

ÉRIC SERGENT

Au cœur des ateliers : pour une étude des «artistes-artisans»

Eric Sergent est maître de conférences en histoire de l'art et du patrimoine à l'Université de Haute-Alsace. Après s'être intéressé aux monuments commémoratifs de la guerre de 1870-1871, il a produit une monographie du statuaire Paul Gasq. En 2022, il a soutenu à l'Université Lumière Lyon 2, sous la direction de Laurent Baridon, une thèse de doctorat intitulée *Cimetières et sépultures en France des années 1840 à la Première Guerre mondiale. Arts et cultures funéraires à Paris, Lyon et Dijon*. Il poursuit actuellement des recherches sur la sculpture, les monuments publics et funéraires, la matérialité des œuvres et les intermédiaires de la sculpture. Il s'intéresse également aux liens entre art et industrie. Ses travaux intègrent une forte dimension d'histoire sociale et culturelle, en interrogeant l'œuvre dans son contexte de production et de réception. Son dernier ouvrage, *Symboliquement vôtre. Balade funéraire graphique* (Fage, 2022) est consacré à l'interprétation des symboles qui se rencontrent sur les monuments funéraires.

295

Cet article est tiré de la leçon inaugurale donnée par l'auteur le 21 mai 2025 devant l'assemblée générale des membres du CRÉSAT (UR3436), à l'invitation de son directeur, M. le professeur Guido Braun. L'auteur envisage la dimension collective de la production des œuvres d'art, en étudiant à la fois les collaborateurs des artistes et les ateliers. D'abord, est mise en lumière la frontière ténue entre l'artiste et l'artisan. D'autre part, les ateliers sont explorés, comme des lieux méconnus mais incontournables de la production artistique, où se tissent les collaborations et où se transmettent secrets et savoir-faire. Le texte est conclu par une réflexion sur le «piège de la signature», celle-ci pouvant s'apparenter à une marque générique plutôt qu'à un signe autographe individuel.

Dieser Artikel basiert auf der Antrittsvorlesung, die der Autor am 21. Mai 2025 vor der Generalversammlung der Mitglieder des CRÉSAT gehalten hat. Der Autor befasst sich mit der kollektiven Dimension der Produktion von Kunstwerken und untersucht dabei sowohl die Mitarbeiter von Künstlern als auch die Ateliers. Zunächst wird die schmale Grenze zwischen Künstler und Handwerker beleuchtet. Anschließend werden die Ateliers als wenig bekannte,

aber unverzichtbare Orte der künstlerischen Produktion untersucht, an denen Kooperationen entstehen und Geheimnisse und Know-how weitergegeben werden. Der Text schließt mit einer Reflexion über die „Falle der Signatur“, die eher einer generischen Marke als einem individuellen, eigenhändigen Zeichen gleichkommt.

DE LA PLACE DES COLLABORATEURS...

Si l'on parle de sculpture, nous voyons sans trop de peine l'image de l'artiste démiurge, seul face à l'immense bloc de marbre, transpirant, ciseau et massette en main, Pygmalion génial faisant éclore Galatée du rocher. S'impose ainsi l'image de l'artiste tout puissant, au milieu de ses œuvres, comme Rodin, assis devant son immense monument à Victor Hugo en cours de réalisation (figure 1). Mais si l'on discerne bien, à l'avant-plan, le marbre dégrossi, déjà largement avancé, et à l'arrière-plan le modèle en plâtre, on devine aussi nettement, caché derrière les œuvres, le praticien, c'est-à-dire le collaborateur discret et anonyme qui taille le marbre pour le maître. Ainsi s'éloigne l'image du génie solitaire qui de l'argile au marbre final assure toutes les étapes de la réalisation de la sculpture, donnant vie par ses mains de demi-dieu à la matière inerte.

Dans mon parcours de jeune chercheur, alors que je terminais une monographie consacrée à Paul Gasq, sculpteur Prix de Rome 1890 et membre de l'Académie des Beaux-Arts à la fin de sa vie¹, dont les œuvres majeures se trouvent sur la façade du Grand Palais, de la Gare de Lyon ou de l'Ambassade de France à Vienne, ou encore au Panthéon², je tombais sur cette photographie de 1903 (figure 2).

1. Éric Sergent, *Paul Gasq (1860-1944), statuaire et directeur du musée de Dijon*, Mémoire de Master 2 d'histoire de l'art, sous la direction du prof. Laurent Baridon, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2018, 2 vol.

2. *La Révélation artistique*, 1900, groupe en pierre de Lavoux sur la façade du Grand Palais, Paris; *L'Électricité*, 1899, bas-relief sur la façade de la Gare de Lyon, Paris; *L'Autriche et la France*, vers 1907, groupe en galvanoplastie, façade de l'Ambassade de France, Vienne; *Monument à la mémoire des Généraux de la Révolution*, 1917-1925, pierre, Panthéon, Paris.

