

# L'Art nouveau à Sèvres

## *L'Ecole Guérin et le vase des Pommerets*

Isabelle Laurin

L'apport des élèves de l'Ecole Guérin au renouveau décoratif de la manufacture de Sèvres, conduit à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, est une donnée encore peu connue. Elle se trouve illustrée par la présentation des deux *vases des Pommerets*, à l'Exposition universelle de 1900 à Paris, qui traduisent les changements profonds entrepris par Alexandre Sandier dès sa nomination, en 1897, à la direction des travaux d'art.

C'est à cette époque que l'administration des Beaux-arts avait demandé aux responsables des arts décoratifs – critiques, inspecteurs, directeurs de musées et enseignants – de participer au courant « Art nouveau », alors déjà très développé dans la plupart des pays d'Europe. Ainsi, *La Revue des Arts Décoratifs* du mois d'octobre 1895 avait publié un article convainquant de Julius Lessing, critique allemand intitulé: *Nouvelles Voies*, dans lequel celui-ci rappelait que « l'art décoratif doit [...] se transformer incessamment, marcher avec la civilisation, suivre le mouvement du siècle ». Une évolution devenait inéluctable au sein de la manufacture.

En réalité, Sèvres s'y préparait depuis plusieurs années. En 1889, Marius Vachon, avait été chargé d'une enquête en Europe sur les musées, les écoles d'art industriel et les industries artistiques. Il avait pu constater que l'instruction technique marchait de pair avec l'instruction théorique. En outre, vers 1892, Victor Champier avait été envoyé aux Etats-Unis pour recueillir des informations sur le mouvement artistique et industriel qui s'y développait. Les Etats-Unis s'ouvraient largement à diverses influences venues d'Europe et d'Extrême-Orient. L'étude de la flore s'imposait de plus en plus dans les écoles d'art d'Amérique où, dans le prolongement de leur formation, les élèves pouvaient se procurer un travail rémunéré.

En 1893, le marchand parisien Siegfried Bing, qui avait établi très tôt des liens commerciaux avec les Etats-Unis, se chargea également d'enquêter sur l'art

décoratif et industriel nord-américain dont le renouveau inquiétait les autorités de la III<sup>e</sup> République. En effet, la même année, l'exposition *Columbian* à Chicago avait révélé outre-atlantique une réussite dans l'application du décor inspiré par le monde végétal. L'Exposition universelle de Chicago de 1893 peut être considérée comme le point de départ du changement qui s'opéra à Sèvres. Lessing, en conclusion de son article précité, attribuait aux Etats-Unis, une place incontournable dans le mouvement artistique: « Faut-il nous écrier: plus de Renaissance, plus de rococo, imitons l'Amérique? – Oui et non. »

Pour sa part, Alexandre Sandier connaissait très bien les Etats-Unis où il avait travaillé une douzaine d'années, comme architecte et décorateur, après sa sortie en 1868 de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Revenu en France en 1883, il fut choisi par le commissariat américain de l'Exposition de Chicago de 1893 pour participer à l'édification de pavillons. Plus tard, en 1904, il interviendra à l'Exposition de Saint-Louis (Missouri) pour mettre en scène la production de la manufacture de Sèvres. Ces deux manifestations internationales, auxquelles Sandier prit part successivement à la demande des Etats-Unis et de la France, révèlent la concurrence artistique qui régnait alors entre les deux pays.

L'Exposition universelle de Paris, en 1900, permit à Sèvres de donner en exemple l'essor du courant Art nouveau en France. Ainsi s'affirmait le nouveau style apporté par Alexandre Sandier, à la tête d'un chantier artistique de grande ampleur.

