



L'Art déco à Sèvres

Retour à une porcelaine tendre siliceuse

Isabelle Laurin

La porcelaine tendre française considérée en Europe, au XVIII^e siècle, comme le fleuron de la céramique par sa matière fine et ses décors précieux, fut toujours confrontée à des initiatives concurrentes. Au cours du XIX^e siècle, la France se trouvait en compétition avec l'Allemagne qui essayait d'élargir sa production avec la fabrication de la porcelaine de Seger, présentée à tort comme de la porcelaine tendre, alors qu'elle appartenait au groupe de la porcelaine dure. En effet, cette dernière était composée d'une matière plastique kaolinique et possédait une forte teneur en silice ; sa couverte, cependant, était analogue à celle de la porcelaine nouvelle de Sèvres, cuisant à plus basse température que la pâte dure ancienne, et introduite au même moment par la manufacture qui tentait de recréer ses fameux décors en relief si prisés en Europe. L'Angleterre s'était aussi lancée dans la course avec l'utilisation d'une céramique fine appelée encore « bone china » qui rencontrait un franc succès lors des expositions universelles, mais n'était qu'une porcelaine tendre phosphatique¹.

Depuis qu'Alexandre Brongniart avait décidé d'arrêter la fabrication de la pâte tendre, en partie pour des raisons économiques,² les nombreuses tentatives conduites après sa mort pour mettre au point une nouvelle pâte tendre furent sans cesse interrompues. En effet, les directeurs qui lui succédèrent ne purent faire évoluer le style de la production à partir de pièces fabriquées en porcelaine tendre. Pourtant, tous étaient tentés de reproduire la qualité des décors de la porcelaine chinoise dont on ignorait encore la composition exacte.

Avec l'arrivée, en 1879, à la direction de la manufacture de Sèvres du savant Lauth que secondait le chimiste Vogt, chef du laboratoire, le problème complexe de la reconstitution d'une pâte tendre fut étudié d'une manière méthodique. Ce n'était pas chose aisée car la transmission du savoir avait disparu depuis un demi-siècle.

En élaborant cette pâte de porcelaine nouvelle, dont la propriété était de supporter les émaux de petit feu et de grand feu, ils découvrirent que les émaux employés sur la couverte dure pouvaient être posés sur fond de couleur. Ils observèrent que cette fusion parfaite entre les émaux et le biscuit pendant la cuisson transformait la porcelaine nouvelle en une sorte de porcelaine tendre. Le départ brutal de Charles Lauth ne permit pas de pousser plus loin ces essais.

Mais, fort de ces constatations, Vogt devenu directeur technique, expérimentera une pâte cuisant à température plus basse que l'ancienne pâte tendre, en raison de sa plus grande teneur en verre de Stas³. L'idée était toujours de donner à la pâte de porcelaine une composition chimique semblable à celle utilisée au XVIII^e siècle.

Entre temps, vers 1887, sous l'administration du céramiste-faïencier Théodore Deck, de nouvelles applications furent mises au point au laboratoire de la manufacture pour créer un type de porcelaine que l'on appela porcelaine tendre nouvelle⁴. En réalité il s'agissait d'une porcelaine extrêmement siliceuse : « un genre de faïence cuite à l'excès ». Après la mort de Deck, la fabrication de cette pâte fut abandonnée car elle était trop éloignée par sa texture de la porcelaine tendre traditionnelle française.

C'est à l'Exposition universelle de 1900, grâce à la ténacité déployée par Georges Vogt pour expérimenter les résultats de ses recherches entrepri-

Détail de la photo 10, p. 88. Trois vases Aubert 25, composés par R. Gabriel et exécutés par L.F.

ses, notamment à partir des porcelaines chinoises⁵ – avec le concours d’Alexandre Sandier, directeur de la création artistique – que s’illustra la qualité de la nouvelle production en pâte tendre de la manufacture.

En 1909, à la demande de l’administrateur Léon Bourgeois, Guillaume Giraud, successeur de Vogt, aidé d’un moufletier, poursuivit des essais pour produire une pâte « attendrie » plus malléable que la PTV (pâte tendre Vogt)⁶. Celui-ci apporta de nouvelles modifications à la pâte, ajoutant des proportions plus élevées de matière kaolinique, d’où son appellation de pâte tendre kaolinique (PTK ou PK). Il en réduisit la matière argileuse, mais s’appliqua à conserver la même

chargé de la création artistique durant cette période. L’esprit d’initiative de celui-ci et ses qualités à diriger une équipe révélèrent sa capacité à orienter la manufacture dans la voie du modernisme et à attirer des créateurs de talent pour venir travailler à Sèvres. D’autre part, Georges Lechevallier-Chevignard perçut très tôt le rôle que Sèvres pouvait jouer dans le courant artistique « Art déco » qui prenait de l’ampleur en France.