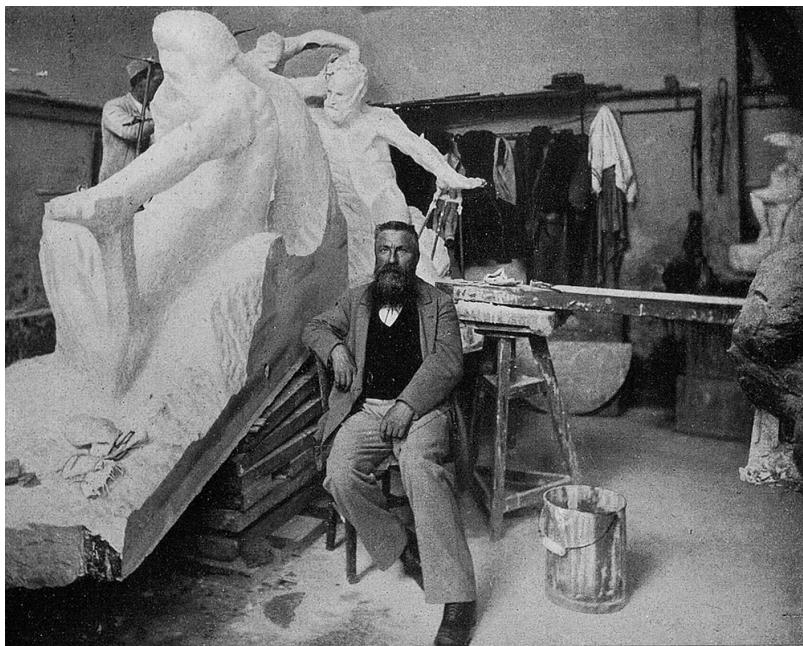


Figure 1 : Dornac, Rodin dans son atelier de la rue de l'Université, photographie publiée dans Paul Gsell, « Chez Rodin », L'Art et les artistes, vol. IV (octobre 1906-mars 1907), p. 396.

Source : BnF/Gallica.



Figure 2 : Valenti, Un atelier d'art : le travail des praticiens, photographie publiée dans M. Reymond, De Broutelles, « Carrare : la cité du marbre », Le Tour du Monde, vol. XXVIII, n° 28 (11 juillet 1903), p. 335.

Cliché publié par Barbara Musetti, « Praticiens italiens en France au tournant du siècle. Phénomène artistique, phénomène social », in Claire Barbillon, Catherine Chevillot, François-René Martin (dir.), Histoire de l'art du xix^e siècle (1848-1914). Bilans et perspectives, actes (Paris, École du Louvre et musée d'Orsay, 2007), Paris, École du Louvre, 2012, p. 83-92.

Plusieurs ouvriers dans un atelier quasi industriel, à Carrare (Italie), transposent du plâtre dans le marbre les œuvres de l'artiste statuaire, en l'occurrence, le buste d'Eugène Spuller (1835-1896), fidèle de Gambetta et plusieurs fois ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes (1887 et 1893-1894) et ministre des Affaires Étrangères (1889-1890), et une grande statue allégorique, *L'Éducation nationale*, deux œuvres réalisées par Paul Gasq pour le tombeau du grand homme au cimetière du Père-Lachaise (1901). Par le truchement de l'image, le spectateur pénètre immédiatement dans un monde relativement inconnu, dont le public n'a pas connaissance et dont les artistes ne parlent généralement pas directement, évitant ainsi d'éveiller tout soupçon sur l'authenticité de leurs œuvres – sujet sur lequel je ne reviendrai pas ici puisqu'une œuvre ainsi exécutée et « traduite » par d'autres est authentique et originale, le débat ne se situant pas à ce niveau³. J'avais touché du doigt, via cette image, la problématique de la fabrication des œuvres sculptées et du lien qu'entretiennent les sculpteurs avec leurs collaborateurs, les mouleurs, les fondeurs, mais aussi, les très méconnus praticiens qui taillent leurs marbres.

Cependant, à l'heure où il fallait choisir un sujet de thèse, c'est un aspect finalement très mineur de cette image qui eut son importance, puisque je consacrai ma thèse aux monuments funéraires du XIX^e siècle⁴. En effet, les cimetières étaient devenus à partir des années 1830-1840 de véritables villes dans la ville, peuplées de monuments aux architectures spécifiques mais également de vrais musées de sculpture à ciel ouvert⁵. Les cimetières offraient aux artistes et particulièrement aux sculpteurs des débouchés énormes, en un temps où les commandes publiques restaient rares pour un nombre incalculable de sculpteurs en exercice. Le but de cette thèse était de comprendre un phénomène de construction monumentale extrêmement développé dans les cimetières français et de considérer l'ensemble des dimensions de ces monuments : l'architecture, mais aussi la sculpture, l'ornement, le vitrail, les gestes et objets associés à la sépulture : commémoration des morts, inauguration des monuments, dépôts de fleurs ou de menus objets de piété, sans omettre l'aspect commercial et industriel de la question.

3. Voir notamment : Florence Rionnet, « Les multiples en sculpture face à l'originalité », in *De main de maître. L'artiste et le faux*, Paris, Hazan/Musée du Louvre Éditions, 2009, p. 133-156, en particulier p. 138.

4. Éric Sergent, *Cimetières et sépultures en France des années 1840 à la Première Guerre mondiale. Arts et cultures funéraires à Paris, Lyon et Dijon*, Thèse de doctorat d'histoire de l'art, sous la direction du prof. Laurent Baridon, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2022.

5. Voir en particulier : Antoinette Le Normand-Romain, *Mémoire de marbre. La sculpture funéraire en France, 1804-1914*, Paris, Mairie de Paris/BHVP, 1995.