Ce mouvement artistique s'était ancré à Sèvres en 1895, peu de temps après la transformation de l'école d'apprentissage de céramique en école d'art appliqué à la céramique. La manufacture avait su élargir ses missions. L'article du critique d'art Gustave Soulier soulignait d'une part « les services que l'école pouvait rendre pour le recrutement des grands ateliers de céramique » et insistait sur le fait qu'à leur sortie « ces céramistes

étaient capables de réaliser eux-mêmes jusqu'au bout leurs conceptions». La formation pluridisciplinaire dispensée durant cinq années leur ouvrait de manière plus aisée les portes de l'industrie privée. Auparavant les jeunes gens recevaient la formation restreinte que leur prodiguait chaque corporation, souhaitant avant tout en faire de bons exécutants. Pour remédier à cette carence artistique affectant l'apprentissage, on vit apparaître aussi bien à Paris qu'en province des écoles d'enseignement du dessin réservées aux jeunes filles l'après-midi et acceptant, le soir, les candidats de sexe masculin pratiquant une formation professionnelle ou un métier. Gustave Soulier qui insistait sur la portée de ce nouvel enseignement artistique déclarait : «C'est en suivant les travaux des écoles d'art décoratif, en y constatant les tendances nouvelles et originales qui peuvent s'y produire et grâce au contact entre le fabricant et l'artiste que l'art industriel a de grande chance de retrouver son éclat.»

Aux Etats-Unis, l'Ecole de Sèvres avait acquis une certaine réputation comme en témoigne la demande transmise, au mois de mai 1901, par l'artiste Adélaïde Alsop Robineau, directrice du magazine «Keramic Studio», pour savoir si l'école était ouverte «aux étrangers et aux femmes» et si une Américaine pouvait y être admise. Le projet d'ouvrir «une école de ce genre» aux Etats-Unis était dans l'air.

L'Ecole Guérin, se trouva directement liée à la modernisation de la manufacture de Sèvres, relayant le souhait d'Alexandre Sandier de rassembler une jeune équipe capable de renouveler les formes et décors selon de nouvelles méthodes d'enseignement artistique. L'idée était de modifier la formation initiale pour renouveler la production. On peut citer l'exemple de Anatole-Alexis Fournier apprenti dessinateur entré à la manufacture, en 1878, à l'âge de quatorze ans pour recevoir une formation de dessinateur, il avait suivi les cours du soir de l'Ecole Guérin en vue de participer à des concours.

Cet établissement se définissait comme une école normale d'enseignement du dessin, subventionnée par le conseil municipal et le conseil général de la Seine. Inaugurée en 1881, elle était dirigée par l'architecte Alphonse-Théodore Guérin. Elle était issue d'un atelier ouvert en 1878, situé à Paris, au 81-83 boulevard du Montparnasse, qui délivrait un enseignement pédagogique et formait ses élèves au professorat. Guérin y enseignait le dessin graphique et la perspective. C'est en 1881 que l'école déménagea 19 rue Vavin et 9 rue Bréa avec un statut semi privé. Elle fut désignée par-



1. planche XIII, Recueil de documents d'atelier; document d'archives S-CC. Photo © Gérard Jonca.

fois sous le nom d'école Grasset, car Eugène Grasset y enseigna gratuitement jusqu'en 1905, date de sa fermeture à la suite de difficultés financières. Son action fut donc d'assez courte durée mais marqua toute la période des débuts de l'Art nouveau à Sèvres.

Des personnalités du monde artistique s'y retrouvèrent : Tony Selmersheim et Maurice Pillard Verneuil, de même qu'Anna Martin, Marcelle Gaudin. De jeunes élèves-créateurs, Berthe Chauvin, Adeline Poidevin et Alexis-Anatole Fournier y travaillèrent et fournirent des modèles de formes et des décors qui furent achetés et reproduits par la manufacture de Sèvres



2 et 3. Planches de « l'Herbier ornamental »; document d'archives S-CC. Photo © Gérard Jonca.

lors de l'Exposition universelle de 1900. Le recueil de documents d'atelier publié sous la direction de Victor Champier dans sa première édition (Paris, 1898) en fait état à la planche XIII où sont reproduits les modèles des artistes de l'école (fig. 1). Ceux-ci laissèrent leurs noms, répertoriés aujourd'hui dans les archives de la manufacture; d'autres devinrent décorateurs auxiliaires à Sèvres, tel Fournier.