Dès 1917, un institut de la céramique française fut créé « pour que soient faites toutes les recherches utiles au développement des industries : propagation de l’enseignement et création d’un office de renseignements, de recherches, de contrôle, constamment à la disposition des



4. Série de modèles et essais de vases Aubert n° 46, n° 53, n° 54, n° 50, n° 57 et n° 49. Collection manufacture nationale de Sèvres.



2. Projet n° 109.21, vase de Clermont par Jean Serrière, 1921. Collection manufacture nationale de Sèvres.

fritte que celle utilisée dans la pâte tendre ancienne.

Une fois encore, la manufacture se distingua en 1914 à l’Exposition internationale de Lyon⁷ et justifia pleinement son rôle de conservatoire de la céramique. Cette manifestation avait pour thème central « la Cité Moderne ». C’était un type nouveau d’exposition qui ne présentait pas seulement des objets de vitrine, « mais un ensemble empruntant ses éléments décoratifs à la céramique ». Répondant à l’invitation d’Edouard Herriot, maire de la ville, Bourgeois désigna pour installer le pavillon de Sèvres, son adjoint Georges Lechevallier-Chevignard avec lequel collabora Edme Couty,

industriels pour les soutenir dans la lutte contre la concurrence étrangère⁸. Georges Lechevallier-Chevignard participa aux travaux du comité de l’Institut. Cet organisme d’information apportait aux industriels la garantie d’une aide de la part de Sèvres dont le laboratoire menait une activité double : l’une pour ses propres travaux, l’autre réservée aux recherches et aux essais industriels. Ainsi le laboratoire, désormais placé sous l’autorité de l’Institut, permettait officiellement des échanges avec l’industrie privée. Cette coopération donnait aux entreprises la possibilité de se lancer dans des expériences auparavant difficilement compatibles avec leurs

productions courantes. On peut citer en France, l'exemple de la fabrique Naudot⁹ établie au Raincy qui, au début du siècle, essaya de poursuivre ses propres essais de pâte tendre, au risque de faire péricliter son usine et fut contrainte d'abandonner ses recherches.

Pour la manufacture, l'Institut fut un soutien important, au moment où elle élargissait, après la guerre, son champ d'investigation dans le domaine des cuissons exécutées au mazout qui se pratiquaient déjà au Mexique et au Danemark. Il sera rappelé que la guerre avait contraint cette entreprise d'État à interrompre sa création artistique pour se consacrer à la fabrication du matériel de logistique militaire. Lorsqu'en 1920



5. Flacon Lanvin et la marque, H. 0,650. Collection particulière.

Georges Lechevallier-Chevignard reprit ses activités à la manufacture de Sèvres en tant que directeur, il engagea dans l'urgence les transformations nécessaires.

Dans un premier temps, pour enrayer les pertes économiques, il importait d'améliorer le chauffage des fours. Les renseignements communiqués par Fred Dalgas, directeur de la manufacture royale de Copenhague, aux chimistes de la manufacture qu'il avait invités à venir voir les fours de son établissement, convainquirent ceux-ci des avantages du chauffage au mazout. D'une part, un seul opérateur suffisait à conduire la cuisson; en outre, cet outil plus fiable par la facilité avec laquelle on pouvait

maintenir la qualité d'atmosphère de chaleur permettait d'obtenir une pâte d'une bonne transparence et d'éviter trop de casse.

Les manufactures de Copenhague et de Sèvres avaient toujours été unies par des liens artistiques étroits notamment à partir de la fin du XIX^e siècle lorsque celles-ci avaient entrepris des recherches sur les applications de décors en relief. Admiratives des céramiques chinoises, elles s'entretenaient souvent sur l'état d'avancement de leurs procédés de décoration et échangeaient leurs



6. « Danseuse n° 1 », d'ap. Odartchenko, b (1929), H. 0,290. Collection manufacture nationale de Sèvres.

collections, à l'occasion des expositions organisées en France et au Danemark¹⁰.