Rapidement, les problématiques que j'avais touchées du doigt précédemment sur la manière dont la sculpture est « fabriquée » se rappelèrent à moi, alors que j'étudiais les marbriers. En effet, ces derniers sont des maillons évidents et incontournables du champ funéraire, puisqu'ils sculptent et fournissent les monuments. Cependant, leur rôle exact était mal connu, tout comme leur formation, leurs compétences, leurs activités, aux frontières de l'art et de l'industrie. Je mis une certaine énergie à tenter de documenter ces hommes de l'ombre, particulièrement discrets, sur lesquels on ne retrouve que peu de documents, et toujours d'une manière très fragmentaire. J'entamais alors, sans le savoir, un chantier qui se poursuit actuellement au CRÉSAT, et sans doute pour de longues années. La métaphore est assez courante chez les historiens et historiens de l'art, mais ce qui débutait s'apparente finalement à une sorte d'enquête policière sur le temps long, où l'on recueille, indices après indices des éléments permettant de restituer des biographies, des corpus d'œuvres, des récits de carrières. Finalement, l'approche employée instinctivement fut celle que le grand représentant de la micro-histoire Carlo Ginzburg appelle le «paradigme indiciaire»⁶.

... À L'ÉTUDE DES « ARTISTES-ARTISANS »

Assez rapidement, je compris que ces marbriers que l'on considérait généralement comme de simples ouvriers, capables uniquement de (re)produire des dalles ou des stèles d'une grande banalité, sans ornementation développée, copiées sur des modèles et vendues sur catalogues, étaient en réalité des figures plus complexes, aux activités multiples. En effet, nombre d'entre eux avaient été formés dans les écoles régionales des Beaux-Arts, à Lyon ou à Dijon par exemple, et y avaient parfois excellé⁷. Les considérer comme de simples ouvriers ne pouvait s'entendre. Quelques exemples permettront d'en mieux saisir l'enjeu.

6. Carlo Ginzburg, «Traces. Racines d'un paradigme indiciaire», in *Mythes emblèmes traces*, Paris, Flammarion, 1989, p. 139-180.

7. C'est le cas en particulier des Pouffier et Schanosky à Dijon, des Dubreuil à Lyon. Voir à ce sujet : Éric Sergent, «Des artistes oubliés : enquête sur des dynasties de "sculpteurs-marbriers" du XIX^e siècle», in Mathilde Lavenu, Tiphaïne Tauziat (dir.), *Dynasties d'artistes et d'architectes en province, XIX^e-XX^e siècles. Entre héritage, transmission et famille de créateurs*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal (coll. «Histoires Croisées»), 2023, p. 23-38 ; Éric Sergent, «Marbriers et sculpteurs, artistes "secondaires" de l'art funéraire?», in Mathilde Legeay, Jessy Jouan (dir.), *À l'ombre des maîtres. Les artistes secondaires en France et en Italie du XII^e au XIX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (coll. «Hors-série»), 2024, p. 149-165.

La dynastie Schanosky, à Dijon, est particulièrement intéressante pour illustrer la frontière ténue entre l'artiste et l'artisan, qui constitue finalement le centre de mon intérêt et de mes recherches⁸. Le fondateur de cette lignée, Jules (1839-1895), reprend l'atelier du sculpteur Buffet dans les années 1860. Ses fils, Jules Léon dit Xavier (1867-1915), Henri (1868-1942) et René (1877-1916) sont formés à l'école des Beaux-Arts de la ville où ils font d'excellentes études et obtiennent nombre de récompenses. Les membres de cette famille se font progressivement une grande réputation en tant que sculpteurs. Mais ce terme est vague : ils sculptent tant des monuments funéraires dans les cimetières que des ornements de façades en pierre, exécutent des bancs d'église ou des buffets d'orgue, produisent aussi eux-mêmes un œuvre individuel constitué de bustes, de médaillons voire de statues. Ce n'est pas tant la qualité intrinsèque de leurs œuvres qui suscite ici l'intérêt que le rôle important que ces acteurs jouent dans la production artistique plus générale, mais aussi dans la formation des artistes.

Durant ma thèse, je pris pleinement conscience de ce rôle méconnu qui peut être attribué aux marbriers : combien de grands sculpteurs avaient appris les bases de leur métier chez un artisan ? Lorsque l'on étudie les carrières d'artistes du XIX^e siècle, il est frappant de constater une forme de récurrence dans les parcours de formation. À seize ans, Auguste Préault parvient « à se faire placer chez un sculpteur d'ornements »⁹. En 1828, Jean-Marie Bonnassieux effectue son apprentissage chez un fabricant d'ornements d'église lyonnais¹⁰. Dantan Jeune, lui, est successivement employé à tailler des crosses de fusils, à sculpter des ornements d'architecture ou encore à effectuer des restaurations dans les caveaux de Saint-Denis¹¹. Enfin, François Pompon « apprit [chez son père ébéniste] les premières notions du métier », puis travailla pour un marbrier, restant longtemps « un artisan appliqué à de modestes décos »¹².

Si ces quelques noms sont devenus au fil du temps des artistes à part entière, d'autres sont restés éternellement dans un entre-deux. Les Schanosky sont ce que l'on pourrait nommer des « artistes-artisans », polymorphes et complexes. Sculpteurs d'ornement se faisant statuaires

8. Sur ce point, voir : Stéphane Laurent, *Le Geste et la Pensée. Artistes contre artisans de l'Antiquité à nos jours*, Paris, CNRS Éditions, 2019.

9. « Préault », *Le Monde illustré* (25 janvier 1879), p. 54.

