

# Passion Faïence

n° 37 - mai 2009

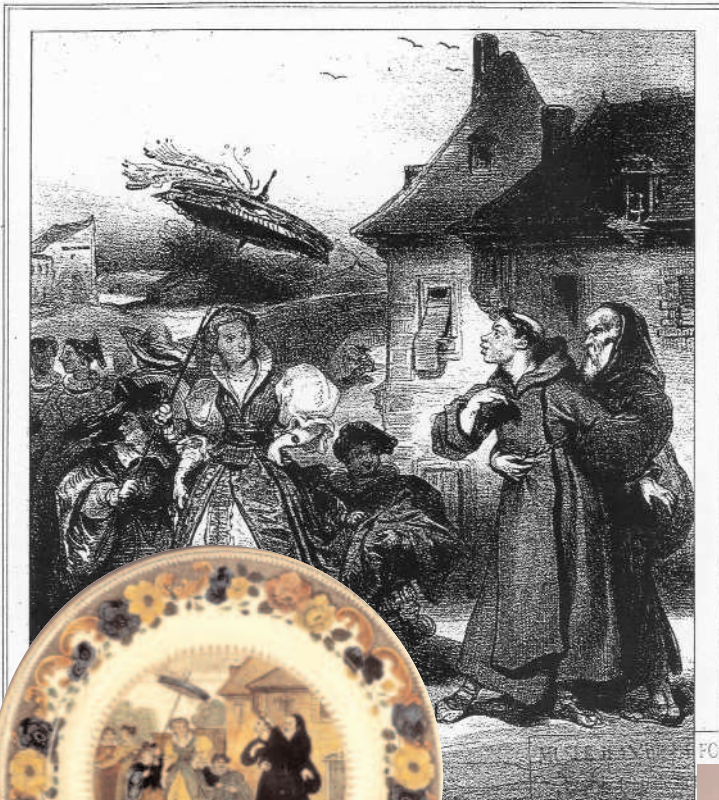
Le peu, le très peu que l'on peut faire, il faut le faire quand même. Théodore Monod

## Sommaire

### Etudes et notes

- Pierre RAFFARD : Une série d'assiettes libertines de Montereau consacrée aux contes et nouvelles en vers de La Fontaine. p. 2-9
- Jacques BONTILLOT : Des chiffres sur le service de table "Italien". p. 10-12
- Gérard BOUÉ : A propos d'un L peint en noir : marque ou signature ? p. 13-15
- Françoise DECLOQUEMENT : Un service Flora légué au Musée de la Vie Bourguignonne. p. 16-20
- Christian THÉVENIN : Photographie et céramique. p. 21-27
- photo d'une assiette de Chantilly. p. 28

### CONTES DE LAFONTAINE.



Des contes de La Fontaine sur faïences de Montereau



Vase au décor peint avec un "L" sous le pied

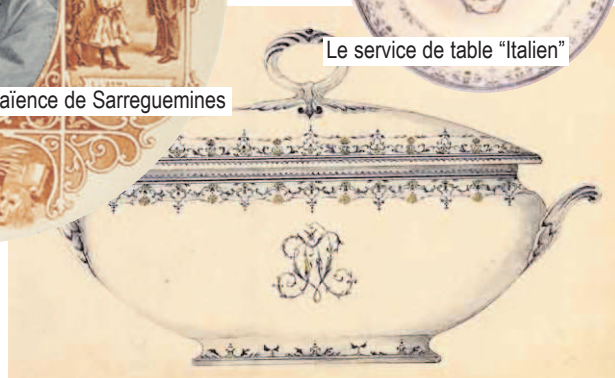


Photo de V. Hugo sur une faïence de Sarreguemines

Un service FLORA peu courant créé pour M. Grey, fabricant de moutarde à Dijon



Le service de table "Italien"



## Une série d'assiettes libertines de Montereau consacrée aux contes et nouvelles en vers de La Fontaine

par  
Pierre RAFFARD



La Fontaine a le privilège de réunir pour des générations deux personnes en une seule : d'une part le bonhomme, celui des Fables, paré de toutes les grâces et de toutes les vertus et qui figure à ce titre dans tous les manuels scolaires ; d'autre part l'indécent et malhonnête auteur des Contes qui, eux, n'ont pas eu l'honneur de figurer dans les manuels littéraires, ce qui explique que certains pourront être surpris de l'association de libertinage à Jean de La Fontaine.

Ainsi ces Contes, qui constituent un maillon de la littérature sensuelle, furent de son vivant très critiqués et lui procurèrent quelques ennuis qu'il avait lui-même pressentis, car il savait que l'on jugerait son livre trop licencieux : "trop de femmes troussées, de maris cocus, de moines paillards ou d'amants rusés, trop de scènes suggestives et de postures scabreuses et surtout trop de nonnes et de moines, trop d'ermites et d'abbés entraînés dans ces

gaillardes aventures".

L'immoralité de ces Contes sera d'ailleurs le chef d'accusation retenu par le procureur du roi en 1674. L'année suivante, le lieutenant de police interdira le débit de ce "petit livre" qui se trouve rempli de termes indiscrets et malhonnêtes et dont la lecture ne peut avoir d'autre effet que celui de corrompre les bonnes mœurs et d'inspirer le libertinage.

Et pour être élu à l'Académie, La Fontaine dut promettre d'abandonner l'écriture d'ouvrages aussi honteux et renier publiquement ce "livre abominable" en 1693.

Aujourd'hui ces textes ne justifieraient pas de tels jugements, mais il faut se replacer dans le contexte de l'époque et se souvenir de la cabale qui avait suivi la création des Tartuffe et Don Juan de Molière.

Comme pour les Fables, La Fontaine s'est

beaucoup inspiré d'œuvres antérieures. Pour ce qui concerne plus particulièrement celles reprises dans cette série, il s'agira notamment :

- du Décaméron (1348-1353), de Boccace, écrivain italien (1313-1375).

- du Roland furieux, poème épique de 46 chants, de Ludovico Ariosto dit l'Arioste, poète italien (1474-1533).

- du Banquet des Sophistes, du rhéteur et grammairien grec Athénée de Naucratis (2ème-3ème siècle après J.-C.), sorte de répertoire universel de l'antiquité, d'une prodigieuse variété.

- de l'Heptaméron, recueil de 72 nouvelles, par Marguerite d'Angoulême, reine de Navarre (1792-1549), dans le goût du Décaméron de Boccace. Dans le cadre de Notre-Dame de Sarrance, près de Casterets, cinq seigneurs et cinq dames échangent des histoires tragiques et joyeuses suivies de commentaires moralisateurs.

- des "cent nouvelles nouvelles" attribuées à tort à Louis XI, mais composées en réalité par Antoine de La Salle (1390-1464) et qui racontent les aventures sexuelles de moines et de frères.