En 1921, la pâte tendre conservait encore l'étiquette d'un produit de laboratoire. On observe à ce titre que, dès 1922, une pâte siliceuse fut remise en service. Pierre Brémond, jeune chimiste, succéda à Giraud et un an plus tard obtint avec Ernest Baudin, directeur de la fabrication, l'accord de l'administrateur pour conduire, à nouveau, des essais de pâte tendre ancienne, reconstituée à partir des carnets de Jean Hellot. Bien que cette porcelaine se révélât difficile à cuire, les deux chimistes signalèrent l'intérêt de la chauffe au mazout pour justifier cette nouvelle tentative^{xi}.

Cependant, les modes de façonnage étaient limités, car la masse de pâte mise au point par Brémond était moins plastique que la pâte tendre kaolinique (P.T.K) ; les pièces étaient donc moulées, mais le coulage restait le procédé le plus utilisé après l'estampage. Dans les deux cas, les risques de déformation à la cuisson étant plus élevés que pour la porcelaine dure. Il paraissait ainsi difficile de réaliser des modèles de grandes dimensions. Les pièces étaient produites pour la plupart dans une taille se situant entre quinze et quarante centimètres à l'exception de certains vases comme celui dit de *Clermont C*, décoré par Jean Serrière ou le vase *Aubert 64* d'Odarchenko qui atteignaient une soixantaine de centimètres. Au demeurant, il faut se souvenir que les grands vases d'apparat ne faisaient plus recette. Les architectes d'intérieur avaient restructuré l'espace contemporain d'habitation et soucieux de conserver une unité dans toutes les parties du décor, avaient introduit une ligne de petits objets utiles et raffinés s'harmonisant avec l'environnement. La porcelaine tendre se prêtait mieux à la production d'objets d'art. Les plats et assiettes décoratives au même titre que les vases étaient proposés aux amateurs de céramique. Au surplus, elle favorisait la création d'éléments décoratifs intérieurs ou extérieurs : panneaux, bassins..., de même que l'édition de petites sculptures en ronde bosse, très recherchées par les ensembliers pour donner une touche complémentaire à l'ornementation de la demeure moderne. Ces bibelots, fort à la mode, étaient édités avec succès dans les manufactures européennes tel que Ginori en Italie ou Wedgwood en Angleterre.

Toutefois, la production de sculptures polychromes demeurait restreinte, pour autant qu'on puisse en juger. On remarque, en particulier, trois séries de statuettes féminines de « *Danseuses* » créées par Jean Baptiste Gauvenet, sculpteur à Sèvres. Celles-ci sont exécutées soit en porcelaine tendre siliceuse soit en porcelaine nouvelle et décorées par les peintres de la manufacture, Louis Gébleux et Marcel Prunier et d'après les projets des artistes russes, Odartchenko et Lissim.

Sous l'autorité du comité technique, il fut décidé que Félix Aubert, professeur à l'école des Arts décoratifs et collaborateur à Sèvres, ainsi qu'Henri Rapin, créateur et inspecteur des travaux d'art à la manufacture, se chargeraient d'encadrer la fabrication artistique contemporaine et

d'établir un classement des pièces décoratives qui écarterait de nombreux objets devenus caducs. Quelques formes intemporelles du XIX^e siècle, tel que le vase *Potiche Renard, Oulsan*, de Nogent et des premières années du XX^e siècle, furent conservées mais avant tout, il fallait éviter que les objets décoratifs réalisés en porcelaine tendre ne soient considérés comme des pastiches du XVIII^e siècle. Parmi les vases dessinés par Félix Aubert, une vingtaine de formes furent essayées avec les décors de pâte tendre mais à peine une dizaine fut fabriquée en série. Henri Rapin dessina des vases pour une production de grès et de faïence et en réserva quatre pour la pâte tendre dont le vase *Rapin 6* et le vase *Rapin 21* furent les plus couramment choisis. Ces vases s'adaptaient parfaitement à la nouvelle définition de l'objet décoratif, marquant un retour aux formes arrondies, fonctionnelles et coiffées d'un couvercle comme le sont souvent les porcelaines orientales. On ne fabriqua pas de service de table dans cette matière jugée trop fragile car l'émail se rayait facilement au contact du métal. Ceux-ci étaient plus facilement édités en faïence stannifère, matière qui attirait à Sèvres une nouvelle clientèle.

Si cette pâte tendre était appréciée pour être plus blanche et plus raffinée par sa texture que toutes les autres matières céramiques, sa propriété essentielle restait liée à sa glaçure qui permettait aux couleurs de faire corps avec la couverte.