10. Antoinette Le Normand, *La tradition classique & l'esprit romantique. Les sculpteurs de l'Académie de France à Rome de 1824 à 1840*, Rome, Edizioni dell'Elefante, 1981, p. 267.

11. Dantan Jeune. *Caricatures et portraits de la société romantique*, cat. exp. [Maison de Balzac, Paris, 1^{er} mars-11 juin 1989], Paris, Paris-Musées, 1989, p. 26.

12. Louis Paillard, « La surprenante carrière de notre plus grand sculpteur animalier François Pompon », *Le Petit Journal* (18 octobre 1928).

à l'occasion, menuisiers, ils sont aussi céramistes à la fin du XIX^e siècle, fondant à Dijon une manufacture de faïences d'art encore fort méconnue aujourd'hui¹³.

DANS LE SECRET DES ATELIERS

L'atelier constitue un lieu quasi-mythique où les rôles de chacun restent indistincts et dont les portes sont généralement closes pour conserver les secrets de fabrication. L'atelier de faïence d'art que fondent les Schanosky confirme l'aspect collectif de la production mais témoigne aussi du peu de connaissance que nous avons de la répartition des rôles :

Des ouvriers spéciaux s'occupent des divers travaux que nécessitent ces opérations : MM. Henri et René Schanosky sont chargés de la partie la plus délicate : la peinture ; ils s'en acquittent d'une façon remarquable dénotant chez eux des qualités artistiques sérieuses et un bon goût fort apprécié. Ils sont aussi chimistes, car la chimie joue un grand rôle dans le rapport que les émaux ont avec la terre, et dans la fabrication même de ces émaux¹⁴.

Il est peu aisé de savoir qui modèle concrètement les pièces produites. Les noms des ouvriers spécialisés sont oubliés. À en croire l'article, les patrons s'occupent de la mise en couleur des pièces les plus exceptionnelles, mais qu'en est-il des pièces plus modestes, comme les carreaux de pavement ou les ornements de façades ? De l'imprécision naît la certitude qu'il y a là matière à recherche, non pour tenter de réattribuer à chacun des rôles précis et figés, et à identifier par un nom et un état-civil tous les ouvriers de l'atelier, mais plutôt pour réussir à approcher d'une manière plus fine la production artistique. Le rôle des intermédiaires et des collaborateurs des artistes ne doit pas être négligé dans l'étude des productions du XIX^e siècle, pas plus que celui de l'apport de techniques nouvelles. Il ne remet pas en question la part qui revient à l'artiste dans l'invention des motifs, ne lui retire pas la primeur de l'idée, mais cela permet de nuancer l'image du démiurge génial, œuvrant seul.

L'atelier n'ouvre pas si facilement sa porte aux historiens de l'art, d'où l'image et la culture du secret. Nous ne connaissons généralement pas la

13. « Une nouvelle industrie artistique », *Le Bien public* (13 juin 1898).

14. *Ibid.*

structuration des lieux, les acteurs qui y sont employés, la composition du fonds. Au cœur des ateliers se pose également la question des techniques, outils et matériaux utilisés, puisqu'il s'agit en effet d'espaces d'expérimentation, d'invention, et évidemment, de secrets bien gardés. De là, mon intérêt particulier pour développer une méthodologie de recherche permettant de «pousser la porte de l'atelier»¹⁵.

Mon objectif de recherche à long terme est finalement de faire une histoire matérielle et sociale de l'art, qui envisage tant les aspects artistiques qu'industriels, économiques et sociaux, en lien avec l'une des traditions du CRÉSAT. Ces recherches doivent permettre de mieux comprendre les objets et œuvres d'art produits, qui naissent de la collaboration entre individus et de savoir-faire multiples. Sans abandonner les questionnements traditionnels de l'histoire de l'art, quant à l'iconographie, aux styles ou aux formes, cette approche par la matérialité et les acteurs permet d'enrichir la perspective. Il s'agit de considérer que les artistes et les artisans ne sont pas des personnages aussi figés qu'ils peuvent apparaître dans les récits rétrospectifs, que la réalité est plus complexe, parfois plus prosaïque. Au cours de sa vie, un artiste peut avoir eu plusieurs existences, parfois concomitantes, se faisant tour à tour artisan et artiste, en fonction des opportunités et des succès. L'histoire de l'art retient quelques grands noms de créateurs oubliant, dans le même temps, des milliers de petites mains indispensables qui œuvrent à leurs côtés.

Dans les années 1860, le céramiste Théodore Deck fut célébré pour avoir «retrouvé» un bleu trouvant son origine supposée en Perse, bleu qui porte aujourd'hui son nom. Deck devint l'un des céramistes les plus fameux du XIX^e siècle et fut même nommé directeur de la manufacture nationale de Sèvres en 1887. Mais comment Deck en vint-il à cette maîtrise des techniques de la faïence et des sciences de la couleur pour aboutir à de tels résultats ? Il convient bien sûr de rappeler qu'il fut formé comme poêlier chez un maître nommé Hügelin, dans l'atelier duquel il atterrit à défaut de pouvoir se former chez un sculpteur par manque de moyens. Poursuivant un tour d'Europe des fabriques de poèles, il débuta sa carrière parisienne chez les poêliers Vogt puis Dumas, avant de fonder son propre atelier de faïence d'art¹⁶. Si Deck a pu parvenir à une telle maîtrise des couleurs

15. «Pousser la porte de l'atelier : étudier les intermédiaires et entreprises au service de l'œuvre sculptée», Session coprésidée par Kaylee Alexander et Éric Sergent, 36^e Congrès du Comité international d'Histoire de l'Art, Lyon, 24 juin 2024. Pour un résumé, voir le programme du Congrès, p. 22-23 [En ligne : https://www.cihalyon2024.fr/images/CIHA2024_Programme_final.pdf (consulté le 14 juin 2025)].