Cette série n'est pas titrée ; seul le titre du conte ou de la nouvelle est imprimé avec un court extrait. A droite, sous l'illustration, figurent les lettres CM. La série a été éditée en polychrome ou en impression grise sur des assiettes rondes de diamètre 20,6 cm avec aile constituée de rinceaux et de fleurs bleues, jaunes et rouges.

Les illustrations et le texte repris sont identiques aux dessins réalisés par Achille Devéria (1800-1857), dessinateur et graveur français, auteur également de cartons de vitraux et d'aquarelles, et des lithographies de E. Ardit, comme le montrent les reproductions et photos jointes.

Les dessins ont été livrés en plusieurs fois de 1829 à 1830. Compte tenu de ces éléments, on peut penser que cette série a pu être fabriquée à partir de 1833 puisque ces assiettes portent toutes la marque "manuscrite" *Louis Lebeuf / Montereau*.

Les assiettes n'étant pas numérotées, elles ont été classées en fonction de la date de parution des œuvres qu'elles illustrent, de leur ordre à l'intérieur d'un même recueil, ou de l'ordre des extraits lorsqu'elles appartiennent à une même œuvre (assiettes 6 et 7).

Les assiettes classées en 1 et 2 correspondent à des contes publiés d'abord en décembre 1664, puis repris dans le premier recueil des contes et

nouvelles en vers de M. de La Fontaine en 1665.

Celles classées en 3 et 4 correspondent également au 1er recueil ; les assiettes classées en 5 à 9 font référence à des textes publiés dans le 2ème recueil paru en 1666 ; celles classées en 10 et 11 concernent le 3ème recueil publié en 1671.

Enfin "le remède" - assiette classée en 12 - est paru en 1685 dans les ouvrages de prose et de poésie des sieurs de Maucroy et de La Fontaine.

### 1. JOCONDE

Nouvelle tirée de l'Arioste

*...Elle rougit, et se mit à genoux ;*

*Leur confessa tout le mystère...*

Cette nouvelle a été publiée une première fois en décembre 1664 sous le titre "Joconde ou l'infidélité des femmes" ; elle fut publiée ensuite en tête du recueil "Contes et nouvelles en vers de M. de La Fontaine" publiés en 1665.

La Fontaine a trouvé la source dans "Orlando furioso" (Roland furieux) chant XXVIII, octaves 1-74, sans toutefois suivre au pied de la lettre son modèle et en ajoutant des ornements.

### 2. LE COCU BATTU ET CONTENT

*Ce ne fut tout ; car à grands coups de gaule,*

*Le pèlerin vous lui froisse une épaule.*

La Fontaine a repris, d'une façon plus légère, le thème traité par Boccace dans le Décaméron (septième journée, nouvelle 7).

Cette nouvelle fut publiée dans les mêmes conditions que Joconde.

### 3. LE MARI CONFESSEUR

*De prime abord sont par la bonne dame*

*Expédiés tous les péchés menus.*

Conte tiré des cent nouvelles nouvelles (nouvelle LXXVIII)

Le thème est très répandu chez les conteurs et les auteurs des fabliaux. Boccace (Décaméron, cinquième journée, nouvelle 5) s'en est même inspiré.

### 4. LES DEUX AMIS

*.....vous ne sauriez faire*

*Que cet enfant ne soit vous tout craché.*

*Parbleu dit l'autre, il est à vous compère ;*

*Je prends sur moi le hasard du péché.*

Conte tiré d'Athénée (banquet des sophistes X12-9).

La Fontaine a un peu modifié l'anecdote de son modèle pour éviter une évocation trop scabreuse de l'inceste. Cette nouvelle fut éditée dans le 1er recueil.

#### 5. LA SERVANTE JUSTIFIEE

*La belle prend les fleurs qu'elle avait mises  
en un bon monceau, les jette au compagnon*

Cette nouvelle est inspirée des contes de la reine de Navarre (Heptaméron, nouvelle XLV).

#### 6. LES TROIS COMMERES (scène de la servante)

*Vite, marchons, que du lit où je couche,  
Sans marchander l'on prenne le chemin.*

#### 7. LES TROIS COMMERES (scène du poirier)

*L'époux remonte et Guillot recommence,  
Pour cette fois le mari était dans la dance  
Sans se fâcher..*

La nouvelle fut intitulée la gageure des trois commères. La Fontaine emprunte à Boccace le second épisode de la gageure (Décaméron, journée VII, nouvelle 9, Le poirier enchanté) et le troisième (Décaméron, journée VII, nouvelle 8, La femme justifiée). Aucune source précise n'a été trouvée pour le premier épisode. Mais ce genre de stratagème était fréquent dans la littérature gaillarde. L'idée même de la gageure est héritée d'un fabliau " Des trois dames qui trouvèrent l'anel " qui avait été adapté par Le Metel d'Ouille dans son "Elite des contes".

#### 8. LE VILLAGEOIS QUI CHERCHE SON VEAU

*...O Dieux ! que vois-je ! et que ne vois-je pas !  
Sans dire quoi ; car c'était lettres closes.  
Lors le manant les arrêtant tout coi.  
Homme de bien qui voyez tant de choses,  
Voyez-vous point mon veau ? Dites le moi.*

Conte tiré des cent nouvelles nouvelles (nouvelle XII)

#### 9. LE GASCON PUNI

*C'était, dis-je Philis qui conta du Gascon  
La peine et la frayeur extrême*

La Fontaine s'est probablement inspiré d'un passage de "La précaution inutile de Scarron" (nouvelles tragi-comiques, 1655) et/ou d'une nouvelle de

Bonaventure des Périers (Nouvelles récréations et joyeux devis, 1658, CXXVIII).

Ce conte se rattache à une très vieille tradition italienne.

#### 10. LES OIES DU FRERE PHILIPPE

*C'est un oiseau qu'on appelle oie*

Nouvelle tirée de Boccace (Décaméron, journée IV, préambule).

L'anecdote est ancienne; on la retrouve dans des recueils du Moyen Age comme les "Cento novelle antiche".

#### 11. LA CHOSE IMPOSSIBLE

*L'amant dit au demon : c'est la ligne circulaire  
Et courbe que ceci; je t'ordonne d'en faire  
Ligne droite et sans nuls retours  
Vas t'en y travailler et cours...*

Aucune source n'a clairement été identifiée. On le rapproche toutefois d'un passage du "théâtre d'honneur et de chevalerie" d'André Favyn, 1620, (pour l'interprétation de l'institution de la Toison d'or).

#### 12. LE REMEDE

*L'amant fut sage et présenta pour elle,  
Ce que Brunei à Morphise montra.*

Aucune source littéraire n'a été identifiée pour ce conte. La Fontaine prétendit qu'il s'était inspiré d'une anecdote réelle. Peut-être a-t-il brodé sur la mésaventure de Madame de Brégis : un passant, qui s'était habilement substitué à sa femme de chambre lui administra, à son insu, le clystère qu'elle devait prendre.