Un atelier spécial pour la pose des émaux de fond de pâte tendre avait déjà été supervisé par Edme Couty et Remy, doreur et poseur de fond, chargé d'étudier l'utilisation des émaux de pâte tendre associés à l'or. La manufacture cherchait à élargir le champ de ses prouesses techniques et à maintenir sa supériorité à travers l'éventail de coloris qu'elle déployait pour s'adapter au style Art déco. Dès son arrivée au laboratoire, Pierre Brémond, aidé de son assistant Charles Jouenne remit en ordre le répertoire officiel des palettes utilisées par les peintres, sous forme de plaquettes-échantillons. La palette en sous-glaçure fut mise au point à partir de l'ancienne palette de pâte tendre de 1895, modifiée en ajoutant les tons de pâte siliceuse qui lui manquaient.

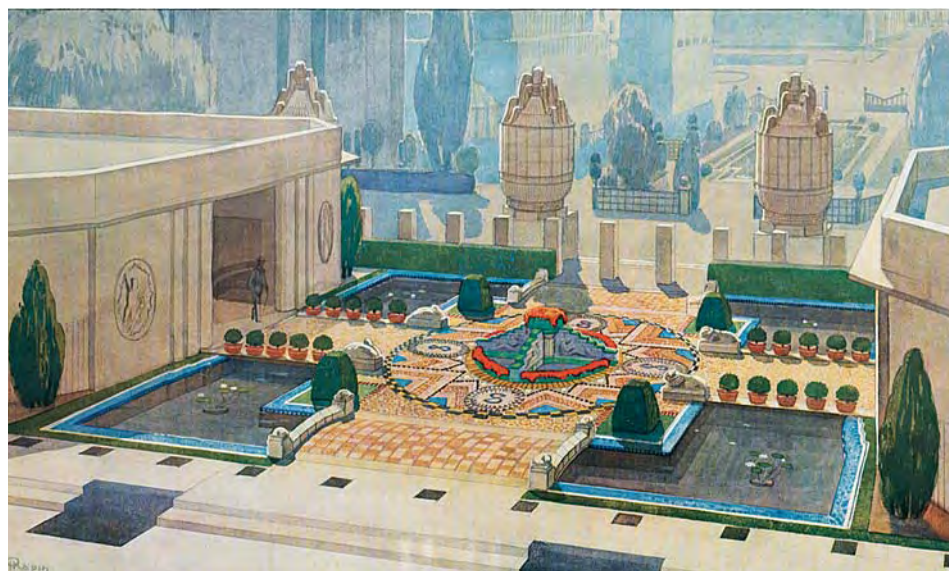
La création de deux magasins de couleurs fit suite à cette réorganisation. La couleur bleu et l'or ont longtemps passé, dans l'art occidental, comme étant l'expression de la lumière. On sait que cette association a porté loin l'idéal de Sèvres.

Aussi, de façon naturelle, la primauté du bleu donnée à la manufacture depuis Vincennes, fut conservée avec la pâte tendre. Celle-ci se déclinait dans une gamme très complète durant les années vingt et trente. Lorsque l'on consulte les carnets conservés au laboratoire, on observe qu'à la demande de Louis-Léonard Gébleux, directeur des ateliers de décoration, la recherche des essais de couleur vise à retrouver le fameux «bleu persan». Après avoir trouvé le ton recherché, on l'incorpora à la palette (PT-PS-1924) sous le nom de «turquoise spécial exposition 1925», intermédiaire entre le bleu lapis et le bleu indigo.

Le premier exemple de cette redécouverte du bleu sur pâte tendre siliceuse est illustré par le jar-

le vestibule extérieur du Pavillon d'honneur, figurait «*Adam et Eve dans le Paradis terrestre*». Cette œuvre biblique, composée dans une atmosphère bleutée s'opposant aux lumières pourpres, fut réalisée avec le concours des décorateurs auxiliaires, Alarent, Leduc et Sivault.

La qualité de cet émail bleuté évolua avec le style des années trente, où progressivement les coloris se fondaient en demi-teintes et gardaient une certaine délicatesse propre à cette porcelaine. Le bleu posé au pinceau sous la couverte en fine épaisseur donnait l'illusion par sa douceur et sa transparence d'un décor d'opaline. Marcel Prunier, l'un des jeunes décorateurs de sa génération, conduira ses recherches sur ce nuancier durant les années



1. «Les Pavillons et le jardin de la manufacture nationale de Sèvres», aquarelle de H. Rapin. *L'Illustration*, avril 1925.



