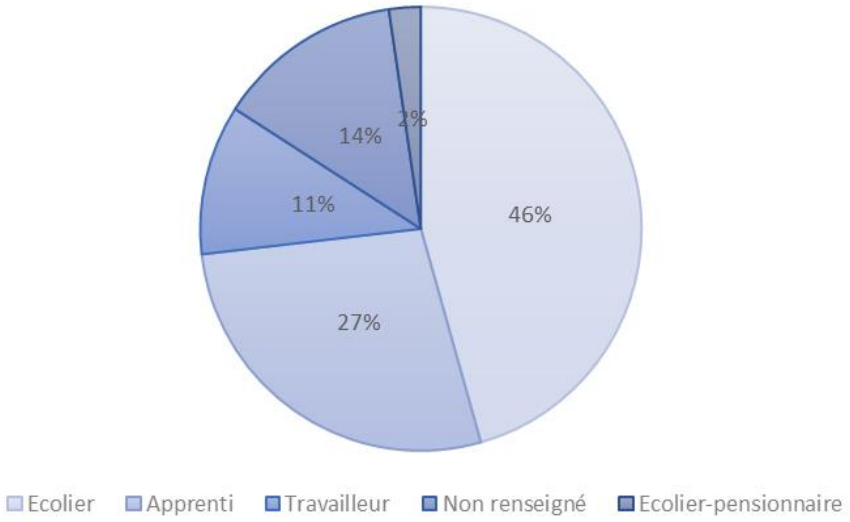


Figure 11 : Représentation graphique de la répartition du statut des élèves, répertoriés dans la base de données « élèves »

La différence de répartition des statuts entre les jeunes filles et les jeunes gens est assez significative (figure 10). Sur les 255 écoliers, plus de 80% sont des filles, et sur les 154 apprentis, plus de 97% sont des garçons. Quand on regarde seulement le cas des jeunes filles, on remarque que seulement 2% d'entre elles sont des apprenties tandis que 89% d'entre elles sont écolières, et 6% sont écolières en pensionnat (figure 12). Seulement 1% d'entre elles travaillent déjà, nous reviendrons plus en détail sur ces exceptions dans la partie dédiée aux professions des élèves. Au contraire, chez les jeunes gens, les statuts sont beaucoup plus répartis. En effet, 45% sont apprentis, 15% écoliers et 18% travaillent déjà. Cependant, tandis que nous ne disposons pas d'information pour 2% des jeunes filles, 14% des jeunes gens ont un statut indéfini (figure 13). Cela s'explique cependant par l'imprécision des registres, qui n'a pas permis de déduire le

statut précis de ces élèves. Les jeunes gens au statut « non renseigné » sont en réalité soit des apprentis soit des travailleurs, la seule annotation de leur profession, sans précision de leur statut d'apprentis et leur âge peu avancé n'a pas permis pas de définir clairement leur statut. Mais ces élèves disposent bien d'un métier précis et ne sont bel et bien pas des écoliers.

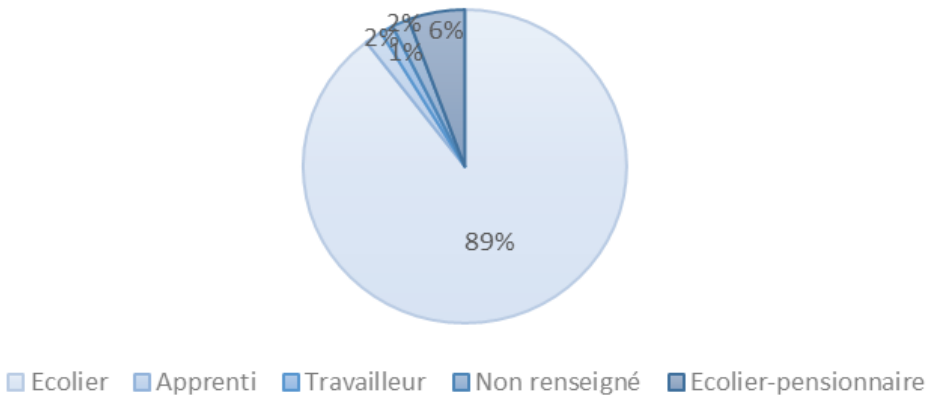


Figure 12 : Représentation graphique de la répartition du statut des jeunes filles, sur le total des jeunes filles, répertoriées dans la base de données « élèves »

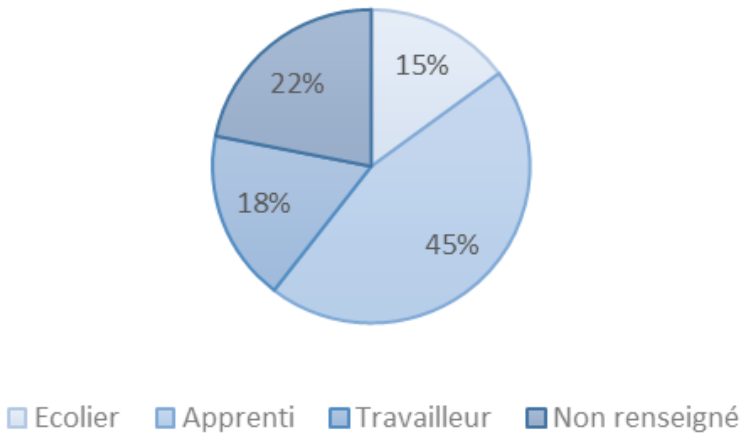


Figure 13 : Représentation graphique de la répartition du statut des jeunes gens, sur le total des jeunes gens, répertoriés dans la base de données « élèves »

b. Les institutions d'inscription parallèles

Aucun garçon n'est inscrit en pensionnat, tandis que les jeunes filles sont 13 à y poursuivre leur scolarité. Quand on regarde de plus près les institutions ou les maîtres auprès desquels les enfants suivent leur apprentissage professionnel ou scolaire, on remarque qu'en effet 9 jeunes filles sont inscrites au Pensionnat de Mme Vigier, 5 au Pensionnat de Mme Raymond et une au Pensionnat Jeanne d'Are (figure 14). Au XIXème siècle les couvents et les pensionnats « isolent les filles dans un univers unisexué où la pédagogie de l'ignorance est appliquée pour réguler les désirs et les conduites amoureuses[11]» explique l'historienne Michelle Zancarini-Fournel.

Cependant, les pensionnats commencent à s'ouvrir sur l'extérieur avec par exemple l'introduction « « d'arts d'agréments » (musique, dessin, danse) qui serviront aux jeunes filles à se conduire dans le monde[12]. » En effet, l'éducation des filles des élites bourgeoises et aristocrates est avant tout conçue pour les préparer à leur fonction d'épouse et de mère. On peut supposer que les pensionnats de la ville de Limoges ne dispensant pas de cours de dessin, les jeunes filles sont amenées à se rendre à l'ENAD pour suivre cet enseignement.

[11] Zancarini-Fournel, Michelle, *Histoire des femmes en France*, XIXe-XXe siècles, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 100.
[12] *Idem*.

INSTITUTION	JEUNES FILLES	JEUNES GENS	TOTAL
TOTAL	**234**	**331**	**565**
Non renseigné	126	176	302
Ecole Turgot	39	3	**42**
Ecole Montmailler	8	7	**15**
Chez M. XXX		14	**14**
A la maison	2	8	**10**
Pensionnat de Mme. Vigier	9		**9**
Ecole de la Société immobilière	7	1	**8**
Ecole Montjovis	3	5	**8**
Chez M. Haviland		8	**8**
Ecole professionnelle		7	**7**
Chez M. Faure		6	**6**
Ecole de la rue de Paris	5		**5**
Ecole de la rue neuve Chinchauvaud	5		**5**
Ecole du Boulevard Carnot	5		**5**
Pensionnat de Mme. Raymond	5		**5**
Ecole de l'ancienne route d'Aixe	4		**4**
Ecole Saint Joseph	4		**4**
Chez M. Château		4	**4**
(…)			(…)
Pensionnat Jeanne d'Are	1		**1**

Figure 14 : Tableau des effectifs des élèves en fonction des institutions d'inscription parallèles, pour les élèves répertoriés dans la base de données « élèves »[13]

Quand on étudie l'adresse des élèves, on relève d'ailleurs 15 autres jeunes filles domiciliées au « Pensionnat de Mme. Bastin », qui ont le statut d'écolières. Le Pensionnat de Mlle Bastin se situe alors rue des Clairettes, il a pour objectif de former les futures institutrices. Dans la publication de Rose Malefon, *Vivante mémoire 1883-1895 : école normale d'institutrices de Limoges,* il est possible de lire le témoignage de Mme Rambault, première directrice de l'Ecole Normale (1883-1913) :

> Le pensionnat de Mlle Bastin était situé dans une petite rue étroite et sombre, rue des Clairettes. La maison était assez jolie, elle ouvrait sur un jardin bien ensoleillé. La direction de la pension était intelligente : Mlle Bastin avait l'esprit ouvert, elle était bienveillante et aimable ; de plus, elle avait facilement le concours de professeurs de lycée ; enfin, les élèves-maîtresses étaient conduites aux cours de l'École Nationale des Arts décoratifs, et aux cours secondaires municipaux, qui venaient de

[13] Pour consulter le tableau complet : Cf. Annexe 3.

s'ouvrir et qu'on avait installés – état provisoire qui a duré près de 20 ans – dans une annexe du théâtre[14].

Les jeunes filles séjournant au pensionnat sont donc à la fois conduites aux « cours secondaires » de la ville de Limoges et à l'ENAD pour y suivre les cours de dessin. Les autres jeunes filles ayant le statut d'écolières sont, quant à elle, pour la plupart, inscrites dans les écoles primaires municipales de leurs quartiers : « École Turgot », « École Montmailler », « École Montjovis », « École de la rue de Paris », « École de la rue neuve Chinchauvaud », « École du Boulevard Carnot », « École de l'ancienne route d'Aixe » etc (figure 14) ; ou bien elles sont inscrites aux « cours secondaires », ou aux « cours complémentaires ». Les « cours complémentaires » sont une forme d'enseignement prolongé constitué par la IIIème République, rattachés aux écoles primaires élémentaires. Les études y sont proches de l'enseignement secondaire moderne, mais plus courtes, et généralement plus pratiques. Ils permettent de préparer plusieurs diplômes, comme le brevet élémentaire, ainsi que des concours de recrutement de la fonction publique ou d'écoles de niveau supérieur comme les écoles normales d'instituteurs et d'institutrices[15].

Sur les 234 jeunes filles pour lesquelles nous disposons de la profession, 90 suivent les « cours complémentaires » en parallèle de leurs cours à l'ENAD, alors que sur 331 jeunes gens aucun d'entre eux n'y est inscrit. En ce qui concerne les cours secondaires, on y recense 24 jeunes filles, pour un seul garçon[16].

Dès 1870, dans un de ses discours, Jules Ferry défend la nécessité de s'intéresser à l'éducation féminine :

> Les évêques le savent bien ; celui qui tient la femme, celui-là tient tout, d'abord parce qu'il tient l'enfant, ensuite parce qu'il tient le mari… Il faut que la démocratie choisisse sous peine de mort. Il faut que la femme appartienne à la science ou qu'elle appartienne à l'Église[17].

---

[14] Malefon, Rose, *Vivante mémoire 1883-1985 : école normale d'institutrices de Limoges : album souvenir*, Limoges, Imprimerie Touron&Fils, 1987, édition numérique de la BNF, p. 8.

[15] Briand, Jean-Pierre, « Le renversement des inégalités régionales de scolarisation et l'enseignement primaire supérieure en France (fin XIXe – milieu XXe siècles », *Histoire de l'éducation*, n°66, mai 1995, p.163.

[16] Cf. Annexe 1 : Label des professions des élèves 3- Détail de la colonne « profession », registre d'inscription des jeunes filles ancien, avril 1899 (N° d'ordre 2167-2188).

[17] Zancarini-Fournel, Michelle, *op.cit*, p. 96.

En effet, comme l'explique Michelle Zancarini-Fournel dans son chapitre sur l'« Education et la formation des filles » tiré de son ouvrage *Histoire des femmes en France XIXe – XXe siècles*, un des objectifs des lois scolaires des années 1880 est d'intégrer les filles, principalement éduquées dans des institutions religieuses, à l'enseignement public et laïque. Plusieurs types d'enseignement vont ainsi leur être ouverts, comme les « cours secondaires ». En effet, dans la seconde moitié du siècle, les pensionnats font de plus en plus place à des « cours », en externat, qui ne coupent pas les filles de leur milieu familial. C'est pourquoi, Victor Duruy soutient l'ouverture, à l'initiative des municipalités de « cours secondaires », payants, dont les horaires seraient assez souples et adaptés aux occupations de la famille, explique l'historienne. Il serait intéressant de savoir si les « cours secondaires » de Limoges sont eux-mêmes payants. « Sans visée professionnelle explicite, ces cours représentent une forme souple d'éducation pour des filles de la « bonne société » et ils survivent, comme cours privés, au-delà même de la Seconde Guerre mondiale ». Ils permettent cependant à certaines jeunes filles d'accéder au métier d'institutrice.

Mais, à partir de 1881, un enseignement secondaire féminin d'État est créé par les Républicains au pouvoir : la loi Camille Sée organise ainsi les lycées de filles, sur des programmes et horaires très différents des lycées de garçons, conçus en effet comme « spécifique[s] en raison des « qualités » attribuées au sexe féminin[18]». A Limoges, un « cours secondaire » de jeunes filles est organisé à partir de 1881[19]. Il est transformé en collège communal en 1902, avant de devenir le Lycée de filles de Limoges seulement dans les années 1960. Ainsi, malgré les différentes lois scolaires de la seconde moitié du siècle, il faut, comme le précise Michelle Zancarini-Fournel, « se garder de généralisation abusives ». La situation nationale n'est en effet pas du tout uniforme.

Une autre forme d'enseignement, « l'enseignement primaire supérieur », institué de 1833 à 1941, permet aux élèves détenteurs du certificat d'études primaires élémentaires de suivre un enseignement prolongé dans le cadre de l'enseignement élémentaire et non de l'enseignement secondaire, qui est lui est payant, jusqu'aux années 1930[20]. Ces cours donnent un enseignement plus orienté vers les matières professionnelles que celui des collèges et des lycées. En principe ils ne mènent ni au

[18] *Ibid*. p. 104

[19] Buisson , L.; Catherine, Marcel ; Mirouse, Catherine, *et al., Répertoire numérique détaillé de la sous-série 1T*, Limoges, 2002.

[20] Vérynaud, Georges, *Une page d'histoire : la Haute-Vienne de 1914 à nos jours*, Limoges, Centre départementale pédagogique de la Haute-Vienne, 1900, p. 53.

baccalauréat ni à l'enseignement supérieur. Cependant, à Limoges, il faut attendre 1922, pour qu'une école primaire supérieure de filles soit créée, par transformation d'un cours complémentaire ouvert en 1904, annexé à l'école de fille de la rue Turgot, située place de l'Ancienne-Comédie – peut-être est-ce la même école Turgot que l'on relève dans les registres d'inscription et qui accueille une quarantaine de jeunes filles de l'ENAD.

Place de l'Ancienne-Comédie se situe également l'École primaire supérieure et professionnelle de garçons de Limoges, créée le 1er avril 1880, transformée en École manuelle d'apprentissage en 1889, puis en Ecole pratique de commerce et d'industrie en 1894[21]. Les écoles pratiques de commerce et d'industrie, placées sous la tutelle du ministère du Commerce et de l'industrie en 1892, sont des écoles primaires supérieures à vocation professionnelle, auxquelles donc, à Limoges, les jeunes filles n'ont pas accès avant les années 1920. Concernant l'ouverture de l'enseignement professionnel pour jeunes filles à Limoges, il est possible cependant de mentionner l'Ecole normale d'institutrices, ouverte en 1883 Route d'Aixe, et l'Ecole ménagère créée en 1921. Nous avons mentionné plus haut le pensionnat de Mme Vigier, or l'inventaire des archives nous apprend qu'en 1922, un établissement professionnel libre est reconnu par l'État et dirigé par Mme Vigier, il est alors situé 16 rue de la Fonderie. Plus tard, en 1930, alors que cette école semble avoir cessé d'exister, la section commerciale de l'Ecole primaire supérieure de filles est transformée en École pratique de commerce[22]. Mme Vigier y enseigne. Parle-t-on ici de la même Mme Vigier ? Si c'est le cas, cela peut nous inciter à imaginer l'existence d'une institution féminine, d'un pensionnat, à vocation plutôt professionnelle à Limoges, à la fin du XIXème siècle.

Ainsi les jeunes filles de l'ENAD, comme les jeunes gens, sont tous inscrits dans des institutions parallèles, ou travaillent auprès de patrons. Il pourrait donc s'agir d'élèves, qui, ayant terminé leur enseignement primaire, le poursuivrait au sein de « cours secondaires » ou « cours complémentaire ». L'enseignement primaire supérieur n'existant pas avant 1922, peut-être existe-t-il cependant au sein des écoles primaires municipales des formes d'enseignements prolongés adaptés. Et le dessin étant devenu

[21] Transformée en Ecole Nationale professionnelle le 1er octobre 1932, l'établissement devient lycée technique d'Etat en 1960, actuel Lycée Turgot de Limoges (baptisé ainsi en 1963).
[22] En 1940, l'Ecole primaire supérieure et l'Ecole pratique de commerce de jeunes filles, toujours placées sous la même direction, sont toutes deux logées au 39 Rue d'Aixe. Cet établissement deviendra un collège technique, avant de devenir le Lycée Suzanne Valadon de Limoges.

un enseignement obligatoire à partir des années 1880, les jeunes filles sont certainement invitées à suivre les cours de l'ENAD, les écoles primaires ne proposant peut-être pas cette discipline à Limoges. Il serait très intéressant de mener à bien des recherches plus approfondies sur les différents établissements primaires et secondaires auxquelles ont accès les jeunes filles à Limoges dans les dernières décennies du siècle.

De toute évidence, les élèves sont ainsi inscrits à l'ENAD pour compléter une formation déjà engagée ailleurs. L'enseignement de l'ENAD n'est pas une fin en soi. Même s'il est possible de supposer que parmi les enfants dont les données ne nous sont pas parvenues, certains ne sont ni écoliers, ni apprentis, il est cependant difficile d'envisager qu'ils ne soient inscrits à l'ENAD seulement par plaisir de l'apprentissage du dessin.

3. Une plaque tournante de la formation à Limoges (1880-1900)

a. Provenance géographique des élèves

La base « élèves » permet également de récolter des informations concernant la localisation des étudiants, leur provenance géographique, grâce à leur pays, ville et département de naissance. Tout d'abord, on remarque que plus de 99% des élèves sont français, sauf quatre exceptions : 2 jeunes filles, chilienne et italienne et 2 jeunes gens japonais et polonais, dont les parcours mériteraient certainement que l'on s'y attarde (figure 15). En effet, Satho Tomosaro, né à Nagasaki le 11 juillet 1863 exerce à Limoges la profession de porcelainier. Le jeune polonais, Jean Szymla, né à Czeniclow en 1888 est, quant à lui, élève architecte chez M. Pourmarit. Les professions des deux jeunes Léonce Delaurent, née à Valparaiso en 1863 et Valérie Duclair, florentine née en 1868, ne nous sont pas parvenues.

PAYS DE NAISSANCE	JEUNES FILLES	JEUNES GENS	TOTAL
Chili	1		**1**
Italie	1		**1**
Japon		1	**1**
Pologne		1	**1**
France	536	722	**1258**
TOTAL	**538**	**724**	**1262**

Figure 15 : Tableau des effectifs des jeunes filles et jeunes gens en fonction du pays de naissance, répertoriés dans la base de données « élèves »

Sur l'ensemble des élèves nés en France, on constate que ce sont principalement des enfants de la région. Sur la première carte des départements ci-dessous (figure 17), on remarque que les élèves viennent principalement de Haute-Vienne, et des départements alentours : Charente, Creuse, Dordogne, Corrèze. Cependant, 14 élèves viennent du département de la Seine, dont 9 jeunes filles et 5 jeunes gens. Cette provenance plus lointaine peut s'expliquer par le lien étroit entre l'ENAD Paris et l'ENAD Limoges. Il serait intéressant de mesurer le nombre d'élèves de Limoges qui partent faire leurs études à Paris. Il semblerait également que les jeunes filles soient plus nombreuses à provenir de départements différents de la Haute-Vienne (figure 16). Pourtant, quand on observe la répartition des garçons et des filles sur une carte des départements, on remarque que les garçons proviennent de départements plus diversifiés (figure 19), tandis que les jeunes filles sont plus nombreuses à venir des départements frontaliers du Sud et du Sud-Ouest de la Haute-Vienne, mais proviennent de moins de départements différents (figure 18). Ainsi nous retrouvons plus de jeunes gens dans les départements de la Gironde, Haute-Garonne, Vienne, Morbihan, Cher, Nièvre et dans l'Allier. Mais ces différences sont très minimes. A noter également qu'une jeune fille vient du département de Constantine en Algérie française, mais celui-ci n'a pu être représenté sur la carte.

DEPARTEMENT DE NAISSANCE	JEUNES FILLES	JEUNES GENS	TOTAL	RATIO
TOTAL	**538**	**724**	**1262**	100,00%
Haute-Vienne	355	507	862	68,30 %
Non-renseigné	97	158	255	20,21 %
Charente	10	5	15	1,19 %
Seine	9	5	14	1,11 %
Dordogne	11	3	14	1,11 %
Corrèze	7	5	12	0,95 %
Creuse	4	6	10	0,79 %
Cher	3	4	7	0,55 %
Lot	4	2	6	0,48 %
Seine et Marne	4	1	5	0,40 %
Gironde	2	3	5	0,40 %
Allier	1	4	5	0,40 %
(…)	(…)	(…)	(…)	(…)

Figure 16 : Tableau des effectifs et pourcentage des départements de naissance des élèves répertoriés dans la base de données « élèves »[23]

[23] Pour consulter le tableau complet : Cf. Annexe 4.

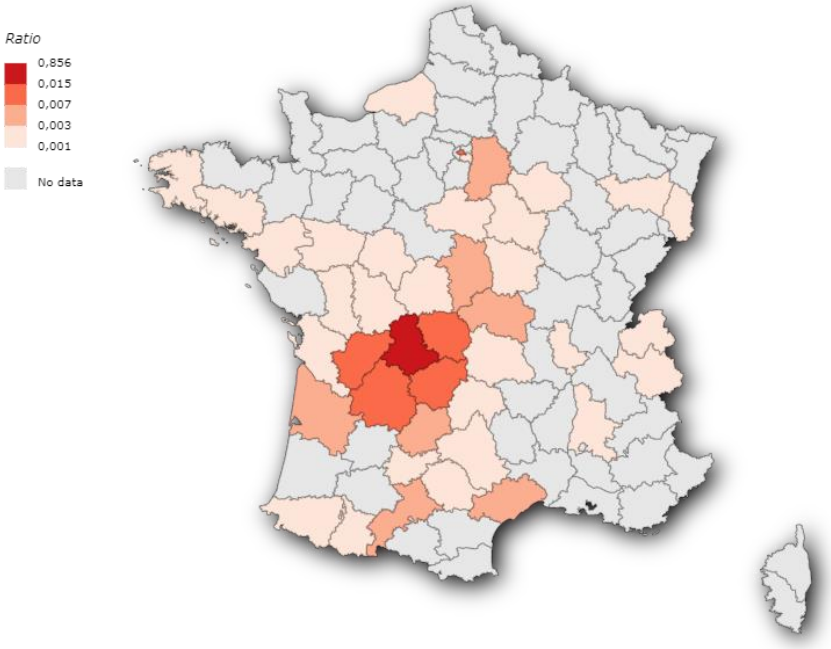


Figure 17 : Carte des départements de provenance de l'ensemble des élèves, répertoriés dans la base de données « élèves »[24]

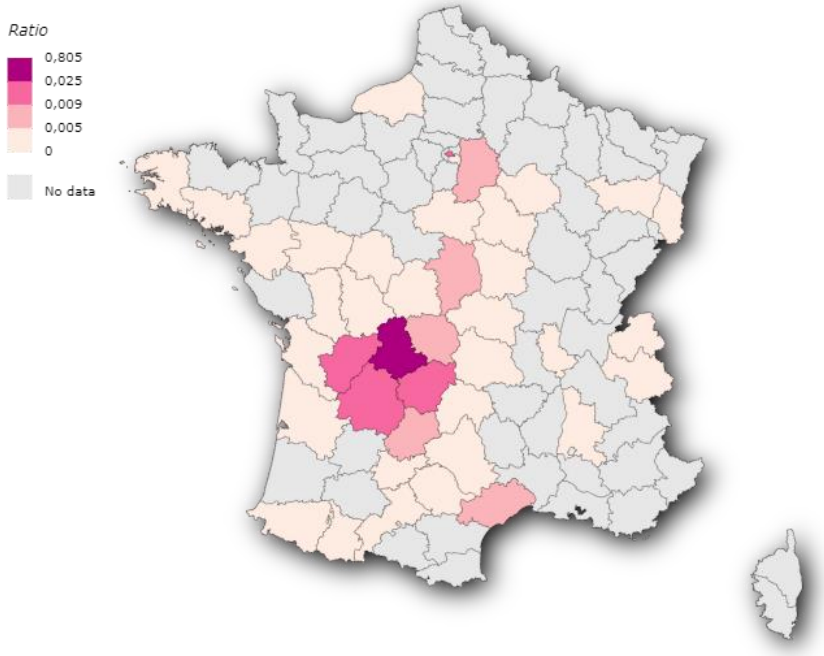


Figure 18 : Carte des départements de provenance des jeunes filles, répertoriées dans la base de données « élèves »

[24] Cette carte des départements français est un fond de carte standard de la plateforme en ligne « Magrit », développée par le CNRS. Il ne correspond pas exactement à la réalité du XIXème siècle. Après la guerre franco-allemande de 1870, des parts de l'Alsace et de la Lorraine sont notamment cédées à l'Empire allemand, et ne sont réintégrées qu'en 1919 suite au Traité de Versailles.

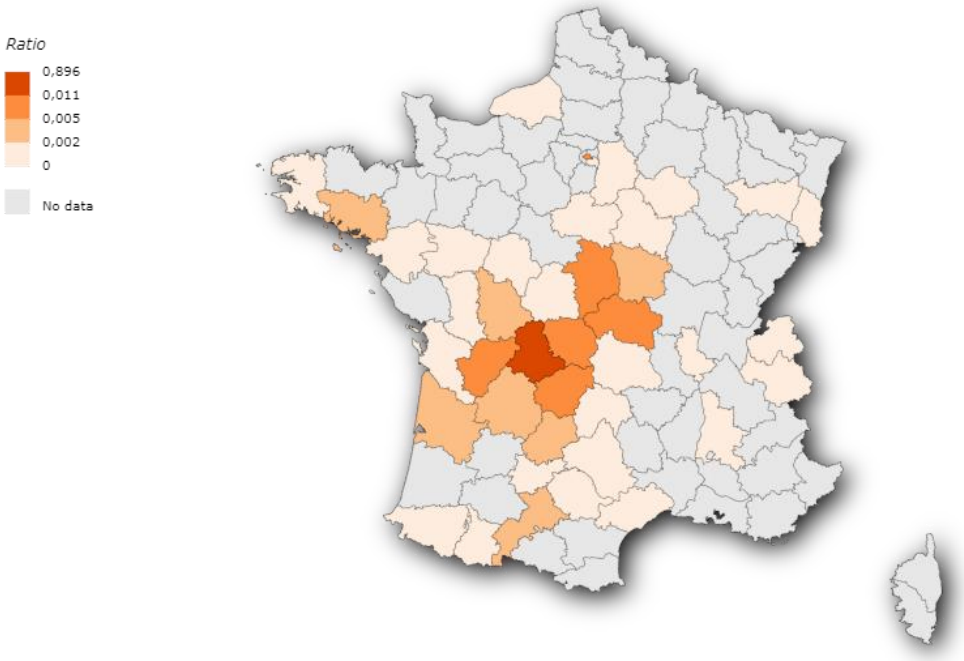


Figure 19 : Carte des départements de provenance des jeunes gens, répertoriés dans la base de données « élèves ».

Même si ces différentes provenances départementales sont intéressantes à relever, il n'en demeure pas moins qu'un peu plus de 60% des élèves de l'école sont nés à Limoges-même et proportionnellement autant de filles que de garçons. Ce qui est vraiment significatif, c'est de constater que la deuxième ville de naissance des élèves n'est autre que Paris, mais elle représente seulement 1% des élèves. L'ensemble des élèves sont nés dans environ 190 villes différentes, principalement des petites villes dans les alentours de Limoges (figure 20).

VILLE DE NAISSANCE	JEUNES FILLE	JEUNES GENS	TOTAL	RATIO
TOTAL	**538**	**724**	**1262**	**100,00%**
Limoges	313	454	**767**	**60,78%**
Non-renseigné	90	142	**232**	**18,38%**
Paris	9	5	**14**	**1,11%**
Saint-Léonard	1	9	**10**	**0,79%**
Isle	0	5	**5**	**0,40%**
Oradour sur Vayres	2	2	**4**	**0,32%**
Saint-Junien	4	0	**4**	**0,32%**
Toulouse	2	2	**4**	**0,32%**
Ambazac	1	2	**3**	**0,24%**
Bellac	2	1	**3**	**0,24%**
Cognac	1	2	**3**	**0,24%**
Foëcy	1	2	**3**	**0,24%**
Melun	2	1	**3**	**0,24%**
Périgueux	3	0	**3**	**0,24%**
Rochechouart	0	3	**3**	**0,24%**
(…)				

Figure 20 :Tableau des effectifs en fonction des villes de naissance, et pourcentage, des élèves répertoriés dans la base de données « élèves »[25]

b. Effectifs des élèves

Même si l'établissement est mixte, en étudiant les effectifs des élèves inscrits, on remarque que les jeunes gens sont plus nombreux que leurs homologues féminins, notamment de 1890 à 1899. Ils sont quelques fois une centaine de plus, voire le double, comme durant l'année scolaire 1892-1893 où l'on compte seulement 205 filles pour 422 garçons (figure 21). Le total des élèves inscrits sur cette période augmente pour passer de 624 inscrits en 1890 à 715 en 1900. On compte en moyenne 646 inscrits à l'école de 1890 à 1900. Sur ce chiffre on répertorie 256 filles inscrites en moyenne pour 389 garçons, soit 20% de plus.

[25] Pour consulter le tableau complet : Cf. Annexe 5.

ANNEES	JEUNES FILLES	JEUNES GENS	TOTAUX
1890-1891	251	373	624
1891-1892	248	447	695
1892-1893	205	422	627
1893-1894	209	353	562
1894-1895	164	388	552
1895-1896	190	389	579
1896-1897	234	421	655
1897-1898	280	397	677
1898-1899	318	383	701
1899-1900	365	352	723
1900-1901	360	355	715
TOTAUX	**2099**	**3573**	**5672**
TOTAUX COMPLEXES	**2824**	**4286**	**7110**

Figure 21 : Etat des inscriptions des élèves depuis l'année scolaire 1890-1891 (y compris l'année 1898-1899). Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts – Ecole Nationale d'Art Décoratif de Limoges[26]

Quand on étudie particulièrement l'effectif des inscriptions des jeunes filles (de 1881 à 1897) (figure 22), on remarque que les chiffres sont plutôt réguliers. Ces chiffres seraient plus éloquents s'il était possible de les comparer avec ceux des jeunes gens, dont nous ne disposons pas. Malgré cela, on peut étudier l'évolution des inscriptions et on constate notamment une baisse pour l'année 1894-1895 avec seulement 164 inscrites, pour 314 une décennie plus tôt. La moyenne annuelle d'inscrites de 1881 à 1897 est de 257. Ce tableau permet également d'avoir un aperçu du nombre d'élèves inscrites par cours. Au cours de peinture céramique, on compte annuellement en moyenne 29 élèves. Ce chiffre diminue petit à petit à partir de l'année 1886-1887 où l'on compte 38 inscrites puis seulement 18, dix ans plus tard.

Ces chiffres ne sont cependant pas représentatifs de l'assiduité des élèves aux cours, il n'est donc pas possible d'affirmer que les élèves soient autant lors des séances. Le cours de peinture de fleurs connaît son heure de gloire lors de l'année 1887-1888 avec 47 inscrites. Le chiffre va lui aussi diminuer pour atteindre 22 inscrites en 1893-1894. Enfin, le cours de broderie compte 26 inscrites lors de son ouverture en 1893, chiffre plus que divisé par deux en 1895-1896 où l'on ne compte plus que 9 participantes. Le nombre d'élèves à ce cours spécial ne diffère cependant pas beaucoup

[26] Tableaux des inscriptions d'élèves de 1881 à 1908 (1894-1908, 1916). 1894-1916 (ADHV 44J20)

des effectifs des autres cours. De 1893 à 1897 on compte en moyenne 22 inscrites dans le cours de peinture céramique, 29 en peinture de fleurs et 18 au cours de broderie. Le cours de peinture de fleurs semble donc tout de même plus prisé.

Enfin, les relevés hebdomadaires de présence des élèves (1881-1886) permettent de comparer l'évolution des inscriptions des jeunes gens et des jeunes filles au cours de la seule année scolaire complète dont nous disposons : d'octobre à juin 1884 (figure 23). Il est à noter qu'il est possible de s'inscrire n'importe quand au cours de l'année car les inscriptions sont mensuelles, et que la rentrée a lieu au mois d'octobre. On remarque un nombre d'inscription des hommes plus élevé que celui des femmes à la rentrée, puis une baisse significative des inscriptions chez les deux sexes durant les mois de novembre et décembre. Les garçons sont toujours plus nombreux que leurs homologues féminins : en moyenne sur l'année, on compte 479 jeunes filles pour 563 jeunes gens, à part au mois de juin où on décompte 589 jeunes filles pour 551 jeunes hommes.

INSCRIPTIONS ANNUELLES	ANNEES	PEINTRE CERAMIQUE	PEINTURE DE FLEURS	BRODERIE[27]
269	1881-1882	40	34	
286	1882-1883	32	34	
300	1883-1884	27	31	
314	1884-1885	36	38	
294	1885-1886	42	40	
296	1886-1887	39	43	
283	1887-1888	38	47	
269	1888-1889	30	43	
305	1889-1890	26	39	
251	1890-1891	25	30	
248	1891-1892	29	38	
205	1892-1893	26	39	26
209	1893-1894	22	22	21
164	1894-1895	24	26	20
190	1895-1896	21	28	9
234	1896-1897	18	26	16

Figure 22 : Etat des inscriptions des jeunes filles pour les différents cours proposés. Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts – Ecole Nationale d'Art Décoratif de Limoges[28]

[27] Le cours de broderie est institué par arrêté ministériel le 23 janvier 1893.
[28] Tableaux des inscriptions d'élèves de 1881 à 1908 (1894-1908, 1916). 1894-1916 (ADHV 44J20)

	JANVIER	FEVRIER	MARS	AVRIL	MAI	JUIN	OCTOBRE	NOVEMBRE	DECEMBRE
JEUNES FILLES	483	493	555	592	582	589	478	270	273
JEUNES GENS	639	620	682	643	622	551	698	304	313

Figure 23 : Inscription mensuelle des jeunes filles et jeunes gens durant l'année 1884[29]

Chaque mois, plusieurs dizaines de nouveaux élèves s'inscrivent ainsi à l'école. L'étude des effectifs des élèves répertoriés dans la base de données nous permet de confirmer cela. En effet lors de l'année scolaire 1899-1900, 143 jeunes filles et 140 jeunes gens se sont inscrits à l'école, 127 jeunes filles et 126 jeunes gens en 1907-1908. C'est assez intéressant de constater que ces chiffres sont quasiment identiques pour ces années-là. Cependant, lors de la première année scolaire de la nouvelle école nationalisée, le nombre d'inscrits est largement supérieur (725) et on compte cette fois-ci, un peu moins du double de jeunes gens (figure 24).

ANNEES SCOLAIRES	JEUNES FILLES	JEUNES GENS	TOTAL
1881-1882	267	459	726
1899-1900	143	140	283
1907-1908	127	126	247
TOTAL	537	725	1262

Figure 24 : Effectifs d'inscription des élèves, jeunes filles et jeunes gens, répertoriés dans la base de données « élèves »

Ainsi l'ENAD connaît un grand nombre d'inscrits, des écoliers, des apprentis ou des travailleurs, plus âgés que la moyenne, qui viennent compléter leur éducation. Ils viennent en grande majorité de Limoges, de Haute-Vienne ou des départements alentours. Il n'y a ici qu'une infime différence entre les jeunes filles et les jeunes gens. Mais si peu de différence s'observe au niveau géographique, ce n'est pas le cas du profil sociologique des étudiants.

[29] Relevés hebdomadaires de présence des élèves (1881-1886) (ADHV 44T12)

II. Les profils sociaux genrés des élèves

En effet, l'ENAD semble indifféremment accessible à toutes et à tous. L'inégalité ou plutôt l'impossibilité d'accès est ainsi plus une conséquence des différents profils sociaux des élèves qu'une question de genre.

1. Jeunes filles des beaux quartiers et jeunes gens des faubourgs ?

Étudier l'adresse de domicile des élèves permet d'éclairer, en partie, leur origine sociale, or, les registres d'inscription nous renseignent sur la ville, la rue et le numéro de l'habitation où séjourne l'élève pendant sa scolarité. Sur les 1262 élèves, 88% habitent à Limoges, et les autres logent non loin de la ville (figure 25). Proportionnellement, quasiment autant de jeunes gens et de jeunes filles résident en ville.

ADRESSE HABITATION	JEUNES FILLES	JEUNES GENS	TOTAL	RATIO
TOTAL	**538**	**724**	**1262**	**100,00 %**
Limoges	493	622	1114	88,27 %
Non-renseigné	39	99	138	10,94 %
Nantiat	2	0	2	0,15 %
Beaublanc	1	0	1	0,08 %
Brégeport	0	1	1	0,08 %
Fargeas	1	0	1	0,08 %
Oradour sur Glane	1	0	1	0,08 %
Saint Surin	0	1	1	0,08 %
Saint Triest Taurion	0	1	1	0,08 %
Saint-Junien	1	0	1	0,08 %

Figure 25 : Tableau de répartition des villes d'habitation des élèves, répertoriés dans la base de données « élèves »

Quand on compare plus en détails les adresses des jeunes filles et des jeunes gens, il n'apparaît pas une très grande différence, mais on peut cependant noter que le faubourg le plus habité est le Faubourg de Paris, où l'on retrouve 27 jeunes filles et 30 jeunes gens, sur les 1114 élèves dont on connait l'adresse dans la base de données (figure 26). La création du Faubourg de Paris est une des conséquences de la construction du réseau routier entreprise par Turgot au milieu du XVIIIème siècle. Celle-ci va accroitre l'importance des faubourgs, augmenter le chiffre de leur population, étant

de vastes espaces libres non peuplés au bord des nouvelles routes[30]. Le Faubourg de Paris s'est étendu autour de la route de Paris, allant de la Place Denis-Dussouds à la Place Sadi Carnot au Nord-Ouest de Limoges, comme on peut le voir sur le plan de Limoges de 1901 mis à jour par l'ingénieur Joseph Maitre, lors du mandat du maire M. Labuissière[31]. A partir de la seconde moitié du XIXème siècle, les fabriques de porcelaine s'installent dans les quartiers périphériques le long des routes, les dernières construites sont les plus éloignées. Mais, trois petites fabriques subsistent le long de la route de Paris, où habite donc cette majorité d'élèves, ce qui atteste possiblement le lien entre l'ENAD et l'industrie de la porcelaine.

ADRESSES	JEUNES FILLES	JEUNES GENS	TOTAL
TOTAL	**493**	**621**	**1114**
Faubourg de Paris	27	30	**57**
Faubourg d'Angoulême	13	18	**31**
Avenue du Pont-Neuf	8	15	**23**
Faubourg Montjovis	4	19	**23**
Ancienne route d'Aixe	8	14	**22**
Faubourg Montmailler	6	15	**21**
Rue de Paris	13	6	**19**
Faubourg des Casseaux	4	11	**15**
Pensionnat Bastin	15		**15**
Rue du Clocher	8	6	**14**
Non renseigné	2	11	**13**
Faubourg des Arènes	5	8	**13**
Nouvelle route d'Aixe	4	9	**13**
Rue des Combes	4	9	**13**
Rue du Consulat	6	7	**13**
Avenue Garibaldi	4	8	**12**
Rue des Tanneries	10	2	**12**
Faubourg Manigne	6	5	**11**

.... / ...

[30] Perrier, Antoine, « Limoges. Etude de géographie urbaine », *Revue géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*, tome 9, fascicule 4, 1938, p. 362.
[31] Limoges, plan d'ensemble, M. Labuissière, maire, Maître, ingénieur, limites sud, rue Casimir-Rancon, ouest, chemin des Ruchoux, nord, place Sadi-Carnot, est, église Sainte Valérie, échelle 1/2000, 1901, (AM 1Fi183) cf. Annexe 6.

ADRESSES	JEUNES FILLES	JEUNES GENS	TOTAL
Rue Adrien Dubouché	5	6	**11**
Rue de Rochechouart	4	7	**11**
Rue Montmailler	3	8	**11**
Place des Carmes	6	4	**10**
Faubourg du Pont Neuf		9	**9**
Place de la Motte	4	5	**9**
Place des Bancs	6	3	**9**
Rue du collège	4	5	**9**
Rue Haute-Vienne	8	1	**9**
Rue de la Mauvendière	4	4	**8**
Rue des Arènes	6	2	**8**
Boulevard Saint Maurice	3	4	**7**
Chemin du Petit Tour	1	6	**7**
Place du champ de foire	5	2	**7**
Rue de la Brasserie	3	4	**7**
Rue du Masgoulet	4	3	**7**
Rue Neuve de Paris	1	6	**7**
Rue Chinchauvaud	6		**6**
Rue de l'arbre peint		6	**6**
(…)			

Figure 26 : Tableau des effectifs des élèves en fonction des principales adresses, répertoriées dans la base de données « élève »

L'étude de géographie urbaine de l'historien et géographe Antoine Perrier (1893-1984) sur la ville de Limoges, datant de 1938, nous apprend que les établissements industriels se situent en effet principalement dans les faubourgs, le long des grandes routes : Ancienne route d'Aixe, Faubourg d'Angoulême, Faubourg Montjovis, Rue de la grange Garat, Faubourg des Casseaux, Rue du Pont Saint-Martial. Excepté une importante usine de chaussures, occupant les bâtiments de l'ancienne fabrique Haviland, les établissements situés au voisinage de l'ancienne enceinte dans les quartiers où se localise d'abord l'industrie, ne sont que de moyenne importance. L'article indique également que les ouvriers d'usine habitent en général les faubourgs, tandis que les travailleurs du vêtement et les employés de magasin et de bureau habitent plutôt les quartiers situés à l'intérieur de l'ancienne enceinte du château, proches de leur travail[32].

[32] Perrier, Antoine, *op.cit,* p. 374.

En effet, le centre de la ville de Limoges est divisé en plusieurs quartiers : le quartier du Château, de la Cité, où se situe la cathédrale, le quartier de l'Hôtel de ville, le quartier des ponts, de la Boucherie, en plein centre-ville, le quartier d'Abbessaille, ancien quartier populaire de la rive droite, et le quartier des Emailleurs, plutôt bourgeois. En effet, le quartier compris entre le square des Emailleurs, l'Avenue Baudin et l'Avenue de la Révolution est celui des grosses maisons de rapport où habitent les directeurs d'entreprises industrielles, les commerçants et les hauts fonctionnaires[33].

Plusieurs faubourgs bordent ainsi la ville : à l'Est, le Faubourg des Casseaux, autour de l'ancienne route de Lyon, le Faubourg de Paris autour de la route de Paris, donc, et de la Place Sadi-Carnot, au Nord-Ouest le Faubourg Montmailler, non loin de la Caserne de la Visitation, et plus excentré, le Faubourg Montjovis, autour de la gare Montjovis, construite en 1874 à côté de l'ancienne route de Poitiers. Autour de cette gare où il existe déjà plusieurs fabriques de porcelaine de la seconde moitié du siècle, s'est développé tout un quartier d'usines et de logements ouvriers, prolongé au-delà de la route de Paris et rejoignant le quartier de Chinchauvaud, où, dès le début du XIXème siècle, se sont installés des établissements industriels et où ont logé principalement des employés de chemin de fer et des ouvriers[34], au Nord de Limoges.

On remarque ainsi que plus du double des jeunes gens habitent des quartiers, donc, plutôt populaires : Avenue du Pont-Neuf (15 pour 8), Faubourg Montjovis, (19 pour 4), sur l'Ancienne route d'Aixe (14 pour 8), Faubourg des Casseaux (11 pour 4), et Faubourg Montmailler (15 pour 6). De plus, aucune jeune fille ne loge au Faubourg du Pont Neuf, de l'autre côté de la Vienne, rive gauche, où l'on retrouve 9 jeunes gens.

Les jeunes filles sont majoritaires Rue de Paris, au Pensionnat Bastin, rue des Clairettes, qui se trouve non loin du Faubourg de Arènes, comme nous l'avons vu plus haut, Rue Haute-Vienne, rue commerçante du cœur de la ville, Rue Chinchauvaud, Place d'Aine, en face du Palais de Justice, à deux pas de l'ENAD, et Place de la République. Plusieurs élèves habitent également exactement à la même adresse, même rue et même numéro. On peut supposer qu'il s'agit de fratries ou bien de pensions, comme le Pensionnat Bastin ou le 9 Rue des Tanneries, une rue plutôt populaire, entre la Place Jourdan et la Place de la Boucherie.

---

[33] *Idem.*
[34] *Ibid,* p. 365.

Même si les jeunes filles semblent moins présentes dans les faubourgs, elles ne sont pas totalement absentes des quartiers populaires et n'occupent pas en majeure partie les quartiers les plus riches. En effet, la rue Chinchauvaud est, par exemple, une rue particulièrement excentrée, dans un quartier ouvrier. On n'y recense d'ailleurs aucun jeunes gens. Cependant, les jeunes filles sont absentes de la rue de l'arbre peint, une rue particulièrement populaire du quartier du Verdurier, considéré comme insalubre au début du XXème siècle et détruit par décision du conseil municipal dans les années 1910. Si on peut noter quelques contrastes et en déduire une différenciation genrée de la localisation du domicile des élèves, notamment au niveau des faubourgs les plus populaires, il faut cependant relativiser ces conclusions. En effet, 6 jeunes filles pour 5 jeunes gens logent au Faubourg Manigne, un quartier populaire, et 5 filles pour 6 garçons, Rue Adrien Dubouché, un quartier plutôt commerçant, à quelques pas du Palais de Justice et de la Place du Champ de Foire.

Il aurait été intéressant de mener une étude plus détaillée de la sociologie des quartiers et des rues afin de définir une typologie et comparer plus pertinemment la répartition des enfants en fonction du sexe dans les différentes rues de la ville. Par exemple, les élèves auraient pu tous être placé sur un plan géoréférencé. Il aurait été pertinent également de croiser l'adresse de l'élève avec sa profession, ainsi que la profession des parents, afin de vérifier la corrélation entre la sociologie du quartier et la catégorie socio-professionnelle des parents, et des enfants.

2. Des jeunes filles de bonnes familles ?

Cette distinction sociale entre les jeunes filles et les jeunes gens est en effet très intéressante, et est d'ailleurs soulignée dans plusieurs sources imprimées. Camille Grellier, par exemple, dans son histoire de *L'industrie de la porcelaine en Limousin* de 1909, évoque les jeunes filles de l'ENAD, qui, pour la plupart sont selon lui :

> Des filles d'employés, de fonctionnaires et de la bourgeoisie limousine. Elles viennent apprendre à l'école un art d'agrément qui plus tard pourra leur fournir des ressources : ce sont elles qui forment la clientèle la plus importante de l'Ecole, mais on y trouve très peu, ou même pas du tout d'ouvrières.[35]

[35] Grellier, Camille, *L'industrie de la porcelaine en Limousin,* Paris, Emile Larose, 1909, p. 376.

Le témoignage de Marius Vachon, de 1897, va également dans le sens de Grellier quand il écrit que :

> Le cours de composition décorative pour les chambrelans était trop au-dessus du niveau de leur instruction artistique et s'adressait bien plutôt aux élèves femmes de l'école qui là, comme dans le cours de peinture céramique, constituaient la grande majorité des auditeurs, bien qu'aucune d'elles ne se destinent à la profession de décorateurs sur porcelaines.[36]

Il semblerait ainsi qu'il y ait un lien entre l'origine sociale des jeunes filles et leur non-professionnalisation dans l'industrie de la porcelaine. « La plupart de nos élèves appartiennent à la classe bourgeoise, du moins à l'atelier[37][de céramique] » note encore Louvrier de Lajolais en 1885. Renaud d'Enfert, dans son étude, relève encore les paroles d'un patron décorateur qui déclare à la toute fin du XIXème siècle que « les cours de peinture servent à des jeunes filles voulant en faire plus tard un art d'agrément, par conséquent étranger à la prospérité de l'industrie limousine[38]. » Dans son article, Florent Le Bot suggère quant à lui que les cours dispensés à l'ancienne école de peinture sur porcelaine – ouverte en 1861 – ont pour public « des jeunes filles de bonne famille vouées au mariage plutôt qu'à l'atelier[39]».

Le chapitre consacré à la question de la professionnalisation des élèves s'attachera à savoir si cela est toujours le cas au sein de l'ENAD. Mais plusieurs indices confirment d'ores et déjà ces propos : par exemple le fait que la majorité d'entre elles fréquente le cours secondaire de la ville ou les écoles municipales en parallèle de l'ENAD, signe qu'elles poursuivent leur éducation, que les horaires de leur emploi du temps diffèrent de celui des jeunes gens, signe qu'elles ne travaillent pas en parallèle de leur étude[40], qu'elles soient inscrites en pensionnat, établissements généralement payants et réservés aux enfants des familles aisées. On peut lire dans les relevés

---

[36] Vachon, Marius, *Les industries d'art, les écoles et les musées d'art industriel en France (départements),* Nancy, Berger-Levrault, 1897, p. 213.
[37] École nationale d'art décoratif de Limoges. Relevé par semaine des présences des élèves dans tous les cours de l'école pendant le mois de janvier 1885 (ADHV 4T12)
[38] Mission d'enquête sur les industries d'art, décembre 1896 (AM 1R23). Voir également Marius, Vachon, *Les industries d'art, les écoles et les musées d'art industriel en France (départements),* Nancy, Berger-Levrault, 1897, p. 213. Cité dans D'Enfert, Renaud, « Des écoles de dessin pour les jeunes filles. L'exemple de Limoges, années 1850-1880 », *Cahiers de RECITS*, n° 11, 2019, p. 104.
[39] Florent, Le Bot, « La porcelaine de Limoges (1840-1940) : décorée ou en blanc ? », dans Lamard, Pierre ; Stoskopf, Nicolas, *Art & Industrie. XVIIIe – XXIe siècle*, Paris, Editions Picard, 2013, p. 171.
[40] Cf. chapitre 2.

hebdomadaires de présence des élèves, la note suivante, écrite par Lajolais, en octobre 1884 :

> Chez les jeunes filles, j'ai remarqué cette année une tendance à la recherche du costume, ce qui, vu la différence des catégories qui composent le personnel des élèves, offre de grands inconvénients et peut amener la désertion des plus pauvres d'entre elles. J'ai pris le parti d'interdire l'usage des tabliers élégants et n'ai autorisé que le tablier en toile unie. Cet ordre a été apparemment compris et n'a donné lieu à aucune observation[41].

Le directeur aurait donc été obligé de mettre en place une mesure pour lutter contre les inégalités vestimentaires, conséquence du nombre majoritaire de jeunes filles de bonnes familles aux toilettes plus recherchées. Il montre ainsi un intérêt à préserver une certaine équité entre toutes.

Étudier les catégories sociaux-professionnelles (CSP) définies à partir des professions des parents dont nous disposons dans les registres d'inscription permet en outre d'éclairer cette distinction. En effet, les registres indiquent quelques fois la profession des parents, à 99% celle du père, sous forme de petites notes manuscrites sous l'adresse du domicile de l'élève. Cependant, sur 1262 élèves, la profession des parents de seulement 280 d'entre eux est précisée. Une étude des CSP des parents a ainsi été réalisée dans le cadre de ce mémoire, en définissant les catégories de la manière suivante : CSP 1 : Agriculteurs, exploitants et ouvriers ; CSP 2 : Manœuvres, ouvriers des villes et domestiques ; CSP 3 : Artisans, commerçants et chefs d'entreprise ; CSP 4 : Service public, militaire ; CSP 5 : Employé au service des entreprises privées et CSP 6 : Professions libérales, cadres[42].

Ainsi, on remarque que 17 jeunes gens sont fils d'agriculteurs pour seulement 8 jeunes filles (figure 27). Les fils d'ouvriers et de domestiques sont également 41 sur 54, soit 75% de l'ensemble des élèves. Cependant, jeunes filles et jeunes gens sont quasiment autant enfants d'artisans ou de fonctionnaires, mais 12 jeunes filles pour 5

---

[41] Relevés hebdomadaires de présence des élèves, octobre 1884 (ADHV 4T12)

[42] Ces catégories socio-professionnelles ont été défini à partir de l'article de Daumard, Adeline, « Une référence pour l'étude des sociétés urbaines en France aux XVIIIe et XIXe siècles projet de code socio-professionnel », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 10, N°3, Juillet-septembre, 1963, pp.185-210, et seront présentées en détail dans le chapitre 7.

jeunes gens, sont enfants de cadres. Cette répartition prouve ainsi que les jeunes filles sont en majorité des filles de bonnes familles.

CSP DES PARENTS	JEUNES FILLES	JEUNES GENS	TOTAL
CSP 1	8	17	**25**
CSP 2	13	41	**54**
CSP 3	36	66	**102**
CSP 4	15	11	**26**
CSP 5	15	13	**28**
CSP 6	12	5	**17**
Non-renseigné	13	15	**28**
TOTAL	**112**	**168**	**280**

Figure 27 : Tableau des effectifs des élèves, en fonction des catégories socio-professionnelles des parents, répertoriées dans la base de données « élèves »

3. Un accès socialement inégal

Ainsi, l'inégalité d'accès à l'école ne dépendrait pas du genre de l'élève, mais plutôt de son origine sociale. Car si l'école est mixte, elle n'accueille que très peu de jeunes filles des classes ouvrières, se destinant aux métiers de l'industrie par exemple. Des inégalités sont notamment relevées au cours de l'année 1892 par le journal local l'*Indépendant du Centre*, qui évoque à plusieurs reprises les problèmes d'assiduité et de maintien de l'ordre que connaît l'école. On peut ainsi lire :

> M. Joly, professeur du dessin linéaire, au lieu de s'occuper de tout le monde impartialement, ne s'occupe que de 7 ou 8 élèves, fils de bourgeois, qui, ne s'occupant que de mécanique et d'architecture, sont réunis dans 2 tables seules très près de M. Joly, tandis que les élèves ouvriers, qui en ont le plus besoin, sont laissés comme ils veulent faire : Si le dessin est bien fait, « faites le suivant, ou s'il est mal fait, «recommencez-le etc. » leur dit-on. Mais aucune notion n'est donnée aux élèves qui en auraient le plus besoin. […] A l'arrivée de M. le directeur un resserrement des mesures aurait dû se produire. Le seul resserrement qui s'est produit c'est que: lorsqu'un élève ou 2 ou 3 font des niches ou troublent la discipline, il y en a 12 à 15 de renvoyés pour 8 jours ou 15 jours. Ce n'est qu'une manière de se débarrasser des élèves, au lieu de leur enseigner le dessin. Auparavant la porte de l'école se fermait à 8h ½ du soir c'est-à-dire ½ heure après la rentrée ; maintenant la porte fermera à 8h précises. Ceci n'est qu'un vulgaire truc pour que les élèves qui travaillent dans des ateliers et qui sortent à 7h ½ ou 8h. ne

puissent pas y aller. En somme, on cherche par tous les moyens à éloigner les élèves qui ont le plus besoin du dessin.[43]

Le journaliste accuse l'école de ne former, de ne se concentrer que sur les élèves des classes bourgeoises, négligeant les enfants d'ouvriers qui doivent travailler à l'usine la journée et qui ont « le plus besoin » de l'apprentissage du dessin. Les nombreuses et sévères punitions attribuées aux élèves seraient un moyen de se débarrasser d'eux. On ne peut cependant pas affirmer la véracité de ces propos, ni leur exagération. Mais ils confirment à la fois la délicate définition du statut de l'école et les enjeux de la différence d'origine sociale des élèves. Le 21 avril 1892, le même journal évoque dans un article intitulé « Dernières nouvelles de l'école des vilains arts » que :

La porte de l'école est toujours fermée à 8h. Pourquoi cela ? et cependant jusqu'ici même tout l'hiver dernier elle était fermée à 8h ½ . Les élèves peu fortunés ne peuvent suivre les cours car ils n'ont pas le temps à la sortie de l'atelier de prendre leur repas avant d'aller à l'école. Pour ce seul fait l'école se trouve fermée aux classes laborieuses de la ville de Limoges.[44]

L'école serait ainsi plus difficile d'accès non pas pour les jeunes filles, mais pour les élèves des classes sociales les moins favorisées. On pourrait dès lors se demander : mais où sont formées les futures ouvrières de l'industrie de la porcelaine ? Pourquoi ne les retrouvons-nous pas à l'ENAD quand nous retrouvons à l'inverse une certaine part des décorateurs et des artisans d'art de Limoges ? La troisième partie de l'étude, consacrée à la professionnalisation des élèves tentera de répondre à ces interrogations qui dépendent finalement d'une sexualisation des tâches au sein de l'industrie.

Institution gratuite, accessible à toutes et tous, l'ENAD est ainsi une plaque-tournante de la formation artistique limougeaude. « Complément de formation » pour les jeunes apprentis, elle a tout simplement pour les jeunes filles de bonnes familles un rôle de « complément d'éducation ». Les étudiants suivent en effet des cours à l'école parallèlement à une activité secondaire. Enfin, si l'accessibilité ne dépend pas du genre de l'élève, elle dépend finalement de sa classe sociale. En effet, les jeunes ouvriers ont

[43] École nationale des Arts Décoratifs : revue de presse (1881-1905), *Indépendant du Centre*, 1892 (AM 1R260)
[44] École nationale des Arts Décoratifs : revue de presse (1881-1905), *Indépendant du Centre*, 21 avril 1892 (AM 1R260)

seulement la possibilité de suivre les cours du soir, et les ouvrières sont, quant à elles, quasiment absentes de l'établissement. Cette question de l'origine sociale des élèves a également pour conséquence des problèmes d'assiduité qui participent au dysfonctionnement du cadre scolaire établi.

Chapitre 3.

Fonctionnement et cadre de vie de l'école : apprendre ensemble séparément

« L'esprit du siècle est à la ségrégation des sexes[1]» écrit Michelle Zancarini-Fournel. Si l'établissement est mixte et les élèves, jeunes filles et jeunes gens, tous éligibles de la même manière à l'inscription, le cadre général de travail dans lequel ils évoluent, physique et organisationnel, demeure divisé. C'est pourquoi, afin de mieux appréhender ce climat, une analyse, à la fois, de l'espace mais aussi des rapports à l'assiduité et aux sanctions sera menée. Si les élèves ne partagent pas les mêmes salles de classe, partagent-ils le même traitement ? Il s'agira enfin d'étudier l'environnement de travail des élèves à l'échelle du trio Paris-Limoges-Aubusson : un directeur, trois écoles : quelle place pour les jeunes filles ?

I. Un musée-école : Un cadre de travail divisé pour un règlement intérieur commun

1. La non-mixité de l'espace

A l'ENAD, jeunes filles et jeunes gens se partagent un même bâtiment, divisé en deux – de manière symétrique – afin qu'ils ne soient jamais en contact. L'historienne Michelle Zancarini-Fournel rappelle en effet qu'après les lois scolaires de 1881-1882, toutes les écoles de jeunes filles sont systématiquement construites à côté de celles des

[1] Zancarini-Fournel, Michelle, *Histoire des femmes en France, XIXe-XXe siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 94.

garçons dans une symétrie architecturale, souvent encore visible aujourd'hui[2]. Cette symétrie témoigne ainsi à la fois de la volonté d'égalité de l'instruction entre les sexes, mais aussi de leur indispensable séparation.

Deux descriptions de l'école publiées dans la presse permettent de se représenter l'intérieur et l'extérieur du bâtiment, ainsi que la répartition des classes. En 1870, Philippe Burty, journaliste, critique d'art, collectionneur et proche ami d'Adrien Dubouché, publie dans *La Gazette des beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité*, un article sur « Les écoles gratuites et le musée céramique de Limoges[3] ». Il y décrit l'ensemble du bâtiment, composé de l'école, du musée et de la bibliothèque. En 1901, le journaliste E. Rivoalen publie dans *La construction moderne* un article sur «l'École nationale et musée d'art décoratif de Limoges[4] », suite aux travaux qu'elle connait de 1894 à 1898. En octobre 1894 débutent en effet les travaux de démolition de l'ancien asile d'aliénés et l'école s'installe Rue de la Fonderie. Elle prend possession de ses nouveaux locaux en avril 1898, mais il faut attendre 1900 pour l'annonce de son ouverture officielle ainsi que celle du musée de la céramique, qui doivent impérativement coïncider avec l'ouverture de l'exposition universelle de 1900. Le musée rouvre ainsi ses portes le 27 mai 1900.

Ces deux descriptions permettent d'avoir un aperçu des locaux sur l'ensemble de notre période (1881-1908), avant et après les travaux. Philippe Burty décrit ainsi :

> Ces Écoles[5] sont installées dans d'anciens bâtiments de style Louis XIII, place du Champ-de-Foire, dans la partie ouest de Limoges. A gauche, au rez-de-chaussée, donnant sur une cour-jardin dont le musée clôt le fond, se trouve l'école d'application céramique, c'est-à-dire de peinture sur porcelaine, avec tous ses ustensiles spéciaux, palettes, godets, pinceaux, etc., et même à l'entrée un moufle pour la cuisson des pièces aussitôt que décorées. […] Autour de la salle sont posées sur des tablettes les pièces empruntées, pour les copier, au Musée céramique, ou sont accrochées au mur, dans un désordre plus pittoresque que classique et sentant plus l'atelier libre que la salle d'étude, des modèles de toute sorte […]

[2] C'est également le cas à l'ENAD, où nous retrouvons l'inscription « Jeunes gens » au-dessus d'une des entrées du musée Adrien Dubouché, cf. Annexe 7.
[3] Burty, Philippe, « Les écoles gratuites et le musée céramique de Limoges », *Gazette des beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité*, vol. 3, no 163, 1 janvier 1870, pp. 66-78.
[4] Rivoalen, E., « École nationale et musée d'art décoratif de Limoges », *La construction moderne*, 8 juin 1901, n°23, pp. 425-427 (plans) et 15 juin 1901, pp. 436-437 (planches).
[5] Il parle des « Ecoles » au pluriel, le terme « Ecole » ayant également le sens de « cours ».

> Dans les salles du haut, je rencontre l'école de modelage |…]. L'installation est bonne : tables, selles pour modeler la glaise fraîche, plateaux pour les bas-reliefs, etc. Au fond, un grand tableau noir pour les leçons de géométrie et de perspective […]. Je traverse ensuite une grande salle de dessin, peinte jusqu'aux deux tiers de ce beau rouge antique qui double la puissance du modelé en simplifiant les reflets. J'y vois une riche série de plâtres d'après l'antique, achetés aux frais de la commission, en présence de la mauvaise volonté trop marquée du ministère des Beaux-Arts. […] La salle de dessin suit celle dont je viens de parler. Elle est vaste, commode, bien tenue, offrant, dans de larges cartables, le choix à peu près libre des modèles aux élèves d'une certaine force […]
>
> Ces Écoles ont pour annexe le Musée céramique. C'est la bibliothèque placée de plain-pied avec les salles de conférences. C'est là que l'esprit de l'élève peut juger de l'application effective des principes qu'on lui professe. Un dessin est une abstraction ; une potiche est une réalité. Deux vastes salles – on en approprie en ce moment une troisième – sont éclairées par de hautes et larges fenêtres. […] Dans ces vitrines sont groupées par ordre de provenance toutes les pièces de céramique qui peuvent intéresser l'esprit et les yeux[6].

Philippe Burty décrit ici trois salles de classe : l'école d'application céramique (de peinture sur porcelaine), l'école de modelage (de sculpture) et la classe de dessin. Même si cette description est antérieure à la date initiale de notre étude, rien dans les archives ne permet de remettre en cause ces agencements. Ce qui est mentionné dans les sources, jusqu'à la validation des travaux en 1894, est principalement l'état d'insalubrité dans lequel est plongée l'école. De 1868 à 1895 (début des travaux) les cours sont au premier étage et le musée au rez-de-chaussée, excepté celui de peinture sur porcelaine qui donne sur une cour-jardin. Ce modèle du « musée-école » est le même que le South Kensington de Londres. Il permet d'allier conservation, formation et sensibilisation au patrimoine, les élèves étant au plus près des œuvres.

A la suite de son article, l'auteur fait l'éloge de l'école, lieu où « les ouvriers conquerront une vie plus facile » et où « la famille y puisera une tranquillité plus assurée, puisque les jeunes filles admises […] rentreront au foyer avec un talent qui peut, dans certaine mesure, s'accorder avec les soins du ménage ». Nous reviendrons très prochainement sur cet « accord » entre le dessin et les rôles attribués aux femmes au XIXème siècle. Ce qui manque à cette description c'est cependant l'illustration de la

[6] Burty, Philippe, *op.cit*, pp. 71-72.

division des élèves. Les deux sexes semblent tous avoir cours dans les mêmes salles, alors que ce n'est pas le cas. Cependant elle permet d'avoir un aperçu du matériel utilisé, commun à tous : palettes, godets, pinceaux, four, tables, selles, glaise, plateaux etc.

Une trentaine d'années plus tard, en 1901, E. Rivoalen publie quant à lui un court article pour décrire le nouveau bâtiment, en qualifiant les anciennes conditions de travail des élèves de « médiocres ». Il écrit :

> Si nous envisageons maintenant les nouveaux bâtiments, nous trouvons d'abord le Musée, situé en vue du Champ-de-Foire, qui constitue, avec les deux ailes d'administration, un fer à cheval enserrant une cour d'honneur plantée et ornée de bassins. […] Ce musée contient au rez-de-chaussée de belles collections céramiques de toutes provenances, et au premier étage des peintures, dessins, bois sculptés, médailles, etc. […] Les deux ailes de la cour sont affectées aux services administratifs, cabinet du Directeur, parloir, bibliothèque, etc. En arrière du Musée se tient le bâtiment de l'École auquel on accède, du côté droit aux classes de jeunes filles, et du côté gauche à celles des jeunes gens, chaque sexe ayant ses services absolument distincts ; des escaliers desservent les salles de cours et les amphithéâtres, des étages dont l'éclairage est orienté vers le nord-est. A ce bâtiment est adossée la salle d'été des jeunes filles, et le jardinet qui leur est spécialement réservé pour l'étude des plantes ornementales. Viennent ensuite les constructions annexes : atelier de peinture céramique des jeunes gens, laboratoire de chimie et de photographie, bâtiment des surveillants, dépôt de la pompe à incendie, etc., jusqu'à une petite volière pour l'étude des oiseaux dans la décoration […].
>
> L'intervention de la porcelaine, en tant que décoration architecturale, a été une nouveauté pour Limoges, les nombreux porcelainiers de cette ville restreignant leur fabrication ordinaire aux petites pièces, aux assiettes et vaisselle courante. Pénétrant dans l'intérieur du Musée par la porte-grille en fer forgé et appliques de bronze, on voit se dresser la statue du fondateur Adrien Dubouché […]. Quant à l'École d'art décoratif proprement dite, il suffira de dire que les élèves y trouvent tout le confortable possible, et toute facilité pour bien travailler, c'est-à-dire de l'espace, un beau jour et des installations intérieures très étudiées, pour lesquelles l'habile directeur M. de Lajolais, a fourni les éléments qu'une longue expérience a pu lui suggérer.

La description de Rivoalen illustre ainsi la séparation des jeunes filles et des jeunes gens dans l'enceinte de l'école. « Chaque sexe ayant ses services absolument distincts », pour respecter la décence et la morale établies. On apprend qu'un espace extérieur, le « jardinet », est spécialement réservé aux jeunes filles, ainsi qu'une « salle

d'été ». Les élèves disposent aussi d'une volière pour dessiner des oiseaux sur le motif, et d'amphithéâtres pour les cours théoriques. Dans son exposé, il souligne que la porcelaine fait également partie intégrante de l'identité de l'école, étant utilisée comme décoration architecturale. Les meilleurs travaux sont ainsi exposés durablement. Quelques plats sont d'ailleurs encore aujourd'hui incrustés dans la pierre à l'entrée du Musée Adrien Dubouché.

Dans la suite de son article, le journaliste commente des planches réalisées à partir des plans de l'architecte Henri Mayeux (figure 28). Sur ces plans on distingue facilement cette division de l'école en deux parties distinctes : à droite les jeunes filles, à gauche, les jeunes gens. Les élèves, qui d'ailleurs doivent contourner le musée pour aller en cours, ne disposent pas d'entrée commune. Sur le plan du premier étage (figure 28), on voit que l'espace est divisé en trois salles, à gauche, la salle de dessin des jeunes gens, au centre un amphithéâtre et à droite la salle de dessin des filles. Sur la représentation en coupe (figure 29), on remarque que la représentation de la salle du dernier étage (figure 30) ressemble particulièrement à l'illustration de la salle des jeunes filles vue de haut (figure 28), on peut donc supposer qu'il s'agisse du même endroit. La salle du premier étage pourrait quant à elle s'apparenter à la salle du cours de dessin d'après la bosse des jeunes filles, car sa représentation renvoie à des éléments présents dans le tableau d'Auguste Aridas : *Le cours du matin des jeunes filles à l'Ecole nationale d'art décoratif de Limoges*[7] - peint avant les travaux de rénovation néanmoins. On y retrouve le même tableau en ardoise, le buste disposé en hauteur au centre de la salle, ou encore les poteries et modèles en plâtre disposés sur l'étagère. Enfin, la salle du rez-de-chaussée est certainement la salle d'exposition des pièces majeures réalisées par les élèves pour les diverses expositions. En effet, l'agencement de cette salle et la disposition des œuvres présentées ressemblent parfaitement aux photographies de l'école conservées aujourd'hui dans la bibliothèque du Musée Adrien Dubouché.

[7] Aridas, Auguste, *Le cours du matin des jeunes filles à l'Ecole nationale d'art décoratif de Limoges, 1889, huile sur toile,* Musée des beaux-arts de Limoges, cf. Annexe 8 et description chapitre 4 pp. 138-139.