#### Bibliographie :

- La Fontaine (Jean de), *Contes et nouvelles en vers*. (Préface de Alain-Marie Bassy). édit. Folio classique, imp. BCI, Saint-Amand (Cher), 1995.

- Hede-Hauy (A.), *Les illustrations des contes de La Fontaine*. Paris, imp. Pairault, 1893.

CONTES DE LAFONTAINE.



A. Devéria del.

Lith. de E. Ardit.

JOCONDE.

... Elle sourit, et se mit à gémir  
Puis confessa tout le registre...

Chez E. Ardit, éditeur, rue de la Monnaie N° 11 et chez H<sup>y</sup> Gauguain & C<sup>o</sup> rue Vivienne N° 2

CONTES DE LAFONTAINE.



A. Devéria del.

Lith. de E. Ardit.

LE MARI CONFESSEUR.

Deux personnes abas sont par le bonnet dans  
L'espérance de se voir...

à Paris chez E. Ardit, éditeur  
Rue Vivienne N° 2

Paris 1830

Lith. de E. Ardit, éditeur  
Rue Vivienne N° 2



1 - JOCONDE - assiette polychrome de Montereau. photo J. Bontillot

Lithographie de E. Ardit d'après un dessin de A. Devéria Chez E. Ardit, éditeur, rue de la Monnaie N° 11 et chez H<sup>y</sup> Gauguain et Cie, rue Vivienne N° 2



3 - LE MARI CONFESSEUR - assiette polychrome de Montereau.

photo J. Bontillot

Lithographie de E. Ardit d'après un dessin de A. Devéria à Paris, chez E. Ardit, éditeur / rue Vivienne N° 2 -- February 1830 -- London, by Engelmann Graff ... & Cie / Dean street Soho



4 - LES DEUX AMIS - assiette polychrome de Montereau.

photo R.. Deshayes

Lithographie de E. Ardit d'après un dessin de A. Devéria *Chez E. Ardit, éditeur, rue de la Monnaie N° 11, et chez H<sup>y</sup> Gauguain et Cie, rue Vivienne N° 2*



5 - LA SERVANTE JUSTIFIÉE - assiette polychrome de Montereau.

photo J. Bontillot

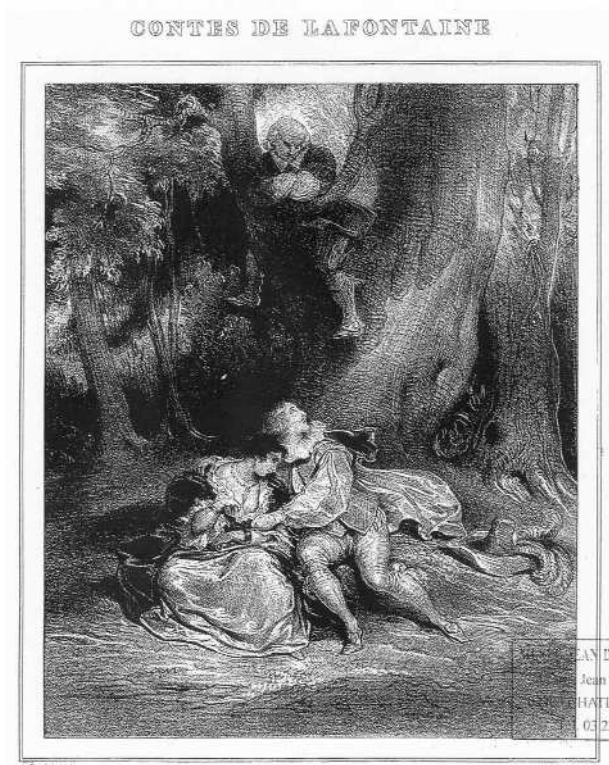
Lithographie de E. Ardit d'après un dessin de A. Devéria  
à Paris, chez E. Ardit, éditeur / rue Vivienne N° 2 --- February 1830 --- London, by  
Engelmann Graff, Coindet / Dean Street Soho  
(Document aimablement fourni par le musée Jean de La Fontaine, Château-Thierry)



CONTES DE LAFONTAINE.

LES TROIS COMMÈRES.

*Il n'est jamais si facile de reconnaître  
Pour cette fois le mieux, qu'il le devine  
Sans se tromper.*



CONTES DE LAFONTAINE

LE VILLAGEOIS QUI CHERCHE SON VEAU.

*« Dites, garçons, je te per, ne vous je pas,  
Sans dire que, si c'était l'autre chose  
Sans le moment, les accidents tout en  
Honneur de Dieu qui vous, tout de charité  
Voyez vous point, vous, vous, dans le monde »*



7 - LES TROIS COMMÈRES (scène du poirier)  
assiette polychrome de Montereau.

photo J. Bontillot

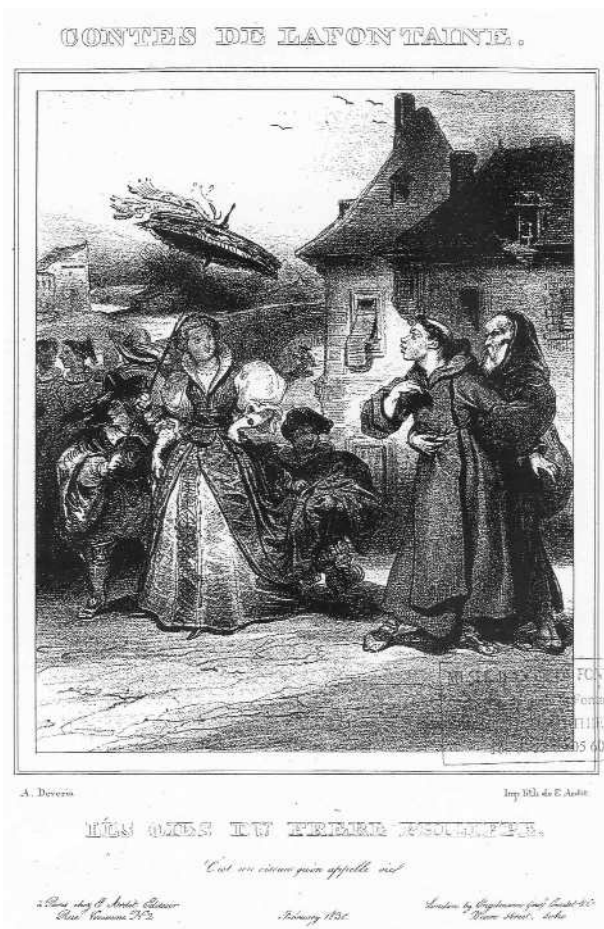
Lithographie de E. Ardit d'après un dessin de A. Devéria Chez E. Ardit, éditeur, rue de la Monnaie N° 11, et chez H<sup>y</sup> Gauguin et Cie, rue Vivienne N° 2 (Document aimablement fourni par le musée Jean de La Fontaine, Château-Thierry)