9. Vase Rapin 21, «Le Printemps» composé et exécuté par M. Prunier, en creux 4.31. PS, h (1935), H. 0,480. Collection du Mobilier national.

din placé entre les deux pavillons de la manufacture, sur l'esplanade des Invalides, à l'occasion de l'exposition de 1925¹². Ce jardin dessiné par Rapin, comportait un bassin avec des margelles réalisées par Gauvenet; le glacis, d'un bleu profond, imitait l'eau du bain au fond duquel poissons et tortues lumineuses reposaient. Cette palette d'émaux siliceux allait du bleu le plus soutenu, tiré de l'indigo, jusqu'à l'éclat du turquoise ornant les vases potiches de Rapin, situés dans cet espace d'agrément¹³. L'un des deux panneaux d'intérieur exécutés dans cette matière, commandé au peintre Camille Roche¹⁴, et situé dans

trente; l'exemple du vase *Rapin 21*, datant de 1934, met en valeur la qualité de cette matière. La composition du paysage imaginaire, traité en camaïeu bleu pâle exprime le raffinement le plus absolu que cette harmonie de bleus peut atteindre.

Lorsque l'on se penche sur la fabrication recensée durant cette période, on distingue trois types de décors pratiqués avec excellence sur porcelaine tendre siliceuse: les couleurs de fond, les émaux sous-glaçure et les couleurs de peinture appliquées sous couverte. Les émaux de fond, d'une grande richesse de coloris pour la pâte tendre, se fondaient avec le biscuit davantage que sur la pâte

de, où leurs tonalités perdaient de leur éclat après cuisson. Ils étaient enrichis de dorures largement appliquées soit par impression, créant des jeux de fond avec arabesques et lignes brisées, soit par repique au pinceau afin de rehausser d'or, d'argent ou de platine, les pièces multicolores. « Ces couleurs extrêmement vives et transparentes [...] mettaient en valeur une décoration en or qui, à son tour, comme un juste retour des choses, attirait l'œil sur la couleur de fond elle-même »¹⁵. Les pièces de Willy Guhl, ou de René Gabriel en sont



11. Vase Aubert 52, « décor or, noeud sur fond aubergine » A.F. d'ap. W.Guhl, doré à Sèvres, H.P., 1927, H. 0,155. Sèvres, musée national de Céramique (inv. MNC 177.17).

un bel exemple. Ces vases aux couvertes monochrome, vert, turquoise, et aubergine étaient très appréciés des amateurs de porcelaine tendre. D'autres décors, gravés ou modelés, étaient aussi effectués sur ces pièces colorées sous couverte.

Sorti de l'école Boullé, Marcel Prunier avait débuté son apprentissage dans l'atelier des sculpteurs Devicq et Brécy. Là, après avoir gravé des motifs géométriques, soulignant certains jeux de lignes sur la pièce à décorer, le biscuit était recou-

vert d'un glacé velouté accrochant l'ombre et la lumière; ces empreintes rendaient à la couleur son maximum d'intensité et de vibrations; on parlait d'une décoration véritablement céramique. Ces décors schématisés témoignaient aussi de l'influence cubiste sur la céramique. Par ailleurs, dans l'atelier où travaillaient en particulier, Léon Peluche, spécialiste de ces techniques de décor, il était procédé au modelage des motifs floraux développés en frise sur les panses des vases; le traitement des fleurs et des fruits perdant souvent de leur réalisme visait surtout l'effet « matière ».

À la veille de prendre son autonomie, la manufacture entendait présenter à l'exposition internationale des Arts décoratifs la fabrication de



10. Trois vases Aubert 25, composés par R. Gabriel et exécutés par L.F., de gauche à droite: 1926, 1926, 1927, H. 0,240. Sèvres, musée national de Céramique (de gauche à droite: inv. MNC 17019, 17020, 17716).

porcelaine tendre siliceuse comme faisant partie de ses nouvelles performances, en la mettant sur un pied d'égalité avec ses soeurs de Copenhague.

Les essais de faïence fine furent interrompus au début des années vingt, celle-ci faisant double emploi avec la pâte tendre siliceuse. En revanche, un atelier de faïence stannifère était rétabli, attirant les jeunes coloristes ayant plus d'affinité avec cette céramique qui touchait leur spontanéité et semblait plus facile à travailler¹⁶. Georges Lechevallier-Chevignard, au service d'une cause qu'il défendait avec force, décida d'établir un programme soutenu, avec l'aide du comité technique,

afin d'accélérer le plan général du renouvellement artistique. Il fit appel à des artistes et créateurs connus qui travaillèrent en collaboration étroite avec les techniciens et apprentis de la maison. Les ateliers des décorateurs furent réaménagés pour que les artistes puissent travailler en équipe et œuvrer pour une réussite commune.