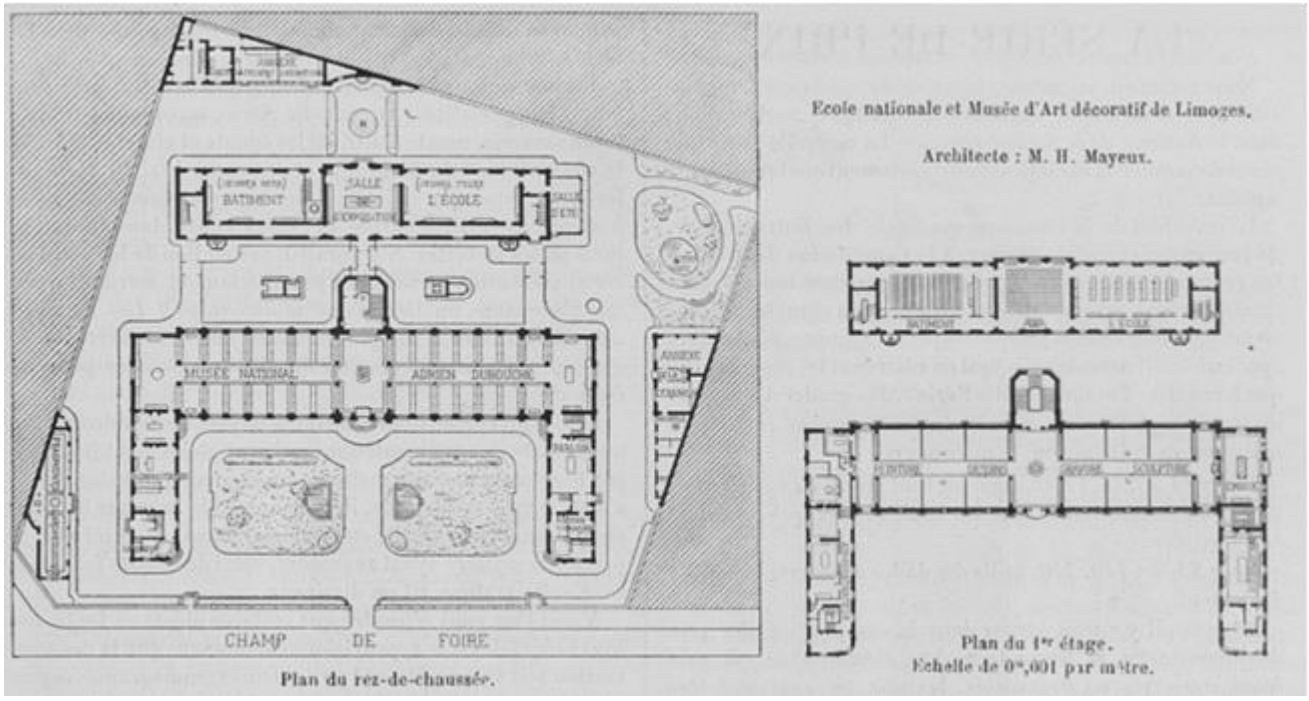


Figure 28 : Plan du Musée Adrien Dubouché et de l'Ecole des arts décoratifs, 1901[8]

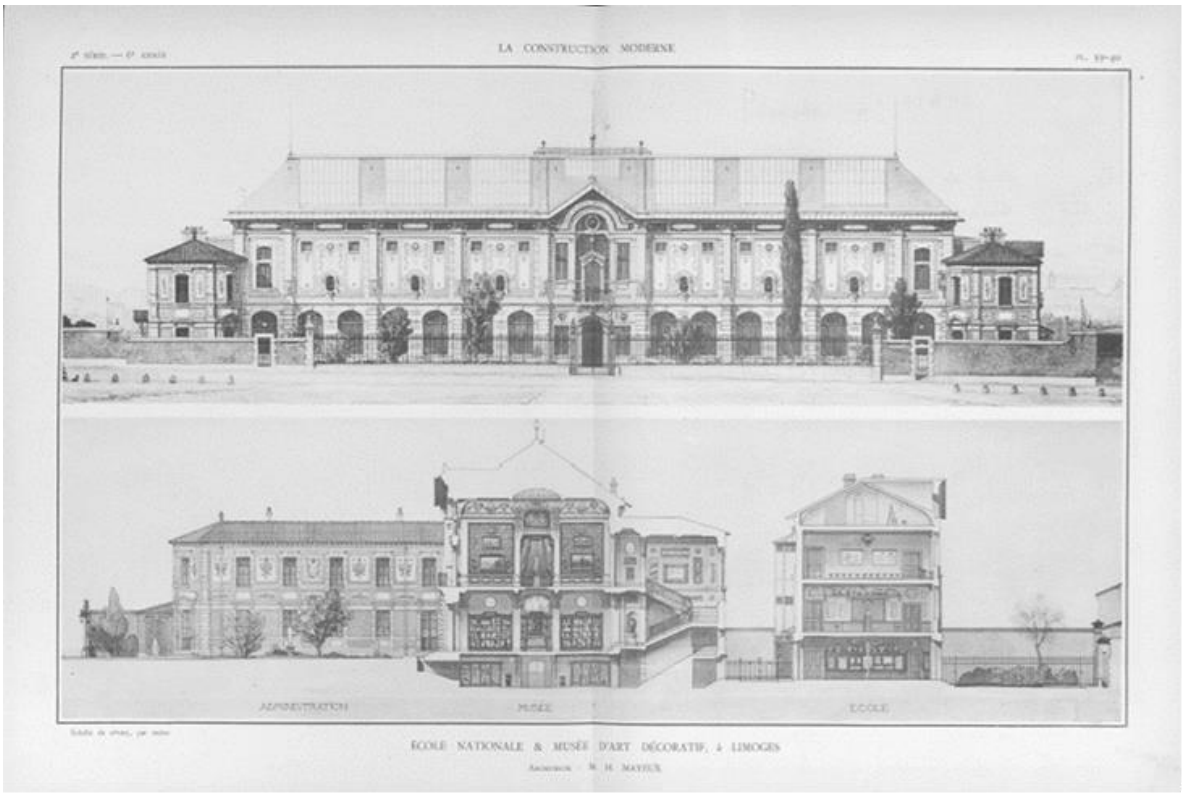


Figure 29 :Plan en coupe du Musée Adrien Dubouché et de l'Ecole des arts décoratifs, 1901[9]

[8] Anonyme, Plan du Musée Adrien Dubouché et de l'Ecole des arts décoratifs, rez-de-chaussée et premier étage, *La construction moderne*, 8 juin 1901, n°23, pp. 425-427 (plans) et 15 juin 1901, pp. 436-437 (planches)

[9] Anonyme, planche 39-40, Ecole Nationale et Musée d'art décoratif de Limoges, architecte M. H Mayeux, *La construction moderne,* 8 juin 1901, n°23, pp. 425-427 (plans) et 15 juin 1901, pp. 436-437 (planches)

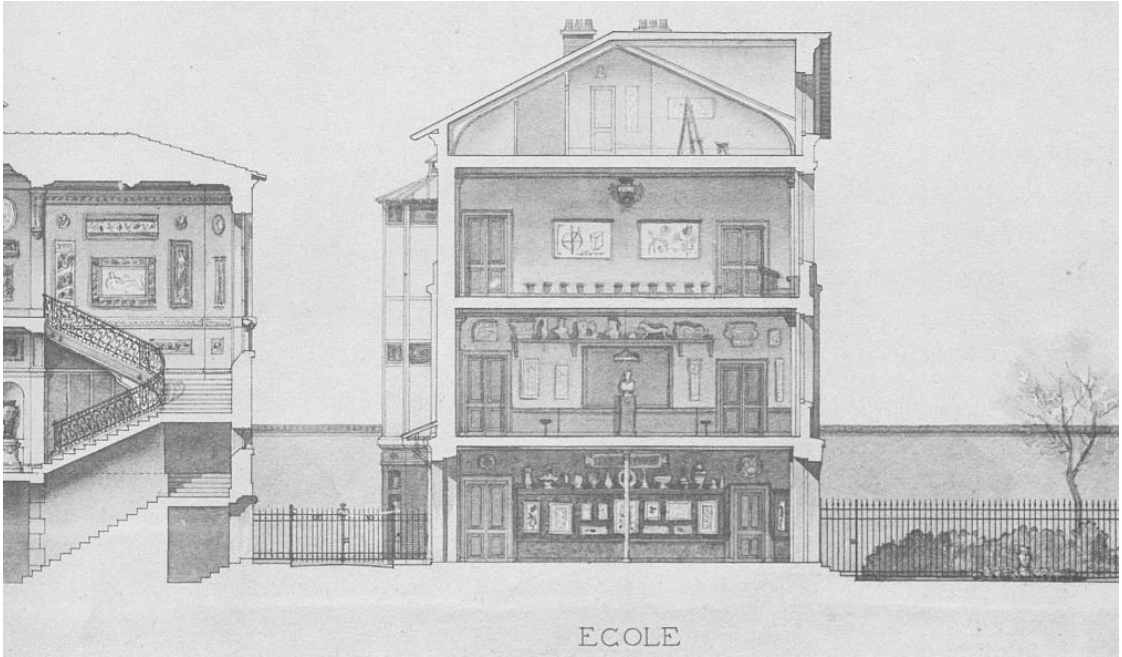


Figure 30 : Détail du plan en coupe de l'Ecole des arts décoratifs, 1901

2. L'accès au musée et à la bibliothèque

Tous les élèves semblent avoir accès, durant leur scolarité, aux salles du musée, ainsi qu'à la bibliothèque, outils au service de leur formation. Bénédicte Sardin nous apprend que d'après Alfred Leroux, en 1881, le fond de la bibliothèque refermerait plus de 500 volumes[10]. Au 1er janvier 1889 le nombre d'ouvrages atteindrait 630 et fin 1889, aurait dépassé les 800 volumes, à la suite d'achats et de dons de l'administration des beaux-arts. Le nombre d'ouvrages s'élèverait enfin à 2 500 en 1900, signe d'un enrichissement durant les années 1880 et 1890. Destinée plus particulièrement aux décorateurs, aux modeleurs et aux typographes – professions toutes masculines – la bibliothèque est cependant accessible à tous. Le fond porte avant tout sur l'histoire de l'art, l'art industriel, son enseignement ainsi que l'ensemble des arts décoratifs. C'est Lajolais qui veille à l'enrichissement de la bibliothèque et du musée.

[10] Leroux, Alfred, *La bibliothèque de l'école d'art décoratif* (A.A.L), 1901, cité dans le mémoire de Sardin, Bénédicte, « L'Ecole nationale des arts décoratifs des origines à 1914 : création, apogée, déclin », mémoire de maîtrise sous la direction de M. El Gammal, Limoges : Fac. des Lettres et Sciences Humaines, 1997, p.87.

En 1885, il propose par exemple l'acquisition de pièces de céramiques plus récentes afin de mieux connaître la production étrangère concurrente. Il écrit ainsi, au dos du relevé hebdomadaire de présence des élèves de janvier 1885 :

> L'inventaire des 253 pièces nouvellement entrées est fait, les pièces sont classées et je n'ai plus qu'à faire transcrire les duplicatas des fiches pour être en règle avec le bureau de l'enseignement. Beaucoup de visiteurs sont venus dimanche étudier les envois de 1884 ; tous reconnaissent l'intérêt décoratif de la nouvelle porcelaine dite nouvelle porcelaine de Sèvres ; mais personne ne croit qu'elle puisse faire concurrence aux céramiques locales, plus dures, plus solides. Les pièces de la manufacture de Berlin, que j'ai reçues en don de M. Gasnault, excitent encore plus l'intérêt ; il serait absolument désirable que l'on dotât notre Musée d'un certain nombre de spécimen de cette fabrication redoutable pour nous par le prix extrêmement bas qu'elle coûte.
>
> Nos agents à l'étranger devraient être en mesure de faire des achats en somme peu coûteux, suivant les indications précises fournies par nous ou pas les chambres de commerce et l'administration devrait pour cet objet décider qu'une partie de nos crédits d'achat serait obligatoirement employée à des acquisitions des produits récents de l'étranger.
> Je désire, pour ma part, recevoir une instruction dans ce sens, car j'estime qu'aujourd'hui que le Musée est abondamment pourvu de types des fabrications anciennes, le plus pressé est de montrer le danger là où il est, en exhibant les produits de nos adversaires[11].

Ainsi, les collections du musée doivent, selon le directeur, représenter la réalité de la production contemporaine étrangère et locale, d'afin de familiariser les élèves et les inspirer ; leur rôle, à toutes et à tous, étant officiellement de servir les intérêts économiques et industriels de la France face à cette concurrence.

Les élèves ont, enfin, accès à une collection de modèles, dédiés à leur apprentissage par le biais de la copie. Bénédicte Sardin explique que ces collections renferment des reproductions ou des originaux de plâtres, de gravures, de dessins et d'aquarelles, qui proviennent principalement de dons du ministère de l'instruction publique, des artistes ou de diverses acquisitions. L'inventaire des plâtres de 1881 mentionne 239 pièces dont plusieurs classiques de la sculpture antique et de la Renaissance. La collection des modèles dessinés renfermerait quant à elle 2 949

[11] Relevé par semaine des présences des élèves dans tous les cours de l'école, janvier 1885, notes sur le musée, Louvrier de Lajolais (ADHV 4T12)

pièces[12]. Nous disposons cependant de très peu d'informations sur cette collection exclusivement destinée à la formation des élèves. La bibliothèque du Musée Adrien Dubouché conserve néanmoins un exemplaire d'un recueil de planches peintes, datant de 1896, qui pourrait avoir servi de modèle aux étudiants[13]. Enfin, parmi la collection d'étoffes et broderies, conservées au musée, figurent également des ouvrages textiles plus anciens, potentiels exemples de travail.

Ce qui est significatif c'est donc bien la proximité entre les œuvres et l'ensemble des élèves, les étudiantes de l'ENAD devenant de réelles actrices de la vie du musée. Or, comme l'explique Charlotte Foucher Zarmanian dans son article « Le Louvre des femmes : sur quelques présupposés à l'égard des femmes dans les musées en France au XIXème siècle[14]», l'évolution sémantique du terme de « musée » au XIXème siècle atteste du passage d'un territoire féminin à un territoire connoté au masculin, duquel serait exclu la gente féminine. Provenant d'abord du grec *mouseion*, signifiant « temple des muses », il devient en effet, dans le *Grand Dictionnaire universel du XIXème siècle*, un dérivé du latin *museum*, signifiant « cabinet d'hommes de lettres[15]». Chantal Goergel, dans son chapitre « Premiers muséums, premiers hommes : la formation initiale des collections[16]» confirme cette différenciation sexuée. Avant l'apparition à proprement parler des musées - comme « espaces réunissant des œuvres d'art, des objets de curiosité voire des produits industriels appartenant à l'État, à un département ou à une commune et exposés dans un édifice public[17]» - ce sont les cabinets de curiosités et les collections d'hommes, qui attestent de cette volonté initiale de conservation et de monstration d'un héritage commun. Adrien Dubouché a lui-même fondé le musée de la céramique à partir de ses propres collections.

---

[12] Sardin, Bénédicte, *op.cit,* p. 86.
[13] Grasset, Eugène (dir.), *La plante et ses applications ornementales (Deuxième série),* Paris, Librairie centrale des Beaux-arts, E. Lévy éditeur, 1896. (Musée Adrien Dubouché, incomplet), cf. Annexe 9.
[14] Foucher-Zarmanian, Charlotte, « Le Louvre des femmes, sur quelques présupposés à l'égard des femmes dans les musées en France au XIXème siècle », *Romantisme*, Paris, Armand Collin, n°173, 2016, pp. 56-67.
[15] Larousse, Pierre (dir.), *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, t. XI, Genève – Paris, Slatkine, 1982, pp. 716-717, cité dans Charlotte, Foucher-Zarmanian, *ibid*, p. 56.
[16] Goergel, Chantal (dir.), « Premiers muséums, premiers hommes : la formation initiale des collections», *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, musée d'Orsay, 7 février – 8 mai 1994, Paris, RMN, 1994, pp. 19-35.
[17] *La Grande Encyclopédie. Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, t. XXIV, Paris, Société anonyme de la Grande Encyclopédie, [s. d.], p. 591. Cité dans Foucher-Zarmanian, Charlotte, *op.cit,* p. 56.

Au XIXème siècle, la prédominance du masculin est donc bien réelle dans la « conception, la direction et la perpétuation des musées[18]». Charlotte Foucher tend cependant à mettre en lumière, toutes les femmes qui participent en réalité à la vie de ces lieux patrimoniaux : « visiteuses, salonnières, copistes, sujets d'œuvres d'art, ou encore collectionneuses », sur lesquels très peu d'études ont été consacrées. Les musées sont ainsi également des lieux de formation, où les femmes peuvent venir dessiner et peindre directement devant les modèles. A Limoges, filles et garçons étant séparés dans les salles de classes, on peut se demander s'ils ont accès séparément à ces lieux d'érudition que sont la bibliothèque et le musée, ou au contraire, s'ils sont pour eux un lieu de rencontres et de mixité.

3. Le cadre disciplinaire et temporel

En effet, en plus d'évoluer dans un espace différent, les élèves n'ont pas le même emploi du temps en fonction de leur sexe. Dans la publication, non datée, du Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts[19], portant sur le fonctionnement de l'école nouvellement nationalisée, on apprend que les enfants ont cours tous les jours non fériés, sauf le jeudi (figure 31).

A- Division des jeunes filles

	Service d'Hiver	Service d'Eté
Tous les jours	De 8h à 10h et de 10h à midi	De 6h à 8h et de 8h à 10h
Les lundi, mardi, vendredi	De 1 à 3h	De 10h à midi

B- Division des jeunes gens

	Service d'Hiver	Service d'été
Tous les jours	De 11h à midi et demi et de midi et demi à 2h	De 11h à midi et demi et de midi et demi à 2h
Tous les soirs	De 8h à 10h	De 8h à 10h

Figure 31 : Tableaux de l'emploi du temps des élèves, conformément à la loi du 15 juin 1881.

[18] *Idem*.

[19] Ministère de l'instruction publique et des Beaux-Arts. École nationale d'Art Décoratif de Limoges. Application des Beaux-Arts de l'industrie. Enseignement gratuit. Non daté (AM 1R253)

Les garçons ont par exemple accès à des cours du soir, contrairement aux filles. Cela s'explique par le fait que seuls ces derniers travaillent à l'usine le reste de la journée. Cela est également certainement dû à des questions de convenance et de moralité, une jeune fille se promenant dans la rue le soir pour rentrer chez elle n'étant pas acceptable, et peu rassurant pour les familles.

Les filles ont ainsi cours tous les matins et en début d'après-midi, sauf le mercredi et le samedi. Les relevés hebdomadaires de présence des élèves (1881-1886)[20] permettent également d'avoir des indications sur les horaires des cours. On y apprend que, sur toute la période, les jeunes filles ont 13 heures de cours par semaine contre 15 heures pour les garçons. Elles ont cours à 8h, à 10h et à 13h, et les garçons à 11h30, à 12h30 et le soir. En été, les horaires des jeunes filles changent, elles ont cours plus tôt, à 6h du matin, puis à 8h et à 10h. Le total des heures de cours ne varie pas.

II. Discipline et assiduité : L'école désertée ?

1. Une école en « libre-service » ?

a. Une assiduité relative, preuve d'inégalités sociales

Si les élèves doivent en théorie se présenter en cours aux horaires de leur emploi du temps, cela n'est pas forcément respecté en pratique. C'est pourquoi les questions relatives à la discipline et à l'assiduité sont intéressantes dans l'histoire de l'ENAD. Malgré des effectifs d'inscription très élevés, la fréquentation des cours est en effet plutôt faible, ce qui pose problème au directeur et a des conséquences sur le bon fonctionnement de l'établissement et sa représentation dans la presse et aux yeux des industriels. L'école apparait, principalement au début de notre période, comme une école « en libre-service » où l'assiduité pose problème, malgré des instructions officielles claires comme l'obligation pour tout élève de porter sa carte, de justifier toutes ses absences, avec un certificat signé de leur responsable et l'interdiction formelle de sortir de l'école pendant les heures de cours[21].

[20] Relevés hebdomadaires de présence des élèves (1881-1886) (ADHV 4T12)

[21] Ministère de l'instruction publique et des Beaux-Arts. École nationale d'Art Décoratif de Limoges. Application des Beaux-Arts de l'industrie. Enseignement gratuit. Non daté (AM 1R253)

Les problèmes d'assiduité permettent aussi finalement d'envisager la réelle implication des élèves, leurs réels besoins en matière de formation et leur intérêt pour les disciplines. Ces disfonctionnements sont d'ailleurs régulièrement relayés par la presse locale, qui y trouve un motif pour tourner en dérision l'établissement et le directeur. L'anecdote relevée le 31 mars 1892 dans l'article « A l'École des vilains arts » de l'*Indépendant du Centre,* est particulièrement comique :

> De plus en plus fort ce qu'on nous raconte de notre École des Beaux-Arts. Qu'on en juge. Il parait qu'aux cours du soir les élèves se présentent en foule. Avant ou dès l'ouverture du cours, les professeurs timbrent la feuille de présence de chaque élève présent. Mais, le cours à peine commencé, tandis que les professeurs s'occupent trop de tel élève ou de tel groupe restreint, la majorité des élèves, garçons et demoiselles, s'esquivent, franchissent les murs, ouvrant clandestinement les portes et filent à l'anglaise par la rue des Anglais. S'il est impossible – ce que nous ne croyons pas – d'intéresser les élèves aux leçons qui sont données à notre école des Beaux-Arts, il nous parait facile de maintenir l'ordre en déposant sur chaque feuille de présence deux timbres, l'un d'entrée et l'autre de sortie. Les parents seraient fixés sur le sort que font à leurs enfants ces cours du soir[22].

Le journaliste ne fait ici aucune distinction entre le comportement des filles et des garçons. Tous s'esquivent de leur cours du soir après avoir signé leur fiche de présence. Or, dans le reste des sources, tout porte à croire que les filles n'ont pas accès aux cours du soir. Avec cet article, le journaliste Argus, qui attaque fréquemment le directeur, semble vouloir pointer du doigt la prétendue incapacité des professeurs à captiver les élèves qui, en outre, auraient trouvé des stratagèmes pour esquiver la mesure mise en place par Lajolais pour lutter contre les problèmes d'absentéisme.

Dans son article, Renaud d'Enfert expose quant à lui une différence entre la fréquentation des cours par les unes et les autres. Dans les années 1860-1870, tandis que les jeunes filles font preuve d'une « fidélité et d'une assiduité exemplaires », dues à leur « bonne tenue », leur « docilité », leur « respect de la discipline », les garçons se voient reprocher leur absentéisme[23]. L'historien relie cette différence d'assiduité à leur situation sociale respective. Le fait que les jeunes filles semblent moins pressées

[22] Ecole nationale des Arts Décoratifs : revue de presse (1881-1905), *Indépendant du Centre*, 31 mars 1892 (AM 1R260)

[23] D'Enfert, Renaud, « Des écoles de dessin pour les jeunes filles. L'exemple de Limoges, années 1850-1880 », *Cahiers de RECITS*, n° 11, 2019, p. 103.

d'interrompre leurs études suggère qu'elles appartiennent à des catégories sociales plus élevées que leurs camarades, qui doivent entrer sur le marché du travail, ne bénéficiant pas des mêmes conditions matérielles. Mais est-ce encore le cas dans les deux dernières décennies du siècle ?

Il est vrai que quand on étudie l'ensemble des discours prononcés de 1881 à 1908 lors des cérémonies de fin d'année, l'assiduité, le zèle et l'investissement dans les études, sont des qualités très régulièrement soulevées. Les problèmes de fréquentation des cours ne sont quant à eux pas relevés dans ces discours qui visent, certes, à soutenir les élèves, mais surtout à donner à l'école l'image d'un établissement efficace, utile et glorieux. Les relevés hebdomadaires de présence[24], dont nous disposons de 1881 à 1886, permettent quant à eux d'éclairer un peu plus le sujet. Nous ne disposons cependant pas du détail des relevés par semaine, mais seulement par mois. Sur ces documents, Lajolais complète, pour chaque mois, le nombre d'inscription des filles et des garçons, leur horaire et le nombre de cours, avec des notes manuscrites d'observation, traitant de la moyenne des notes sous l'intitulé « statistique » et du comportement, « discipline ». Au verso, le directeur détaille ces données, en faisant un bilan de « l'enseignement », de la « discipline », parfois du « service administratif », du « musée », du comportement des élèves et des faits divers qui se sont produits[25]. Ainsi, en janvier 1882, on peut lire, du côté des jeunes gens, du point de vue de la discipline : « bonne tenue générale. Peu de punitions. Il est regrettable que les élèves refusent d'arriver à l'heure exacte [26]». S'il n'est pas question d'absence prolongée il est bien question ici de retard.

Mais plus intéressant encore, en janvier 1885, Lajolais évoque d'autres raisons à l'origine de la désertion de l'école :

> L'atelier de céramique, section des jeunes filles, compte peu d'élève en ce moment, plusieurs se sont mariées dans le mois dernier, d'autres ont quitté l'école leurs parents ayant abandonné Limoges. Enfin, il faut le reconnaitre, ici comme à Aubusson, la rémunération des salaires n'engage par les pères de famille à faire des apprentis pour la céramique. La plupart de nos élèves appartiennent à la classe bourgeoise de Limoges, du moins à l'atelier, et je n'ai que très peu d'enfants se destinant à la profession

[24] Relevés hebdomadaires de présence des élèves (1881-1886) (ADHV 4T12)
[25] Annexe 10 : Exemple d'un relevé hebdomadaire des présences des élèves dans tous les cours de l'école (recto, verso) - mois d'avril 1884.
[26] Relevés hebdomadaires de présence des élèves : janvier 1882 (ADHV 4T12)

de décorateur. Chez les garçons c'est pire encore ; ceux-là ont au choix […] qu'étant employés dans les fabriques il ne pourrait guère disposer du temps nécessaire pour suivre les cours de peinture céramique ; ils viennent aux leçons du soir et c'est déjà beaucoup que d'obtenir ce résultat[27].

Plusieurs problèmes sont soulevés ici. En ce qui concerne les jeunes filles, il évoque le problème du mariage, sur lequel nous reviendrons dans les derniers chapitres de notre étude. Les jeunes filles de la bourgeoisie se mariant tôt, cet engagement, largement soutenu par leurs familles, entrave leur éducation qui se voit obligatoirement stoppée. Et en effet, Lajolais rappelle qu'à l'atelier d'application céramique, la plupart des jeunes filles inscrites font partie de la « classe bourgeoise de Limoges », alors qu'elles ne se destinent pas à la profession de décorateur, d'après lui, car la profession serait trop peu rémunérée. Il est vrai que dans l'industrie porcelainière, les femmes occupent pour la plupart des postes moins qualifiés et sous-payés. Il évoque les jeunes gens qui, déjà engagés dans les fabriques, auraient plus de difficultés encore à venir en cours, mais feraient finalement l'effort de venir aux leçons du soir. Le problème d'absentéisme provient ainsi ici plus des jeunes filles, ce qui est aussi relevé le mois suivant :

En outre si l'on compare les chiffres des présences avec ceux de l'an dernier, on constatera une diminution sensible dans le nombre des présences des jeunes filles. La cause est dans la préparation aux examens du certificat et brevets de l'enseignement primaire et secondaire. Jusqu'à Pâques cette diminution se fera sentir car la bonne part des élèves inscrites à l'Ecole appartient à la petite bourgeoisie limogienne et elles suivent toutes très régulièrement les cours de l'enseignement primaire et secondaire. La mode est aux examens et depuis deux ans le courant y entraîne, au détriment de notre école toutes les jeunes filles. Quant à celles qui appartiennent à la classe ouvrière et qui ont terminé leurs études primaires, elles sont moins nombreuses, cherchent dans les travaux rémunérés des ressources pour leurs familles et ne forment qu'un contingent bien peu nombreux à l'atelier d'application décorative pour la céramique[28].

Finalement, un des cours les plus importants pour la formation au travail dans l'industrie, le décor sur céramique, ne forme que des élèves qui ne s'y destinent pas. Le problème soulevé ici est le fait que les filles suivent plus assidument les cours de l'enseignement primaire et secondaire, comme nous l'avons vu dans le deuxième

[27] Relevés hebdomadaires de présence des élèves : janvier 1885 (ADHV 4T12)
[28] Relevés hebdomadaires de présence des élèves : février 1885 (ADHV 4T12)

chapitre. L'ENAD apparait bien comme secondaire, et non comme une école à plein-temps. Elle est un supplément de formation pour des jeunes filles qui poursuivent leur scolarité primaire, ou secondaire. Pourquoi sont-elles donc inscrites à l'école d'art décoratif ? Possiblement pour suivre des cours de dessin devenus obligatoires qui ne seraient pas encore dispensés dans les écoles primaires de la ville.

Enfin, en mars 1885, Louvrier de Lajolais mentionne une « tendance sensible à l'abaissement du chiffre des présences », due, comme à l'école de Paris, à un ralentissement dans la production industrielle, qui a pour conséquence une diminution du personnel et des heures de travail. « Les ouvriers se dégoutent d'un métier incertain et détournent leurs enfants » écrit-il. Se posent finalement des problèmes de migration, les garçons quittant Limoges pour trouver du travail ailleurs :

> D'autres retirent [XXX] de l'école les enfants qui sont envoyés gagner les plus minces salaires dans des travaux pénibles. Enfin, et ceci est plus grave, l'émigration au dehors l'accentue. En voici ma preuve : [XXX] de mes jeunes gens de l'atelier de modelage [XXX] et sérieux élèves, sans travail en fabrique, ont quitté l'École et Limoges pour aller chercher leur vie au loin et même changer d'État, car ils sont convaincus que la crise que nous traversons laissera dans l'industrie limousine des traces profondes et qu'il faudra bien du temps pour revoir l'activité prospère des dernières années. J'ai signalé les mêmes observations pour le ralentissement des affaires à Aubusson, les mêmes réflexions qui m'y ont été faites, les mêmes appréhensions témoignées[29].

Cette plainte soulève à nouveau le problème du désaccord entre les industriels et l'école, les manufactures ne répondant pas aux besoins des apprentis. Ce phénomène n'est néanmoins pas local. S'en suit une critique des industriels de la part du directeur, qui seraient « peu enclins à la recherche et aux expériences », « très routiniers » et attendraient « l'expérience des autres ». « Ils sont très ignorants » note-t-il, avant d'affirmer que « jamais je n'obtiendrai d'eux qu'ils envoient une heure dans le jour à l'École leurs jeunes apprentis décorateurs ou modeleurs[30]. » Selon Lajolais, aucun effort n'est fait de leur part pour soutenir l'enseignement et le travail de recherche de l'école, qui seraient pourtant une clef vers la réussite et le progrès.

[29] Relevés hebdomadaires de présence des élèves : mars 1885 (ADHV 4T12)
[30] *Idem*.

b. Combien de temps les élèvent restent-ils à l'école ?

Ces problèmes d'absentéisme interrogent finalement le temps réellement passé à l'école par les élèves. Dans le règlement intérieur il est prévu qu'ils passent en moyenne trois années. Cependant Lajolais juge ce temps insuffisant et souhaite porter à cinq ans la durée des études. D'après Bénédicte Sardin, la durée moyenne du temps passé à l'école varie de 3 à 5 ou 6 ans, à l'exception de Léonce Ribière qui remporte des prix durant neuf ans à l'école. Mais Léonce Ribière n'est en réalité pas la seule exception. D'un autre côté, certains élèves y séjournent seulement quelques mois.

Les registres d'inscription analysés dans la base de données « élèves » nous renseignent sur le temps de scolarité, grâce aux dates d'entrée et aux dates de sortie. Or, certains élèves entrent et sortent plusieurs fois, leur parcours à l'ENAD ne s'opère pas d'un seul trait. Sur l'ensemble des élèves inscrits en 1881-1882, 1899-1900 et 1907-1908, un élève est entré 7 fois à l'ENAD lors de sa scolarité - nous disposons également de ses dates de sortie. De plus, 3 élèves sont entrés 5 fois, 36 y sont entrés 3 fois, et la majorité, 1219 sur 1262 y sont entrés une seule fois (figure 32). On peut supposer que cette question des élèves qui rentrent et qui sortent s'explique à la fois par les vacances estivales qui incitent peut-être certains à se désinscrire, mais aussi à la non-stabilité du travail. Certains élèves peuvent peut-être finalement reprendre leurs cours quand ils ne travaillent pas, ce que nous avons entre autre déjà vu plus haut avec les exemples de migration.

NOMBRE D'ENTREES	EFFECTIF
1	1219
2	2
3	36
4	1
5	3
7	1
TOTAL	1262

Figure 32 : Tableau des effectifs du nombre d'entrées à l'école, pour les élèves répertoriés dans la base de données « élèves »

La base de données permet en outre de calculer le temps passé à l'école en soustrayant la date d'entrée à la date de sortie de l'élève. Une nouvelle table « TBL_duree_scolarite » a ainsi été créée en parallèle afin de regrouper l'identifiant des élèves, leur mois d'entrée et de sortie et la durée de leur scolarité en jours et en semaines. Nous disposons ainsi de ces données pour 354 élèves, 162 jeunes filles et 192 jeunes gens, ceux dont la date de sortie est inscrite dans les registres. En convertissant ces durées en mois et en années, il est possible d'obtenir des données claires et plus facilement exploitables[31]. L'année moyenne a ensuite été définie en arrondissant les données à l'entier inférieur et supérieur le plus proche. Ces années moyennes sont représentées dans l'histogramme suivant, où l'on observe les effectifs du nombre de jeunes filles et de jeunes gens en fonction du total d'années passées à l'école (figure 33).

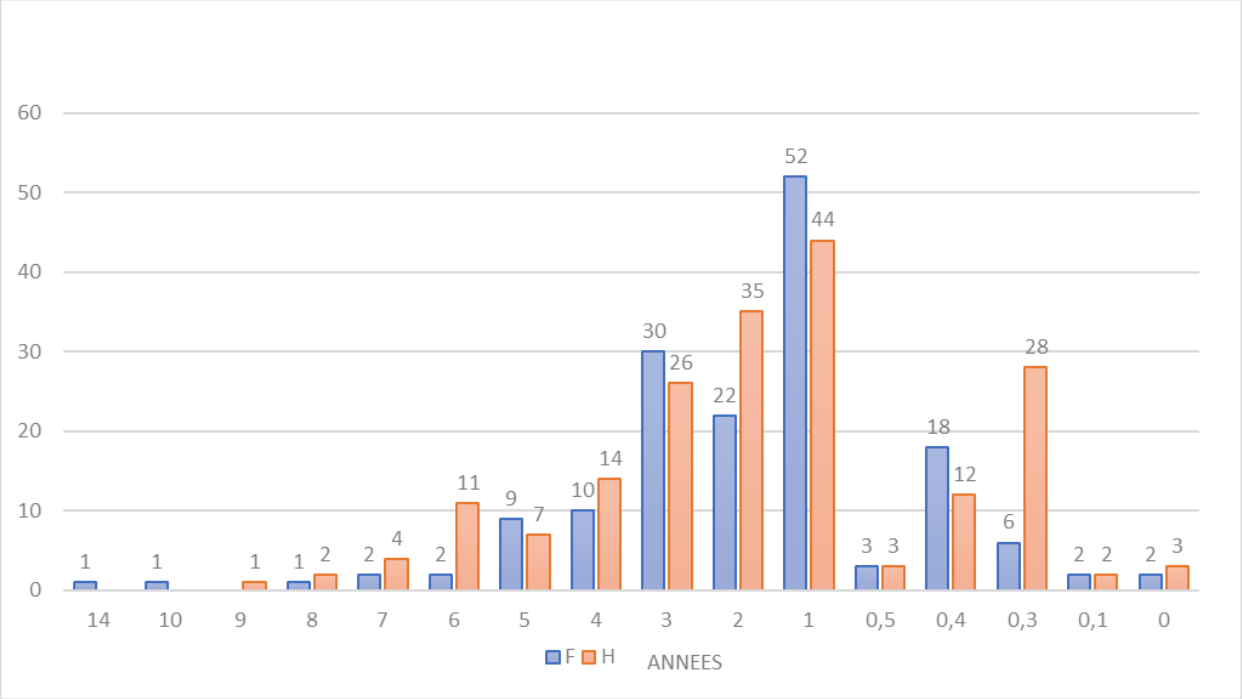


Figure 33 : Histogramme du temps passé à l'école, jeunes filles et jeunes gens, en années, pour les élèves répertoriés dans la base de données

[31] Annexe 11 : Durée de la scolarité, résultat de la base de données.

Pour simplifier la lecture des résultats, il est important de noter que pour la constitution de l'histogramme, il a été choisi de regrouper les élèves ayant passé de 8 à 11 mois à l'école avec ceux y séjournant une année complète.

A la lecture de l'histogramme, on s'aperçoit que les élèves passent en majorité seulement un an à l'école : 52 filles, soit 32% d'entre elles, contre 44 jeunes hommes. Les élèves passent globalement entre un et trois ans à l'école, ce qui correspond aux données officielles. Mais ils sont tout de même un nombre non négligeable à n'y séjourner que quelques mois. Ainsi, il est relevé 79 élèves ayant été inscrits à l'école entre 1 et 6 mois seulement, dont 29 filles et 50 garçons : 28 jeunes hommes ne passent que 3 mois à l'école, contre 6 jeunes filles, et 18 jeunes filles, pour 12 garçons, n'y séjournent que 4 mois. Ces effectifs semblent assez exceptionnels quand on observe la rupture entre le nombre d'élèves y passant un an et seulement 6 mois.

On remarque également que les données extrêmes sont peu représentées. Seulement 5 élèves passent un peu moins d'un mois à l'école, 4 un peu plus d'un mois. A l'extrême inverse, Mlle Eugénie Faucher (née le 23/11/1869) passe quasiment 14 ans à l'école, y entrant le 14 octobre 1881 et y sortant en juin 1894. Mlle Berthe Gusse passe quant à elle un peu moins de 10 ans à l'école. Cette jeune alsacienne née en 1870 entre également à l'école en octobre 1881 et en ressort en octobre 1890. Leurs professions ne nous sont pas parvenus. L'apprenti tailleur de pierre limougeaud, Jean-Baptiste Varnoux, née en 1885, passe quasiment 9 années à l'école. Son parcours n'est cependant pas linéaire. En effet, le jeune homme entre en octobre 1899 avant de ressortir en mars 1900. Deux ans s'écoulent avant qu'il entre à nouveau en octobre 1902. Il y restera jusqu'en janvier 1908. En outre, 3 élèves y passent 8 ans, 6 élèves, 7 ans. Il serait intéressant aussi d'étudier l'évolution du temps passé à l'école par les élèves : les élèves passent-ils le même temps à l'école au début et à la fin de notre période ?

2. Des jeunes filles exemplaires ? Etude du comportement des élèves

Les questions d'assiduité et d'absentéisme étant liées à l'intérêt des élèves porté aux études, elles nous invitent à nous attarder sur la problématique de leur comportement. Les notes sur ces informations sont, de plus, très nombreuses dans les sources, notamment dans les relevés hebdomadaires de présence ou encore les discours précédant les distributions des prix, déjà cités à plusieurs reprises.

Les punitions appliquées en cas de bavardage ou de désordre semblent très sévères, et le directeur insiste dans toutes ses annotations sur la nécessité de maintenir l'ordre. En décembre 1881, dans le bilan du comportement des jeunes gens, on peut lire : « Discipline : Bon esprit : on travaille. Quelques cas de désordre individuel sévèrement punis d'exclusion temporaire variant de 15 jours à un mois[32] ». Le directeur n'hésite pas à exclure les élèves, les « condamnant » à prendre du retard sur leurs camarades. Le même mois le bilan des jeunes filles est positif, on peut y lire « Discipline : très satisfaisant, aucune punition ». En février 1885, au contraire, c'est chez les jeunes filles que l'on retrouve les observations suivantes : « 3 punitions, réprimande avec affichage pour bavardage en classe » contre « Pas de punitions » pour les garçons. En octobre 1884, un jeune homme reçoit une punition de 15 jours d'exclusion pour « Trouble dans le cours de M Joly », or dans les annotations au dos du document on peut lire : « Une seule punition pour un fait sans gravité. Bon esprit, les élèves sont gais et au travail. » Cela semble donc paradoxal, les remarques étant indiscutablement liées à ce mois-ci.

Malgré quelques cas ponctuels, la majeure partie des bilans est plutôt satisfaisante, on retrouve à de nombreuses reprises la mention « Pas de punitions, très bon esprit. » En février 1886 est mentionné le « zèle des jeunes filles ». « Elles ont de l'entraide et de l'émulation, beaucoup travaillent toute la journée » ajoute le directeur. Cette insistance sur l'implication des jeunes filles dans leur travail ne se retrouve pas du côté des garçons. Mais, en mai 1884, le directeur fait la remarque suivante : « Pas une punition, il est à remarquer que c'est pendant la période des concours que les élèves, entraînés au travail, sont tout à fait sérieux et raisonnables. » Les concours relativement

[32] Relevés hebdomadaires de présence des élèves (1881-1886) (ADHV 4T12)

récurrents à l'école, au-delà d'encourager l'émulation entre les élèves, participent ainsi au maintien de leur comportement et à l'implication de tous dans les études.

La punition la plus sévère relevée jusqu'à présent est « deux mois d'exclusion » attribuée en février 1884 à un jeune garçon « pour voies de faits sur élève ». Le directeur ajoute : « Les punitions sévères infligées le mois dernier ont un bon résultat. Les élèves du cours de M. Joly sont moins bavards, l'esprit général est bon. » Les punitions permettent de contrôler le comportement des autres élèves. Deux mois d'exclusion ont également été appliqués à plusieurs jeunes hommes en janvier 1884, on peut lire dans le tableau : « 4 punitions : 2 exclusions soumises au conseil pour combat dans la classe – l'exclusion pour insoumission – 2 mois d'exclusion pour trouble dans la classe. » Le directeur commente ces mesures au dos du document :

> L'esprit de l'École est bon, même excellent dans tous les cours, excepté dans le cours du soir de M. Joly, cours recruté d'ouvriers d'Etat, d'apprentis et d'élèves architectes. A la suite de rapports du Professeur, j'ai affiché un ordre aux élèves ; je l'avais envoyé de Paris. Il n'a pas été tenu compte de mes avertissements. J'ai en conséquence, à l'occasion d'une scène de pugilat dans la classe, chassé deux élèves ; le lendemain j'en ai chassé un troisième sur la demande du Professeur. Ces élèves ont été cités dans le Conseil supérieur et je demande leur exclusion définitive. […] Je confesse que je ne trouve aucune raison pour expliquer l'état en fièvre de ces gamins et ne faut voir là qu'un moment de surexcitation peu redoutable.

Le directeur demande ainsi l'exclusion définitive de ces élèves, il est fort probable que sa décision ait été acceptée par le conseil. Il est également intéressant de noter que Lajolais souhaite exercer continuellement son contrôle sur l'école, même quand il en est absent, partageant son temps entre Paris et Aubusson.

Force est de constater que peu de punitions sont appliquées aux filles. Le vocabulaire employé pour décrire leur comportement est d'ailleurs assez différent. En janvier 1882 il est annoté que :

> L'esprit des élèves est bon. On écrit bien, la race est fine et intelligente mais bavarde. Les jeunes filles, venant le jour, fournissent le vrai contingent de l'atelier de peintre céramique : elles sont véritablement laborieuses, douces, inquiètes de bien faire et confiantes, quelques-unes très douées forment une

> bonne tête de colonne, ce qui est indispensable pour entrainer un cours. Plusieurs se destinent à l'enseignement et préparent leur concours[33].

Les jeunes filles sont ici qualifiées de « laborieuses », « douces », « inquiètes de bien faire », des qualificatifs qui ne sont à aucun moment appliqués aux jeunes gens. Leur motivation est ainsi soulignée mais semble plus mue par une peur de bien faire que par une réelle combativité et volonté.

Il est cependant compliqué d'affirmer que les jeunes filles aient un comportement différent, plus calme, que celui des jeunes gens. Régulièrement les élèves sont en effet félicités de manière tout à fait similaire pour leur comportement exemplaire, comme dans le discours du Préfet de Haute-Vienne à l'exposition annuelle du 4 août 1896, où, s'adressant à la foule, il loue l'application des élèves :

> C'est à vous ensuite, Mesdemoiselles, et à vous, mes jeunes amis, que je désire adresser mes compliments. Pour faiblement exprimés qu'ils soient, ils ont, je vous l'assure, le mérite d'être cordiaux et sincères et je sais que, dans cette circonstance solennelle, je serai l'interprète de vos maîtres, en vous félicitant de votre assiduité, de votre ardeur et de votre application au travail, ainsi que de vos progrès[34].

Cependant, en 1901, le président de séance M. Baumgart, administrateur de la manufacture nationale de Sèvres, ne s'adresse à aucun moment aux jeunes filles, et félicite les jeunes gens, comme s'ils étaient les seuls élèves de l'école :

> C'est à des institutions telles que la vôtre qu'incombe l'importante mission de former ces chefs d'ateliers, ces décorateurs, ces modeleurs appelés à faire bénéficier leur pays des connaissances qu'ils doivent à un enseignement solidement organisé. C'est à vous, jeunes gens, qu'il appartient d'entretenir ce mouvement perpétuel, cette évolution constante, de semer la bonne graine dans le terrain fécond, tout préparé pour la recevoir[35].

Ce phénomène est notable à nouveau en 1903, lors du discours de M. Labuissière, Maire de Limoges. S'adressant aux jeunes gens, il s'exprime ainsi :

---

[33] Relevés hebdomadaires de présence des élèves : janvier 1882 (ADHV 4T12)
[34] École nationale des Arts Décoratifs : revue de presse (1881-1905), discours du Préfet du 4 août 1896 (AM 1R261)
[35] École nationale des Arts Décoratifs : présidence, listes des remises de prix (1883-1912), discours de M. Baumgart, 4 août 1901 (AM 1R256)

> C'est à vous qu'il appartient de répondre aux défis journellement lancés, de lutter pour conserver sur nos voisins, sur nos rivaux, cette supériorité du goût qu'ils nous envient. C'est à vous de montrer que, dignes fils de vos pères, non seulement vous n'avez pas dégénéré, mais que vous êtes capables de faire quelques pas encore dans cette voie qui s'étend à l'infini, cette voie du progrès.[36]

Les jeunes filles semblent ainsi évincées de toute participation au progrès de l'industrie. Cette question sera cependant relativiser dans le sixième chapitre consacré aux liens entre arts industriels et féminité.

III. Les jeunes filles dans le trio Limoges-Paris-Aubusson

1. Le symbole des trois ENAD

Depuis la nationalisation de l'école d'art décoratif d'Aubusson de 1884, les trois écoles forment un trio et L'ENAD Limoges a finalement beaucoup plus de lien avec les autres établissements qu'avec l'industrie locale. Lajolais introduit en effet un système d'échanges et d'étroite collaboration entre ses établissements, à travers des expositions, des concours, des prix communs et des travaux collectifs. Ce principe vise à stimuler la créativité et l'implication de tous. Il instaure ainsi un système d'échange novateur et productif : les élèves de Limoges et d'Aubusson exécutant sur céramique et tapisserie des modèles créés et envoyés par les élèves de Paris. Cependant, ce fonctionnement semble évincer la section féminine de l'ENAD Paris. Il serait intéressant de creuser cette question pour savoir si les élèves parisiennes envoient également des modèles à Limoges, et par qui ils sont exécutés.

Dès l'été 1882, Lajolais s'exprime ainsi devant le public de la cérémonie de distributions de récompenses :

> Je veux parler de la réunion sous la même direction de cette école théorique des arts décoratifs de Paris avec l'école provinciale de Limoges, toute glorieuse des traditions locales d'art et de fabrication céramique et de leur résurrection brillante. Il en est résulté, entre ces deux grands centres d'enseignement d'un caractère différent, mais obéissant désormais à la même impulsion, si hautement rationnelle, si active et si généreuse, un échange d'influences, une vivante communication, une

[36] École nationale des Arts Décoratifs : présidence, listes des remises de prix (1883-1912), discours de M. Labuissière 1903 (AM 1R256)

émulation dont les résultats sont aussi heureux qu'imprévus. En passant, pour l'exécution, par les ateliers, de sculpture et de peinture céramique de Limoges, vos compositions où brillaient l'esprit parisien, l'imagination parisienne, ont pris, sous la main des jeunes filles, vos lointaines collaboratrices, des qualités nouvelles de finesse et d'expérience tout à la fois d'où sont sorties des œuvres d'art plus accompli et plus séduisant. La partie de votre exposition qui comprend les produits de cette double origine n'est pas la moins intéressante, et je ne doute pas qu'elle obtienne le suffrage particulier du public. La coupe que vous offrez à M. Jules Ferry est le chef-d'œuvre original et gracieux de cette alliance de deux écoles ou plutôt d'une école et d'un atelier. J'y vois comme les prémices d'un art destiné à un grand développement le jour où l'industrie, s'inspirant de votre esprit, réalisera vos compositions et mettra ainsi le sceau de la pratique à vos travaux[37].

Ici, on comprend bien la volonté du directeur de faire de Limoges « l'atelier » de l'école de Paris. S'il ne mentionne pas les jeunes filles de Paris – la section féminine n'étant rattachée qu'en 1890 – il évoque cependant les jeunes élèves de Limoges : « vos lointaines collaboratrices » comme il s'attache à les appeler. L'adjectif « lointaine » est assez révélateur. Pourquoi utiliser ce terme pour désigner la moitié de la population de l'école ? Les jeunes filles apparaissent comme de simple « collaboratrices » quand les jeunes gens, eux, seraient le réel cœur de l'école. Enfin, ici, l'évocation des jeunes filles sert de moyen pour soulever leurs qualités de « finesse » et « d'expérience ». Elles apparaissent comme de simples exécutantes de compositions nées de l'esprit des jeunes gens parisiens. Si elles maitrisent le savoir-faire, elle ne maîtrise pas l'invention, l'imagination, des compositions.

Des liens sont aussi présents avec l'école d'Aubusson. En effet, dès mars 1885, Lajolais instaure officieusement des cours d'application sur tapisserie, broderie et tissage - bien avant la création du cours de broderie en 1893 - et pour ce faire, compte sur le savoir-faire d'Aubusson, en appelant notamment des professeurs spécialisés dans la tapisserie à venir enseigner à Limoges :

J'ai en conséquence donné l'ordre de faire des exercices de composition en vue de la reproduction par ces industries de la tapisserie, de la broderie, du tissage, des étoffes, du papier peint et je me suis servi de l'école d'Aubusson pour cette épreuve.

[37] Bulletin de distributions de récompenses 1881-1882, discours de Louvrier de Lajolais, dimanche 13 août 1882 (ADHV 4T12)

> J'ai fait venir le professeur de tissage, qui en donnant le cours à l'école de Limoges, a indiqué aux jeunes filles les obligations du métier auxquelles elles auront à obéir, leur a tracé un programme général et j'ai remis le soin à M Grenaud de faire suivre immédiatement cette leçon d'exercices faits sous sa surveillance et dont les meilleurs serviront de modèles pour les élèves du cours de tissage et de broderie à Aubusson. Je me propose, et j'y suis autorisé de compléter cette tentative en faisant venir pendant une semaine l'ouvrière chargée du cours de broderie à l'Ecole d'Aubusson afin d'indiquer aux jeunes filles de Limoges le [XXX] et les assemblages des laines et des soies[38].

Il s'agit ainsi de solliciter la collaboration entre les deux établissements, les meilleures créations des jeunes élèves de Limoges devant servir de modèles pour les élèves du cours de de tissage et de broderie des jeunes filles d'Aubusson.

Une tapisserie de la collection de l'ENAD Aubusson, *Aurore ou les trois ENAD* (figure 34), représente parfaitement le lien entre les trois établissements. Tissée en 1895 par quatre élèves de l'école, elle est imaginée par Charles Genuys, professeur de l'ENAD Paris, d'après le programme graphique de Lajolais, et présentée à l'Exposition universelle de 1900[39]. Y figure une jeune femme tenant un outil de dessin à la main et étudiant une rose avec attention. L'étude de la nature, notamment des végétaux, plantes et fleurs, est un élément emblématique de l'apprentissage du dessin dans les écoles d'art décoratif, comme nous le verrons dans un futur chapitre. Dans la partie haute de la tapisserie sont représentés les emblèmes des trois écoles : un métier à tisser pour Aubusson, Notre-Dame de Paris pour l'ENAD Paris et des céramiques pour Limoges. Il est intéressant de constater que c'est une figure féminine qui est utilisée pour représenter l'allégorie de l'enseignement du dessin au sein des trois institutions.

[38] Relevés hebdomadaires de présence des élèves : mars 1885 (ADHV 4T12)

[39] GéoCulture, Le Limousin vu par les artistes [En ligne], consulté le 03/05/2021, URL : https://geoculture.fr/aurore-ou-les-trois-enad#territoire.

Figure 34 : ***L'Aurore ou les trois Enad (Aubusson, Paris, Limoges),*** **tapisserie, manufacture Braquenié, d'après Charles Louis Genuys, Aubusson, 1895, musée départemental de la Tapisserie d'Aubusson**

La féminité est en effet une thématique très prisée de l'esthétique « Art Nouveau », présente dans les ornements de l'œuvre. Dans un domaine où les femmes sont professionnellement sous-représentées, le corps féminin devient une large source d'inspiration : la ligne serpentine et les arabesques, emblématiques du style, évoquent notamment les courbes des corps[40]. Le mouvement défend une esthétique organique et naturaliste, où prolifèrent motifs végétaux et références symboliques à la nature. Or, comme l'écrit Charlotte Foucher, « le motif de la plante et du règne végétal dans son ensemble, particulièrement connotés comme féminins, devient (…) l'un des thèmes privilégiés dans l'enseignement [artistique] des femmes ». Les caractéristiques appliquées à la féminité sont autant de symboles utilisés dans la pratique et l'enseignement des arts décoratifs, là où les jeunes filles sont professionnellement reléguées au second rang.

[40] Foucher-Zarmanian, Charlotte, *Créatrices en 1900 : femmes artistes en France dans les milieux symbolistes,* Paris, Mare & Martin, 2015, p. 99.

2. La section des jeunes filles de l'ENAD Paris

L'histoire de l'École nationale des arts décoratifs de Paris a fait l'objet de travaux de recherche importants dans les années 1990, qui ont mené à la publication de deux synthèses majeures[41], dans lesquelles la place accordée aux femmes est cependant extrêmement réduite. C'est ce que soulève la professeure Lucile Encrevé lors du colloque « Faire œuvre » de septembre 2019. Sa présentation « La place des femmes à l'École nationale supérieure des Arts décoratifs. Une autre Histoire à écrire » tendait ainsi à sensibiliser l'auditoire sur ce vide historiographique et l'enclenchement d'une dynamique de recherches sur le sujet[42]. Elle mentionnait en effet l'étendue des sources, conservées à l'école elle-même et aux Archives nationales, et du travail de reconstitution à effectuer autour des dates, des noms des acteurs et actrices de cette histoire.

L'École des arts décoratifs de Paris a toujours fonctionné en deux parties, deux écoles de dessin tout d'abord : l'Ecole royale gratuite de dessin, rue de l'École-de-Médecine, créée en 1766 par Jean-Jacques Bachelier, réservée aux garçons, et l'École spéciale et gratuite de dessin pour jeunes personnes, ouverte en 1803 et dirigée par la peintre Marie Frère de Montizon, qui deviennent en 1890, deux sections d'une même école : l'École nationale supérieure d'art décoratif de Paris[43].

Cependant les deux sections demeurent des espaces distincts, les jeunes filles ayant cours au 10Bis rue de Seine, depuis 1875. Rossella Froissart explique que ce rattachement témoigne d'une volonté de prendre en considération une nouvelle réalité industrielle, celle de la féminisation de nombreux métiers d'art. A partir de 1881, l'enseignement est divisé en trois parties : une division élémentaire, supérieure, où le dessin géométrique et d'après la bosse ont une place centrale, et des cours dits « spéciaux » : peinture sur faïence, sur porcelaine, sur verre et sur émail qui « concernent les industries auxquelles les femmes fournissent une main-d'œuvre

[41] Voir : Fau, Alexandra ; Lesne, René, *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs, 1941-2010*, Paris, Ensad : Archibooks, 2011 et D'Enfert, Renaud, Froissart-Pezone, Rossella ; Leben, Ulrich, *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1766-1941),* Paris, École nationale supérieure des arts décoratifs, 2004.

[42] Encrevé, Lucile, « La place des femmes à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris : une autre histoire à écrire », Archive, AWARE, [En ligne], consulté le 5 mars 2020, URL : https://awarewomenartists.com/nos_evenements/faire-oeuvre-la-formation-et-la-professionnalisation-des-artistes-femmes-au-xixe-et-xxe-siecles/#inline-5.

[43] L'ENAD Paris devient mixte par l'article 17 de l'arrêté du 10 juin, seulement en 1949.

qualifiée[44]». Ainsi cette attention portée au côté pratique de la formation permet à bon nombre de ces jeunes femmes de s'insérer dans le monde du travail : certaines se destinent à l'enseignement – la plupart des candidates aux concours de la Ville de Paris, pour l'obtention du brevet de professeur de dessin, proviennent de l'école de la rue de Seine[45] explique l'historienne. D'autres deviennent des « auxiliaires très précieuses de l'industrie du luxe[46]». Nous verrons, dans la dernière partie de l'étude, qu'à Limoges, bon nombre de jeunes filles inscrites à l'ENAD se destinent finalement elles-mêmes à l'enseignement du dessin.

Lajolais prend dès 1890 la direction de cette nouvelle section. Comme on peut le voir sur le détail de la photographie de la salle dédiée aux travaux des ENAD à l'Exposition universelle de 1889, la section des jeunes filles est présentée séparément des autres écoles (figure 35). Il y réforme l'enseignement, comme à Limoges et Aubusson, et dresse un bilan assez sévère de la gestion précédente, notamment de l'état vétuste du bâtiment des jeunes filles. « La rue de Seine est devenue au fil des années un lieu où l'on apprend plutôt un art d'agrément que les bases d'un métier d'art[47]», c'est pourquoi Lajolais impose une journée scolaire de huit heures ainsi que des cahiers de présence pour contrôler l'absentéisme. En 1894, l'âge d'admission minimum des jeunes filles passe à 15 ans et en 1899, l'accès est subordonné à la réussite d'un examen d'admission, comme c'est déjà le cas pour les jeunes gens. A Limoges, aucune trace de concours d'admission n'a été retrouvée.

Les filles bénéficient de cours de géométrie, de perspective, d'architecture, d'histoire de l'art et de croquis rapides dispensés par des artistes, comme Charles Genuys, Paul Renouard ou encore Hector Guimard. Le directeur revendique auprès de l'administration des Beaux-Arts que certains cours soient aussi bien dispensés aux jeunes filles qu'aux jeunes gens « à une époque où l'éducation de la femme reçoit des

---

[44] Froissart-Pezone, Rossella, « l'École à la recherche d'une identité entre art et industrie (1877-1914) » *in* D'Enfert, Renaud, Froissart-Pezone, Rossella ; Leben, Ulrich, *op.cit*, p. 130.
[45] *Idem.*
[46] D'Enfert, Renaud, *L'enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750-1850),* Paris, Belin, 2003, p. 330.
[47] MINISTÈRE DES TRAVAUX PUBLICS, COMMISSION SUPÉRIEURE DES BÂTIMENTS CIVILS ET DES PALAIS NATIONAUX, *Projet d'acquisition de la maison située rue de Seine n° 10, où est installée actuellement la section des jeunes filles de l'École nationale des Arts décoratifs de Paris,* Paris, juin 1892 (AN AJ 53/98), cité dans Froissart-Pezone, Rossella, *op.cit.*, p. 131.

pouvoirs publics la plus large et la plus légitime impulsion [48]». En 1902, il demande notamment à L. Crost, directeur des Beaux-Arts, l'autorisation d'étendre le cours de « croquis rapide » à la section féminine, car il donne de très bons résultats chez les garçons. Ainsi Lajolais semble réellement soutenir l'accès des jeunes filles aux divers enseignements. Il serait intéressant de comparer plus en détails le fonctionnent des cours accessibles aux filles de l'ENAD Paris et de l'ENAD Limoges, mais aussi de l'ENAD Aubusson, et surtout les échanges, les transferts d'élèves entre les différents établissements. Dans quelles mesures les jeunes filles peuvent-elles aller poursuivre leur étude à Paris ou bien se spécialiser à Limoges ?

Figure 35 : Détail d'une photographie de la salle dédiée aux travaux des ENAD à l'Exposition universelle de 1889[49]

[48] Lettre de Louvrier de Lajolais à L. Crost, dossier Paul Renouard (AN AJ 53/131), cité dans Froissart-Pezone, Rossella, *ibid*, p. 132.
[49] Annexe 12 : Dossier photographique : ENAD à l'Exposition universelle de 1889.

Ainsi, l'analyse du cadre spatial et organisationnel des études a permis de révéler la séparation totale des élèves. Jeunes filles et jeunes gens ne semblent jamais en contact. Il serait intéressant d'approfondir la question des conséquences de cette ségrégation de l'espace sur les ambitions des unes et des autres. En effet, cette non-mixité de la formation entretient les rôles genrés définis par la société et ne participe pas au partage des expériences, des connaissances, des idéaux entre élèves. L'institution scolaire publique étant la représentante officielle de la norme établie, théoriquement gage d'égalité et de neutralité, elle n'engage pas les enfants à revoir leurs aspirations. Cependant, dans cette espace séparé, les problèmes de discipline et d'absentéisme touchent autant les jeunes filles que les jeunes gens, pour des raisons néanmoins différentes, à nouveau liées aux activités qu'ils mènent parallèlement aux cours de l'ENAD.

Partie II.

Le temps de la formation : l'âge d'or des élèves ?

Chapitre 4.

Apprendre à l'ENAD : une école « en quête d'identité[1] »

La question de l'émulation au sein des trois écoles amène à la seconde partie de l'étude consacrée au temps de la formation, au cours de laquelle jeunes filles comme jeunes gens, peuvent être reconnus pour leur talent artistique. Lajolais ne voulant pas jouer la carte de la spécialisation, les jeunes filles ont accès à une large diversité de cours et une formation au dessin académique, quasiment similaire à une école des Beaux-arts. Cette direction dénoncée par les industriels est finalement bénéfique pour la formation des jeunes filles, qui créent, comme leurs homologues masculins, des travaux d'une grande valeur artistique. Ceci étant, il faut garder à l'esprit que la finalité des enseignements est très différente entre l'ENAD et une école des Beaux-arts. Le quatrième chapitre sera ainsi centré sur l'évolution des enseignements et des méthodes d'apprentissage de l'école, afin de comprendre à quels cours les jeunes filles ont accès et concourent. Le chapitre suivant sera l'occasion d'étudier les résultats de l'enseignement et leur valorisation à travers les expositions, les bourses et les divers concours qui ponctuent les années scolaires.

[1] Expression tirée du mémoire de Sardin, Sardin, « L'Ecole nationale des arts décoratifs des origines à 1914 : création, apogée, déclin », mémoire de maîtrise sous la direction de M. El Gammal, Limoges : Fac. des Lettres et Sciences Humaines, 1997, p. 111.

I. Trois années à l'école : la priorité donnée à l'enseignement artistique

1. L'évolution de l'organisation des enseignements

a. Un contexte de réformes

L'organisation des cours dispensés à l'ENAD est étroitement liée à la réforme de l'enseignement du dessin, entreprise au niveau national à la fin des années 1870. L'arrêté du 2 juillet 1878 rend en effet le dessin obligatoire dans les écoles primaires et secondaires, et prévoit la formation d'un corps spécialisé de professeurs, pour l'enseignement secondaire[2]. Le 10 mai 1881, le gouvernement instaure un « Conseil de perfectionnement des arts du dessin », chargé de donner son avis sur toutes les questions relatives aux méthodes et aux programmes d'apprentissage, uniquement dans les écoles primaires. Le 16 juin 1881, le dessin est ensuite rendu obligatoire pour le certificat d'études primaires élémentaires – dont certains élèves disposent d'ailleurs lors de leur entrée à l'ENAD. La doctrine à l'aune de la discipline va ainsi évoluer, passant d'une doctrine idéaliste de l'art centrée sur la formation du jugement et du goût dans les années 1850, à une doctrine plus pédagogique, inspirée par l'utilité technique, sociale, professionnelle et éducative du dessin. Un décret de 1887 institue, quelques années plus tard, un certificat d'aptitude à l'enseignement du dessin, et les écoles d'art sont invitées à organiser des sessions de cours destinées aux instituteurs et institutrices, ce qui sera notamment mis en place à Limoges.

Une des grandes innovations de la réforme est la mise en valeur d'une méthode rationnelle et uniforme. Jusqu'alors était préconisée l'étude de la figure humaine, seule capable d'exalter les sentiments, désormais le dessin géométrique constitue la base de l'apprentissage. Cette méthode géométrique dite « scientifique » est théorisée par le sculpteur Eugène Guillaume, professeur puis directeur de l'École des beaux-arts de Paris. Lors de sa conférence de 1865 devant les membres de l'Union centrale, intitulée

[2] Genet-Delacroix, Marie-Claude, *Du dessin aux arts plastiques, histoire d'un enseignement*, Orléans, CRDP. De la Région Centre, 1994, p. 37.

« Idée générale d'un enseignement élémentaire des beaux-arts appliqués à l'industrie », il impose sa vision du dessin comme une « langue » dont la grammaire est fondée sur des règles positives[3]. Faire de l'art est, selon lui, la première éducation de l'homme du monde, de l'ouvrier et de l'artiste, et l'école primaire, la seule institution dispensatrice de culture où il convient de diffuser cette doctrine. D'après l'historienne Marie-Claude Genet-Delacroix découle de cette méthode une gradation des difficultés techniques à reproduire un modèle de dessin avec exactitude, et non plus des difficultés dans la perception, le sentiment et l'expression du beau. Il s'agit de décomposer les différents types de dessin, dans une optique réaliste et scientifique. C'est pourquoi, « à l'étude du tracé et de la division de la ligne droite en parties égales [succède] l'étude des plans et la ronde-bosse, puis celui de l'ornement et des motifs d'architecture, pour finir par l'étude du paysage et de la figure d'après nature[4]». Elle ajoute cependant qu'il est conseillé d'adapter la méthode aux capacités des filles et des garçons, ainsi qu'aux ordres de l'enseignement primaire et secondaire. Il serait intéressant de mener une étude sur l'application des préceptes d'Eugène Guillaume du point de vue du genre. Fait-il une réelle différence entre l'enseignement des jeunes filles et des jeunes gens ?

Plébiscitée par l'ensemble de la communauté artistique et soutenue lors du Congrès des arts du dessin de 1869, organisé par l'Union centrale, la « méthode Guillaume » est ainsi adoptée d'abord par les écoles de la Ville de Paris, et à partir de 1879 par toutes les écoles primaires et secondaires du pays. Or, elle a également une conséquence sur l'enseignement du dessin dans les écoles d'arts décoratifs, qui dépendent de l'administration des Beaux-arts.

b. Lajolais et « l'enseignement simultané obligatoire »

Louvrier de Lajolais sollicite et appuie très largement cette réforme qu'il défend lors du Congrès de 1869, qu'il a lui-même organisé. Ces nouvelles positions influencent profondément la réorganisation des études de l'ENAD Paris et par conséquent celle de Limoges. Quelques années plus tard, en 1877, année de nationalisation de l'école de Paris, Lajolais présente son projet d'un « enseignement simultané obligatoire », qui établit la priorité de certaines disciplines sur d'autres, dans un ensemble pédagogique

[3] Froissart-Pezone, Rossella, « l'Ecole à la recherche d'une identité entre art et industrie (1877-1914) » *in* D'Enfert, Renaud, Froissart-Pezone, Rossella ; Ulrich, Leben, *op.cit,* p. 119.
[4] Genet-Delacroix, Marie-Claude, *op.cit*, p. 39.

qui se veut harmonieux et cohérent. Dès janvier 1878, les cours élémentaires de dessin sont structurés de telle façon que les élèves peuvent suivre, lors de la même année scolaire, la géométrie, le dessin de figure et le dessin d'ornement.

Cette organisation sera appliquée à Limoges quelques années plus tard. Un des principaux enjeux de cette étude est en effet de comprendre en quoi consistent ces divers enseignements et s'ils sont les mêmes pour tous. Plusieurs sources permettent d'avoir des données intéressantes sur la question. Dans le Décret portant sur l'organisation de l'école publié par le Ministère des arts en 1881[5], il est indiqué que l'enseignement comprend :

> 1° Le dessin linéaire et géométrique, la perspective et les éléments d'architecture ;
> 2° Le dessin, le modelage et l'anatomie comparée ;
> 3° Un cours de composition d'ornement ;
> 4° Un cours d'histoire de l'art ;
> 5° La peinture de fleurs à l'eau, à la colle, à l'huile ;
> 6° Des cours spéciaux pour différentes applications des arts du dessin à l'industrie : céramique, émail, gravure à l'eau-forte, etc.

Dans les documents administratifs officiels, il est indiqué à un seul endroit – pour le dessin d'après modèle vivant, voir ci-dessous – le public visé par le cours, dans ce cas-là, les jeunes gens. Tous les autres semblent destinés indifféremment à toutes et à tous, ce qui n'est pas réellement le cas. Des professeurs « titulaires[6] » ont en charge les enseignements principaux : « le dessin linéaire, perspective, ombres, éléments d'architecture », « le dessin et la peinture de fleurs » et « la peinture céramique ». Des chargés de cours et répétiteurs s'occupent des cours d'architecture, de modelage, de gravure à l'eau-forte, de composition d'ornement, d'histoire de l'art et d'anatomie. Le détail est précisé à la suite du décret :

[5] Décret du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, 1881 (AM 1R253)

[6] Les professeurs titulaires de l'Ecole ont le droit de siéger à l'assemblée des professeurs sous la présidence du directeur, du secrétaire et du vice-président, tandis que les chargés de cours peuvent seulement y être invités, à titre spécial. Ils ont dans ce cas seulement une voix consultative. Les professeurs titulaires ont donc plus d'importance dans l'Ecole car ils décident, lors de ces assemblées mensuelles, du règlement des horaires et de la durée des cours, des programmes, de l'application de la discipline, et préparent en juillet le programme de l'année suivante.

§ 1er.
De l'enseignement en général.

Cet enseignement embrasse dans son ensemble :

A. - Enseignement général.

1° Le dessin linéaire et le dessin d'après les figures et les solides géométriques, exécuté à main levée et à l'aide des instruments ;
2° Le dessin en géométral et l'étude de la perspective ;
3° Les éléments de l'architecture ;
4° Le dessin comprenant :
- Le dessin d'ornement,
- Le dessin de la fleur,
- Le dessin de figure et animaux ;

5° L'anatomie comparée ;
6° La composition de l'ornement comprenant :
A. Un cours oral
B. Des notions sur l'histoire de l'ornementation à toutes les époques,
C. Des notions de botanique appliquée à l'ornementation,
D. Des exercices de composition,
E. Des études exécutées d'après les œuvres décoratives et les productions les plus remarquables de l'industrie ;

7° Histoire générale de l'art ;
8° La sculpture comprenant :
A. Le modelage des solides géométriques et l'ornement,
B. Le modelage de la fleur,
C. Le modelage de la figure et des animaux,
D. Des exercices spéciaux en vue de la décoration de la céramique et plus particulièrement de la porcelaine.

B. - Enseignements spéciaux.

9° La peinture de la fleur à l'eau, à l'huile et à la colle
10° La peinture céramique
11° La gravure à l'eau-forte pour impressions céramiques.

§ 2.
Ordres et degrés de l'enseignement.

L'enseignement de l'École est divisé, pour chacune des sections, filles et garçons, ainsi qu'il suit :

1° Division élémentaire. – 2° Division supérieure. – 3° Cours spéciaux.

1° Division élémentaire.

La division élémentaire comprend :
1° Le dessin linéaire et dessin à main levée des figures géométriques et d'ornement au trait ;
2° le dessin d'après les solides géométriques et objets usuels – Dessin en géométral. – Etude pratique de la perspective et des ombres. – Le lavis à teintes plates ;
3° Le dessin d'après la bosse. – (Ornement, - fleur, - figure : tête et fragments.)

2° Division supérieure.

La division supérieure comprend :
1° Le dessin de la figure d'après l'antique ; de la tête d'après nature, de la figure costumée, des animaux, et, en outre, pour les jeunes gens, de l'étude d'après le modèle vivant ;
2° L'anatomie comparée ;
3°Le dessin d'ornement d'après la grande bosse et des modèles empruntés aux industries d'art, bronzes, vases, céramique, meubles, tapisseries, étoffes, etc.;
4° L'étude de l'architecture, y compris les ordres et ordonnances ;
5° La composition d'ornement ;
6° Le cours d'histoire générale.

3° Cours spéciaux

Les cours spéciaux comprennent *:*
Le modelage ;
Le dessin de fleurs d'après nature et la peinture de fleurs à l'eau, à l'huile et à la colle ;
La peinture céramique ;
La gravure à l'eau-forte pour impressions céramiques.

A cette liste assez complète, il faut ajouter le cours de « chimie industrielle appliquée aux arts céramiques », exclusivement réservé aux jeunes gens. En règle générale, les professeurs et le directeur souhaitent qu'il y ait une véritable cohérence entre les différents cours. Dans le procès-verbal de l'assemblée des professeurs du 20 octobre 1881, on peut lire que :

> L'enseignement simultané des différentes manières de l'expression, par les divers procédés, doit toujours être expliqué suivi des grands principes décoratifs professés dans les autres cours, de façon à ce que la synthèse de l'enseignement se trouve résolue dans les œuvres et travaux d'application technique[7].