16. Voir notamment : Bernard Jacqué, «Théodore Deck, céramiste», *Bulletin de la Société Industrielle de Mulhouse*, 4, n° 787 (1982), p. 135-143.

et de la faïence, il ne fait aucun doute que son apprentissage très artisanal joua un rôle considérable.

Hügelin forma Théodore Deck qui apprit pleinement le métier. L'élève se donna, semble-t-il, complètement à l'étude de toutes les techniques, des plus industrielles aux plus artistiques. Il déposa même, en 1852, un brevet de «Disposition de cheminée qui permet de chauffer à la manière des poêles, quand on veut utiliser la presque totalité de la chaleur émise par le foyer, dite cheminée-poêle»¹⁷, alors qu'il travaillait à Paris après avoir effectué son tour d'Europe de compagnon poêlier-faïencier. Nous sommes là bien loin de tout intérêt artistique. Mais il est certain que l'apprentissage de Deck ne se limita pas à ces éléments très techniques puisque Hügelin n'était pas qu'un simple fabricant de poêles.

Les Hügelin sont une véritable dynastie de poêliers et céramistes strasbourgeois. Mais là encore, leurs œuvres et réalisations sont mal connues et même mal conservées ou identifiées. Si ces productions sont habituellement rangées entièrement du côté de l'artisanat, voire de l'industrie, au mieux au rang des arts décoratifs populaires, les choses ne sont pas si simples. En effet, le poêlier qui produit des objets d'une telle qualité doit certes maîtriser les techniques très artisanales de ces systèmes de chauffage, mais il doit également connaître le traitement de la terre et de sa cuisson, dompter les couleurs et émaux, mais aussi nécessairement posséder des connaissances en sculpture, voire en dessin. Les exemples conservés de ces poêles créés par Hügelin laissent entendre que ce ne sont pas de simples appareils de chauffage mais de véritables œuvres d'art, pour lesquelles le fabricant n'hésite pas à s'entourer d'artistes¹⁸. En 1876, Frantz Huguelin (*sic*), architecte et frère de Victor Joseph qui dirige la manufacture de Strasbourg, publie dans la célèbre *Revue générale de l'architecture et des travaux publics* un modèle de poêle destiné à un hôtel parisien (figure 3), affirmant que c'est dans la fabrique familiale strasbourgeoise «qu'a été appliqué pour la première fois ce système de décoration des poêles¹⁹», tout en ne précisant pas l'identité des mains qui exécutèrent bas-reliefs, cariatides ou ornementation peinte.

17. Institut national de la propriété industrielle (INPI), Dossier 1BB14391, Brevet d'invention de 15 ans n° 14391, déposé le 30 août 1852.

18. Voir notamment un poêle conservé au musée historique de la ville de Mulhouse, réalisé par Victor Joseph Hügelin et orné de scènes peintes par Théophile Schuler (1863).

19. Frantz Huguelin, «Poêle en terre refractaire par M. J. Huguelin, constructeur à Strasbourg», *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, vol. XXXIII (1876), col. 243.