Durant cette période préparatoire, les anciens peintres, tel que Richard, Mimard et Trager, spécialisés surtout dans les décors de petit feu, transmittent leur savoir aux plus jeunes : Prunier, Leduc et Sivault¹⁷. Ce dernier, tout au long de sa carrière à Sèvres, poursuit ses recherches sur les émaux de couleur en sous-glaçure, laissant à Sèvres la mémoire de ses procédés. Parmi les jeu-



13. Vase Aubert 25, décoré par R. Bonfils, R.B d'ap. projet n° 70.31, 1935, H. 0,210. Il est mentionné sur le projet « Pour être exécuté spécialement en pâte siliceuse ». Collection particulière.

nes femmes travaillant dans ces ateliers, Renée Alanord et Germaine Blaise-Jouenne – cette dernière réalisa la plupart de ses projets – semblaient avoir été plus particulièrement formées à la technique des décors en sous glaçure.

D'autre part, de nombreux artistes peintres réputés et primés dans les salons parisiens furent sollicités par le directeur ; le travail d'application d'émaux sous glaçure et la peinture effectuée avec des émaux sous couverte ont dû satisfaire leur curiosité et les motiver dans leur recherche d'expériences en vue de reproduire leurs œuvres en aplats sur un médium inédit. L'intérêt réciproque,

attendu, de l'utilisation de cette matière innovante, par ces artistes venus travailler à Sèvres et par la manufacture qui voulait renouveler sa création artistique, justifiait la quête d'un succès d'équipe. Chacun brillait dans une spécialité et se sentait capable d'en acquérir une autre. Ces échanges furent très fructueux. Ainsi, Jean Serrière¹⁸, qui était à la fois peintre et batteur de métal, avait entrepris l'étude d'un métier car pensait-il, « il ne voulait pas seulement du décor sur des formes ». À Sèvres, « il fit résider son origina-



14. Vase Aubert 25, « Feuillage et fleurs » décor de Beaumont exécuté par L. Trager, d. (1931), H. 0,230. Collection manufacture nationale de Sèvres.

lité dans la simplicité de l'appareil pictural et dans la matière qu'il accommoda à ce sentiment ». De même, René Gabriel¹⁹, dominotier et architecte décorateur, persista à conserver la pratique ancienne des techniques d'impression à la planche pour maintenir l'authenticité transmise par le créateur. Il s'exprimait en ces termes : « l'innovation décorative et l'émotion du créateur parfaitement maître de son métier, voilà, en art, la richesse des richesses ». Cette compréhension du

métier artisanal permettra d'établir une bonne entente avec les techniciens de la maison.

L'illustrateur, Robert Bonfils²⁰, qui avait été présenté à Paul Gallimard donna libre cours à sa création éditoriale, fusionnant les genres : décorant avec autant d'humour des livres ou des porcelaines devenues son nouveau terrain de jeu, à en juger par « *la chasse au tigre* » qu'il a peinte sur ce vase. Les touches de couleurs posées au pin-



15. Vase Aubert 21, décor par Beaumont exécuté par B.R, i (1935), H. 0,035. Sèvres, musée national de Céramique (inv. MNC 25563).

ceau donnent à cette scène africaine une légèreté et un caractère instantané.

De cette collaboration avec les artistes de l'extérieur naîtront d'autres créations très fortement liées aux tendances du style 1925. S'il existe un classement des couleurs et si, à Sèvres, le bleu précède le rouge, ce dernier reste très présent dans la gamme chromatique du courant art déco où l'influence du fauvisme se fait sentir²¹. Le cartonnier

Jean Beaumont n'hésite pas à mélanger les tons primaires dans la réalisation de ses tapisseries et de ses céramiques. Il compose des projets pour la pâte tendre et la faïence, annonçant un retour aux scènes naturalistes, tout en proposant des formes à Sèvres ainsi qu'à Limoges pour la fabrication d'une coupe émaillée sur argent²². Il apporta un style neuf au décor sur céramique par son interprétation florale moderne. De l'accent mis sur le rouge, franc de ton, naquirent des myriades de roses²³, qui recherchaient moins l'effet décoratif dans l'expression du dessin que dans le contraste fort des valeurs déterminant les compositions.