8 - LE VILLAGEOIS QUI CHERCHE SON VEAU  
assiette polychrome de Montereau.

photo J. Bontillot

Lithographie de E. Ardit d'après un dessin de A. Devéria Chez E. Ardit, éditeur, rue de la Monnaie N° 11, et chez H<sup>y</sup> Gauguin et Cie, rue Vivienne N° 2 (Document aimablement fourni par le musée Jean de La Fontaine, Château-Thierry)



10 - LES OIES DU FRÈRE PHILIPPE  
assiette polychrome de Montereau.

photo J. Bontillot

Lithographie de E. Ardit d'après un dessin de A. Devéria  
à Paris, chez E. Ardit, éditeur / rue Vivienne N° 2 --- February 1830 --- London, by  
Engelmann Graff, Coindet & Cie / Dean Street soho  
(Document aimablement fourni par le musée Jean de La Fontaine, Château-Thierry)



11 - LA CHOSE IMPOSSIBLE  
assiette de Montereau, imprimée en noir.

photo J-M Couderc

Lithographie de E. Ardit d'après un dessin de A. Devéria Chez E. Ardit,  
éditeur, rue de la Monnaie N° 11, et chez H<sup>y</sup> Gaugain et Cie, rue Vivienne N° 2

Pour ces quatre assiettes de la série dite des “Contes de La Fontaine”  
la source d’inspiration qui a précédé l’édition céramique n’a pas été retrouvée



2 - LE COCU BATTU ET CONTENT  
assiette de Montereau imprimée en noir

photo J. Bontillot



6 - LES TROIS COMMÈRES (scène de la servante)  
assiette polychrome de Montereau

photo J. Bontillot



9 - LE GASCON PUNI  
assiette polychrome de Montereau

photo J. Bontillot



12 - LE REMÈDE  
assiette polychrome de Montereau

photo J. Bontillot

11 - LA CHOSE IMPOSSIBLE  
détail de la vignette imprimée  
sur une assiette de Montereau.

photo J-M Couderc



## Des chiffres sur le service de table " Italien "

par  
Jacques BONTILLOT

Pour faire suite à la petite note relative au service "Amiral" publiée dans *Passion Faïence* n° 35 nous allons évoquer aujourd'hui un décor pour service de table que nous avons rencontré à plusieurs reprises avec des initiales entrelacées qu'on appelle chiffres <sup>(1)</sup>.

Le 20 juillet 1994, Mme Chalumeau offrait au musée de Montereau une assiette plate au décor "Italien" imprimé en bleu, en faïence de C&M, qui avait la particularité de comporter les lettres F et S entrelacées et surmontées d'une couronne de marquis. Elle a été enregistrée sous le n° MRO.94.20.01. (fig.1) et nous comptons alors sur le hasard pour trouver quel avait été le commanditaire de cette noble fabrication datable, à première vue, d'entre 1884 et 1920 <sup>(2)</sup>.

Dans l'impossibilité de faire cette identification, la quête documentaire est restée en sommeil.

Une autre assiette présentant le même décor et un autre chiffre va éclairer notre lanterne. Cette fois, le décor "Italien", toujours finement imprimé en bleu sur une assiette creuse en terre blanche, est rehaussé de très petites touches de jaune et de vert. Le chiffre est composé des lettres R et P (fig.2).

Contrairement aux renseignements que nous avons pu trouver pour "Amiral", le service "Italien" ne figure pas sur le plus ancien tarif dont nous ayons actuellement connaissance : 1902. Cela se comprend quand on saura que cette seconde assiette possède des marques de la société Barluet & Cie : la marque "B&Cie" en creux que j'ai codifiée F21 <sup>(3)</sup> et la marque imprimée au cartouche rectangulaire de type F8, c'est-à-dire précisant la raison sociale B&Cie. On est donc en présence d'une production datable de 1876 à 1884. On comprend donc que la marque au cachet H1 est très probablement le cachet F8 auquel on a enlevé le sigle B&Cie. Cette observation est valable pour bien des décors ayant ce type de marques.

Compte tenu de cette ancienneté, il semble donc logique de penser qu'on ne fabriquait plus de pièces, ni ne réassortissait le service "Italien" en 1902.

Nous avons alors pensé qu'il pouvait s'agir d'une fabrication de l'usine de Creil qui se serait



fig. 1 - assiette au décor "Italien" avec chiffre FS et couronne de marquis (musée de Montereau, don Chalumeau). Photo J. Bontillot, 1994



fig. 2 - assiette au décor "Italien" avec chiffre RP. Photo F. Noël, 1985

arrêtée en 1895, mais nos archives nous apprennent autre chose <sup>(4)</sup>. Bien qu'un seul élément soit peu probant, la découverte d'un fragment de bord d'assiette, en 1974, dans un remblai provenant de la faïencerie et étalé sur un terrain qui devint, entre 1882 et 1888, le Boulevard de la République à

**B & C<sup>ie</sup>**

F 21

marque en creux

**DÉPOSÉ  
CREIL  
MONTEAREAU  
B & C<sup>ie</sup>  
PARISIEN**

F 8

Comme indiqué dans mon Répertoire des marques, p. 47, cette marque F 8 existe avec les noms de décors : Bouquet, Fables, Italien, Japon, Mauresque, Parisien et Vigne.

**DÉPOSÉ  
CREIL  
MONTEAREAU  
JAPON**

H 1

Comme indiqué dans mon Répertoire des marques, p. 47, cette marque H 1 existe avec les noms de décors : Delft, Guirlandes, Houx, Italien, Japon, Nénuphar, Mauresque, Parisien, Pomone et Vigne.

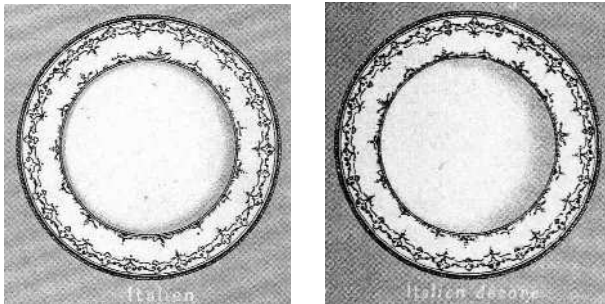


fig. 3 - assiettes au décor "Italien" et "Italien décoré" figuré sur des planches de catalogues. (extrait de M. Ariès, 1994, p. 88-89)

Montereau nous laisse à penser qu'il était fabriqué à Montereau.

Ce décor est également figuré dans deux planches de catalogues publiées en 1994 par Mme Ariès (fig.3) <sup>(5)</sup>. Notons que l'association de date entre les planches et la couverture datée de 1886 ne nous semble pas toujours recevable vu les différences de graphie des noms de décors <sup>(6)</sup>. Nous serions tenté de dater de 1886 les planches des seules pages 87, 92, 93 et 94. Les autres, dont celles contenant le décor "Italien" et "Italien décoré" seraient sans doute plus anciennes.