La réputation de l'école Guérin tenait au fait que ses professeurs enseignaient aussi bien le dessin que l'art appliqué; leurs élèves remportaient de nombreuses récompenses dans les concours organisés par l'Union Centrale et le Louvre. Un incontestable élan de création fut donné à Sèvres, grâce au talent des élèves de l'école Guérin dont elle s'attachait les services.

Néanmoins, le succès de cette école engendra des critiques et des rivalités. On lui reprochait de préparer ses élèves beaucoup moins à la pratique du dessin d'art appliqué qu'à un diplôme. En 1897, dans une des

nombreuses conférences donnée par l'artiste décorateur, Edme Couty, celui-ci exposait les besoins de l'industrie: « Les industriels modernes ont l'habitude de demander l'idée du décor à l'artiste et de se réserver exclusivement la responsabilité de l'exécution définitive en la matière adoptée [...] Une collaboration indissoluble des deux parties [...] est absolument nécessaire, d'autant que la séparation des deux facteurs produit un état d'infériorité de part et d'autre ».

L'école Guérin dut se rapprocher des entreprises et adapta à leur demande la formation des jeunes gens dans les domaines de la céramique, du papier peint, du meuble et des textiles. Eugène Grasset, rejoignant les préoccupations des industriels, dirigea les cours de composition décorative et déclara à propos du décor ornamental: « ces formes naturelles ne peuvent être employées que si elles sont modifiées de façon à s'adapter étroitement à la matière dans laquelle elles sont fabriquées. C'est en méconnaissant cette vérité



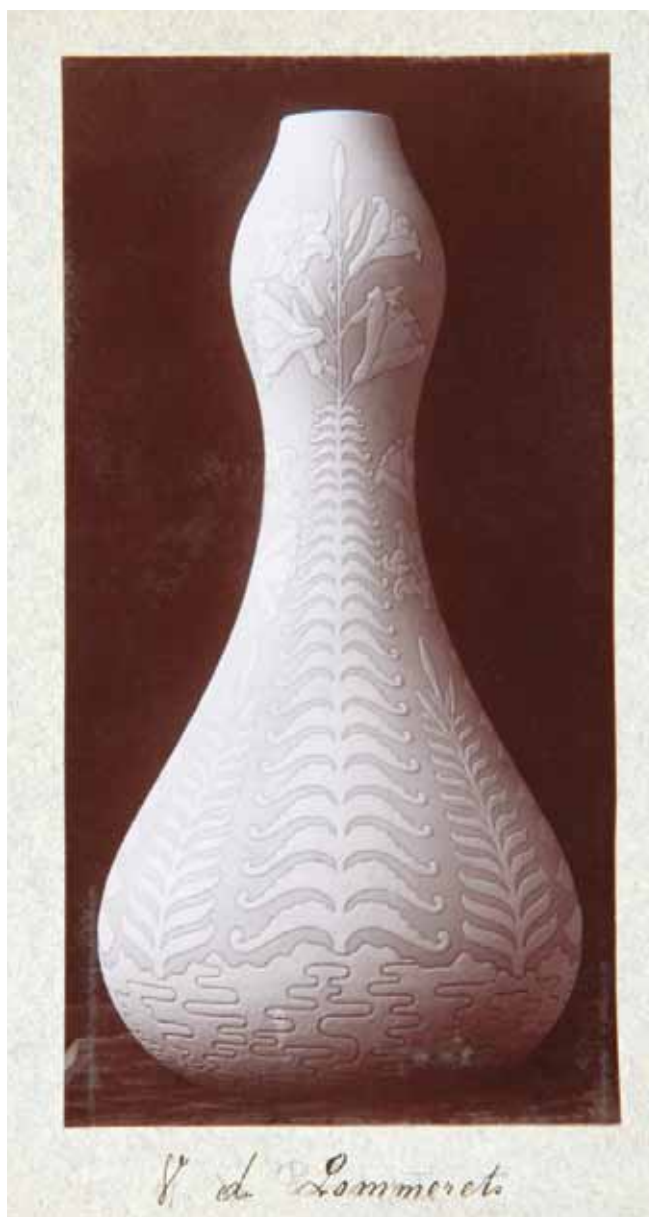
si simple et si saine que tous les styles sont tombés en décadence». Il fit paraître deux manuels portant, l'un sur *La Plante et les applications ornementales* (1896) et l'autre sur la *Méthode de la Composition ornementale* (1905). Dans le premier ouvrage, on pouvait comparer l'étude des plantes choisies et leur interprétation à l'appui des exemples apportés par les élèves (fig. 2 et 3). Auparavant, la plupart des élèves-apprentis se servaient exclusivement de *l'Herbier ornemental*, ouvrage publié par l'Union centrale des Arts décoratifs en 1885, dans lequel on présentait les plantes regroupées par famille sur une même planche; ainsi le style ornemental était sous-tendu par une démarche quasi botanique, en recourant à la flore de nombreux pays sans privilégier exclusivement l'enseignement artistique.