La pédagogie appliquée par l'école à partir de 1881 est finalement assez similaire à celle de l'ancienne école municipale. Bénédicte Sardin la définit comme « progressive[8] ». Elle permet en effet de passer après le dessin linéaire, au dessin d'après le modèle gravé, puis d'après la bosse, et enfin d'après nature. Les élèves évoluent donc dans la reproduction d'un modèle, en aplat, puis en relief, pour enfin représenter l'objet dans les trois dimensions. Durant leur scolarité, les élèves étudient avant tout la géométrie descriptive et la perspective afin de savoir représenter l'ensemble des lignes verticales, horizontales, obliques et courbes, pour acquérir l'exactitude de l'imitation. Ils

[7] Réunions des professeurs : procès-verbaux : 20 oct. 1881 – 9 mai 1905 (ADHV 44J2)
[8] Sardin, Bénédicte, *op.cit,* p. 29.

travaillent à partir de gravures, appelées « modèles gravés ». Vient ensuite l'apprentissage du dessin de figure et d'ornement d'après la bosse pour représenter les volumes et les effets qui s'y rapportent. Les supports de ces études sont la collection des reproductions d'œuvres célèbres en plâtre. C'est à la fin de leur cursus que les élèves abordent la figure « d'après nature » et la composition d'ornement.

Pour passer dans la division supérieure, ou s'inscrire dans les cours spéciaux, les élèves doivent être reconnus « aptes » par un jury, à la suite d'épreuves « portant sur chacune des matières de l'enseignement inscrites au programme de la division élémentaire[9]». Aucun élève, admis dans un cours spécial, ne peut y être maintenu s'il ne suit pas régulièrement un des cours de dessin et les cours de composition d'ornement et d'histoire de l'art. Tous les autres cours, dans chacune des divisions, sont obligatoires. Il est intéressant de noter que l'assemblée des professeurs se prononce tous les mois sur les admissions dans la division supérieure ou les cours spéciaux[10]. C'est pourquoi il est possible d'évoluer assez rapidement entre les différents niveaux. Cela peut peut-être expliquer pourquoi certains élèves ne restent pas les trois années complètes préconisées dans le cursus classique. Le décret apprend aussi que :

> Les épreuves pour le passage de la division élémentaire dans la division supérieure ou dans un des cours spéciaux consistent à obtenir, dans l'ensemble des matières des cours inscrits au programme de la division élémentaire, une notation moyenne d'au moins seize points, sans que pour chacune d'elles la notation puisse être inférieure à 14.

Passer d'une division à l'autre ne semble donc pas être une tâche si aisée. Ce strict système de notation doit certainement décourager la plupart des élèves qui n'ont pas les moyens de se rendre à tous les cours.

En 1882, un cours de dessin est spécialement destiné à la formation des instituteurs et institutrices des écoles primaires et aux candidats au brevet de capacité de dessin. Bénédicte Sardin écrit que ce cours, « indépendant des autres enseignements de l'école représente une expérience inédite et rencontre un grand succès avec 250 inscriptions d'instituteurs, dès la première année[11]. » Louvrier de Lajolais dans son

[9] Décret du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, 1881 (AM 1R253)
[10] *Idem*.
[11] Sardin, Bénédicte, *op.cit,* p. 81.

discours de 1882 mentionne les « Cent onze institutrices [et] cent cinquante et un instituteurs [qui] ont plus ou moins assidûment participé au cours normal de dessin[12]. »

2. A quels enseignements concourent les élèves ?

L'étude du décret du ministère nous informe certes des cours dispensés officiellement à l'école, mais il ne suffit pas pour comprendre clairement quels cours sont destinés aux jeunes filles et aux jeunes gens. Une étude des enseignements relevés dans les publications des palmarès des élèves récompensés aux concours de fin d'années permet de mieux comprendre cette répartition[13]. Nous disposons en effet de 27 bulletins, sur l'ensemble de la période, des années scolaires 1881-1882 à 1907-1908, publiés à la suite de la cérémonie de distributions des récompenses et de l'exposition des travaux d'élèves. Ils regroupent à la fois le discours d'ouverture du président, un résumer du déroulé de la séance, la liste des primés, celle des lauréats des concours externes à l'école, mais aussi des bourses des différents partenaires de l'ENAD, puis la liste des professeurs, des membres de l'administration, du conseil supérieur de l'école et du musée Adrien Dubouché.

Indiqués dans le détail du palmarès où sont listés les noms des élèves, les différentes rubriques et enseignements ont donc été relevés, afin de réaliser deux tableaux, un pour les divisions élémentaires (figure 36), l'autre pour les divisions supérieures (figure 37) en rapportant l'intégralité des enseignements et en indiquant si les jeunes filles y concourent ou non. Les dates et les noms des professeurs ont également été reportés afin d'apprécier l'évolution du cours s'il y en a une. Les résultats de cette analyse ne permettent pas de savoir si les cours dans lesquels les jeunes filles ne participent pas leur sont véritablement fermés. On peut cependant supposer que cela soit le cas : les cours auxquels les filles ne concourent pas sont également des cours auxquels elles ne participent pas le reste de l'année, car, par exemple le cours de broderie leur est exclusivement réservé.

Les différentes sections et cercles dans lesquels sont répartis les élèves (1ère, 2ème et 3ème section, 1er, 2ème, 3ème cercle) n'ont pas été précisés, pour des raisons de

[12] Bulletin de distribution de récompenses 1881-1882, discours de Louvrier de Lajolais du 13 août 1882 (AHDV 4T12)
[13] Annexe 13 : Bulletins de distribution des récompenses, année 1881-1882.

simplification de lecture du tableau. A noter que certaines rubriques n'apparaissent qu'une ou deux années seulement, comme la « petite bosse fragmentaire », la « gravure céramique » et « l'étude de l'anatomie de la plante vivante et de ses applications à l'ornement » pour les jeunes filles, ou encore les « travaux de modelage pour reproduction sur bois » et « moulages de pièces céramiques » pour les jeunes gens. Enfin, l'ordre de classement ne correspond pas exactement à celui des différentes publications, les rubriques des filles et des garçons sur l'ensemble de la période étant regroupées et croisées.

1) Divisions élémentaires

Cours	Jeunes Filles	Dates et professeurs	Jeunes Gens	Dates et professeurs
Dessin linéaire et géométrique, perspective	X	1881-1908 : M. Joly	X	1881-1908 : M. Joly
Cours de mathématique appliqué à l'enseignement du dessin : géométrie, perspective, projection	X	1er cours élémentaire : 1905-1907 : Mlle Klein (dit « chargée de cours ») 2ème cours supérieur : 1905-1914 : M. Joly	X	1er cours élémentaire : M. Brissaud (dit « chargé de cours ») (date inconnue) 2ème cours supérieur : M. Joly 1905-1914
COURS SPECIAUX **dessins « professionnels »**			X	M. Joly Répétiteur : M. Reynaud
dessins « professionnels » : **Section mécanique** **Section menuiserie**				A partir des années 1890 M. Joly : répétiteur : M. Reynaud
Eléments d'architecture			X	
« Croquis côtés et rendus d'après les monuments de Limoges »			X	A partir de 1895
Topographie (« opérations sur le terrain et relevés »)			X	M. Joly M. Raynaud (à partir de 1895)
Dessin	X	1881-1883 : M. Aridas, répétitrice : Mlle Alexandre 1884-1890 : M. Aridas et Mlle Alexandre 1890-1898 : Mlle Alexandre 1899-1908 : Mlle Alexandre, répétitrice : Mlle Klein	X	1881-1890 : M. Aridas 1891-1908 : M. Bichet
Dessin d'ornement	X		X	
Dessin de figure	X		X	
Dessin de plante vivante	X		X	
Petite bosse fragmentaire	X	Mention en 1882 seulement		
Dessin d'ornement d'après la bosse / dessin d'après la bosse d'ornement			X	
Dessin de figure d'après la bosse / dessin d'après la bosse de figure			X	

Figure 36 : Récapitulatif des enseignements récompensés dans les divisions des jeunes filles et des jeunes gens inscrits en divisions élémentaires de 1882 à 1908[14]

[14] Tableau réalisé à partir des publications du palmarès des élèves primés lors du concours de fin d'année : ADHV 4T12, 44J24, AM 1R256, 259, 260, 261, Musée Adrien Dubouché.

2) Divisions supérieures

Cours	Jeunes Filles	Dates et Professeurs	Jeunes Gens	Dates et professeurs
Dessin	X	1881-1889 : M. Meyssat 1890-1908 : M. Aridas	X	1882-1889 : M. Meyssat 1890-1908 : M. Aridas
Dessin d'après la bosse d'ornement	X		X	
Dessin d'après la bosse de figure	X			
Dessin d'après la grande bosse d'ornement	X		X	
Dessin d'après l'antique (tête)	X			
Dessin d'après l'antique			X	
Dessin de figure d'après le modèle vivant	X		X	
Dessin d'après la plante vivante	X	1881-1882 : M. Meyssat 1883-1891 : M. Grenaud 1891-1908 : Mlle Alexandre	X	1882-1889 : M. Meyssat 1890-1908 : M. Aridas
Dessin d'après nature (tête)	X			
Dessin d'après nature			X	NB : en 1887, pas de nominations
Composition d'ornement	X	1883-1891 : M. Grenaud 1892-1908 : M. Bichet	X	Pas en 1882 1881-1887 : ? 1888-1891 : M. Grenaud 1892-1908 : M. Bichet
Peinture de fleurs	X	1881-1892 : M. Grenaud 1893-1908 : Mlle Alexandre	X	1881-1892 : M. Grenaud 1893-1908 : M. Bichet
Etude de l'anatomie de la plante vivante et de ses applications à l'ornement	X	1885 seulement		
Gravure à l'eau forte	X	1881-1892 : M. Grenaud 1893-1908 : M. Bichet	X	1881-1892 : M. Grenaud 1893-1908 : M. Bichet
Travaux de modelage pour reproduction sur bois			x	Mention en 1901 et 1903
Modèles pour la céramique			x	1883-1908
Gravure céramique	X	Mention uniquement en 1882, 1883 : M. Grenaud		
Peinture céramique « Atelier Adrien Dubouché »	X	1881-1893 : M. Lacoste 1894-1908 : M. Besse	X	1881-1893 : M. Lacoste 1894-1908 : M. Besse
Broderie	X	1893-1908 : Mlle Robin (dit « chargée de cours »)		
Anatomie	X	1882-1892 : M. le Dr Chénieux 1893-1903 : M. le Dr Delotte 1904-1908 : M. le Dr Jouhaud	X	1882-1892 : M. le Dr Chénieux 1893-1903 : M. le Dr Delotte 1904-1908 : M. le Dr Jouhaud
Sculpture			X	1881-1895 : M. Pornin 1896-1908 : M. Rougerie
Chimie industrielle			X	1882-1893 : M. Teillet de Chandiat 1893-1908 : M. Peyrusson Cours non continu (pas en 1889, 1892, 1895, 1899, 1903, 1905, 1906, 1908)

Figure 37 : Récapitulatif des enseignements récompensés dans les divisions des jeunes filles et des jeunes gens inscrits en divisions supérieures de 1882 à 1908[15]

[15] *Idem.*

Les cours de la division supérieure sont des enseignements d'un niveau plus élevé et poursuivent la formation élémentaire où les cours sont communs à tous les élèves : « dessin linéaire et géométrique, perspective », « dessin d'ornement », « dessin de figure » et « dessin de plante vivante ». Dès la division élémentaire, les jeunes gens concourent aux épreuves de « dessin d'ornement d'après la bosse » et « d'après la bosse de figure », qui signifient un dessin d'après un modèle (sculpture) en plâtre, tandis que les jeunes filles n'y concourent que dans la division supérieure. A partir de 1905, un « cours de mathématique appliqué à l'enseignement du dessin : géométrie, perspective, projection » est proposé aux élèves. Il est tenu par Mlle Klein, ancienne élève de l'école, dite « chargée de cours », pour le premier cours élémentaire, et par M. Joly pour le deuxième cours supérieur. C'est M. Brissaud qui prend en charge le premier cours élémentaire des jeunes gens.

Vient s'ajouter pour les jeunes gens le « dessin d'après l'antique », et pour les jeunes filles le « dessin d'après l'antique (tête) », mais il est difficile d'émettre une hypothèse pour éclairer cette spécificité. Elle est également notable pour le « dessin d'après nature » et le « dessin d'après nature (tête) » réservé aux jeunes filles, comme si ces dernières ne représentaient pas les corps dans leur intégralité. Pourtant, tous les élèves participent indistinctement au concours de « dessin de figure d'après le modèle vivant », alors que dans le décret du ministère de 1881, « l'étude d'après modèle vivant » est réservé aux jeunes gens, certainement pour des raisons de convenance.

Or, dans les comptes de gestion de l'école, conservés dans les archives consacrées au budget de l'établissement, on retrouve des factures attestant du traitement de modèles employés pour le cours de dessin d'après modèle vivant. Lors du premier trimestre de 1882, un certain « Pierre Rossi » vient exercer à l'école lors de 18 séances, principalement lors de cours aux horaires réservées aux jeunes gens[16]. Lors du quatrième trimestre de l'année, c'est « M. Beaubreuil » qui est employé comme « modèle au cours supérieur » pour jeunes gens, lors de 11 séances. Cependant, en avril 1883, est engagé « Etienne Lacour », défini comme « modèle tête à barbes », qui, d'après l'état des sommes payés pour sa prestation, « a posé pour les classes de jeunes filles les 9, 10, 11, 13, 16 et 17 avril soit 6 séances, à 2 francs » et « pour la grande bosse des jeunes gens les

[16] Annexe 14: 1- Etat des sommes payées à Pierre Rossi.

7, 10 et 11 de ce même mois [17]». Les jeunes filles disposent donc bien également de cours d'après le modèle vivant. Elles ne partagent cependant pas les séances avec les jeunes gens, comme pour tous les autres cours. Enfin, aucune modèle de genre féminin n'a été rapporté dans les différentes factures.

Plusieurs autres cours très importants viennent s'ajouter à la division supérieure : les enseignements de « composition d'ornement » et de « peinture de fleurs », de « gravure à l'eau forte » notamment, auxquels ont accès tous les élèves. Ces cours sont très valorisés dans les sources car ils sont le fondement de la pratique du décor sur porcelaine, et participent donc à la formation des futurs ouvriers. Tous les élèves s'exercent également à la « peinture céramique » dans « l'Atelier Adrien Dubouché », un atelier d'application géré par les professeurs Lacoste et Besse, et disposent d'un cours d' « anatomie », délivré successivement par trois médecins : les docteurs Chénieux, Delotte et Jouhaud. Les épreuves du concours d'anatomie sont écrites et dessinées. On remarque enfin que les garçons n'ont pas de cours dispensés par une professeure, tandis que les jeunes filles reçoivent des cours des deux sexes. L'équipe pédagogique tend d'ailleurs à se féminiser au cours des dernières décennies du siècle. En 1908, on compte ainsi trois enseignantes féminines : Mlle Alexandre, Mlle Klein et Mlle Robin.

Ce qui est enfin intéressant c'est de relever la présence d'une « division spéciale formée par les jeunes filles du cours municipal d'enseignement secondaire », mentionnée de 1890 à 1899. Ces jeunes filles concourent ainsi ensemble, dans un groupe à part, pour recevoir des prix décernés par Mme Louvrier de Lajolais. Dans les discours, aucune mention n'est faite de cette section. Cette organisation d'un système de récompenses spécial prouve cependant le caractère non négligeable de cette catégorie de la population des élèves, qui a une réelle importance.

Enfin, l'huile sur toile de 1889, du professeur et peintre Auguste Aridas, représentant des élèves dans une salle de classe et intitulée *Le cours du matin des jeunes*

[17] Annexe 14: 2- Etat des sommes payées à Etienne Lacour.

filles à l'Ecole nationale d'art décoratif de Limoges[18], permet de se faire une idée de ce à quoi pouvait ressembler un cours.

Conservé au Musée des Beaux-Arts de la ville, ce tableau d'un grand format est une représentation précieuse pour notre étude. Cependant Aridas n'a certainement pas représenté la réalité d'une seule classe. Dans cette astucieuse composition, il met en effet différentes étapes d'apprentissage du dessin sous les yeux du spectateur et l'intègre dans une atmosphère poudrée grâce au regard de la jeune fille à gauche de la toile.

La scène se déroule dans une vaste salle de classe éclairée par deux petites fenêtres. Les couleurs plutôt sombres, le vieux parquet et les poutres semblent traduire l'insalubrité du lieu. En effet, ce tableau fut réalisé en 1889, soit cinq ans avant le début des travaux de rénovation. Grâce aux colonnes, la toile est divisée en trois scènes distinctes, représentant plusieurs étapes de l'apprentissage du dessin. A gauche, les jeunes filles dessinent sur de grandes feuilles accrochées sur leurs pochettes à dessin, posées sur des chaises. Une jeune fille regarde dans la direction du peintre, du spectateur et capte ainsi son regard en l'incluant dans la scène. Elle semble l'inviter à contempler son ouvrage. Elle porte une robe simple avec un tablier taché. A ses pieds, le sol est jonché de papiers. A sa gauche, une autre travaille également, observée par une répétitrice ou une autre élève. Tout comme les jeunes filles au second plan, elle semble occupée à l'apprentissage du dessin d'après la bosse de figure.

En effet, au centre de la composition, un buste en plâtre trône sur un haut tabouret. Elles s'entraînent ainsi certainement au dessin de figure d'après l'antique. Au centre, en arrière-plan, on distingue un autre groupe d'élèves, assises sur des bancs devant le tableau, semblant écouter attentivement la démonstration de la professeure qui tient un objet cubique entre ses mains. Cette dernière est supposément en train de faire une démonstration de géométrie. Cette scène représenterait donc l'étude du dessin linéaire ou géométrique, la base de l'enseignement dans la division élémentaire. A gauche, un autre personnage observe les jeunes filles d'un air sévère, il s'agit certainement d'une surveillante ou de la répétitrice du cours. Au centre de la pièce est également disposé un poêle sur lequel sont posées deux plantes vertes. Une élève regarde à la fois dans la direction du buste et dans la direction des plantes, on ne peut donc déterminer si elle s'entraîne au dessin d'après la bosse ou d'après la plante. Au

[18] Annexe 8 : Aridas, Auguste, *Le cours du matin des jeunes filles à l'Ecole nationale d'art décoratif de Limoges*, 1889, huile sur toile, Musée des beaux-arts de Limoges.

premier plan, une jeune fille est quant à elle en pleine observation du buste, elle tient dans sa main droite un pendule avec lequel elle mesure les proportions du visage. Enfin, à droite de la composition, les autres jeunes filles, installées dos à dos face à des pupitres, semblent affairées à copier les modèles affichés devant elles. Au premier plan, des pinceaux jonchent le sol et sont la preuve de l'enseignement de peinture (céramique) également dispensé à l'école, tout comme les poteries disposées sur les étagères au-dessus du tableau qui confirment les cours de modelage, auxquels les jeunes filles n'ont cependant pas accès.

II. Les années 1890-1910 : La spécialisation sous l'emprise du genre, un enjeu industriel

1. Des cours exclusifs, reflets de la sexualisation du monde du travail

En parallèle des cours généraux de dessin, conformes aux méthodes de la fin du siècle, des cours spécialisés dispensés en vue de leur application à l'industrie céramique, contribuent à établir la notoriété de l'établissement. Or, certains cours sont exclusivement réservés à certains élèves : le cours de « sculpture », que l'on trouve également dans les sources sous le nom de « cours de modelage », destiné à la création de moules pour l'industrie, existe à l'école dès 1881 et est réservé aux jeunes gens, tout comme le cours de « chimie industrielle ». Dès 1882, et jusqu'en 1908, on retrouve également dans le palmarès des élèves primés, la mention d'une rubrique intitulée «modèles pour la céramique », puis en 1901 et 1903 celle de « travaux de modelage pour reproduction sur bois ». Les jeunes filles ne participent donc pas à l'apprentissage de la création des moules et modèles. Leur pratique est en effet réservée au décor, comme l'affirme Renaud d'Enfert : « Tout comme les écoles de la SAHV, l'école initiée par Dubouché contribue de fait à orienter garçons et filles « vers le façonnage pour les premiers, vers le décor pour les secondes[19]».

Cette répartition des apprentissages est finalement conforme à la sexualisation des professions dans l'industrie, et pas seulement celle de la porcelaine. Les nouveaux

[19] Chabanne, Laure, « Henri Mayeux et le musée national Adrien DUBOUCHÉ à Limoges, une leçon d'art décoratif », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 3, 1er semestre 2002, pp. 129-138 (citation p. 130), cité dans D'Enfert, Renaud, « Des écoles de dessin pour les jeunes filles. L'exemple de Limoges, années 1850-1880 », *Cahiers de RECITS*, n° 11, 2019, p. 99.

enseignements ouverts aux élèves à partir des années 1890 sont très représentatifs de ce phénomène. En effet, à partir de 1885, l'industrie porcelainière connaît quelques difficultés[20] qui poussent Lajolais à réorienter l'enseignement pour offrir de nouveaux débouchés aux élèves. Il s'agit aussi de répondre au discrédit des industriels vis-à-vis de l'école, plus préoccupés par des logiques de concurrence et de productivité, contrairement à l'administration des Beaux-arts qui a pour principal objectif d'inculquer la notion de « beau » aux jeunes élèves.

En 1893, il introduit pour les jeunes filles des exercices de composition destinés à la tapisserie, la broderie et au tissage des étoffes. Ce nouveau cours de « broderie » est géré par Mlle Robin, dite « chargée de cours ». En 1893, il propose de nouvelles applications au cours de dessin à l'intention des jeunes gens qui se destinent à la mécanique et à la menuiserie, sous la direction de M. Joly et M. Reynaud, répétiteur. Dans la base de données « élève », la profession de « mécanicien » est d'ailleurs la troisième plus représentée sur l'ensemble des professions des élèves, celle de « menuisier » a la huitième place, sur une soixantaine de professions différentes. Quand on analyse plus en détail l'évolution de ces professions sur les trois années scolaires saisies dans la base, on relève seulement 2 mécaniciens en 1881-1882, contre 9 en 1899-1900 et 8 en 1907-1908. Les apprentis menuisiers sont également plus nombreux à partir de 1899, ce qui correspond logiquement à l'évolution des enseignements soulevée plus haut.

Le cours de broderie répond également à une logique de rationalisation de la professionnalisation des élèves. Dans le relevé de présence des élèves de mars 1885, Lajolais écrit ainsi :

> J'ai toutefois décidé de donner aux exercices de composition d'ornements un développement plus considérable du côté des applications qu'on en peut faire aux métiers des femmes. J'y ai été d'autant plus porté que ces exercices sont contingents à ceux de décoration pour la céramique. La broderie, l'étoffe, le papier peint empruntent les mêmes éléments de décor à la fleur, aux entrelacs, que la céramique et les combinaisons qui sont à régler par une pratique tout à fait particulière pour chacune de ces industries, ont un point de départ commun[21].

[20] Sardin, Bénédicte, *op.cit,* p. 85.
[21] Relevés hebdomadaires de présence des élèves : mars 1885 (ADHV 4T12)

La broderie et la peinture céramique partagent ainsi des éléments de décor communs, et leur enseignement est complémentaire. Ces cours spéciaux sont des prolongements des exercices de composition d'ornements, dédiés aux métiers féminins. En 1892, Lajolais s'exprime à nouveau sur la question, en affirmant dans son discours du 8 août, que la création du cours de broderie sur étoffe est « appelé à rendre de grands services à une partie très intéressante de notre population, au moment où de précieuses ressources peuvent lui être enlevées par suite de la nouvelle direction donnée à notre principale industrie[22] ». Il caractérise les femmes de part « intéressante » de la population, dont la place est remise en cause dans l'industrie de la porcelaine.

En 1904, Charles Lucas, architecte et secrétaire de la Société libre des Beaux-Arts, lors de son discours devant l'assemblée des élèves et des parents, mentionne « cet art bien féminin de la broderie sur étoffe[23] ». Ce rapprochement entre la broderie et la féminité est dû au fait que les femmes sont beaucoup plus nombreuses dans l'industrie du textile. Comme l'explique l'historienne Françoise Battagliola dans son *Histoire du travail des femmes*[24], l'industrie textile au XIXème siècle est la première industrie d'exploitation des femmes et des enfants. La mécanisation de la filature a fortement remis en cause leur mode de vie, passant du travail à domicile à l'atelier. Le faible coût de leur main d'œuvre permet, notamment, de compenser largement le prix des machines. Au milieu du siècle se dessine ainsi une réelle division du travail entre les sexes, et une tendance à remplacer la main d'œuvre masculine dotée de qualifications reconnues, par des femmes qui en sont dénuées, donc peu rémunérées. On retrouve d'ailleurs cette sexualisation du travail dans l'industrie de la porcelaine, les hommes se chargeant du modelage et des tâches nécessitant une plus grande force physique, tandis que les femmes exécutent des travaux plus minutieux.

Selon Renaud d'Enfert, la création d'une formation graphique féminine à Limoges repose d'ailleurs essentiellement sur des finalités sociales et économiques : on compte sur les jeunes filles, et sur leurs qualités féminines, pour concourir au développement de l'industrie « mais il s'agit également, et surtout, de leur permettre d'accéder à des métiers compatibles avec leur statut de femme : maintenir les jeunes filles au foyer familial, leur éviter le travail en atelier, tels sont les principaux objectifs poursuivis par

[22] Louvrier de Lajolais, discours annuel de fin d'année, *Courrier du Centre,* 8 août 1892 (AM 1R260)
[23] Bulletin de distributions des récompenses, discours de Charles Lucas, 31 juillet 1904 (AM 1R256)
[24] Battagliola, Françoise, *Histoire du travail des femmes,* Paris, éd. La Découverte, 2000, p. 12.

les responsables de ces cours et écoles de dessin[25] » écrit-il. Cette idée renvoie aux paroles d'Adrien Dubouché, relevées dans le chapitre 1, qui, dès les années 1870, souhaite que les jeunes filles puissent rapporter leurs travaux chez elles pour les poursuivre au sein de foyer. Or la broderie en elle-même demeure un art « d'intérieur ».

Les jeunes filles sembleraient donc cantonnées aux pratiques domestiques tandis que les jeunes gens auraient la possibilité d'occuper l'espace public. C'est d'ailleurs ce que semble traduire les épreuves « croquis côtés et rendus d'après les monuments de Limoges » et « topographie : opérations sur le terrain et relevés », apparaissant dans la rubrique « éléments d'architecture » des palmarès, à partir des années 1890. Seuls les jeunes gens y concourent, et semblent ainsi avoir l'autorisation de sortir de l'enceinte de l'école pour dessiner sur le motif – les jeunes filles sortant des salles de classe seulement pour aller dessiner d'après la plante vivante dans le jardin pourvu à cet effet (voir chapitre 3). A noter que ces catégories apparaissent pour les élèves de la division élémentaire, alors que l' « étude de l'architecture » est, selon le Décret de 1881, réservée aux élèves de la division supérieure. Il n'est d'ailleurs aucunement indiqué que cet enseignement est strictement réservé aux garçons, futurs architectes – profession toute masculine – pourtant les jeunes filles n'y participent guère.

Ainsi, l'organisation des enseignements de l'école est fondamentalement basée sur la diversification des débouchés professionnels. Lajolais l'affirme dès 1882 dans son discours d'ouverture de la cérémonie de distributions des récompenses :

> En ce moment, Monsieur le Préfet, l'Ecole compte 800 inscriptions d'élèves et 250 inscriptions d'instituteurs, d'institutrices et de candidats au brevet. Ces chiffres sont considérables ; ils entraînent une conséquence qui ne doit pas échapper à la vigilante sollicitude de l'Administration : c'est qu'à un nombre pareil d'élèves qui, à l'âge où il nous arrivent ignorent encore leur destination, il convient de donner dès l'origine un enseignement dont le caractère général soit commun à tous et dont le développement réfléchi et méthodique permette à ceux qui l'auront reçu d'en trouver l'application pratique et profitable, quelle que soit la profession qu'ils choisiront[26].

[25] D'Enfert, Renaud, *op.cit*, p. 106.
[26] Bulletin de distribution de récompenses 1881-1882, discours de Louvrier de Lajolais, dimanche 13 août 1882 (ADHV 4T12)

Par ces mots, Lajolais défend une certaine idée de liberté des élèves dans le choix de leur future profession. Finalement, la vocation de l'établissement ne semble ni réellement professionnelle ni réellement spécialisée, mais bien basée sur l'instruction artistique en général. Bénédicte Sardin émet l'hypothèse que les applications professionnelles interviendraient comme « un gage de prospérité pour les industriels[27]», certainement en théorie, probablement pas en pratique.

2. L'échec de la spécialisation

Finalement, en ouvrant ces nouveaux cours professionnels dans les années 1890, Lajolais ne répond toujours pas aux souhaits des industriels, poursuivant encore une fois sa volonté de diversifier les débouchés de son école. Les fabricants réclament quant à eux une intensification des travaux d'application pratique : modelage, gravure, peinture sur porcelaine, en relation directe avec le travail en atelier.

Cet échec de la spécialisation de l'école peut également se traduire par l'absentéisme relevé dans le chapitre précédent. Cet absentéisme touche d'ailleurs le cours de « chimie appliquée à l'industrie », qui, mis en place dès 1882, rencontre peu d'auditeurs. Selon Bénédicte Sardin il est avant tout suivi par des jeunes gens qui se destinent aux sciences, ou par les instituteurs, mais pas par les futurs porcelainiers. Pourtant, ce cours traduit la volonté de Lajolais d'impliquer l'école dans la recherche scientifique sur les nouveaux procédés de décor et les innovations techniques, auxquelles les femmes ne participent donc pas. Il encourage personnellement les recherches du chimiste Edouard Peyrusson, qui consacre ses travaux aux couleurs de grand feu sur porcelaine dure et est d'ailleurs nommé professeur du cours de chimie à partir des années 1890. Il succède en effet à M. Teillet de Chandiat, dans le palmarès des primés, à partir de 1893. L'utilité de ce cours fait l'unanimité, pourtant, faute d'auditeurs, il finit par disparaitre dans les dernières années du siècle.

Bénédicte Sardin explique dans son mémoire que l'une des principales raisons de cet échec est la faiblesse du niveau d'instruction des élèves, qui les empêcherait de « s'intéresser et de prendre goût à [des] études arides [28]». De plus, le but du cours est

[27] Sardin, Bénédicte, *op.cit*, p. 80.
[28] Grellier, Camille, *op.cit*, p. 379.

simplement de vulgariser des notions de chimie, mais en aucun cas de mettre à la disposition des élèves un laboratoire de recherches, comme les industriels le souhaiteraient. En 1909, dans son histoire de *L'industrie de la porcelaine en Limousin*, Camille Grellier constate l'échec de l'école d'un point de vue de l'exploitation industrielle :

> Peut-être a-t-elle fait fausse route en donnant une importance excessive à la porcelaine architecturale ; peut-être aussi n'a-t-elle pas tenu un compte suffisant des besoins actuels de l'industrie en délaissant la décoration de moufle pour adopter presque exclusivement la peinture au grand feu dont la valeur artistique est sans doute beaucoup supérieure mais qui, pour des raisons économiques n'a encore qu'une faible importance à Limoges ; ce sont là choses pardonnables à une institution qui veut prêcher d'exemple et ouvrir à la fabrication des voies nouvelles[29].

L'apprentissage et la production des élèves seraient donc plus – trop – centrés sur des aspects esthétiques, artistiques, sur la création d'œuvres « grand feu », technique d'une grande valeur nécessitant un certain savoir-faire, que les jeunes filles acquièrent et maitrisent donc également. Dès 1886, l'historien et critique d'art, Marius Vachon, relève ces disfonctionnements[30]. Lors d'une conférence qu'il donne à Limoges, il rencontre les professionnels de la porcelaine pour étudier les atouts et faiblesses de l'industrie, missionné par le sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, pour une enquête sur l'état des musées et écoles d'art industriels en France. Se faisant le porte-parole des fabricants, il annonce ainsi :

> On estime que, comme complément aux études de l'art pour ainsi dire théoriques, il faudrait, pour nous faire des modeleurs, dessinateurs et peintres utiles dans l'industrie de la porcelaine, les perfectionner

[29] *Ibid*, p. 378.

[30] Marius Vachon publie d'ailleurs en 1893 : *La Femme dans l'art : les Protectrices des arts ; les Femmes artistes* (Paris, J.Rouam), un ouvrage dans lequel il souhaite « montrer combien, dans tous les temps et dans tous les pays, ont été nombreuses les femmes qui se sont consacrées à l'Art avec succès. » (p. 607) Dans l'avertissement des éditeurs, on peut d'ailleurs lire que « les femmes artistes, peintres et sculpteurs qui, depuis Aristarète et Lala de Cyzique jusqu'à Mme Vigée-Lebrun, se sont acquis une réputation par leur talent, ont été le sujet de monographies pleines de détails inédits et curieux. Les lectrices y trouveront aussi de nombreux chapitres, fort intéressants, sur les divers autres arts féminins : la tapisserie, la broderie, etc. » La broderie est ainsi clairement définie comme un art féminin. Dans l'ouvrage Vachon s'attache en effet ardemment à défendre l'idée que « les grands génies sont des exceptions phénoménales » et que « socialement, la femme a le même droit que l'homme de réclamer une instruction qui lui permette d'acquérir et d'exercer une profession honorable et indépendante. » (p. IV).

par un complément d'instruction pratique qui existe bien réglementairement, mais dont le fonctionnement ne répond pas aux besoins et aux désirs des industriels[31].

Dans sa publication de 1897, *Les Industries d'art, les écoles et les musées d'art industriel en France*, il relève une autre des raisons de ce décalage entre les industriels et l'établissement : celui du recrutement des jeunes filles dans les différentes industries :

> Le cours de composition décorative pour les chambrelans était trop au-dessus du niveau de leur instruction artistique et s'adressait bien plutôt aux élèves femmes de l'école qui là, comme dans le cours de peinture de céramique, constituaient la grande majorité des auditeurs, bien qu'aucune d'elles ne se destinent à la profession de décorateurs sur porcelaines[32].

Les jeunes filles seraient donc les auditrices les plus nombreuses de cours formant à des métiers auxquels elles ne se destinent pas. Leur (non-) professionnalisation cristalliserait donc également la mésentente entre les industriels et l'école, et son échec en matière de spécialisation, apparaissant plutôt comme une école d'art académique. Nous étudierons spécifiquement dans un prochain chapitre ce problème des débouchés des jeunes filles. En effet, que la moitié de la population de l'école ne se destinent pas aux métiers de l'industrie, pose un réel problème.

Ces désaccords sont donc le fait de multiples facteurs : ils relèvent à la fois des choix des méthodes d'apprentissage, de l'orientation de la production des élèves, de la faiblesse de l'instruction des enfants, mais aussi du manque de moyens de l'école, qui entraîne des déficiences matérielles dans l'apprentissage et entrave, selon Bénédicte Sardin, le développement de travaux de qualité. Comme nous l'avons vu précédemment, il n'existe en effet qu'un seul four à feu de moufle à l'école. De son côté, Lajolais critique également ouvertement l'attitude des industriels :

> Ils ne comprennent pas que leur intérêt serait de payer à ces enfants l'heure qu'ils devraient passer chez nous. Il en est très peu qui facilitent, même aux enfants qui le désireraient faire à leur frais, ce complément de leur éducation[33].

---

[31] Sardin, Bénédicte, *op.cit*, p. 116.
[32] Vachon, Marius, *Industries d'art, les écoles et les musées d'art industriels en France*, Nancy, Berger-Levrault, 1897, p. 213.
[33] Relevé hebdomadaire de présence des élèves, mars 1885 (ADHV 4T12)

Les fabricants de porcelaine ne pousseraient pas leurs jeunes apprentis – ici uniquement les garçons - à venir compléter leur formation à l'ENAD, pourtant c'est bien le but initial de la formation. C'est en ce sens que l'on peut parler, comme le défend Bénédicte Sardin, d'une école « en quête d'identité ».

L'ultime rupture entre l'école et l'industrie s'opère cependant bien après la fin de notre période d'étude, juste avant la Grande Guerre, en 1912-1913, lors de l'organisation du nouveau cours de céramique. Largement soutenu par les industriels, il se soldera par un échec. Enfin, aujourd'hui, l'École nationale des arts décoratifs de Limoges est devenue l'École Nationale Supérieure d'Art de Limoges, une école d'art appliqué, assimilable à une école des beaux-arts, tandis que l'École pratique de commerce et d'industrie – qui en 1884 remplace l'École primaire supérieure et professionnelle de Limoges - a pris ce rôle d'école technique et professionnelle[34].

Ce chapitre a ainsi permis de constater une relative égalité en matière d'enseignements à l'école. Auguste Louvrier de Lajolais défend la méthode de « l'enseignement simultané obligatoire » qui forme durant une même année les enfants à la géométrie et au dessin linéaire, de figure et d'ornement. Cependant, les différents cours spéciaux représentent quant à eux la sexualisation des professions de la fin du XIXème siècle et cantonnent à la fois les jeunes gens et les jeunes filles à des activités conformes à leur « nature » et à leur rôle social. Cette professionnalisation de l'enseignement, tant attendue par les industriels ne va cependant toujours pas satisfaire leurs intérêts. L'école se verra notamment former des jeunes femmes qui ne se destinent pas aux activités pour lesquelles elles sont formées. Le temps de la formation apparait ainsi unique pour des jeunes filles qui ont accès à une large gamme d'enseignements artistiques.

[34] Lycée Turgot Limoges, historique de l'établissement, [En ligne], consulté le 13/05/21, URL : https://www.lyc-turgot.ac-limoges.fr/etablissement/ L'école devient en 1933 « Ecole nationale et professionnelle » de Limoges, avec une section industrielle et une section commerciale, qui accueille pour la première fois des jeunes filles en 1951, avant d'être transformée en 1960 en Lycée d'Etat afin de devenir officiellement le Lycée Turgot de Limoges, en 1963.

Chapitre 5.

Vers une possible reconnaissance : résultats de l'enseignement et émulation stratégique

L'étude des travaux d'élèves permet de mieux appréhender les attentes des professeurs, mais aussi de comprendre la place réservée à la créativité personnelle ainsi que la nature des motifs étudiés et représentés par tous. Finalement, les garçons et les filles peignent-ils et dessinent-ils la même chose ? Une première partie tend à répondre à cette question, tandis qu'une seconde sera consacrée aux récompenses obtenues par les unes et les autres. En effet, les concours ponctuent le cursus scolaire et créent une émulation entre les élèves à différentes échelles. Il s'agira ainsi de traiter les moyens de reconnaissance du talent des étudiants, à travers le système des bourses, des prix, mais surtout des expositions locales, nationales et universelles. Enfin, leur droit à la signature, qui permet une récompense individuelle, éclairera des enjeux contemporains de patrimonialisation, moyen actuel d'identifier les travaux de l'ENAD et de réintégrer ces « œuvres » au patrimoine local.

I. Les résultats de l'enseignement ont-ils un genre ?

1. Qualités artistiques et niveau attendus : la valorisation de la copie face à la créativité individuelle

a. « Mesdemoiselles, vous avez le sens et comme le génie de l'ornementation gracieuse et délicate[1] »

Quelles qualités l'équipe enseignante et le directeur attendent-ils finalement des élèves ? Qu'est-ce qu'être un « bon élève » ? Est-ce le même processus pour les jeunes gens et les jeunes filles ? D'un point de vue général, les élèves sont – sans exception – tous soumis aux mêmes prescriptions : développer un goût artistique et des connaissances théoriques solides ainsi qu'une habilité à copier des modèles. Cependant, quand on étudie les discours des cérémonies de fin d'année et les commentaires de Lajolais dans les relevés de présence, on remarque une différence dans le langage employé pour décrire ces qualités en fonction du genre des élèves. En 1882, Lajolais complète par exemple son discours en faisant l'éloge de qualité qu'il attribue exclusivement à « la femme » :

> Je n'ai rien dit de ce rattachement de votre Ecole à nos deux grands établissements de Paris, et je n'ai pas loué, comme je l'aurais voulu, les progrès de cette section si intéressante, qui apporte à l'éducation de la femme ce complément si logique et si utile de l'initiative aux choses de l'art ! […] Quel enseignement, en effet, plus profitable et mieux approprié aux goûts de la femme ? J'ai eu l'occasion de le constater dans nos diverses écoles, et ceci n'est pas une flatterie à votre adresse, Mesdemoiselles, vous avez le sens et comme le génie de l'ornementation gracieuse et délicate. Dans les décorations de tout genre, votre esprit souple et fin s'épanouit avec une liberté charmante ; on dirait que les fleurs naissent sous vos doigts et que sur tout ce que vous touchez vous avez le don de répandre je ne sais quel parfum d'élégance et de poésie ![2].

Dans l'ensemble des discours, les orateurs emploient de manière récurrente le nom commun « la femme », au singulier. Marie-France Brive, citée par Christine Bard

[1] Bulletin de distribution des récompenses, discours de Louvrier de Lajolais du Dimanche 13 août 1882 (ADHV 4T12)
[2] Bulletin de distributions des récompenses, discours de Louvrier de Lajolais du Dimanche 13 Août 1882 (ADHV 4T12)

dans l'ouvrage de 2001, *Les femmes dans la société française au 20e siècle*[3], explique que l'usage du mot « femmes » au pluriel, s'oppose à son usage au singulier, qui induit l'idée d'une nature féminine immuable, d'un éternel féminin qui semblerait hors histoire. Alors que le nom au pluriel fait au contraire des femmes un groupe social « capable et dynamique » ; Lajolais défend ici une certaine idée de la féminité, récurrente au XIXème siècle. Les femmes auraient des « goûts » particuliers, notamment un sens plus développé pour l'ornementation, qu'il qualifie de « gracieuse et délicate ». Dans ses discours, il décrit ainsi souvent les qualités des femmes avec le champ lexical de la séduction, de la nature : grâce, délicatesse, souplesse, finesse, « liberté charmante ». Sous leurs mains naissent élégance et poésie. Si l'esprit des femmes serait souple et fin, l'esprit des hommes serait alors plus rigoureux, rationnel. En 1905, lors de l'exposition des travaux de fin d'années, Charles Lucas, architecte et secrétaire de la société libre des beaux-arts, recommande aux visiteurs de contempler :

> […] certaines broderies où, par un prodige d'habilité, de patience et d'ingéniosité technique, par une disposition et une direction variées des points, de véritables artistes ont réalisé, avec deux teintes, et pas davantage, les reflets les plus riches, les plus variés, les plus chatoyants.

Ici les jeunes filles sont comparées à de véritables artistes, douées de virtuosité, d'« habilité » et de « patience », des qualités minutieuses conformes à leur « nature », mais aussi d'« ingéniosité technique ». L'orateur reconnait ici leur maitrise du savoir-faire, leur application et leur capacité à relever des défis techniques. Dans les relevés de présence de février 1886 le « zèle des jeunes filles » est d'ailleurs relevé. Elles sont décrites comme étant très appliquées. « Elles ont de l'entraide et de l'émulation, beaucoup travaillent toute la journée[4]» ajoute Lajolais. Cette qualité d'investissement est largement soulignée dans l'ensemble des discours, de 1882 à 1908. Dès 1883, le préfet félicite l'ensemble des élèves pour leur « zèle », leur « assiduité » et leur « progrès[5] ». En 1887, Georges Lafenestre, membre du conseil supérieur des Beaux-arts, insiste particulièrement sur la nécessaire discipline à laquelle doit se soumettre l'ensemble des élèves :

---

[3] Bard, Christine, *Les femmes dans la société française au 20e siècle*, Paris, A. Colin, 2001, p. 9.
[4] Relevés hebdomadaires de présence des élèves, février 1886 (ADHV 4T12)
[5] Bulletins de distributions des récompenses, discours du préfet du 12 août 1883 (ADHV 4T12)

> Ces résultats remarquables […] seraient sans doute plus complets encore si tous les élèves comprenaient également la nécessité de se soumettre avec le même zèle à tous les exercices dont l'ensemble seul peut faire d'eux des artistes complets et sûrs d'eux-mêmes. […] soyez bien convaincus, jeunes élèves, que l'école de la discipline est la véritable école de l'indépendance. Ceux-là seuls deviennent des maîtres originaux qui ont commencé par être des élèves studieux. […] Aujourd'hui, nous le savons de nouveau, la science est nécessaire aux artistes aussi bien qu'aux hommes de guerre ; l'héroïsme n'est utile et le génie n'est fécond qu'à la condition de se connaître, de se posséder, de se diriger. Dans les arts de la paix aussi bien que dans les arts de la guerre, il faut apprendre à obéir avant d'apprendre à commander[6].

Dès le premier chapitre, nous avions constaté l'attachement du personnel de l'école à l'investissement dans les études et la discipline individuelle, principales qualités requises. Ce serait seulement par un travail appliqué, voire acharné, que les élèves pourraient prétendre au statut de vrais « artistes » - idée finalement relative au « mythe » de l'artiste de génie, qui se construit uniquement par son travail, sa volonté, son talent, indépendamment de sa condition sociale, du contexte familial, culturel, économique, institutionnel dans lequel il évolue. Le postulat est simple : tout le monde peut devenir un artiste accompli, à force d'ascèse, d'effort et de constance. L'orateur, laisse encore une fois entendre aux élèves que leur seul véritable accomplissement, serait de devenir artiste et d'être reconnu comme tel. Or, ce n'est pas le but de l'école.

En outre, du point de vue du genre, le préfet ne fait ici aucune différence entre les jeunes filles et les jeunes gens, alors que nous verrons dans un prochain chapitre à quel point leur professionnalisation est fondamentalement différente, tout comme leur possibilité d'acquérir le statut d'artiste. Enfin, il compare les artistes à des guerriers, et les arts de la paix aux arts de la guerre, en insistant sur l'importance de savoir se diriger, se contrôler, mais aussi obéir, se soumette à une hiérarchie. Nous observerons à nouveau cette question du dévouement quand nous évoquerons le rôle des élèves dans les expositions universelles. En effet, ce champ lexical de la lutte est mentionné à plusieurs reprises dans les discours, faisant des élèves des soldats au service du prestige de l'industrie.

---

[6] École nationale d'art décoratif (Limoges) : distribution des récompenses de l'année scolaire, Limoges, 1882-1911, discours de Georges Lafenestre, discours du 7 août 1887 (ADHV BIB IL 655)

Finalement, les qualités demandées aux élèves correspondent en grande partie à leur future professionnalisation. On loue leur habilité à exécuter les modèles des autres, à obéir, à produire le maximum d'effort. Les qualités attribuées aux filles, délicatesse, finesse, douceur, sont d'ailleurs des qualités attribuées aux professions de l'enseignement, une grande partie des élèves se destinant en effet au professorat.

b. Des niveaux différenciés ?

Ces attentes incitent-elles les élèves à redoubler d'effort ? Quel est finalement leur niveau scolaire ? L'étude des procès-verbaux du comité d'examen des travaux des élèves permet d'avoir un aperçu général sur le sujet. Ces registres rapportent en effet l'ensemble des notes attribuées aux élèves chaque mois de 1895 à 1907[7]. On recense ainsi huit notes différentes : « très satisfaisant », « satisfaisant », « assez satisfaisant », « bon », « assez bon », « passable », « faible », « médiocre ». Ce système de notation ne correspond cependant pas au décret portant sur l'organisation de l'école de 1881[8], qui indique le barème suivant : une note de 0 serait égale à la mention « nul », de 1 à 5 : « mal », de 6 à 9 : « médiocre », de 10 à 12 : « passable », de 13 à 15 : « assez bien », de 16 à 19 : « bien » et enfin, 20 : « parfaitement ». Si l'on ne peut donc pas connaître précisément la valeur chiffrée de l'appréciation de l'école, il est possible de supposer que la mention « satisfaisant », largement surreprésentée, correspond à la moyenne, et à la note « assez bien ».

L'objectif étant de comparer le niveau des jeunes filles et des jeunes gens, la manque de données, néanmoins, ne permet pas de réaliser une étude exhaustive. Aussi, pour avoir un aperçu général, trois tableaux ont été établis, en prenant pour référence les notes du mois de novembre de trois années consécutives : 1895, 1896 et 1897[9]. Ce mode de comparaison permet de constater de légères évolutions, mais ne peut être considéré comme représentatif de la réalité de l'évolution du niveau des élèves. Pour une comparaison optimale, il aurait également fallu des données établies à partir d'exercices similaires, or peu de consignes précises n'ont été conservées dans les archives, et rien ne permet d'affirmer que ces dernières diffèrent selon le genre de

[7] Comité d'examen des travaux d'élèves : procès-verbaux des séances, 3 registres. 3 déc. 1895-16 avril 1907 (ADHV 44J23)
[8] Décret du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, 1881 (AM 1R253)
[9] Annexe 15 : Examen des travaux des élèves.

l'enfant. Par ailleurs, tous les exercices mentionnés n'ont pas forcément de note, mais seulement des appréciations. Les notes fonctionnent finalement à la fois par mentions et par points, 15 étant la note à obtenir pour pouvoir passer dans la division supérieure[10].

Les notes obtenues en novembre 1895, 1896 et 1897, révèlent un niveau légèrement inférieur des filles. Cette différence, certes très faible, est tout de même constatable. En novembre 1895[11], ce sont les jeunes hommes qui obtiennent le plus de notes favorables, avec trois fois la mention « très satisfaisant », dix fois « satisfaisant », et une seule fois « assez satisfaisant ». Mais la différence n'est pas flagrante avec le cas des filles, qui obtiennent deux « très satisfaisant », neuf « satisfaisant » et cinq « assez satisfaisant ». Ce mois-ci, les travaux de tous semblent de bonne qualité, aucune note ne va en-dessous d'« assez satisfaisant ». Le mois de novembre 1896[12] est beaucoup plus complet et présente beaucoup de notes du côté des filles : aucun « très satisfaisant », mais quatre « satisfaisant » pour elles, contre six pour les garçons, et quatre « assez satisfaisant », contre deux. Les notes chutent pour atteindre le plus faible niveau, avec la mention d'une note « médiocre », seulement chez les filles. Durant le mois de novembre 1897[13], les notes sont encore une fois plus nombreuses. Six « satisfaisant » chez les filles contre seulement trois chez les jeunes gens, ainsi que trois « assez satisfaisant » et aucun chez les garçons ; cela révèle cette fois un écart favorable pour les jeunes filles, relativisé cependant par un nombre conséquent de notes plutôt faibles.

c. Les mains habiles de l'esprit parisien

Dans ces différents exercices d'application, les élèves peuvent-ils réellement laisser parler leur créativité, leur imagination personnelle, ou au contraire, se soumettre à l'exercice de la copie, de l'imitation et l'unique précision du geste ? Dans son article de 1870, Philippe Burty fait l'éloge de la créativité en insistant sur le fait que les élèves doivent mettre « librement en jeu leurs facultés naturelles », afin de révéler « des individualités qui sauront appliquer à l'industrie un goût épuré et une main habile[14]». Il

[10] Ou 16 sur 20, selon le Décret du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, 1881 (AM 1R153).
[11] Annexe 15 : Résultats de novembre 1895.
[12] Annexe 15 : Résultats de novembre 1896.
[13] Annexe 15 : Résultats de novembre 1897.
[14] Burty, Philippe, « Les écoles gratuites et le musée céramique de Limoges », *Gazette des beaux-arts* : courrier européen de l'art et de la curiosité, vol. 3, n°163, 1 janvier 1870, p. 70.

semblerait cependant que cette spontanéité ait perdu de son importance à la fin du siècle.

En 1882, Lajolais rappelle effectivement qu'il a réduit le cours de modelage « à ce qu'il doit être dans une École à laquelle on demande d'abord des mains habiles pour les industries[15] ». L'école doit participer au prestige de l'industrie locale et former des ouvriers « utiles », dotés de savoir-faire techniques. Les élèves sont ainsi plus formés à la précision du geste qu'à la création originale. Lajolais défend d'ailleurs l'idée que les élèves de Limoges exécutent des modèles originaux envoyés et composés par les élèves de Paris :

> En passant, pour l'exécution, par les ateliers de sculpture et de peinture céramique de Limoges, vos compositions où brillaient l'esprit parisien, l'imagination parisienne, ont pris, sous la main des jeunes filles, vos lointaines collaboratrices, des qualités nouvelles de finesse et d'expérience tout à la fois d'où sont sorties des œuvres d'art plus accomplies et plus séduisantes[16].

Les jeunes filles, encore une fois associées à la finesse, sont considérées, comme les jeunes gens d'ailleurs, comme des exécutantes de l'imagination des élèves parisiens. Le directeur utilise l'expression d'« œuvre d'art » pour qualifier le produit, non pas des élèves de Limoges mais de la création collaborative entre l'esprit des élèves de l'École des arts décoratifs de Paris et l'exécution des élèves limougeaud. Le 16 décembre 1884, dans le *Courrier du Centre*, on peut lire :

> Ces jeunes gens méritent de chaleureux encouragements et de sincères compliments […] Les six projets qui ont eu les honneurs de l'exécution ont même gagné à passer entre les mains des élèves de Limoges ; ceux-ci en les fabriquant et en les peignant de toute pièce, les ont parachevés ; ils y ont ajouté des qualités de finesse et de rendu, ils en ont fait des œuvres d'art très séduisantes et capables de faire oublier bien des vieilleries qui ne sont cependant pas sans mérite[17].

C'est ici sous les mains des jeunes gens de Limoges, et non des jeunes filles, que les travaux parisiens ont gagné en finesse et en charme, cette qualité étant généralement associée à l'ornementation présente sur les productions décoratives. Ces travaux sont

[15] Bulletins de distribution des récompenses, discours de Louvrier de Lajolais du 13 août 1882 (ADHV 4T12)
[16] Bulletin de distribution des récompenses, discours de Louvrier de Lajolais du Dimanche 13 Août 1882 (ADHV 4T12)
[17] Registres de coupures de presse, *Courrier du centre*, mardi 16 décembre 1884 (ADHV 44J7)

finalement le fruit d'une véritable collaboration, ne pouvant exister sans le travail des uns et des autres.

2. Une production différenciée ?

Les productions des élèves, produit matériel de la formation et concrètement révélatrices des attentes des professeurs et de la direction, méritent qu'on s'y attarde. Il s'agit ici de se demander ce que produisent les élèves, quels motifs représentent-ils, afin de constater si ces résultats de l'enseignement sont les mêmes pour tous.

a. Une analyse des travaux limitée

Il est tout d'abord important de souligner les différentes limites de l'analyse des travaux d'élèves. Pour appréhender cette production nous disposons de sources écrites (distributions des prix avec des descriptions des pièces, comptes-rendus d'exposition dans la presse) mais aussi de quelques pièces, disséminées dans des collections publiques et privées. Il faut, parmi elles, distinguer les productions courantes, fruit du travail quotidien des élèves en atelier, des pièces d'exposition, plus élaborées et d'une plus grande valeur. Bénédicte Sardin, dans son mémoire sur l'histoire de l'ENAD, relève déjà une partie des travaux des élèves à partir de 1881. En s'appuyant sur la liste qu'elle présente et en la complétant avec les collections du Musée Adrien Dubouché, il serait intéressant de réhabiliter une partie de ces productions – travail déjà entamé par la conservatrice Anaïs Alchus – de les inventorier, afin de comparer leur nature et leur décor, en fonction du genre de l'élève créateur.

Cependant, comme le souligne Bénédicte Sardin[18], une des principales difficultés pour identifier et attribuer ces travaux est liée à la complexité du statut des œuvres collectives, certaines pièces étant le fruit à la fois des élèves de Limoges, de Paris, des professeurs et des industriels. Dans certains cas, seul l'atelier de modelage limougeaud intervient dans l'élaboration d'une pièce, en réalisant les moules, et le travail individuel s'efface au profit du travail d'atelier, qui lui-même n'est pas toujours signalé[19]. De plus, la très grande majorité, voire l'exclusivité des travaux qui nous est parvenue, provient des

[18] Sardin, Bénédicte, « L'École nationale des arts décoratifs des origines à 1914 : création, apogée, déclin », mémoire de maîtrise sous la direction de M. El Gammal, Limoges : Fac. des Lettres et Sciences Humaines, 1997, p. 89.
[19] Sardin, Bénédicte, *op.cit*, p. 90.

expositions de fin d'année, et sont donc les meilleures réalisations. Elles ne sont pas représentatives de la production courante, et leur description ainsi que leur étude ont souvent été menées dans le seul but de prouver le talent des élèves et démontrer le prestige de l'école, puis finalement de la ville de Limoges en elle-même. Dans son mémoire, Bénédicte Sardin présente ainsi chronologiquement les œuvres les plus reconnues de l'école, mais ce sont surtout des œuvres d'hommes. Dans son répertoire des œuvres de l'ENAD de 1881 à 1914, le collectionneur Jean-Marc Reynaud a inventorié quant à lui une majorité de productions de créatrices.

Les travaux sont aussi exclusivement des céramiques, et en grande majorité, des plats. Nous ne disposons quasiment pas d'esquisses, de gravures, d'eaux-fortes et d'aquarelles, réalisés par les élèves. Cependant, au musée Adrien Dubouché, est conservée une pochette conservant une série d'aquarelles réalisée par l'élève G. Dupuy dans le cours de Charles Bichet, division élémentaire de la section des jeunes gens[20]. Ces aquarelles, toutes titrées « éléments naturels » représentent des esquisses de fleurs, de plantes, mais aussi de légumes, de coquillages, de fruits et de feuilles. Elles sont également notées, de 9 à 13, et sont datées de 1907 et 1908. Si elles sont le fruit du travail d'un jeune homme, il est cependant imaginable que les jeunes filles réalisent la même chose. Elles sont ainsi une source précieuse et remarquable, étant pourtant des exemples de travaux de qualité plutôt passables. Nous avons, enfin, quelques traces d'étoffes brodées par les jeunes filles, qui n'ont cependant pas pu être étudiées. En effet, le musée Adrien Dubouché conserve 75 ouvrages réalisés par les élèves de l'ENAD. Parmi eux figurent des cols, un plastron et des carrés et rectangles brodés de petites et grandes bandes[21].

Ce sont les registres du comité d'examen des travaux qui permettent de révéler un ensemble d'exercices demandés aux élèves assez varié, à travers notamment les consignes demandées. On peut par exemple lire : « [réaliser] un carreau en terre cuite

[20] Annexe 16 : Exemples parmi la série de onze travaux d'élève, aquarelles, par G.Dupuy dans la section des jeunes gens, division élémentaire, sous la direction de M.Bichet, 1906-1908.

[21] L'un de ces ouvrages fut présenté à l'exposition « Formes vivantes », qui a eu lieu au musée, du 9 octobre 2019 au 10 février 2020. Il s'agit d'un panneau brodé, datant de 1896, réalisé par Marthe Jouanny en coton, satin, fil de soie et fil d'or (0,825 x 0,072 m), cf. Musée national Adrien Dubouché, *Formes vivantes*, catalogue sous la direction de Jean-Charles Hameau et Céline Paul, Milano, SilvanaEditoriale, 2019. Elle est visible sur le site de la RMN, consulté le 17/06/21, URL : https://www.photo.rmn.fr/archive/19-541040-2C6NU0AHMWCXY.html

faisant partie d'un carrelage », « un papier peint : on présentera un fragment capable d'être raccordé : ce projet mesurera 0,5 H sur 0,8. Esquisse ½ », « [réaliser le] décor au grand feu d'un vase de forme cylindrique mesurant 0,30 de hauteur et 0,12 de diamètre », la « composition de la bordure d'un tapis[22] », etc. Cependant, la plupart du temps, les exercices portent seulement le nom du cours en question et n'apportent donc pas d'informations supplémentaires[23]. Enfin, Bénédicte Sardin définit dans son mémoire quatre types de production céramique réalisées sur la période 1895-1908. Elle distingue les œuvres à la technique « grand feu », des « décors couvrant aux couleurs éclatantes », des « décors limités à l'aile » et enfin des simples « pièces de forme ». Elle conclut qu'à partir des années 1890 les travaux d'élèves révèlent une production banale et routinière, reflet d'un « enseignement sclérosé[24] ».

b. Etude des motifs : du végétal pour tous et par tous

La question de l'originalité et du style des travaux amène à se concentrer sur les motifs, le décor, représentés par les élèves et à se demander s'ils sont les mêmes selon le genre. S'il est légitime de se poser une telle question c'est que, dans les Beaux-Arts, on observe une certaine sexualisation des motifs, qui découle directement de la hiérarchie des arts. Cette dernière cantonne les femmes à des genres considérés comme subalternes : nature morte, scènes d'intérieur, portrait, et surtout la peinture de fleurs.

Bien entendu, au XIXème siècle, de nombreux artistes de genre masculin créent également des œuvres de ces différents genres. Cependant, Séverine Sofio explique, dans son article « Quelle(s) légitimité(s) pour les peintres de fleurs ? Genre, art et botanique au XIXe siècle » que « la peinture de fleurs exige des aptitudes physiques et morales conformes au stéréotype de la « nature » féminine (mimétisme, patience, minutie, délicatesse, rapport sensible à la nature …) et aux dispositions des femmes telles que délimitées par les normes sociales : elle ne provoque pas de passion nuisible, elle se

[22] Tous les exercices cités sont des travaux demandés aux jeunes filles de l'Ecole. Conformément à la répartition des enseignements, les élèves ont tous les mêmes exercices.
[23] On peut lire par exemple : « exercice d'après la plante vivante », « exercice de figure », « exercice d'après l'antique ».
[24] Sardin, Bénédicte*, op.cit,* p. 43.

pratique en solitaire, sans obligation de faire appel à un modèle vivant, c'est un genre discret, modeste, proche des arts appliqués[25]».

La peinture de fleurs est donc genrée. Son apprentissage est plus accessible pour les jeunes filles que la peinture d'histoire, ou bien le portrait, étant une pratique plus morale, ne nécessitant aucun contact avec le corps d'autrui, la représentation du nu, qui leur a longtemps été interdit. C'est un genre « discret, modeste » conforme à ce que l'on attend d'elles. C'est également un art purement mimétique, qui ne demande pas d'élaboration singulière. C'est pourquoi ce genre est aussi moins valorisé. La sociologue remarque cependant que même si la peinture de fleurs est un genre connoté comme féminin, les hommes demeurent la référence dans ce domaine. Si les spécialistes de ce genre aux XVIII et XIXème siècles sont majoritairement des femmes, « les postes les plus prestigieux et les plus visibles dans ce domaine restent occupés par des hommes [26]».

Qu'en est-il dans le domaine des arts décoratifs, de la peinture sur porcelaine et de l'ornementation, quand on sait que la représentation de motifs végétaux et floraux y occupe une place majoritaire ? Très apprécié depuis toujours comme décor peint, notamment sur la céramique, le motif floral connaît en effet un renouveau à partir des années 1870, sous l'influence du mouvement réaliste, puis du japonisme.

Pour répondre à cette question une étude esthétique a été réalisé à partir d'un corpus de douze productions, sept de jeunes filles et six de jeunes gens, toutes référencées, à l'exception d'une, dans l'inventaire réalisé par le collectionneur limousin Jean-Marc Reynaud, en 2018. Dans son catalogue (non publié)[27], M. Reynaud a répertorié une série de pièces de porcelaine grand feu[28] datant du début de la fin du XIXème siècle à la Grande Guerre. Il écrit dans son introduction que, sans pouvoir être exhaustif, ce projet a pour principal objectif de « montrer la richesse et la diversité de la

---

[25] Sofio, Séverine, « Quelle(s) légitimité(s) pour les peintres de fleurs ? Genre, art et botanique au XIXe siècle », *in* Naudier, Delphine ; Rollet, Brigitte (dir). *Genre et légitimité culturelle : quelle reconnaissance pour les femmes ?* Paris, L'Harmattan, 2007, p. 41.
[26] *Ibid*, p. 43.
[27] Reynaud, Jean-Marc, *Catalogue : Œuvres d'élèves en porcelaine grand feu, Ecole Nationale des Arts Décoratifs, Limoges, entre 1883 et 1914*, mai 2018, non publié. L'ensemble de son travail est également consultable sur son site internet : www.enad-limoges.com.
[28] La technique grand feu est une « technique qui consiste à appliquer les oxydes métalliques sur une pièce dégourdie (séchée au four), puis à cuire ensemble la céramique et son décor. Cette technique limite le nombre de couleurs à la disposition du peintre, car peu d'oxydes supportent des températures de cuisson élevées. Elle permet néanmoins d'obtenir un décor d'une grande vivacité qui se fond parfaitement dans l'émail. Le bleu obtenu à partir de l'oxyde de cobalt est une couleur particulièrement adaptée à cette technique car il reste stable à des températures élevées. » (Cartel musée Adrien Dubouché)

production de porcelaine de cet établissement limougeaud ». Il souhaite témoigner du niveau de maîtrise déjà atteint par ces « jeunes artistes », dans la technique du grand feu, mais aussi de leur « capacité d'interprétation des différents styles et courants décoratifs». Ce corpus, illustré par des photographies personnelles de l'auteur, provient à la fois de sa propre collection, de collections privées, mais aussi de la collection du Musée Adrien Dubouché et de la collection du Lycée Turgot de Limoges. L'exception est le don récent d'un particulier, M. Jacky Petit, fait au Musée Adrien Dubouché, d'un plat en porcelaine dure émaillée, couleurs grand feu et décor pâte-sur-pâte. Cette céramique a été inventoriée par l'ex-conservatrice du musée, Anaïs Alchus.

Le choix des productions présentées a été guidé par les dates, afin de couvrir l'ensemble de la période, mais aussi par leurs décors, pour illustrer leur diversité. Tous les élèves choisis sont différents afin de mettre en avant le plus d'artistes ou d'élèves possibles. L'approche esthétique et descriptive permet d'étudier la nature des motifs, pour constater, ou non, des différences d'un genre à l'autre. Elle consiste en une description de l'ornementation de chaque plat afin de comparer et relever des motifs récurrents, des différences de couleurs, de figuration, d'abstraction, de densité du décor, de finesse du tracé, pour finalement mettre en relief une possible évolution du style.

Cette courte analyse s'appuie néanmoins encore une fois sur un corpus non exhaustif. Souhaitant illustrer le talent des élèves à partir de pièces exclusivement réalisées avec la technique grand feu, d'une valeur assez significative, le collectionneur porte également à notre connaissance le meilleur de la porcelaine de l'ENAD. Ces œuvres ne sont absolument pas représentatives de ce que savent faire tous les élèves. Il s'agit ici exclusivement de céramiques, œuvres d'élèves très primés dans l'histoire de l'ENAD. On ne peut appliquer leur travail à toute la communauté étudiante.

Le corpus retenu (figure 38) se compose d'un plat de 1883 signé Eva Alexandre (1863-1936), alors âgée de 20 ans – nous reviendrons sur son exceptionnel parcours dans le dernier chapitre – un autre de Léonce Ribière (né en 1866) réalisé en 1884, puis d'Elodie Pallier (1862-1891) de 1885, de Marie Bérardier, scolarisée à l'ENAD de 1884 à 1890, de 1889, puis celui du jeune Alfred Militon réalisé vers 1889. On trouve également un plat de Jean Teilliet réalisé en 1890, un autre de M. L Dalmagne de 1895, scolarisée à l'école de 1892 à 1895, et un autre d'Etienne Poutout, scolarisé de 1894 à 1897. Future

institutrice libre, Marie-Louise de Maillard (1875-1947), alors âgée de 24 ans, réalise en 1899 un plat également présent dans le corpus, comme celui d'Aymard des Courières, réalisé vers 1900, et le plat de Marthe Legros réalisé cinq ans plus tard. Enfin, la céramique d'Andrée Boyer, dont M. Reynaud estime la datation entre 1900 et 1908, clôt l'ensemble.

N°	ANNEE	DIAMETRE	ELEVE	GENRE	RENSEIGNEMENTS	CONSERVATION	CACHET
1	**1883**	39 cm	Eva Alexandre (1863-1936)	F	Scolarité de 1876 à 1882. 1882 : reçoit le grand prix d'honneur de l'Ecole	Collection privée de JM Reynaud	*Eva A Juin 1883 ENAD*
2	**1884**	48 cm	Léonce Ribière (né en 1866)	M	Scolarité de 1881 à 1889 1887 : reçoit le grand prix d'honneur de l'Ecole	Collection privée du Lycée Turgot	*Ribière Léonce 30 décembre 1884 153-X Cachet ENAD*
3	**1885**	36,5 cm	Elodie Pallier (1862-1891)	F	Scolarité de 1881 à 1886	Collection du Musée Adrien Dubouché Don de Jacky Petit	*Elodie Pallier juillet 1885 AD 156-101 ECOLE NATIONALE A.D. LIMOGES*
4	**1889**	37 cm	Marie Bérardier	F	Scolarité de 1884 à 1890 1888 : reçoit le grand prix d'honneur de l'Ecole	Collection privée de JM Reynaud	*Marie Bérardier Mars 1889 737-38 Cachet ENAD*
5	**1889 (vers)**	37 cm	Alfred Militon	M	Scolarité de 1885 à 1892	Collection Lycée Turgot	*1608 Militon Alfred [date illisible] Cachet ENAD*
6	**1890**	50 cm	Jean Teilliet	M	Scolarité de 1888 à 1892	Collection Lycée Turgot	*Jean Teilliet Novembre 1890 N°1049 Cachet ENAD*
7	**1895**	50,8 cm	M.L Dalmagne	F	Scolarité de 1892 à 1895	Collection du Musée Adrien Dubouché	*M.L Dalmagne Juin 1895 N°2238-133 En creux 222 ENAD Atelier Besse*
8	**1897**	Inconnues	Etienne Poutout	M	Scolarité de 1894 à 1897	Collection privée inconnue	*Poutout 1897 ENAD Atelier Besse*
9	**1899**	45 cm	Marie-Louise de Maillard (1875-1947)	F	Scolarité de 1897 à 1901. Elle devient institutrice libre et publie deux ouvrages en 1903 et 1906 (*Décoreuse de porcelaine de Limoges, Teinturier de ganterie et gantières de Saint-Junien)*	Collection privée de JM Reynaud	*ML de Maillard 1899 ENAD Atelier Besse*
10	**1900**	39,8	Aymard des Courières	M	Scolarité de 1899 à 1903	Collection du Musée Adrien Dubouché	*A des Courières 4464*
11	**1905**	46 cm	Marthe Legros	F	Scolarité de 1901 à 1906	Collection du Lycée Turgot	*Marthe Legros Mars 1905 ENAD Atelier Besse 6003*
12	**1900-1908**	34.5	Andrée Boyer	F	Aucune date	Collection privée	*Andrée Boyer Cachet ENAD Atelier Besse*

Figure 38 :Tableau des références des céramiques du corpus.

Figure 39 : Corpus des céramiques.

Plusieurs résultats peuvent être tirés de la comparaison du décor de ces différents plats (figure 39). Tout d'abord, les motifs figuratifs sont relativement toujours les mêmes. Il s'agit de motifs végétaux, représentant des feuilles, des branchages, des fleurs, des fruits (glands, bogues). Quelques fois des motifs animaliers viennent s'y ajouter : des oiseaux ou des papillons, exclusivement des animaux aériens qui apportent une grande légèreté aux compositions. Ces dernières sont toujours extrêmement soignées. La symétrie domine, ainsi que les compositions circulaires (guirlandes, spirales). Des motifs identiques sont souvent répétés. On remarque l'usage de peu de couleurs différentes dans une même composition : seules trois ou quatre dominent l'ensemble, et les couleurs se déclinent en plusieurs teintes, souvent une claire et une foncée.

On relève une véritable évolution dans les motifs qui semblent devenir de moins en moins denses, moins détaillés, plus imposants, et de plus en plus figuratifs. Le décor du dernier plat, d'Andrée Boyer, est particulièrement intéressant et semble totalement novateur. Même s'il est impossible de dater l'œuvre, M. Reynaud la rattache à juste titre aux premières décennies du XXème siècle, en phase avec l'émergence du mouvement Art Déco, qui, se construisant en réaction à l'Art Nouveau, s'inspire de la géométrisation cubiste. Ce plat s'oppose ainsi à celui de Jean Teillier, qui peut se rapporter aux créations décoratives de l'artiste britannique William Morris – entrelacement des courbes et ornements organiques – dont les écrits sont à l'origine du mouvement des *Arts and Crafts*, équivalent de l'Art nouveau français. Sur les premiers plats on remarque également une extrême minutie, une précision du détail, des arabesques, des entrelacs. L'usage récurrent de l'or donne à ces pièces une grande préciosité.

Au fil des années, les couleurs sont de plus en plus sobres et naturelles. Cela est particulièrement remarquable dans les deux plats quasiment similaires, de Marie-Louise de Maillard et d'Aymard des Courières. Sur ces plats sont représentées des feuilles et des bogues de marronnier, ainsi que des fleurs. Les quelques différences semblent provenir du style personnel de l'élève. Les différences ne résident pas dans la composition globale du décor, ni dans le motif, mais plutôt dans un style, qui est plus ou moins géométrique, dans le mouvement général de l'œuvre. Il est cependant important de noter qu'il n'est pas attesté que le plat d'Aymard des Courières ait été réalisé dans le cadre de sa

scolarité à l'ENAD, le cachet de l'école, contrairement à tous les autres plats, ne figurant pas au revers. Enfin, l'exception de ce corpus mérite une attention particulière. En effet, Elodie Pallier est ici la seule à représenter un portrait d'une grande finesse, celui d'une jeune fille, réalisé en pâte-sur-pâte, et cerné de dorures de feuilles et de fleurs. Il est actuellement conservé dans les réserves du Musée Adrien Dubouché Nous reviendrons sur le parcours très intéressant de la jeune femme dans les dernières pages de notre étude.