Un élément très intéressant est venu corroborer cette idée. Il s'agit des restes d'un petit carnet de dessins aquarellés réalisé par un artiste inconnu, travaillant pour l'une des deux manufactures associées <sup>(7)</sup>. Une petite partie des dessins qui le com-



fig. 4 - plat avec une scène du décor "Parisien" (non marqué) et ayant la bordure du décor "Italien" (coll. privée). photo J. Bontillot, 2007

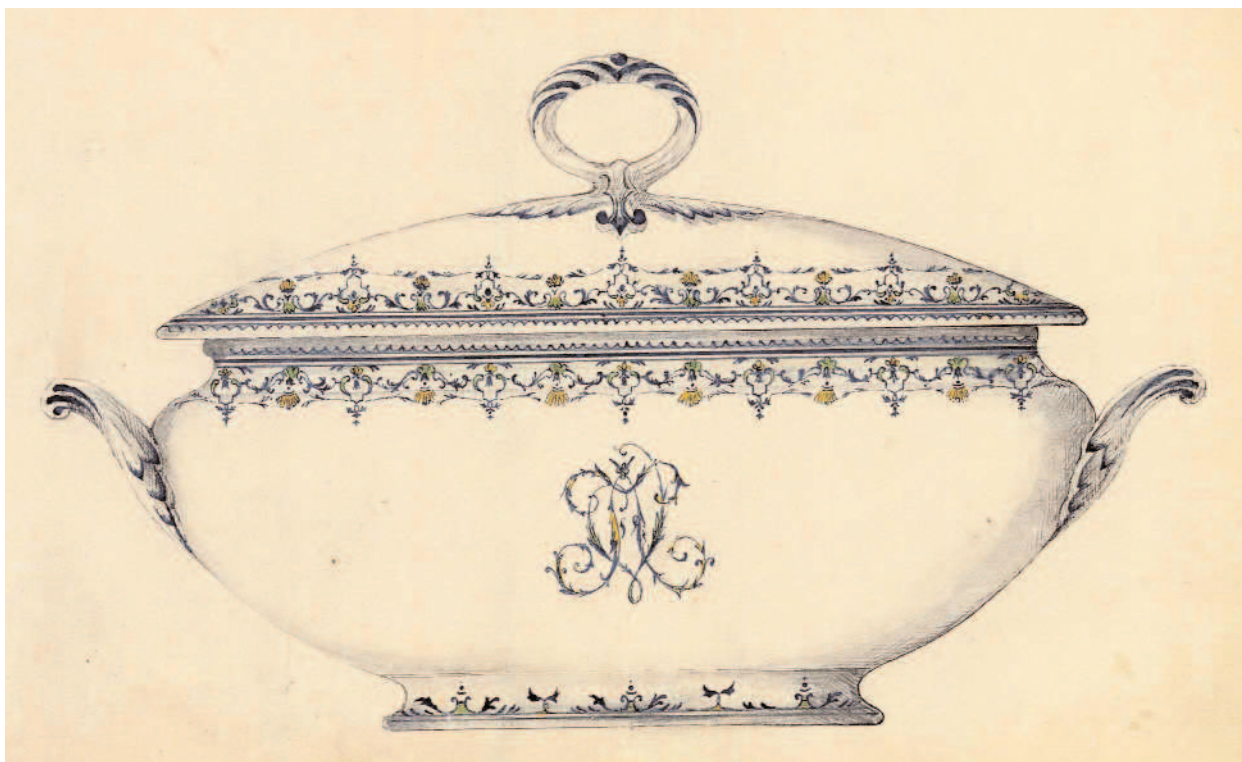
posait a été acquise par le musée de Montereau en 1994. L'autre partie est restée dans une collection privée et nous en avons déjà publié un élément dans la FD 62 à propos du décor "Trois bouquets". Le décor "Italien" qui nous intéresse figure dans ce second lot sous la forme d'un légumier sur lequel figure le chiffre AFV (fig. 5). Les autres pages montrent évidemment d'autres décors, tels que Fraise, Flora houx, Louis XV, Lichen, Muguet, Marbré, ou Toilette Fables, tous approximativement datables des années 1850-70.

Même si on n'a encore jamais rencontré de pièces avec une marque LM&C, il semble donc à peu près certain que le service de table au décor "Italien" a été créé à la fin du Second Empire.

Nous en voulons pour preuve un plat ovale au décor signé *From. Richard* dont la bordure est celle du décor "Italien". Il possède la marque LM&C que j'ai codifiée E13. Le motif central de ce plat se retrouve, plus tard, sur le célèbre service "Parisien" <sup>(8)</sup>. C'est sans doute la première version de cette création (fig. 4).

L'assiette au chiffre RP, fabriquée sous la gestion suivante, et celle aux FS couronnés, encore plus récente, nous prouvent un succès d'assez longue durée.

La "culture du hasard" que je prône assez souvent a été mise en application avec l'assiette RP qui était restée dans la famille d'un parent du propriétaire actuel. J'ai su que ses grands-parents "en avaient eu beaucoup d'autres" et, après une petite recherche généalogique, j'ai retrouvé son histoire intime. Bien que l'assiette "rescapée des injures du temps" possède une marque postérieure à 1876 nous en avons déduit que cette fabrication spéciale



ig. 5 - dessin aquarellé d'un légumier au décor "Italien" rehaussé de couleurs et présentant le chiffre AFV qui pourrait être attribué à Augustin Frontier-Valette, directeur de la faïencerie de Montereau, de 1863 à 1871 (coll. privée).

n'a pu être commandée que pour être offerte au mariage du docteur Arthur PETIT (fils d'un cordonnier) avec Marie Julie RENARD (fille d'un fabricant de chaussures) qui a eu lieu à Montereau le 18 novembre 1872. Les pièces du service d'origine avaient probablement cette marque LM&C que nous recherchons et celle qui nous fut présentée est dû au réassortiment qui a été effectué au fur et à mesure que les assiettes de ce "grand" service étaient abîmées.

Ainsi va la vie... Comme quoi, là encore, de modestes éléments peuvent nous apprendre bien des détails utiles.

notes :

- (1) - chiffre : arrangement artistique de deux ou de plusieurs lettres initiales de noms, entrelacées l'une dans l'autre.
- (2) - la marque qui figure au revers est la marque au cartouche rectangulaire de type H1 correspondant à la fabrication de la Société Anonyme C&M, laquelle est en activité pendant ce laps de temps.
- (3) - Bontillot (Jacques), *Les marques de la faïence de Creil & Montereau*, édit. des Amis de la faïence fine,

Chéroy, 2006, p.27 et p. 20-21.