Lorsque, en 1896, Alexandre Sandier succéda à l'artiste médailliste, Jules-Clément Chaplain, à la direction des travaux d'art (1895-1897), il fut partisan, comme Eugène Grasset, d'une nouvelle interprétation des formes et du décor floral pour donner à Sèvres toutes les chances de reconquérir son éclat. Grâce à son expérience professionnelle, Alexandre Sandier contribua à mettre en place un nouveau style à partir du décor végétal. Le vase des Pommerets, conçu au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, illustre cette démarche.

Sandier, auteur d'un ouvrage sur les formes de vases, réalisa de nouveaux modèles. Dans son traité à caractère scientifique, il développe une formule générant 2800 types de vases, tout en précisant que la méthode permettait d'en créer un nombre infini. Le paradoxe de cette démarche était d'encadrer la création des formes artistiques. L'imagination et la créativité étaient donc soumises à une formule mathématique. Même si celle-ci s'ouvrait sur une conception illimitée de modèles, l'artiste paraissait enserré dans des règles strictes, et cet ouvrage de théorisation des formes semblait s'adresser aux industriels plus qu'aux artistes.

Mais l'idée première visait à abandonner toute copie des objets du passé aussi bien dans la forme que dans le décor éclectique qui paraît les vases, les monumentaux comme les plus petits, de la période antérieure.

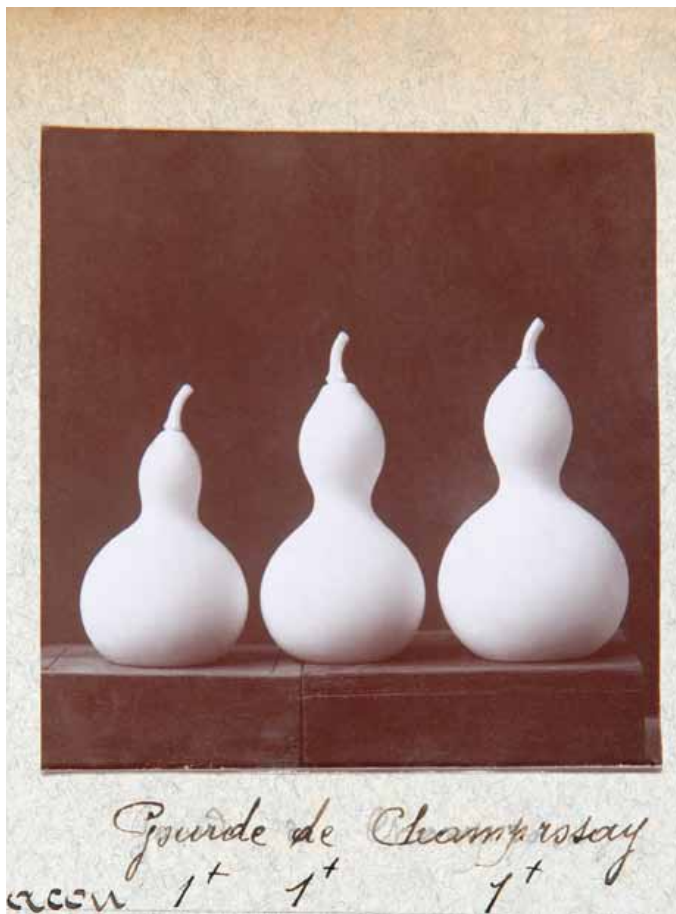
Le prédécesseur d'Alexandre Sandier avait restreint la création de vases et coupes d'après les relevés effectués dans les collections du Louvre. Un dessinateur, Ferdinand Picq, mandaté par l'administrateur de la manufacture de l'époque, Emile Baumgart (1890-1908), était chargé de reporter dans un album des planches de motifs, formes et décorations de toutes sortes. Ces calques et croquis servirent comme base de composi-