Il n'existe donc finalement pas de réelles différences de représentation entre les jeunes gens et les jeunes filles. Bien que non représentatif de l'ensemble de la production de l'école, ce petit corpus représente cependant assez bien l'ensemble de la petite soixantaine de plats décrits par le collectionneur. Il est aussi précieux pour notre étude car il donne à voir les signatures des élèves ainsi que le cachet de l'école présents au revers des céramiques. L'étude du décor raconte également l'évolution du style de l'école, et prouve le caractère non genré de la représentation. Contrairement aux Beaux-arts, hommes et femmes peignent ici tous la même chose, et les filles produisent de la même manière des œuvres d'une grande valeur technique. Ces productions artistiques ont finalement un statut ambigu, car elles ne sont pas l'œuvre d'artistes à proprement parler. Elles appartiennent à l'école ou aux élèves, et malgré leur signature, on ne peut pas affirmer qu'elles soient considérées comme des œuvres d'art, et encore aujourd'hui leur statut n'est pas clairement défini. Cette question est finalement liée à celle du statut des élèves eux-mêmes : futurs artistes, futurs artisans ? Leurs créations sont-elles uniques ou sont-elles des modèles pour la production en série ? Quelle place est donnée à la reconnaissance de leur travail ?

II. Les moyens de la reconnaissance

L'enjeu dorénavant est de savoir si les filles et les garçons participent ensemble ou non aux différents concours qui ponctuent l'année. Reçoivent-ils les mêmes prix ? Quelle est leur valeur ? Que représentent-ils ? Il s'agira d'étudier les différents moyens de reconnaissance du travail des élèves, à travers le système des concours, des bourses et des expositions internes et externes à l'établissement. Les enjeux du droit à la signature viendront conclure ce chapitre.

1. Bourses et concours : l'émulation au service de l'excellence

Chaque année, tous les élèves, répartis en plusieurs divisions concourent pour l'obtention de diverses récompenses. Leur étude peut s'effectuer d'après plusieurs sources dont les bulletins de distribution de récompenses, publiés annuellement, qui résument le palmarès des élèves pour les concours de l'année scolaire passée, mais aussi deux publications, conservées aux archives municipales : la publication non datée du Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts signée par Louvrier de Lajolais et approuvée par le sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts, Edmond Turquet, traitant de l'organisation de l'école[29], ainsi que le décret officiel portant sur l'organisation de l'ENAD de 1881[30].

a. Les récompenses : enjeu des grands concours annuels

Le décret du ministère nous apprend qu'il est institué « pour chacune des facultés de l'enseignement de l'École » un concours annuel qui se tient dans le dernier trimestre de l'année scolaire et donne lieu à diverses récompenses. Ses modèles et programmes sont déterminés par l'assemblée des professeurs. Pour y participer, les élèves doivent être inscrit à l'école antérieurement au 1er février et suivre régulièrement les cours de leur division, d'où l'importance de leur assiduité. Le décret informe en outre de l'institution de « quatre grands concours » : « le premier pour le dessin, le second pour la sculpture, le troisième pour la composition d'ornement et le quatrième pour la peinture céramique ». Ils sont précédés d'épreuves d'essai auxquelles sont admis les élèves de la division supérieure et des cours spéciaux et consistent-en :

> Une copie, d'après l'antique, exécutée en douze heures, pour le dessin et la sculpture ; et, pour la composition d'ornement et la peinture céramique, en une esquisse et un rend d'une composition destinée à être reproduite par l'industrie, et qui devront être exécutés en cinq jours, le premier jour étant consacré à l'esquisse.

[29] Publication du ministère de l'instruction publique et des beaux-arts : ENAD de Limoges, application des beaux-arts à l'industrie, non datée (AM 1R253)
[30] Décret officiel du ministère des arts portant sur l'organisation de l'ENAD, 1881 (AM 1R253)

Ces quatre examens sont communs aux divisions des jeunes filles et garçons, qui « concourent ensemble pour les récompenses ». Cependant, les palmarès des récompenses n'attestent pas de ces quatre grands concours communs à toutes et à tous. Les épreuves de dessin, sculpture, composition d'ornement et peinture céramique sont réparties en fonction des divisons et en fonction du genre de l'élève. De plus, le décret énonce qu'un jury extraordinaire est appelé à juger le résultat des « grands concours » et ceux des « concours annuels » exécutés dans le cours spéciaux, à l'exception du cours d'anatomie et d'histoire générale de l'art. A noter que le cours d'histoire de l'art ne figure à aucun moment dans les bulletins de distribution des récompenses. Pour le jugement des concours des cours spéciaux, le jury extraordinaire s'adjoint du professeur du cours en question.

En ce qui concerne les récompenses, il est attribué à chaque concours annuel « un premier prix, un second prix et deux accessits ». Ces prix consistent en médailles de bronze pour la division élémentaire et les seconds prix de la division supérieur et des cours spéciaux. M. Reynaud dispose dans sa collection privée d'un exemple de médaille attribuée en 1886 à Mlle Madeleine Azema (figure 40). Les premiers prix sont en argent. La composition du premier prix doit obtenir la note de 16. Il est écrit dans le décret du ministère que pour chacun des grands concours, est également attribué un premier et un second prix et deux accessits, le premier consistant en une médaille d'argent « du module de 45 millimètres », et le second d'une médaille de bronze, du même module.

Figure 40 : Médaille de bronze décernée en 1886 à Mlle Madeleine Azema, collection privée de M. Reynaud[31].

[31] Reynaud, Jean-Marc, ENAD Limoges : récompenses [en ligne], consulté le 05/06/2021, URL : https://www.enad-limoges.com/445705088.

Enfin, les élèves concourent aussi au « grand prix de l'école », décerné au nom du Ministère des beaux-arts à l'élève qui obtient le plus de nominations, dont au moins un premier prix, soit dans les concours annuels de la division supérieure, soit dans les cours spéciaux. Ce prix consiste en une médaille d'or. Ce concours-ci est, lui, commun aux jeunes gens et aux jeunes filles. Dans les bulletins, on peut relever qu'en 1882 par exemple « une bourse d'études de trois cents francs offerte par le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et la grande médaille de l'Union centrale des Art décoratifs[32]» constituent l'ensemble des récompenses remportées par Mlle Eva Alexandre à ce « Grand Prix d'Honneur de l'École ». Quand on étudie l'ensemble des vainqueurs, on remarque que sur 18 années, de 1881 à 1899, 15 jeunes filles, pour seulement 3 jeunes gens ont remporté ce prix, une large majorité, soit un peu plus de 83%. Voici l'ensemble des gagnants du prix d'honneur :

DATE	NOM	GENRE
1882	Eva Alexandre	F
1883	Marie Gorceix	F
1884	Léontine Jary	F
1885	Elodie Paillier	F
1886	Marie Rozier	F
1887	Léonce Ribière	H
1888	Marie Bérardier	F
1889	Sophie Lafaye	F
1890	Alexandrine Bouguin	F
1891	Alfred Brissaud	H
1892	Léontine Jouanny	F
1893	Camille Geanty	H
1894	Victorine Autant	F
1895	Marie Berthon	F
1896	Madeleine Klein	F
1897	Marthe Jouanny	F
1898	Marcelle Lambrette	F
1899	Alexandre Bouguin	F

Figure 41 :Tableau des vainqueurs du prix d'honneur de l'école, de 1881 à 1899.

[32] Bulletin de distribution des récompenses, palmarès des élèves (ADHV 4T12)

A partir de 1900, ce prix n'apparait plus. Cependant le « Grand Prix du Ministre » demeure quant à lui sur l'ensemble de la période. Deux prix du ministre de l'instruction publique et des beaux-arts sont décernés chaque année à une jeune fille et à un garçon, pour avoir obtenu le plus de nominations aux concours de l'année scolaire dans sa division supérieure. Finalement, le Grand Prix d'honneur sert à départager, jusqu'en 1900, les vainqueurs du prix du ministre, qui sont donc en grande majorité des femmes. En effet, jusqu'à cette date le vainqueur remporte à la fois le prix d'honneur et le prix du ministre.

Pendant trois années, de 1882 à 1884, les élèves bénéficient aussi du « Grand prix de la chambre de commerce ». En 1882, il est attribué « au meilleur ensemble des travaux de peinture céramique exécutés dans l'année scolaire par les élèves des divisions supérieures, jeunes filles et jeunes gens ». La récompense est « un livret de cent francs de la Caisse d'Épargne et une médaille d'argent ». La lauréate est Eva Alexandre. En 1883, le prix concerne seulement les jeunes gens car il est attribué au « meilleur ensemble de travaux de modelage exécutés dans l'année scolaire », cours dont ne disposent pas les jeunes filles. C'est M. Honorat qui remporte « un livret de caisse d'épargne de cent francs » - pas de médaille. En 1884, c'est au tour des filles seulement, avec Elodie Paillier qui, pour le « meilleur ensemble de travaux de l'atelier de peinture céramique (division des jeunes filles) », reçoit également un « livret de caisse d'épargne de cent francs ».

De 1885 à 1891 les élèves peuvent également recevoir un prix offert par M. Charles Delagrave, membre du conseil de perfectionnement de l'Ecole nationale de Paris, « attribué à l'élève qui a obtenu le plus de nominations après le prix d'honneur ». Il est certainement décerné à l'ensemble des divisions, sinon ce prix se confondrait avec le prix du ministre – dédié aux divisions supérieures. La récompense de ce prix n'est pas précisée. De 1886 à 1890, quatre jeunes filles remportent ce prix, signe encore une fois qu'elles représentent les élèves qui obtiennent chaque année le plus de nominations. Il s'agit de Marie David et d'Angèle Lejeune, trois années consécutives. En 1900, M. Teilliet remporte le prix. Une exception s'impose en 1885, le prix est attribué en effet seulement à un élève de l'atelier de modelage qui reçoit un livret de 50fr. Le vainqueur est E.Viard.

A partir de 1887, et jusqu'à la fin de notre période, la fondation de la Société Gay-Lussac – société savante en l'honneur du chimiste limousin Joseph Louis Gay-Lussac (1778-1850), remet chaque année deux médailles d'argent à un jeune homme « auteur du plus important travail fait en vue de la reproduction industrielle », et à une jeune fille : « ancienne élève qui aura, en dehors du concours, produit pour l'exposition de l'École le plus important travail en peinture céramique ». On remarque que les vainqueurs de ces différents prix sont souvent les mêmes élèves : Élodie Paillier est ainsi sur-représentée de 1884 à 1888, Angèle Lejeune de 1887 à 1889, Madeleine Klein de 1894 à 1897, et Marthe Legros, par exemple, en 1905 et 1906. Léontine Jouanny rafle tous les prix de 1892 à 1894, puis Marthe Jouanny – peut-être sa sœur, ou une cousine – en 1897 et 1898. Selon Bénédicte Sardin, l'intention de la société Gay-Lussac est de « retenir à l'école des élèves, qui ont terminé leur temps de formation, et de les encourager à continuer à travailler, sous les yeux de maîtres éprouvés [33]».

Des récompenses plus ponctuelles viennent également récompenser les élèves, comme en 1887 : le « prix spécial offert par l'assemblée des professeurs » à Mlle Bérardier, « en témoignage de ses travaux et de son assiduité aux cours de l'Ecole ». Elle reçoit ainsi un « étui de mathématiques ». En 1892 une « médaille d'argent (grand module) » est offerte par la société nationale des sciences et des arts industriels, à « l'élève le plus méritant en dessin appliqué à l'industrie » : Jean Teilliet. En 1904, M. Lucas, délégué par le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, offre un prix à Mlle Marie-Thérèse Martin, pour l'ensemble de ses travaux exécutés hors concours. Enfin, de 1906 à 1908, la fondation de M. Margaine, artiste modeleur-céramiste, membre temporaire du conseil supérieur de l'école, offre séparément aux sections des jeunes gens et des jeunes filles des prix d'une valeur de 50fr, dans les cours supérieurs de dessin, de peinture céramique et de modelage.

Des prix sont également remis aux élèves du cours normal d'institutrices et d'instituteurs, par Monsieur le Ministre, et par Mme Louvrier de Lajolais, de 1882 à 1884. En 1885 sont d'ailleurs présentés les « Élèves de l'École qui ont obtenu le Brevet de Professeur de Dessin dans les Établissements de l'Etat ». On y retrouve, pour la session d'août 1884, Mlle Eva Alexandre, professeur à l'école, et pour la session de 1885,

[33] Sardin,Bénédicte, *op.cit*, p. 101.

Marie Gorceix, ainsi que M. Boucheron, ancien élève de l'école qui est devenu professeur à l'ENAD d'Aubusson : une preuve des liens étroits qu'entretiennent les écoles.

Enfin, certaines récompenses présentées sont liées à l'ENAD Paris. En effet, dès 1882, on retrouve la mention de « ENAD Paris, grand prix de Limoges, fondation Adrien Dubouché ». Ce prix est commun à l'ENAD Paris et à l'ENAD Limoges, remis à des élèves des cours de Limoges, mais aussi, la grande majorité des années, à des élèves de l'atelier de M. Lechevalier-Chevignard, professeur à Paris. Il vise à stimuler et encourager la qualité des enseignements mais aussi révéler ses faiblesses.

Ce qui est le plus intéressant, c'est la mention dès 1890 (et jusqu'en 1901) de « ENAD Paris, atelier d'applications décoratives, professeur : M. Lechevalier-Chevignard, grand prix de Limoges, fondation Adrien Dubouché : Prix auquel la loi militaire de 1889 a attaché l'exonération de deux années de service ». Le vainqueur est « M. Bordeau, Élève militaire ». Rossella Froissart, dans son chapitre sur l'ENAD Paris, éclaire ce détail, quand elle évoque la problématique de la reconnaissance du cursus de l'école de Paris par la délivrance d'un « diplôme », défendue par Lajolais, qui souhaite pourvoir les élèves d'un document attestant de leur assiduité[34]. A Paris, dès le 14 février 1881, les élèves assidus pendant deux ans au moins, reçoivent donc un « brevet », étape fondamentale dans la reconnaissance de la valeur des études effectuées à l'ENAD. L'historienne poursuit en expliquant que le premier résultat concret de cette reconnaissance officielle par le brevet, est en 1890, « l'extension aux élèves de l'Ecole de la loi sur le volontariat ». En effet, jusque-là, pour échapper aux cinq ans de service militaire, les élèves militaires passaient à l'Ecole des beaux-arts de Paris, seule bénéficiaire de ce privilège.

Cette extension concrétise finalement la valeur professionnelle des écoles nationales d'arts décoratifs. Il semblerait, d'après les bulletins, que cette loi s'applique uniquement à l'ENAD Paris. Cependant, on peut émettre l'hypothèse qu'elle s'applique aussi à l'école de Limoges, ce qui expliquerait le nombre non négligeable d'élèves militaires inscrits à l'école. En effet, dans la base de données « élèves », on relève 13 élèves ayant une profession militaire, dont quatre « militaires au 78ème 1ère Cie », trois

[34] Froissart-Pezone, Rossella, « L'École à la recherche d'une identité entre art et industrie (1877-1914) », *in* D'Enfert, Renaud; Rossella, Froissart-Pezone ; Leben, Ulrich, *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1766-1941),* Paris, École nationale supérieure des arts décoratifs, 2004, p. 121.

« au 12ème escadron du train des Équipages », deux « au 78ème 3ème Cie », un « caporal à la douzième section des secrétaires d'État Major », un « militaire 63ème », et enfin un « soldat à la douzième section des secrétaires d'État-major ». Quand on étudie l'évolution de la répartition de ces professions militaires sur l'ensemble de la période on remarque que seulement trois sont inscrits en 1881-1882, et les dix autres en 1907-1908.

Pour conclure, on remarque que même si les élèves concourent en majorité, à des épreuves et des prix, séparément, en fonction de leur professionnalisation respective (modelage pour les garçons, peinture céramique pour les filles), certains prix, comme le prix d'honneur de l'école leur permet de concourir communément. Et on remarque que sur toute la période, les jeunes filles dominent largement le nombre de nominations sur l'ensemble des élèves.

b. Un système de bourse méritocratique, pour quels diplômes ?

> Dans quelques instants vous entendrez proclamer, chers élèves, les vainqueurs de vos concours et de vos luttes, mais il est un nom que je ne veux pas soustraire plus longtemps à vos fraternels applaudissements, celui d'une de vos camarades à qui son talent gracieux et sûr, son mérite incontesté et toujours progressant, ont valu à la fois le grand prix d'honneur de l'École avec bourse d'étude de 300 fr., la grande médaille de l'Union centrale des Arts décoratifs, destinée à encourager la simultanéité des enseignements, et le prix, enfin, fondé si libéralement par la Chambre de commerce de Limoges : vous avez nommé Mlle Eva Alexandre, et vous vous associez tous à son beau triomphe[35].

S'il y a bien une élève dont le nom ne cesse de faire pleuvoir les éloges dans la première moitié de notre période, c'est bien celui d'Eva Alexandre. Elle inaugure ainsi, dès 1882, le nouveau système de récompenses et de bourses, réformé par l'administration des beaux-Arts au moment de la nationalisation de l'école. Ces récompenses, qui consistent finalement principalement en l'obtention de sommes d'argent, ont pour but de soutenir les enfants dans leur poursuite d'étude. Les jeunes filles bénéficient largement de ces aides de la même manière que les jeunes gens. Dans la publication du ministère de l'instruction publique et des beaux-arts, il est officiellement prévus « Vingt-deux bourses », accordées par l'État aux élèves « présentés à la

[35] Bulletins de distribution des récompenses, discours du préfet de la Haute-Vienne, dimanche 13 août 1882 (ADHV 4T12)

nomination du Ministre par l'assemblée des professeurs et le Conseil Supérieur, et qui sont choisis sur une liste comprenant les noms de ceux qui se sont fait remarquer par leur bonne conduite, leur assiduité et leurs aptitudes ». Ces bourses sont d'une valeur de 100fr, 75fr ou 50fr. Nul ne peut concourir pour ces bourses s'il n'a pas six mois d'inscription à l'école au moment des concours et s'il n'a pas suivi assidûment les cours de l'école. Dans le décret de 1881, il est précisé que ces bourses sont destinées « au profit des élèves qui se distingueront le plus ». Un tiers d'entre elles est réservé à celles et ceux qui se destinent à l'enseignement. De plus :

> Les bourses sont accordées tous les ans, au mois de janvier. Elles sont payables à la fin de l'année scolaire. Elles ne peuvent se partager. Pour prétendre aux bourses, il faut être français, âgé au moins de quinze ans, et être inscrit à l'École depuis une année au moins. Nul ne peut en obtenir le renouvellement au-delà de quatre ans. Nul ne peut prétendre à une bourse s'il n'a pas suivi avec succès les cours de la division élémentaire et s'il n'est inscrit à un, au moins, des cours spéciaux[36].

Ces bourses peuvent être supprimées pour différents motifs dont « l'irrégularité de présence », la « négligence persistance dans le travail », « l'insoumission ou mauvaise conduite » et « l'infraction à la sincérité des concours ». Ainsi, l'assiduité et le respect du règlement et de la discipline sont des enjeux clefs pour les élèves s'ils veulent obtenir un soutien financier pour poursuivre leurs études. Il existe d'ailleurs, à partir de 1889, une bourse annuelle de 400fr dédiée uniquement aux jeunes filles des cours supérieurs. Elle est octroyée par la fondation Maurice Laporte – gendre d'Adrien Dubouché et membre du conseil de perfectionnement de l'école de Paris, en 1889 puis de 1892 à 1900. Angèle Lejeune, Léontine Jouanny, Madeleine Klein, Mathilde Issanchou, Joséphine Fournier, Amélie Malinvaud, Marie-Louise de Maillard, Rose Butruille, Léa Rives et Yvonne Brudieux figurent parmi les gagnantes.

Cependant, les jeunes filles ne semblent pas disposer de la bourse proposée par la fondation du ministre de l'instruction publique et des beaux-arts pour « l'entretien d'un élève pendant une année à l'École nationale des arts décoratifs de Paris ». Cette bourse

[36] Décret du Ministère des arts portant sur l'organisation de l'ENAD Limoges, 1881 (AM 1R253)

est en effet remise à deux jeunes gens seulement, en 1895 et 1896, qui reçoivent d'abord « 15 000fr », puis « 1500fr » l'année suivante[37].

A partir de 1897, et ce jusqu'à la fin de la période, sont mentionnées des bourses d'études destinées aux jeunes filles, aux « jeunes gens dessinateurs-céramistes » et aux « jeunes gens modeleurs ». Dans ce cas-là, une majorité de jeunes gens remportent ces sommes, et les jeunes filles semblent officiellement évincées de la profession de « dessinateurs-céramistes » et de « modeleurs ». Enfin, contrairement au brevet de l'ENAD Paris, il ne semblerait pas que l'école fournisse aux enfants un quelconque diplôme qui validerait leur cursus. Ce sont finalement les diverses récompenses, médailles et bourses, qui participent à la reconnaissance de la formation, tout comme l'exposition de leur travaux.

2. Expositions internes et externes : la promotion de l'ENAD au détriment des élèves ?

Les expositions internes et externes à l'école sont l'occasion pour les élèves de montrer leurs travaux au plus grand nombre et gagner en visibilité. La principale exposition est l'exposition annuelle de fin d'année sur laquelle nous avons déjà pu longuement nous attarder. Les travaux des élèves qui ont obtenu les premières places aux concours sont exposés publiquement à l'école, dans la salle Léonard-Limosin. En 1891, le bulletin de distribution de récompenses nous apprend que « le jury a, en outre, décidé l'acquisition, pour le Musée, de la pièce céramique de Mlle Sophie Lafaye ». Ceci semble assez exceptionnel. Car si, d'après le décret de 1881[38], toutes les compositions primées, appartiennent à l'établissement et forment une section dans ses archives, il est rare qu'une pièce soit acquise par le musée. En effet, « les compositions dessinées sont classées en portefeuilles par cours et par série de cinq années ; elles doivent, sous cette forme, figurer aux expositions de fin d'année. » Les premiers prix des grands concours sont quant à eux « moulés et conservés également aux archives de l'institution. » Malheureusement ces archives ne sont pas consultables aujourd'hui.

[37] L'écart assez conséquent de ces deux montants parait cependant peu probable. On peut supposer qu'il s'agisse d'une erreur de retranscription lors de l'écriture des bulletins, et que le véritable montant soit d'une valeur de 1 500fr, qui est déjà une somme non négligeable.
[38] Décret du Ministère des arts portant sur l'organisation de l'ENAD Limoges, 1881 (AM 1R253)

La cérémonie officielle qui ouvre l'exposition est un rendez-vous annuel traditionnel pour la communauté de l'école et les parents d'élèves. Elle est décrite dans les bulletins comme un événement festif, gai, où la musique et les applaudissements accompagnent les différentes prises de parole. Elle a lieu chaque année au cirque, place de la République, au cirque Plège, ou bien au manège de l'école de dressage ou encore au cirque place Jourdan. Un épisode anecdotique, rapporté par le *Courrier du Centre* le 11 août 1885, illustre assez bien l'ambiance de la fête :

> Mlle Elodie Pallier, le grand prix de l'école, ayant été perçue dans la foule nombreuse qui assistait à cette petite fête de famille, les musiciens de la fanfare Montmailler ont eu l'idée de lui témoigner leur fraternelle sympathie : ils sont donc venus vers elle et ont exécuté à son intention un des plus jolis morceaux de leur répertoire. Le public a montré, par ses applaudissements, qu'il comprenait le sentiment qui animait nos jeunes artistes.

Il est assez difficile d'étudier les travaux primés aux expositions, disséminés dans plusieurs collections et décrits dans de nombreuses sources, comme la revue de presse de l'école, où chaque année des articles sont publiés pour raconter la cérémonie, mais aussi dans la *Revue des arts décoratifs*, dans les articles de Camille Leymarie sur « l'École céramique de Limoges : expositions des travaux des élèves ». Parmi les travaux emblématiques de l'histoire de l'école figure le porte-bouquet réalisé d'après le dessin de Charles Bichet, alors élève à l'ENAD Paris, qui remporte en 1882-1882 le concours de l'atelier d'application décorative pour cette œuvre. L'ouvrage est entièrement réalisé par les élèves de l'atelier de modelage de M. Pornin à Limoges. Le moule est l'œuvre des élèves Honorat, Nicolas, Ganduffe et Paulin comme nous le rapporte Bénédicte Sardin[39]. La cuisson est réalisée par la manufacture William Guérin. Pour une fois, il semble que les fabricants de porcelaine aient manifesté leur intérêt pour l'école.

Le vase monumental dit « vase Quenioux » est également mis à l'honneur lors de l'exposition des sciences et arts de Limoges de 1886, organisée par la société Gay-Lussac. Cette pièce majeure a pour auteur Gaston Quenioux, élève à Paris. Encore une fois c'est l'atelier de modelage de Limoges qui se charge de sa fabrication, notamment l'élève Viard. Ce vase devient l'emblème de l'école et plusieurs versions sont déclinées,

[39] Sardin, Bénédicte, *op.cit*, p. 97.

offertes comme cadeau au président Sadi Carnot, à Mme Dubouché et en 1894, à la marine russe. Finalement, parmi les œuvres jugées emblématiques décrites dans le mémoire, aucun ouvrage de créatrices ne figure. Malgré leur récompenses aux concours, dues à leurs nombreuses nominations, les jeunes filles ne participent pas à la réalisation des œuvres les plus prestigieuses de l'école. Ces dernières sont d'ailleurs exclusivement dessinées par les jeunes gens de l'ENAD Paris, et non par la section des jeunes filles dont il n'est jamais fait mention, et réalisées à Limoges, par l'atelier de modelage, auquel n'ont pas accès les jeunes filles.

En outre, parmi les travaux qui contribuent au rayonnement de l'école sur la scène internationale lors des expositions universelles, très peu de travaux de jeunes filles sont exposés. En effet, dès 1885, l'ENAD se distingue à la fois à l'exposition d'Angoulême, mais aussi à l'exposition universelle de la Nouvelle-Orléans, où elle reçoit un diplôme d'honneur pour les travaux d'élèves[40]. La notoriété de l'école s'intensifie grâce à sa participation à l'exposition blanc et noir, où seuls les professeurs exposent, dont Eva Alexandre. L'exposition universelle de 1889 cristallise l'apogée de l'école, qui se distingue par plusieurs travaux exceptionnels, tous réalisés par des jeunes gens. Cependant parmi les travaux secondaires figurent des ouvrages de jeunes filles, comme un plat de Marguerite Gorceix (1889) ou encore Berthe Gusse (6 mars 1889), une assiette de Céline Vacquand (juillet 1889) et un plat d'Emilia Darlut (décembre 1889)[41].

Cependant, la participation de l'école à ces nombreuses expositions n'a pas pour objectif de promouvoir le travail des élèves d'un point de vue individuel, et ne participe pas à faire connaitre les jeunes filles. Elle a pour double objectif : la promotion de l'enseignement artistique provincial et national et d'une industrie française spécialisée. Il s'agit pour l'ENAD, et pour le pays, de montrer ses talents et comparer leurs progrès avec les autres établissements scolaires et les industries européennes et nord-américaines. L'ENAD, est, au cours de son histoire, dans une lutte perpétuelle contre les écoles de Sèvres, des Gobelins, de Beauvais, comme le signale le Ministre des beaux-arts Gustave Larroumet en 1889. Les élèves forment en quelque sorte une armée, au service de l'Etat et de l'industrie. Les mots de Georges Lafenestre, déjà mentionnés plus haut, vont en ce sens : « Vous êtes dans une voie excellente, et lorsque votre petit bataillon,

[40] *Ibid.* p. 98.
[41] *Ibid*, p. 104.

grossi par de nouvelles recrues, se présentera avec un ensemble imposant d'œuvres faites et bien faites, dans les grandes expositions internationales, on peut lui prédire un succès rapide [42]» déclame-t-il le 10 août 1890. Les jeunes filles sont noyées parmi cette masse de jeunes étudiants, formés à l'excellence pour une cause plus grande qu'eux.

3. Le droit à la signature

a. La signature comme lutte contre l'anonymat ?

La présence des signatures au revers des plats des élèves cristallisent plusieurs enjeux autour de la reconnaissance de leurs travaux. En histoire de l'art, la signature est un élément central car c'est elle qui permet l'authentification d'une œuvre d'art. Elle rattache une œuvre à son auteur, à un artiste. L'authenticité d'une signature légitime sa valeur et justifie son unicité. C'est d'ailleurs au XIXème siècle que la pratique de la signature se systématise, à l'époque de la « *vocationnalisation* » de l'art, à l'imposition de la notion moderne de l'artiste et au développement du marché de l'art avec lesquels s'imposent une exigence d'authenticité et une valorisation de l'original[43]. Mais, comme le signale la sociologue Nathalie Heinich, dans son article « La signature comme indicateur d'artification », toute signature, bien sûr, ne renvoie pas à l'art. Les artistes ne sont pas les seuls à signer. Inversement, l'art implique-t-il forcément une signature ? demande-t-elle. N'y-a-t-il artiste que s'il y a signataire d'une œuvre, et œuvre d'art que si l'objet en question est signé ?[44]

Que ce soit dans les Beaux-arts ou dans les Arts Décoratifs – même si les enjeux sont différents – la signature reste le nom, le nom du créateur. C'est le nom qui fait œuvre, qui permet d'identifier, de reconnaitre, d'entretenir le culte autour des artistes les plus prestigieux. La présence des noms des élèves sur ces plats est ce qui nous permet aujourd'hui de retracer l'histoire des œuvres. Le cachet de l'ENAD scelle quant à lui le lien entre le nom de l'élève et l'établissement et légitime en quelque sorte sa place au sein de l'institution, au sein de la formation. C'est en tant qu'élève ou ancien élève de l'ENAD, que l'auteur signe son travail. Son nom est associé au prestige de l'établissement, au prestige du savoir-faire, au prestige du nom du professeur qui a

[42] École nationale d'art décoratif (Limoges) : distribution des récompenses de l'année scolaire, Limoges, 1882-1911. Discours de Georges Lafenestre, membre du conseil supérieur des Beaux-Arts, conservateur des peintures, des dessins et de la calcographie au musée du Louvre (ADHV BIB IL 655)
[43] Heinich, Nathalie, « La signature comme indicateur d'artification », *Société et Représentations*, Editions de la Sorbonne, n°25, 2008, p. 97.
[44] *Idem*.

encadré le cours. En effet, avoir été « l'élève de » tel professeur, maître, artiste reconnu au sein de l'école et au sein du monde de l'art, peut accroitre la valorisation du nom de l'élève, futur artiste ou artisan.

Mais le nom, plus que le prénom, c'est aussi ce qui traverse l'histoire. C'est le nom que l'on retrouve sur les cartels des musées. C'est notre rapport à ce nom, connu ou inconnu, qui va orienter le regard que l'on va porter à l'œuvre. L'inconnu brouillera nos repères esthétiques, quand le connu, au contraire, nous confortera dans un ensemble de connaissances stables, qui seront renforcées. Or, les créatrices n'ont pas le même rapport au nom que les artistes de genre masculin. Les femmes sont les seules victimes d'une logique de transmission patronymique : elles changent de noms quand elles se marient.

> Les femmes n'ont pas de nom. Elles ont un prénom. Leur nom est un prêt transitoire, un signe instable, leur éphémère. Elles trouvent d'autres repères. Leur affirmation au monde, leur « être là », leur création, leur signature, en sont déterminés. Elles s'inventent dans un monde d'hommes, par effraction[45].

Dans *Être ici est une splendeur,* essai consacré à la vie intense et brève de la peintre allemande Paula Modersohn-Becker, Marie Darrieussecq offre cette réflexion sur l'identité des femmes, brouillée éternellement et soumise à l'identité d'un homme. Ce processus les place d'emblée du côté de l'intime, car, une fois mariées, leur identité propre découle de leur prénom. Or, l'histoire est faite de noms, pas de prénoms. C'est pourquoi Raymonde Moulin, dans le chapitre « le handicap des femmes artistes » dans *L'artiste, l'institution et le marché*, constate la stratégie de certaines créatrices, qui, pour cacher la « féminité qui discrédite[46]», dissimulent leurs prénoms, et se font passer pour des hommes. « Si, en effet, les pratiques d'amateur, dessin ou aquarelle, ont été, de longue date, associées à la bonne éducation des jeunes filles (…) la notion de « génie » est associée aux hommes[47]» écrit-elle. Il s'agit donc pour les femmes de se départir de l'image de l'amateurisme associé à leur genre.

A l'ENAD, le cas de Claire Lucie Elodie Doumet, que nous avons rencontré plus haut sous le nom de Pallier (ou Paillier), est assez révélateur de ces problématiques. Durant sa scolarité à l'ENAD, Elodie Pallier signe ses nombreuses productions de son

---

[45] Darrieussecq, Marie, *Être ici est une splendeur, vie de Paula M.Becker*, Paris, Folio, 2016, p. 42.
[46] Moulin, Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 2009, p. 282.
[47] *Idem*.

nom, au côté du cachet de l'établissement. C'est cette signature qui a permis à la conservatrice Anaïs Alchus de relier l'œuvre à la figure de Mlle Pallier, tant louée et récompensée dans les bulletins de distributions des récompenses. Née en 1862, décédée en 1891 et inscrite à l'école de 1881 à 1886, cette jeune femme peut être considérée comme l'une des élèves les plus prometteuses de sa génération affirme la conservatrice. Après avoir exposé plusieurs portraits sur porcelaine aux Salons de 1888 et 1889, Elodie Pallier épouse Pierre Doumet, secrétaire de l'École nationale d'art décoratif d'Aubusson. Parmi les invités de son mariage, figurent même le porcelainier William Guérin et Auguste Louvrier de Lajolais en personne. Mme Alchus signale que dans les archives, Elodie Doumet est présentée comme « sans profession ». Sa carrière, semblant pourtant pleine d'avenir, parait s'être arrêtée nette à l'heure de son mariage.

Ce changement de nom des femmes pose de réels problèmes dans l'écriture de leur histoire, beaucoup de femmes disparaissant dans les archives, au moment de leur mariage. Il est en effet plus difficile d'associer leur nom de jeune fille avec leur nouveau nom d'épouse. La signature des filles au dos de leurs créations caractérisent ainsi une réelle lutte contre l'anonymat de ces femmes mariées noyées dans les sources, étant une clef pour mener un long travail de reconnaissance, d'historicisation et de patrimonialisation.

b. Représenter l'école par des travaux collectifs (1890-1900)

Si les élèves signent leurs travaux individuels, les travaux collectifs, eux, sont exposés sans distinction nominative et représentent le savoir-faire de l'école dans son intégralité. Une lettre de Lajolais, adressée au rédacteur en chef du *Courrier du Centre* et publiée dans le journal le 7 mai 1886, évoque assez bien les volontés du directeur sur la question. Il s'exprime ainsi :

Monsieur le rédacteur en chef,

Vous m'avez fait l'honneur de me demander, à propos des travaux de l'École nationale des arts décoratifs qui figurent à l'exposition de l'hôtel de ville, des renseignements et un catalogue […] je vous prie de vouloir bien faire connaître la raison pour laquelle j'expose les travaux de l'École sans aucune désignation.

Lorsqu'à la fin de l'année scolaire, le public est appelé à juger les résultats de l'enseignement, il est naturel que chaque composition porte le nom de l'élève ; c'est le mettre à même d'examiner les décisions du jury et de se renseigner sur les progrès des élèves auxquels les familles qui nous les confient doivent s'intéresser individuellement.

Mais lorsque l'école est appelée à participer hors de chez elle, à une exposition, c'est l'ensemble seul de ses ouvrages qui témoigne de la valeur et de l'importance du travail collectif. Les élèves doivent sur ce terrain rester des élèves et n'être pas admis prématurément à se considérer comme des artistes. L'école expose donc sans distinction nominative entre ses enfants, car j'estime que tous ont, par l'émulation dans les classes et dans les ateliers, contribué au mérite de l'œuvre commune, si on reconnaît qu'elle est intéressante. […]

Si vous voulez bien me faire l'honneur de publier ma lettre, vous me fournirez l'occasion d'expliquer la raison que j'ai d'agir comme je le fais et d'insister sur le devoir que les élèves ont à remplir vis-à-vis de l'État et de la ville, en bornant leur amour-propre à faire de leur mieux, sans autre intérêt que celui de bien faire.

Le fait de leur admission à l'Exposition de l'École par l'assemblée des professeurs, est leur juste et très honorable récompenses ; elle suffit pour les encourager. Je connais assez, d'ailleurs, les élèves pour être certain que leur ambition sera satisfaite si l'ensemble de leurs travaux attire sur l'École un jugement favorable qu'ils auront provoqué.

Agréer, etc.

A.Louvrier de Lajolais.

Limoges, le 6 mai 1886[48]

[48] Registres des coupures de presse : lettre de Louvrier de Lajolais publiée par *le Courrier du Centre* du 6 mai 1886 (ADHV 44J7)

Encore une fois les élèves ne doivent pas prétendre devenir des artistes. Au cours des expositions nationales et internationales, leurs travaux, mêmes individuels, forment un tout collectif et leur identité, effacée, au profit du prestige de l'école. Nous avons en outre évoqué plus haut quelques travaux collectifs, collaboration entre les élèves de Paris et de Limoges. Mais, en 1889, les élèves vont participer à la réalisation d'une œuvre à une autre échelle.

En effet, le directeur va soumettre au conseil municipal le projet de construction d'une fontaine entièrement en porcelaine[49]. Il s'adresse à un architecte, professeur et secrétaire de l'ENAD Paris, Charles Genuys pour la conception du monument, et pour la réalisation, il fait à nouveau appel aux deux écoles, ainsi qu'aux industriels limougeauds, notamment la manufacture Guérin pour la peinture et la cuisson, sous la direction du professeur Etienne Besse[50]. Au-delà des nombreuses innovations techniques de l'œuvre, une de ses caractéristiques, souligne Bénédicte Sardin, c'est l'active participation des élèves et des professeurs de Limoges et de Paris à sa réalisation. Si les jeunes gens de Limoges ont pu participer à la réalisation des modèles des moules en porcelaine sous la tutelle de M. Pornin, on peut imaginer que les jeunes filles ont participé à la réalisation des peintures dans l'atelier de M. Besse. La fontaine est inaugurée en 1893 et est installée devant l'Hôtel de ville de Limoges. Bénédicte Sardin souligne enfin la complexité de définition du statut de ces œuvres collectives, fruit d'une collaboration entre des dizaines de mains, plusieurs institutions et corps de métier. Mais ces collaborations pourraient justement être l'occasion pour des jeunes filles qui ne se destinent pas au travail industriel d'entrapercevoir une réalité inconnue.

c. La protection de travaux au statut ambigu

Protéger le statut de tous ces travaux, c'est la mission que s'est donnée l'association « La Fleur », créée en 1899 par un groupe d'élèves et d'anciens élèves de l'école[51]. Elle a plus précisément pour objectif de défendre les « intérêts moraux et matériels de l'art des artistes et artisans », « grouper dans un esprit de solidarité, de camaraderie », « s'entraider entre les céramistes émailleurs, peintres, sculpteurs,

[49] Annexe 17 : Fontaine en porcelaine de l'hôtel de ville.
[50] Sardin, Bénédicte, *op.cit,* p. 106.
[51] En 1907, l'association fusionne avec celle des « Céramistes Chambrelans » (dont la majeure partie était des anciens élèves de l'ENAD) pour former l'« Association des arts Limousins ».

graveurs, etc. des deux sexes[52] ». Or, sur la liste des membres identifiable dans les archives, aucune femme n'est présente. On y retrouve plusieurs professeurs de l'école, comme MM. Aridas, Besse, Bichet et Lajolais lui-même, mais aussi de nombreux jeunes gens, devenus sculpteur, modeleur, peintre-céramiste, émailleur ou architecte, mais aucune anciennes jeunes filles, ni la professeure Eva Alexandre, comme si le fruit du travail de ces femmes était exclu de toute considération.

Pourtant l'ambiguïté du statut de ces productions nécessite de leur porter un intérêt particulier. En effet, la signature au dos des travaux questionne leur statut : Œuvre d'art ? Produit de l'industrie ? Simples travaux de fin d'année ? Ces plats ont une grande valeur, qui ne dépend pas de la signature des élèves, mais réside à la fois dans la richesse de leurs matériaux et de leurs technique de réalisation : la porcelaine grand feu. Ils représentent finalement des objets de luxe prestigieux, signe du savoir-faire français. Certaines productions sont finalement même présentées aujourd'hui sous verre au Musée de la céramique Adrien Dubouché. Leur valeur réside dans leur statut de « trace de l'histoire » : celle de l'industrie de la porcelaine et de l'existence de l'école qui fait partie du patrimoine local.

Cependant, le statut des travaux d'élèves est encore ambigu et indéfini. En effet, durant quelques années le Musée de la céramique possédait dans ses réserves des exemplaires non inventoriés. Ces pièces ne disposant ainsi d'aucun statut juridique, d'aucun numéro d'inventaire, ni de cartel, ne pouvaient être exposées. Elles ont été répertoriées très récemment, et leurs photographies sont présentes sur la base de données de la Réunion des Musées Nationaux[53]. Cependant, quand l'école des arts décoratifs a quitté le bâtiment du Champ de Foire, pour devenir l'ENSA et s'installer sur le campus universitaire du Vanteaux en 1994, de nombreuses œuvres et productions d'élèves, appartenant à l'école, ont été laissées dans les réserves du musée. L'ENSA n'avait en effet pas vocation à être une institution patrimoniale. Ces productions n'ont jamais été inventoriées. En 2014, une partie d'entre elles ont finalement été déposées dans les locaux de l'ENSA, faute de place au musée Adrien Dubouché. Encore aujourd'hui ces productions ne sont pas répertoriées et inaccessibles au public. Leur patrimonialisation pourrait permettre d'obtenir de nouveaux éléments utiles et

[52] Rapport de M. Balleroy sur la nécessité de rénover l'enseignement donné à l'école (1912) (ADHV 4T15)
[53] L'Agence photo RMN Grand- Palais, URL : https://www.photo.rmn.fr (consulté le 03/05/20).

nécessaires pour retracer le parcours de certaines jeunes filles et interroger leur professionnalisation.

Dans l'histoire des arts décoratifs, la définition du statut des productions industrielles est en effet un enjeu directement lié à la définition du statut des artistes et artisans décorateurs. Cette ambiguïté repose sur la séparation théorique de l'art et de l'industrie observable jusqu'au milieu du XIXème siècle. Dans *L'Enseignement des arts au XIXème siècle*[54], Alain Bonnet revient sur les origines de cette séparation et explique qu'au milieu du siècle, un revirement s'opère, menant à l'exaltation de l'art au service de l'industrie. Cette nouvelle association répond à la fois à un souci de prospérité économique nationale, mais entend aussi combattre deux anciennes doctrines artistiques jugées « pernicieuses » : l'académisme et la théorie de l'art pour l'art. L'Académie royale de peinture et de sculpture, fondée en 1648, est jugée coupable d'avoir séparée l'art de l'industrie et d'avoir poussée à l'extrême la spécialisation de l'art et donc des artistes. Cet académisme sépare en effet l'artiste de l'artisan en raison de la primauté du pouvoir intellectuel de l'Art sur la simple pratique d'un métier. Et avec la rupture romantique du début du XIXème siècle qui glorifie la théorie de « l'Art pour l'Art », l'artiste-créateur devient une figure isolée de l'ensemble du corps social, et notamment des artisans.

Au milieu du siècle, un mouvement pour le renouveau de l'union de l'art et de l'industrie voit le jour, soutenu par l'Union centrale des arts décoratifs, établie sur le modèle de la réconciliation entre les formes supérieures de l'art et leur application pratique artisanale. Les expositions universelles, qui ponctuent le siècle, sont en quelque sorte des vitrines de cet optimisme. C'est dans ce contexte que voit le jour la nouvelle réforme des Beaux-Arts de 1863. On reproche en effet aux écoles d'arts appliqués de guider les élèves dans la voie d'un académisme jugé stérile, les rendant « improductifs et inutiles au pays ». Les réformateurs souhaitent d'ailleurs faire passer le dessin de la sphère privée - liée à l'oisiveté, comparé à un art d'agrément féminin - à la sphère publique. En effet, dans les nouvelles publications des méthodes de dessin on retrouve souvent, explique Alain Bonnet, un préambule démontrant que « le dessin n'est pas une occupation futile, le passe-temps stérile des jeunes filles bourgeoises, mais la condition

[54] Bonnet, Alain, *L'enseignement des arts au XIXe siècle. La réforme de l'Ecole des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique,* Rennes, éd. des Presses Universitaires de Rennes, 2006, pp. 251-252.

première de la pratique d'une quantité de métiers économiquement utiles[55]. » Encore une fois l'étude du dessin chez les filles est associée à l'amateurisme, au loisir, à la futilité. Il est perçu comme un art d'agrément, et les femmes comme des individus ne pouvant participer à la vie économique du pays.

Ce contexte entraine une redéfinition à la fois de l'art et du rôle de l'artiste au sein de la société. L'Union centrale est un relais important pour la défense des artistes industriels. A travers de nombreuses expositions elle valorise les arts décoratifs, et en 1891 une section des objets d'art est créée au Salon de la Société nationale, attribuant un nouveau statut, plus prestigieux, à l'artiste décorateur. Cependant, selon Rossella Froissart, c'est surtout dans les écoles d'art appliqué, comme l'ENAD de Limoges, que se réalise l'union de l'art et de l'industrie[56]. C'est, pour les tenants de la réforme, dans le dessin en tant que discipline rationnelle que l'unité des arts doit se réaliser. De plus, en publiant des recherches menées sur l'histoire des arts décoratifs, l'Union centrale tente de rattacher la création contemporaine à ses racines historiques, afin de revendiquer le statut d'œuvre d'art pour ces produits de l'industrie.

Au début du XXème siècle, c'est la Société des artistes décorateurs qui prend le relais de la défense des artisans. Fondée en 1901, elle adopte en 1904 l'idée des Salons dits « parallèles » uniquement réservés aux arts décoratifs. Elle n'a jamais soutenu de doctrine esthétique officielle mais s'est consacrée à la défense des droits des décorateurs et à leur reconnaissance en tant qu'artistes à part entière par les autorités gouvernementales[57]. Dans le contexte de la division du travail et de la mécanisation, les artistes décorateurs n'ont pas le droit de signer leurs dessins, aucun recours légal n'est possible et rien ne protège leurs « droits d'auteurs ». La nouvelle société s'attache donc à mettre au point un nouveau « contrat type liant à la fois l'artiste, le fabricant et la Société », faisant en sorte que, lors des expositions, l'artiste apparaisse toujours comme le seul auteur de l'œuvre. Le nom du fabricant doit venir en second plan, en tant que collaborateur. Les œuvres restent ainsi au-dessus des intérêts commerciaux. C'est donc

[55] Bonnet, Alain, *L'enseignement des arts au XIXe siècle. La réforme de l'Ecole des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique,* Rennes, éd. des Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 265.
[56] Froissart-Pezone, Rossella, *L'Art dans tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, Paris, éd. du CNRS, 2004, p. 15.
[57] Brunhammer, Yvonne ; Tize, Suzanne, *Les Artistes décorateurs, 1900-1942*, Paris, Flammarion, 1990, p.12.

en 1902 que les artistes décorateurs acquièrent leur droit à la signature. Finalement, dans le cadre de l'institution scolaire, les élèves ont un droit à la signature, quasi exceptionnel et unique, qu'ils perdent une fois au service de l'industrie. Au XIXème siècle, dans le monde de l'industrie de la porcelaine de Limoges, le prestige des fabricants a toujours été supérieur à celui de l'artiste. Aux expositions universelles, la porcelaine de Limoges est toujours présentée en tant que produit de l'industrie. Ses succès sont avant tout les succès de grandes maisons liées au nom de grands industriels[58]. On ne peut donc pas définir aisément le statut de ces productions. Et encore aujourd'hui leur statut fait débat.

Ainsi, cette conséquente réflexion menée à partir des productions des élèves et des distributions des récompenses a permis de révéler les capacités artistiques relativement égalitaires des unes et des autres. Tous les élèves, jeunes filles et jeunes gens créent les mêmes réalisations, céramiques, aquarelles, gravures et dessins. Former principalement à la copie, la maîtrise de l'art de la composition ornementale démontre cependant un réel savoir-faire, que partagent à la fois les jeunes filles et les jeunes gens. Ces aptitudes sont récompensées chaque année et les élèves peuvent voir leurs travaux exposés au sein de l'établissement pendant plusieurs jours. Le système de bourse encourage toute la communauté étudiante à poursuivre ses efforts, mais il semblerait que les jeunes filles ne puissent prétendre à l'allocation qui soutient le séjour d'un étudiant à l'ENAD Paris. Enfin, une fois le temps de la formation achevé, les productions des nouveaux travailleurs de la porcelaine retombent dans l'anonymat, donnant à la pratique de la signature un enjeu d'autant plus considérable.

[58] Pour approfondir la question, voir : Furcy, Antoine, « La porcelaine de Limoges aux Expositions universelles françaises (1855-1900) : entre présentations et représentations », mémoire de master 2 sous la direction de Pascale Goetschel, université de Paris 1, 2020.

Partie III.

Une insertion professionnelle subordonnée au genre et à la hiérarchisation des genres

Chapitre 6.

Être formé à un « art d'agrément » : Une école inutile ?

Que deviennent les jeunes filles après leur passage à l'école ? En quoi cette formation leur est réellement utile ? Autant de questions auxquelles cette dernière partie tente de répondre, en déconstruisant l'image d'une école formant à un métier, mais permettant plutôt d'acquérir des ressources, utiles professionnellement et socialement. La manière dont les arts industriels constituent une voie stratégique d'émancipation pour les femmes et une possible insertion professionnelle sera questionnée, à la lumière de l'orientation donnée aux femmes par l'école. Les débouchés dépendent finalement à la fois de leur statut sexué et de l'infériorité des arts décoratifs dans la hiérarchie des arts. L'avant dernier chapitre de l'étude traite ainsi l'idée selon laquelle les jeunes filles de l'ENAD seraient formées avant tout à un goût artistique, à une pratique associée aux caractéristiques de leur « féminité », et non à un métier. Le dessin serait pour elles un art d'agrément, un vernis culturel pour faciliter leur intégration sociale, mais aussi une ressource utile pour exercer un métier en cas de déclassement. Enfin, les rôles attribués aux femmes seront plus généralement interrogés : des muses, sujets, plutôt que des créatrices, des « anges du foyer » plutôt que des artistes reconnues. La formation à un art d'agrément pose finalement un gros problème en matière de recrutement : l'école formerait des élèves qui ne sont pas destinés aux métiers pour lesquels ils sont formés.

I. Acquérir des ressources artistiques : une pratique de la distinction

1. Un talent adapté à la « nature féminine », valorisé sur le marché matrimonial

L'amateurisme des jeunes filles de l'ENAD a déjà été relevé, à travers l'étude de leur statut d'écolière, et leur origine sociale, majoritairement, plus élevée que les jeunes gens. Une partie d'entre elles ne se destinent donc pas au travail dans l'industrie, ni à une quelconque activité professionnelle. Mais qu'apporte l'apprentissage du dessin aux jeunes filles de « bonnes familles » ?

Si l'apprentissage du dessin est tant valorisé chez les jeunes filles, c'est que sa pratique est, au XIXème siècle, considérée comme adaptée à leur nature. La raison principale : il se pratique en intérieur, au sein du foyer domestique. Une jeune fille sachant dessinée apparait aussi comme une jeune fille plus accomplie, ayant plus de chances de trouver un époux, le dessin étant associé au bon goût, une qualité valorisée, liée à la décoration domestique. C'est pourquoi l'opinion publique rattache le goût artistique des femmes aux arts décoratifs, arts de la décoration d'intérieur par excellence : à la fois en tant que créatrices amatrices et en tant que consommatrices.

En 1891, la *Revue des arts décoratifs* écrit notamment dans son nouveau programme : « Nous nous adressons spécialement aux femmes de goût, à celles qui, de plus en plus nombreuses, concourent à l'embellissement du foyer par de menus et délicats travaux de broderie, de peinture sur porcelaine et éventails.[1]» On considère que ce sont les femmes qui font la mode, étant les principales consommatrices d'objets décoratifs. Le 2 décembre 1892, dans sa conférence sur les travaux d'art féminins modernes à l'Exposition des arts de la femme au palais de l'industrie, Ernest Lefébure, secrétaire de l'Union centrale, écrit :

[1] Victor, Champier, « Notre nouveau programme », *Revue des arts décoratifs*, 1891, p. 4.

> Depuis longtemps les hommes dévoués qui la dirigent [l'Union] cherchaient une occasion d'appeler à leur aide un groupe important de dames, artistes, connaisseurs, de bon conseil, qui puissent les seconder dans leurs recherches et dans l'organisation de leur Musée. Beaucoup de questions touchant à l'enseignement, à l'histoire et à l'appréciation des étoffes, des broderies, etc…, seraient certainement mieux résolues en faisant appel à des dames[2].

Dans la mouvance des discours destinés à revaloriser les arts décoratifs français, on s'attache à instrumentaliser les qualités d'habilité, de minutie, de patience, traditionnellement dévolues aux femmes. Les articles de la *Revue des arts décoratifs* louent ainsi la parfaite adéquation du tempérament féminin aux travaux pratiques décoratifs. La femme, fidèle consommatrice, est aussi célébrée comme créatrice, comme « artiste de l'intérieur[3]. »

Dans le catalogue d'exposition de 2020, dédié à l'œuvre de la céramiste parisienne Camille Moreau-Nélaton, Alexandra Bosc publie un article intitulé « La céramique pour toutes. Femmes et pratiques artisanales amateurs dans la seconde moitié du XIXème siècle », dans lequel elle revient sur les pratiques artistiques féminines, des simples arts d'agrément à la pratique amateure. Elle écrit ainsi, qu'en tant qu'élément de l'éducation des jeunes filles, et surtout moyen de rencontrer des jeunes hommes et de leur plaire, les arts d'agréments se pratiquent dans l'espace domestique. Si les arts d'agrément sont nécessaires à une éducation complète pour toutes jeunes filles de la bonne société, ils doivent, pour demeurer convenables, rester des occupations temporaires, et surtout ne pas sortir de la sphère privée, celle de la famille[4]. Dans son ouvrage *La Bourgeoise. Femme au temps de Paul Bourget*[5], Anne Martin-Fugier écrit qu'au XIXème siècle, être artiste signifie se produire en public, et cela suffit à être assimiler à une prostituée. Ainsi, en théorie, une honnête femme ne devrait pas mener de carrière artistique, et le dessin devrait rester une pratique personnelle. L'honnête

---

[2] Union centrale des arts décoratifs, *Les Travaux d'Art féminins modernes à l'Exposition des arts de la femme, conférence faite au Palais de l'Industrie, le 2 décembre 1892 par M. Ernest Lefébure*, Paris, Ancienne Maison Quantin, non daté, p. 6.

[3] Foucher-Zarmanian, Charlotte, *Créatrices en 1900: femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, Paris, Mare & Martin, 2015, p. 94.

[4] Bosc, Alexandra ; Massary, Xavier, *Camille Moreau-Nélaton : une femme céramiste au temps des impressionniste* [exposition au Musée de la céramique, Rouen, France, 3 avril – 6 sept. 2020], Silvana, 2020, p. 32.

[5] Martin-Fugier, Anne, *La Bourgeoise. Femme au temps de Paul Bourget*, Paris, Bernard Grasset, 1982, p. 32.

femme appartient à la sphère privée et se réserve à son mari et à sa famille. L'art et la culture sont pour les jeunes filles « affadis » et « attiédis » sous forme d'arts d'agrément, afin de la rendre plus agréables, et ainsi ne pas risquer de contrarier leur « vocation fondamentale[6]» de maîtresse de maison, d'épouse et de mère.

Le rôle des femmes consiste en outre à recevoir des personnalités de la haute société, ou leur proche, dans ces intérieurs décorés avec goût, par leurs soins. Le discours ouvrant la cérémonie de fin d'année de l'ENAD qui clôt notre période, en 1908, porte justement sur cette pratique de la tenue de salons, qui serait, selon l'orateur, l'idéal de beaucoup de jeunes filles. En effet, M. Récéjac, Inspecteur d'académie de la Haute-Vienne, déploie tout un argumentaire autour de cette supposée volonté des jeunes filles à devenir une femme distinguée :

> J'ai connu certaines villes, - il ne s'agit pas du chef-lieu de la Haute-Vienne, car j'ai eu à peine encore le temps de le connaître, - j'ai connu, dis-je, certaines villes où les jeunes filles élevées dans les établissements secondaires, soit publics, soit privés, manifestaient, au terme de leur éducation, la mentalité suivante. Si vous leur aviez posé cette question : « A quoi aspirez-vous le plus vivement, aujourd'hui que vous allez quitter le collège ou la pension ? » il y en aurait eu quinze sur vingt qui vous auraient répondu avec une ingénuité charmante : « J'aspire à devenir une femme au monde. » Et si vous les aviez pressées de vous préciser cette aspiration féminine, après deux ou trois questions adroitement posées, vous auriez obtenu cet aveu final : « Eh bien ! mon idéal, c'est d'avoir un salon où viendront les gens du monde et d'obtenir accès à mon tour dans les salons du monde comme il faut. »

En réalité, il tend dans son discours à prévenir les jeunes filles des « vices » contre lesquels elles auraient à se défendre, si elles prétendent absolument vouloir tenir et fréquenter des salons. Mais ce qui nous intéresse ici c'est principalement cette vocation féminine, ces « aspirations qui fermentent dans le cœur de nos charmantes élèves » comme l'auteur la définit. L'homme parle ainsi au nom des jeunes filles :

> Pour elles, le moment où la femme exprime toute sa distinction, c'est lorsque, dans un salon, elle s'apparait à elle-même sous les espèces d'un être habillé d'exquise façon, recevant délicieusement le reflet de son esprit ou de sa beauté à travers des regards facilement admirateurs.

[6] *Ibid*, p. 33.

Les femmes sont dépeintes comme des êtres aux aspirations superficielles, plus dépendantes du paraitre que de l'intellect. Leur épanouissement personnel dépendrait de leur capacité à plaire et à recevoir. L'inspecteur d'académie va même jusqu'à comparer « toute la valeur éducative » conférée aux élèves, « et les diplômes qui consacrent cette valeur » à un « brevet de distinction mondaine, une sorte d'étiquette commerciale » : « Jeune fille bonne à marier à un homme comme il faut » ajoute-t-il ironiquement. Le mari idéal pour elles serait un époux qui leur offrirait assez de « surface sociale » pour leur permettre d'ouvrir ce fameux salon.

L'auteur, par ces mots, discrédite toutes les potentielles aspirations intellectuelles et surtout professionnelles des jeunes filles. Leurs possibilités d'indépendance et de reconnaissance sociales dépendraient exclusivement de ce droit, accordé par un homme, leur époux, à recevoir du beau monde dans leur bel intérieur. Elles mettraient, en outre, de côté, plusieurs années d'éducation, pour une cause qui semble, d'après l'auteur, vicieuse et malhonnête. En effet, il met en garde les jeunes filles sur la charge qu'est celle de tenir ce « sanctuaire de la mondanité » : lutter contre l'intolérance et l'insincérité de leurs invités, qui « déposent à la porte leur « moi » vrai et naturel et ne le reprennent qu'en sortant ».

Enfin, Récéjac fait une distinction entre les jeunes filles qui se destinent à la vie dans la haute société, et celles à la vie populaire :

> Mesdemoiselles, vous serez sans doute jetées […] dans des vies très différentes. Si le sort vous appelle dans le monde, rappelez-vous que pour être heureuses et pour conserver les trésors de votre éducation, il vous faudra encore plus d'énergie qu'à vos compagnes qui auront été jetées dans la vie populaire et laborieuse par la nécessité de gagner leur pain.

Ainsi est bien établie une différence entre les jeunes filles qui complètent leur éducation par le dessin en tant que simple « vernis culturel », ressource valorisée et valorisante dans la société mondaine, et les jeunes filles des classes plus populaires, qui recherchent dans cette formation l'acquisition de savoir-faire utilisable sur le marché du travail.

2. Une garantie en cas de déclassement

C'est pourquoi l'apprentissage du dessin est aussi, pour ces jeunes filles, une garantie en cas de déclassement social, un moyen pour elles de gagner leur vie, de subvenir à leurs besoins et à ceux de leurs familles. Rappelons les mots du directeur en 1882 :

> Recréation pour les favorisés de la fortune, le dessin peut devenir pour d'autres une ressource précieuse ; n'exigeant ni beaucoup d'apprêts ni beaucoup d'espace, se pratiquant au foyer domestique, il semble qu'il devrait être le travail féminin par excellence ; s'il n'est déjà chez vous, Mesdames, j'ai pu m'en convaincre, et il le deviendra davantage encore, grâce à cette excellente et féconde entente dont les intéressants concours de cette année permettent déjà d'apprécier les bienfaits.[7]

Il fait du dessin une « ressource précieuse » pour les femmes, qui seraient par déduction « défavorisées » et devraient utiliser ce talent pour subvenir à leurs besoins. Selon lui, si le dessin est si profitable aux femmes c'est qu'il exige peu d'apprêts et d'espace et se pratique à la maison. Cette idée de « travail féminin par excellence » correspond logiquement à la représentation des femmes dans la société du siècle : de véritables « anges du foyer ». La sociologue Sévérine Sofio défend cette idée dans son article sur la légitimité des peintres de fleurs : l'apprentissage du dessin, et notamment le dessin fleurs, présente pour les jeunes filles le double avantage de « fournir une possibilité de gagne-pain honorable en cas de déclassement » mais aussi « un talent valorisé sur le marché matrimonial[8]». En outre, cette spécialité constitue, selon l'auteure, une grande partie des enseignements reçus dans les écoles gratuites de dessin, comme celle de Limoges, car elle permet aux jeunes filles d'être ensuite employées dans les industries de luxe (peintre sur porcelaine, décoration d'éventails par exemple), mais aussi dans l'enseignement ou bien dans l'édition.

Le dessin apparait ainsi pour les jeunes filles comme une ressource « au cas-où », contrairement aux jeunes gens pour qui il constitue un véritable enjeu professionnel. C'est pourquoi Louvrier de Lajolais en mars 1885, définit l'insertion des cours de

[7] Bulletins de distribution de récompenses, discours de Louvrier de Lajolais, 1882 (ADHV 4T12)

[8] Sofio, Séverine, « Quelle(s) légitimité(s) pour les peintres de fleurs Genre, art et botanique au XIXe siècle» *in* Naudier, Delphine ; Rollet, Brigitte (dir.) *Genre et légitimité culturelle : quelle reconnaissance pour les femmes ?* Paris, L'Harmattan, 2007, p. 42.

broderie comme « la possibilité de créer pour [les] jeunes filles des ressources auxiliaires [9]». Pour le directeur, les pratiques de la « broderie, de l'étoffe et du papier peint » sont d'ailleurs des activités appréciables car elles peuvent être « exercées dans la famille, même, en dehors des réunions malsaines des ateliers d'où nous arriverons à perdre toutes nos jeunes filles [10]». Comme le défend Renaud d'Enfert dans son article sur les formations graphiques accessibles aux jeunes filles à Limoges, il s'agit surtout de leur permettre d'accéder à des métiers compatibles avec leur statut de femme, les maintenir au foyer familial et leur éviter le travail en atelier[11].

Il s'agit également, à nouveau, de les détourner des « fausses vocations [12]», de les tenir à l'écart du « grand art », les diriger vers les arts « utiles ». C'est pourquoi, dans le rapport de la séance du 18 mars 1891 présenté au Conseil supérieur des Beaux-Arts par la sous-commission, Louvrier de Lajolais expose sa crainte face à l'ouverture de l'École des Beaux-Arts de Paris aux femmes, qui pourrait être un signe de déclassement pour cette institution. Selon lui, un grand nombre de femmes :

> […] qui auraient modestement, mais utilement tiré des ressources d'un enseignement approprié aux industries d'art, ne résisteront pas à la provocante séduction de se croire appelées à de hautes destinées. Au moins conviendrait-il de rendre très difficile, par de sérieuses épreuves, l'entrée dans la nouvelle section de l'École[13].

Il appelle ainsi à rendre plus difficile le concours d'entrée dans la nouvelle section ouverte temporairement aux femmes, pour décourager ces dernières dans leurs aspirations. Il s'agit de maintenir les femmes dans l'amateurisme et l'artisanat, afin de les empêcher de se professionnaliser dans les Beaux-Arts. Il les décrit en outre comme des êtres influençables, irrationnels, à la recherche d'ambitions qui ne seraient pas les leurs. Elles se doivent finalement de tirer de l'enseignement du dessin des ressources « modestes » et « utiles ».

---

[9] Relevés hebdomadaires de présence des élèves, mars 1885 (ADHV 4T12)
[10] *Idem*.
[11] D'Enfert, Renaud, « Des écoles de dessin pour les jeunes filles. L'exemple de Limoges, années 1850-1880 », *Cahiers de RECITS*, n° 11, 2019, p. 106.
[12] Cf. Chapitre 1.
[13] Rapport présenté au Conseil supérieur des Beaux-Arts par la sous-commission. Séance du 18 mars 1891, Louvrier de Lajolais, p. 6.

Ainsi la formation à l'ENAD constitue pour les jeunes filles une double finalité, que l'on ne retrouve pas du côté des garçons. Le dessin ne constitue pas pour les jeunes gens cet « art d'agrément », car les jeunes hommes n'ont pas besoin de développer de talents particuliers pour prétendre être de bons partis. Ainsi, si ce complément d'éducation a pour elles moins de valeur professionnelle, il n'en demeure pas moins utile socialement. En outre, si les jeunes filles gagnent quelque chose de leur formation à l'ENAD, l'ENAD et, plus largement les arts industriels, jouent sur les représentations de la féminité pour également en tirer des bénéfices.

II. La féminité au service de l'industrie : la possible émancipation ?

1. Arts décoratifs et féminité : Les expositions des arts de la femme

Un état de fait ancré dans la culture française depuis le XVIIIème siècle est la ségrégation entre les arts « utiles », tout ce qui participe au décor intérieur et les arts dits « libéraux », la peinture et la sculpture. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, c'est la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1648 qui scelle la séparation de l'art et de l'industrie, contrairement à ce qui était en œuvre dans les corporations au Moyen-Age et à l'époque moderne. A partir de 1791 et l'abolition du régime des corporations qui, sous l'Ancien Régime, organisait la vie professionnelle des compagnons et des maitres et réglementait la production soumise au contrôle des « jurandes », la Loi d'Allarde signe la fin de la réglementation étatique sur la production en supprimant l'inspection des manufactures. Artisans et industriels sont livrés à eux-mêmes, tandis que les artistes, peintres, sculpteurs, graveurs continuent à exposer au Louvre sous la protection de l'Académie[14], pratiquant des genres artistiques dits « supérieurs ».

La hiérarchie des genres picturaux est officiellement théorisée en 1667 par l'architecte et académicien André Félibien dans ses *Conférences de l'Académie*. Il y place au sommet la peinture d'histoire, suivi du portrait, de la scène de genre, du paysage et

[14] Les artisans sont exclus du Salon car ils tiennent boutique, et cela est interdit par l'Académie.

enfin de la nature morte. Cette hiérarchie est basée sur un principe technique : un genre est d'autant plus noble qu'il demande par celui qui le pratique une plus grande compétence technique, et sur un principe moral et religieux : Dieu ayant créé l'homme à son image, il y a donc une plus grande part de divin dans l'homme qu'il y en a dans l'animal ou le végétal. Et plus l'on peint une chose noble, plus le peintre est anobli, ainsi que le spectateur. La légitimité culturelle dépend donc du genre artistique pratiqué. Or, comme l'écrit Catherine Gonnard dans son article sur la professionnalisation des artistes femmes : « si, au XIXème siècle, nombre d'artistes femmes excellent dans la peinture de fleurs, le genre est alors défini comme féminin et minoré dans la hiérarchie académique[15].»

C'est également le cas des arts décoratifs. Or, à partir de la seconde moitié du XIXème siècle, les promoteurs de l'art décoratif vont instrumentaliser les qualités « d'habilité, de minutie, de patience, généralement dévolues aux femmes[16]», pour revitaliser les arts décoratifs français. Charlotte Foucher explique dans sa thèse sur les créatrices dans les années 1900, que cette « revalorisation » d'un art domestique en prise avec le quotidien, qu'est l'art décoratif, prend des allures politiques, et les membres de l'Union centrale lance plusieurs appels aux femmes françaises pour « s'unir à leur combat ». En 1896, Georges Berger, lance, dans la *Revue des arts décoratifs*, un « appel aux femmes françaises », qui, par un puissant discours essentialiste, veut prouver la parfaite adéquation du tempérament féminin aux travaux pratiques et décoratifs[17]». L'année suivante, Maurice Pillard Verneuil dans *Art et décoration* « enjoint la femme à participer à la rénovation et la décoration en œuvrant, de son foyer, à la préservation des savoirs et des techniques manuels[18]». Selon l'historienne de l'art, ces appels à la responsabilisation, adressés à la femme française et qui la célèbrent comme « artiste d'intérieur », cachent un objectif de contrôle de l'émancipation de la femme et de canalisation de ses ressources. C'est d'ailleurs pourquoi la formation des femmes dans les arts industriels est renforcée et contrôlée.

---

[15] Gonnard, Catherine, « La professionnalisation des artistes femmes à travers l'action de l'UFPS et de la FAM, 1881-1939 » *in* Graceffa, Agnès (dir.), *Vivre de son art, histoire du statut de l'artiste XVe siècle-XXIe siècle,* Paris, Hermann, 2012, p. 124.
[16] Foucher-Zarmanian, Charlotte, *op.cit*, p. 94.
[17]Cf. Berger, Georges, « Appel aux femmes françaises », *Revue des arts décoratifs*, n° 16, 1896, p. 97-99, cité dans *Idem.*
[18] Cf. Pillard Verneuil, Maurice, « La décoration intérieure et les travaux féminins », *Art et décoration*, t. II, juillet-décembre 1897. p. 73-80, cité dans *Idem*.

Charlotte Foucher explique que cette politique éducative se double d'une politique de visibilité de leur production, au-delà des cercles de formation, comme nous l'avons vu dans le cas de l'ENAD. A ce titre, en 1892 puis en 1895 sont organisées les « Expositions des arts de la femme », sous le patronage de l'Union centrale des arts décoratifs. L'intitulé soulève à lui-seul le concept essentialiste « d'art féminin ». Il s'agit officiellement de :

> Développer chez les femmes du monde le goût de ces travaux élégants qui, sous leurs doigts habiles, deviennent la parure de la personne et du logis, mais encore de procurer à la femme qui cherche ressources dans un travail rémunéré, la facilité de se faire connaitre et de faire apprécier ses œuvres[19].

Il s'agit ainsi de marginaliser les femmes dans un champ autonome, « façonné pour elle seule et par elle seule[20]». Ces expositions confortent le modèle de la femme bourgeoise, épouse, mère, maîtresse de maison et éducatrice, qui aménage le nid familial. Comme l'écrit la conservatrice Alexandra Bosc, si les ouvrages à l'aiguille, broderie et étoffes, sont menés à leur terme par les jeunes filles, « ils sont avant tout destinés à décorer l'intérieur du *home.*[21]» Le catalogue d'exposition sur la céramiste parisienne Camille Moreau-Nélaton évoque d'ailleurs les travaux de la jeune femme présentés à la deuxième exposition des arts de la femme. Ils se démarqueraient ainsi par leur problématique purement esthétique et artistique et non utilitaire ou « occupationnelle » comme les nombreux travaux d'agrément présentés par les femmes du monde. Ces expositions mêlent ainsi simples travaux de décoration d'intérieur mais aussi créations artistiques de créatrices à la recherche de reconnaissance.

Ainsi, ce vernis culturel apporté aux jeunes filles par l'apprentissage du dessin tend vers un objectif plus global de formation à un goût artistique, à un style, et à la connaissance des objets destinés à la décoration d'intérieur. La surcharge décorative des intérieurs est en effet caractéristique de la fin du XIXème siècle, et a le « bibelot » pour « symptôme » explique Alexandra Bosc[22]. Il s'agit pour les jeunes filles de créer autant de « curiosités » qui attireront le regard et légitimeront leur talent de future maîtresse de maison.