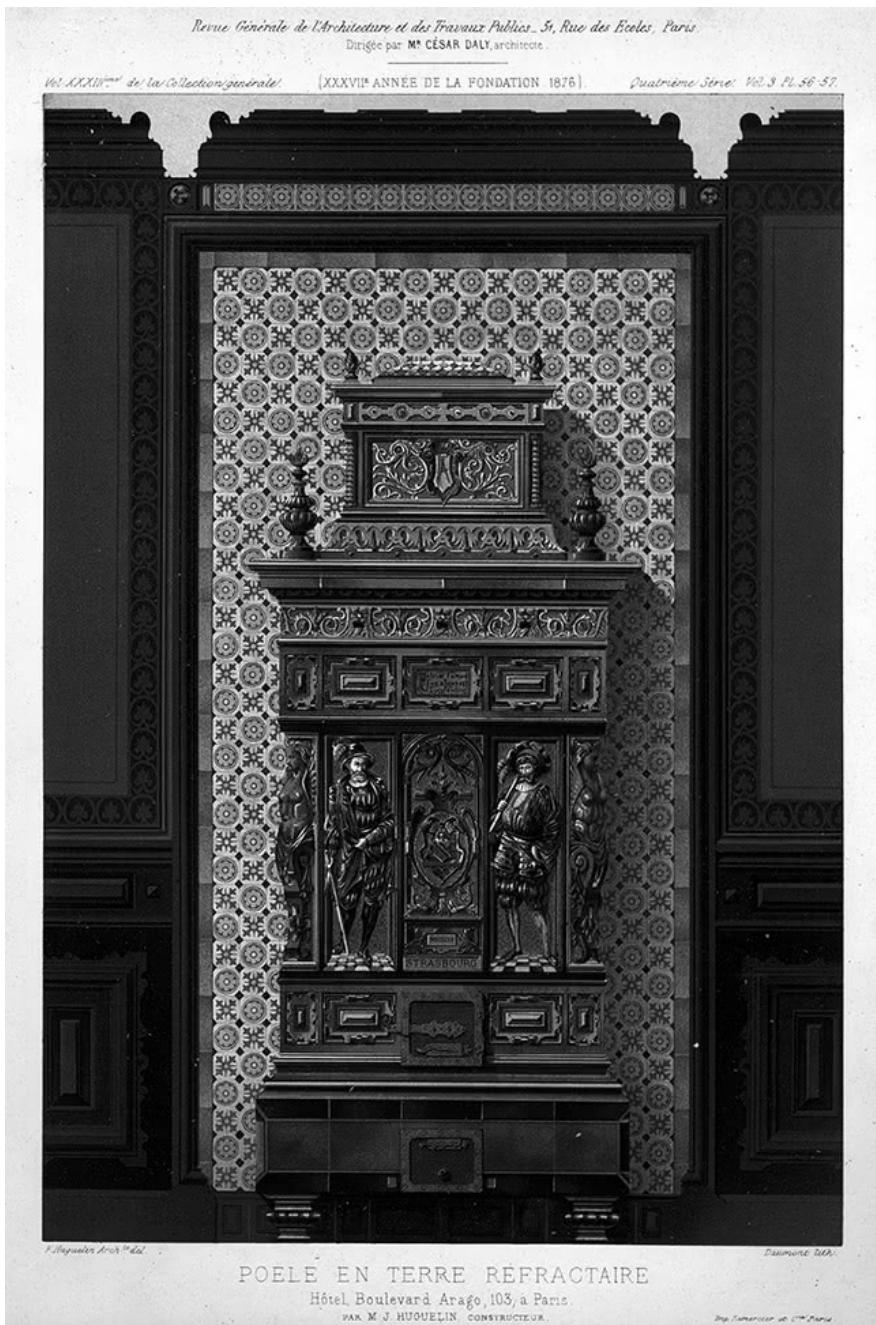


Figure 3 : F. Hugelin (del.), Daumont (lith.), Poêle en terre réfractaire, Hôtel, Boulevard Arago, 103, à Paris, par M. J. Hugelin, constructeur, planche publiée dans Revue générale de l'architecture et des travaux publics, vol. XXXIII (1876), pl. 56-57.

Source : portaldocumentaire.citedelarchitecture.fr / Bibliothèque d'architecture contemporaine Jean-Louis Cohen – Cité de l'architecture et du patrimoine.

Un article de journal relatant une visite dans l'atelier en 1873, soit une trentaine d'années après le passage de Deck, donne un aperçu de cette fabrique, bien loin de la simple production d'ordre industriel :

Nous sommes, on l'a deviné, chez l'habile céramiste ou potier de faïence Joseph Hügelin [...] On se croirait chez un statuaire, tant est grand le nombre des bustes, des figurines, des motifs d'ornementation qui garnissent les rayons de toutes les salles et qui déjà vous saluent dès le vestibule de la première cour. Pénétrez dans les magasins, et voyez comme l'art et l'industrie placés côte à côte y font bon ménage. Des statuettes rappelant par leurs poses gracieuses et leur finesse d'exécution les plus purs modèles de Canova jettent un regard tolérant sur le simple poêle en faïence blanche placé auprès d'elles et à côté de ces modestes foyers, charme de nos hivers bourgeois, s'élève, monumental de proportions et resplendissant du feu des cent couleurs que l'artiste y a mariées avec autant d'originalité que de goût, un de ces poêles de luxe que les grandes fortunes seules peuvent se permettre et auxquels la maison Hügelin doit aujourd'hui sa juste renommée²⁰.

Dans l'atelier, le banal côtoie l'exceptionnel, le simple poêle de faïence blanche fait face au monument de chauffage orné de sculptures.

En 1858, Théodore Deck fonde avec son frère un atelier de faïence d'art à Paris²¹, et rapidement, rencontre un très grand succès. Cependant, si nous possédons une photographie de l'extérieur de l'atelier (figure 4), peu de choses sont connues sur ce qui se passe derrière les portes : le rôle précis de Théodore Deck reste incertain. Alors qu'il est auditionné par une commission d'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art dans les années 1880, les propos qu'il tient permettent de saisir quelques éléments sur ce qui se trame au cœur des ateliers²² :

Mes ouvriers se divisent [...] en mouleurs, en tourneurs, etc. L'autre subdivision comprend les peintres décorateurs attachés à la maison. Quant aux artistes qui font les figures, ils sont indépendants et libres.

20. «Chronique artistique de Strasbourg. V.», *Journal d'Alsace* (27 juillet 1873).

21. Étienne Tornier, *La fabrique des frères Deck : 1858-1905*, Mémoire de Master d'histoire de l'art sous la direction de Jean-Louis Gaillemain, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2010.

22. Pour ce qui suit : «Déposition de M. Deck, faïences d'art» (séance du 23 janvier 1882), *Commission d'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art instituée par décret en date du 24 décembre 1881*, Paris, A. Quantin, 1884, p. 115-119.