(4) - Bontillot (Jacques), *A propos des tessons de faïence découverts à Montereau, de 1974 à 1994*, DFF n° 8, mai 1999, p.4 et fig.5.

(5) - Ariès (Maddy), *Creil : faïence fine et porcelaine (1797-1895)*, Lib. Guénégaud, Paris, 1994, p.88-89.

(6) - Il est prouvé que la planche de la page 91 ne concerne pas une fabrication de C&M mais qu'elle est issue d'un catalogue du Grand Dépôt, 21 et 23 rue Drouot à Paris, lequel faisait fabriquer sa collection par diverses manufactures.

(7) - Le carnet, qui a été malheureusement dépecé lors de la mise en vente des dessins qu'il contenait, indique, par ses traces d'usure, qu'il a servi pendant un certain temps. La couverture (23 x 15,5cm) porte encore une petite étiquette "Auguste Bouvier, papetier, Faubg. St Denis, 67" et, sur la page de garde, on lit "Maman" porté au crayon. Il pourrait donc s'agir du carnet de dessins d'une créatrice.

(8) - Kalt (Marion), *Les décors du service Parisien à travers les lithographies du musée Gallé-Juillet* [Catalogue de l'exposition qui a eu lieu au musée de Creil de mars à mai 2008]. Ce motif est reproduit en haut et à gauche de la page 18.

## A propos d'un "L" peint en noir : marque ou signature ?

par  
Gérard BOUÉ



fig. 1 - Assiette au décor floral peint à la main sur émail  
photo J. Bontillot, 12-2005



fig. 2 - la marque de fabrique est surchargée d'un "L" peint en noir  
photo J. Bontillot, 12-2005



fig. 3 - petit vase en faïence de couleur brun clair, avec décor floral peint à la barbotine, et dont la marque de fabrique est accompagnée d'un "L" peint en noir (voir page suivante).  
photo J. Bontillot, 12-2005

Il est assez courant de voir que, sur certaines faïences de Creil & Montereau, la marque de fabrique habituelle soit surchargée d'un grand "L" peint en noir.

Nous avons d'abord pensé qu'il aurait pu s'agir de pièces blanches, issues de la manufacture de Creil & Montereau, et décorées dans un autre atelier.

Etant donné qu'on sait qu'un faïencier, Théodore Lefront, installé à Fontainebleau, utilisa des pièces blanches de Montereau avant de pro-

duire lui-même les pièces qu'il décorait, il était assez logique de supposer que ce "L" indiquait que le décor avait été réalisé chez Lefront. Ceci n'était que supposition...

La découverte récente de ce "L" figurant sur le fond de faïences décorées à la barbotine colorée et portant la marque en creux LEFRONT pose un problème.

Pourquoi ajouter un "L" alors que l'origine de la production est clairement indiquée ?

Il semble donc que ce "L" peint ne signifie pas

Lefront mais correspond, très probablement, à la signature du décorateur.

Tout devient plus clair lorsqu'on sait que le fils de Théodore Lefront était décorateur et qu'il portait le prénom de Léon.

Il semble donc presque certain que ce "L" soit la signature de Léon Lefront.

Ceci n'est qu'une hypothèse, mais elle est séduisante...

fig. 4 - la marque de fabrique est accompagnée d'un "L" peint en noir  
photo J. Bontillot, 12-2005



fig. 5 - deux autres pièces de Creil & Montereau au décor peint et signé d'un "L" peint en noir.  
- à g. vase de 16 cm de haut ayant la marque de fabrique codifiée C5(16) de l'époque Lebeuf  
- à dr. pot couvert de 16 cm de haut ayant la marque codifiée E19 de l'époque LM&C

photos J. Bontillot, 1993 et 1996



fig. 6 - petit vase à pied bleu, monté sur bronze, au décor d'oiseau peint sur émail et signé d'un "L" peint en noir sous le pied, avec une marque en creux, et en demi-cercle, difficilement visible (sans doute celle qui est codifiée E19, de l'époque LM&C) ; il mesure 9 cm de diamètre pour 11 cm de haut (hauteur totale : 15 cm environ). On notera que le brin de fuchsia ressemble, tout comme les oiseaux, aux motifs figurant sur les deux grands vases de la fig. 7 ci-contre.

photos J. Bontillot, 12-1994



fig. 7 - ces vases, dont la forme est connue en Creil & Montereau, ont également un décor peint : oiseaux et fleurs ; il sont signés, sous le pied, d'un "L" peint en noir mais ne possèdent aucune marque en creux. Hauteur 35 cm ; diamètre col 17 cm. Leur décor a été indiqué comme pouvant être de Lefront dans le catalogue d'exposition "Le Creil & Montereau sort de la réserve", Musée de Montereau, 1998, page 38, n° 61.

photos J. Bontillot, 1988 et 1998

## Un service FLORA légué au Musée de la Vie Bourguignonne

par

Françoise DECLOQUIEMENT

Le 30 mars 1998, le musée de la Vie Bourguignonne Perrin de Puycousin, à Dijon, a reçu un legs dont une partie mérite l'attention des collectionneurs et amateurs de faïence fine dite "porcelaine opaque" de Creil & Montereau.

Madame Veuve Louis Grey a en effet offert ce qui restait d'un important service de table portant la marque du service Flora.

Ce service (N° d'inventaire 98.16.12.1 à 147) comprend huit plats ronds, trois plats ronds creux, cinq plats longs, un grand plat long à poisson, deux plats à asperges, deux plats à gâteaux sur pied, deux soupières, trois rapiers, quatre saucières dont deux avec leur plateau, quatorze pots à crème et deux plateaux, soixante-douze assiettes plates (6 séries de douze), vingt-quatre assiettes creuses (2 séries de douze).

### Origine du service

Jean-Marc Grey (1778-1863) garde forestier a eu deux enfants : Maurice, futur fabricant de moutarde et Louis, bonnetier à Dijon. Maurice ayant perdu son fils Anatole en 1870, c'est donc à son filleul et neveu Maurice (1875-1942), fils de Louis le bonnetier, que va revenir ledit service. Au décès de ce dernier le service reviendra à son fils Louis (1913-1988). C'est son épouse Clotilde Simian, décédée en 1997, qui a légué au Musée de la Vie Bourguignonne ce service.

### Maurice Grey

Ce service était destiné à l'origine à Maurice Grey, né à Urcy (Côte d'Or) le 10 juillet 1816, fabricant de moutarde à Dijon de 1843 à 1866.

Par le rachat de l'atelier de moutarde de Demartelet de Dijon, il succède ainsi à une longue lignée de moutardiers qui remonte à la 2<sup>ème</sup> moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle avec Nicolas et Claude Forey, puis Jean Rousselet reçu maître en 1788 suivi de Jean-Baptiste Guichard marchand vinaigrier en 1815 et enfin de Claude Demartelet de 1823 à 1843, alors installé au n° 32 de la rue de la Liberté à Dijon.