4. Vase des Pommerets ; document d'archives S-CC. Photo © Gérard Jonca.

tion durant toute l'année 1896. C'est pourquoi, dans le carnet des formes établies par Alexandre Sandier, on trouvait certains vases portant la mention «Louvre» ou encore, «forme chinoise», «forme romaine». Il faut rappeler qu'à cette période le goût des collectionneurs d'objets décoratifs était encore influencé par les fouilles archéologiques entreprises en Grèce et en Italie du sud.

Mais l'utilisation de matériaux nouveaux comme le grès mis au point à Sèvres par Vogt à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle permit de s'éloigner de l'imitation d'objets antiques et de concevoir des formes empruntées à la



5. Vase « Gourde de Champrosay », document d'archives S-CC. Photo © Gérard Jonca.



6. Dessin Eugénie Bethmont « Céleri » 1903, document d'archives S-CC. Photo © Gérard Jonca.

nature. C'est ainsi qu'on se détacha du modèle gréco-romain qui, bien que toujours prisé, était de plus en plus discuté. On ne donna plus aux vases des noms inspirés de l'Antiquité, mémorisant des sites réputés pour leur production de céramique. Par un retour à l'esprit régionaliste, on leur préféra des noms de villes françaises.

Notons, par ailleurs, que tous les modèles édités à cette époque traduisaient l'abandon définitif d'une construction en plusieurs morceaux au profit d'une forme simple, plus homogène, souvent de nature organique, rehaussant la matière par l'utilisation de mon-

tures métalliques qui servaient à orner dans l'esprit naturaliste certains vases à fond coloré.

Sandier possédait assez de connaissances des divers procédés utilisés en céramique dans les ateliers pour avoir une autorité indiscutée auprès de tous ses collaborateurs. Autour du directeur des travaux d'art, chaque créateur de formes et de décors collaborait avec les exécutants et ainsi s'établissait un échange de savoir-faire. Alexandre Sandier sut rester ouvert aux propositions de chacun se fiant à leurs compétences pour tourner, couler, mouler et modeler des formes nouvelles spécialement en grès. Cette matière s'ins-