Avec l'arrivée des Ballets Russes, l'influence slave toucha Sèvres, favorisée par les rencontres cosmopolites de Georges Lechevallier-Chevignard. Odartchenko et Simon Lissim firent leur apparition à la manufacture pendant les préparatifs de l'exposition des Arts décoratifs et collaborèrent à plusieurs reprises durant les années trente. Réputés pour leurs maquettes et costumes de théâtre, ils comprirent parfaitement quel décor précieux exige la porcelaine siliceuse en fardant leurs vases de couleurs fortes. Sur le projet de vase Aubert 60, Odartchenko a su utiliser à merveille ce passage d'un projet artistique de grande ampleur, destiné sans doute à la mise en scène d'un ballet, réduit au profit d'une forme céramique de petite dimension, pour arriver à un résultat enchanteur. Simon Lissim²⁴ venu de Kiev à l'âge de vingt ans, était doué d'une ingéniosité et d'un goût audacieux fertilisé par l'imagerie populaire slave. De surcroît, son art symbolisait la rencontre de plusieurs cultures, mélange d'Orient et d'Occident. Son œuvre reste inimitable, tirée à la fois d'un héritage artistique des enlumineurs persans et des peintres byzantins. Les variations de tons que l'on retrouve sur les vases de Sèvres sont aussi imprévues que celles de ses étoffes éditées chez les soyeux lyonnais. Il a fourni des compositions à Limoges et a réservé « ses belles inventions » à Sèvres dont il se fit l'ambassadeur à travers les galeries du monde entier.

Cette fabrication de porcelaine, difficile à comptabiliser sur les registres d'entrées et sorties du magasin de vente²⁵ car souvent non identifiée comme objets de porcelaine tendre siliceuse, demeurera une production limitée en raison de sa fragilité et de prix élevés, justifiés par un décor riche, confié à des artistes reconnus. On dénombre plus d'une centaine de projets de décors, répertoriés entre 1921 et 1936. Ces pièces étaient

réalisées en petites séries. Il faut ajouter qu'avant l'exposition des Arts décoratifs, les pièces aux décors en sous-glaçure réalisés sur porcelaine nouvelle n'atteignaient pas la même qualité que celles utilisant la porcelaine tendre siliceuse. En revanche, dès 1927, l'apparition d'un nouveau type de décor de pâte colorée sur porcelaine nouvelle connut un succès croissant avec l'évolution des thèmes décoratifs et ne justifia plus l'utilité de



3. Projet n° 47.25, vase Aubert 64 , « Scène russe » par Odartchenko, 1925. Collection manufacture nationale de Sèvres.

la porcelaine tendre. C'est pourquoi la fabrication de cette pâte tendre siliceuse qui arriva à son apogée entre 1925 et 1928, fléchit au début des années trente. Cette période déjà annonçait l'arrivée d'innovations en céramique et un retour aux valeurs simples du potier. Le décor coloré devenait trop envahissant et masquait le profil de l'objet. La mise en place d'un atelier de grès fin soulignait à Sèvres une nouvelle orientation vers une produc-

tion axée davantage sur la sculpture, et un retour à l'architecture où le grès représentait par sa solidité le matériau le mieux adapté aux formes épurées de grande dimension. De surcroît, en 1927, au début de la période d'autonomie de la manufacture, le temps n'était plus à la production de porcelaine tendre chargée d'une connotation trop précieuse. Les matériaux utilisés étaient, en effet, plutôt rares et coûteux et les industries de luxe se voyaient gravement touchées à la veille d'une crise économique profonde.

Cependant, même si cette fabrication fut restreinte, en raison du coût trop élevé des matières premières, les tentatives de retour à la pâte tendre ne furent pas complètement abandonnées durant le xx^e siècle. On poursuit des essais afin de fabriquer non seulement des objets décoratifs mais aussi des pièces de service avec une nouvelle formule de pâte tendre et phosphatique mise au point par Antoine d'Albis, chimiste en chef de la manufacture et proche des essais entrepris autrefois par Brémond. On continue à ce jour de réaliser des formes et des décors avec le concours d'artistes renommés tels que Nathalie Du Pasquier du groupe Memphis créatrice de la « Boîte pour ranger des lettres » ou encore, Pierre Paulin, auteur d'un service de table, utilisant pour l'assiette de présentation une couverte violet-aubergine, couleur très prisée des collectionneurs de pâte tendre. La création perpétue chez les artistes invités à la manufacture cette attirance à travailler une matière exigeante et noble, celle même de la porcelaine de Sèvres.