---

[19] MUSEE DES ARTS DECORATIFS, *Exposition des arts de la femme*, guide-livret illustré, Paris, Imprimerie de A. Warmont, 1895, non paginé, cité dans *Ibid*, p. 96.
[20] *Idem*.
[21] Bosc, Alexandra, *op.cit,* p. 31.
[22] *Ibid*, p. 32.

2. L'utilisation de la féminité face à la concurrence étrangère

Quand les hommes laissent une place aux femmes dans le monde des arts décoratifs, il semblerait que ce soit avant tout pour user des qualités et du goût qui leur sont associés, afin de maintenir la supériorité du goût « à la française » face à la concurrence étrangère. En considérant que les femmes, maîtresses du domaine privé, sont à l'origine et principales consommatrices de la mode, la formation de leur goût est un réel enjeu économique. On pourrait se demander ainsi si les jeunes filles de l'ENAD ne sont pas également formées à un goût artistique, dans ce but précis, avant d'être formées à un véritable métier, quand on sait que la question de la concurrence industrielle étrangère est l'un des sujets principaux des discours annuels de remises des prix.

Dans son mémoire « De l'influence de la femme sur le mouvement artistique de notre pays[23] », Mme Pégard, secrétaire de la section des femmes françaises au congrès des arts décoratifs tenu à l'École des Beaux-Arts en mai 1894, évoque devant l'assemblée un lourd paradoxe : celui de mettre en avant la création des femmes dans de nombreuses expositions dédiées à leurs arts, montrer ce dont elles sont capables, sans pour autant leur ouvrir les institutions artistiques qui légitimeraient leur travail. Elle déclare ainsi :

> L'ampleur du rôle que la femme pourrait avoir, dans ce qui nous intéresse ici, les arts industriels, frappe tout observateur impartial. Nous n'avons pas, nous, femmes, l'intention de nous poser par trop en victimes, car si nous le sommes de vos lois et de vos institutions, nous n'en avons pas moins dans la pratique de la vie une influence dont vous êtes, Messieurs, tout aussi convaincus que nous … Cette influence s'exerce, surtout, dans la famille ; la femme n'est-elle pas l'organisatrice du « *home* » ? N'est-ce pas elle qui préside à l'agencement intérieur, qui choisit ces tentures, ces meubles, ces bronzes, ces porcelaines, ces cristaux, ces pièces d'argenterie, tous ces bibelots, ces mille riens qui donnent de l'élégance et du charme au logis, et tous ces objets si nombreux qui concourent à la parure féminine : les tissus, les dentelles, les broderies, les bijoux, les fleurs, etc., etc. […] c'est donc de son choix, plus ou moins judicieux, que dépend, en majeure partie, le succès de vos produits industriels. […] Vous vous plaignez souvent, et à bon droit parfois, de l'esprit étroit et futile des femmes, mais … n'en êtes-vous

[23] Société de l'union centrale des arts décoratifs, « De l'influence de la femme sur le mouvement artistique de notre pays » *in Le congrès des arts décoratifs tenu à l'École des Beaux-Arts du 18 au 30 mai 1894, comptes rendus scénographiques*, Paris, Palais de l'industrie, 1894, pp. 217-242.

pas un peu, Messieurs, la cause première ? Pourquoi maintenez-vous la femme dans le domaine des choses … petites ? Instruisez-la davantage, et avec plus de largeurs d'idées surtout !

Mme Pégard décrit ainsi l'influence des femmes dans le domaine des arts décoratifs, une influence connue de tous, et dénonce le manque de reconnaissance et de considération des hommes à leur égard, qui participe également à les maintenir dans le rôle de consommatrices et d'inspiratrices.

Selon Catherine Gonnard, la femme au XIXème siècle est d'ailleurs à fois décoratrice et « objet de décoration[24] ». En effet, à partir des années 1890, les artistes décorateurs créent des formes sur le modèle de stéréotypes féminins : courbes, finesse, motifs végétaux, floraux. Le style emblématique Art Nouveau va particulièrement user de ces motifs : les lignes serpentines évoquent en outre les courbes du corps féminin. Naît alors un engouement pour une esthétique organique et naturaliste, menant à une prolifération du décor végétal dans le mobilier, les peintures murales, les tissus. Le motif de la plante, et du règne végétal dans son ensemble, particulièrement connoté comme féminin, devient parallèlement l'un des thèmes privilégiés dans l'enseignement du dessin destiné aux jeunes filles, comme on peut le retrouver à l'ENAD.

Ernest Lefébure, fervent défenseur de l'accès des femmes aux beaux-arts, évoque d'ailleurs dans sa conférence de 1892, sur les travaux d'art féminins modernes à l'Exposition des arts de la femme, que les femmes sont douées pour peindre les fleurs, pour les copier : « Les doigts de fée qui ont colorié, assorti et chiffonné avec tant de grâce les pétales de ces jolies fleurs ont droit à tous nos éloges[25] ».

Ainsi, pour répondre à la question de l'existence d'un style féminin dans les arts décoratifs, on peut supposer qu'en effet, il existe bien un style féminin, usant des caractéristiques du genre, mais ce style est principalement développé par des créateurs de genre masculin. Nous pourrions ainsi étudier la place des femmes et de la féminité à l'ENAD de Limoges sous cet angle-là. Finalement, dans quelles mesures les femmes participent-elles au prestige de l'industrie porcelainière : en tant que créatrices ou sources d'inspiration ?

---

[24] Gonnard, Catherine ; Lebovici, Élisabeth, *Femmes artistes, artistes femmes : Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007, p. 18.

[25] Union centrale des arts décoratifs, *Les Travaux d'Art féminins modernes à l'Exposition des arts de la femme, conférence faite au Palais de l'Industrie, le 2 décembre 1892 par M. Ernest Lefébure*, Paris, Ancienne Maison Quantin, non daté, p. 10.

3. Un retranchement libérateur ?

L'ouverture des formations graphiques aux femmes repose donc, comme l'entend Rossella Froissart, plus sur des logiques de rentabilités productives, que sur une volonté délibérée de bouleverser la place traditionnelle accordée aux femmes dans la création artistique. « Les jeunes filles, tout comme les jeunes gens, doivent simplement être capables de répondre à la demande des industries d'art[26]». Le Congrès des arts décoratifs organisé par l'Union en 1894 aborde cette question de l'accès des femmes aux études artistiques, ce qui provoque de vifs débats chez les intervenants. Mais l'ENAD Paris adopte quant à elle, selon l'historienne, une démarche plus pragmatique. L'École des beaux-arts, d'un autre côté, « s'obstine à se retrancher derrière des interdits idéologiques », et restreint son accès à la gente féminine.

Cette démarche, certes pragmatique, non régie par une volonté d'égalité homme-femme, profite cependant aux jeunes filles qui bénéficient d'une offre de formation plus large, à laquelle elles n'auraient peut-être pas eu accès. On sait d'ailleurs que l'ENAD Paris sert pour de nombreux jeunes gens de tremplin pour intégrer l'École des Beaux-arts, ou bien que nombre d'entre eux deviennent des artistes reconnus grâce à leur passage aux Arts Déco. Même si la finalité des enseignements n'est pas la même pour les jeunes filles, leur ouverture à la formation peut, pouvons-nous supposer, faire également naître certaines vocations.

Enfin, en ce qui concerne les expositions des arts de la femme, Charlotte Foucher souligne que les femmes vont paradoxalement profiter de ces espaces pour infiltrer peu à peu les sphères professionnelles des salons et des expositions, et se dégager de leur foyer. Les revues d'arts décoratifs vont citer de nombreuses créatrices – comme Eva Alexandre - ainsi que leurs œuvres, reproduites, et valorisent de manière inédite leur art, malgré leur connotation domestique perpétuelle. En outre, selon l'historienne, les femmes vont user de tactiques particulières, jouant sur les identités conventionnelles de l'artisane et de la ménagère pour infiltrer peu à peu les sphères professionnelles des salons et expositions. « Dans ce contexte rassurant où la femme reste bien à sa place et ne risque pas de troubler l'ordre social, les qualités d'originalité et d'imagination,

[26] Froissart-Pezone, Rossella, « L'École à la recherche d'une identité entre art et industrie (1877-1914) », *in* D'Enfert, Renaud ; Froissart-Pezone, Rossella ; Leben, Ulrich, *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1766-1941),* Paris, École nationale supérieure des arts décoratifs, 2004, p. 132.

jusqu'alors absentes des discours sur le féminin, peuvent alors être mises en avant[27]» explique l'historienne de l'art. C'est ainsi que le champ des arts décoratifs va finalement constituer un terrain favorable pour l'expression de la créativité féminine pour bon nombre de futures artistes, qui s'inscrivent dans l'esthétique symbolique et Art Nouveau du passage entre le XIXème et le XXème siècle. Nous verrons dans le dernier chapitre qu'en effet, certaines jeunes filles mènent des carrières artistiques après leur passage à l'ENAD. Il serait également intéressant d'étudier la réception des productions des jeunes filles de l'école aux différentes expositions organisées par l'école et par l'Union centrale des arts décoratifs, dans la presse locale notamment. Ainsi, la sphère des arts décoratifs, qui connait un large développement au XIXème siècle, apparait comme un lieu privilégié pour l'expression artistique féminine. Cependant, Charlotte Foucher ajoute qu'il est aussi un espace de non reconnaissance, la majeure partie d'entre elles intervenant sous couvert d'anonymat[28].

Ainsi, le dessin représente pour les jeunes filles de la bourgeoisie limougeaude une pratique de distinction sociale. Ressource également utile en cas de déclassement pour les unes, il représente, à l'inverse, un réel enjeu professionnel pour les jeunes gens qui recherchent une maitrise de savoir-faire technique et artistique valorisée au sein de l'industrie porcelainière. Les jeunes apprentis ne sont pas non plus concernés par la corrélation établie entre les arts décoratifs et la « nature » féminine. Les jeunes filles, associées à la création et la consommation d'arts industriels d'intérieur, participent ainsi au prestige de l'industrie française en façonnant les modes et en inspirant les créateurs masculins. Tantôt perçus comme des carcans, ces espaces d'expression artistique peuvent aussi être considérés comme des espaces de liberté où certaines vocations peuvent naître.

[27] Foucher-Zarmanian, Charlotte, *op.cit*, p. 98.
[28] *Ibid*, p. 28.

Chapitre 7.

Quelle insertion professionnelle pour les femmes après l'ENAD ?

Ce dernier chapitre tente, enfin, de répondre à la question de l'insertion professionnelle des jeunes filles après leur passage à l'ENAD. Au-delà de l'acquisition de ressources artistiques, de formation à des arts d'agrément, à quels métiers peuvent-elles prétendre ? Les arts industriels constituent-ils pour elles une voie stratégique d'émancipation, la possibilité d'obtenir une indépendance financière, une reconnaissance artistique ? En réalité, contrairement à leur homologue masculin, les jeunes filles scolarisées à l'ENAD se destinent très peu à un métier dans l'industrie. Leur condition après leur passage à l'école est d'ailleurs très compliquée à définir. N'étant pas apprenties au cours de leur scolarité, les sources n'apportent pas d'informations claires sur leur devenir. Elles permettent cependant d'établir une première typologie générale de professions, conformes à la sexualisation du monde du travail de la fin du siècle.

I. Des professions sexualisées à fin du XIXème siècle

1. Le fort engagement professionnel des garçons

Comme il a été vu précédemment, les informations contenues dans les registres d'inscription et relevées dans la base de données « élèves » renseignent sur les professions exercées par les étudiants en parallèle de leur cours à l'ENAD. En étudiant le statut des élèves, il a été constaté que les jeunes filles sont en majorité des « écolières », et les jeunes gens des « apprentis », ou des « travailleurs ».

L'étude détaillée de la colonne « profession » des registres permet ainsi de justifier ce plus fort engagement professionnel des garçons. Sur les 1262 individus recensés au cours des trois années scolaires, 565 disposent d'une profession. Pour les autres, la colonne est simplement vide. Il est probable qu'il s'agit d'un oubli de la part du secrétaire, ou bien que l'école n'a pas eu l'information. Le premier registre où ont été relevées les données de 1881-1882, est d'ailleurs un registre synthétique où la colonne est quasiment vide. Or, sur 1262, 726 élèves sont entrés à l'ENAD en 1881-1882, contre 283 en 1899-1900 et 247 en 1907-1908. Encore une fois, les résultats de cette étude ne sont pas représentatifs de l'ensemble des inscrits. Ils permettent cependant d'établir des grandes tendances, qui concordent avec les informations de nos diverses autres sources.

Sur l'ensemble des 63 professions différentes relevées, les garçons représentent 57 professions, contre seulement 6 pour les jeunes filles (figure 42). En effet, on compte 5 jeunes filles apprenties « peintre sur porcelaine », une « peintre », une « enseignante », deux « enlumineuses », une « fleuriste » et une « modiste ». Or, il est important de préciser que pour une meilleure lecture des résultats, certains labels de professions ont été regroupés en une catégorie. La catégorie « employé » regroupe à la fois les « employés de commerce », les « commis d'enregistrement », les « employés à la mairie » ou encore les « employés de bureau ». Les militaires regroupent également tous les différents grades. La diversité des professions s'étend donc encore au-delà de la soixantaine de professions indiquée dans le tableau suivant.

PROFESSIONS	JEUNES FILLES	JEUNES GENS	TOTAL	RATIO TOTAL
TOTAL	**234**	**331**	**565**	
Ecolier	**216**	**47**	**263**	46,54%
Peintre sur porcelaine	**5**	**39**	**44**	7,79 %
Couleur de moules		23	**23**	4,07 %
Mécanicien		19	**19**	3,36 %
Employé		18	**18**	3,19 %
Peintre	**1**	**14**	**15**	2,65 %
Serrurier		14	**14**	2,48 %
Décorateur		13	**13**	2,30 %
Menuisier		13	**13**	2,30 %
Militaire		13	**13**	2,30 %
Ebéniste		9	**9**	1,59 %
Modeleur		9	**9**	1,59 %
Architecte		8	**8**	1,42 %
Peintre en bâtiment		8	**8**	1,42 %
Sculpteur		8	**8**	1,42 %
Tailleur de pierre		6	**6**	1,06 %
Tapissier		5	**5**	0,88 %
Horticulteur		4	**4**	0,71 %
Mouleur		4	**4**	0,71 %
Ecolier		3	**3**	0,53 %
Enseignant	**1**	**2**	**3**	0,53 %
Marbrier		3	**3**	0,53 %
Porcelainier		3	**3**	0,53 %
Typographe		3	**3**	0,53 %
Coupeur en chaussures		2	**2**	0,35 %
Enlumineuse	**2**		**2**	0,35 %
Fabricant de billards		2	**2**	0,35 %
Peintre décorateur		2	**2**	0,35 %
Peintre sur faïence		2	**2**	0,35 %
Plâtrier		2	**2**	0,35 %
Sculpteur sur bois		2	**2**	0,35 %
Administration		1	**1**	0,18 %
Batteur de pâte		1	**1**	0,18 %
Carrossier		1	**1**	0,18 %
Chaisier		1	**1**	0,18 %
Charpentier		1	**1**	0,18 %

Charron		1	**1**	0,18 %
Chaudronnier		1	**1**	0,18 %
Comptable		1	**1**	0,18 %
Copiste		1	**1**	0,18 %
Décorateur sur porcelaine		1	**1**	0,18 %
Directeur de manufacture		1	**1**	0,18 %
Electricien		1	**1**	0,18 %
Encadreur		1	**1**	0,18 %
Entrepreneur du bâtiment		1	**1**	0,18 %
Essuyeur sur porcelaine		1	**1**	0,18 %
Fleuriste	**1**		**1**	0,18 %
Gazetier		1	**1**	0,18 %
Graveur		1	**1**	0,18 %
Graveur sur métaux		1	**1**	0,18 %
Horloger		1	**1**	0,18 %
Imprimeur lithographe		1	**1**	0,18 %
Jardinier		1	**1**	0,18 %
Lithographe		1	**1**	0,18 %
Modiste	**1**		**1**	0,18 %
Mouleur en fonte		1	**1**	0,18 %
Mouleur en plâtre		1	**1**	0,18 %
Peintre céramiste		1	**1**	0,18 %
Peintre en bâtiments		1	**1**	0,18 %
Porcelainier		1	**1**	0,18 %
Télégraphiste		1	**1**	0,18 %
Tourneur		1	**1**	0,18 %
Tourneur sur bois		1	**1**	0,18 %
Tourneur sur métaux		1	**1**	0,18 %

Figure 42 : Tableau des professions des étudiants, répertoriés dans la base de données « élèves ».

Il est intéressant de constater, que sur les 565 professions recensées, 260 n'en sont pas en réalité. Elles définissent le statut d' « écolier » des élèves : soit 216 pour les jeunes filles et 44 pour les jeunes gens. La réalité semble ainsi dépasser, voire aller à l'encontre des prévisions officielles administratives. Le format standard du registre a été pensé pour des élèves apprentis, travailleurs, et non pour des écoliers. Il sous-entend que les jeunes filles, écolières, ici en grande majorité, n'auraient officiellement pas leur place à l'école.

Ainsi, les deux métiers les plus représentés sont « peintre sur porcelaine » et « couleur de moules », professions relatives à l'industrie locale. Sur ces 63 professions, 16 se rapportent à l'industrie de la porcelaine : « fleuriste », « peintre céramiste », « porcelainier », « décorateur sur porcelaine », « batteur de pâte », « gazetier », « modeleur », « mouleur », « couleur de moules », « décorateur » etc. Sur cet ensemble, on recense seulement un « gazetier » - ouvrier dont la tâche consiste à mettre les pièces de porcelaine dans des « enveloppes ou étuis en terre réfractaire […] pour les protéger des cendres et de la poussière[1]» lors de la cuisson[2] -, un « batteur de pâtes » et un « essuyeur sur porcelaine ». Les autres professions concernent soit les tâches relatives à la constitution des moules, soit celles relatives au décor.

Plusieurs dizaines de métiers entrent en effet en compte dans la fabrication d'une pièce de porcelaine. Ils se répartissent en quatre grandes étapes de la production. A la suite de la préparation de la pâte, qui va de l'extraction des matières premières dans les carrières au malaxage, l'étape du façonnage est celle de la création d'une pièce à partir des moules. Vient ensuite l'étape des cuissons, puis celle de la pose du décor, et à nouveau des cuissons, d'une à cinq, entre 860 et 1200°C, en fonction du type de décor et du type de pièce[3]. Il n'est cependant pas ici question de détailler ces différentes professions, mais seulement de constater qu'en majorité, d'après la base de données, les ouvriers porcelainiers inscrits à l'ENAD sont ceux qui fabriquent les moules, coulent la matière, et des décorateurs qui interviennent à la fin de la réalisation de la pièce.

La grande majorité des autres jeunes hommes exercent ainsi une profession liée à un artisanat. On compte plusieurs « serruriers », « menuisiers », « ébénistes », « peintres en bâtiment », « sculpteur », « tailleur de pierre », « tapissier », « marbrier », « fabricant de billards » etc. 19 élèves sont également de futurs mécaniciens. Cette diversité est à relier à un contexte de formation industrielle plus général. En effet, comme le soulève Rossella Froissart, dans la seconde moitié du XIXème siècle, les futurs ouvriers se doivent désormais d'être des exécutants instruits, des futurs ingénieurs concepteurs de

[1] Grellier, Camille, *L'industrie de la porcelaine en Limousin*, Paris, Emile Larose, 1909, p. 40.
[2] Roger, Boutaud, « Les ouvriers porcelainiers de Limoges de 1884 à 1905 », mémoire de maitrise d'histoire soutenu en novembre 1970 pour la faculté des lettres et sciences humaines de Poitiers, sous la direction de M. B. Michel, p. 1 (AM, 16S1)
[3] Szasz, Marie-Elisabeth, *De la main à la machine dans l'industrie porcelainière : deux siècles d'évolution en Limousin*, Limoges, CERAMAT, p.18, cf. Annexe 18 : Schéma des principales étapes de fabrication.

plans et maitrisant un langage technique[4]. L'apprentissage du dessin est reconnu comme la base de la formation des jeunes gens qui se destinent à l'industrie, un savoir-faire utile mais surtout nécessaire et désormais indispensable. On peut ainsi supposer, qu'à Limoges, les apprentis sont sollicités par leur patron pour perfectionner leur formation en parallèle de l'apprentissage pratique de leur métier. On peut enfin supposer que certains inscrits viennent suivre à l'école des cours en amateur, pour leur plaisir personnel, certaines des professions n'ayant aucun lien avec le dessin, comme « comptable », « jardinier », et tous les employés de l'administration. Une étude plus exhaustive de la population des élèves permettrait de mieux comprendre les raisons qui poussent ces jeunes individus à suivre ces cours. Y sont-ils poussés par leurs patrons, par leurs parents, afin de poursuivre une tradition professionnelle familiale ? Cette question des professions des élèves a en effet des enjeux relatifs à la profession des parents. Les comparer permet de nuancer et interpréter l'appartenance des enfants aux diverses classes sociales, en relevant les cas de déclassement social, de reproduction sociale ou encore d'ascension sociale.

Le manque de données relatives aux professions des jeunes filles et de leurs pères ne permet malheureusement pas de mener une analyse aboutie et pertinente des mobilités sociales. En effet, dans les registres d'inscription, seulement 10 cas de jeunes filles dispose à la fois de la mention d'une profession et de celle du père. Cependant, sur l'ensemble des individus recensés dans la base, on compte seulement 116 élèves pour lesquels ces deux informations sont notées. A quelques exceptions près, les registres ne mentionnent que le métier du père. Parfois, pour cause de décès, le métier de la mère est indiqué, ou bien celui du responsable légal de l'enfant, pour les orphelins.

Une table de mobilité a ainsi été réalisée à partir des professions des élèves et des parents qu'il était possible de croiser. A chaque profession a été appliquée une catégorie socio-professionnelle (CSP), définie d'après le projet de code socio-professionnel de Adeline Daumard. Dans son article « Une référence pour l'étude des sociétés urbaines en France aux XVIII et XIXème siècles : projet de code socio-professionnel [5]», publié en

[4] Froissart-Pezone, Rossella, « L'École à la recherche d'une identité entre art et industrie (1877-1914) » *in* D'Enfert, Renaud, Froissart-Pezone, Rossella ; Leben, Ulrich, *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1766-1941),* Paris, École nationale supérieure des arts décoratifs, 2004, p. 115.

[5] Daumard, Adeline, « Une référence pour l'étude des sociétés urbaines en France aux XVIII et XIXème siècles : projet de code socio-professionnel », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 10 N°3, Juillet-septembre, 1963, pp. 185-210.

1963 dans la *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, l'historienne explique que la classification socio-professionnelle est une méthode empruntée aux statisticiens et aux sociologues contemporains. Afin de faciliter le codage et la lecture des résultats, il a été choisi d'établir une répartition en seulement six catégories, toutes représentatives des professions présentes dans les registres : Agriculteurs, exploitants et ouvriers (CSP 1), manœuvres, ouvriers des villes et domestiques (CSP 2), artisans, commerçants, chef d'entreprise (CSP 3), service public, militaire (CSP 4), employé au service des entreprises privées (CSP 5) et enfin, professions libérales, cadres (CSP 6). Les données une fois croisées, il est possible d'obtenir les résultats suivant :

	CSP PARENT						
CSP JEUNE GENS	CSP 1	CSP 2	CSP 3	CSP 4	CSP 5	CSP 6	**TOTAL**
CSP 1		1					**1**
CSP 2	9	18	17	3	4		**51**
CSP 3	7	15	31	2	2	2	**59**
CSP 4	1				1		**2**
CSP 5		1	1		1		**3**
CSP 6							
TOTAL	**17**	**35**	**49**	**5**	**8**	**2**	**116**

Figure 43 : Table de mobilités entre les professions des parents et des jeunes gens, répertoriées dans la base de données « élèves ».

En diagonale apparait tout d'abord la reproduction sociale, qui peut se lire dans les deux sens : 18 élèves exercent une profession relevant de la CSP 2, soit « manœuvres, ouvriers des villes et domestiques ». Cela représente environ un tiers des élèves exerçant une CSP 2, et la moitié des parents d'élèves de CSP 2 ont un enfant qui exerce aussi une CSP 2. Mais une autre (petite) moitié (15/35) a des enfants qui exercent une CSP 3, ce qui représente plusieurs cas d'ascension sociale. La reproduction sociale parait encore plus forte pour les CSP 3 : 31 sur un total de 49, soit environ les deux tiers. Mais il y a parmi ces élèves, aux parents de CSP 3, très peu d'ascension sociale : seulement un cas de CSP 5, et au contraire, beaucoup de CSP 2. Parmi les enfants exerçant une CSP 3, on retrouve le poids de la reproduction sociale, soit 31 sur 59, donc plus de la moitié, mais aussi un nombre certain d'ascension sociale : 7 enfants ont des parents de CSP 1 et 15 de CSP 2. Ainsi, si on voit un certain phénomène de reproduction sociale, on voit aussi des prémisses d'ascension sociale.

A noter que 2 enfants de CSP 3 ont des parents de CSP 6. Parler de déclassement social serait cependant inapproprié dans la mesure où ces élèves sont en début de

carrière. La possibilité d'une progression professionnelle est à prendre en compte. Enfin, la hiérarchie des CSP, ici très simplifiée, est très contestable. Une étude approfondie de la mobilité sociale appellerait ainsi une étude plus qualitative, au cas par cas, pour déconstruire les agrégats des catégories socio-professionnelles.

L'enjeu de l'étude de la mobilité sociale des garçons est de montrer ce qu'il serait possible de faire si les données concernant les professions des jeunes filles le permettait. Il s'agirait de compléter la base de données « élèves » afin d'obtenir plus de matière à traiter. Seulement quatre cas de jeunes filles sont en effet ici relevables. Il s'agit de deux apprenties peintres sur porcelaine, dont les pères sont gazetier et journalier, d'une enlumineuse au père « receveur du bureau d'octroi », et enfin une autre apprentie peintre chez Arenfeld, au père calibreur, soit également ouvrier dans l'industrie de la porcelaine.

Il serait enfin intéressant de mener une étude plus globale de l'évolution des professions sur l'ensemble de la période, les résultats obtenus en ce sens à ce stade n'étant pas pertinent. Ils permettent cependant de constater qu'un nombre quasiment égal de jeunes écolières s'inscrivent à l'ENAD lors des années scolaires 1899-1900 et 1907-1908, soit 104 et 109. Toutefois, le nombre trop faible d'apprenties ne rend pas possible la réalisation de statistiques précises et exploitables sur l'évolution des professions des jeunes filles.

2. Des professions adaptées à la « nature féminine »

Malgré le manque de données, il est pourtant possible d'analyser et de déduire les types de professions auxquels les jeunes femmes se destinent. Il s'agit ici de s'intéresser à la part, certes faible, des jeunes filles inscrites à l'ENAD qui n'ont pas le statut d'écolières, mais aussi aux écolières qui cherchent à acquérir des ressources utiles professionnellement, et enfin, aux quelques exemples d'apprenties. Si au regard des sources, il est impossible d'établir une typologie précise, il est néanmoins possible d'affirmer que les jeunes filles sont formées à des professions considérées comme « adaptées » à leur nature féminine. Mener une étude sur la différenciation des débouchés entre les filles et les garçons est en ce sens légitime, à la vue de la sexualisation des professions de la fin du XIXème siècle, et notamment des métiers au sein de l'industrie.

Dans son article « Travail des femmes et édification : *L'Ouvrière* de Jules Simon (1861) », Mathilde Dubesset analyse cet essai du philosophe et homme d'Etat français qui décrit l'urgence d'une réforme morale dans le monde ouvrier. Selon Jules Simon, l'âge industriel est en train de détruire l'ordre des familles, de dissoudre les liens entre leurs membres, voire, encore plus grave, d'inverser les rôles des hommes et des femmes, la femme devenue ouvrière n'étant, selon lui, plus une vraie femme. Afin de préserver la structure familiale, il défend l'idée du « travail isolé », « le seul qui convienne aux femmes, le seul qui leur permette d'être épouse et mère[6]». Il souhaite que celles-ci travaillent de chez elles, pour pouvoir veiller sur l'éducation des enfants et partager au mieux leur temps entre « les soins du ménage » et leur travail industriel. Une femme qui travaille menace la hiérarchie familiale car elle est un danger pour l'autorité des pères. « Pour peu qu'elle soit adroite et laborieuse, elle gagne autant que son mari par son travail personnel, et alors l'autorité du chef de famille n'a plus de raison d'être[7]», explique Jules Simon.

Dans la première moitié du XXème siècle, Luisa Chatrousse, artiste peintre et directrice de l'École municipale de dessin et d'arts appliqués à l'industrie de Paris, relève la complexité des femmes à s'intégrer dans les professions dites « masculines », dans un guide d'orientation professionnelle qu'elle publie à destination des parents soucieux de l'avenir de leurs filles et des jeunes femmes qui souhaitent poursuivre une carrière dans les industries d'arts. Intitulé *La femme dans les industries d'arts,* son guide tend à palier un manque d'information concernant les études d'art auxquelles les femmes ont accès. Il signale « les principales industries dérivant du dessin et du modelage, dans lesquelles la femme peut se créer une situation honorable comme dessinateur ou artisan d'art[8].» Dans le dernier chapitre (IV), consacré à « La femme dessinateur et artisan d'art[9]», elle mène une réflexion sur ce qu'est, ou plutôt ce que doit être, une femme dessinatrice dans une industrie à dominante masculine. En justifiant son soutien à l'ouverture des industries d'art aux femmes et en vantant leurs qualités « naturelles », elle met en revanche en garde les jeunes filles sur leur impossible accession à un métier égal à

[6] Dubesset, Mathilde, « Travail des femmes et édification : L'Ouvrière de Jules Simon (1861) » *in* Michaud, Stéphane (dir.) *L'édification, morales et cultures du XIXème siècle*, Paris, Créaphis, 1993, p. 120.
[7] *Ibid,* p.121.
[8] Chatrousse, Luisa, *La femme dans les industries d'art*, Paris, Eyrolles, 1925, p. 5.
[9] *Ibid*, pp. 128-136, cf. Annexe 19 : Extrait du chapitre IV.

« l'homme ». Même si ce guide illustre un phénomène bien postérieur à la période de notre objet d'étude, il est une des seules sources aussi complète sur la condition des femmes dans les industries d'art. C'est pourquoi son étude permet d'illustrer les enjeux de la professionnalisation des jeunes filles de l'ENAD.

Si, après la seconde guerre mondiale, les femmes ont désormais accès à de nouveaux débouchés professionnels, plus variés qu'à la fin du XIXème siècle, l'auteure insiste sur leur nécessité d'avoir accès à une formation appropriée, conforme à leurs propres aptitudes. Cette idée n'a ainsi pas évolué au cours de ces quelques décennies. L'historienne Françoise Thébaud souligne finalement le « caractère profondément conservateur de la guerre en matière de rapports entre les sexes[10] ». La fin du conflit se traduit par une exacerbation des rapports entre hommes et femmes, les hommes retournent au travail, les femmes, à la maison, comme à la fin du siècle précédent. La glorification de la maternité et de la famille tend à éclipser les travailleuses. Un des enjeux de la reconstruction est la repopulation. Le déficit démographique devient une question politique et de nombreuses associations accusent les femmes de se soustraire à leur devoir maternel en allant travailler.

Si les femmes doivent s'orienter vers les industries d'art, cela doit donc être justifié et justifiable. Les enseignements auxquels elles ont accès doivent être conformes à leurs aptitudes et ne pas ignorer les règles de bienséance. Dans son article « Une institution « éminemment utile et moralisatrice » : les écoles de dessin pour femmes et jeunes filles (Paris-1800, années 1860) [11]», Renaud d'Enfert souligne dès le début du XIXème siècle ce rôle moralisateur des institutions d'enseignement du dessin. Il n'est donc pas seulement question de politique mais bien aussi de morale. Cela explique pourquoi Louvrier de Lajolais écrit en mars 1885 dans le bilan mensuel de présence des élèves, que les cours de dessin appliqués aux étoffes et aux broderies ont été pensés en vue d'ouvrir aux jeunes filles des métiers qui peuvent « être exercés dans la famille, même, en dehors des réunions malsaines des ateliers d'où nous arriverons à perdre toutes nos jeunes filles[12]. » Luisa Chatrousse explique en effet qu'il existe des « lois de

[10] Thébaud, Françoise (dir.), *L'histoire des femmes, le XXème siècle*, 1992 – *Écrire l'histoire des femmes*, ENS Éditions, Paris, 1998, « La Grande Guerre. Le triomphe de la division sexuelle », cité dans Battagliola, Françoise, *Histoire du travail des femmes*, Paris, éd. La Découverte, 2000, p. 58.

[11] D'Enfert, Renaud, « Une institution « éminemment utile et moralisatrice » : les écoles de dessin pour femmes et jeunes filles (Paris, 1800-années 1860) » *in* Besse, Laurent ; Christen, Carole, *Histoire de l'éducation populaire 1815-1945 : perspectives françaises et internationales,* Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017, pp. 171-184.

[12] Relevés hebdomadaires de présence des élèves, mars 1885 (ADHV 4T12)

bienséance que la femme ne doit pas méconnaître[13]». Il y a, par exemple, « dans la pratique de ces professions, des cas où la femme ne peut se plier aux exigences de l'action.[14]» Elle fait une distinction entre les métiers dits « actifs », qui, plus fatigants, seraient l'apanage de l'homme et les métiers plus calmes qui correspondraient mieux aux femmes, plus douces et délicates. Ainsi, la question du travail des femmes dans l'industrie a fait l'objet de débat durant plusieurs décennies.

En outre, à Limoges, depuis l'introduction des cours de dessin appliqués à la création d'étoffes et aux cours de broderie, l'ENAD est, pour les jeunes filles, une ouverture aux métiers de l'industrie textile. Or, dans la base de données « élèves », seulement une jeune fille, « apprentie modiste », exerce une profession dans cette industrie d'art. Les futures ouvrières du textile semblent donc absentes de l'école. Mais, comme le relève Françoise Battagliola dans son *Histoire du travail des femmes,* ces dernières sont bien présentes dans les métiers de l'industrie au XIXème siècle et sont d'ailleurs largement majoritaires dans l'industrie textile[15]. Cependant, à partir du milieu du siècle, la division sexuelle du travail les cantonne aux tâches les moins qualifiées.

De plus, à cette période, l'activité professionnelle féminine dépend autant du statut social que des cycles de la vie familiale. Malgré l'instauration de la gratuité de l'enseignement primaire (1867), puis l'obligation scolaire (1882), la scolarité reste brève et sporadique, particulièrement chez les jeunes filles. L'expérience du travail commence tôt, comme aide au sein de la famille, domestique ou ouvrière. Même en se mariant, les jeunes filles des classes populaires ne cessent de contribuer aux revenus familiaux. Leur activité dépend également de l'évolution de leur statut au sein de la famille : elles passent d'une activité à une autre, en se mariant, en ayant des enfants, selon les caractéristiques du marché du travail local ou en fonction du revenu du mari. Anne-Marie Sohn, dans son article « Les femmes dans la société industrielle », évoque la culpabilisation affligée aux femmes qui abandonneraient leurs enfants pour aller travailler. Elle parle même de la « nature féminine au service du profit[16]». L'image que la société se fait des femmes au XIXème siècle a pesé sur l'insertion professionnelle des ouvrières. Elle explique notamment que dans l'industrie les employeurs attribuent aux

[13] Annexe 19 : Ligne 16.
[14] Annexe 19 : Lignes 17-19.
[15] Battagliola, Françoise, *op.cit.* p. 12.
[16] Sohn, Anne-Marie, « Les femmes dans la société industrielle », *in* Guedj, François ; Sirot, Stéphane, *Histoire sociale de l'Europe, 1880-1970*, Paris, Seli Arslan, 1997, p. 257.

ouvrières des qualités « innées », de précision, de soin, de propreté et de dextérité. Ils vantent leur habilité et leur résistance à la monotonie. Les femmes seraient plus patientes que les hommes mais inaptes à utiliser certains appareils de mesure ainsi que les plus grosses machines, qui leur feraient peur. Ainsi, à l'ENAD, l'absence de futures ouvrières du textile pourrait justifier le statut social bourgeois de la majorité des jeunes filles. Malgré la volonté de Lajolais de diversifier les débouchés pour ces dernières, leur appartenance aux classes plutôt aisées de Limoges les éloignent des professions industrielles.

L'étiquette d'un ouvrage de broderie, conservé au musée Adrien Dubouché, illustre cette idée. En effet, elle permet d'identifier le travail de l'élève Mlle Jeanne Avignon. Sa date est, en outre, estimée entre 1892-1915. Sous la mention de l'âge de la jeune femme, figure ainsi sa profession, suivie de la mention « Néant [17]». Il s'agirait de mener une étude détaillée des ouvrages de broderie, conservés au musée, et notamment des étiquettes, fin de savoir si ce cas, assez révélateur, est unique, ou non.

Par ailleurs, comme déjà constaté précédemment, les jeunes filles se destinent aussi à l'enseignement. Un certain nombre d'entre elles sont en effet inscrites au cours normal ouvert à la formation des futurs institutrices et instituteurs. Le témoignage de Mme Rambault, première directrice de l'École normale d'institutrices de Limoges (1883-1913), relevé dans le second chapitre, indiquait que parmi les demoiselles séjournant au pensionnat Bastin, les « élèves-maîtresses » sont conduites aux cours de l'École Nationale des Arts Décoratifs, ainsi qu'aux cours secondaires municipaux. On peut donc supposer que parmi les inscrites aux cours secondaires, plusieurs d'entre elles se destinent à l'enseignement. Encore une fois, cela est lié à la réforme de 1878 qui rend obligatoire l'apprentissage du dessin dans l'enseignement primaire. Il devient alors nécessaire de former les futurs enseignants, or la profession d'institutrice est alors très exercée par les femmes.

Enfin, afin d'éclairer l'avenir des jeunes filles de l'ENAD, il serait intéressant d'étudier les registres des ouvriers des principales manufactures de la ville. Comparer les noms indiqués dans ces registres avec les noms présents dans les registres d'inscription de l'école permettrait de mettre en relief certains parcours de vie et

[17] Cf. Annexe 20.

d'étudier avec un point de vue de genre, les nombreux métiers des industries d'art en Limousin. Car si les femmes travaillent bel et bien au XIXème siècle, comme le défend Sylvie Schweitzer dans son ouvrage *Les femmes ont toujours travaillé*[18], le poids des stéréotypes de genre qui touchent les institutions de formation professionnelle tend à maintenir les étudiantes dans des professions compatibles à leur statut de femme, de mère, d'épouse. Maintenir les jeunes filles au foyer familial et leur éviter le travail en atelier sont d'ailleurs les principaux objectifs poursuivis par les responsables de ces cours et écoles de dessin de Limoges, écrit l'historien Renaud d'Enfert[19].

II. Devenir ouvrière : une main-d'œuvre peu qualifiée au service de l'industrie

1. Le travail des femmes dans l'industrie de la porcelaine

Si l'ENAD semble former très peu d'ouvrières – ce qui est pourtant son objectif officiel principal – on ne décompte, sur l'ensemble des étudiantes répertoriées dans la base de données « élèves », que six jeunes filles référencées comme « apprenties peintre sur porcelaine », dont une « fleuriste », spécialisée dans la représentation de fleurs, et deux « enlumineuses » sur l'ensemble des étudiantes répertoriées dans la base de données « élèves ». Comme il a été démontré, les enseignements spécialisés en vue des débouchés dans l'industrie porcelainière sont différenciés, les jeunes gens étant formés au moulage et à la décoration, et les jeunes filles exclusivement au décor. De nombreux futurs ouvriers, issus des milieux populaires, sont ainsi bel et bien formés à l'école. Cette question de la sous-représentation des ouvrières à l'ENAD interroge la formation de ces dernières. Si elles ne sont pas formées à l'école, où le sont-elles ?

Les femmes sont en effet bien - voire largement – présentes dans les industries locales, et notamment dans l'industrie porcelainière. Camille Grelier indique qu'en 1909, le nombre total d'ouvriers porcelainiers atteint le chiffre de 9000. Sur ce chiffre on compte 3 500 femmes et enfants. En 1901 on compte 3000 femmes[20]. Elles sont surtout

[18] Schweitzer, Sylvie, *Les femmes ont toujours travaillé. Une histoire de leurs métiers, XIXe et XXe siècles,* Paris, Odile Jacob, 2002.
[19] D'Enfert, Renaud, « Des écoles de dessin pour les jeunes filles. L'exemple de Limoges, années 1850-1880», *Cahiers de RECITS*, n° 11, 2019, p. 106.
[20] Grellier, Camille, *L'industrie de la porcelaine en Limousin*, Paris, Emile Larose, 1909, p. 366.

employées comme garnisseuses[21], espasseuses[22], émailleuses[23], retoucheuses, quelquefois comme couleuses et mouleuses dans la fabrication, mais également comme poudreuses, décalqueuses, brunisseuses, dans la décoration. En pratique, les femmes participent donc tout de même bel et bien à la fabrication des pièces, notamment au travail de coulage et de moulage, alors que les cours de l'ENAD leur sont fermés. Camille Grellier révèle cependant que les postes sont particulièrement genrées, les femmes s'occupant principalement des tâches délicates et minutieuses. Leurs fonctions semblent donc complémentaires au travail masculin. Mais, à Limoges, d'après Laurent Bourdelas, les femmes sont majoritaires dans les ateliers de décoration et représentent 21% de la main d'œuvre en 1905. Elles ont cependant des salaires inférieurs de 20 à 50%[24].

Dans son article sur la porcelaine de Limoges, Florent Le Bot explique en effet que les nouvelles techniques d'impression industrielle induisent des bouleversements au niveau de la décoration et du travail ouvrier[25]. L'impression, qui permet une standardisation des objets décorés, induit de nouvelles logiques de productivité et petit à petit le travail long et minutieux du peintre en porcelaine est remplacé par celui plus simple d'une ouvrière décalqueuse. Or, la nouvelle pratique de la chromolithographie[26] n'exige pas de qualification particulière, donc pas de formation en dessin requise. Le travail de décoration connait alors une large féminisation. Les conditions de travail sont néanmoins très difficiles, à cause notamment de l'insalubrité des manufactures et des faibles salaires.

Marie-Louise de Maillard, ancienne élève de l'ENAD, expose ces conditions de travail dans la monographie « Décoreuse de porcelaine de Limoges[27]», qu'elle publie en

---

[21] « La garnisseuse prend délicatement l'anse et avec un peu de pâte très liquide la fixe à la tasse. Le joli métier : ces jeunes filles le font vraiment avec grâce » écrit Perrier, Antoine, dans : *Porcelaines de Limoges : une industrie de la région,* Limoges, E. Rivet, 1937, p. 26.

[22] « Ce qu'elles en époussètent des soupières ou des compotiers dans une journée ! […] De beaux bras fermes, un geste plein d'élégance. A peine si elles ont l'air de caresser la pièce. On les appelle espasseuses. Rien qui fasse penser à l'espace dans ce travail » ajoute Antoine, Perrier dans *Ibid*, p. 32. Leur métier consiste ainsi à dépoussiérer les pièces avant qu'elles soient trempées dans le bain d'émail.

[23] L'émaillage consiste à faire disparaitre la porosité de la porcelaine et lui donne son aspect brillant par l'immersion dans un bain d'émail, un mélange de feldspath, de quartz broyés en poudre très fine et d'eau additionnée de vinaigre et de sel.

[24] Bourdelas, Laurent, *Histoire de Limoges*, La Crèche, Éditions Geste, 2014, p. 103.

[25] Le Bot, Florent, « La porcelaine de Limoges (1840-1940) : décorée ou en blanc ? », *in* Pierre, Lamard ; Stoskopf, Nicolas, *Art & Industrie. XVIIIe – XXIe siècle*, Paris, Editions Picard, 2013, p. 167.

[26] Cf. chapitre 1.

[27] De Maillard, Marie-Louise, « Décoreuse de porcelaine de Limoges (Haute-Vienne – France) journalière dans le système des engagements volontaires permanents d'après les renseignements recueillis sur les lieux en 1901 », Les ouvriers des deux mondes, Société d'économie sociale, troisième série – 7ème fascicule, 1903.

1903 aux éditions « Les ouvriers des deux mondes » de la Société d'économie sociale, établie à Paris. Françoise Battagliola indique, dans son article « Femmes auteurs de monographies ouvrières[28]», que Mme de Maillard a réalisé cette monographie, tout comme celle qu'elle publie sur les teinturiers de ganterie et gantières de Saint-Junien[29], alors qu'elle est institutrice privée à Limoges. L'historienne détaille également la biographie de la jeune femme (1875-1947). Marie-Louise de Maillard provient ainsi d'une ancienne famille de la noblesse dordognaise, voisine et amie des du Maroussem, dont l'un des membres, Pierre du Maroussem, est l'un des principaux enquêteurs de la Société d'économie sociale qui publie le reportage de la jeune femme. Elle est la fille de Raoul de Maillard, propriétaire désargenté, et d'Alixe de Larmandie, fille d'un juge de paix. De sa trentième année à son mariage, en 1915, elle vit à Limoges avec deux de ses sœurs, avec qui elle ouvre un cours privé pour fillettes. Marie-Louise de Maillard est ainsi l'exemple d'une jeune femme de bonne famille, devenue enseignante suite à sa scolarité à l'ENAD de 1897 à 1901[30]. Sa carrière correspond d'ailleurs à ses années de célibat, arrêtant son activité après son mariage avec le veuf Gorges Dubois de Fresne, propriétaire en Gironde.

Dans sa monographie, elle porte une attention particulière à la condition des femmes dans l'industrie et leur rôle dans la famille ouvrière. Le ménage décrit est exceptionnel dans la mesure où il est exclusivement composé de femmes : une mère et ses trois filles, suite à un veuvage précoce. Catherine, la mère, est brunisseuse, Marie, l'aînée est enlumineuse, Marguerite est décalqueuse et la plus jeune, Jeanne, « fileur ». D'après l'enquête, la famille vit dans une certaine aisance, au Faubourg de Paris. Marie-Louise de Maillard note qu'elles ont d'ailleurs su, grâce à leurs vertus morales, « supporter cette montée sociale sans se corrompre.[31]»

---

[28] Battagliola, Françoise, « Femmes auteurs de monographies ouvrières », *Les études sociales*, no 138, 2e semestre 2003, p. 64.

[29] De Maillard, Marie-Louise, « Teinturier de ganterie et gantières de Saint-Junien (Haute-Vienne – France) tacherons dans le système des engagements volontaires permanents d'après les renseignements recueillis sur les lieux en 1904 et 1905 », Les ouvriers des deux mondes, Société d'économie sociale, troisième série – 13ème fascicule, 1906.

[30] L'un de ses plats, primé en 1899, a été porté à notre attention dans le chapitre 4.

[31] De Maillard, Marie-Louise, « Décoreuse de porcelaine de Limoges (Haute-Vienne – France) journalière dans le système des engagements volontaires permanents d'après les renseignements recueillis sur les lieux en 1901 », Les ouvriers des deux mondes, Société d'économie sociale, troisième série – 7ème fascicule, 1903, p. 399.

L'auteure s'attache à décrire l'atelier de décor où les ouvrières travaillent, ainsi que leurs différentes tâches. Vêtues de longues blouses d'indienne bleue, les enlumineuses couvrent de couleurs les dessins imprimés sur la porcelaine. Les décalqueuses découpent les dessins, les disposent « avec grâce[32]» sur l'objet, puis pressent, avant de laver la pièce à grande eau. Une fois le papier enlevé, le dessin reste imprimé. Les brunisseuses rendent à l'or, noirci par la cuisson, l'éclat qu'il doit avoir, en frottant longuement la partie décorée au moyen d'une agate. Enfin, le travail de « fileur » consiste à créer, à l'aide d'un tour, les filets qui ornent les pièces. Ce travail est « ordinairement réservé aux hommes, il est fort bien payé[33]. »

Elle mentionne également le métier de « fleuriste », qui aurait le privilège de peindre et dessiner à volonté l'œuvre de son imagination, un métier également traditionnellement réservé aux hommes. Une apprentie fleuriste est pourtant bien présente à l'ENAD. Il s'agit de Mlle Angèle Lejeune, née le 12 avril 1868 à Limoges et domiciliée au 7 Impasse du Petit Tour. Elle entre à l'école le 14 octobre 1881, âgée alors de 13 ans. Une élève du même nom a déjà été relevée dans le chapitre 5. Jean-Marc Reynaud[34] mentionne en effet, dans son catalogue, une jeune fille inscrite de 1885 à 1890. Or, dans les registres d'inscription aucune Mlle Lejeune n'apparait en 1885. Il pourrait donc s'agir de la même personne, qui aurait obtenu des récompenses et serait donc présente dans les bulletins de distributions de récompenses qu'à partir de 1885. Le cas de cette jeune fille semble ainsi exceptionnel. Marie-Louise de Maillard, ayant été à l'école, affirme ne connaître que « trois femmes fleuristes » à Limoges dont deux filles de chef d'atelier, aux profils plutôt privilégiés. On peut donc conclure que même si une jeune fille le souhaite, elle ne peut pas prétendre aisément à cette profession.

En ce qui concerne la formation, l'auteure ajoute qu' « une femme, faisant accidentellement le métier de « fileur », frappée de l'intelligence et de la docilité de Jeanne, demanda à l'aînée la permission de la prendre comme apprentie pour une partie où elle obtiendrait de meilleurs salaires[35]. » Ainsi, la jeune fille est formée directement auprès d'une patronne, en tant qu'apprentie. Il s'agit des seules informations présentes sur la formation des femmes de la famille. Elles semblent formées directement au sein

[32] *Ibid*, p. 401.
[33] *Idem*.
[34] Reynaud, Jean-Marc, *Catalogue : Œuvres d'élèves en porcelaine grand feu, Ecole Nationale des Arts Décoratifs,* Limoges, entre 1883 et 1914, mai 2018, non publié.
[35] De Maillard, Marie-Louise, *op.cit*, p. 110.

des ateliers, et par les membres de leur famille, étant ouvrières porcelainières de génération en génération.

Néanmoins, comme le rapporte Françoise Battagliola, ce portrait de femmes contraste avec la description particulièrement virulente de la corruption des porcelainières décrite dans la dernière partie de l'enquête, consacrée au travail des femmes dans l'industrie. Mlle de Maillard rapporte en effet qu'avec l'usage de la chromolithographie apparaissent notamment les « poudreuses », des jeunes filles qui seraient « attirées par les hauts salaires », mais au « prix de leur santé, parfois de leur vie[36]». En effet, leur tâche consiste à broyer les couleurs et les répandre sur les dessins, or, malgré les précautions, le travail demeure très dangereux à cause des produits nuisibles manipulés et respirés.

Marie-Louise de Maillard décrit enfin les conséquences de la révolution industrielle sur la productivité des manufactures. Elle dépeint une situation générale où le développement du labeur féminin semble entrer en concurrence avec le travail artistique des hommes, mais aussi remettre en cause les bonnes mœurs :

> Malgré cela, l'atelier de décor est de plus en plus envahi par les femmes. La vogue est à la porcelaine décorée en chromolithographie, c'est celle-là qui s'achète en masse, les produits le plus fins n'ont qu'un marché bien autrement restreint. Plus n'est besoin d'artistes, il faut des gens de métier. La division du travail permet d'arriver à des résultats surprenants : une ouvrière peut polir cinquante tasses par jour, une doreuse fait trente filets à l'heure.
> Mais le milieu est très démoralisateur, une camaraderie souvent dangereuse s'établit entre ouvriers et ouvrières réunis pour le travail. Les conversations sont fort libres[37].

Cette liberté des conversations semblerait une cause de corruption des ouvrières. L'intégration du travail féminin dans les ateliers de décor est décrite ici comme un danger. Leur place semble réservée au travail à domicile, plus sûr et convenable. Marie-Louise de Maillard ajoute que certaines femmes travaillent la porcelaine en dehors de l'atelier, mais ce sont généralement des femmes d'un certain âge. Elle les décrit ainsi :

[36] *Ibid,* p. 429.
[37] *Idem.*

> Leur situation n'a pas changé depuis qu'il y a des fabriques, et leur nombre n'a augmenté qu'en proportion de la multiplication des manufactures. Elles sont considérées comme des « manœuvres » et non comme des « artistes », leur labeur est à peu près le même que celui qu'elles auraient ailleurs comme servantes ou blanchisseuses, etc, leur salaire n'est pas plus élevé.
>
> Ce ne sont pas des déclassées, mais souvent des révoltées, plus terribles que les hommes aux époques de grèves, plus haineuses qu'eux dans leur hostilité religieuse et plus grossières. Toutes les ouvrières en porcelaine, en générale, sont de fort piètres ménagères ; entrées très jeunes à l'usine, elles n'ont aucune idée d'économie domestique. Une « porcelainière » est, en dehors de la fabrique, un être inutile, désœuvré, presque toujours sans principes religieux, avec un feu caché de colère et d'envie que la misère et la faim rallumeront à la prochaine occasion. Jeunes filles, elles dépensent tout leur salaire en toilette[38].

Ainsi, le travail des femmes au sein de l'atelier irait totalement à l'encontre de leur rôle de bonne ménagère, mais aussi de leur nature docile et douce, étant « révoltées », « haineuses » et « grossières ». Le travail à l'usine altérerait leur bonne éducation et aurait pour conséquence leur incapacité à gérer leur argent, à être raisonnables, pondérées. Elles seraient même, en dehors de l'usine, des êtres inutiles. Une femme non conforme au rôle que l'on attend d'elle dans la société, n'aurait aucune légitimité, aucune fonction. L'auteur relève leur caractère « révolté », qui serait encore « plus terrible » que celui des hommes, en période de revendications politiques. Il est vrai que les femmes ont joué un réel rôle dans l'histoire des grèves, notamment lors des grèves de 1905[39]. Cette période marque ainsi une rupture dans l'histoire de l'industrie porcelainière, les ouvriers revendiquant des conditions de travail moins dégradantes, plus acceptables, moins mortelles. Il serait intéressant d'interroger le lien entre les élèves ou anciens élèves de l'ENAD, apprenti.e.s dans l'industrie porcelainière et les grèves de 1905. L'ENAD est-elle une institution politisée ? S'implique-t-elle dans les revendications des grévistes ? Les jeunes filles bourgeoises de l'ENAD, semblant non concernées par la question, sont-elles cependant touchées par le mouvement ?

---

[38] *Ibid.*, p. 430.

[39] Voir la thèse de Danthieux, Dominique, *Le département rouge. République, socialisme et communisme en Haute-Vienne (1895-1940),* Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005.

2. Les femmes dans les industries d'art : alliées ou concurrentes ?

Ces questions des grèves et des luttes ouvrières interrogent finalement les relations entre ouvriers et ouvrières dans l'industrie. La présence des femmes dans les manufactures et ateliers fait-t-elle d'elles des alliées, ou bien des concurrentes, au travail masculin ?

En effet, une des raisons évoquée par la peintre Luisa Chatrousse – auteure du guide d'orientation – pour justifier l'accès limité des femmes sur le terrain des métiers dits « masculins » est qu'elles remettraient en cause le travail des hommes. Dans cette publication cette vision est cependant fortement liée au contexte d'écriture, largement postérieur à la présente étude. Ayant remplacé les hommes dans les usines, les femmes apparaissent comme de véritables concurrentes, qui auraient pénétré un espace qui n'est pas le leur. Leur vrai rôle seraient avant tout à leur foyer ajoute l'auteure. Mais, Camille Grellier mentionne, dès 1909, la concurrence que représente le travail féminin :

> La fabrication de la porcelaine étant subdivisée en un grand nombre d'opérations qui pour beaucoup n'exigent pas un travail de force, les ouvriers ont à redouter la concurrence du travail féminin qui se vend à un prix beaucoup moins élevé[40].

Selon l'auteur, « les ouvriers porcelainiers limousins ont compris cette menace, ils s'efforcent de garder au moins leurs positions et de reléguer les femmes dans les fonctions secondaires qui leur ont été dévolues jusqu'à présent[41]. » Si les femmes sont perçues comme des concurrentes, c'est avant tout car elles représentent une main d'œuvre moins chère. En 1897, dans la *Revue des arts décoratifs*, est d'ailleurs publié un article, intitulé « Les femmes dans les ateliers : conversation avec M. Gattiker[42] », dans lequel l'auteur relève un fait divers : celui d'une querelle entre les dessinateurs d'un atelier et leurs supérieurs. Les ouvriers auraient refusé toute entrée des femmes dans leur atelier, ayant peur qu'elles fassent baisser leurs salaires.

---

[40] Grellier, Camille, *op.cit,* p. 365.
[41] *Ibid*, p. 366.
[42] Anonyme, « Les femmes dans les ateliers : conversation avec M. Gattiker », *Revue des arts décoratifs*, vol.17, 1897, p. 28.

A Limoges, cette concurrence de la main d'œuvre féminine moins qualifiée et moins rémunérée est donc bien présente. Les femmes remettraient en cause le travail des hommes, qui, lui seul, aurait une valeur artistique, en perdition. Leur emploi est en effet en corrélation avec le développement des nouvelles techniques de production qui valorisent la copie du décor en série au détriment de l'artisanat d'art, authentique et original. Or, dans la seconde moitié du siècle, c'est au moment même où cette place des décorateurs est déstabilisée que la dimension artistique de la porcelaine est valorisée et célébrée.

La « Collectivité des artistes chambrelans » – qui fusionne en 1907 avec le collectif d'anciens élèves « La Fleur » - illustre ce paradoxe. Cette association est créée sous l'impulsion de la chambre de commerce et du président Firmin Ardant, ainsi que de l'administration de l'ENAD, et notamment du professeur de chimie Edouard Peyrusson, en vue de l'Exposition universelle de 1889. Les quarante-quatre artistes et artisans qui la constituent, pour la plupart issus de l'ENAD[43], ont pour objectif d'offrir ou d'exposer au public des modèles de productions céramiques différents de ceux produits en série dans les manufactures. Florent Le Bot indique que parmi ce groupe se trouvent des artistes reconnus comme Antonio Faliéri, Antoine Furlaud ou encore Edouard Knoepflin. Ce collectif de décorateurs travaillent exclusivement à domicile, d'où le nom de « chambrelans ».

Cependant, malgré cette activité hors de l'atelier, il ne compte aucune femme dans ses rangs : elles semblent exclues de cette entreprise de valorisation et d'encouragement. D'après le *Courrier du Centre*, cette « collectivité des artistes peintres et décorateurs [permet à] certains artistes ou artisans, sans grands moyens financiers de participer à la grande manifestation artistique et industrielle de 1889 [44]». En effet, l'association a un véritable objectif d'émulation. Au sein même du mode d'adhésion, il est demandé aux postulants de démontrer leur maîtrise technique en réalisant un chef-d'œuvre, avant d'être élus par leurs pairs à l'aide d'un scrutin secret, explique Dominique Danthieux[45]. Les sociétaires font connaître au sein des expositions leurs productions et s'entraident à cultiver leur goût. Ils tendent également à maintenir la supériorité de la fabrication authentique et artisanale de la porcelaine de Limoges, et

[43] Le Bot, Florent, *op.cit*, p. 172.
[44] *Courrier du Centre*, 5 juillet 1889, cité dans *Ibid*, p. 173.
[45] Danthieux, Dominique, *op.cit,* p. 81, cité par Le Bot, Florent, *Idem.*

surtout sa décoration. C'est pourquoi le groupe reçoit plusieurs médailles et prix au cours de son histoire.

Ainsi, en 1891, un cours spécialisé est créé à l'ENAD à l'intention des chambrelans eux-mêmes. Il s'agit d'un « cours supérieur de composition appliquée à la céramique », qui s'achève sur un concours entre les auditeurs. Or, dans *Les industries d'art*, Marius Vachon explique que :

> Les chambrelans ont déserté ce cours, dont l'enseignement, déclarent-ils était trop au-dessus du niveau de leur instruction artistique, et s'adressait bien plutôt aux élèves femmes de l'école, qui là comme dans le cours de peinture céramique constituaient la grande majorité des auditeurs, bien qu'aucune d'elles ne se destine à la profession de décorateur sur porcelaines[46].

Alliées ? Concurrentes ? Les femmes exercent dans l'industrie des tâches complémentaires au travail des hommes, qui, cependant, ne nécessitent aucune formation artistique comme celle proposée par l'ENAD, et des tâches sous-payées et moins valorisées. Elles sont ainsi exclues des postes les plus reconnus, ceux de chefs d'ateliers, ou de décorateurs sur porcelaine, profession reconnue en tant que profession artistique. Le cas de l'association des chambrelans est enfin une preuve que des anciens jeunes gens de l'ENAD deviennent bel et bien, après leur passage à l'école, des artistes renommés et considérés comme tel par leurs pairs. Malgré ces diverses problématiques, les jeunes filles de l'ENAD peuvent-elles elles-aussi prétendre à une carrière artistique après leur formation ?

III. Une possible reconnaissance artistique : une avancée de fin de siècle ?

1. Devenir une « artiste »

Mais qu'est-ce que signifie devenir « artiste », quand on est un homme, une femme, à la fin du XIXème siècle ? Est-ce une profession, un statut, un rôle social, une distinction, source d'indépendance financière ? Les femmes, reconnues pour leur goût prononcé pour les arts décoratifs, sont-elles ainsi considérées comme des « artistes », des artisanes d'art ou de simples amatrices ?

[46] Vachon, Marius, *Les industries d'art, les écoles et les musées d'art industriel en France (départements),* Nancy, Berger-Levrault, 1897, p. 213.

Cette question de la définition du statut « d'artiste » touche également les hommes, cependant la difficulté pour les femmes d'obtenir ce titre professionnel et social les désavantage par rapport à leurs homologues masculins. Une citation de John Ruskin, défenseur et prometteur des *Arts & Crafts*, résume assez bien la complexité du phénomène : « Il faut répandre le goût des arts dans les masses, non pour que chaque ouvrier fasse grossièrement le métier d'un artiste, mais pour qu'il fasse artistiquement son métier d'ouvrier[47] ». Que les ouvriers fassent « artistiquement » leur métier, c'est tout le projet de l'ENAD. Or, ces ouvriers d'art industriel, ces décorateurs, ne sont pas à proprement parler considérés comme des artistes, n'ayant notamment pas le droit de signer leurs productions au sein des manufactures. Ils demeurent le plus souvent dans l'anonymat, dans l'ombre du nom des grands industriels pour qui ils travaillent. C'est pourquoi, il semblerait finalement que ce soit au sein de la formation, au cours de leur cursus scolaire à l'école, que les élèves, futurs ouvriers et artisans, sont le plus considérés comme des artistes, comme cela a été remarqué à plusieurs reprises dans les précédents chapitres.

Le débat sur l'union de l'art et de l'industrie à l'œuvre au XIXème siècle oppose d'ailleurs d'un côté ceux qui revendiquent pour l'artiste une place en amont de la création, au stade du projet, et ceux qui considèrent la « main » et « l'esprit » comme des facettes indissociables de la création artistique. C'est donc l'ambiguïté du statut de leur production artistique, qui contribue à la difficulté de définir leur statut. La valeur d'une production décorative est en réalité remise en cause du fait de son utilité, de l'intervention de procédés industriels sur sa création, et par les questions de propriétés intellectuelles qu'elle soulève, beaucoup de mains travaillant à la réalisation d'un même objet. Ainsi, par exemple, les salons organisés annuellement au palais des Champs-Elysées n'admettent les arts décoratifs que dans une acception très restrictive.

Il est finalement possible de faire un parallèle entre la discrimination que connaissent à cette même époque les œuvres des créatrices, considérées comme des exceptions, et les productions décoratives. C'est pourquoi Charlotte Foucher souligne la corrélation que l'on peut faire entre genres artistiques et genres sexués, qui permet de

[47] Cité dans : Besse, Nadine, « Construire l'art, construire les mœurs. La fonction du musée d'art et d'industrie selon Marius Vachon », *in* Stéphane, Michaud, (dir.) *L'édification, morales et cultures du XIXème siècle*, Paris, Créaphis, 1993, p. 51.

rendre compte de la complexité des stratégies mises en place par les femmes pour transgresser leur supposée incapacité créative.

Jusqu'à la fin du siècle, il est également difficile pour une artiste de se faire connaître sans être l'épouse ou la fille d'un peintre, d'un artiste de métier. Marie-Jo Bonnet explique cependant dans son ouvrage *Les femmes dans l'art*[48], que les filles de peintres sont plus rares, car au XIXème siècle, la transmission du métier se fait par le mariage plus que par l'intermédiaire des familles bourgeoises, qui auraient perdu toute capacité à mettre en valeur le talent de leurs filles. Ernest Lefébure énonce ainsi dans sa conférence sur l'Exposition des arts de la femme de 1892 :

> Mais vous, Mesdames, étant Parisiennes, vous avez toutes les qualités qu'il faut pour faire des œuvres d'art, marquées de la forte empreinte d'esprit qui cherchent et qui trouvent de nouvelles et plus intenses expressions du beau. D'ailleurs, plusieurs d'entre vous sont parentes ou amies de nos plus grands artistes. Ils ne vous refuseront pas, si vous le leur demandez, l'appui de leurs conseils et de l'aide de leur crayon.[49]

L'aide, ou plus souvent le soupçon d'aide, apportée aux jeunes femmes par de proches parents dans la réalisation de leurs travaux, est une problématique fondamentale dans l'histoire des femmes artistes. Elle questionne à la fois les capacités créatrices des femmes, l'authenticité de leur création, et leur impossibilité à « se construire » une renommée par leurs propres moyens, par leurs uniques talents.

Dans l'histoire de l'ENAD, le parcours de Marie Emilie Klein (1877-1966), plus connue sous le prénom de Jeanne Klein, révèle ces enjeux. Identifiable dans les distributions de récompenses à partir de 1890, elle suit notamment les cours de Charles Bichet, professeur et artiste reconnu, dont le parcours mérite une attention particulière.

Né à Paris en 1863, il se forme à l'ENAD Paris, et enseigne à Limoges à partir de 1890, à l'âge de 27 ans. Dans la publication qu'il consacre à la vie du peintre, Marcel Merguillet (élève à partir de 1922) évoque l'année 1905, où ses dessins, aquarelles et premières peintures obtiennent les meilleures places au Salon des Artistes Français.

---

[48] Bonnet, Marie-Josèphe, *Les Femmes dans l'art, Paris,* éd. La Martinière, 2004, p. 56.

[49] Union centrale des arts décoratifs, *Les Travaux d'Art féminins modernes à l'Exposition des arts de la femme, conférence faite au Palais de l'Industrie, le 2 décembre 1892 par M. Ernest Lefébure*, Paris, Ancienne Maison Quantin, non daté, pp. 24-25.

Cependant la même année, Charles Bichet, assailli de doutes, détruit une grosse partie de ses œuvres, considérant avoir pris la mauvaise voie. Il redevient alors écolier, à la veille de connaître le succès et la gloire[50]. Nous avons cité dans le chapitre 5, le porte-bouquet qu'il réalise en 1883 alors qu'il est encore étudiant à l'ENAD Paris, et qui lui vaut le Grand prix de la fondation Adrien Dubouché, dans le cadre du concours de l'atelier d'application décorative. Bichet poursuit ainsi son activité artistique personnelle en parallèle de ses enseignements de composition d'ornements, de peinture de fleurs et de gravure à l'eau-forte[51]. A son arrivée à Limoges, il est secondé par Eva Alexandre. Il est décrit par Marcel Merguillet comme un professeur dévoué, exigeant, qui encourage ses étudiants à alimenter leur créativité en fréquentant la bibliothèque et le musée.

Ainsi, Jeanne Klein est également une élève proche de son maître. En effet, la jeune femme habite à la même adresse que le peintre et son épouse, au 12 rue d'Antony à Limoges, jusqu'à la fin de ses jours, en 1966. La vue depuis la maison familiale constitue en effet un motif partagé par ces deux artistes[52]. La jeune femme développe sa propre création en parallèle de son poste d'enseignante à l'ENAD. Elle voyage et expose, à Limoges et à Paris. Dans les années 1990, le galeriste Jean-Claude Hyvernaud consacre une exposition à son œuvre, dans la galerie ARTSET, à Limoges. Dans le cadre de cette exposition, Mme Salon-Jouhaud, parente de la jeune femme, rédige une courte notice sur sa vie et son œuvre[53]. En effet, Mme Salon-Jouhaud n'est autre que la fille de Monsieur et Madame Jouhaud, nouvelle compagne de Charles Bichet, avec qui Jeanne Klein habite. Cette dernière est définie comme une « artiste méconnue » et son emploi à l'école, qualifié de « gagne-pain ». On apprend également que la jeune femme peint principalement des fleurs et des paysages, des fruits et des légumes, mais quelques fois des études de nus ou des portraits. Mme Salon-Jouhaud atteste que c'est sous la conduite de Bichet, qui décèle son talent, qu'elle le développe, « l'imprégnant de la puissance de son enseignement ». Il semblerait ainsi que c'est le lien particulier que la jeune fille

[50] Merguillet, Marcel, *Charles Bichet (1863-1929), peintre, professeur à l'Ecole Nationale d'Arts Décoratifs de Limoges. Son enseignement*, Limoges, 1948, p. 15.

[51] Pour voir ses œuvres, consulter notamment : Musée des beaux-arts Palais de l'Evêché, *Miniatures & dessins : collections du musée municipal de l'Évêché-Musée de l'Email de Limoges : catalogue sommaire raisonné,* par Caroline, Baujard, Limoges, Musée de l'Evêché-Musée de l'Email, 1997, pp. 53-58.

[52] Musée des Beaux-Arts de Limoges, *Dossier pédagogique destiné aux classes du second degré : Exposition « Charles Bichet, volume, lumière, couleur » 3 juin – 19 septembre 2016,* [en ligne], consulté le 07/06/2021 URL : http://www.museebal.fr/sites/default/files/img/DOSSIER%20PEDAGOGIQUE%20Bichet.pdf

[53] La notice de Mme Salon-Jouhaud, non datée, n'a pas été publiée. Elle fut imprimée en plusieurs exemplaires et distribuée au public dans lors de l'exposition.

entretient avec le maître qui lui aurait permis de développer activement sa pratique et sa carrière dans les Beaux-Arts.

Elle suggère également que c'est seulement une quinzaine d'années après la mort de Charles Bichet que la sensibilité personnelle de Klein va « véritablement exploser », alors qu'elle est « affranchie (…) du besoin de reconnaissance, libre d'obligations familiales ». Il semblerait en effet que la jeune femme ne se soit jamais mariée. Enfin, le fruit de son travail semble disséminé dans différentes collections privées et il serait intéressant d'inventorier ses productions pour mener une étude plus complète de son œuvre.

Ainsi, son parcours, assez exceptionnel, révèle à la fois la nécessité pour les femmes d'avoir une activité lucrative pour subvenir à leurs besoins si elles souhaitent poursuivre leur carrière artistique, mais aussi le soutien particulier de maîtres ou de proches parents de genre masculin. L'exemple de Jeanne Klein est également celui d'une jeune femme, qui ne s'est jamais mariée, n'a jamais eu d'enfants, et a ainsi pu se consacrer exclusivement à sa carrière, comme Eva Alexandre. Toutes deux vont également devenir professeure de dessin pour subvenir à leurs besoins, un fait finalement très commun, cette profession étant parfaitement adaptée à la pratique de la peinture.

2. Portraits de femmes, parcours d'exception

Le parcours singulier d'Eva Alexandre permet en effet de questionner la reconnaissance symbolique et professionnelle apportée par l'ENAD. Scolarisée à l'Ecole municipale des beaux-arts appliqués à l'industrie à partir de 1876, jusqu'en 1881, elle reçoit, à cette date, le premier prix de dessin d'après la grande bosse d'ornement, le premier prix de dessin d'après la plante vivante, d'après nature, le premier prix d'anatomie, de peinture de fleurs et de peinture sur céramique. En 1882, elle reçoit le Grand prix du Ministre, le Grand prix de la chambre de commerce et le Grand prix d'honneur de l'école. D'abord recrutée en tant que répétitrice, elle devient professeure de dessin en 1883, et seconde Charles Bichet à partir de 1890. A partir de 1893, elle enseigne également la peinture de fleurs. Quelques années plus tard, elle publie un manuel de dessin intitulé : *Le dessin pour les écoles primaires*[54]. Durant ses années

[54] Alexandre, Eva, *Le dessin pour les écoles primaires*, Limoges, Imprimerie Payenneville, 1898, cf. Annexe 21.

d'enseignement, elle pratique la peinture, le dessin et la décoration sur porcelaine. Elle expose à plusieurs reprises à Limoges, comme à l'exposition Blanc et Noir de 1889.