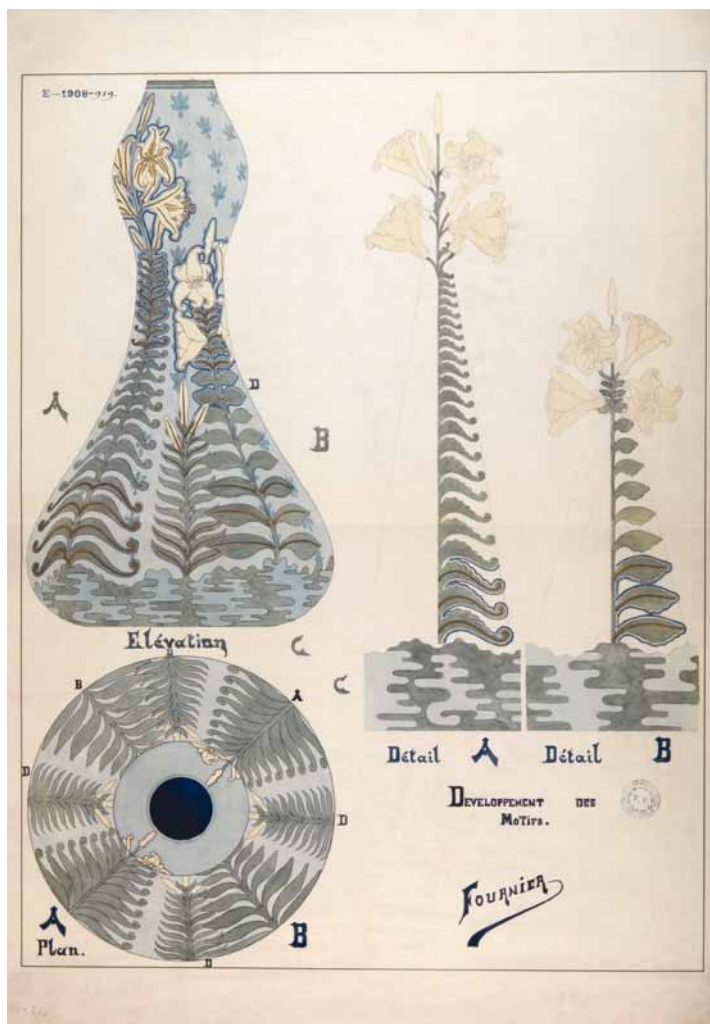
crivait dans une large production, allant de l'établissement de projets architecturaux à de petits objets: vide-poche feuilles de marron, cendriers-libellules... Parmi les œuvres de grande ampleur, nous citerons la fontaine monumentale de Sandier exposée aux Champs- Elysées en 1900, qu'il agrémenta d'une série de vases en grès blanc émaillé de cristallisations. L'utilisation de cette pâte contribua aussi à ébaucher des séries de «vases d'étude», ce qui permettait d'obtenir de nouvelles formes pouvant être éditées en porcelaine ou en grès, décorées à partir d'une palette de couleurs de grand feu plus variée que celles des émaux de grès.

Parmi le millier de céramiques présenté à l'Exposition universelle de Paris en 1900, plus d'une centaine était en grès sous forme d'application de décors, de sculptures, de pièces de formes.

Les deux *vases des Pommerets* en grès furent alors exposés pour la première fois. Ils provenaient d'un projet dessiné par plusieurs élèves de l'école Guérin. Le projet d'Anatole Fournier fut retenu et exécuté par Henry Brécy. L'un des deux vases comportait un décor au *lis* gravé sur engobe de porcelaine (fig. 4.), l'autre un décor de pâte de porcelaine en application ou relief exécuté par Charles Lucas.

Lors de l'Exposition de 1900, on dénombrait quelques centaines de formes de vases en porcelaine et en grès relevant de deux typologies bien distinctes. La première correspondait à des formes sobres, construites et répétitives, établies en petites séries par Alexandre Sandier, parfois enrichies d'une garniture. La seconde réunissait des formes organiques se référant directement à la nature, comme le *vase des Pommerets* d'Anatole Fournier. Se rattachaient à cette production, les projets des artistes de l'école Guérin, les vases *Jacinthe*, *Muguet* ou *Capucine* des demoiselles Berthe Chauvin et Anna Martin; ces pièces identifiées par des noms de fleurs donnaient de la céramique sévrienne une image très contemporaine. Cette fusion totale des formes et des décors avec le monde végétal était sans précédent à Sèvres.

Le modèle *des Pommerets* demeure un exemple d'interprétation et non de «fusion». Il semblait avoir été créé pour la postérité puisqu'il pouvait être rectifié au fil des ans, comme souvent les vases de Sèvres au succès incontournable. La réussite des *vases des Pommerets* tenait au choix fait par son concepteur, Anatole Fournier, de ne pas copier directement les modèles chinois et japonais, alors très à la mode, inspirés eux-mêmes de formes naturalistes. On note, cependant, une certaine parenté avec les modèles d'Extrême-Orient, la forme



7. Dessin d'Anatole Fournier, «Lis», autour de 1896, document d'archives S-CC. Photo © Gérard Jonca.

du vase tirant son originalité de la reprise de formes végétales naturelles, avec par exemple un bulbe prolongeant le col.