En 1843, Maurice Grey écrit au maire pour lui exposer qu'il est le successeur de Demartelet et, en 1844, il veut inscrire sur la devanture de son

magasin l'enseigne "Au cousin Simon". Il vend moutardes, vinaigres, articles de table et chocolat. En 1850, le n° 32 de la rue de la Liberté est à un coin de rue et il aménage la façade pour ouvrir des vitrines donnant sur les deux rues.

C'est d'ailleurs toujours à cette adresse que se situe un magasin de moutarde dont l'enseigne dijonnaise de Grey-Poupon a fait place à celle du parisien Maille. La belle collection de pots à moutarde des XVIII<sup>ème</sup> et XIX<sup>ème</sup> siècles de la collection Grey-Poupon alors exposée pour le plus grand plaisir des touristes et des collectionneurs étant à cette occasion, sinon disparue, du moins réduite à quelques pièces disposées sans goût dans des vitrines presque vides pour laisser la part belle aux pots actuels au patronyme de Maille, le plus souvent des copies d'anciens mais que les touristes semblent apprécier.

### Un pot GREY aux armes impériales

Le succès de la moutarde de Maurice Grey va faire de lui un moutardier doublé d'un ingénieur récompensé pour la qualité et le rendement de la machine qu'il a créée. En 1855 il reçoit deux médailles d'argent, l'une pour la fabrication de la moutarde, l'autre pour le perfectionnement d'une machine qui diminue les frais de fabrication. Le 10 septembre 1860, Maurice Grey devient fournisseur de Sa Majesté l'Empereur Napoléon III. Les pots à moutarde arborent immédiatement les armes impériales. Maurice Grey décède en 1897 sans héritier. Mais Auguste Poupon est entré dans la maison en 1866 et la prestigieuse marque Grey-Poupon servira d'enseigne au n° 32 de la rue de la Liberté pendant de longues années.

### Le décor

Les armoiries sont celles de la Maison de l'Empereur : sur un manteau doublé d'hermine, écartelé par le sceptre "main de justice" (main droite aux deux derniers doigts repliés, les autres doigts pointés en forme de bénédiction) croisé avec le sceptre dit de Charlemagne (statuette de l'empereur assis sur un trône tenant dans sa main droite le sceptre), l'ensemble est coiffé d'une couronne surmontée d'une croix. L'écu est posé sur le manteau.

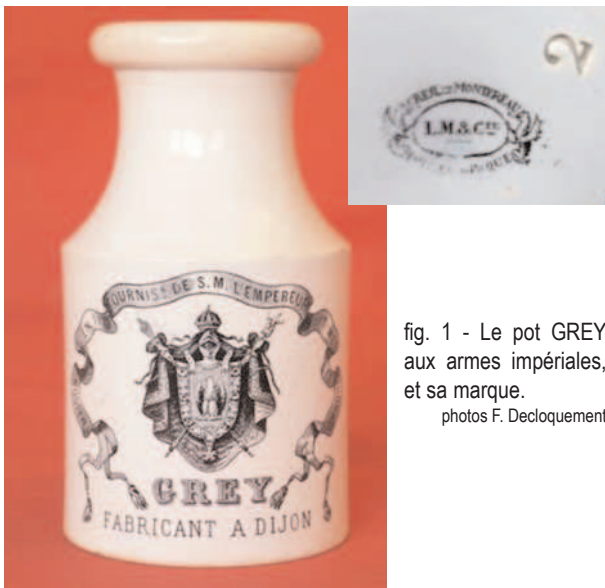


fig. 1 - Le pot GREY aux armes impériales, et sa marque.

photos F. Decloquement



fig. 2 - L'ancien magasin Grey-Poupon, au n° 32 rue de Liberté à Dijon, avec la plaque "maison fondée en 1777". photo J. Bontillot, 03-1996



fig. 3 - La mention Grey-Poupon a totalement disparu et une plaque "Maison fondée en 1747 - Antoine Maille" a même été apposée au-dessus de la vitrine vidée de ses pots. photo F. Perrodin, 04-2009

De forme rectangulaire aux coins arrondis, il est bordé sur trois côtés par un collier d'où pend une Légion d'Honneur, il est surmonté d'un heaume. Le fond de l'écu est à l'aigle déployée empiétant un foudre (d'après M. Pastureau, Traité d'héraldique, 1997).

Ce sont ces armoiries et la même banderole "MAISON FONDÉE EN 1777 / FOURNISSEUR DE S.M. L'EMPEREUR / HUIT MÉDAILLES D'HONNEUR" surmontant le nom de GREY / FABRICANT A DIJON qui sont imprimées sur le service Flora qui nous intéresse aujourd'hui.

A noter qu'une seule pièce, une saucière, porte une marque Flora, sans L.M.&Cie.



fig. 4 - Les nombreux pots qui ornent la vitrine depuis toujours ont totalement disparu ; ils ont été remplacés par des affiches vantant la "Collection Printemps-Eté 2009 / Le carré potager"... photo F. Perrodin, 04-2009

Ce service était particulièrement important car on peut penser qu'après un siècle et demi d'usage et de stockage, il se trouve actuellement très incomplet bien que comptant encore 147 pièces. On se prend à rêver à l'apparat d'une table ornée de ce service, mettant en valeur, on ne saurait en douter, quelque mets assaisonné de moutarde, pour le plaisir des yeux et des papilles.

*Voir les photos du service, pages suivantes.*

L'enseigne GREY-POUPON a laissé place, après le rachat par SEGMA-Maille en 1970, au nom du successeur d'origine parisienne.

A l'angle de la rue du Chapeau Rouge et du 32 de la rue de la Liberté subsistait encore le nom de Grey-Poupon, là même où Maurice Grey s'était installé en 1850.

Cent soixante cinq ans après, la moutarde Grey-Poupon-Maille quitte Dijon.

Les pots qui ornent encore en 1996 les angles des vitrines ont disparu, les nombreux pots XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles se sont fait modestes dans un coin du magasin pour laisser place aux moutardiers Maille de fabrication actuelle. Marketing oblige...