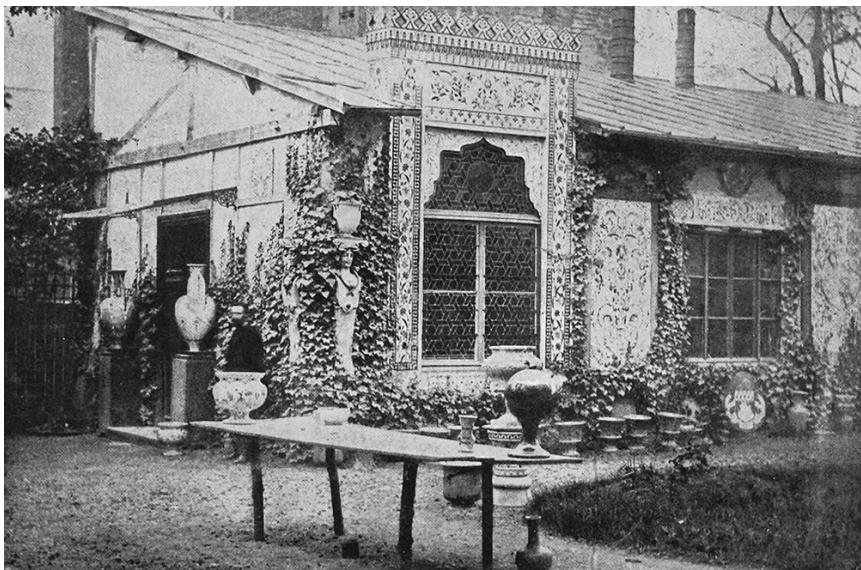


Figure 4 : Anonyme, L'atelier du Boulevard Saint-Jacques, photographie publiée dans André Girodier, « Théodore Deck », Revue alsacienne illustrée, vol. V (1903), p. 46.
Source : BnF/Gallica.

Les peintres, pour devenir décorateurs, doivent avoir beaucoup de goût et un esprit d'observation pour tout ce qu'ils voient dans ce genre. Chez moi, je mets tous les matériaux artistiques à la disposition des peintres pour qu'ils puissent devenir de bons décorateurs. Je les fais tous dessiner à la main, et ils font les compositions qui doivent décorer les objets que je leur fais faire eux-mêmes; il n'y a pas de poncis.

Le président poursuit : « Vous les encouragez à faire d'eux-mêmes ? » Deck répond : « Ils ont toujours des modèles que je leur fournis, d'après lesquels ils peuvent s'inspirer, sans pour cela les suivre exactement, sans les copier servilement. » Et le président d'interroger : « Vous ne leur laissez aucune liberté de faire ce qu'ils veulent comme décoration ? » Deck conclut, éclairant : « Bien au contraire, je les y engage beaucoup, d'après les matériaux que je leur fournis; ils ont la faculté de les interpréter et de les arranger chacun selon son goût. » Cela démontre bien, par les mots mêmes de Deck, que les ouvriers dans les manufactures et fabriques ne sont pas – ou pas toujours – de simples copieurs, traducteurs et reproducteurs d'éléments élaborés par les artistes. Ils reproduisent certes, mais ils peuvent aussi interpréter, modifier, améliorer, voire créer. Ils sont généralement inconnus et ne signent pas leur œuvre, ou pas systématiquement.

Les mains se mêlent, et la marque de l'atelier « Deck » ou « Schanosky », puisque c'est bien d'une marque dont il faut parler ici, efface les individualités derrière la figure du maître, du directeur, de l'entrepreneur. La relation de l'art et de l'industrie est en jeu ici, entre reconnaissance individuelle et œuvre collective.

Il est extrêmement difficile de connaître le rôle de chacun au sein de l'atelier. Deck est l'entrepreneur, le dirigeant de l'atelier. Mais que fait-il exactement ? Le terme céramiste qui lui est généralement attribué est fort imprécis puisqu'il désigne simplement, d'après les dictionnaires, «(Personne) qui est spécialisé(e) dans la fabrication, la décoration de céramiques. Ouvrier, artisan, artiste céramiste»²³, c'est-à-dire le producteur d'objets à base d'argile. Mais Deck tourne-t-il les pièces ? Prépare-t-il les couleurs ? Pose-t-il les glaçures ? Surveille-t-il les cuissosns ? Il est bien difficile de le savoir... Il s'entoure de nombreux artistes et artisans, mais là encore, leur rôle précis n'est souvent pas bien connu. Les artistes avec lesquels il collabore²⁴, qu'il distingue des peintres décorateurs dont le métier est moins « artistique » (voir *supra*), signent généralement les pièces sur lesquels ils travaillent.

Ainsi, le peintre Eugène Carrière signe une très belle assiette portant la marque « TH. DECK » aujourd'hui conservée au MET²⁵ (figure 5). Cependant, la signature ne résout pas toutes les questions : Carrière a-t-il fait le dessin et posé les couleurs sur l'assiette, ou est-il simplement l'auteur d'un modèle ensuite reproduit par un autre collaborateur (un « peintre-décorateur » pour reprendre les termes de Deck) ?

Dans certains cas, la distinction se complique encore. Sur un plat conservé au Petit Palais (Paris), la mention « TH. DECK 1869 » est très visible²⁶ (figure 6). Mais plus discrète, une autre petite inscription sème le trouble : « D'après Ehrmann ». François-Émile Ehrmann est sans doute l'auteur du modèle qui servit à l'ornementation de la pièce ; mais qui l'a

23. « Céramiste », Trésor de la Langue Française informatisé [En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/ceramiste> (consulté le 14 juin 2025)].

24. Sur ce point précis, voir : Sébastien Quéquet, *Entre beaux-arts et industrie : l'engagement des peintres de Salon dans les manufactures françaises de céramique : 1848-1891*, Thèse d'histoire de l'art sous la direction du prof. Rémi Labrusse, Amiens, Université Picardie-Jules-Verne, 2012 ; Sébastien Quéquet, « Entre beaux-arts et industrie : les céramiques d'artistes peintres de 1850 à 1880 », in Pierre Lamard, Nicolas Stoskopf (dir.), *Art & Industrie. XVIII^e-XXI^e siècle*, Paris, Picard (coll. « Histoire industrielle et société »), 2013, p. 141-154.