Une partie de ses tableaux et aquarelles est conservée au musée des Beaux-Arts de Limoges ainsi qu'au Musée Adrien Dubouché comme ses aquarelles : *Panier de framboises*[55] de 1894 (51,5 x 62 cm), signé à droite « Eva Alexandre » et acheté à l'artiste pour 150F[56], ou encore *Roses trémières rouges doubles* (90x63 cm) réalisée en 1886. Cette dernière est d'ailleurs acquis par l'ENAD en 1887 pour servir de modèles aux élèves[57]. On y retrouve également l'huile sur toile *Chrysanthèmes en bouquet dans un vase* de 1895[58] et l'huile sur carton *Girofles jaunes et brunes* de 1903. A partir des années 1900, elle peint également des paysages dans un style impressionniste, comme ses huiles sur toile : *Paysage au bord de l'eau* (vers 1900), ou encore sa *Vue prise des jardins du Luxembourg*[59].

Son talent de peintre sur porcelaine est reconnu et récompensé à plusieurs reprises lors d'expositions et de concours organisés par l'école ou l'Union centrale des arts décoratifs. Elle reçoit également une palme académique pour son enseignement, et est nommée Officier de l'instruction publique en 1898. Le 3 février 1898, un article lui est consacré, à ce propos, dans le journal *Le Petit Centre* :

> Mlle Alexandre
>
> Nous avons annoncé, hier, que Mlle Alexandre, professeur à l'Ecole d'arts décoratifs de Limoges, venait d'être nommée officier de l'Instruction publique.
>
> Cette haute distinction n'est décernée que très rarement à une femme ; c'est ainsi que, dans la longue promotion publiée aujourd'hui par l'Officiel, nous voyons seulement, figurer, avec le nom de Mlle Alexandre, ceux de Mlle La Villette, artiste peintre à Lorient, et de Mme Perret-Michel, fondatrice et directrice de l'ouvroir de Tullins.
>
> Après avoir été longtemps la plus brillante élève de notre école d'arts décoratifs, Mlle Alexandre y a été nommée professeur et, pendant plus de quatorze ans, a exercé ses fonctions avec un talent très remarquable et très personnel.

---

[55] Annexe 21.
[56] Musée des beaux-arts Palais de l'Evêché, *Ibid*, p. 45.
[57] *Idem*.
[58] Louvrier de Lajolais, *Musée national Adrien Dubouché, de Limoges. Catalogue des peintures, cartons, dessins, aquarelles et miniatures, gravures en médaille, vitraux et tableaux sur lave, faïence et porcelaine,* Limoges, Ducourtieux, 1903, p. 7 et p. 30.
[59] Reynaud, Jean-Marc, Catalogue : Œuvres d'élèves en porcelaine grand feu, École Nationale des Arts Décoratifs, Limoges, entre 1883 et 1914, mai 2018, non publié.

> A différentes reprises, elle a exposé au Salon des Champs-Elysées des aquarelles et des miniatures sur porcelaine fort remarquées : enfin, elle a formé dans notre ville de très nombreuses élèves, dont beaucoup sont devenues de véritables artistes.
> Il y a sept ans environ, elle avait été nommée officier d'académie ; la nouvelle distinction qu'elle reçoit a été accueillie avec un plaisir très vif par tous ceux qui la connaissent et notamment par le personnel de l'École.
> Vendredi prochain, le directeur, M. Louvrier de Lajolais, lui remettra les palmes d'or en présence des élèves, au cours d'une cérémonie tout intime[60].

Eva Alexandre est ainsi l'élève et ancienne élève qui a reçu le plus de distinctions honorifiques dans l'histoire de l'école. C'est pour cette raison qu'il est étonnant qu'elle ne fasse pas partie de l'association « La Fleur », pourtant ouvertes aux femmes. Il serait intéressant de comparer les diverses distinctions[61] reçues par les professeurs de genre masculin et féminin de l'école : sont-elles les mêmes ? Ont-elles les mêmes valeurs ? Ce que l'on remarque d'une manière générale, c'est qu'Eva Alexandre semble être véritablement une figure d'exception parmi l'ensemble des jeunes filles de l'école et les professeurs.

Dans les sources, des éloges comme celle relevée dans le *Petit Centre,* sont très régulières. En 1889, Lajolais écrit qu'il avait remarqué dans « cet enfant bien douce et très réfléchie, son calme, la précision de ses réponses dans ses examens[62] ». Cela l'avait d'ailleurs engagé à « la diriger dans l'enseignement. » Dès la fin de son apprentissage, Eva Alexandre est effectivement chargée d'une classe de soixante petites filles nouvellement inscrites à l'école. On peut se demander quel aurait été son avenir si les qualités qu'on lui alloue n'étaient pas celles que l'on attribue aux enseignantes. Elle fait figure d'exception car c'est aussi une personnalité très présente dans les archives et elle semble finalement à elle-seule incarner la réussite de l'école. Rechercher ses archives privées, voire peut-être ses descendants, permettrait de récolter plus d'informations à son sujet. Ce personnage est en effet très intéressant pour notre étude car il incarne également la dichotomie entre la femme artiste et l'amatrice d'art. A noter que la jeune femme ne s'est jamais mariée, et a pu, à nouveau, consacrer sa vie à son art.

---

[60] Registre des coupures de presse : 3 février 1898, *Petit Centre* (ADHV 44J7)
[61] Cf. Gratifications et récompenses : correspondance (1884-1895, 1898). Traitements et retenues : états nominatifs du personnel, pièces comptables, bulletins de renseignements (1929-1935). Contributions exceptionnelles : pièces comptables (1933). 1884-1933 (ADHV 44J16)
[62] Proposition de palme académique pour Eva Alexandre (ADHV 44J19)

L'élève Marie David se distingue également, en tant que lauréate de nombreuses récompenses de 1882 à 1887. Bénédicte Sardin, dans son mémoire, s'arrête sur le cas de la jeune femme, qui appartient à une dynastie de décorateurs sur porcelaine, notamment par son père et ses frères Georges et Emile David. Elle devient d'ailleurs elle aussi professeure de dessin à Limoges, mais aussi à Paris, et expose au Salon des arts décoratifs en 1883, et Salon de Paris[63]. Un minutieux travail de généalogie serait nécessaire pour retracer la biographie de la jeune femme. En effet, son parcours n'a pas encore été identifié. Il est seulement saisissable dans les bulletins de distribution des récompenses. Cette question de l'identification des parcours de vie relève ainsi d'un problème général d'accès aux sources, mais aussi de conservation, et de simple présence de données exploitables sur ces différentes individues. Cette étude biographie serait un travail à part entière. La poursuite de la base de données « élèves » pourrait en être un point de départ avantageux.

Mettre des visages sur ces différents noms serait enfin intéressant. Il existe une série de portraits, réalisés à la mine de plomb par le professeur Auguste Aridas, des jeunes filles lauréates du prix d'honneur de l'école dans les années 1880. Le musée des Beaux-Arts de Limoges dispose notamment du portrait de Mlle Léontine Jarry et de Marie Bérardier[64]. Cette dernière est citée dans le mémoire de Bénédicte Sardin, ayant remportée de nombreux succès au cours de sa scolarité, comme le prix du cours normal des instituteurs en 1885, le prix d'honneur en 1888 et le grand prix du ministre en 1890 et 1891, année où elle reçoit la médaille d'argent de la fondation Gay-Lussac, puis une bourse de 400 francs par la fondation de Maurice Laporte[65].

Ainsi, dans les sources, certaines figures de jeunes filles ressortent plus que d'autres et permettent de dessiner quelques parcours de vie, même courts et incomplets. L'enjeu d'une étude comme celle-ci est pourtant aussi celui de mettre en lumière des noms, des carrières, afin de réhabiliter des figures méconnues au destin pourtant singulier. Or, les femmes se mariant et changeant de noms, leur trace est d'autant plus difficile à saisir. Ce n'est peut-être pas un hasard si les divers exemples cités, car

[63] Sardin, Bénédicte, « L'École nationale des arts décoratifs des origines à 1914 : création, apogée, déclin», mémoire de maîtrise sous la direction de M. El Gammal, Limoges : Fac. des Lettres et Sciences Humaines, 1997, p. 93.
[64] « *Portrait de Mlle Bérardier*, 1889, mine de plomb, 31x22 cm, titré en lettres tracées en haut au crayon «Mlle Marie Bérardier, Gd Prix de 1888», signé et daté en bas à gauche au crayon « A.Aridas 1889 » achat à l'artiste, 1888 (50 F) ; dépôt musée national Adrien Dubouché, 1963, inv. n°39-9 ». On peut lire cette notice dans : Musée des beaux-arts Palais de l'Évêché, Miniatures & dessins, *op.cit,* p. 48.
[65] *Ibid*. p.102.

relativement plus présents dans les sources, sont ceux de jeunes femmes qui ne se sont pas mariées. Ces exemples sont aussi ceux de jeunes femmes qui ont finalement pu développer leur propre carrière artistique, ayant exercé un emploi d'enseignante en parallèle. Leur redécouverte a notamment permis l'identification de plusieurs œuvres. En effet, en déterminant ces parcours, il s'agit également de pouvoir identifier les créateurs d'œuvres retrouvées encore aujourd'hui par les collectionneurs dans diverses collections privées, ou encore non-inventoriées dans les réserves de nombreux musées.

CONCLUSION

En 1881, la peintre Pauline Orell, alias Marie Bashkirtseff, dénonce publiquement, dans le journal féministe *La Citoyenne,* les obstacles que combattent les femmes pour accéder, aussi aisément que les hommes, aux institutions artistiques, notamment aux écoles d'art, et à la reconnaissance professionnelle qui en découle. C'est même «étonnant» qu'il ait existé des artistes-femmes «vu les difficultés énormes qu'elles rencontrent[1]» conclue-t-elle.

L'hypothèse à l'origine de cette étude sur l'accès des femmes à l'École nationale des arts décoratifs de Limoges, était bien cette idée selon laquelle la reconnaissance du talent artistique des femmes dépend finalement plus du politique, du contexte économique et socio-culturel dans lequel elles évoluent, que de leur génie individuel.

Au XIXème siècle, les artistes de genre féminin disposent en effet de peu d'autonomie créatrice et sont victimes de discriminations liées aux stéréotypes de genre. Leur statut de « femme » et les représentations qui y sont associées font d'elles des êtres aux qualités et aux capacités manuelles et intellectuelles « naturellement » différentes de celles des hommes. Or, il est important de dissocier la communauté « des femmes », au pluriel, du mythe construit autour de la figure de « la femme », largement présent dans les sources de la fin du siècle. « La femme », décrite tout au long de cette démonstration, n'existe pas. Elle est une représentation imaginaire, une construction politique et idéologique.

Illustrer ces problématiques par l'étude d'une école d'art, lieu de transmission et d'éducation, permet de questionner directement la formation et la professionnalisation artistiques féminines. L'institution scolaire apparait en effet comme le cadre privilégié de cristallisation des normes et des stéréotypes dont vont être à la fois victimes les hommes et les femmes dans leur apprentissage élémentaire et professionnel.

L'École nationale des arts décoratifs de Limoges n'est cependant pas un exemple révélateur de la discrimination que connaissent les femmes qui se voient interdire

[1] Orell, Pauline, « Les femmes artistes », *La Citoyenne*, n°4, 6 mars 1881, pp. 3-4.

l'accès à certaines écoles d'art. En effet, l'ENAD est mixte dès sa création. Elle accueille autant de jeunes filles que de jeunes gens, soumis au même règlement intérieur, à la même répartition entre les divisions élémentaires et supérieures qui hiérarchisent l'enseignement. Cependant, cette ouverture précoce d'un point de vue national n'est pas le fait d'une avancée particulière des mentalités limougeaudes[2], mais une conséquence de l'implantation de l'industrie porcelainière locale. L'école n'aurait certainement pas existé et n'aurait jamais été ouverte aux jeunes filles sans la présence des industriels. Elle n'a ainsi pas vocation à former des artistes, comme les écoles des beaux-arts, mais des ouvriers qualifiés, des artisans d'art utiles au prestige des manufactures. C'est pourquoi elle n'exclut pas les jeunes filles de sa formation, qui officiellement, y auraient les mêmes perspectives d'avenir que les jeunes hommes.

Il s'agit ici de s'interroger sur les bénéfices obtenus par les jeunes filles de la région à suivre cette formation aux arts décoratifs, mais aussi de prendre en compte la corrélation entre le déclassement des arts industriels dans la hiérarchie des genres artistiques et l'amateurisme des femmes, considérées comme des créatrices mineures. En outre, les enjeux des liens entre le processus de formation et de professionnalisation ont été mis en lumière afin de comprendre en quoi l'école permettait aux jeunes filles d'acquérir des ressources utiles professionnellement. Comparer l'expérience des jeunes filles et des jeunes gens au sein de l'établissement a également permis de révéler des phénomènes d'inégalité de genre, ou bien au contraire de parfaite uniformité, à plusieurs niveaux. Le plan thématique choisi consistait ainsi à suivre le parcours de l'élève à l'école, des modalités de son entrée, de son apprentissage jusqu'à ses possibilités de débouchés professionnels, tout en s'enquérant de la reconnaissance accordée à son travail.

La constitution d'une base de données relationnelle à partir des registres d'inscription a été à l'origine d'une étude détaillée des professions des élèves et de leurs profils sociaux. 1262 élèves ont été répertoriés, dans les trois tables de la base informatique. Ces élèves ont été répartis sur trois années scolaires : 1881-1882, 1899-1900 et 1907-1908, afin de laisser paraitre de possibles perspectives d'évolution. Eclairées par l'ensemble des documents administratifs et les bulletins de distribution

[2] Voir la thèse de Corbin, Alain, *Archaïsme et modernité en Limousin au XIXe siècle : 1845-1880*, 2 vol. Paris, Pulim, 1975.

des récompenses, ces données justifient l'existence d'une différence fondamentale entre la finalité de la formation des garçons et des filles. Tandis que les jeunes gens y recherchent l'acquisition de ressources artistiques pour parfaire leur apprentissage, l'ENAD a pour les jeunes filles une double orientation. L'enseignement du dessin est en effet à la fois le moyen pour elles d'apprendre un art d'agrément, représentant un « vernis culturel » valorisant leurs profils sur le marché matrimonial et complétant leur éducation, mais aussi l'opportunité d'assimiler des compétences utiles en cas de déclassement social.

Cette étude a en outre mis en lumière qu'il n'était pas ici seulement question d'inégalités de genre, mais bien d'inégalités sociales. En effet, les jeunes filles inscrites à l'ENAD appartiennent finalement en très grande majorité à la bourgeoisie locale. Les filles des milieux plus populaires sont largement sous-représentées, même si elles existent bel et bien dans la communauté des élèves. Le plus significatif est alors l'absence des futures ouvrières de l'industrie porcelainière, au regard de la présence conséquente des jeunes apprentis décorateurs et mouleurs. Cette absence invite dès lors à questionner les enjeux de la notion d' « intersectionnalité ». Concept récent employé en sociologie et en sciences politiques, cette théorie permet de décrire des formes combinées de domination, en repensant la place des minorités situées à l'intersection de grands axes de structuration des inégalités (religion, genre, nationalité, classes etc.). Il s'agit de définir la situation des individus qui subissent simultanément plusieurs formes de discrimination[3]. Les ouvrières porcelainières sont ainsi victimes à la fois de leur situation financière défavorable mais aussi de leur genre, qui les cantonnent aux tâches industrielles les moins qualifiées et les éloignent de la formation artistique.

Un processus similaire est perceptible en histoire de l'art, les femmes étant cantonnées dans le domaine des arts décoratifs par un système institutionnel masculin qui tend à les éloigner des Beaux-arts. Les caractéristiques des arts décoratifs, qui se pratiquent généralement en intérieur, sont considérées comme compatibles avec la « nature féminine », patiente, fine et délicate, qui fait d'elles les « reines du foyer ». A l'ENAD, les jeunes filles sont ainsi formées à un goût artistique, à l'appréciation du beau, en tant que futures décoratrices et créatrices, mais aussi en tant que consommatrices

[3] Chauvin, Sébastien ; Jaunait, Alexandre, « Intersectionnalié » *in* Achain, Catherine *et al*, *Dictionnaire. Genre et science politique,* Paris, Presses de Sciences Po, 2013, pp. 286-297.

d'objets décoratifs. Rappelons la formule de Catherine Gonnard qui définit la femme du XIXème siècle à la fois comme décoratrice et « objet de décor[4] ». Les jeunes bourgeoises, futures femmes du monde, ont ainsi une existence dictée par le paraitre et la séduction, la mise en valeur de soi, qui passe par la pratique d'arts purement « occupationnels ». La majorité des jeunes filles de l'ENAD n'ont pas ainsi pour vocation à se professionnaliser dans les industries d'art. La grande majorité d'entre elles sont des écolières inscrites simultanément aux cours secondaires ou complémentaires. Tout comme pour les jeunes gens, qui viennent perfectionner leurs savoir-faire, l'ENAD est ainsi un « complément de formation ». Suivre un cursus à l'ENAD ne semble donc pas être une fin en soi, l'institution ne délivre en effet aucun diplôme. Elle est gratuite, ouverte à tous, et parait même comme un établissement « en libre-service », tant les entrées et sorties des élèves, ainsi que le temps de leur scolarité, sont aléatoires. La reconnaissance de la réussite des étudiants passe finalement par les nombreux concours et récompenses qui ponctuent leur année scolaire.

A partir des années 1890, le directeur diversifie les enseignements spécialisés afin de leur ouvrir de nouveaux débouchés. Ces cours sont ainsi révélateurs de la sexualisation des professions de la seconde moitié du siècle. L'analyse approfondie des enseignements dispensés à l'école a en effet permis de mettre en lumière le fait que tous les élèves ont accès aux mêmes enseignements élémentaires, concourent aux mêmes prix et produisent exactement le même type de travaux. Ils sont évalués de la même manière et ont un niveau sensiblement similaire. Cependant, de réelles différences apparaissent au niveau de leur professionnalisation. Les cours de broderie sont réservés aux jeunes filles, manifestement majoritaires dans l'industrie textile et dans la pratique de cet « art d'intérieur », tandis que les jeunes hommes dominent les cours de modelage, d'architecture, de mécanique et de menuiserie. Le vocabulaire employé dans les sources pour décrire le travail et les qualités des femmes démontre également une considération différente au sein de l'établissement. Il s'agit pour les administrateurs d'accorder ces débouchés professionnels à la « nature » des femmes et à leur futur rôle social. Cette nouvelle orientation de l'enseignement n'a donc rien d'anodin, et répond à des réalités économiques plus générales.

[4] Gonnard, Catherine ; Lebovici, Élisabeth, *Femmes artistes, artistes femmes : Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007, p. 18.

Les étudiants sont en réalité tous soumis au même dessein : servir la réputation de l'industrie française. A la lecture des discours officiels entendus lors des expositions de fin d'année, et en examinant la place accordée aux travaux scolaires lors des expositions extérieures à l'école, on remarque que l'administration perçoit les élèves comme des soldats au service de la lutte nationale contre la concurrence étrangère. Or, le paradoxe inhérent à l'histoire de l'ENAD est le désaccord qu'elle entretient avec les industriels locaux qui considèrent qu'elle ne respecte pas ses objectifs officiels et délivre un enseignement trop académique, non adapté à leurs nouveaux besoins. Intervient de surcroit le problème du recrutement des jeunes filles : la moitié de la population de l'établissement étant formée à des activités professionnelles auxquelles elle ne se destine pas.

Néanmoins, la scolarité à l'Ecole nationale des arts décoratifs est finalement pour les jeunes filles une opportunité de développer des compétences artistiques et une certaine sensibilité – même si l'art mimétique semble plus valoriser que la créativité personnelle. Le temps de la formation est finalement un véritable âge d'or pour l'élève, qui peut, gratuitement, suivre les cours d'artistes reconnus à l'échelle locale et nationale. Tantôt réduits au statut de simples ouvriers et ouvrières, les filles, comme les garçons, sont régulièrement comparés à de véritables artistes, leurs talents faisant le miel de bien des éloges. Les expositions annuelles permettent de donner une certaine visibilité à leurs productions. Les jeunes filles sont récompensées nominativement, et excellent d'ailleurs au grand prix d'honneur de l'école. Ce temps d'apprentissage semble ainsi un temps unique dans la vie des jeunes filles, qui, au sortir de l'école, font face à la dureté des conditions de travail dans l'industrie, et au frein que représente le mariage dans leur carrière artistique. Fruit du hasard ou simple coïncidence, les principaux exemples d'anciennes élèves ayant mené une carrière artistique après leur passage à l'ENAD, ne se sont pas mariées. Leur activité artistique se subordonne en outre à la pratique du métier d'enseignante.

Cependant, ces recherches n'ont finalement pas permis d'établir une typologie détaillée des débouchés ouverts aux jeunes filles. Le manque de données dans les registres d'inscription révèle un plus fort engagement professionnel chez les jeunes gens mais laisse invisible les activités exercées par les femmes. De plus, les théories sur la pratique du dessin comme art d'agrément chez les jeunes femmes n'ont pas été exclusivement développées à partir de sources limougeaudes. L'absence d'informations sur les usages de la pratique du dessin par les jeunes filles de la bourgeoisie ne permet d'émettre que des hypothèses, légitimées cependant par les discours qui défendent l'amateurisme des femmes en matière de création artistique ainsi que la valorisation de ce talent dans leur future vie domestique.

Il s'agirait ainsi de mener des études plus précises sur l'éducation des jeunes filles bourgeoises, en examinant notamment le rôle des pensionnats locaux. Enfin, ce vide archivistique touche aussi la mention des professions des parents. Une étude des mobilités sociales a ainsi été réalisée à partir des données des jeunes gens, qui ne sont pourtant pas au cœur de ce mémoire. Elle représente cependant un exemple de ce qui pourrait être fait en cas d'obtention d'informations supplémentaires sur les jeunes femmes.

Compléter la base de données relationnelle en y saisissant l'intégralité des étudiants inscrits de 1881 à 1908, soit environ 8000 individus, permettrait ainsi de réaliser une étude prosopographique[5] poussée et véritablement révélatrice des profils professionnels des élèves. Il s'agirait de mettre en lumière un nombre plus conséquent de parcours individuels, en associant au travail de dépouillement archivistique un travail généalogique minutieux, à partir des recensements de population par exemple. En effet, comme le relève très justement Camille Rouffaud dans son mémoire sur *Le théâtre émigré russe à Paris de 1917 à 1981*[6], la constitution d'un corpus de noms, dans

[5] « La prosopographie ou biographie collective est une méthode qui s'est beaucoup développée depuis une quarantaine d'années en histoire moderne et contemporaine, après avoir été inventée et pratiquée surtout en histoire ancienne et médiévale. Son principe est simple : définir une population à partir d'un ou plusieurs critères et établir à son propos un questionnaire biographique dont les diverses variables ou critères serviront à la décrire dans sa dynamique sociale, privée, publique voire culturelle, idéologique ou politique selon la population et le questionnaire retenus. » dans Christophe, Charle, *LA PROSOPOGRAPHIE OU BIOGRAPHIE COLLECTIVE BILAN ET PERSPECTIVES*, [en ligne], consulté le 12/03/2021, URL : https://www.academia.edu/30190652/LA_PROSOPOGRAPHIE_OU_BIOGRAPHIE_COLLECTIVE_BILAN_ET_PERSPECTIVES.

[6] Rouffaud, Camille, « Le théâtre émigré russe à Paris de 1917 à 1981. L'échec d'un théâtre communautaire », mémoire de master 2 sous la direction de Pascale Goetschel, université Paris 1, 2020, p.319.

une base de données, ne permet pas de rendre justice aux parcours de vie individuels. Les individus demeurent dans l'anonymat, comme l'écrit Arlette Farge dans son ouvrage *Le Goût de l'archive* :

> L'archive foisonne de personnages, plus que n'importe quel texte ou n'importe quel roman. Ce peuplement inhabituel d'hommes et de femmes, dont le nom dévoilé ne réduit aucunement l'anonymat, renforce pour le lecteur une impression d'isolement. L'archive impose très vite une étonnante contradiction ; en même temps qu'elle envahit et submerge, elle renvoie, par sa démesure, à la solitude. Une solitude où grouillent tant d'être « vivants » qu'il ne semble guère possible d'en rendre compte, d'en faire l'histoire en somme. […] La tension s'organise – souvent conflictuellement – entre la passion de la recueillir tout entière, de la donner à lire, de jouer avec son côté spectaculaire et son contenu illimité, et la raison, qui exige qu'elle soit finement questionnée pour prendre sens. C'est entre passion et raison qu'on décide d'écrire l'histoire à partir d'elle[7].

Ce mémoire n'a donc pas pu mettre en lumière l'identité des individus relevés dans la base. Seules leurs caractéristiques ont été exploitées pour réaliser les statistiques présentées. A part quelques noms, la communauté des élèves demeure une communauté anonyme. Ce sont d'ailleurs finalement plus les palmarès des concours de fin d'année qui ont permis de révéler certains noms, présents plusieurs années de suite.

Il n'a pas non plus permis de mettre en évidence les évolutions des principales problématiques décrites. Les phénomènes relevés semblent demeurer similaires tout au long de la période – qui s'étend pourtant sur vingt-sept années. Les évolutions ont difficilement été mises en relief, par manque de datation dans les sources d'abord et par présence d'exemples d'une même idée très irrégulièrement. Une étude du journal de bord du directeur[8] permettrait sûrement de compenser cette lacune, tout comme l'aboutissement du travail de textométrie entamé en amont de cet écrit.

En effet, 26 discours – provenant des bulletins de distribution des récompenses – sur 22 années scolaires[9], de 1882 à 1908, ont été retranscris, afin de réaliser un corpus de 54 971 mots, pour le logiciel TXM[10] : une plateforme textométrique diffusée gratuitement pour l'étude de grands corpus de textes.

---

[7] Farge, Arlette, *Le goût de l'archive, Paris,* Points Histoire, 1997, pp. 21-22.
[8] Journal tenu par le directeur ou le secrétaire, 15 oct. 1881 – 22 juillet 1889 (ADHV 44J6)
[9] Les discours de 1888, 1891, 1892, 1893 et 1898 sont manquants dans les archives.
[10] Depuis 2007, le logiciel est développé par l'École normale supérieure de Lyon et l'université de Franche-Comté. Pour plus d'informations voir : Heiden, S., Magué, J-P., Pincemin, B. (2010). « TXM : Une plateforme

La méthode textométrique propose en effet des outils informatiques utiles dans de nombreuses branches des sciences humaines et sociales. Dans le cas présent, ces différents outils permettraient d'analyser l'évolution de la fréquence des usages des mots sur l'ensemble de la période. Il s'agirait de savoir si l'on décrit et définit les jeunes filles de la même manière de 1882 à 1908. Mais aussi quels sont les réels sujets de prédilection des orateurs. Sont-ils vraiment les progrès des enfants ?

La technique de « l'analyse factorielle des correspondances » (AFC), pourrait, par exemple, donner des résultats concluants[11]. L'outil « cooccurrences », quant à lui, donne à voir la liste de tous les mots qui gravitent le plus fréquemment autour d'une forme pivot prédéfinie (par exemple « jeune fille », « femme »). Il permettrait d'étudier concrètement les façons dont sont évoqués les élèves. L'outil « concordances » offre enfin la possibilité de revenir au contexte d'énonciation, pour comprendre l'usage et le sens véritables des termes. Les adjectifs employés dans les sources pour décrire le comportement des enfants, leurs réussites, leurs échecs sont en effet très révélateurs des stéréotypes de genre. Mais étudier leur évolution serait d'autant plus pertinent.

Il s'agirait également de mettre en perspective le cas limougeaud avec les autres écoles d'art décoratif françaises, point qui n'a pu être approfondi dans cette présente étude ; mais aussi les établissements étrangers, comme la Female School of Design londonienne. L'idée du gouvernement britannique, qui ouvre l'établissement en 1842, est aussi celle de former les jeunes femmes de la classe moyenne anglaise aux arts décoratifs et industriels, afin de trouver un emploi respectable à celles qui doivent subvenir à leur besoin par elles-mêmes. Marie Clémenceau, dans son mémoire sur l'histoire de l'école, signale en outre que le gouvernement – exclusivement masculin – affirme que les femmes ont un « bon goût naturel »[12]. Cependant, la formation exclusivement liée au *design* ne convient pas à bon nombre d'étudiantes qui veulent devenir des artistes. C'est pourquoi, dès 1859, le gouvernement décide de ne plus

---

logicielle open-source pour la textométrie – conception et développement » In Sergio Bolasco, Isabella Chiari, Luca Giuliano (Ed.), Proc. of 10th International Conference on the Statistical Analysis of Textual Data - JADT 2010), Vol. 2, pp. 1021-1032. Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Rome.

[11] Disponible sur TXM, il est également possible de réaliser des AFC à partir d'une table lexicale sur le logiciel gratuit en ligne « Analyse SHS », développé par le PIREH, laboratoire informatique de l'université Paris 1. Cette plateforme est beaucoup plus fonctionnelle que TXM, et permet d'obtenir des résultats très visuels sous forme de nuages de mots.

[12] Clémenceau, Marie, « De la Female School of Design à la Royal Female School of Art : La fabrique d'une génération de femmes artisans et artistes à Londres de 1842 à 1912 », mémoire de master 1 sous la direction d'Arnaud Bertinet, Université Paris 1, 2020, p. 8.

subvenir aux frais de l'école. Elle survit alors sous le patronage de particuliers, et notamment celui de la reine Victoria, à partir de 1863. Elle devient alors la Royal Female School of Art. Les problématiques soulevées tout au long de cette étude seraient-elles ainsi également visibles au-delà des frontières ?

Enfin, ce mémoire a permis d'écrire une histoire novatrice : celle des jeunes étudiantes en arts décoratifs de Limoges. Il s'agissait d'apporter un nouveau point de vue sur l'histoire d'une école longtemps rapportée à l'histoire de l'industrie de la porcelaine. Or, ces nombreuses publications s'intéressent principalement à l'histoire des industriels ainsi que leurs productions qui participent au prestige du goût « à la française ». Il s'agit avant tout de valoriser un patrimoine local et national, qui délaisse l'histoire des minorités, des ouvriers, des petites mains.

Ecrire une histoire plus sociale est en effet un enjeu des problématiques de la fabrique actuelle de l'histoire[13]. Il s'agit aujourd'hui de rompre avec une histoire écrite sur le temps long, mais de s'intéresser aux acteurs, aux pratiques culturelles, revenir à une histoire plurielle, qui n'est plus le récit des dominants, des puissants, mais celui des pratiques des acteurs, de l'intime : une histoire populaire. Dans son article de 2015, l'historienne américaine Lynn Hunt[14] appelle à regarder le peuple en acte, à regarder la vie des individus. Faire de la « micro-histoire » - *microstoria* à l'origine - permet aussi de faire de l'histoire sociale. Regarder des petits groupes permet aussi de voir le réel, de dire le général. Cette histoire populaire lutte contre une histoire trop centrée sur le politique, l'économie, les conflits militaires, et l'opposition entre des sujets définis comme majeurs et mineurs. L'histoire des femmes et du genre relève ainsi de cette volonté d'écrire une histoire plus mixte, plus égalitaire. Les sources relatives aux femmes relevant le plus souvent du domaine privé, il s'agit également de repenser le statut des archives, à l'origine de l'écriture de l'histoire.

En effet, dans *Les femmes ou les silences de l'histoire*[15], Michelle Perrot explique que la discipline historique a longtemps ignoré les femmes, taisant leur présence, par absence même de volonté de savoir. L'historienne Yannick Ripa, en 1999, commente l'ouvrage de la chercheuse et rappelle que dans une science historique « écrite par et

[13] Voir : Zancarini-Fournel, Michelle, « Ecrire une histoire populaire de la France », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine,* 2020, n°67-2, pp. 47-62.
[14] Hunt, Lynn, « Faut-il réinitialiser l'histoire ? », Annales. Histoire, *Sciences Sociales*, 2015/2 (70e année), pp. 319-325.
[15] Perrot, Michelle, *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1998.

pour des hommes », à partir d'archives rédigées, collectées, conservées par eux, il ne pouvait en être autrement[16]. Elle rappelle, en outre, les difficultés qui entravent l'écriture de l'histoire des femmes : le manque de sources, dû notamment au cantonnement des femmes dans le domaine privé durant plusieurs siècles, l'intérêt peu prononcé des historiens, de sexe masculin, pour ces sources de « l'intime », mais aussi l'intériorisation inconsciente de l'effacement.

Puiser dans les archives de l'intime, c'est ce qu'a du faire la conservatrice Alexandra Bosc pour réaliser la rétrospective sur la céramiste parisienne Camille Moreau-Nélaton, présentée au Musée de la céramique de Rouen, du 11 juillet au 15 novembre 2020. Ayant eu accès à de nombreux fonds privés, la commissaire d'exposition réhabilite ainsi le parcours de l'artiste, née à Paris en 1840, fille du chirurgien Auguste Nélaton et de Pauline Héluis, issue d'une famille de magistrats. Le goût pour l'art lui est transmis dès l'adolescence par son oncle Jules Nélaton, artiste-peintre, mais c'est son mariage avec Adolphe Moreau, conseiller d'Etat, qui intègre la jeune femme dans une famille passionnée d'art[17]. Alexandra Bosc raconte ainsi que :

> Cinq ou six pièces de Camille Moreau-Nélaton ont été présentées dans des expositions depuis les années 1950 mais la plupart de ses pièces sont conservées par les descendants et sont totalement inconnues. Une vingtaine seulement sont dans les collections publiques[18].

L'objectif de l'exposition était ainsi de réhabiliter les œuvres de la céramiste, disséminées dans de nombreux fonds privés, tout comme les créations des élèves de l'ENAD. La patrimonialisation des travaux des élèves est en effet un autre des nombreux enjeux de cette étude.

> Pour nous, elle est très moderne dans le sens où c'est une femme de la haute bourgeoisie, destinée à pratiquer en amateur, pour s'occuper, mais elle a eu la chance d'être mariée à un homme qui avait lui-même des goûts artistiques et qui l'a encouragée[19].

---

[16] Ripa, Yannick, « Michelle Perrot, Les femmes ou les silences de l'histoire », Annales. Histoire, *Sciences Sociales*, 54e année, N.1, 1999, p. 146.

[17] De Massary, Xavier, « Collection et création, Camille Moreau-Nélaton et les siens » dans *Camille Moreau-Nélaton : une femme céramiste au temps des impressionniste* : [exposition au Musée de la céramique, Rouen, France, 3 avril – 6 sept. 2020], Silvana, 2020, p.15.

[18] Oddos, Valérie, *Camille Moreau-Nélaton, la céramiste qui a séduit l'exposition universelle de 1878, à découvrir à Rouen*, Franceinfo : culture [En ligne], consulté le 12/04/2021, URL : https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/camille-moreau-nelaton-la-ceramiste-qui-seduisit-l-exposition-universelle-a-decouvrir-a-rouen_4055079.html.

La commissaire ajoute ainsi que le succès de la céramiste à l'Exposition universelle de 1878 parait exceptionnel, pour une femme dont la destinée était de tenir son intérieur. Son triomphe sans appel pousse d'ailleurs Adrien Dubouché à acquérir, dès 1879, plusieurs dizaines d'œuvres de la jeune Camille Moreau (signature qu'elle utilise alors)[20]. La commissaire relève aussi la question de l'encouragement de la jeune femme. Cette problématique, liée au sujet des affinités entre individus, interroge plus généralement la question de l'ambition. Les jeunes filles et les jeunes gens de l'ENAD avaient-ils les mêmes ambitions, étaient-ils soutenus de la même manière ? Rappelons-nous de l'exemple de Mlle Jeanne Klein, prise sous l'aile du professeur et artiste Charles Bichet, chez qui elle loge d'ailleurs, jusqu'à la fin de ses jours.

Camille Moreau-Nélaton fait ainsi office de figure d'exception dans un paysage d'artistes céramistes très masculin. Une étude sur les enjeux de la formation artistique, comme il vient d'être mené, permet ainsi de comprendre pourquoi si peu de femmes ont atteint la notoriété dans le monde de l'art céramique. Leur talent n'est pas ici remis en cause, ce mémoire ayant signalé les capacités techniques et esthétiques toutes similaires des jeunes gens et des jeunes filles. La réponse à cette absence est située dans la finalité toute différente de la formation au dessin, pour les hommes et les femmes, et leur inégalité d'accès. C'est pourquoi Linda Nochlin conclut ainsi :

> Il devient maintenant possible d'aborder notre question d'un point de vue plus raisonnable puisqu'il paraît probable que la réponse au pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ne repose ni sur la nature du génie individuel ni sur l'absence de génie, mais sur la nature d'institutions sociales précises et sur les interdits ou les encouragements qu'elles prodiguent à diverses classes ou catégories d'individus[21].

---

[19] *Idem*.

[20] Galand, Claire, « Camille Moreau-Nélaton, une artiste-peintre » dans *Les Pages d'Adrien*, publication de la Société des amis du musée Adrien Dubouché, n°41 : « Les femmes à l'honneur », septembre 2020, p. 2.

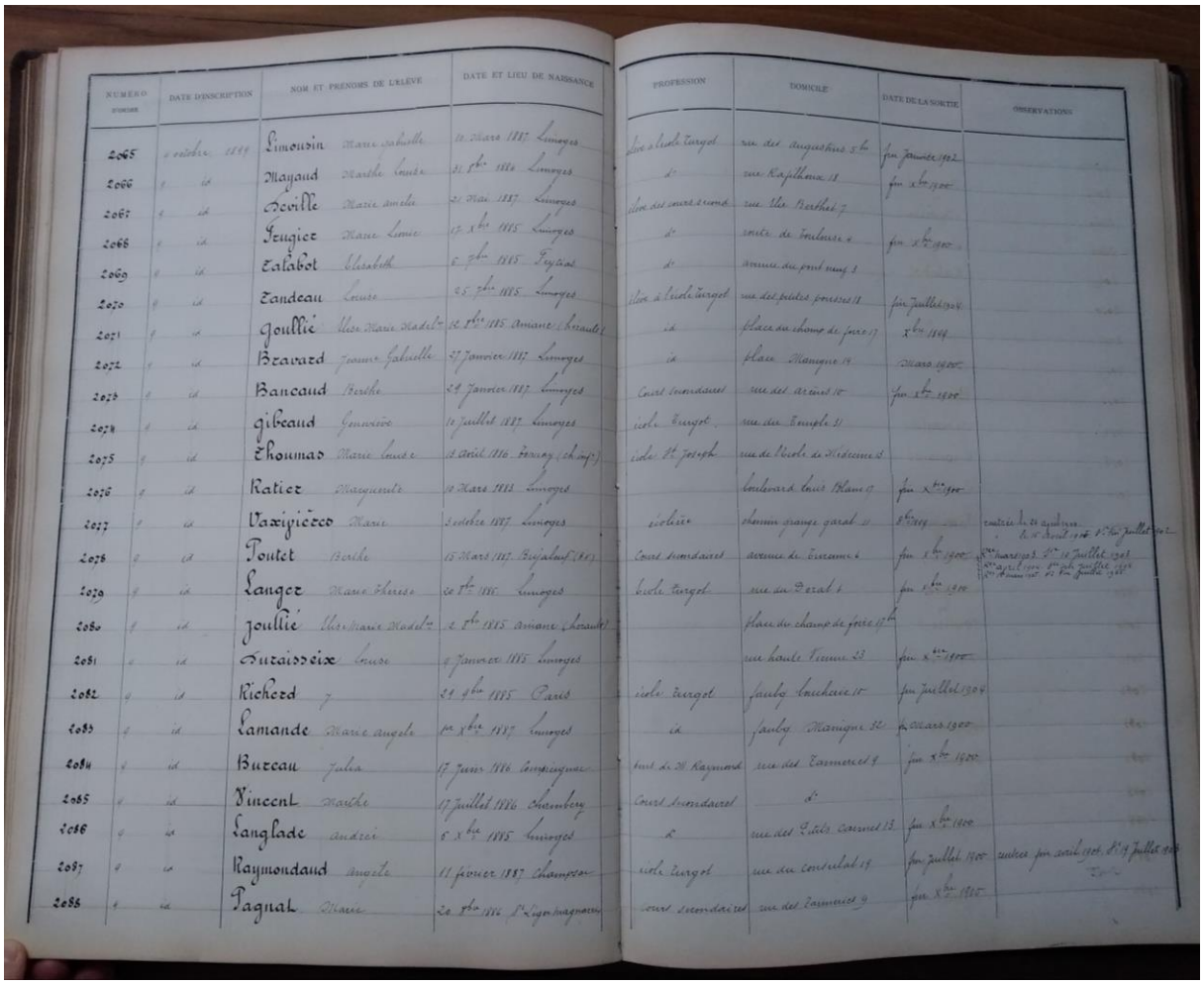
[21] Nochlin, Linda, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? », *Femmes, art et pouvoir et autres essais,* Nîmes, J. Chambon, 1993, p. 218.

Annexes

Annexe 1

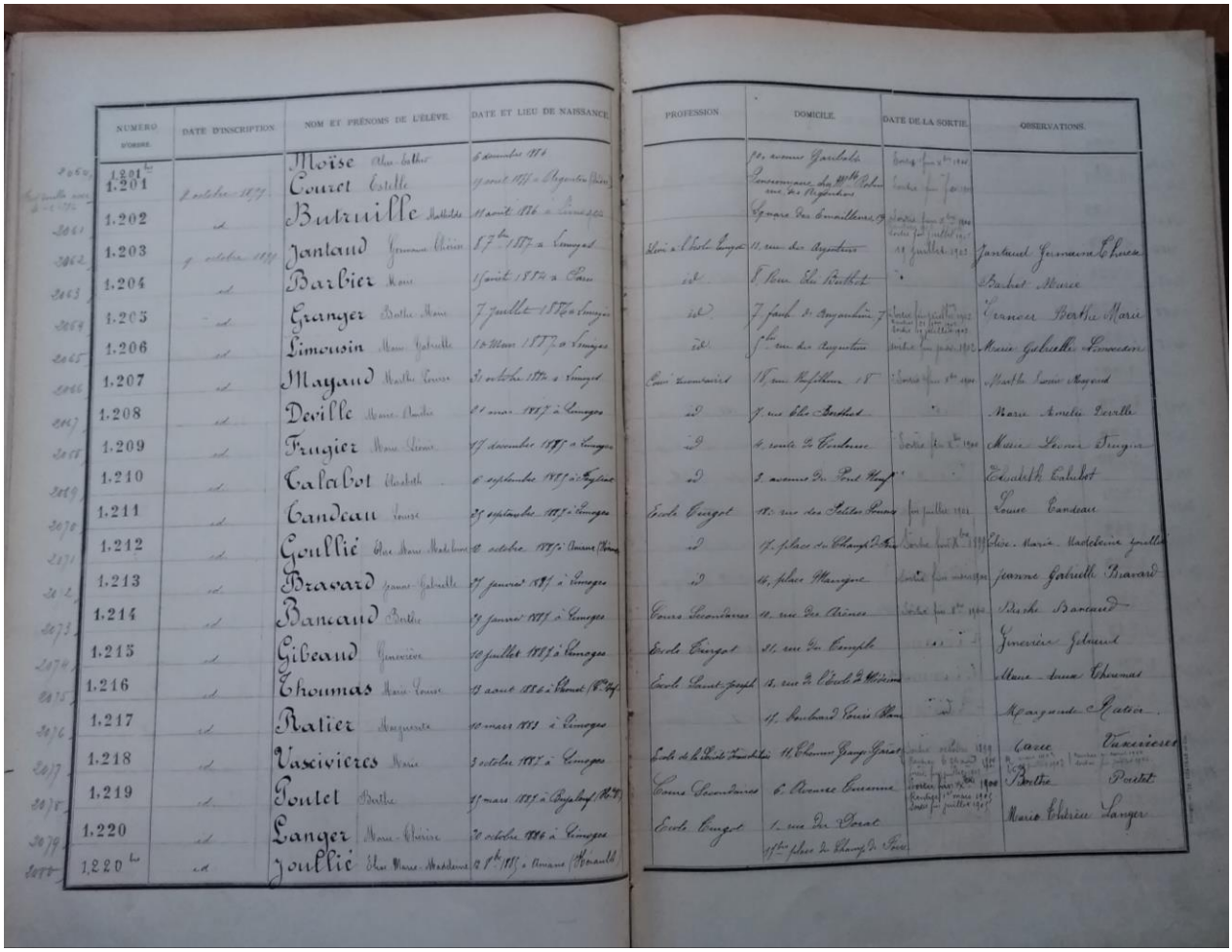
Registres d'inscription des élèves

1- Registre d'inscription des jeunes filles synthétisé : octobre 1899 (N° d'ordre : 2065-2088)



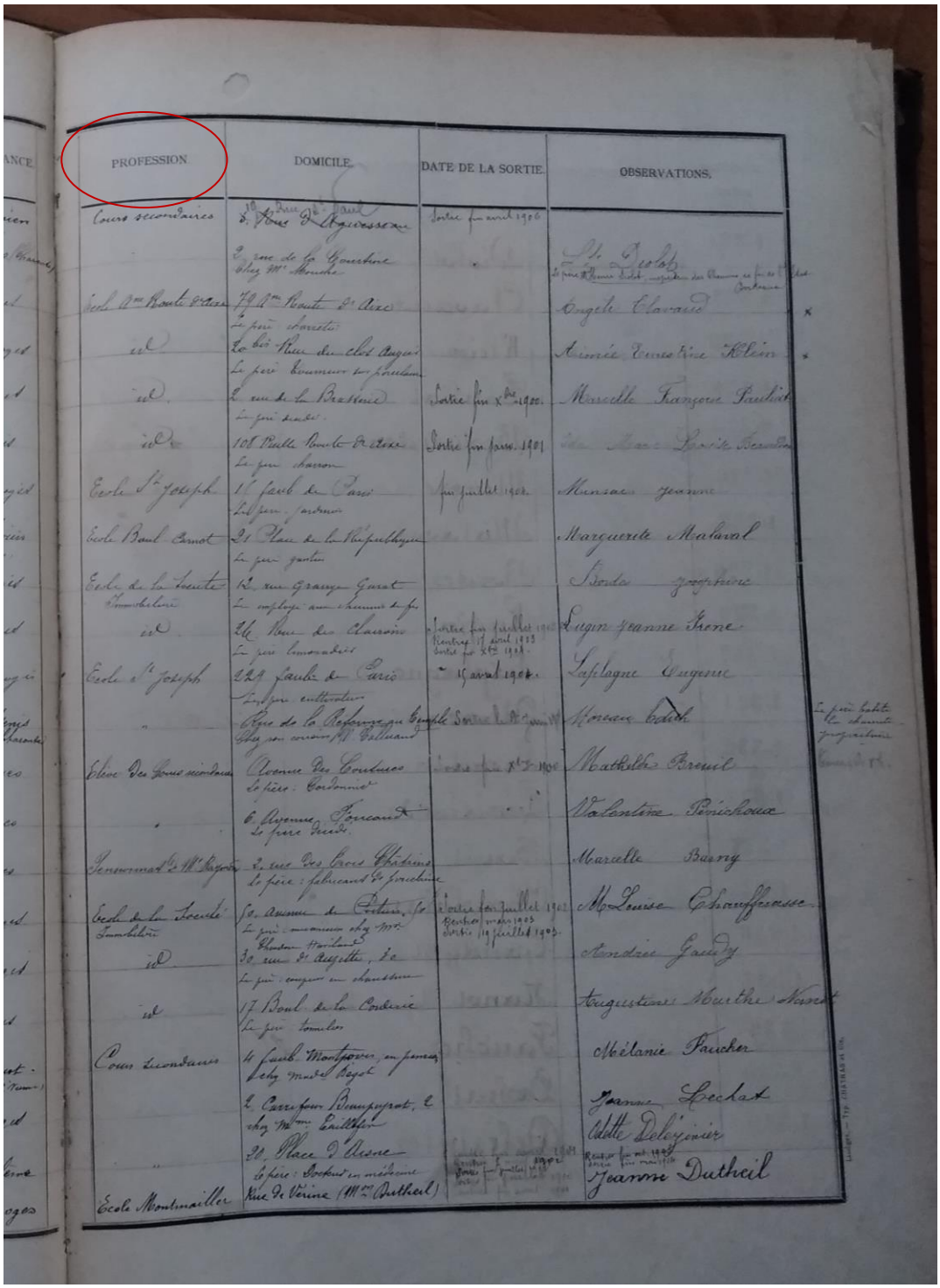
NUMÉRO D'ORDRE	DATE D'INSCRIPTION	NOM ET PRÉNOMS DE L'ÉLÈVE	DATE ET LIEU DE NAISSANCE	PROFESSION	DOMICILE	DATE DE LA SORTIE	OBSERVATIONS
2065	4 octobre 1899	Limousin Marie Gabrielle	10 Mars 1887 Limoges	élève à l'école Turgot	rue des Augustins 5 bis	fin Janvier 1902	
2066	4 id	Mayaud Marthe Louise	31 8bre 1886 Limoges	d°	rue Rafilhoux 18	fin Xbre 1900	
2067	4 id	Seville Marie Amélie	21 Mai 1887 Limoges	élève des cours second.	rue Elie Berthet 7		
2068	4 id	Frugier Marie Léonie	17 Xbre 1885 Limoges	d°	route de Toulouse 4	fin Xbre 1900	
2069	4 id	Talabot Elisabeth	6 7bre 1885 Feytiat	d°	avenue du pont neuf 3		
2070	4 id	Tandeau Louise	25 7bre 1885 Limoges	élève à l'école Turgot	rue des petites pousses 18	fin Juillet 1904	
2071	4 id	Goullié Elise Marie Madelne	12 8bre 1885 Aniane (Hérault)	id	place du champ de foire 17	Xbre 1899	
2072	4 id	Bravard Jeanne Gabrielle	27 Janvier 1887 Limoges	id	place Manigne 19	Mars 1900	
2073	4 id	Bancaud Berthe	29 Janvier 1887 Limoges	Cours secondaires	rue des Arènes 10	fin Xbre 1900	
2074	4 id	Gibeaud Geneviève	10 Juillet 1887 Limoges	école Turgot	rue du Temple 31		
2075	4 id	Thoumas Marie Louise	13 Avril 1886 Bonnay (ch. inf.)	école St Joseph	rue de l'école de Médecine 13		
2076	4 id	Ratier Marguerite	19 Mars 1883 Limoges		boulevard Louis Blanc 17	fin Xbre 1900	
2077	4 id	Vaxivières Marie	3 octobre 1887 Limoges	écolière	chemin grange garat 11	8bre 1899	rentrée le 24 avril 1900 le 16 Avril 1901 Vte fin Juillet 1902
2078	4 id	Poutet Berthe	15 Mars 1887 Bujaleuf (Hte)	Cours secondaires	avenue de Turenne 6	fin Xbre 1900	Xbre Mars 1903 Sté 10 Juillet 1903 Xbre Avril 1904 Sté 10 Juillet 1904 Xbre Mars 1905 Vte fin Juillet 1905
2079	4 id	Langer Marie Thérèse	20 8bre 1885 Limoges	école Turgot	rue du Dérat 6	fin Xbre 1900	
2080	4 id	Joullié Elise Marie Madelne	2 8bre 1885 Aniane (Hérault)		place du champ de foire 17 bis		
2081	4 id	Suraisseix Louise	9 Janvier 1885 Limoges		rue haute Vienne 23	fin Xbre 1900	
2082	4 id	Richerd J	29 9bre 1885 Paris	école Turgot	faubg boucherie 10	fin Juillet 1904	
2083	4 id	Lamande Marie Angèle	1er Xbre 1887 Limoges	id	faubg Manigne 32	fin Mars 1900	
2084	4 id	Bureau Julia	17 Juin 1886 Compiègne	pens. de M. Raymond	rue des Tanneries 9	fin Xbre 1900	
2085	4 id	Vincent Marthe	17 Juillet 1886 Chambery	Cours secondaires	d°		
2086	4 id	Langlade Andrée	6 Xbre 1885 Limoges	d°	rue des Petits Carmes 13	fin Xbre 1900	
2087	4 id	Raymondaud Angèle	11 février 1887 Champsac	école Turgot	rue du Consulat 19	fin Juillet 1900	rentrée fin avril 1901 Sté 19 Juillet 1903
2088	4 id	Pagnat Marie	20 8bre 1886 St Léger Magnarin	cours secondaires	rue des Tanneries 9	fin Xbre 1900	

2- Registre d'inscription des jeunes filles ancien : octobre 1899 (N° d'ordre : 2060-2080)



NUMERO D'ORDRE	DATE D'INSCRIPTION	NOM ET PRÉNOMS DE L'ÉLÈVE	DATE ET LIEU DE NAISSANCE	PROFESSION	DOMICILE	DATE DE LA SORTIE	OBSERVATIONS
1.201 bis		Moïse Alex-Arthur	6 novembre 1886		10, avenue Garibaldi	Sortie fin 2e trim. 1900	
1.201	2 octobre 1899	Courot Estelle	19 août 1886 à Argenton (Indre)		Gouvernante des Mlles Pelou rue des Augustins	Sortie fin juin 1900	
1.202	id	Butruille Mathilde	11 août 1886 à Limoges		Ignace Des Emailleurs 29	Sortie fin 2e trim. 1900	
1.203	9 octobre 1899	Jantaud Germaine Thérèse	17 fév. 1887 à Limoges	Élève à l'école Turgot	11, rue des Augustins	Sortie 14 juillet 1900	Jantaud Germaine Thérèse
1.204	id	Barbier Marie	15 août 1886 à Paris	id	8, Place Eloi Berthet	"	Barbier Marie
1.205	id	Granger Berthe-Marie	7 juillet 1886 à Limoges	id	7, passe de Bonjourdin 7	Sortie fin juillet 1900	Granger Berthe Marie
1.206	id	Limousin Marie-Gabrielle	10 mars 1887 à Limoges	id	1er, rue des Augustins	Sortie fin juin 1900	Marie Gabrielle Limousin
1.207	id	Mayaud Marthe-Louise	31 octobre 1886 à Limoges	Élève Commerciale	15, rue Haute-Vienne 15	Sortie fin 2e trim. 1900	Marthe Louise Mayaud
1.208	id	Deville Marie-Amélie	6 mars 1887 à Limoges	id	7, rue Eloi Berthet	"	Marie Amélie Deville
1.209	id	Frugier Marie-Léonie	17 décembre 1887 à Limoges	id	4, route de Toulouse	Sortie fin 2e trim. 1900	Marie Léonie Frugier
1.210	id	Calabot Elisabeth	6 septembre 1887 à Aixe	id	3, avenue du Pont Neuf	"	Elisabeth Calabot
1.211	id	Candeau Louise	25 septembre 1887 à Limoges	Élève Turgot	18, rue des Petites Pousses	fin juillet 1900	Louise Candeau
1.212	id	Goullié Marie-Madeleine	8 octobre 1887 à Oradour (Haute-Vienne)	id	17, place du Champ de Mars	Sortie fin 2e trim. 1900	Marie Madeleine Goullié
1.213	id	Bravard Jeanne-Gabrielle	27 janvier 1887 à Limoges	id	16, place Marmontel	Sortie fin mai 1900	Jeanne Gabrielle Bravard
1.214	id	Bancaud Berthe	27 janvier 1887 à Limoges	Élèves Secondaires	18, rue des Chênes	Sortie fin 2e trim. 1900	Berthe Bancaud
1.215	id	Gibeaud Geneviève	10 juillet 1887 à Limoges	Élève Turgot	31, rue du Temple	"	Geneviève Gibeaud
1.216	id	Thomas Marie-Louise	13 août 1886 à Oradour (Haute-Vienne)	Élève Saint-Joseph	15, rue de l'Abbé Dominique	"	Marie Louise Thomas
1.217	id	Ratier Marguerite	10 mars 1887 à Limoges		17, Boulevard Louis Blanc	id	Marguerite Ratier
1.218	id	Vascivieres Marie	3 octobre 1887 à Limoges	Élève de la Société Fourchet	11, Colonne Georges Guérat	Sortie octobre 1899	Vascivieres Marie
1.219	id	Poulet Berthe	15 mars 1887 à Bujaleuf (Haute-Vienne)	Élèves Secondaires	6, Avenue Emile Zola	Sortie fin 2e trim. 1900	Poulet Berthe
1.220	id	Langer Marie-Thérèse	30 octobre 1886 à Limoges	Élève Turgot	1, rue du Théâtre	Sortie fin juillet 1900	Langer Marie Thérèse
1.220 bis	id	Goullié Elisa Marie-Madeleine	2 9bre 1887 à Oradour (Haute-Vienne)		17bis place du Champ de Mars		

3- Détail de la colonne « profession », registre d'inscription des jeunes filles ancien, avril 1899 (N° d'ordre 2167-2188).

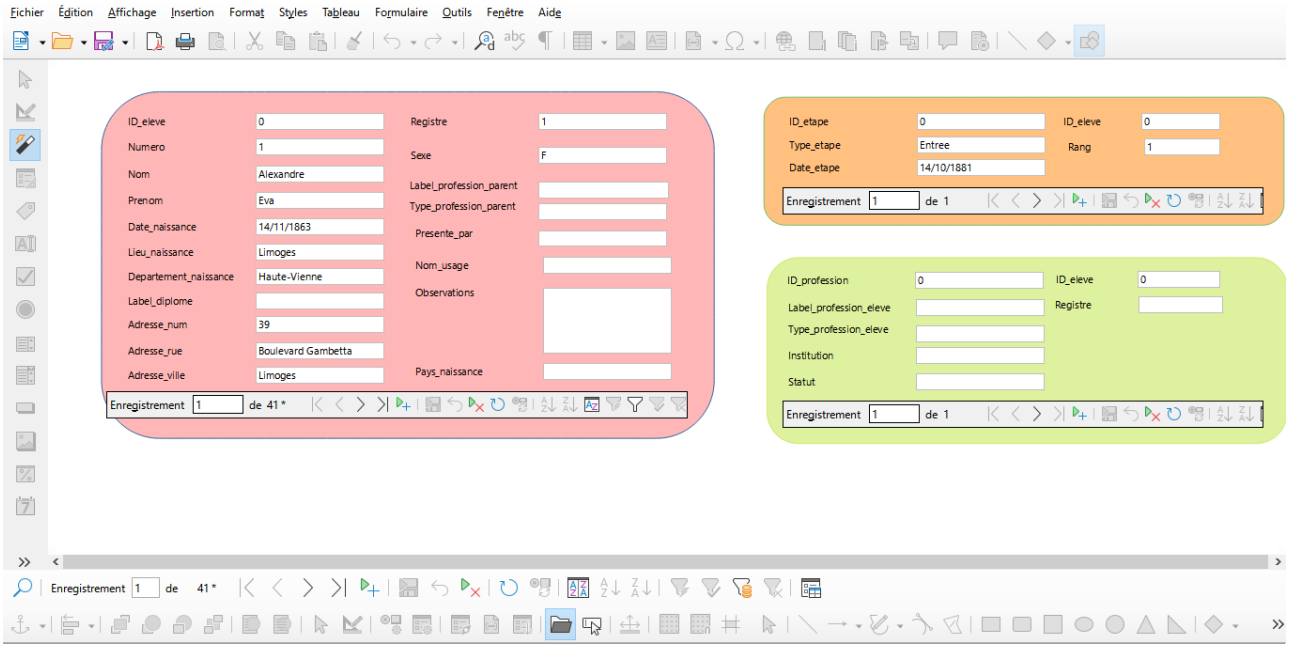


PROFESSION	DOMICILE	DATE DE LA SORTIE	OBSERVATIONS
Cours secondaires	1, Place d'Aguesseau	Sortie fin avril 1906	
	2 rue de la Gouttière chez Mme Monche		Mlle Nolot
Ecole Mme Route d'Arcs	7 Mme Route d'Arcs le père charretier		Angèle Clavaud
id	20 bis Rue du Clos Auger le père tourneur sur fraises		Annie Ernestine Klein
id	2 rue de la Brasserie le père sculp.	Sortie fin xbre 1900	Marcelle Françoise Paulhac
id	10 Petite Route d'Arcs le père charron	Sortie fin janv. 1901	Mme Marie Louise Beaudin
Ecole Ste Joseph	1 faub. de Paris le père ...	fin juillet 1900	Mensac Jeanne
Ecole Boul. Carnot	21 Place de la République le père jardin		Marguerite Malaval
Ecole de la Société Immobilière	12 rue Grange Ginat le employé aux chemins de fer		Soula Joséphine
id	26 Rue des Clairons le père limonadier	Sortie fin juillet 1900 Rentrée 17 avril 1903 Sortie fin xbre 1903	Eugène Jeanne Irène
Ecole Ste Joseph	224 faub. de Paris le père entrepreneur	15 avril 1900	Lafilogne Eugénie
"	Rue de la Réformage au Bouffe chez son oncle Mr Pellissier	Sortie 1er xbre 1900	Moreau Edith
Ecole des Sours secondaires	Avenue des Couteaux le père : Cordonnier	Sortie fin xbre 1900	Mathilde Brenil
"	6 Avenue Poncenat le père Sculp.		Valentine Pénichoux
Pensionnat Mlle Rigoto	2 rue des Croix Chatains le père : faiseur de fouchine		Marcelle Bazy
Ecole de la Société Immobilière	30 Avenue de Cotton, 30 le père : mécanicien chez Mrs Thomson Houston	Sortie fin juillet 1902 Rentrée mars 1903 Sortie 14 juillet 1903	Mlle Louise Chauffeurasse
id	30 rue St Augustin, 30 le père : employé au chemin de fer		Mendrice Gaudy
id	17 Boul. de la Condorcet le père tonnelier		Augustine Marthe Nouvel
Cours secondaires	4 faub. Montpoyen, en face chez Mme Bégot		Mélanie Faucher
	2 Carrefour Beaupuyrat, 2 chez Mme Gaillefer		Jeanne Lechat
	20, Place d'Aiguillerie le père : Docteur en médecine		Odette Delaporte
Ecole Montmailler	Rue de Vérine (Mme Dutheil)	Rentrée fin mai 1900 Sortie fin juillet 1900	Jeanne Dutheil

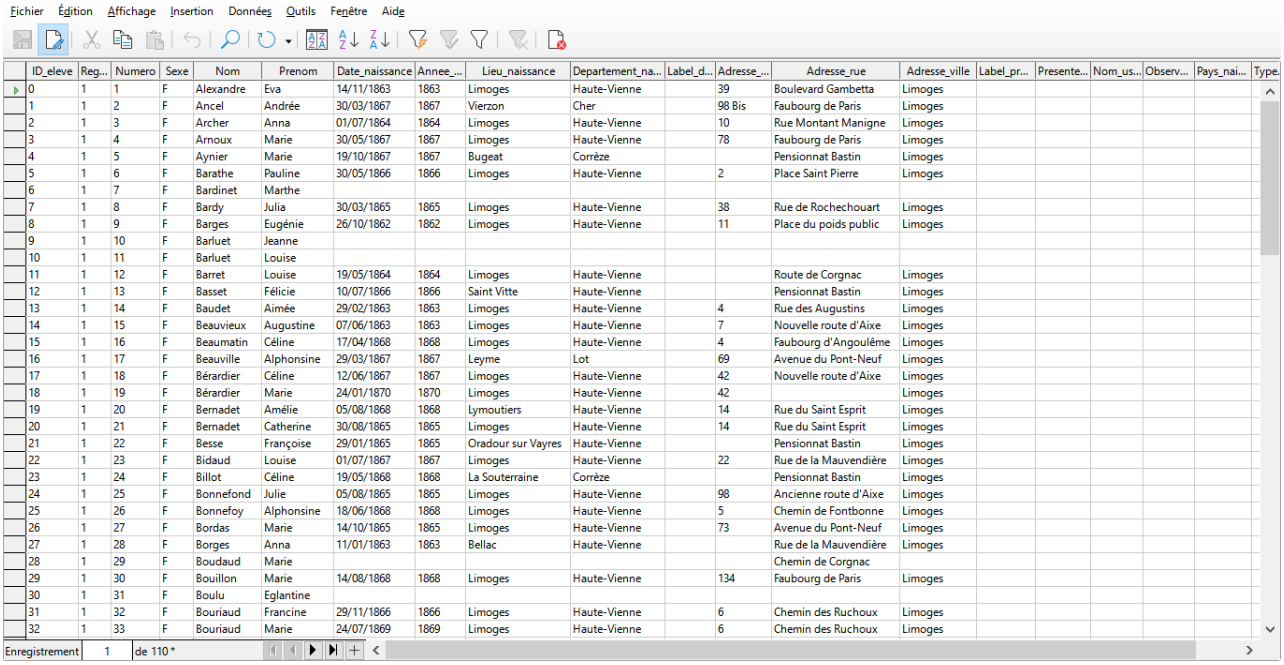
Annexe 2

Base de données « élèves »

1- Formulaire de saisie



2- Détail de la table « TBL_eleve »



Fichier Édition Affichage Insertion Données Outils Fenêtre Aide

ID_eleve	Reg...	Numero	Sexe	Nom	Prenom	Date_naissance	Annee_...	Lieu_naissance	Departement_na...	Label_d...	Adresse_...	Adresse_rue	Adresse_ville	Label_pr...	Presente...	Nom_us...	Observ...	Pays_nai...	Type
0	1	1	F	Alexandre	Eva	14/11/1863	1863	Limoges	Haute-Vienne		39	Boulevard Gambetta	Limoges						
1	1	2	F	Ancel	Andrée	30/03/1867	1867	Vierzon	Cher		98 Bis	Faubourg de Paris	Limoges						
2	1	3	F	Archer	Anna	01/07/1864	1864	Limoges	Haute-Vienne		10	Rue Montant Manigne	Limoges						
3	1	4	F	Arnoux	Marie	30/05/1867	1867	Limoges	Haute-Vienne		78	Faubourg de Paris	Limoges						
4	1	5	F	Aynier	Marie	19/10/1867	1867	Bugeat	Corrèze			Pensionnat Bastin	Limoges						
5	1	6	F	Barathe	Pauline	30/05/1866	1866	Limoges	Haute-Vienne		2	Place Saint Pierre	Limoges						
6	1	7	F	Bardinet	Marthe														
7	1	8	F	Bardy	Julia	30/03/1865	1865	Limoges	Haute-Vienne		38	Rue de Rochechouart	Limoges						
8	1	9	F	Barges	Eugénie	26/10/1862	1862	Limoges	Haute-Vienne		11	Place du poids public	Limoges						
9	1	10	F	Barluet	Jeanne														
10	1	11	F	Barluet	Louise														
11	1	12	F	Barret	Louise	19/05/1864	1864	Limoges	Haute-Vienne			Route de Corgnac	Limoges						
12	1	13	F	Basset	Félicie	10/07/1866	1866	Saint Vitte	Haute-Vienne			Pensionnat Bastin	Limoges						
13	1	14	F	Baudet	Aimée	29/02/1863	1863	Limoges	Haute-Vienne		4	Rue des Augustins	Limoges						
14	1	15	F	Beauvieux	Augustine	07/06/1863	1863	Limoges	Haute-Vienne		7	Nouvelle route d'Aixe	Limoges						
15	1	16	F	Beaumatin	Céline	17/04/1868	1868	Limoges	Haute-Vienne		4	Faubourg d'Angoulême	Limoges						
16	1	17	F	Beauville	Alphonsine	29/03/1867	1867	Leyme	Lot		69	Avenue du Pont-Neuf	Limoges						
17	1	18	F	Bérardier	Céline	12/06/1867	1867	Limoges	Haute-Vienne		42	Nouvelle route d'Aixe	Limoges						
18	1	19	F	Bérardier	Marie	24/01/1870	1870	Limoges	Haute-Vienne		42		Limoges						
19	1	20	F	Bernadet	Amélie	05/08/1868	1868	Lymoutiers	Haute-Vienne		14	Rue du Saint Esprit	Limoges						
20	1	21	F	Bernadet	Catherine	30/08/1865	1865	Limoges	Haute-Vienne		14	Rue du Saint Esprit	Limoges						
21	1	22	F	Besse	Françoise	29/01/1865	1865	Oradour sur Vayres	Haute-Vienne			Pensionnat Bastin	Limoges						
22	1	23	F	Bidaud	Louise	01/07/1867	1867	Limoges	Haute-Vienne		22	Rue de la Mauvendière	Limoges						
23	1	24	F	Billot	Céline	19/05/1868	1868	La Souterraine	Corrèze			Pensionnat Bastin	Limoges						
24	1	25	F	Bonnefond	Julie	05/08/1865	1865	Limoges	Haute-Vienne		98	Ancienne route d'Aixe	Limoges						
25	1	26	F	Bonnefoy	Alphonsine	18/06/1868	1868	Limoges	Haute-Vienne		5	Chemin de Fontbonne	Limoges						
26	1	27	F	Bordas	Marie	14/10/1865	1865	Limoges	Haute-Vienne		73	Avenue du Pont-Neuf	Limoges						
27	1	28	F	Borges	Anna	11/01/1863	1863	Bellac	Haute-Vienne			Rue de la Mauvendière	Limoges						
28	1	29	F	Boudaud	Marie							Chemin de Corgnac							
29	1	30	F	Bouillon	Marie	14/08/1868	1868	Limoges	Haute-Vienne		134	Faubourg de Paris	Limoges						
30	1	31	F	Boulu	Eglantine														
31	1	32	F	Bouriaud	Francine	29/11/1866	1866	Limoges	Haute-Vienne		6	Chemin des Ruchoux	Limoges						
32	1	33	F	Bouriaud	Marie	24/07/1869	1869	Limoges	Haute-Vienne		6	Chemin des Ruchoux	Limoges						

Enregistrement 1 de 110 *

3- Détail de la table « TBL_profession »

Fichier Édition Affichage Insertion Données Outils Fenêtre Aide

ID_profession	ID_eleve	Label_profession_eleve	Type_profession_eleve	Registre	Statut	Institution
409	1059	Elève de l'école de la rue de Paris		2	écolier	Ecole de la rue de Paris
410	1060	Elève de l'école de la rue de Paris		2	écolier	Ecole de la rue de Paris
411	1061	Elève de l'école de la rue de Paris		2	écolier	Ecole de la rue de Paris
412	1062	Elève de l'école de la rue de Paris		2	écolier	Ecole de la rue de Paris
413	1063	Elève a l'école Montmailler		2	écolier	Ecole Montmailler
414	1064	Apprenti modiste	Modiste	2	apprenti	
415	1065	Elève à l'école Turgot		2	écolier	Ecole Turgot
416	1066	Elève à l'école Montmailler		2	écolier	Ecole Montmailler
417	1067	Elève à l'école Turgot		2	écolier	Ecole Turgot
418	1068	Elève du boulevard Carnot		2	écolier	Ecole du boulevard Carnot
419	1069	Elève à l'école de la rue neuve Chichauvaud		2	écolier	Ecole de la rue neuve Chinchauvaud
420	1070	Elève à l'école de la rue neuve Chichauvaud		1	écolier	Ecole de la rue neuve Chinchauvaud
421	1071	Elève à l'école de la rue neuve Chichauvaud		1	écolier	Ecole de la rue neuve Chinchauvaud
422	1072	Eleve à l'école de la rue neuve Chichauvaud		2	écolier	Ecole de la rue neuve Chinchauvaud
423	1073	Elève à l'école de la rue neuve Chichauvaud		2	écolier	Ecole de la rue neuve Chinchauvaud
424	1075	Apprenti peintre sur porcelaine chez MM.Barny et XXX	Peintre sur porcelaine	2	apprenti	MM. Barny et XXX
425	1077	Elève à l'école Turgot		2	écolier	Ecole Turgot
426	1078	Elève à l'école Turgot		2	écolier	Ecole Turgot
427	1079	Elève à l'école du faubourg de Paris		2	écolier	Ecole du faubourg de Paris
428	1080	Elève des cours secondaires		2	écolier	
429	1081					
430	1082	Elève de l'école Turgot		2	écolier	Ecole Turgot
431	1086	Cours secondaires Pensionnat de Mme Raymond		2	écolier	Pensionnat de Mme.Raymond
432	1089	Cours secondaires		2	écolier	
433	1090	Enlumineuse chez M. Redon	Enlumineuse	2	travailleur	M.Redon
434	1091	Enlumineuse chez M. Redon	Enlumineuse	2	travailleur	M.Redon
435	1092	Elève à l'Ecole du Boulevard Carnot		1	écolier	Ecole du Boulevard Carnot
436	1093	Elève à l'Ecole du Boulevard Carnot		2	écolier	Ecole du Boulevard Carnot
437	1094	Elève à l'Ecole du Boulevard Carnot		2	écolier	Ecole du Boulevard Carnot
438	1098	Cours secondaires		2	écolier	
439	1100	Ecole de l'ancienne route d'Aixe		2	écolier	Ecole de l'ancienne route d'Aixe
440	1101	Ecole de l'ancienne route d'Aixe		1	écolier	Ecole de l'ancienne route d'Aixe
441	1102	Ecole de l'ancienne route d'Aixe		1	écolier	Ecole de l'ancienne route d'Aixe