Le *vase des Pommerets* est certes lié à la nature mais il ne la reproduit pas, il l'interprète. En revanche, d'autres modèles issus d'un légume, notamment la courge présente sur le vase du même nom, avaient été jusqu'ici écartés du répertoire des formes produites à Sèvres. Cette forme toute en rondeur et s'étirant, agrémentée d'un petit pédoncule, avait été tournée par Alphonse Sandoz, (1881-1920) également sculpteur modeleur à la manufacture. Elle prit le nom de *vase*





8. Dessin d'Henri Barbéris, 1903, « Lis », document d'archives S-CC. Photo © Gérard Jonca.

9. Vase des Pommerets, Coll. MNC 15884 ; Hauteur : 0,559m ; porcelaine dure. Photo © Martine Beck-Coppola.





10. Dessin Jeanne Bogureau « Géranium » 1903, document d'archives S-CC. Photo © Gérard Jonca.  
11. Vase des Pommerets rectifié, 2005, « Géranium » ; Hauteur : 0,585m ; porcelaine dure. Photo © Gérard Jonca.







12. Vase des Pommerets, Coll. MNC 15810; Hauteur : 0,555m ; porcelaine dure, 1903. Photo © Martine Beck-Coppola.



13. Dessin Jeanne Bogureau « Prunelles » 1902, document d'archives S-CC. Photo © Gérard Jonca.

*Gourde de Champrosay* (fig. 5). La pièce frappait par sa ressemblance avec une Calebasse.

Elle existe exécutée en porcelaine sans décor, avec soit une couverte unie émaillée dans des tons sourds, soit une couverte semi mate colorée. De petite taille, le modèle est un véritable trompe-l'œil. De la même famille, citons le vase *Fenouil* dessiné dès 1901 par le sculpteur modèleur Alphonse Kann (1896–1908) qui avait auparavant réalisé le modèle *Coloquinte*. A cette production caractéristique de l'époque participaient plusieurs manufactures étrangères et des céramistes indépendants (note 25).



14. Dessin Henri Gillet « Bluets » 1906, document d'archives S-CC. Photo © Gérard Jonca.

Le vase *des Pommerets* apportait quelque chose de plus neuf encore. En effet, sa forme à la fois allongée et arrondie sans être la réplique d'une forme végétale, l'évoquait. Il fut exécuté dans une seule taille, rehaussé d'un support en bronze, sur lequel, parfois étaient accolées des anses, accessoire dont les collectionneurs de céramique étaient si friands. On en comptait plusieurs dizaines de variantes, certaines réalisées en grès et d'autres en porcelaine à fonds cristallisés ou ornés.

A partir de ce modèle les décorateurs créèrent des compositions avec toutes sortes de végétaux allant jusqu'à en reproduire les racines, héritage de la pra-

tique des décors japonais (fig. 6). Plusieurs sont caractérisés par des compositions asymétriques. On compte une quinzaine de projets de décors différents. En particulier, deux compositions au *Lis*. Celle d'Anatole Fournier citée plus haut (fig. 7), datant de 1898, où l'on perçoit l'influence de la méthode ornementale enseignée par Grasset à l'école Guérin. L'importance du trait met l'accent sur le déploiement des corolles de fleurs contrastant avec la forme ondulante du vase. La seconde composition réalisée par le décorateur Henri Barbéris (1897–1907), au contraire de la précédente, introduisait le mouvement dans une corolle de *lis* recouvrant de ses pétales la panse du vase des *Pommerets* (fig. 8).

Cette pratique du décor en relief entraînait la création d'une série de *vases des Pommerets* coulés ou modelés avec un profil orné de végétaux, feuilles de scarole ou de chicorée (fig. 9). Le recours à de telles techniques utilisant la matière en masse était décisif pour innover tant au niveau de la construction du vase que de l'ornementation. C'est en répartissant de nombreux éléments ornementaux sur les objets que la forme d'un récipient devient insolite, explique le designer zurichois Hermann Obrist dans ses écrits posthumes.