Ma reconnaissance s'adresse particulièrement à M^{mes} Tamara Préaud, Antoinette Hallé, Florence Slitine, Soazig Lefèvre, Yves Badetz, Jean Estève ainsi que M^{me} Danielle Nioche et M. Xavier Faurel pour les renseignements précieux qu'ils m'ont communiqués.

Isabelle Laurin, chargée d'études documentaires aux Archives de La manufacture de Sèvres.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

- BRUNET, Marcelle, PRÉAUD, Tamara, *Sèvres des origines à nos jours*, Fribourg, 1978.
 ALBIS, Antoine d', *Traité de la porcelaine de Sèvres*, Dijon, 2003.
 FAY-HALLÉ, Antoinette, MUNDT, Barbara, *La porcelaine européenne au XIX^e siècle*, Fribourg, 1983.

PRÉAUD, Tamara, GAUTHIER, Serge, *La céramique, art du XX^e siècle*, Fribourg, 1982.

PASTOUREAU, Michel, *Bleu, histoire d'une couleur*, Paris, 2002.

NOTES

- 1 « Cette porcelaine avait recours à une matière fusible : le phosphate de calcium introduite dans la pâte sous forme d'os calciné ». cf. Granger, Albert, « La porcelaine tendre », *Revue de l'Ingénieur*, 1923.
- 2 Préaud, Tamara, « Retour en faveur des porcelaines tendres de Sèvres au XIX^e », *Sèvres*, 1998.
- 3 « après une série d'essais, on reconnut que le verre de Stas réunissait des qualités... aussi fut-il adopté comme matière fusible capable de remplacer la fritte dans la nouvelle fabrication. » cf. Granger, Albert, « La porcelaine tendre artificielle ou à fritte ou porcelaine tendre française », *La Céramique*, décembre, 1913.
- 4 Préaud, Tamara, *Sèvres de 1850 à nos jours*. Exposition. Paris. Le Louvre des Antiquaires. 1983.
- 5 Vogt, Georges, « Recherches sur les porcelaines chinoises » *Bulletin de la Société d'Encouragement*, avril, 1900.
- 6 Arch. man. Sèvres, carton T 38.
- 7 Exposition. Lyon. 1914, carton U⁵.
- 8 « Discours de M. Lechevallier-Chevignard, administrateur de la Manufacture Nationale de Sèvres » *La céramique*, juin, 1923.
- 9 Meslin-Perrier, Chantal, Segonds-Perrier, Marie, *Limoges deux siècles de porcelaine*, Paris, 2002.
- 10 Bodelsen, Merete, *Sèvres-Copenhagen. Crystal glazes and stoneware at the turn of the century*, Copenhagen, 1975.
- 11 Rhodes, Daniel, *Les Fours*, Paris, 1976.
- 12 Brunhammer, Yvonne, Préaud, Tamara, *Sèvres élégance du vingtième siècle*. Exposition. Tokyo, Metropolitan Teien Art Museum, 1993.
- 13 Goissaud, Antony, La Manufacture Nationale de Sèvres, *La construction Moderne*, août, 1925.
- 14 Dupont, Michèle, *Roche, une famille d'artiste*, Exposition. Châteauneuf-sur-Loire, 1993.
- 15 Albis, Antoine d', *Traité de la porcelaine de Sèvres*: ch. XXV/1-2.
- 16 Laurin, Isabelle, *L'Atelier de faïence de la manufacture de Sèvres 1920-1930*, *Sèvres*, 2004.
- 17 Arch. Man. Sèvres, dossier Ob bis.
- 18 Dayot, Armand, « Jean Serrière », *L'Art et les Artistes*, novembre, 1912.
- 19 Chancerel, Léon, « Les papiers peints à la planche de René Gabriel », *Art et Décoration*, janvier, 1927.
- 20 Deshairs, Léon, « Robert Bonfils », *Art et Décoration*, février, 1929.
- 21 De la couleur et du feu. Exposition. Céramiques d'artistes de 1885 à nos jours. Marseille. Musée de la faïence, 2000.
- 22 Sollard, Fabien, « Au salon de l'aéronautique, pavillon de Marsan », *Les Echos d'Art*, décembre, 1930.
- 23 Moussinac, Léon, « Quelques interprétations nouvelles de la flore », *Art et Décoration*, juin, 1921.
- 24 Cogniat, Raymond, Lechevallier-Chevignard, Georges, Réau, Louis, « *Simon Lissim* », Paris, 1933.
- 25 Arch. Man. Sèvres, Registre d'entrée au Magasin, Vv 16 et 17.