Enregistrement 206 de 565

4- Détail de la table « TBL_etape »

Fichier Édition Affichage Insertion Données Outils Fenêtre Aide

ID_etape	ID_eleve	Type_etape	Date_etape	Rang	Mois_etape	Annee_etape
1688	1242	Entree	10/04/1900	1	1900-04	1900
1689	1242	Sortie	12/1901	2	1901-12	1901
1690	1243	Entree	23/04/1900	1	1900-04	1900
1691	1244	Entree	23/04/1900	1	1900-04	1900
1692	1244	Sortie	04/1902	2	1902-04	1902
1693	1245	Entree	27/04/1900	1	1900-04	1900
1694	1246	Entree	30/04/1900	1	1900-04	1900
1695	1247	Entree	30/04/1900	1	1900-04	1900
1696	1247	Sortie	12/1900	2	1900-12	1900
1697	1248	Entree	30/04/1900	1	1900-04	1900
1698	1248	Sortie	12/1901	2	1901-12	1901
1699	1249	Entree	01/05/1900	1	1900-05	1900
1700	1250	Entree	07/04/1900	1	1900-04	1900
1701	1251	Entree	08/05/1900	1	1900-05	1900
1702	1251	Sortie	01/1902	2	1902-01	1902
1703	1252	Entree	09/05/1900	1	1900-05	1900
1704	1253	Entree	11/05/1900	1	1900-05	1900
1705	1253	Sortie	07/1902	2	1902-07	1902
1706	1254	Entree	12/05/1900	1	1900-05	1900
1707	1255	Entree	15/05/1900	1	1900-05	1900
1708	1255	Sortie	04/1901	2	1901-04	1901
1709	1256	Entree	16/05/1900	1	1900-05	1900
1710	1256	Sortie	01/1902	2	1902-01	1902
1711	1257	Entree	29/05/1900	1	1900-05	1900
1712	1257	Sortie	19/07/1903	2	1903-07	1903
1713	1258	Entree	30/05/1900	1	1900-05	1900
1714	1259	Entree	27/05/1887	1	1887-05	1887
1715	1259	Sortie	11/1902	2	1902-11	1902
1716	1259	Rentree	03/1904	3	1904-03	1904
1717	1259	Sortie	15/04/1904	4	1904-04	1904
1718	1260	Entree	02/07/1900	1	1900-07	1900
1719	1260	Sortie	07/1905	2	1905-07	1905
1720	1261	Entree	02/07/1900	1	1900-07	1900

Enregistrement 1 716 de 1 717

Annexe 3

Tableau complet des institutions d'inscription parallèles des élèves répertoriés dans la base de données « élèves »

INSTITUTION	JEUNES FILLES	JEUNES GENS	TOTAL
TOTAL	**234**	**331**	**565**
Non renseigné	126	176	**302**
Ecole Turgot	39	3	**42**
Ecole Montmailler	8	7	**15**
M.XXX		14	**14**
A la maison	2	8	**10**
Pensionnat de Mme.Vigier	9		**9**
Ecole de la Société immobilière	7	1	**8**
Ecole Montjovis	3	5	**8**
M.Haviland		8	**8**
Ecole professionnelle		7	**7**
M.Faure		6	**6**
Ecole de la rue de Paris	5		**5**
Ecole de la rue neuve Chinchauvaud	5		**5**
Ecole du Boulevard Carnot	5		**5**
Pensionnat de Mme.Raymond	5		**5**
Ecole de l'ancienne route d'Aixe	4		**4**
Ecole Saint Joseph	4		**4**
M.Château		4	**4**
Ecole de la Monnaie		3	**3**
Ecole du Pont Neuf	1	2	**3**
M.Laroudie		3	**3**
M.Pouyat		3	**3**
Ecole Colbert		2	**2**
Ecole des Feuillants		2	**2**
Ecole du faubourg de Paris	2		**2**
Ecole industrielle de Limoges		2	**2**
Etablissement des Sœurs de Saint Joseph	2		**2**
M.Arenfeld	2		**2**
M.Balleroy		2	**2**
M.Blanchard		2	**2**
M.Bonnet		2	**2**
M.Chalard		2	**2**
M.Joly		2	**2**
M.Michelaud		2	**2**
M.Plainemaison		2	**2**
M.Redon	2		**2**
M.Rougerie		2	**2**
MM.Laroudie et Rougerie		2	**2**
Chez les Frères		1	**1**
Chez les Frères Saint Firmin		1	**1**
Chez un notaire		1	**1**
Comptoir National d'escompte de		1	**1**

Paris			
Ecole de Châteauroux		1	**1**
Ecole de la Route d'Aixe		1	**1**
Ecole de la vieille route d'Aixe	1		**1**
Ecole Firmin		1	**1**
Ecole supérieure de commerce		1	**1**
Institution de M.Duris		1	**1**
M.Alluaud		1	**1**
M.Baillot		1	**1**
M.Beaudou		1	**1**
M.Boisbertrand		1	**1**
M.Boulique		1	**1**
M.Brégéras		1	**1**
M.Chaland		1	**1**
M.Chayot		1	**1**
M.Coiffe		1	**1**
M.Couturier		1	**1**
M.Delhomme		1	**1**
M.Denis		1	**1**
M.Deschamps		1	**1**
M.Deslinières		1	**1**
M.Domartial		1	**1**
M.Duche		1	**1**
M.Dumas		1	**1**
M.Durand		1	**1**
M.Dutreix		1	**1**
M.Frugier		1	**1**
M.Gérald		1	**1**
M.Gros		1	**1**
M.Guérin		1	**1**
M.Hubert		1	**1**
M.Lafond		1	**1**
M.Langle		1	**1**
M.Lenormand		1	**1**
M.Mabille		1	**1**
M.Martin		1	**1**
M.Pailler		1	**1**
M.Paquet		1	**1**
M.Piat		1	**1**
M.Pourmarit		1	**1**
M.Raymond		1	**1**
M.Riffatère		1	**1**
M.Rougier		1	**1**
M.Treich		1	**1**
M.Vincent		1	**1**
Manufacture des Tabacs		1	**1**
MM. Barny et XXX	1		**1**
MM. Boudet et Jouhannaud		1	**1**
MM. Reins et Dubois		1	**1**
MM.Château et Dubay		1	**1**
MM.Faucher et XXX		1	**1**

MM.Maureil et Chapeau		1	**1**
MM.XXX		1	**1**
Pensionnat Jeanne d'Arc	1		**1**
Société des ouvriers XXX		1	**1**

Annexe 4

Tableau complet des départements de naissance des élèves répertoriés dans la base de données « élèves »

DEPARTEMENT DE NAISSANCE	JEUNES FILLES	JEUNES GENS	TOTAL
TOTAL	**538**	**724**	**1262**
Haute-Vienne	355	507	**862**
Non renseigné	97	158	**255**
Charente	10	5	**15**
Dordogne	11	3	**14**
Seine	9	5	**14**
Corrèze	7	5	**12**
Creuse	4	6	**10**
Cher	3	4	**7**
Lot	4	2	**6**
Allier	1	4	**5**
Gironde	2	3	**5**
Seine et Marne	4	1	**5**
Haute-Garonne	2	2	**4**
Hérault	4		**4**
Nièvre	1	2	**3**
Aveyron	2		**2**
Cantal	2		**2**
Finistère	1	1	**2**
Hautes-Pyrénées	1	1	**2**
Indre	1	1	**2**
Indre-et-Loire	1	1	**2**
Morbihan		2	**2**
Pyrénées-Atlantiques	1	1	**2**
Vienne		2	**2**
Alsace Lorraine	1		**1**
Aube	1		**1**
Auvergne		1	**1**
Charente inférieure		1	**1**
Constantine	1		**1**
Deux-Sèvres	1		**1**
Drôme	1		**1**
Haut-Rhin	1		**1**
Haute-Savoie		1	**1**
Loire Atlantique	1		**1**
Loiret	1		**1**
Maine-et-Loire		1	**1**
Normandie		1	**1**
Périgord	1		**1**
Puy-de-Dôme	1		**1**
Rhône		1	**1**
Savoie	1		**1**
Seine inférieure	1		**1**
Tarn		1	**1**
Tarn-et-Garonne		1	**1**
Val de Marne	1		**1**
Vosges	1		**1**
Yonne	1		**1**

Annexe 5

Tableau complet des villes de naissance,
des élèves répertoriés dans la base de données « élèves »

VILLE DE NAISSANCE	JEUNES FILLE	JEUNES GENS	TOTAL
TOTAL	**538**	**724**	**1262**
Limoges	313	454	**767**
Non-renseigné	90	142	**232**
Paris	9	5	**14**
Saint-Léonard	1	9	**10**
Isle		5	**5**
Oradour sur Vayres	2	2	**4**
Saint-Junien	4		**4**
Toulouse	2	2	**4**
Ambazac	1	2	**3**
Bellac	2	1	**3**
Cognac	1	2	**3**
Foëcy	1	2	**3**
Melun	2	1	**3**
Périgueux	3		**3**
Rochechouart		3	**3**
Aixe	1	1	**2**
Aniane	2		**2**
Bordeaux	2		**2**
Bourganeuf		2	**2**
Compreignac	2		**2**
Couzeix		2	**2**
Excideuil	2		**2**
Eyjeaux	2		**2**
Feytiat	2		**2**
La Guerche		2	**2**
La Souterraine	2		**2**
Le Vigen		2	**2**
Nexon		2	**2**
Panazol		2	**2**
Peyrat-le-Château		2	**2**
Saint Germain les Belles	1	1	**2**
Saint Hilaire Bonneval	1	1	**2**
Saint Junien		2	**2**
Saint Vitte	2		**2**
Saint Yrieix		2	**2**
Saint-Denis-des-Murs		2	**2**
Solignac	1	1	**2**
Uzerche	1	1	**2**
Verneuil		2	**2**
Amboise	1		**1**
Angers		1	**1**
Angoulême	1		**1**
Aurillac	1		**1**
Avallon	1		**1**
Bayonne	1		**1**
Belfort	1		**1**
Bessines	1		**1**

Beynac		1	**1**
Béziers	1		**1**
Bonnac	1		**1**
Bosnie	1		**1**
Bourg la Reine	1		**1**
Brigueuil	1		**1**
Brive		1	**1**
Bugeat	1		**1**
Bujaleuf	1		**1**
Bussière Galand		1	**1**
Caen		1	**1**
Cahors	1		**1**
Cenac		1	**1**
Chabanais	1		**1**
Chambéry	1		**1**
Chamonix		1	**1**
Champsac	1		**1**
Châteauroux		1	**1**
Chatillon	1		**1**
Condat	1		**1**
Confolens	1		**1**
Constantine	1		**1**
Coussac Bonneval		1	**1**
Cussac	1		**1**
Czeniclow		1	**1**
Donzenac		1	**1**
Dournazac		1	**1**
Doyet		1	**1**
Eymoutiers		1	**1**
Florence	1		**1**
Folles		1	**1**
Fontainebleau	1		**1**
Fromental		1	**1**
Glause		1	**1**
Gond-Pontouvre		1	**1**
Gramat		1	**1**
Guéret	1		**1**
Guern		1	**1**
Ivry sur Seine	1		**1**
Izeure		1	**1**
Jarnac	1		**1**
Juillac	1		**1**
La Banc	1		**1**
La Bastide		1	**1**
La Châtre	1		**1**
La Jonchère		1	**1**
La Meyze		1	**1**
Lalinde		1	**1**
Le Bugue	1		**1**
Les Cars	1		**1**
Leyme	1		**1**
Linards	1		**1**
Lubersac	1		**1**
Lucy-Levy	1		**1**

Lymoutiers	1		**1**
Lyon		1	**1**
Magnac Bourg	1		**1**
Marsac		1	**1**
Marseille	1		**1**
Mayac		1	**1**
Meilhac		1	**1**
Metz	1		**1**
Milhau	1		**1**
Mont Dore		1	**1**
Montauban		1	**1**
Montdoumerc		1	**1**
Montlucon		1	**1**
Montluçon		1	**1**
Montmorillon		1	**1**
Morterol	1		**1**
Nagasaki		1	**1**
Naillat		1	**1**
Nantes	1		**1**
Nantiat	1		**1**
Narbonne	1		**1**
Nedde	1		**1**
Neuvic	1		**1**
Objat		1	**1**
Orléans	1		**1**
Pau		1	**1**
Pierre-Buffière	1		**1**
Poitiers		1	**1**
Pons	1		**1**
Pontivy		1	**1**
Pressignac		1	**1**
Quimper		1	**1**
Rabestens		1	**1**
Razes	1		**1**
Remiremont	1		**1**
Rempnat		1	**1**
Riberac	1		**1**
Rodez	1		**1**
Romans	1		**1**
Romegous		1	**1**
Rosporden	1		**1**
Rouen	1		**1**
Saint André de Cubzac		1	**1**
Saint Bonnet la Rivière		1	**1**
Saint Brice		1	**1**
Saint Cloud	1		**1**
Saint Dizier		1	**1**
Saint Genis	1		**1**
Saint Goussaud	1		**1**
Saint Hilaire Lastours		1	**1**
Saint Jean de Cole	1		**1**
Saint Jouvent		1	**1**
Saint Laurent sur Gorre	1		**1**
Saint Léger Magnazeix	1		**1**

Saint Martin Le Vieux		1	**1**
Saint Médard		1	**1**
Saint Pardoux l Artizier	1		**1**
Saint Paul La Roche	1		**1**
Saint Priest sur Aixe		1	**1**
Saint Sylvestre	1		**1**
Saint Yrieix sur Aixe		1	**1**
Saint-Cyr	1		**1**
Saint-Dizier	1		**1**
Saint-Jouvent	1		**1**
Saint-Just	1		**1**
Saint-Léonard		1	**1**
Saint-Mathieu	1		**1**
Saint-Pierre le Moustier		1	**1**
Saint-Priest-sous-Aixe		1	**1**
Saint-Victurnien		1	**1**
Saint-Yrieux	1		**1**
Sainte Terre		1	**1**
Saintes		1	**1**
Saugon		1	**1**
Séméac		1	**1**
Souillac	1		**1**
Tarbes	1		**1**
Thiers	1		**1**
Thiviers	1		**1**
Tonnay	1		**1**
Tours		1	**1**
Tulle	1		**1**
Valparaiso	1		**1**
Vaulry	1		**1**
Verneuil		1	**1**
Vicq		1	**1**
Vierzon	1		**1**
Vigen	1		**1**
Villamblard	1		**1**
Ville Saint Jacques	1		**1**
XXX	1		**1**

Annexe 6

Plan de Limoges de 1901 (AM 1Fi183)

Annexe 7

Musée national de la céramique Adrien Dubouché

En haut à gauche : photographie de l'inscription « jeunes gens » à l'entrée gauche du musée.
En bas à gauche : photographie du musée vu de l'entrée gauche.
A droite : photographie de la grande galerie historique du musée, avec au fond, la statue d'Adrien Dubouché.

Annexe 8

Auguste Aridas,
Le cours du matin des jeunes filles à l'Ecole nationale d'art décoratif de Limoges, 1889, huile sur toile, Musée des beaux-arts de Limoges

Annexe 9

Exemple d'une série de planches de modèle d'ornementation

Ces trois planches composent le recueil *La plante et ses applications ornementales (Deuxième série),* publié à Paris en 1896 sous la direction d'Eugène Grasset aux éditions Lévy. Un exemplaire incomplet est conservé dans la bibliothèque du musée Adrien Dubouché, à Limoges. Sa particularité est de présenter les possibles déclinaisons ornementales des différents végétaux. En effet, fonctionnant en séries de trois planches, chaque plante, fleur ou fruit est représenté sous sa forme naturelle, les différents éléments qui la composent étant détaillés. Puis ces éléments sont représentés sous forme de motifs ornementaux et d'exemples de décoration mobilière. Voici l'exemple des planches 49, 50 et 51 représentant la « boule de neige » et ses applications ornementales.

Snow-Balls — Boule de Neige — Die Schneeballen

Snow-Balls — Boule de Neige — Die Schneeballen

SNOW-BALLS BOULE DE NEIGE DIE SCHNEEBALLEN

Annexe 10

Relevé hebdomadaire des présences des élèves, dans tous les cours de l'école pendant le mois d'avril 1884

ÉCOLE NATIONALE D'ART DÉCORATIF DE LIMOGES

RELEVÉ PAR SEMAINE DES PRÉSENCES DES ÉLÈVES DANS TOUS LES COURS DE L'ÉCOLE

Chiffre des inscriptions fin avril : 1.235.

Pendant le Mois d' avril 1884

COURS DES JEUNES FILLES. — NOMBRE D'INSCRIPTIONS. 592.

COURS.	NOMBRE des COURS.	1re.	2e. 1/2 congé	3e. congé	4e.	5e.	TOTAUX du MOIS.	OBSERVATIONS.
Cours de 6 heures du matin..	5	534	278	"	441	"	1.253	Cours normal du Jeudi.
Cours de 8 heures.....	5	90	38	"	134	"	262	1ère séance : 25 présences
Cours de 10 heures.....	3	169	99	"	74	"	342	
Totaux par semaine.....	13	793	415	"	649	"	1.857	Punitions : néant

COURS DES JEUNES GENS. — NOMBRE D'INSCRIPTIONS. 643.

Cours de 11 h. 1/2.....	5	132	63	"	143	"	338	Cours normal du Jeudi 1ère séance : — 19 présences.
Cours de midi 1/2.....	5	21	10	"	12	"	43	
Cours du soir.....	5	417	253	"	455	"	1.125	Cours de chimie industrielle. 1ère séance 6 ; 2e : 3. Total 9 présences.
Totaux par semaine.....	15	570	326	"	610	"	1.506	
Totaux réunis (Filles et Garçons).	28	1.363	741	"	1259	"	3.363	Punitions : néant

RELEVÉ DES PRÉSENCES DU PERSONNEL DE L'ÉCOLE.

FONCTIONS.	NOMS.	COURS des Jeunes Filles. — ABSENCES.	COURS des Jeunes Gens. — ABSENCES.	OBSERVATIONS.
M. M. PROFESSEURS et CHARGÉS DE COURS.	Grenaud	"	"	
	Aridas	"	"	
	Meyssat	"	"	
	Lacoste	"	"	
	Joly	"	"	
	Pornin	"	3	Malade
	Beilliet	"	"	
	Dr Chénieux	"	2	Malade
	Mlle Alexandre	8	"	a la session normale à Paris.
M. M. Mmes SURVEILLANTES.....	Benoist agent comptable	"	"	
	Floirac	"	"	
	Reclus	"	"	
M. M. SURVEILLANTS.....	Barret	"	"	
	Bal	"	"	
	Macaire	"	"	

Le Directeur de l'École,

A. Louvrier de Lajolais

(E. S. V. P.

Statistique.

Présences d'Avril 1883 = 5761 pour 4 semaines
—— " —— 1884 = 3363 p. 2 semaines et 1/2

Le congé de Pâques prélève en effet 11 jours d'étude sur les quatre semaines du mois d'Avril 1884. La moyenne des présences est donc très bonne.

Enseignement.

L'assemblée des Professeurs que j'ai présidée a reçu de chacun de M.M. les Professeurs un rapport verbal satisfaisant, dont le contrôle se trouve dans les exercices des élèves. M. le Professeur Meyssat semble avoir tenu grand compte des observations qui lui ont été transmises au nom du Comité de perfectionnement du dessin; il cherche à appliquer la méthode de laquelle il s'écartait par négligence et insuffisance. En ce moment il n'y a donc rien à lui reprocher. Je le fais du reste surveiller sérieusement par M. le professeur-secrétaire de l'Ecole auquel je laisse des instructions très nettes au sujet de l'application de la méthode. Dans toutes les divisions, les élèves travaillent d'une façon satisfaisante; seul le cours de garçons du Lundi (cours de dessin linéaire et géométrique) est peu suivi malgré toutes les dispositions qui ont été prises pour le rendre obligatoire. Les jeunes filles sont beaucoup plus sérieuses et assidues à ce cours. — Le cours de dessin élémentaire marche bien. — Celui d'anatomie finit la semaine prochaine. M. le Dr Chénieux se loue des élèves. — Le cours de M. Grenaud (fleurs) donne, comme toujours d'excellents résultats. Celui de composition d'ornement ne peut produire que peu, les jeunes gens n'ayant pas le temps de faire, en-dehors de l'Ecole, des compositions, ils sont tous en effet, ou élèves de l'enseignement primaire ou employés dans les ateliers des fabricants de porcelaine ou des décorateurs. On ne peut exiger sur ce point ce qu'il est presque impossible d'obtenir; au moins les élèves apprennent-ils au cours oral, les éléments de composition ornementale et reçoivent-ils quelques notions des ordres et des styles. — L'atelier de peinture céramique exécute des coupes sur les concours de Paris; d'autres travaux que j'ai examinés avec le plus grand soin et qui sont peut-être conduits un peu mollement par le professeur dénotent plus d'ignorance de la composition qu'il n'est permis dans cette importante section. L'exécution est supérieure à la composition; le professeur ne varie pas suffisamment le thème ordinaire de ces exercices qui sont trop bornés aux emplois des mêmes éléments. J'ai dû prescrire avec quelque insistance l'emploi des fleurs naturelles afin d'éviter la redoutable routine des expédients d'atelier. J'attends avec quelque impatience l'exécution des motifs composés au cours de composition d'ornement, afin de juger l'ensemble de l'enseignement. — Il y a toujours très peu de garçons à l'atelier: cela tient à ce que les fabriques les retiennent le jour. Au cours de modelage on aura d'importantes pièces pour la céramique; les détails exécutés pour les moules sont véritablement bons; cette division fait des progrès qui sont dûs à la patience et au soin que met le professeur à ne pas laisser passer une faiblesse dans l'exécution de ses pièces. — Le cours de Mlle Alexandre est très suivi, très bonne note pour les résultats. On voit, par ces observations sommaires, que l'Ecole travaille et que professeurs et élèves donnent des satisfactions. Quant au cours de M. Tuillier il est très peu suivi, comme l'indique la statistique des présences. L'insouciance des intéressés est vraiment inconcevable, car on ne peut pas dire qu'on ignore maintenant à Limoges l'avance que prend sur nous l'étranger.

Discipline

Bon esprit — pas de punitions.

Services administratifs.

Tout est en règle dans les livres et les comptes du Musée et de l'Ecole. — L'établissement est bien tenu, le personnel excellent. On pourra terminer avant peu le compte de 1883.

Faits.

Mlle E. Alexandre et Mlle Goreux ont été envoyées à Paris pour assister à la session normale de Pâques. On n'ignore pas à la Direction des Beaux-Arts le succès de nos élèves de Limoges et en particulier celui de Mlle Alexandre qui a été complimentée par M. Guillaume.

Il est présumable que M. le professeur Jolly qui a en ce moment de nombreux travaux à exécuter ne pourra continuer longtemps encore de professer à l'Ecole ou du moins sans une combinaison qui permettrait de lui donner, en prélevant sur son traitement la somme nécessaire, un adjoint.

Musée.

M. le conservateur Gasnault est venu passer quelques jours à Limoges et travailler au Musée céramique. — L'ouverture du Musée de peinture a eu lieu à Pâques et depuis ce jour le Dimanche il y a nombreux visiteurs. — Les collections s'accroissent comme on peut le constater par l'envoi des fiches. — La section des dessins et aquarelles prend quelque importance; elle a reçu des dons nombreux et elle compte aujourd'hui 28 œuvres depuis un an à peine que j'ai commencé à la créer.

Bibliothèque.

La bibliothèque s'est enrichie du dernier don de livres de l'Etat. On réclame tous les jours l'ouvrage de du Sartel, indispensable dans une région de fabrication de céramique.

Annexe 11

Durée de la scolarité, résultat de la base de données

SEMAINES	MOIS	ANNEES	MOYENNE	JEUNE FILLE	JEUNE GENS	TOTAL
660,9	165,225	13,76875	14	1		**1**
469,6	117,4	9,78333333333333	10	1		**1**
430,4	107,6	8,96666666666667	9		1	**1**
404,3	101,075	8,42291666666667	8		1	**1**
404,1	101,025	8,41875	8	1		**1**
365,1	91,275	7,60625	8		1	**1**
352,1	88,025	7,33541666666667	7		1	**1**
338,9	84,725	7,06041666666667	7	1		**1**
334,6	83,65	6,97083333333333	7		2	**2**
330,4	82,6	6,88333333333333	7		1	**1**
313	78,25	6,52083333333333	7	1		**1**
308,7	77,175	6,43125	6		1	**1**
304,3	76,075	6,33958333333333	6		1	**1**
300	75	6,25	6		2	**2**
299,9	74,975	6,24791666666667	6	2	4	**6**
286,7	71,675	5,97291666666667	6		1	**1**
282,4	70,6	5,88333333333333	6		1	**1**
278,3	69,575	5,79791666666667	6		1	**1**
265,3	66,325	5,52708333333333	5		1	**1**
260,9	65,225	5,43541666666667	5	1	1	**2**
247,7	61,925	5,16041666666667	5	4	3	**7**
243,6	60,9	5,075	5	1		**1**
243,4	60,85	5,07083333333333	5		1	**1**
239	59,75	4,97916666666667	5		1	**1**
221,7	55,425	4,61875	5	3		**3**
213,1	53,275	4,43958333333333	4		1	**1**
208,7	52,175	4,34791666666667	4	2		**2**
199,9	49,975	4,16458333333333	4		1	**1**
195,6	48,9	4,075	4	1	3	**4**
195,4	48,85	4,07083333333333	4	7	2	**9**
191	47,75	3,97916666666667	4		1	**1**
178	44,5	3,70833333333333	4		4	**4**
174,1	43,525	3,62708333333333	4		1	**1**
173,9	43,475	3,62291666666667	4		1	**1**
165,1	41,275	3,43958333333333	3	2	2	**4**
160,9	40,225	3,35208333333333	3	2	1	**3**
156,6	39,15	3,2625	3	1		**1**
152	38	3,16666666666667	3		1	**1**
147,7	36,925	3,07708333333333	3	2	1	**3**
147,6	36,9	3,075	3		1	**1**
143,4	35,85	2,9875	3	10	5	**15**
143,3	35,825	2,98541666666667	3	7	4	**11**
130,3	32,575	2,71458333333333	3		3	**3**
130,1	32,525	2,71041666666667	3	2		**2**
126,1	31,525	2,62708333333333	3		1	**1**
125,9	31,475	2,62291666666667	3	4	7	**11**
121,9	30,475	2,53958333333333	2		1	**1**

121,7	30,425	2,53541666666667	2	1		**1**
117,4	29,35	2,44583333333333	2	6	3	**9**
117,3	29,325	2,44375	2	1		**1**
117,1	29,275	2,43958333333333	2		2	**2**
113,1	28,275	2,35625	2		1	**1**
113	28,25	2,35416666666667	2		1	**1**
112,7	28,175	2,34791666666667	2		1	**1**
108,6	27,15	2,2625	2	1		**1**
108,4	27,1	2,25833333333333	2		1	**1**
104,4	26,1	2,175	2		1	**1**
104,3	26,075	2,17291666666667	2		1	**1**
95,6	23,9	1,99166666666667	2	1		**1**
91,3	22,825	1,90208333333333	2	11	12	**23**
91,1	22,775	1,89791666666667	2	1		**1**
87,1	21,775	1,81458333333333	2		2	**2**
87	21,75	1,8125	2		2	**2**
86,9	21,725	1,81041666666667	2		1	**1**
82,4	20,6	1,71666666666667	2		1	**1**
78,1	19,525	1,62708333333333	2		3	**3**
73,9	18,475	1,53958333333333	1		2	**2**
73,7	18,425	1,53541666666667	1	2	5	**7**
73,6	18,4	1,53333333333333	1	1		**1**
69,7	17,425	1,45208333333333	1		1	**1**
69,6	17,4	1,45	1	2		**2**
65,3	16,325	1,36041666666667	1		2	**2**
61	15,25	1,27083333333333	1	1	1	**2**
60,9	15,225	1,26875	1	18	3	**21**
56,7	14,175	1,18125	1	1	1	**2**
56,6	14,15	1,17916666666667	1	2		**2**
56,3	14,075	1,17291666666667	1		3	**3**
52,1	13,025	1,08541666666667	1		2	**2**
47,9	11,975	0,997916666666667	1		1	**1**
43,4	10,85	0,904166666666667	1		1	**1**
39,3	9,825	0,81875	1	1		**1**
39,1	9,775	0,814583333333333	1	21	19	**40**
34,9	8,725	0,727083333333333	1	3	2	**5**
34,7	8,675	0,722916666666667	1		1	**1**
30,6	7,65	0,6375	0,5	1		**1**
30,3	7,575	0,63125	0,5		1	**1**
26,1	6,525	0,54375	0,5	2		**2**
26	6,5	0,541666666666667	0,5		2	**2**
21,7	5,425	0,452083333333333	0,4	3	1	**4**
21,6	5,4	0,45	0,4	14	8	**22**
17,6	4,4	0,366666666666667	0,4	1	3	**4**
17,4	4,35	0,3625	0,3	1	5	**6**
17,1	4,275	0,35625	0,3	2		**2**
13,1	3,275	0,272916666666667	0,3	3	23	**26**
8,7	2,175	0,18125	0,1	2	2	**4**
4,4	1,1	0,091666666666667	0		3	**3**
4,3	1,075	0,089583333333333	0	2		**2**
TOTAL				**162**	**192**	**354**

Annexe 12

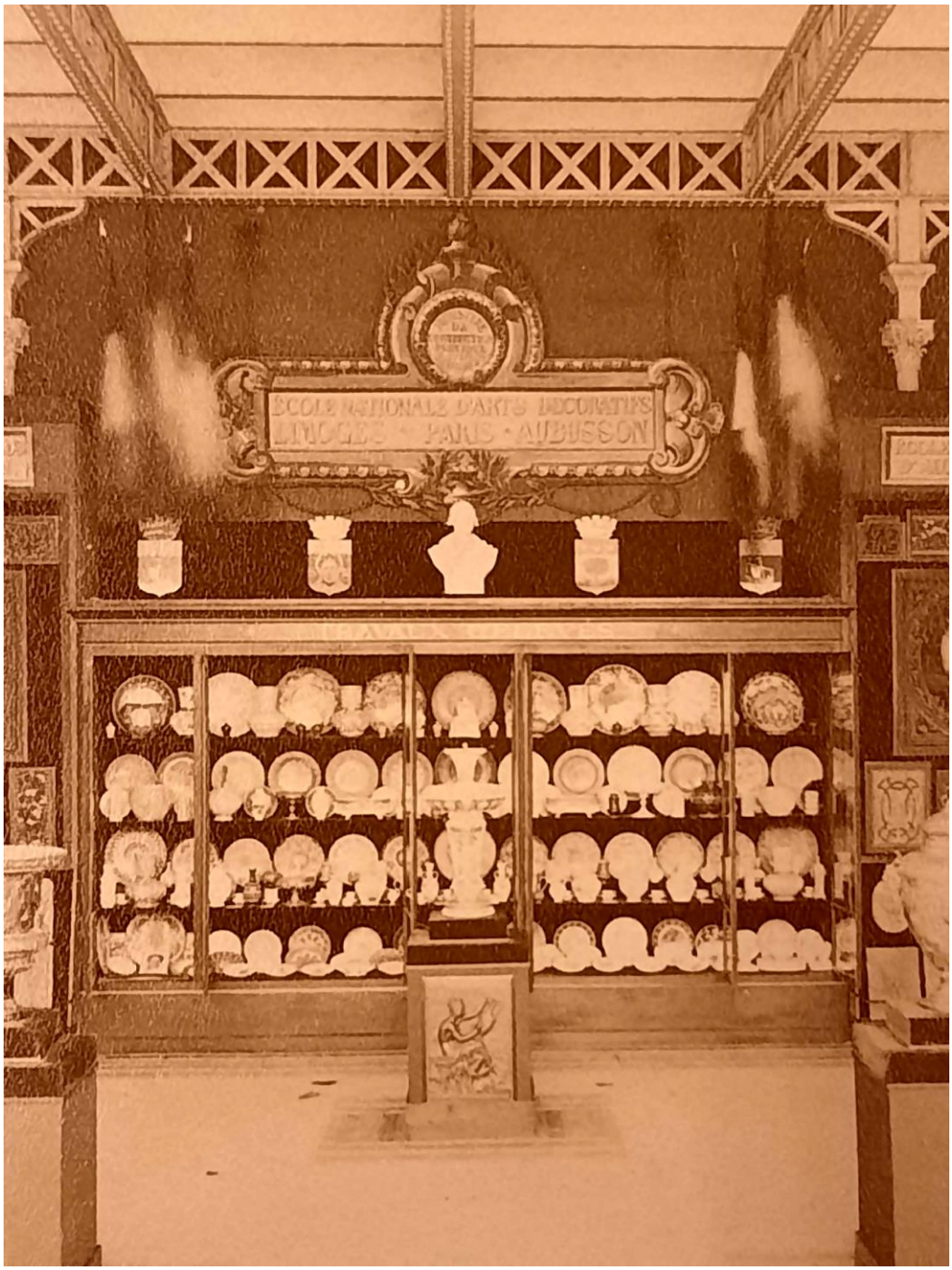
Photographies ENAD Exposition universelle1889

La bibliothèque du musée Adrien Dubouché conserve une série de photographies de la salle dédiée aux travaux des ENAD lors de l'Exposition universelle de 1889. Au fond de la pièce on distingue le blason des trois ENAD réunies. On peut lire « Écoles Nationales d'Arts Décoratifs de Limoges – Paris – Aubusson ». Les productions sont réparties en fonction des écoles. Ainsi, sur le mur de gauche, on peut lire : « Ecole Nationale des jeunes filles – Paris », comme si cette annexe de l'ENAD était une école en elle-même. A la suite, on retrouve « École Nationale - Aubusson » puis « École Nationale – Limoges ». Le mur de droite est consacré aux œuvres de « L'École Nationale d'Arts Décoratifs – Paris ».

Malheureusement la qualité des clichés d'époque ne permet pas de distinguer correctement les travaux des élèves, ni de lire aisément les enseignes.

1- Photographie de la salle dédiée aux travaux des élèves des ENAD, Exposition universelle de 1889

2- Détail du centre de la photographie : enseigne des trois ENAD



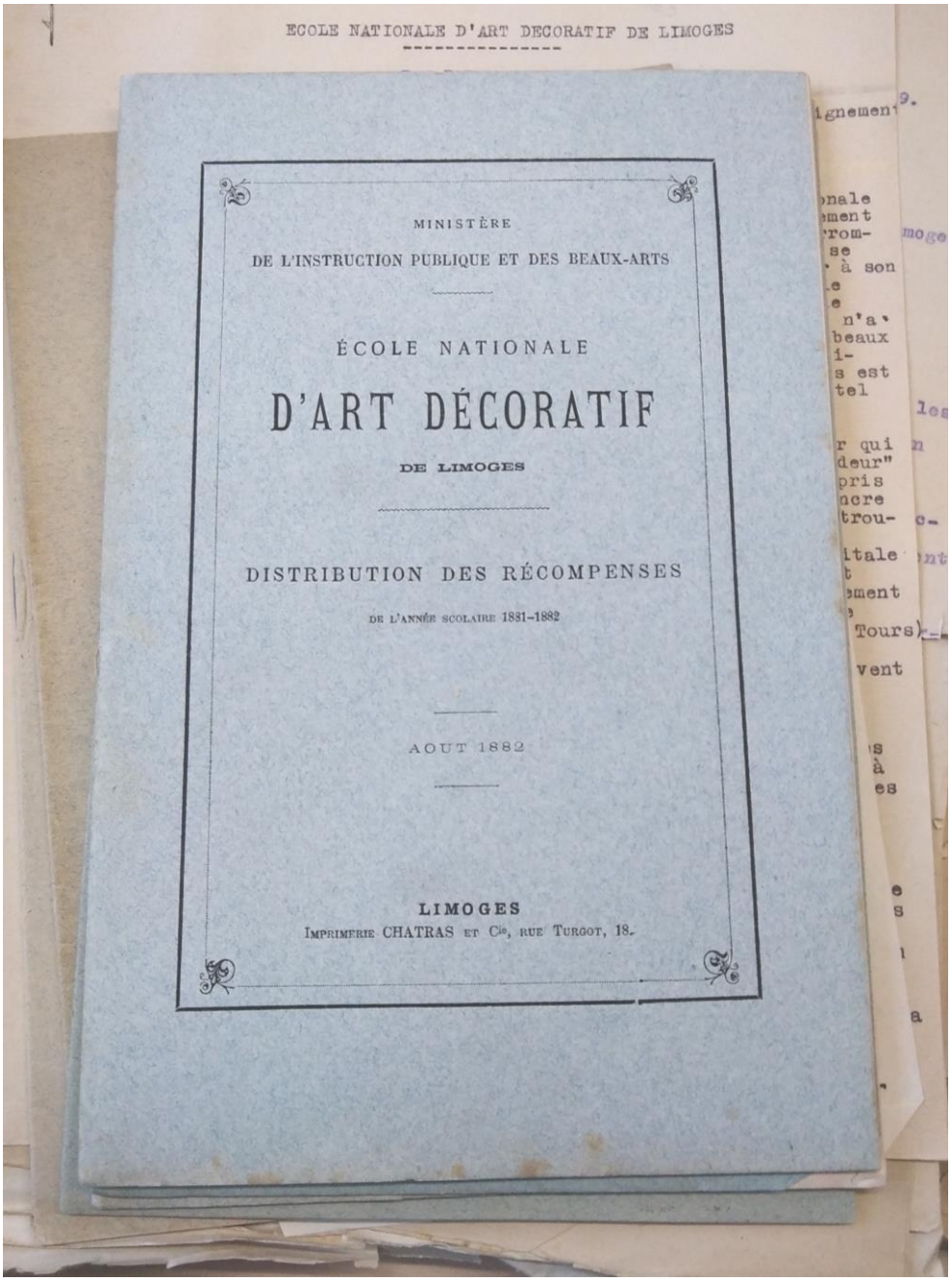
3- Détail du mur droit de la photographie : enseigne de l'ENAD Paris

4- Photographie de la vitrine des travaux des élèves de l'ENAD Limoges, Exposition universelle de 1889

Annexe 13

Bulletins de distribution des récompenses, année 1881-1882

1- Couverture du bulletin



ECOLE NATIONALE D'ART DECORATIF DE LIMOGES

MINISTÈRE

DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

ÉCOLE NATIONALE

D'ART DÉCORATIF

DE LIMOGES

DISTRIBUTION DES RÉCOMPENSES

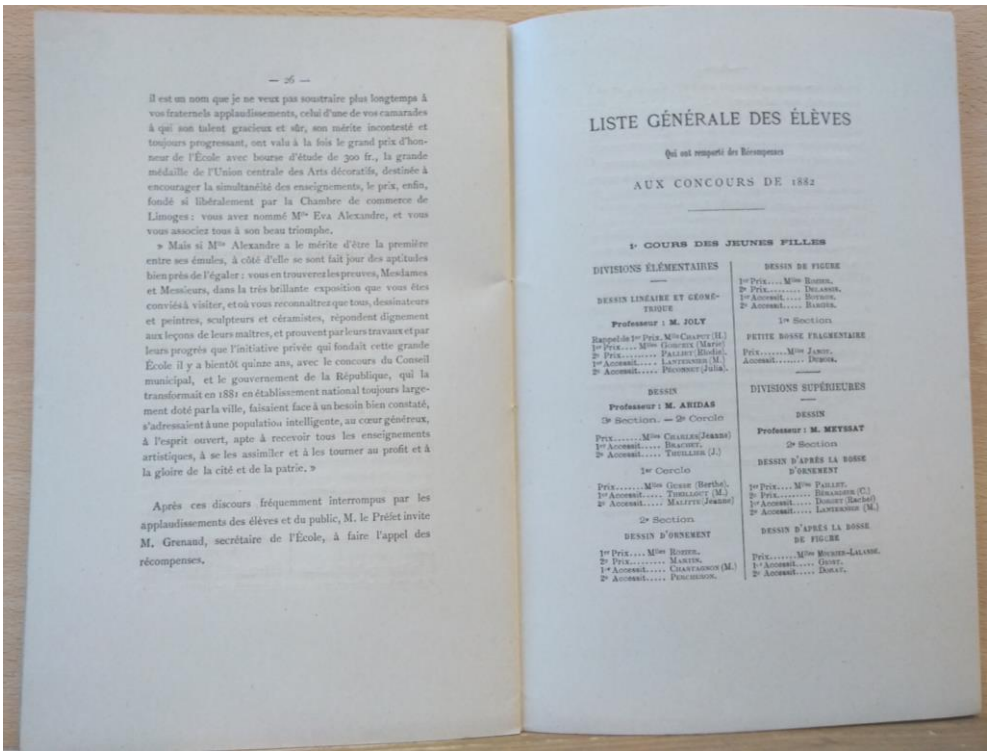
DE L'ANNÉE SCOLAIRE 1881-1882

AOUT 1882

LIMOGES

IMPRIMERIE CHATRAS ET Cie, RUE TURGOT, 18.

2- Détail du palmarès (pp. 26-29)



— 26 —

Il est un nom que je ne veux pas soustraire plus longtemps à vos fraternels applaudissements, celui d'une de vos camarades à qui son talent gracieux et sûr, son mérite incontesté et toujours progressant, ont valu à la fois le grand prix d'honneur de l'École avec bourse d'étude de 300 fr., la grande médaille de l'Union centrale des Arts décoratifs, destinée à encourager la simultanéité des enseignements, le prix, enfin, fondé si libéralement par la Chambre de commerce de Limoges : vous avez nommé Mlle Eva Alexandre, et vous vous associez tous à son beau triomphe.

» Mais si Mlle Alexandre a le mérite d'être la première entre ses émules, à côté d'elle se sont fait jour des aptitudes bien près de l'égaler : vous en trouverez les preuves, Mesdames et Messieurs, dans la très brillante exposition que vous êtes conviés à visiter, et où vous reconnaîtrez que tous, dessinateurs et peintres, sculpteurs et céramistes, répondent dignement aux leçons de leurs maîtres, et prouvent par leurs travaux et par leurs progrès que l'initiative privée qui fondait cette grande École il y a bientôt quinze ans, avec le concours du Conseil municipal, et le gouvernement de la République, qui la transformait en 1881 en établissement national toujours largement doté par la ville, faisaient face à un besoin bien constaté, s'adressaient à une population intelligente, au cœur généreux, à l'esprit ouvert, apte à recevoir tous les enseignements artistiques, à se les assimiler et à les tourner au profit et à la gloire de la cité et de la patrie. »

Après ces discours fréquemment interrompus par les applaudissements des élèves et du public, M. le Préfet invite M. Grenand, secrétaire de l'École, à faire l'appel des récompenses.

LISTE GÉNÉRALE DES ÉLÈVES

Qui ont remporté des Récompenses

AUX CONCOURS DE 1882

1re COURS DES JEUNES FILLES

DIVISIONS ÉLÉMENTAIRES

DESSIN LINÉAIRE ET GÉOMÉTRIQUE

Professeur : M. JOLY

Rappel de 1er Prix. Mlle Chapot (H.)
1er Prix.... Mlles Gorcix (Marie)
2e Prix..... Pallier (Rhoda).
1re Accessit..... Lanternier (M.)
2e Accessit..... Pécousset (Julia).

DESSIN

Professeur : M. ARIDAS

3e Section. — 2e Cercle

Prix..... Mlles Charles (Jeanne)
1er Accessit..... Brachet.
2e Accessit..... Tseullier (J.)

1er Cercle

Prix..... Mlles Gesse (Berthe).
1er Accessit..... Thellugot (M.)
2e Accessit..... Malitte (Jeanne)

2e Section

DESSIN D'ORNEMENT

1er Prix.... Mlles Rosier.
2e Prix..... Martin.
1re Accessit..... Chantagnon (M.)
2e Accessit..... Percherron.

DESSIN DE FIGURE

1er Prix.... Mlles Rosier.
2e Prix..... Delasse.
1re Accessit..... Boyron.
2e Accessit..... Blanche.

1re Section

PETITE BOSSE FRAGMENTAIRE

Prix..... Mlles Janot.
Accessit..... Dupuis.

DIVISIONS SUPÉRIEURES

DESSIN

Professeur : M. MEYSSAT

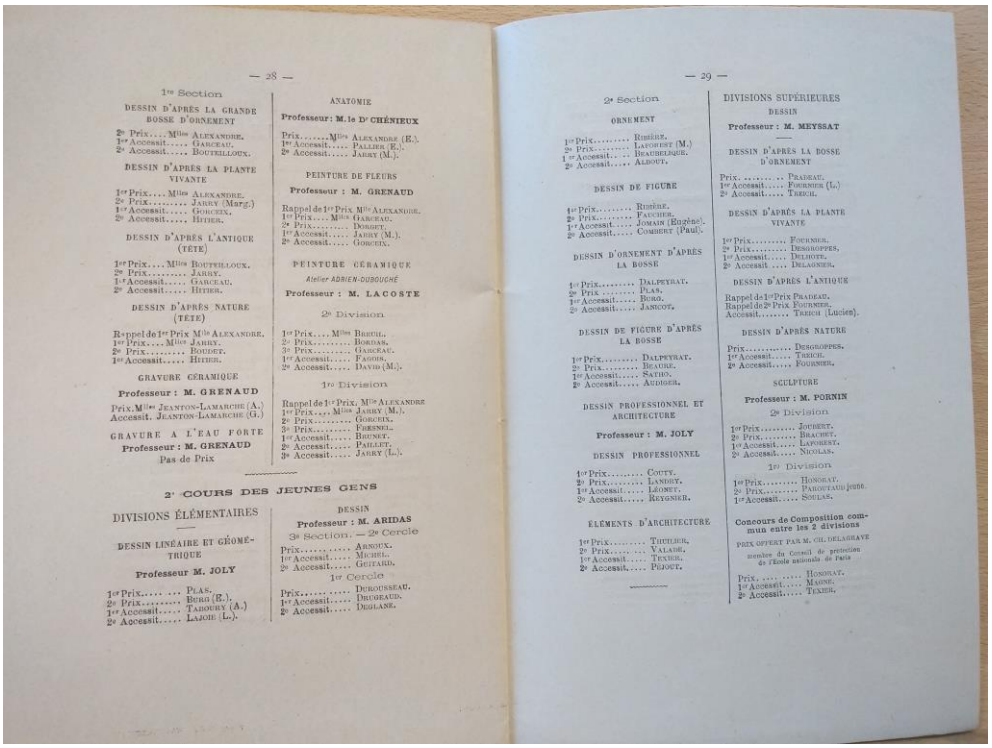
2e Section

DESSIN D'APRÈS LA BOSSE D'ORNEMENT

1er Prix.... Mlles Paillet.
2e Prix..... Bérandier (C.)
1re Accessit..... Dorset (Rachel)
2e Accessit..... Lanternier (M.)

DESSIN D'APRÈS LA BOSSE DE FIGURE

Prix..... Mlles Mouriès-Lalande.
1re Accessit..... Guest.
2e Accessit..... Dorat.



— 28 —

1re Section

DESSIN D'APRÈS LA GRANDE BOSSE D'ORNEMENT

2e Prix.... Mlles Alexandre.
1re Accessit..... Garceau.
2e Accessit..... Bouteilloux.

DESSIN D'APRÈS LA PLANTE VIVANTE

1er Prix.... Mlles Alexandre.
2e Prix..... Jabry (Marg.)
1re Accessit..... Gorcien.
2e Accessit..... Hitier.

DESSIN D'APRÈS L'ANTIQUE (TÊTE)

1er Prix.... Mlles Bouteilloux.
2e Prix..... Jabry.
1re Accessit..... Garceau.
2e Accessit..... Hitier.

DESSIN D'APRÈS NATURE (TÊTE)

Rappel de 1er Prix Mlle Alexandre.
1er Prix.... Mlles Jabry.
2e Prix..... Boudet.
1re Accessit..... Hitier.

GRAVURE CÉRAMIQUE

Professeur : M. GRENAUD

Prix. Mlles Jeanton-Lamarche (A.)
Accessit. Jeanton-Lamarche (G.)

GRAVURE A L'EAU FORTE

Professeur : M. GRENAUD

Pas de Prix

ANATOMIE

Professeur : M. le Dr CHÉNIEUX

Prix..... Mlles Alexandre (E.)
1re Accessit..... Pallier (E.)
2e Accessit..... Jabry (M.).

PEINTURE DE FLEURS

Professeur : M. GRENAUD

Rappel de 1er Prix. Mlle Alexandre.
1er Prix.... Mlles Garceau.
2e Prix..... Dorset.
1re Accessit..... Jabry (M.).
2e Accessit..... Gorcien.

PEINTURE CÉRAMIQUE

Atelier ADRIEN-DUBOUCHÉ

Professeur : M. LACOSTE

2e Division

1er Prix.... Mlles Brieul.
2e Prix..... Bordas.
3e Prix..... Garceau.
1re Accessit..... Fagous.
2e Accessit..... David (M.).

1re Division

Rappel de 1er Prix. Mlle Alexandre
1er Prix.... Mlles Jabry (M.).
2e Prix..... Gorcix.
3e Prix..... Fréneil.
1re Accessit..... Brunet.
2e Accessit..... Pallet.
3e Accessit..... Jabry (L.).

2e COURS DES JEUNES GENS

DIVISIONS ÉLÉMENTAIRES

DESSIN LINÉAIRE ET GÉOMÉTRIQUE

Professeur M. JOLY

1er Prix..... Pleas.
2e Prix..... Berg (E.).
1er Accessit..... Tarouby (A.)
2e Accessit..... Lajoie (L.).

DESSIN

Professeur : M. ARIDAS

3e Section. — 2e Cercle

Prix..... Arnoux.
1er Accessit..... Michel.
2e Accessit..... Gotard.

1er Cercle

Prix..... Deroussseau.
1er Accessit..... Deroraud.
2e Accessit..... Deglane.

— 29 —

2e Section

ORNEMENT

1er Prix..... Rivière.
2e Prix..... Lafoyent (M.)
1re Accessit..... Beaubeuque.
2e Accessit..... Albout.

DESSIN DE FIGURE

1er Prix..... Rivière.
2e Prix..... Fauchier.
1re Accessit..... Jomain (Eugène).
2e Accessit..... Comment (Paul).

DESSIN D'ORNEMENT D'APRÈS LA BOSSE

1er Prix..... Dalpeyrat.
2e Prix ..... Pleas.
1re Accessit..... Berg.
2e Accessit..... Janicot.

DESSIN DE FIGURE D'APRÈS LA BOSSE

1er Prix..... Dalpeyrat.
2e Prix..... Beaure.
1re Accessit..... Satho.
2e Accessit..... Audiger.

DESSIN PROFESSIONNEL ET ARCHITECTURE

Professeur : M. JOLY

DESSIN PROFESSIONNEL

1er Prix..... Couty.
2e Prix..... Lamoux.
1re Accessit..... Léonet.
2e Accessit..... Reygnier.

ÉLÉMENTS D'ARCHITECTURE

1er Prix..... Thellier.
2e Prix..... Valade.
1re Accessit..... Texier.
2e Accessit..... Pejout.

DIVISIONS SUPÉRIEURES

DESSIN

Professeur : M. MEYSSAT

DESSIN D'APRÈS LA BOSSE D'ORNEMENT

Prix..... Prideau.
1re Accessit..... Fournier (L.)
2e Accessit..... Terich.

DESSIN D'APRÈS LA PLANTE VIVANTE

1er Prix..... Fournier.
2e Prix..... Desgroppes.
1re Accessit..... Delhoute.
2e Accessit ..... Delagnier.

DESSIN D'APRÈS L'ANTIQUE

Rappel de 1er Prix Prideau.
Rappel de 2e Prix Fournier.
Accessit..... Terich (Lucien).

DESSIN D'APRÈS NATURE

Prix..... Desgroppes.
1re Accessit..... Terich.
2e Accessit..... Fournier.

SCULPTURE

Professeur : M. PORNIN

2e Division

1er Prix..... Joubert.
2e Prix..... Brachet.
1re Accessit..... Lafoyent.
2e Accessit..... Nicolas.

1re Division

1er Prix..... Honorat.
2e Prix..... Parouteau jeune.
1re Accessit..... Soulas.

Concours de Composition commun entre les 2 divisions

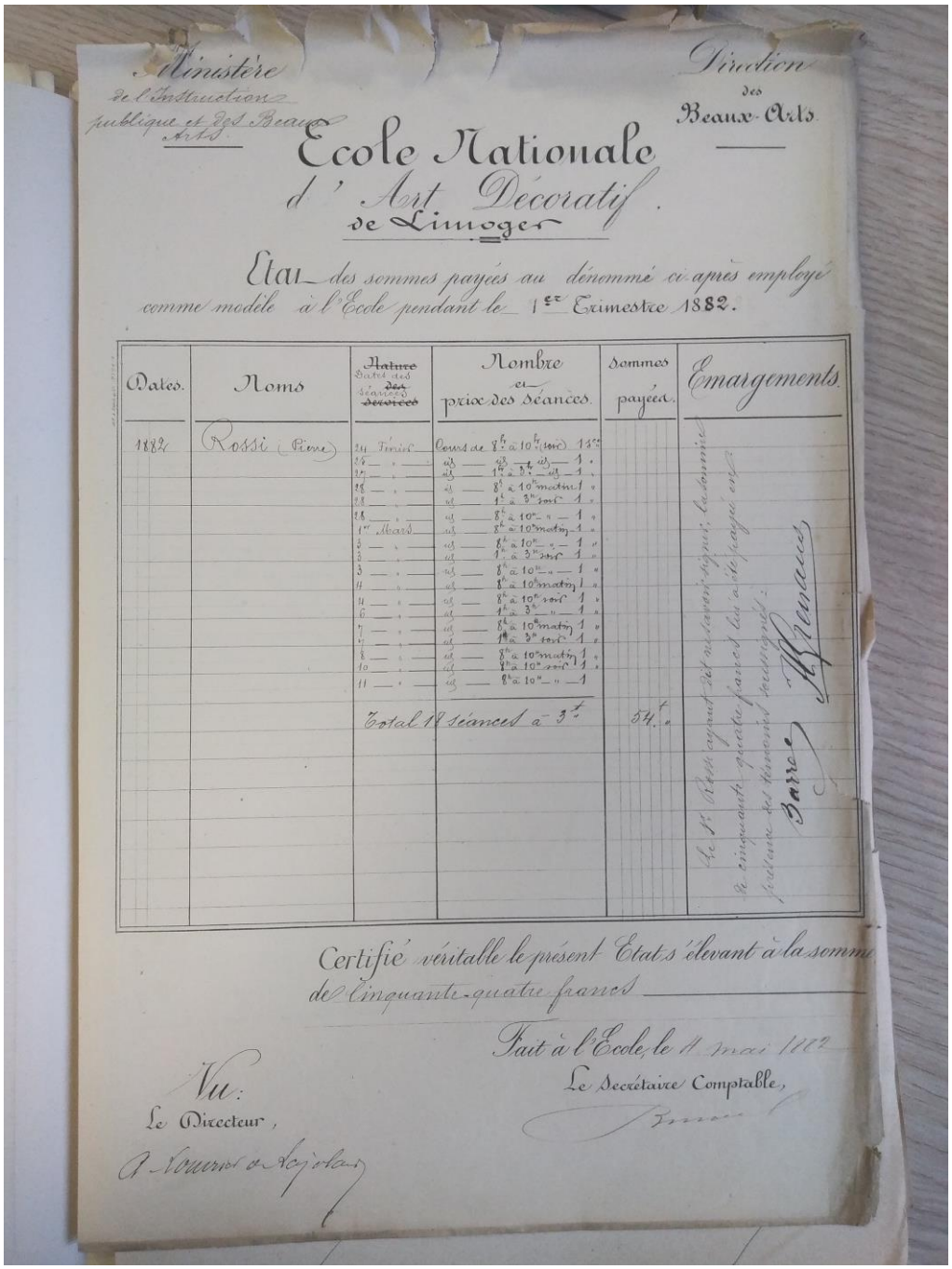
PRIX OFFERT PAR M. CH. DELLAGRAVE membre du Conseil de prétection de l'École nationale de Paris

Prix. ..... Honorat.
1re Accessit..... Magne.
2e Accessit..... Texier.

Annexe 14

États des sommes payées aux modèles (AM 1R257)

1- État des sommes payées à Pierre Rossi



Ministère de l'Instruction publique et des Beaux Arts

Direction des Beaux-Arts

Ecole Nationale d'Art Décoratif de Limoges

Etat des sommes payées au dénommé ci après employé comme modèle à l'Ecole pendant le 1er Trimestre 1882.

Dates.	Noms	~~Nature~~ Dates des ~~Séances~~ ~~Décorées~~	Nombre et prix des séances.	Sommes payées.	Emargements.
1882	Rossi (Pierre)	24 Janvier	Cours de 8h à 10h soir 1 fr		
		25 — " —	id — id — 1 "		
		27 — " —	id — 1h à 3h — id — 1 "		
		28 — " —	id — 8h à 10h matin 1 "		
		28 — " —	id — 1h à 3h soir 1 "		
		28 — " —	id — 8h à 10h — " — 1 "		
		1er Mars	id — 8h à 10h matin 1 "		
		2 — " —	id — 8h à 10h — " — 1 "		
		2 — " —	id — 1h à 3h soir 1 "		
		3 — " —	id — 8h à 10h — " — 1 "		
		4 — " —	id — 8h à 10h matin 1 "		
		4 — " —	id — 8h à 10h soir 1 "		
		6 — " —	id — 1h à 3h — " — 1 "		
		7 — " —	id — 8h à 10h matin 1 "		
		7 — " —	id — 1h à 3h soir 1 "		
		8 — " —	id — 8h à 10h matin 1 "		
		10 — " —	id — 8h à 10h soir 1 "		
		11 — " —	id — 8h à 10h — " — 1		
			Total 18 séances à 3 fr	54 fr "	

Ce Pierre Rossi signé sur mes avant signé, la somme de cinquante quatre francs lui a été payée en présence des témoins soussignés :

Barre

A Pierrelaye

Certifié véritable le présent Etat s'élevant à la somme de Cinquante-quatre francs

Fait à l'Ecole, le 4 mai 1882

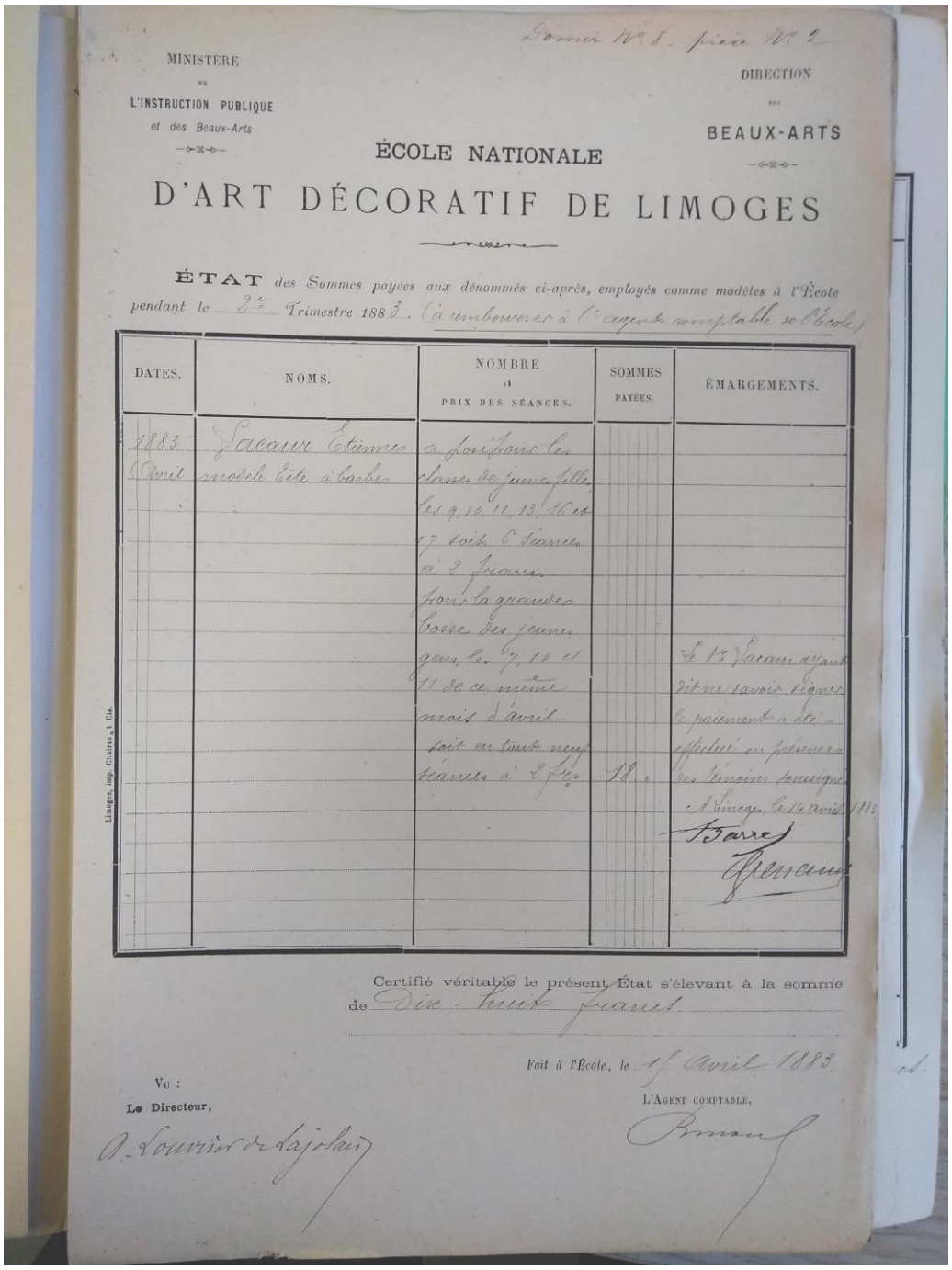
Le Secrétaire Comptable,

Vu :

Le Directeur,

A. Vouriot de Rajolan

2- État des sommes payées à Etienne Lacour



Dossier N° 8 - pièce N° 2

MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE et des Beaux-Arts

DIRECTION DES BEAUX-ARTS

ÉCOLE NATIONALE

D'ART DÉCORATIF DE LIMOGES

ÉTAT des Sommes payées aux dénommés ci-après, employés comme modèles à l'École pendant le 2e Trimestre 1883. (à rembourser à l'agent comptable de l'École)

DATES.	NOMS.	NOMBRE et PRIX DES SÉANCES.	SOMMES PAYÉES	ÉMARGEMENTS.
1883 Avril	Lacour Etienne modèle tête à barbes	a posé pour les classes de jeunes filles les 9, 10, 11, 13, 16 et 17 soit 6 séances à 2 francs pour la grande bosse des jeunes gens, les 7, 10 et 11 de ce même mois d'avril soit en tout neuf séances à 2 frs	18.-	Le Sr Lacour ayant dit ne savoir signer le paiement a été effectué en présence des témoins soussignés. A Limoges, le 14 avril 1883. Barre Renaud

Certifié véritable le présent État s'élevant à la somme de Dix-huit francs.

Fait à l'École, le 15 Avril 1883.

Vu :
Le Directeur,
A. Louvrier de Lajolais

L'Agent comptable,
Renaud

Limoges, imp. Chatras, 1 Cie.

Annexe 15

Examen des travaux des élèves

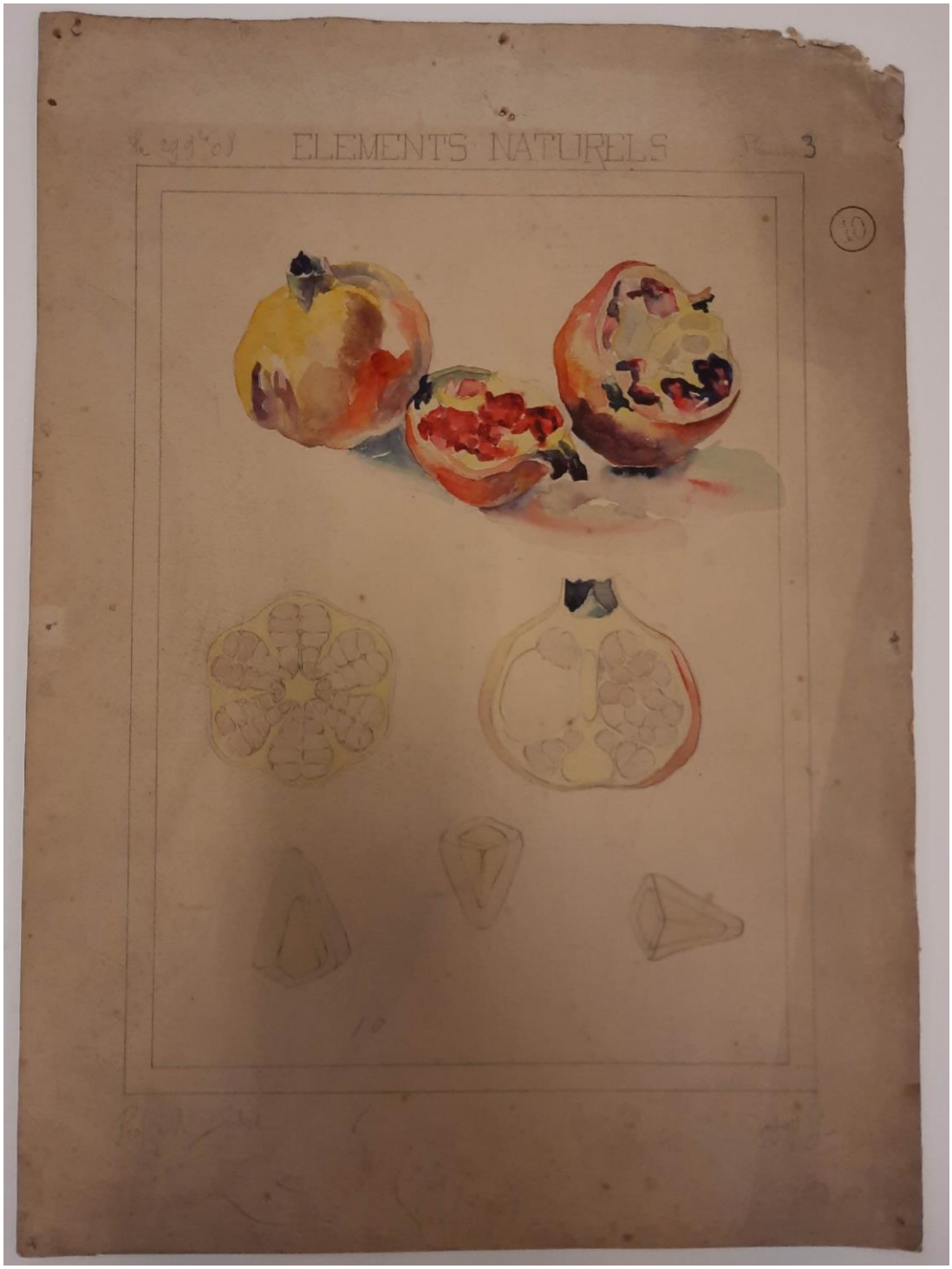
Séance du 3 décembre 1895														
	JEUNES FILLES							JEUNES GENS						
Cours	Cours élémentaire Dessin	Cours Supérieur Dessin	Peinture de Fleurs	Compo. ornement	Peinture céramique	Modelage	TOTAL	Cours élément. Dessin	Cour Sup. Dessin	Peinture De Fleurs	Compo. Ornement	Peinture Céramique	Modelage	TOTAL
Très satisfaisant			1		1		2	1	1			1		3
Satisfaisant	5	2		2			9	6	3	1				10
Assez satisfaisant	3	1		1			5	1						1
Bon														
Assez bon														
Passable														
Faible														
Médiocre														

Séance du 30 Novembre 1896														
	JEUNES FILLES							JEUNES GENS						
Cours	Cours élémentaire Dessin	Cours Supérieur Dessin	Peinture de Fleurs	Compo. ornement	Peinture céramique	Modelage	TOTAL	Cours élément. Dessin	Cours Sup. Dessin	Peinture De Fleurs	Compo. Ornement	Peinture Céramique	Modelage	TOTAL
Très satisfaisant														
Satisfaisant	1	2	1				4	3	3					6
Assez satisfaisant	3	1					4		1			1		2
Bon														
Assez bon	3						3							
Passable	3		1				4	1			1			2
Faible			2				2	1						1
Médiocre			1				1							

Séance du 8 Décembre 1897														
	JEUNES FILLES							JEUNES GENS						
Cours	Cours élémentaire Dessin	Cours Supérieur Dessin	Peinture de Fleurs	Compo. ornement	Peinture céramique	Modelage	TOTAL	Cours élément. Dessin	Cours Sup. Dessin	Peinture De Fleurs	Compo. Ornement	Peinture Céramique	Modelage	TOTAL
Très satisfaisant														
Satisfaisant	5		1				6	2			1		1	3
Assez satisfaisant	1	2					3							
Bon								2	1					3
Assez bon	2						2	1	1					2
Passable			1	1			2	2						2
Faible			2				2							
Médiocre														

Annexe 16

Exemples de la série d'études à l'aquarelle par l'élève G. Dupuy, inscrit aux cours élémentaires, section des jeunes gens, cours de Charles Bichet, 1907-1908

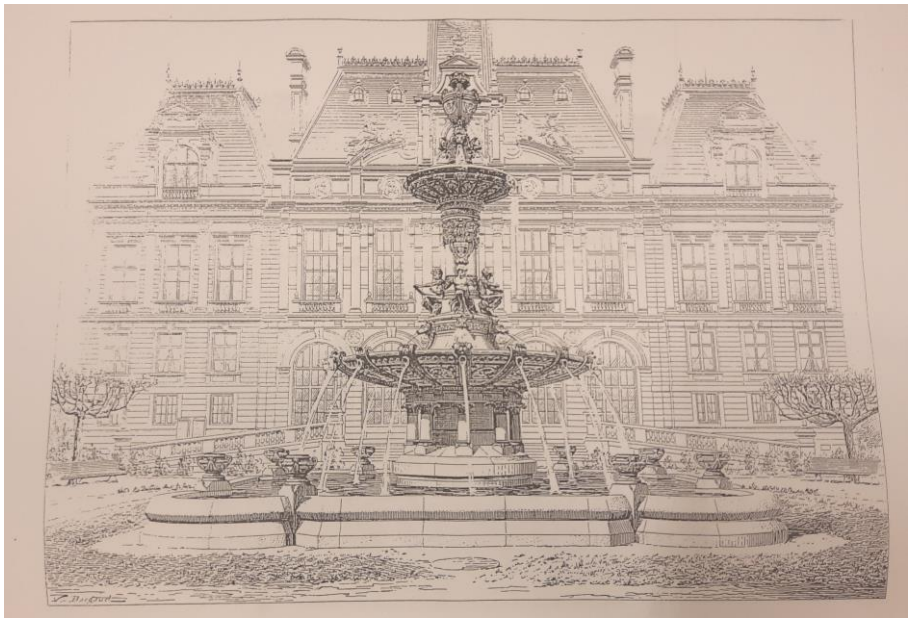


le 22 Mars 01
ELEMENTS NATURELS
P 22
10

ELEMENTS NATURELS
Pl. 10
9

Annexe 17
Fontaine de l'hôtel de ville

1- Dessin de la fontaine de l'hôtel de ville, par Charles Genuys, 1893, dans la revue Construction moderne, 1903

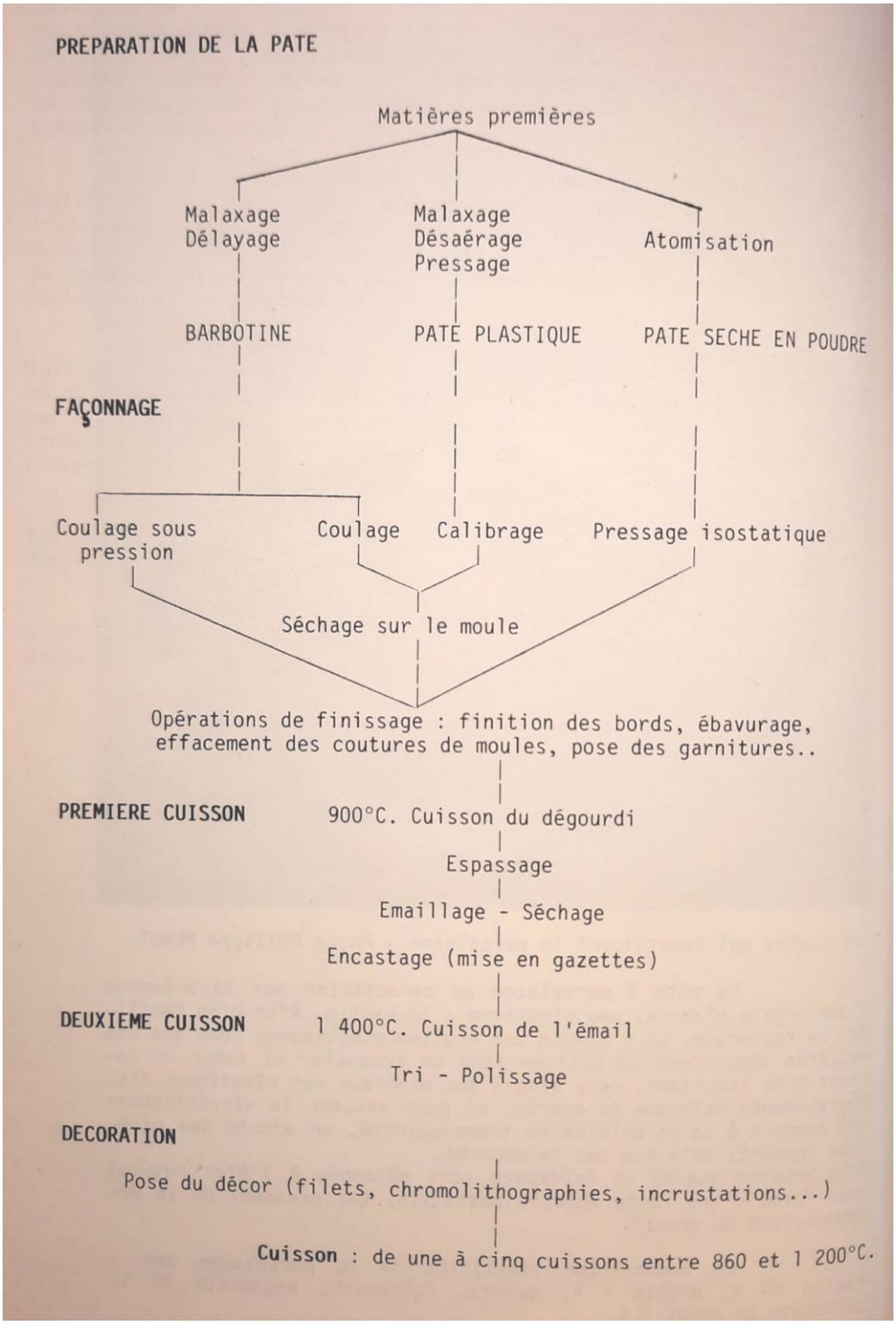


2- Détail de la fontaine[1]

[1] Marine, Guiffray, « Les plus belles fontaines françaises », 15/05/2019 [En ligne], consulté le 14/06/2021, URL : https://www.detoursenfrance.fr/patrimoine/patrimoine-urbain/les-plus-belles-fontaines-francaises-7919.