25. Théodore Deck, Ernest Carrière, *Charger with birds (plat aux oiseaux)*, vers 1885-1890, faïence, New-York, Metropolitan Museum of Art [En ligne : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/239502> (consulté le 14 juin 2025)].

26. Théodore Deck, François-Émile Ehrmann, *Plat*, 1869, faïence et cadre en bois peint, Paris, Petit Palais [En ligne : <https://www.petitpalais.paris.fr/oeuvre/plat> (consulté le 14 juin 2025)].



Figure 5 : Théodore Deck, Ernest Carrière, Charger with birds (plat aux oiseaux), vers 1885-1890, faïence, New-York, Metropolitan Museum of Art.

Source : MET, domaine public.



Figure 6 : Théodore Deck, François-Émile Ehrmann, Plat, 1869, faïence et cadre en bois peint, Paris, Petit Palais.

Source : CCo Paris Musées / Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.



Figure 7 : Théodore Deck, "Bleu de Deck" bowl (bol « bleu de Deck »), vers 1870-1880, faïence émaillée, New-York, Metropolitan Museum of Art.

Source : MET, domaine public.

reproduit sur le plat ? Il est peu probable qu'en pleine gloire, ce rôle échut à Deck lui-même et sans doute est-ce encore l'un de ses peintres décorateurs qu'il mentionnait tout à l'heure, particulièrement talentueux.

Il est bien difficile de démêler le rôle de chacun, et là encore, seul l'indice, et surtout le faisceau d'indices, peut aider. Par exemple, une note située à la fin d'un article de Paul Dalloz dans *Le Moniteur universel* publié au moment de l'exposition de 1878, permet de préciser le rôle et les spécialités de chacun des collaborateurs de Deck²⁷ : on trouve là confirmation qu'Ehrmann réalise les « cartons des figures », et l'indication que Collin fait les « figures à fond d'or » et Régnier les fleurs. Ainsi, l'œuvre finale est toujours une collaboration de nombreuses mains.

Enfin, sur un bol à la glaçure bleue très caractéristique de l'artiste²⁸, l'indétermination des rôles interroge encore (figure 7). Portant seulement l'empreinte d'une marque, « TH. DECK », il est impossible de savoir qui tourna le bol, qui en modela les ornements, et surtout qui déposa les émaux avec une telle maîtrise des enjeux de transparence et de superposition. Nulle mention d'assistant, de collaborateur ou d'autre artiste. Cependant, il n'en faut pas conclure trop vite que Deck fut ici seul maître à bord. La signature est un enjeu crucial, mais aussi un piège dangereux.

CONCLUSION : LE PIÈGE DE LA SIGNATURE

Il est en effet illusoire de considérer qu'une œuvre est, au XIX^e siècle, la production d'un artiste, seul et génial. Pour la sculpture, la céramique, l'estampe, les intermédiaires sont indispensables, bien que souvent méconnus. Ils jouent des rôles différents selon leurs compétences et donc leur formation, mais aussi en fonction de la confiance que place en eux l'artiste qui les appelle à ses côtés.

Ce monde opaque des ateliers et des « artistes-artisans » a laissé peu de traces. L'histoire de l'art a retenu quelques grands noms, quelques grandes figures, oubliant ou négligeant les collaborateurs, les intermédiaires ou les plus modestes. Pourtant, la quasi-totalité des artistes a travaillé d'une manière collective, avec ou au sein d'ateliers où se mêlent l'art et l'industrie, le savoir-faire de l'artisan et l'imagination de l'artiste, la pratique et

27. Paul Dalloz, « Le tour du monde dans le champ de Mars. Au Japon... et, chemin faisant, un peu partout », *Le Moniteur universel* (31 juillet 1878), p. 1168.

28. Théodore Deck, “*Bleu de Deck*” bowl (bol « bleu de Deck »), vers 1870-1880, faïence émaillée, New-York, Metropolitan Museum of Art [En ligne : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/208147> (consulté le 14 juin 2025)].

la théorie. Le banal côtoie l'exceptionnel, la tradition la nouveauté. Les ateliers sont des mondes de complexité, les acteurs qui y évoluent ne sont pas figés, les statuts étant en perpétuelle redéfinition en fonction des chantiers et des moments. L'artiste brillant peut être amené à dégrossir les marbres pour un statuaire célèbre ou peindre des carreaux de poêle pour subvenir à ses besoins, le temps de sa formation ; l'artisan peut aider l'artiste à finaliser son œuvre ou, plus souvent encore, la faire éclore auprès du public en assurant la traduction d'un dessin ou d'un modèle en plâtre dans un matériau pérenne. Enfin, ces « artistes-artisans » créent, inventent, développent et imaginent, aux côtés des artistes, parfois à leurs dépens. D'artisan poêlier, Deck porta la céramique au plus haut niveau de l'art et l'on ne retint pour ainsi dire que son nom, pas celui de ses collaborateurs, car, retrouvant les recettes perdues des couleurs des anciens dans le secret de son atelier, « il arracha le feu au ciel », « *Eripuit coelo lumen* » comme le dit l'épitaphe de son tombeau au cimetière Montparnasse.