Ces procédés entraînèrent toutes sortes de décors et permirent l'édition d'un grand nombre de vases à moindre coût. Le vase des *Pommerets* décoré de *feuilles de géranium* (fig. 10) par la créatrice Jeanne Bogureau (1896–1913) est un nouvel exemple de décor naturaliste en relief. Toutefois cette méthode ornementale obligeait l'artiste à modifier le profil du vase; la forme disparaissant sous un décor trop proluxe. Il fut édité au début du *xxi*<sup>e</sup> siècle, dans une forme rectifiée (fig. 11).

D'autres compositions de goût Art Nouveau furent réalisées à Sèvres entre 1902 et 1906. Ainsi une paire de *vases des Pommerets* décorée de  *pommes de pins* par Eugénie Bethmont fut présentée à l'Exposition de Saint Louis en 1904 en même temps que les vases aux *anémones* de Jeanne Bogureau dans un ensemble agencé par Alexandre Sandier. Ce fut le triomphe du style Art nouveau de Sèvres.

Dans cette nouvelle approche du « floralisme », on observe que les espèces végétales rares si prisées à la période précédente furent remplacées au profit de fleurs des champs et de plantes herbacées plus courantes. En outre, les compositions asymétriques, héritées du japonisme du *xix*<sup>e</sup> siècle, furent mises à l'honneur à Sèvres

On voit la dualité structure-décor s'effacer en faveur d'une composition décorative naturaliste où se fondent forme et décor. La forme ondulée du vase s'adapte

aux décors floraux peints ou gravés dans un large éventail de coloris.

A Sèvres, la palette de couleurs *de grand feu sous couverte*, utilisée fréquemment par les créateurs, a permis d'obtenir dans des tons pastel une grande transparence du décor placé en contre-fond (fig. 12 et 13). La répartition des pommes de pins rehaussées d'or, disposées en grappe, au hasard des branches et des rameaux de résineux teintés de bleu, donne une vision féerique de la nature. L'ensemble met en valeur la qualité de la porcelaine. Sur d'autres projets de vase, le fruit et la fleur, aux contours soulignés par la netteté du trait exalte la flore.

Deux derniers projets réalisés en 1906 par le décorateur Henri Gillet, célèbre pour ses décors de papier peint, annoncèrent une orientation nouvelle de l'iconographie florale. Désormais, la stylisation de la fleur transforme celle-ci en motif ornemental pur (fig. 14).

Les liens entre l'Art nouveau et le dessin sont donc très étroits. Mais l'émergence d'un courant esthétique faisant prévaloir de nouveaux projets d'ornementation ne s'est pas accompli sans difficulté. Des événements, comme les grandes expositions de 1900 à Paris et de 1904 à Saint-Louis (Missouri) s'avèrent indispensables à une nouvelle conception. L'esprit *revival* représentant l'Art nouveau aux Etats-Unis ne pouvait être ignoré et cette époque reste marquée à Sèvres par cette opération de synthèse, jamais rencontrée jusqu'alors, entre la matière, la forme et le décor qui est l'une des caractéristiques de l'Art nouveau.

La manufacture de Sèvres a pour habitude de conduire ses évolutions de manière progressive en gardant en mémoire le souvenir patrimonial de ses créations antérieures, et bien souvent un artiste travaillant à Sèvres se réfère à un objet ancien pour le dépasser et par là même innover. Ainsi le vase des *Pommerets* put inspirer les vases-sculptures de Jean Arp, conçus à Sèvres, entre 1963 et 1966. Arp fut alors invité à créer des formes nouvelles; il en dessina une dizaine dont *l'Amphore terrestre* qui fut éditée en huit exemplaires, d'abord en grès puis en porcelaine. La parenté entre ces œuvres aux formes sinueuses et organiques, le vase des *Pommerets* et *l'Amphore terrestre*, semble évidente.

Isabelle Laurin,  
Chargée de documentation au service des collections.  
Sèvres – cité de la Céramique

Mes remerciements à Tamara Préaud pour ses précieux conseils ainsi qu'à Gérard Jonca pour les photographies.