Annexe 18

Schéma des principales étapes de fabrication de la porcelaine[2]



[2] Marie-Elisabeth, Szasz, *De la main à la machine dans l'industrie porcelainière : deux siècles d'évolution en Limousin,* sous la direction de ROBERT Maurice, Limoges, CERAMAT : Maison limousine des sciences de l'homme, 1988, p. 18.

Annexe 19

Extrait du chapitre IV « La femme dessinateur et artisan d'art » de Luisa Chatrousse, 1925[3]

« A tort ou à raison, la routine avait classé jusqu'ici les métiers en deux grandes catégories : les métiers masculins, les métiers féminins.

Or, si cette classification se justifie pour certaines professions où la force physique est nécessaire, elle ne s'explique pas pour la plupart des métiers d'art.

Les métiers artistiques qui ont pour point de départ le Dessin, les industries dont il est la base, peuvent, dans presque tous les cas, utiliser les qualités générales et les qualités personnelles de la femme. Si, bien avant la guerre, la femme a voulu pénétrer sur le terrain déjà cerclé de fils de fer barbelés que l'homme se réservait en toute propriété, c'est qu'elle sentait en elle la possibilité de réaliser les mêmes travaux avec les mêmes facultés.

Nous devons cependant faire comprendre que la femme ne peut pas, et ne doit pas avoir la prétention d'occuper tous les emplois, pour lesquels elle semble avoir des dons naturels. Nous voudrions d'ailleurs lui faire comprendre que son vrai rôle est avant tout à son foyer ; mais nous savons que la vie a de pénibles exigences et que la femme doit être prête à la lutte pour la vie.

Cependant, […] il y a pour ainsi dire des lois de bienséance que la femme ne doit pas méconnaître : ainsi la femme architecte ne conçoit pas plus que la femme ingénieure, non parce qu'elle n'en aurait pas le talent ou la science, mais parce qu'il y a dans la pratique de ces professions, des cas où la femme ne peut se plier aux exigences de l'action : il faut visiter les chantiers, grimper aux échelles, monter de-ci, de-là, suivant les nécessités de vérification de la mise en œuvre, sans compter les rapports constants avec les entrepreneurs de tous genres, et les ouvriers de toutes catégories.

Mais si l'on considère seulement l'élaboration et l'exécution des dessins, la femme peut alors prendre place avec autorité dans l'atelier de l'architecte. Nous estimons même qu'elle peut y être extrêmement utile, car, plus que l'homme, elle vit dans la Maison, et, mieux que lui, elle en établira le plan au point de vue des dispositions générales et des détails d'accommodement. […]

Les qualités naturelles nécessaires au dessinateur ne sont pas l'apanage exclusif de l'homme. […] Le sens de l'observation n'est pas non plus, chez la femme inférieur à celui de l'homme ; nous osons même affirmer que, dans bien des cas, la femme possède une sorte de prescience qui donne à son observation une plus rigoureuse exactitude ; mais il faut avouer que cette observation porte en général plus sur les détails que sur les grands ensembles. […]

[3] Luisa, Chatrousse, *La femme dans les industries d'art*, Paris, Eyrolles, 1925, pp. 128-136.

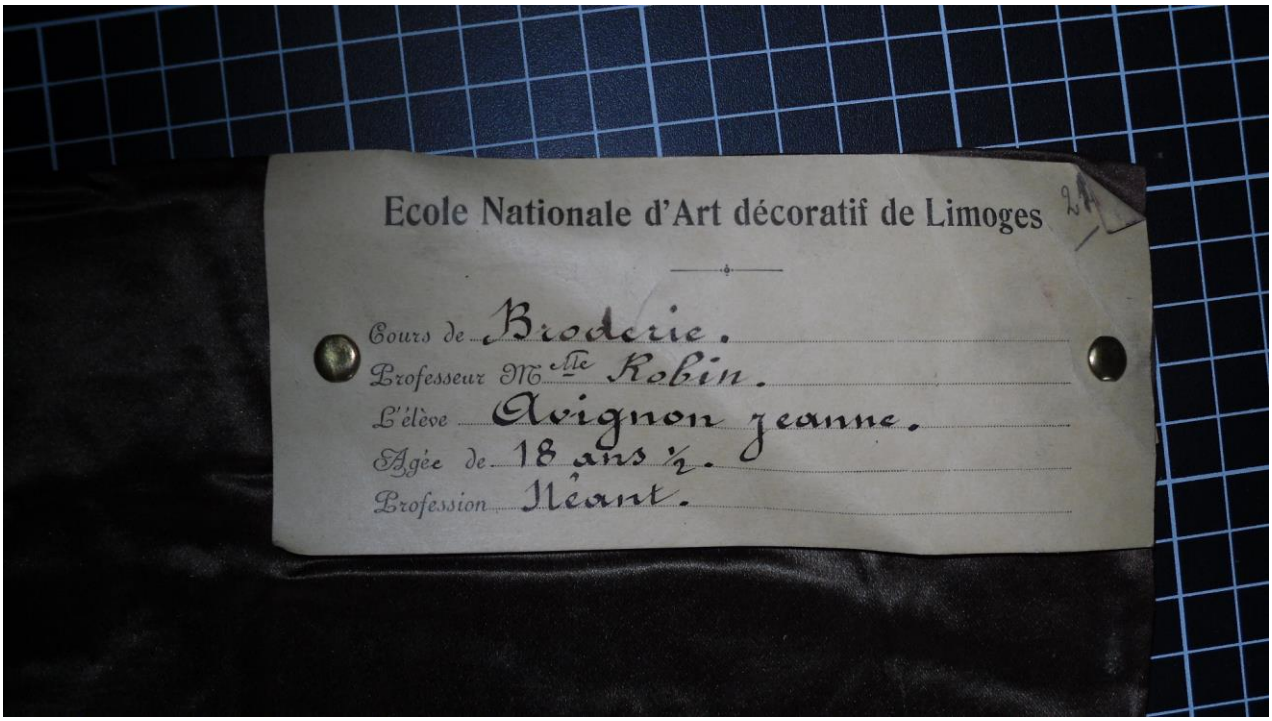
Les qualités de méthode, de précision, de logique, ne sont point si étrangères à la femme qu'on voudrait bien le laisser croire. […] Cependant, si sa volonté lui permet d'entreprendre des œuvres importantes et de les mener à bonne fin, sa nature l'empêche parfois (oh ! pas toujours) de soutenir l'effort.

Sans être superficielle comme on l'a trop souvent prétendu, la femme n'approfondit pas suffisamment les questions qu'elle veut traiter, et se lasse de l'analyse infinitésimale, si j'ose dire. Son esprit se pose difficilement, et difficilement demeure longtemps attaché à la même idée. Ce qui ne l'empêche pas de donner souvent des preuves de volonté constante. La main qui agit sous l'empire du cerveau lui fait créer des merveilles d'habilité dans le pittoresque ; mais dès qu'il s'agit de précisions excessives, il semble que de légers flottements se manifestent dans l'expression de sa pensée ou de l'exécution de ses travaux ; un millimètre de plus ou de moins dans une mesure ne l'inquiète en aucune manière. Or, il est des métiers pour lesquels cette précision absolue est requise. […]

En résumé, la femme est intelligente, très adroite et très courageuse. Elle possède, en outre, des qualités d'originalité, de délicatesse et de goût qui, dans certaines industries, la feront hautement apprécier, pour peu que son instruction professionnelle soit en raison directe de ses aptitudes. »

Annexe 20

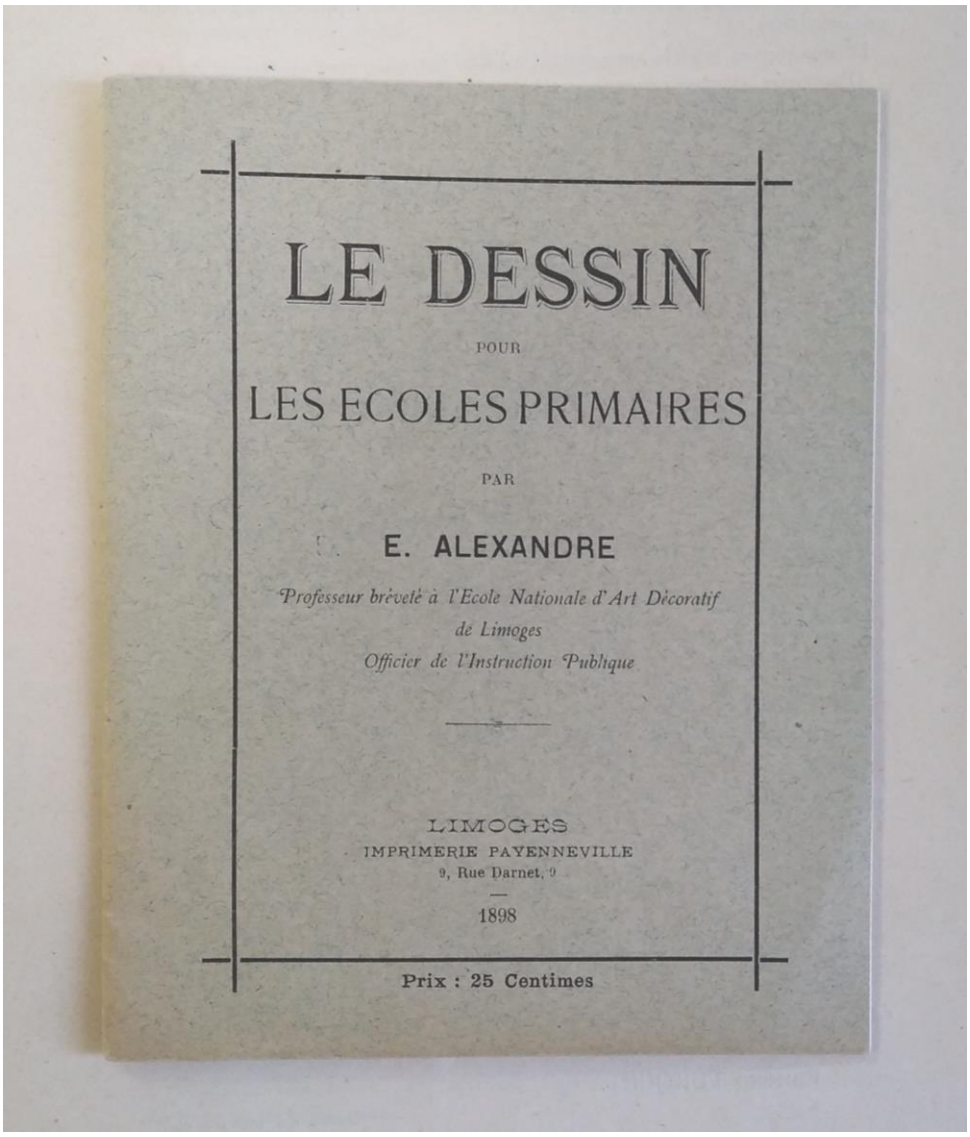
Étiquette d'un travail de broderie, conservé au musée Adrien Dubouché, non daté



Annexe 21

Eva Alexandre

1- Couverture : ALEXANDRE, Eva, *Le dessin pour les écoles primaires*, Limoges, Imprimerie Payenneville, 1898



LE DESSIN

POUR

LES ECOLES PRIMAIRES

PAR

E. ALEXANDRE

Professeur brévété à l'Ecole Nationale d'Art Décoratif de Limoges

Officier de l'Instruction Publique

LIMOGES

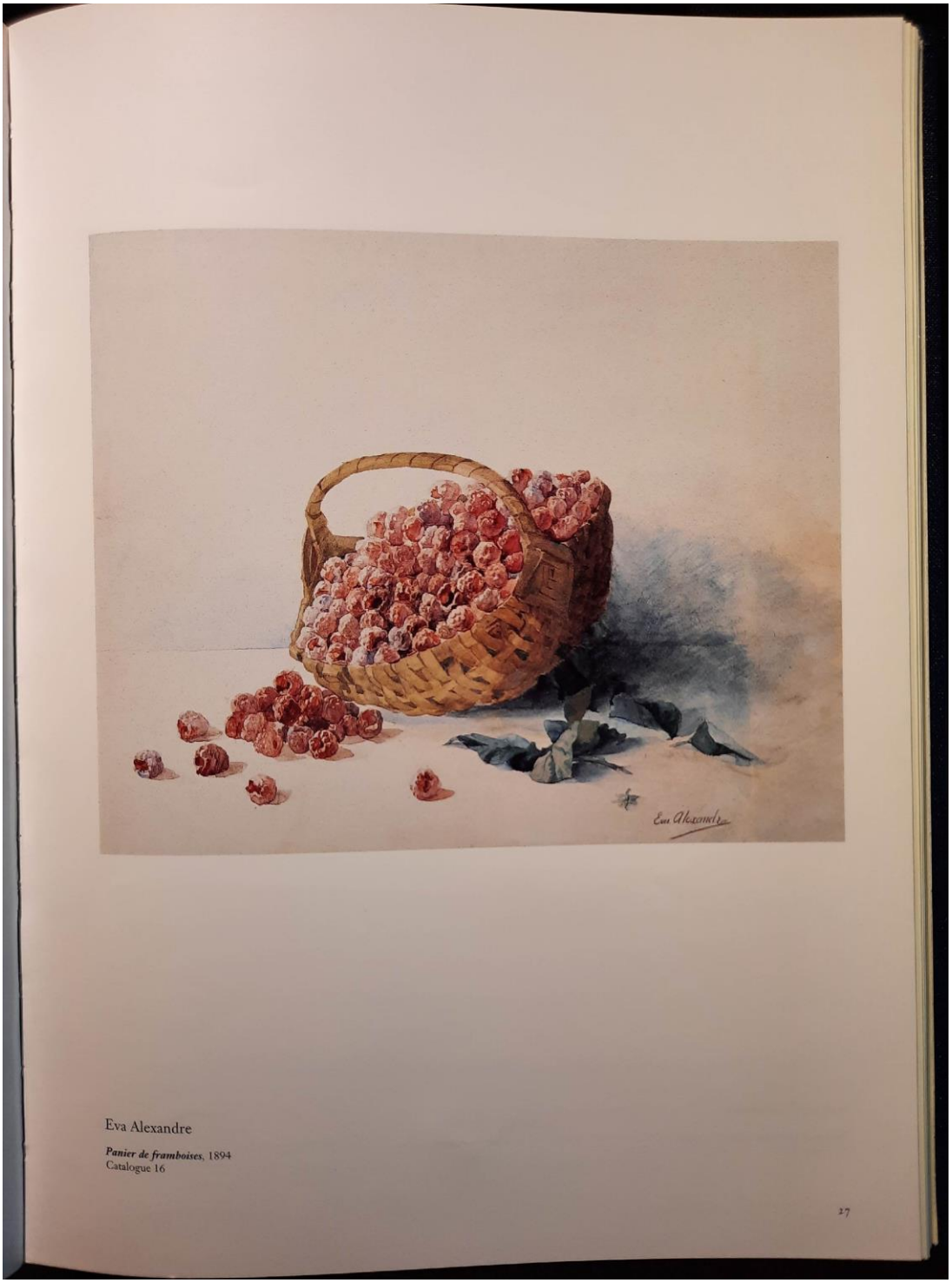
IMPRIMERIE PAYENNEVILLE

9, Rue Darnet, 9

1898

Prix : 25 Centimes

2- *Panier de framboises*, aquarelle de 1894[4]



[4] Musée des beaux-arts Palais de l'Évêché, *Miniatures & dessins : collections du musée municipal de l'Evêché-Musée de l'Email de Limoges : catalogue sommaire raisonné*, par BAUJARD Caroline, Limoges, Musée de l'Evêché-Musée de l'Email, 1997, p. 17.

Etat des sources

I- Archives nationales, Pierrefitte

20020285/ 1-52 : Culture ; Délégation aux arts plastiques ; Département enseignements, insertion professionnelle (1806-1996)

24 : École nationale d'art décoratif de Limoges 1881-1972 - Textes constitutifs : Nationalisation de l'école : projet de convention et convention pour la cession de l'école d'art de Limoges à l'État, décret, projet de loi, règlement intérieur. 1881.

II- Archives départementales de Haute-Vienne, Limoges.

Fonds publics

Série T : Fonds de la Préfecture : Enseignement, affaires culturelles, sports

1T : Enseignements

Écoles primaires supérieures

154 : Limoges (filles), création, organisation des cours, par transformation du cours complémentaire de la rue Turgot en E.P.S. ; transformation en école pratique de commerce de la section commerciale : rapports, correspondance, arrêté du 15 mars 1930; personnel des deux écoles : nominations (1905-1938). 1905-1938.

Enseignement technique

Enseignement technique féminin

218 : École pratique libre de commerce de jeunes filles de Limoges, bourses : instruction du 23 févr. 1923, correspondance, procès-verbaux d'examens (1922-1929). 1922-1929.

Ecoles nationales professionnelles

221 : École primaire supérieure et professionnelle de Limoges, transformation en école manuelle d'apprentissage (arrêté du 2 avril 1889), programme d'enseignement, réorganisation du travail manuel, transformation en école pratique de commerce et d'industrie (décret du 17 avril 1894). 1889-1894.

4T : Affaires culturelles

École nationale d'art décoratif de Limoges

10-11: École municipale des beaux-arts appliqués à l'industrie de Limoges. 1867-1880.

- 10 : Notice manuscrite, programme et organisation des cours, rapports de fonctionnement, subventions de l'État, correspondance. 1867-1880.

- 11 : Commission de surveillance : constitution, procès-verbaux des séances. 1873-1880.

12 : Prise de possession par l'État (loi du 15 juin 1881), organisation (décret du 5 nov. 1881), rapports sur le fonctionnement, correspondance, palmarès (1881- 1939), relevés hebdomadaires de présence des élèves (1881-1886), réorganisation (1927), dons et legs (1888-1921), comité d'honneur pour l'érection d'un monument à la mémoire de Louvrier de Lajolais (1909). 1881-1939.

13 : Conseil supérieur : nomination des membres, décisions ministérielles relatives à la fixation des dates de convocation (1881-1913). « Conseil de famille » : création, composition (1895-1896). 1881-1913.

14 : Personnel : créations de postes, dossiers individuels, traitements, correspondance (1881-1938). Association des maîtres, élèves et anciens élèves : statuts, correspondance (1899-1900). 1881-1938.

15 : Commission d'études : composition, procès-verbaux des réunions (1912-1913), visite des membres de la commission d'études à l'école nationale d'art industriel de Roubaix (1912), rapport de MM. Balleroy et Georges Haviland sur la nécessité de rénover l'enseignement donné à l'école (1912), dossier de l'affaire Bernard (sanction contre un élève, 1913). 1912-1913.

44 J : Fonds de l'École nationale des arts décoratifs de Limoges (ENAD)

Fonctionnement général

Création de l'école

1 : Création de l'école : lettre d'Adrien Dubouché au sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts (13 avril 1880), projet de loi ayant pour objet la création d'une école et d'un musée national à Limoges (1881), coupures de presse du Courrier du Centre (17 oct. 1881), décret portant organisation de l'école (5 nov. 1881). 1880-1881.

Organisation des cours

2 : Réunions des professeurs : procès-verbaux : 20 oct. 1881 – 9 mai 1905.

Vie de l'école

6 : Journal tenu par le directeur ou le secrétaire, 15 oct. 1881 – 22 juillet 1889.

7 : Registres de coupures de presse (1881-1905, 1927-1942), 1881-1942.

Personnel

Recrutement

15 : ENAD, demandes d'emploi : correspondance (1881-1913). Surveillants, nominations et traitements : arrêtés ministériels, note, correspondance (1898- 1908, 1913, 1922, 1924). 1881-1924.

Traitement

16 : Gratifications et récompenses : correspondance (1884-1895, 1898). Traitements et retenues : états nominatifs du personnel, pièces comptables, bulletins de renseignements (1929-1935). Contributions exceptionnelles : pièces comptables (1933). 1884-1933.

Gestion du personnel

17 : Contrôle des absences du personnel. Mars 1903-juillet 1916.

18 : Ordres de service : registres. 15 oct. 1881 – 9 juillet 1918.

Elèves

Inscriptions

20 : Tableaux des inscriptions d'élèves de 1881 à 1908 (1894-1908, 1916). 1894-1916.

21 : Inscription des jeunes filles et des jeunes gens : deux répertoires. (date inconnue)

22 : Inscriptions par classe (1881-1882, 1882-1883, 1883-1884).

Notes et récompenses

23 : Comité d'examen des travaux d'élèves : procès-verbaux des séances, 3 registres. 3 déc. 1895-16 avril 1907.

24 : Récompenses obtenues par les élèves depuis 1886 : relevé par cours. 1886-1915.

Bourses d'études

29 : Bourses d'études accordées au prix d'honneur de l'École ; primes d'encouragement accordées aux élèves lauréats des grands prix de l'École : états de paiement (1886-1888, 1908). Allocation accordée par le sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts aux lauréats des grands prix du Ministre ; primes d'argent accordées à divers élèves par le legs Margaine ; bourse d'études accordée par M. Laporte-Bisquit ; bourse d'apprentissage accordée à Léon Faye : états de paiement (1900-1903, 1912-1914, 1914-1921), épreuves du concours pour l'obtention de la bourse d'apprentissage (1930), correspondance (1900-1901, 1930-1931). 1886-1931.

Fonds privées

23 J : Archives de la manufacture de porcelaine Haviland (1865-1959)

Comptabilité – Personnel

458 Liste nominative d'ouvriers (couleuses, finisseuses, garnisseuses, calibreurs, tourneurs, mouleurs), production et paie par quinzaine (1897-1899) ; liste de présence du personnel des magasins et des bureaux (sept. 1900). 1897-1900.

Personnel

601 : Grèves de 1905.-Correspondance relative au conflit et aux incidents dans l'usine Haviland ; pétition du personnel, revendications des ouvriers peintres ; plaquette imprimée « Grèves de Limoges » imp. du Courrier du Centre, juillet 1905, 31 p. ; coupures de presse ; Union des fabricants de porcelaine du Limousin : mesure rapportant la décision de fermeture des usines ; rapport d'expertise des dégâts occasionnés par les incidents du 15 avril 1905. 1905.

I- Archives municipales de Limoges

Série R : Instruction publique, Sciences, Lettres et Arts

1 R : Instruction publique

247 : École professionnelle devenue École pratique de commerce et d'industrie : création, adjudications, marchés, extensions, fonctionnement, budgets, rapports annuels, personnel, conseil de perfectionnement, rapport de la commission départementale d'évaluation des réquisitions de la Haute-Vienne au sujet d'une indemnité d'occupation de l'École durant la première guerre mondiale, taxe sur les élèves et listes des élèves habitant hors de Limoges. 1879-1941.

249 : École pratique de commerce et d'industrie : personnel, budgets, matériel, préparation des élèves aux concours et conseil de perfectionnement et école de commerce pour les jeunes filles. 1880-1931.

253 : École de dessin, puis Ecole nationale des Arts Décoratifs et Musée national Adrien Dubouché : projet de création, convention Ville-Etat, organisation, personnel, concours général, commission de surveillance, conseil d'établissement et remises annuelles des prix (1864 -1935).

256 : École nationale des Arts Décoratifs : présidence, listes des remises de prix (1883-1912).

257 – 258 : École nationale des Arts Décoratifs et Musée Adrien Dubouché - état des dépenses par année : personnel, élèves, matériel et fonctionnement (1881-1893).

259 – 260 – 261 : École nationale des Arts Décoratifs : Revue de presse (1881-1905).

Fi : Fonds iconographiques : plans, affiches, cartes postales, photos

1Fi183 : Limoges, plan d'ensemble, 1901, « Plan de Limoges, 1901, Mr Labuissière, maire, Maître, ingénieur », Limites Sud, rue Casimir-Rancon, Ouest, chemin des Ruchoux, place Sadi Carnot, Est, église sainte Valérie. Bâtiments publics et espaces verts.

III- Musée national de la céramique Adrien Dubouché

Publications des distributions de récompenses : 1897-1906.

Série de photographies, XIX-XXe siècles, exposition universelle de 1889, travaux d'élèves, non datées.

Série de onze travaux d'élève, aquarelles, par G.Dupuy dans la section des jeunes gens, division élémentaire, sous la direction de M.Bichet, 1906-1908.

IV- École Nationale Supérieure d'Art de Limoges

Registres d'inscriptions des élèves de l'École nationale des arts décoratifs de Limoges :

- Jeunes filles :
  - 1881-1916
  - 1887-1916
- Jeunes gens :
  - 1881-1912
  - 1887-1916

Sources imprimées

Les industries d'art au XIX ème siècle

- **Rapports de Marius Vachon sur la situation des industries d'art en France**

VACHON, Marius, « La situation actuelle des industries d'art en France », *La Gazette des Beaux-Arts*, février 1882, pp. 181-182.

VACHON, Marius, *Les industries d'art, les écoles et les musées d'art industriel en France (départements),* Nancy, Berger-Levrault, 1897, 450 p.

VACHON, Marius, *Pour la défense de nos industries d'art. L'instruction artistique des ouvriers en France, en Angleterre, en Allemagne, en Autriche (missions officielles d'enquêtes),* Paris, Lahure, 1899, 287 p.

- **L'industrie porcelainière limougeaude**

GRELLIER, Camille, *L'industrie de la porcelaine en Limousin*, Paris, Emile Larose, 1909, 511p.

MAILLARD, Marie-Louise de, *Décoreuse de porcelaine de Limoges : journalière, dans le système des engagements volontaires*, Paris, Société d'économie sociale, 1903, pp. 394-434.

Enseignement du dessin appliqué à l'industrie

- **A l'échelle nationale**

GUILLAUME, Eugène, *Idée générale d'un enseignement élémentaire des Beaux-Arts appliqués à l'industrie ; conférence faite à l'Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, le 28 mai 1866, à propos de la dernière Exposition des écoles de dessin*, Paris, Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, 1866, 80 p.

LEMONNIER, Charles, *Elisa Lemonnier, fondatrice de la Société pour l'enseignement professionnel des femmes*, Paris, Lahure, 1893, 47 p.

- **A l'échelle locale : l'Ecole des arts décoratifs de Limoges**

ALEXANDRE, Eva, *Le dessin pour les écoles primaires*, Limoges, Imprimerie Payenneville, 1898.

COMYNS-CARR, J, « L'École nationale d'art décoratif de Limoges », *Le Gay-Lussac : revue des sciences et de leurs applications,* 1887, n°2, pp. 20-25.

DUPRE, Paul ; OLLENDORF, Gustave, « L'École nationale d'arts décoratifs de Limoges », *Traité de l'administration des beaux-arts : historique, législation, jurisprudence ; écoles, musées, expositions, monuments, manufactures, théâtres*, Paris, Librairie P. Dupont, 1885, 2 vol., vol. I, pp. 308-309.

École nationale d'art décoratif (Limoges) : distribution des récompenses de l'année scolaire, Limoges, 1882-1911. BIB IL 655 (ADHV).

LEYMARIE, Camille, « L'école nationale de Limoges », *L'Artiste*, 1881, t II, pp. 547-553.

- **Le musée-école et la bibliothèque**

BURTY, Philippe, « Les écoles gratuites et le musée céramique de Limoges », *Gazette des beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité*, vol. 3, n°163, 1 janvier 1870, pp.66-78.

DUCOURTIEUX, Paul, « École nationale d'art décoratif et musée Adrien-Dubouché en 1895 », *Almanach limousin*, 1896, p. 177.

GRASSET, Eugène (dir.), *La plante et ses applications ornementales (Deuxième série),* Paris, Librairie centrale des Beaux-arts, E. Lévy éditeur, 1896. (Musée Adrien Dubouché, incomplet)

LOUVRIER DE LAJOLAIS, Auguste, *Musée national Adrien Dubouché, de Limoges. Catalogue des peintures, cartons, dessins, aquarelles et miniatures, gravures en médaille, vitraux et tableaux sur lave, faïence et porcelaine*, Limoges, Ducourtieux, 1903, 74 p.

RIVOALEN, E., « École nationale et musée d'art décoratif de Limoges », *La construction moderne,* 8 juin 1901, n°23, pp. 425-427 (plans) et 15 juin 1901, pp. 436-437 (planches)

Situation morale et matérielle des femmes au travail au XIX ème siècle

- **Travail des femmes et moralité**

Anonyme, « L'éducation des filles : leurs possibilités d'enseignement », *Limoges-illustré*, 1er août 1900, volume 1, pp. 10-11.

LEGOUVE, Ernest, *Histoire morale des femmes*, Paris, G. Sandré, 1856, 384 p. (1ère édition 1847)

SIMON, Jules, *L'Ouvrière*, Paris, Hachette, 1867, 444p. (1ère édition 1861)

- **Situation des femmes artistes**

Anonyme, « Les femmes dans les ateliers : conversation avec M. Gattiker », *Revue des arts décoratifs*, vol. 17, 1897, p. 28.

EYMARD, P, « Utilité de l'enseignement du dessin industriel aux femmes », lu à la Société impériale d'agriculture, d'histoire naturelle et des arts utiles de Lyon, dans sa séance du 19 Juin 1863 , Lyon, de Barret, 1863, pp. 392-399.

LAGRANGE, Léon, « Du rang des femmes dans les arts », *Gazette des Beaux-Arts,* octobre 1860, pp. 30-43.

LEFEBURE, Ernest, « Exposition des Arts de la Femme. Le salon des travaux d'art féminin. Conférence faite au Palais de l'Industrie le 2 décembre 1892 », *Revue des arts décoratifs*, vol. 13, 1892-1893, pp. 157-170.

ORELL, Pauline, « Les femmes artistes », *La Citoyenne*, n°4, 6 mars 1881, pp. 3-4.

Société de l'union centrale des arts décoratifs, « De l'influence de la femme sur le mouvement artistique de notre pays *», Le congrès des arts décoratifs tenu à l'Ecole des Beaux-Arts du 18 au 30 mai 1894*, comptes rendus scénographiques, Paris, Palais de l'industrie, 1894, pp. 217-242.

Union centrale des arts décoratifs, *Les Travaux d'Art féminins modernes à l'Exposition des arts de la femme, conférence faite au Palais de l'Industrie, le 2 décembre 1892 par M. Ernest Lefébure,* Paris, Ancienne Maison Quantin, non daté, 32 p.

VACHON, Marius, *La Femme dans l'art. Les Protectrices des arts, Les femmes artistes*, Paris, J. Rouam, 1893, 616 p.

- **Femmes et artisanats d'art**

CHATROUSSE, Luisa, *La femme dans les industries d'art*, Paris, Eyrolles, 1925, 150 p.

CHAMPIER, Victor, « 2ème exposition des Arts de la Femme (2ème article) », *Revues des arts décoratifs*, vol.15, 1894-1895, pp. 473-476.

LEYMARIE, Camille, « La femme artiste du foyer. La céramique des amateurs », *Revue des arts décoratifs,* vol.13, 1892-1893, pp. 110-117.

Bibliographie

Outils épistémologiques et méthodologiques

Histoire sociale du XIX ème siècle

CHARLE, Christophe, *Histoire sociale de la France au XIXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, 410 p.

DAUMARD, Adeline, « Une référence pour l'étude des sociétés urbaines en France aux XVIII et XIXème siècles : projet de code socio-professionnel », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 10 N°3, Juillet-septembre, 1963, pp. 185-210.

PALAZZESCHI, Yves, *Histoire de la formation, formation de l'histoire*, L'Harmattan, n°3, 2003, pp. 7-51.

ZANCARINI-FOURNEL, « Écrire une histoire populaire de la France », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine,* 2020, n°67-2, pp. 47-62.

Approche de « genre » : définition et méthodes

BOEHRINGER, Sandra ; SEBILLOTTE Violaine, *Hommes et femmes dans l'Antiquité grecque et romaine. Le genre, méthode et documents,* Paris, Armand Colin, 2011, 192 p.

SCOTT, Joan W, « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », dans *Les Cahiers du GRIF* 1988, 37/38, pp. 125-153.

SCOTT, Joan W, *De l'utilité du genre*, Paris, Fayard, 2012, 219 p.

THEBAUD, Françoise, *Écrire l'histoire des femmes et du genre*, Lyon, ENS éd., 2007, 312 p. (1ère éd.1998, *Écrire l'histoire des femmes*)

Histoire des femmes

La place des femmes dans l'Histoire

CORRADIN, Irène ; MARTIN, Jacqueline (dir), *Les femmes sujets d'histoire : à la mémoire de Marie-France Brive*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1999, 351 p.

BARD, Christine, *Les femmes dans la société française au 20e siècle*, Paris, A.Colin, 2001, 285 p.

DUBY, Georges ; PERROT, Michelle, *Histoire des femmes en Occident*, FRAISSE, Geneviève, PERROT Michelle (dir.) Tome 4, *Le XIX ème siècle*, Paris, Plon, 1997, 627 p.

STUART MILL, John, *De l'assujettissement des femmes,* Paris, Guillaumin, 1869, 227 p. (traduit de l'anglais par Emile Cazelles)

PERROT, Michelle (dir.), *Une histoire des femmes est-elle possible ?,* Marseille, Rivages, 1984, 225 p.

PERROT, Michelle, *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1998, 493p.

RIPA, Yannick, « Michelle Perrot, *Les femmes ou les silences de l'histoire* », In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 54e année, N.1, 1999, pp. 145-147.

RIPA, Yannick, *Les femmes en France de 1880 à nos jours,* Paris, Ed. du Chêne, 2007, 295p.

ZANCARINI-FOURNEL, Michelle, *Histoire des femmes en France, XIXe-XXe siècles,* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, 254 p.

Histoire des femmes au travail et dans la vie privée

ARON, Jean-Paul (dir.), *Misérable et glorieuse, la femme du XIX ème siècle,* Paris, Fayard, 1980, 248 p.

BATTAGLIOLA, Françoise, *Histoire du travail des femmes*, Paris, éd. La Découverte, 2000, 122 p.

BATTAGLIOLA, Françoise, « Femmes auteurs de monographies ouvrières », *Les études sociales*, no 138, 2e semestre 2003, p. 55-72.

BLUNDEN, Katherine, *Le Travail et la vertu. Femmes au foyer : une mystification de la Révolution industrielle*, Paris, Payot, 1982, 251 p.

DUBESSET, Mathilde, « Travail des femmes et édification : L'Ouvrière de Jules Simon (1861) » in MICHAUD, Stéphane (dir.) *L'édification, morales et cultures du XIXème siècle*, Paris, Créaphis, 1993, pp. 117-124.

GUILBERT, Madeleine, *Les fonctions des femmes dans l'industrie*, Paris, Mouton, 1966, 393 p.

MARTIN-FUGIER, Anne, *La Bourgeoise. Femme au temps de Paul Bourget*, Paris, Bernard Grasset, 1983, 315 p.

PERROT, Michelle, « Femmes et machines au XIX ème siècle », dans *Romantisme*, 1983, n°41, pp. 6-17.

SCHWEITZER, Sylvie, *Les femmes ont toujours travaillé. Une histoire de leurs métiers, XIXe et XXe siècles*, Paris, Odile Jacob, 2002, 329 p.

SCOTT, Joan ; TILLY Louise, *Les femmes, le travail et la famille*, Paris, Rivages, 1987, 268p.

SOHN, Anne-Marie, *Chrysalides. Femmes dans la vie privée (XIXe-XXe siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996, 1095 p.

SOHN, Anne-Marie, « Les femmes dans la société industrielle », in GUEDJ, François ; SIROT Stéphane, *Histoire sociale de l'Europe, 1880-1970*, Paris, Seli Arslan, 1997, pp. 249-269.

Histoire de la formation

La scolarisation (XIX ème – XX ème siècles)

BESSE, Laurent ; CHRISTEN, Carole, *Histoire de l'éducation populaire 1815-1945 : perspectives françaises et internationales,* Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017, 430 p.

BRIAND, Jean-Pierre, « Le renversement des inégalités régionales de scolarisation et l'enseignement primaire supérieure en France (fin XIXe – milieu XXe siècles », *Histoire de l'éducation*, n°66, mai 1995, pp. 159-200.

BRIAND, Jean-Pierre ; CHAPOULIE, Jean-Michel, *Les collèges du peuple. L'enseignement primaire supérieur et le développement de la scolarisation prolongée sous la Troisième République,* Paris, CNRS, 1992, 544 p.

CABANEL Patrick, *La République du certificat d'études : Histoire et anthropologie d'un examen (XIX°-XX° siècles),* Paris, Belin, 2002, 319 p.

MERGNAC, Marie-Odile ; RENAUDIN, Cécile, *Histoire du baccalauréat*, Paris, Archives et culture, 2009, 110 p.

Histoire de l'enseignement technique

CHARLOT, Bernard ; FIGEAT, Madeleine, *Histoire de la formation des ouvriers : 1789-1984*, Paris, Minerve, 1985, 619 p.

DAY, Charles R., *Les Ecoles d'Arts et Métiers. L'enseignement technique en France, XIXe-XXe siècle,* Paris, Belin, 1991, 429 p. (1ère édition 1987)

THIVEND, Marianne, « L'enseignement commercial aux XIXe et XXe siècles approché par le genre », *Histoire de l'éducation*, n°136, 2012, pp. 9-41.

MAYER, Christine, « Éducation professionnelle et genre : Le cas de l'Allemagne (1865-1913) », *Histoire de l'éducation*, 136, 2012, pp. 111-140.

Histoire de l'éducation des filles (XIXe-XXe siècles)

DECAYEUX-CUVILIER, Maryse, *Des mathématiques pour les filles ? L'exemple de l'enseignement primaire dans la Somme de 1881 à 1923*, « Le certificat d'études primaires élémentaires », Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2019, pp.203-233.

LELIEVRE, Claude et Françoise, *Histoire de la scolarisation des filles*, Paris, Nathan, 1991, 272 p.

MAYEUR, Françoise, *L'Enseignement secondaire des jeunes filles sous la Troisième République (1867-1924),* Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1977, 488 p.

MAYEUR, Française, *L'éducation des filles au XIXème siècle*, Paris, Hachette, 1979, 207p.

ROGERS, Rebecca ; THEBAUD, Françoise, *La fabrique des filles. L'éducation des filles de Jules Ferry à la pilule,* Paris, éd. Textuel, 2010, 159 p.

ROGERS, Rebecca, *Les Bourgeoises au pensionnat. L'éducation féminine au XIXème siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, 390 p. (traduit de l'anglais par Céline Grasser)

Histoire de l'art (XIXe-XXe siècles)

L'art et ses institutions

BESSE, Nadine, « Construire l'art, construire les mœurs. La fonction du musée d'art et d'industrie selon Marius Vachon », *in* MICHAUD, Stéphane (dir.) *L'édification, morales et cultures du XIXème siècle*, Paris, Créaphis, 1993, pp. 51-58.

BRUNHAMMER, Yvonne, *Le Beau dans l'Utile : un musée pour les arts décoratifs*, Paris, Découvertes Gallimard, 1992, 128 p.

GENET-DELACROIX, Marie-Claude ; TROGER, Claude, *Art et État sous la Troisième République, Le système des Beaux-Arts, 1870-1940,* Paris, Publications de la Sorbonne, 1992, 433 p.

GOERGEL, Chantal (dir.), « Premiers muséums, premiers hommes : la formation initiale des collections», *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, musée d'Orsay, 7 février – 8 mai 1994, Paris, RMN, 1994, pp. 19-35.

MONNIER, Gérard, *L'Art et ses institutions en France, De la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995, 462 p.

MOULIN, Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 2009, 437 p.

Art et industrie

BRUHAMMER, Yvonne ; TIZE, Suzanne, *Les Artistes décorateurs, 1900-1942*, Paris, Flammarion, 1990, 288 p.

FROISSART-PEZONE, Rossella, « Situations du décoratif en France au tournant du XIXe siècle : norme, unité et suggestion», *Perspective*, la revue de l'INHA, n° 1, Institut national d'histoire de l'art, Paris, 2010, pp. 157-164.

FROISSART-PEZONE, Rossella, *L'Art dans tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, Paris, éd. du CNRS, 2004, 266 p.

FROISSART-PEZONE, Rossella, « Art et industrie », *in* TILLIER Bertrand (dir.), *L'art du XIXe siècle*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2016, pp. 358-419.

FROISSART-PEZONE, Rossella, « Socialization of Beautiful and Valorization of the Useful : The Decorative Arts in France, from the Utopias of 1848 to Art Nouveau », dans Bard Graduate Center (dir.), *West 86th : A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, Chicago, University Chicago Press, 2014, pp. 69-101.

HEINICH, Nathalie, « La signature comme indicateur d'artification », *Société et Représentations*, Éditions de la Sorbonne, n°25, 2008, pp. 97-106.

LAMARD, Pierre ; STOSKOPF, Nicolas, *Art & Industrie. XVIIIe – XXIe siècle*, Paris, Éditions Picard, 2013, 291 p.

LAURENT, Stéphane, *Le geste & la pensée : artistes contre artisans, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, CNRS éditions, 2019, 414 p.

Histoire de la formation aux arts appliqués (XVIIIe au XXe siècles)

BONNET, Alain, *L'enseignement des arts au XIXe siècle. La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, éd. des Presses Universitaires de Rennes, 2006, 372 p.

ENFERT d', Renaud, FROISSART-PEZONE, Rossella ; LEBEN, Ulrich, *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1766-1941),* Paris, École nationale supérieure des arts décoratifs, 2004, 227 p.

ENFERT d', Renaud, *L'enseignement du dessin en France: figure humaine et dessin géométrique, 1750-1850*, Paris, Belin, 2003, 255 p.

ENFERT d', Renaud, « La place du dessin dans la formation des ouvriers et des artisans en France, XVIIIe-XIXe siècles », Acte du colloque « L'histoire de la formation technique et professionnelle en Europe du XVIIIe siècle au milieu du XXe siècle », Villeneuve d'Ascq, 18-20 janvier 2001, *Revue du Nord*, 2003, n°17 hors-série, collection Histoire, pp. 99-112.

ENFERT d', Renaud, « Une institution « éminemment utile et moralisatrice » : les écoles de dessin pour femmes et jeunes filles (Paris, 1800 - années 1860) », *in* BESSE, Laurent ; CHRISTEN, Carole, *Histoire de l'éducation populaire 1815-1945 : perspectives françaises et internationales,* Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017, pp. 171-185.

FAU, Alexandra ; LESNE, René, *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs, 1941-2010*, Paris, Ensad : Archibooks, 2011, 495 p.

GENET-DELACROIX Marie-Claude, *Du dessin aux arts plastiques, histoire d'un enseignement*, Orléans, CRDP. De la Région Centre, 1994, 162 p.

LAURENT, Stéphane, « Teaching the Applied Art to Women at the Ecole Duperré in Paris 1864-1940 », dans *Studies in the Decorative Arts*, automne-hiver 1996-1997, vol. IV, n°1, pp. 60-84.

LAURENT, Stéphane, *L'art utile. Les écoles d'arts appliqués sous le Second Empire et la Troisième République*, Paris, L'Harmattan, 1998, 319 p.

LAURENT, Stéphane, *Les arts appliqués en France. Genèse d'un enseignement,* Paris, éd. du C.T.H.S., 1999, 684 p.

Histoire des femmes dans l'art

Histoire générale des artistes de genre féminin

CAMPBELL ORR, Clarissa (dir.), *Women in the Victorian Art World, Manchester,* University Press, Illustrated Edition, 1995, 208 p.

BONNET, Marie-Jo, *Les Femmes dans l'art*, Paris, éd. La Martinière, 2004, 252 p.

BONNET, Marie-Jo, *Les Femmes artistes dans les avant-gardes*, Paris, Odile Jacob, 2006, 269 p.

GONNARD, Catherine ; LEBOVICI, Élisabeth, *Femmes artistes, artistes femmes : Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007, 479 p.

SOFIO, Séverine, *Artistes femmes: la parenthèse enchantée, XVIIIe-XIXe siècles*, Paris, CNRS Éd., 2016, 375 p.

Devenir une artiste : femmes et institutions artistiques

ENCREVE, Lucile ; PIAT Alexandra, « La place des femmes à l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs. Une autre Histoire à écrire », au colloque « Faire œuvre. La formation et la professionnalisation des artistes femmes aux XIXème et XXème siècles », Musée d'Orsay, 20 septembre 2019.

ERNOULT, Nathalie ; GONNARD, Catherine , « Regards croisés sur "elles@centrepompidou" », *Diogène*, *Nouvelles perspectives dans les gender studies*, n°225, janvier 2009, PUF, pp. 189-193.

FOUCHER ZARMANIAN, Charlotte, « Le Louvre des femmes. Sur quelques présupposés à l'égard des femmes dans les musées en France au XIXème siècle », *Romantisme*, Armand Collin, n°173, 2016, pp. 56-67.

GONNARD, Catherine, « Les femmes artistes et les institutions avant 1950 », in *Elles@centrepompidou*, *artistes femmes dans la collection du musée national d'art moderne, centre de création industrielle*, éd. Centre Pompidou, Paris, 2009, pp. 286-295.

GONNARD, Catherine, « La professionnalisation des artistes femmes à travers l'action de l'UFPS et de la FAM, 1881-1939 » *in* GRACEFFA Agnès (dir.), *Vivre de son art, histoire du statut de l'artiste XVe siècle-XXIe siècle*, Paris, Hermann, 2012. pp.121-138.

SAUER, Marina, *L'entrée des femmes à l'École des beaux-arts, 1880-1923*, Paris, ENSBA, 1991, 89 p.

Devenir une artiste : femmes et réseaux de sociabilité

FOUCHER ZARMANIAN, Charlotte, « Partenariats stratégiques. Réflexions sur le couple d'artistes autour de 1900 », Parent-elles. "Compagne de, fille de, sœur de… " : les femmes artistes au risque de la parentèle, actes du colloque de Poitiers, Claire Barbillon, AWARE (dir.), 2017.

NOCHLIN, Linda, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? », *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Nîmes, J. Chambon, 1993, pp.201-244. (éd. originale : 1988 : traduit de l'anglais par Oristelle Bonis)

SOFIO, Séverine, « « L'art ne s'apprend pas aux dépens des mœurs ! » Construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848) », thèse de doctorat de sociologie sous la direction de Frédérique Matonti. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 2009, 729 f.

SOFIO, Séverine. « Méthodes quantitatives et terrain historique : quels outils pour une sociologie des artistes femmes au XIXe siècle ? », *Sociologie de l'Art*, vol. opus 9 et 10, no. 2, 2006, pp. 47-67.

Genre et création : représentation de la femme artiste dans la société

CHEVILLOT, Anaïs, « Genre et création : construction d'identités genrées chez les femmes artistes », thèse de doctorat de sociologie sous la direction de DEFOULON Serge, université de Grenoble, 2017, 417 f.

FOUCHER ZARMANIAN, Charlotte. *Créatrices en 1900: femmes artistes en France dans les milieux symbolistes,* Paris, Mare & Martin, 2015, 358 p.

FOUCHER ZARMANIAN, Charlotte, « PANIQUE GÉNITALE. Fluides menstruels et psychopathologie de la créativité féminine au passage du siècle (XIXe- XXe siècles) », Camille Paulhan et Marion Alluchon (dir.), publication en ligne sur le site de Paris 1–HICSA, février 2011, 14 p.

FOUCHER ZARMANIAN, Charlotte, « Les femmes artistes sous presse. Les créatrices vues par les femmes critiques d'art dans la presse féminine et féministe en France autour de 1900 », *Sociétés et Représentations*, SOFIO, Séverine ; MAYAUD, Isabelle (dir.), n° 40 (Nouveaux regards sur la critique d'art au XIXe siècle), 2015, pp. 111-127.

SOFIO, Séverine, « Des discours aux pratiques, comment approcher la réalité des rapports de sexe ? Genre et professions artistiques au XIXe siècle », *Sociétés et représentations*, «(En)quêtes de Genre », n°24, novembre 2007, pp. 177-193.

Genre et légitimité artistique

BOWNESS, Alan, *Les Conditions du succès : comment l'artiste moderne devient-il célèbre ?,* Paris, Allia, 2011**,** 63 p.

DARRIEUSSECQ, Marie, *Être ici est une splendeur, vie de Paula M.Becker*, Paris, Folio, 2016, 146 p.

KRIS, Ernst ; KURZ Otto, *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*. Un essai historique, Paris, Rivages, 1987, 203 p. (édit. originale : 1970 ; traduit de l'allemand par Laure Cahen-Maurel)

NAUDIER, Delphine ; ROLLET, Brigitte, *Genre et légitimité culturelle : quelle reconnaissance pour les femmes ?,* Paris, L'Harmattan, 2007, 165 p.

SOFIO, Séverine, 2007 : « Quelle(s) légitimité(s) pour les peintres de fleurs Genre, art et botanique au XIXe siècle », in NAUDIER, Delphine ; ROLLET, Brigitte (dir.) *Genre et légitimité culturelle : quelle reconnaissance pour les femmes ?* L'Harmattan, pp. 37-56.

Femmes et arts décoratifs

BOSC, Alexandra, « La céramique pour toutes. Femmes et pratiques artisanales amateur dans la seconde moitié du XIXème siècle » dans Camille Moreau-Nélaton : une femme céramiste au temps des impressionniste : [exposition au Musée de la céramique, Rouen, France, 3 avril – 6 sept. 2020], Silvana, 2020, pp. 29-40.

CLEMENCEAU, Marie, « De la Female School of Design à la Royal Female School of Art : La fabrique d'une génération de femmes artisans et artistes à Londres de 1842 à 1912 », mémoire de master 1 sous la direction d'Arnaud Bertinet, Université Paris 1, 2020, 144 f.

ELLIOTT, Bridget ; HELLAND Janice, *Women Artists and the Decorative Arts 1880-1935. The Gender of Ornament*, Aldershot, Ashgate, 2002, 229 p.

VINCENTELLI, Moira, *Women and Ceramics. Gendered Vessels*, Manchester et New York University Press, 2000, 290 p.

Limoges

Le Limousin au XIXe siècle

DANTHIEUX, Dominique, *Le département rouge. République, socialisme et communisme en Haute-Vienne (1895-1940),* Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005, 339 p.

CORBIN, Alain, *Archaïsme et modernité en Limousin au XIXe siècle : 1845-1880*, 2 vol. Paris, Pulim, 1975, 1167 p.

VERYNAUD, Georges, *Une page d'histoire : la Haute-Vienne de 1914 à nos jours*, Limoges, Centre départementale pédagogique de la Haute-Vienne, 1900, 124 p.

Histoire de Limoges

BOURDELAS, Laurent, *Histoire de Limoges*, La Crèche, Éditions Geste, 2014, 269 p.

MALEFON, Rose, *Vivante mémoire 1883-1985 : école normale d'institutrices de Limoges : album souvenir*, Limoges, Imprimerie Touron&Fils, 1987, édition numérique de la BNF, 13 p.

MERRIMAN John, *Limoges la ville rouge, Portrait d'une ville révolutionnaire*, Paris, Belin, 1990, 494 p.

PERRIER, Antoine, « Limoges. Etude de géographie urbaine », *Revue géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*, tome 9, fascicule 4, 1938, pp. 317-396.

Porcelaine de Limoges

ALBIS d', Jean ; ROMANET, Céleste, *La porcelaine de Limoges*, Paris, Sous le vent, 1980, 255p.

COUDAMY, Jacques, *L'envers du décor : le four rond à porcelaine*, Limoges, Culture et patrimoine en Limousin, 2002, 126 p.

COUDAMY, Jacques, *Le Feu, les Fours, la Porcelaine*, Limoges, J.Coudamy, 1987, 314 p.

FURCY, Antoine, « La porcelaine de Limoges aux Expositions universelles françaises (1855-1900) : entre présentations et représentations », mémoire de master 2 sous la direction de Pascale Goetschel, université Paris 1, 2020, 185 f.

LE BOT, Florent, « La porcelaine de Limoges (1840-1940) : décorée ou en blanc ? », dans LAMARD, Pierre ; STOSKOPF, Nicolas, *Art & Industrie. XVIIIe – XXIe siècle*, Paris, Editions Picard, 2013, pp. 165-176.

MESLIN-PERRIER, Chantal, *Limoges : deux siècles de porcelaine*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002, 453 p.

Musée des beaux-arts Palais de l'Evêché, *Miniatures & dessins : collections du musée municipal de l'Evêché-Musée de l'Email de Limoges : catalogue sommaire raisonné, par BAUJARD Caroline,* Limoges, Musée de l'Evêché-Musée de l'Email, 1997, 140 p.

LOUVRIER DE LAJOLAIS, Auguste, *Catalogue des peintures, cartons, dessins, aquarelles et miniatures, gravures en médaille, vitraux et tableaux sur lave, faïence et porcelaine*, Limoges, Ducourtieux et Gout, 1903, 74 p.

PERRIER, Antoine, *Porcelaines de Limoges : une industrie de la région*, Limoges, E. Rivet, 1937, 58 p.

REYNAUD, Jean-Marc, *Catalogue : Œuvres d'élèves en porcelaine grand feu, Ecole Nationale des Arts Décoratifs, Limoges, entre 1883 et 1914*, mai 2018, non publié.

SZASZ, Marie-Elisabeth, *De la main à la machine dans l'industrie porcelainière : deux siècles d'évolution en Limousin*, sous la direction de Maurice Robert, Limoges, CERAMAT : Maison limousine des sciences de l'homme, 1988, 214 p.

Ouvriers et ouvrières de la porcelaine

BOUTAUD, Roger, « Les ouvriers porcelainiers de Limoges de 1834 à 1905 », mémoire de maîtrise d'Histoire sous la direction de B.Michel, Faculté des Lettres et Sciences humaines de Poitiers, novembre 1970, 81 f.

DESCHAMPS, Josiane et Alain ; MERIGLIER, Bernard, *1905 : les troubles de Limoges*, Limoges, L. Souny, 1984, 177 p.

Musée national de la céramique Adrien Dubouché

CHABANNE, Laure, « Henri Mayeux et le musée national Adrien DUBOUCHÉ à Limoges, une leçon d'art décoratif », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 3, 1er semestre 2002, pp. 129-138.

MESLIN-PERRIER, Chantal, *Le musée national Adrien Dubouché de Limoges*, Paris, Albin Michel, 1992, 125 p.

MESLIN-PERRIER, Chantal, *Adrien Dubouché, un musée, un mécène*, Paris, RMN, 1990, 16p.

MESLIN-PERRIER, Chantal ; PAUL, Céline, *Musée national de porcelaine Adrien Dubouché*, Paris, RMN, 2008, 125 p.

L'Ecole Nationale des Arts Décoratifs de Limoges

DEROCHE-FOUQUET, Marie-Cécile, « Le fonds de l'École nationale d'arts décoratifs de Limoges aux archives départementales de la Haute-Vienne », *Archives en Limousin*, n° 13, mai 1999, pp. 26-28.

ENFERT d', Renaud,« Des écoles de dessin pour les jeunes filles. L'exemple de Limoges, années 1850-1880 », *Cahiers de RECITS*, n° 11, 2019, pp. 89-106.

MERGUILLET, Marcel, *Charles Bichet (1863-1929), professeur à l'École nationale des arts décoratifs : son enseignement*, Limoges, 1948, 111 p.

SARDIN, Bénédicte, « L'École nationale des arts décoratifs des origines à 1914 : création, apogée, déclin », mémoire de maîtrise sous la direction de M. El Gammal, Limoges : Fac. des Lettres et Sciences Humaines, 1997, 162 f.

Table des annexes

Annexe 1 : Registres d'inscription des élèves ……....253

Annexe 2 : Base de données « élèves » ……....256

Annexe 3 : Tableau complet des institutions d'inscription parallèles des élèves répertoriés dans la base de données « élèves »……...……..…...258

Annexe 4 : Tableau complet des départements de naissance des élèves répertoriés dans la base de données « élèves » ……....261

Annexe 5 : Tableau complet des villes de naissance, des élèves répertoriés dans la base de données « élèves » ……...262

Annexe 6 : Plan de Limoges de 1901 (AM 1Fi183) ……266

Annexe 7 : Musée national de la céramique Adrien Dubouché …….... 267

Annexe 8 : Auguste Aridas, *Le cours du matin des jeunes filles à l'Ecole nationale d'art décoratif de Limoges*, 1889, huile sur toile, Musée des beaux-arts de Limoges ……...268

Annexe 9 : Exemple d'une série de planches de modèle d'ornementation ……...269

Annexe 10 : Relevé hebdomadaire des présences des élèves dans tous les cours de l'école pendant le mois d'avril 1884 ……...273

Annexe 11 : Durée de la scolarité, résultat de la base de données ……275

Annexe 12 : Photographies ENAD Exposition universelle1889 ……...277

Annexe 13 : Bulletins de distribution des récompenses, année 1881-1882 ……...281

Annexe 14 : États des sommes payées aux modèles (AM 1R257) ……283

Annexe 15 : Examen des travaux des élèves ……...285

Annexe 16 : Exemples de la série d'études à l'aquarelle par l'élève G. Dupuy, inscrit aux cours élémentaires, section des jeunes gens, cours de Charles Bichet, 1907-1908 ……287

Annexe 17 : Fontaine de l'hôtel de ville ……...290

Annexe 18 : Schéma des principales étapes de fabrication de la porcelaine…….. 291

Annexe 19 : Extrait du chapitre IV « La femme dessinateur et artisan d'art » de Luisa Chatrousse, 1925 ……...292

Annexe 20 : Étiquette d'un travail de broderie, conservé au musée Adrien Dubouché, non daté……294

Annexe 21 : Eva Alexandre ……295

Table des figures

Figure 1 : Modèle relationnel de la base..... 35

Figure 2 : Tableau des accompagnateurs des élèves lors de leur inscription à l'école, répertoriés dans la base de données « élèves ». 67

Figure 3 : Histogramme du nombre d'élèves en fonction de l'âge à l'inscription, répertoriés dans la base de données « élèves ». 68

Figure 4 : Histogramme de répartition des élèves en fonction de l'âge à l'entrée à l'école, répertoriés dans la base de données « élèves ». 69

Figure 5 : Tableau du nombre d'élèves, en fonction de l'âge à l'entrée à l'école, répertoriés dans la base de données « élèves ». 69

Figure 6 : Répartition des diplômes obtenus par les jeunes gens et jeunes filles, répertoriés dans la base de données « élèves ». 71

Figure 7 : Évolution des diplômes des élèves, répertoriés dans la base de données « élèves ». 72

Figure 8 : Évolution de la répartition des diplômes des jeunes filles, répertoriés dans la base de données « élèves » 72

Figure 9 : Évolution de la répartition des diplômes des jeunes gens, répertoriés dans la base de données « élèves ». 73

Figure 10 : Tableau de répartition du nombre et pourcentage d'élèves par statut, répertoriés dans la base de données « élèves ». 75

Figure 11 : Représentation graphique de la répartition du statut des élèves, ... 75

Figure 12 : Représentation graphique de la répartition du statut des jeunes filles, sur le total des jeunes filles, répertoriées dans la base de données « élèves ». 76

Figure 13 : Représentation graphique de la répartition du statut des jeunes gens, sur le total des jeunes gens, répertoriés dans la base de données « élèves ». 76

Figure 14 : Tableau des effectifs des élèves en fonction des institutions d'inscription parallèles, pour les élèves répertoriés dans la base de données « élèves » 78

Figure 15 : Tableau des effectifs des jeunes filles et jeunes gens en fonction du pays de naissance, répertoriés dans la base de données « élèves ». 82

Figure 16 : Tableau des effectifs et pourcentage des départements de naissance des élèves répertoriés dans la base de données « élèves ». 83

Figure 17 : Carte des départements de provenance de l'ensemble des élèves, répertoriés dans la base de données « élèves ». 84

Figure 18 : Carte des départements de provenance des jeunes filles, répertoriées dans la base de données « élèves ». 84

Figure 19 : Carte des départements de provenance des jeunes gens, répertoriés dans la base de données « élèves ». 85

Figure 20 : Tableau des effectifs en fonction des villes de naissance, et pourcentage, des élèves répertoriés dans la base de données « élèves ». 86

Figure 21 : Etat des inscriptions des élèves depuis l'année scolaire 1890-1891 (y compris l'année 1898-1899). Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts – Ecole Nationale d'Art Décoratif de Limoges..... 87

Figure 22 : Etat des inscriptions des jeunes filles pour les différents cours proposés. Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts – Ecole Nationale d'Art Décoratif de Limoges. 88

Figure 23 : Inscription mensuelle des jeunes filles et jeunes gens durant l'année 1884 89

Figure 24 : Effectifs d'inscription des élèves, jeunes filles et jeunes gens, répertoriés dans la base de données « élèves ». 89

Figure 25 : Tableau de répartition des villes d'habitation des élèves, répertoriés dans la base de données « élèves ». 90

Figure 26 : Tableau des effectifs des élèves en fonction des principales adresses, ... 92

Figure 27 : Tableau des effectifs des élèves, en fonction des catégories socio-professionnelles des parents, répertoriées dans la base de données « élèves ». 97

Figure 28 : Plan du Musée Adrien Dubouché et de l'Ecole des arts décoratifs, 1901.....106

Figure 29 :Plan en coupe du Musée Adrien Dubouché et de l'Ecole des arts décoratifs, 1901. 106

Figure 30 : Détail du plan en coupe de l'Ecole des arts décoratifs, 1901. 107

Figure 31 : Tableaux de l'emploi du temps des élèves, conformément à la loi du 15 juin 1881. 110

Figure 32 : Tableau des effectifs du nombre d'entrées à l'école, pour les élèves répertoriés dans la base de données « élèves ». 116

Figure 33 : Histogramme du temps passé à l'école, jeunes filles et jeunes gens, en années, pour les élèves répertoriés dans la base de données. 117

Figure 34 : *L'Aurore ou les trois Enad (Aubusson, Paris, Limoges),* tapisserie, manufacture Braquenié, d'après Charles Louis Genuys, Aubusson, 1895, musée départemental de la Tapisserie d'Aubusson. 125

Figure 35 : Détail d'une photographie de la salle dédiée aux travaux des ENAD à l'Exposition universelle de 1889. 129

Figure 36 : Récapitulatif des enseignements récompensés dans les divisions des jeunes filles et des jeunes gens inscrits en divisions élémentaires de 1882 à 1908. 142

Figure 37 : Récapitulatif des enseignements récompensés dans les divisions des jeunes filles et des jeunes gens inscrits en divisions supérieures de 1882 à 1908.....143

Figure 38 :Tableau des références des céramiques du corpus. 167

Figure 39 : Corpus des céramiques. 168

Figure 40 : Médaille de bronze décernée en 1886 à Mlle Madeleine Azema, ...172

Figure 41 :Tableau des vainqueurs du prix d'honneur de l'école, de 1881 à 1899.....173

Figure 42 : Tableau des professions des étudiants, répertoriés dans la base de données « élèves ». 210

Figure 43 : Table de mobilités entre les professions des parents et des jeunes gens, ...213

Table des matières

Remerciements 7

Sommaire 9

Tables des abréviations 11

INTRODUCTION 13

Ecrire l'histoire des jeunes filles à l'ENAD Limoges : de quoi parle-t-on ? 17

Quelles sources pour quelles histoires ? Analyse, regard et méthodes 23

Outils, regard et méthodes 32

Enjeux et problématique 37

PARTIE I. Entrer à l'Ecole nationale des arts décoratifs de Limoges, fille du prestige d'une industrie locale 39

Chapitre 1. Une formation graphique officiellement au service de l'industrie porcelainière 41

I. Une institution spécialisée, mixte dès sa création 41

1. La fièvre de l'or blanc (1840-1880) 41
   a. Limoges, siège national de l'industrie de la porcelaine 41
   b. Une nouvelle main d'œuvre féminine 43
2. L'avance de Limoges : une intention morale, sociale et économique (1850-1860) 44
   a. Un accès restreint, progressif, et parisien 44
   b. Des cours de dessin à Limoges 46
3. L'école de dessin de jeunes filles, seule « digne d'intérêt » (1860-1870) 47
   a. Le rôle d'Adrien Dubouché 47
   b- Les jeunes filles, bienvenues et attendues 49

II. Les objectifs non respectés d'une école nationalisée face aux nouveaux besoins de l'industrie (1880-1900) 51

1. La nationalisation de l'école : « consécration officielle de sa notoriété » 51
   a. Un contexte de réformes nationales 51
   b. Le rôle de Louvrier de Lajolais 53
   c. Les objectifs de l'école 53
2. L'apogée d'une école en quête d'identité : dans l'ombre des beaux-arts (1880-1890) 54
3. Le rejet des industriels 59
   a- L'implication initiale des industriels dans le fonctionnement de l'école 59
   b- Des réponses insuffisantes 60

Chapitre 2. Un enseignement artistique massifié, destiné à la population locale 65

I. Un enseignement *exceptionnellement* accessible à toutes et à tous ? 65
1. Des conditions d'inscription communes 65
a. De très jeunes écoliers 67
b. Quel niveau scolaire ? 70
c. Quel règlement intérieur ? 73
2. Le dessin, un « complément de formation » 74
a. Le statut des élèves 74
b. Les institutions d'inscription parallèles 77
3. Une plaque tournante de la formation à Limoges (1880-1900) 82
a. Provenance géographique des élèves 82
b. Effectifs des élèves 86
II. Les profils sociaux genrés des élèves 90
1. Jeunes filles des beaux quartiers et jeunes gens des faubourgs ? 90
2. Des jeunes filles de bonnes familles ? 94
3. Un accès socialement inégal 97
Chapitre 3. Fonctionnement et cadre de vie de l'école : apprendre ensemble séparément 101
I. Un musée-école : Un cadre de travail divisé pour un règlement intérieur commun 101
1. La non-mixité de l'espace 101
2. L'accès au musée et à la bibliothèque 107
3. Le cadre disciplinaire et temporel 110
II. Discipline et assiduité : L'école désertée ? 111
1. Une école en « libre-service » ? 111
a. Une assiduité relative, preuve d'inégalités sociales 111
b. Combien de temps les élèvent restent-ils à l'école ? 116
2. Des jeunes filles exemplaires ? Etude du comportement des élèves 119
III. Les jeunes filles dans le trio Limoges-Paris-Aubusson 122
1. Le symbole des trois ENAD 122
2. La section des jeunes filles de l'ENAD Paris 127
Partie II. Le temps de la formation : l'âge d'or des élèves ? 131
Chapitre 4. Apprendre à l'ENAD : une école « en quête d'identité » 133
I. Trois années à l'école : la priorité donnée à l'enseignement artistique 134
1. L'évolution de l'organisation des enseignements 134
a. Un contexte de réformes 134
b. Lajolais et « l'enseignement simultané obligatoire » 135

2. A quels enseignements concourent les élèves ? ... 140

II. Les années 1890-1910 : La spécialisation sous l'emprise du genre, un enjeu industriel . 147

1. Des cours exclusifs, reflets de la sexualisation du monde du travail ... 147

2. L'échec de la spécialisation ... 151

Chapitre 5. Vers une possible reconnaissance : résultats de l'enseignement et émulation stratégique ... 155

I. Les résultats de l'enseignement ont-ils un genre ? ... 156

1. Qualités artistiques et niveau attendus : la valorisation de la copie face à la créativité individuelle ... 156

a. « Mesdemoiselles, vous avez le sens et comme le génie de l'ornementation gracieuse et délicate » ... 156

b. Des niveaux différenciés ? ... 159

c. Les mains habiles de l'esprit parisien ... 160

2. Une production différenciée ? ... 162

a. Une analyse des travaux limitée ... 162

b. Etude des motifs : du végétal pour tous et par tous ... 164

II. Les moyens de la reconnaissance ... 170

1. Bourses et concours : l'émulation au service de l'excellence ... 171

a. Les récompenses : enjeu des grands concours annuels ... 171

b. Un système de bourse méritocratique, pour quels diplômes ? ... 177

2. Expositions internes et externes : la promotion de l'ENAD au détriment des élèves ? ... 179

3. Le droit à la signature ... 182

a. La signature comme lutte contre l'anonymat ? ... 182

b. Représenter l'école par des travaux collectifs (1890-1900) ... 184

c. La protection de travaux au statut ambigu ... 186

Partie III. Une insertion professionnelle subordonnée au genre et à la hiérarchisation des genres ... 191

Chapitre 6. Être formé à un « art d'agrément » : Une école inutile ? ... 193

I. Acquérir des ressources artistiques : une pratique de la distinction ... 194

1. Un talent adapté à la « nature féminine », valorisé sur le marché matrimonial ... 194

2. Une garantie en cas de déclassement ... 198

II. La féminité au service de l'industrie : la possible émancipation ? ... 200

1. Arts décoratifs et féminité : Les expositions des arts de la femme ... 200

2. L'utilisation de la féminité face à la concurrence étrangère ... 203

3. Un retranchement libérateur ? ... 205

Chapitre 7. Quelle insertion professionnelle pour les femmes après l'ENAD ? ... 207

I. Des professions sexualisées à fin du XIXème siècle 208
1. Le fort engagement professionnel des garçons 208
2. Des professions adaptées à la « nature féminine » 214
II. Devenir ouvrière : une main-d'œuvre peu qualifiée au service de l'industrie 219
1. Le travail des femmes dans l'industrie de la porcelaine 219
2. Les femmes dans les industries d'art : alliées ou concurrentes ? 225
III. Une possible reconnaissance artistique : une avancée de fin de siècle ? 227
1. Devenir une « artiste » 227
2. Portraits de femmes, parcours d'exception 231
CONCLUSION 237
Annexes 251
Etat des sources 297
Sources imprimées 302
Bibliographie 305
Table des annexes 317
Table des figures 319
Table des matières 323