Avec la fuite de Maille-Amora hors de Dijon, la "moutarde de Dijon" se résumerait-elle à une simple recette ?



fig. 5 - Huit pots à crème sur leur plateau. Dimensions du plateau : 34 cm x 29,5 cm. Les pots ont une hauteur totale de 9,5 cm.  
(Inv. 98.16.12. 33 à 41)

photo F. Decloquement



fig. 6 - Les saucières sont présentées sur un plateau. La marque de l'une d'elle ne comporte pas la mention L.M. & Cie : il s'agit probablement d'un réassortiment tardif. Le plateau mesure 24 cm sur 15 cm. (Inv. 98.16.12.30 à 32)

photo F. Decloquement



fig. 7 - Le service comporte encore trois ravers à décor en relief de feuilles (24 cm x 14 cm).  
(Inv 98.16.12.28)

photo F. Decloquement



fig. 8 - Soupière (hauteur totale 29 cm, diamètre 25 cm à l'ouverture), assiette plate (diamètre 21,7 cm) et assiette creuse (diamètre 22 cm).  
(Inv soupière 98.16.12.25, assiette creuse 98.16.12.137, assiette plate 98.16.12.52.)

photo F. Decloquement



fig. 9 - Saladier (diamètre 25 cm, profondeur 13 cm) et plat creux sur pied à deux anses (31,5cm).  
(Inv. 98.16.12.22 et 98.16.12.21)

photo F. Decloquement



fig. 10 - Plat long à poisson (L 59 cm, l 27 cm), petit plat ovale (L 31 cm, l 27 cm), plat creux (diamètre 25 cm)  
(Inv. 98.16.12.17, 98.16.12.13, 98.16.12.9.)

photo F. Decloquement

## Photographie et céramique

par  
Christian THÉVENIN

Dans son *Manuel du porcelainier et faïencier* édité en 1846, Boyer augure avec beaucoup d'enthousiasme que dans un avenir proche, la photographie qui vient de naître, transformera l'art de la céramique avec des dessins de grandes qualités : "... *Bientôt le daguerréotype lui-même fournira les dessins d'une exactitude merveilleuse pour orner la vaisselle et les objets de curiosité, à tel point que le peuple, au lieu de ces dessins grossiers qui salissent les faïences communes, aura constamment sous les yeux des objets capables de l'intéresser...*" (Boyer, 1846, tome 1, page 259).

Si il est vrai que dès son avènement, la photographie a des rapports étroits avec la céramique ce n'est pas dans le sens que pense Boyer. En effet, la technique photographique ne va pas bouleverser l'art de décorer la céramique. Et paradoxalement, ce sont les photographes qui vont s'intéresser à la faïence ou à la porcelaine, plus précisément aux émaux vitrifiés, qu'ils soient sur céramique, sur métal ou sur verre. En effet, au début de la photographie, la principale difficulté est de fixer à long terme, l'image obtenue sur le support en papier ou en verre, on suppose que les émaux vitrifiés apporteront la solution à cet obstacle.

### Petite histoire de la photographie... de la *camera obscura* à la photographie en couleur

Bien avant 1826, date de la première photographie connue, les principes optiques et chimiques servant de base à la technique photographique sont déjà connus. Dès le IV<sup>e</sup> siècle avant J.C, Aristote, remarque qu'un rayon lumineux traversant un trou dans une plaque contient tous les éléments d'une image. Au Xe siècle, le savant arabe Al-Hazin invente le principe de la chambre obscure. Elle est améliorée à la Renaissance grâce à l'adoption d'une lentille : elle sert aux peintres comme accessoire de travail et aux astronomes pour observer les éclipses solaires. A la même époque, le savant italien Angelo Sala, note que les sels d'argent noircissent à la lumière. En 1725, l'allemand Johan Heinrich Schulze obtient la première "image photographique" : des pochoirs découpés et posés sur un fla-

con contenant une solution de nitrate d'argent se retrouvent dessinés en silhouette dans le liquide après une exposition à la lumière ; il n'arrive cependant pas à les fixer.

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, Thomas Wedgwood, le fils cadet du céramiste anglais Josiah Wedgwood réalise des expériences similaires. Il place des feuilles d'arbre ou des ailes d'insectes sur du papier rendu photosensible à l'aide de sels d'argent. Après exposition au soleil, il obtient des images sur le papier mais il ne trouve pas le moyen de stabiliser celles-ci.

En 1822, Nicéphore Niepce obtient la première image positive permanente en recherchant un moyen de transférer grâce au soleil, un dessin sur une pierre lithographique. Il n'utilise pas des sels d'argent mais du bitume de Judée dilué dont il enduit une plaque d'étain. Le bitume de Judée a la faculté de durcir et de plus ou moins blanchir à la lumière. Dans un premier temps, il pose sur cette plaque un dessin huilé pour le rendre translucide, et l'expose à la lumière. Il lave ensuite la plaque à l'huile de lavande et obtint ainsi une première



fig. 1 - Assiette historiée *Les Contrastes : la photographie*, dessins de Henriot, faïence fine blanche à décor imprimé, vers 1905, Manufacture de Digoin, collection du Musée de la Faïence, Sarreguemines.  
photo Ch. Thévenin

photographie stable. Quelque temps plus tard, il a l'idée de traiter à l'eau-forte la plaque ; il obtint une copie en creux du dessin qui peut être encrée et servir à imprimer du papier. En cela, il est l'inventeur de la photogravure et de l'héliogravure. En 1826, il met une de ces plaques dans une chambre noire et la pose sur sa fenêtre. Après huit heures de pose (voir fig. 1, p. 21), il plonge la plaque dans un dissolvant et obtient ce qui est considérée aujourd'hui comme la première photographie.

En 1829, il s'associe au peintre et décorateur Louis Daguerre. Dix années plus tard, en janvier 1839, Daguerre présente son système photographique à l'Académie des Sciences à Paris. Le support du daguerréotype est une plaque de cuivre argenté et sensibilisée dont le développement se fait à la vapeur de mercure et le fixage au sel de cuisine. Le système ne permet d'obtenir qu'une seule image positive qui selon l'angle du regard donne une image positive ou négative ou les deux. Le procédé a cependant un énorme succès, surtout pour les portraits.

Quelques jours après Daguerre, l'anglais William Henry Fox Talbot expose son procédé à la Royal Institution à Londres. Sa technique permet d'obtenir un négatif que l'on peut reproduire en une multitude de tirages positifs : c'est le *calotype*.

La même année, Hyppolite Bayard présente un procédé permettant d'obtenir directement un positif sur du papier. Ces travaux font l'objet de la première exposition photographique, le 24 juin 1839 à Paris. Cependant, Arago, le secrétaire de l'Académie des Sciences demande à Bayard de ne rien révéler pour ne pas faire ombrage à Daguerre.

Vers 1859, les daguerréotypes et les calotypes de Talbot sont remplacés par une nouvelle technique employant des plaques humides dont l'émulsion sensible est fixée sur le verre à l'aide d'un liquide visqueux appelé collodion, à base de nitrate de cellulose ou coton-poudre dilué dans un mélange d'alcool-éther. Les photos obtenues sont d'une grande finesse et permettent de capter toutes les nuances de lumière d'un sujet. Les plaques doivent être fabriquées, exposées et développées rapidement, avant que le collodion ne sèche. L'invention est due à l'Anglais Frederic Scott Archer en 1851.

Au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, les inventions se succèdent et améliorent les procédés. En 1847, le neveu de Niepce, Abel Niepce de Saint-Victor invente la plaque de verre albuminé qui réduit considérablement le temps de pose.

Adapté sur papier, cette technique connaît un grand succès. A la même époque, d'autres systèmes moins onéreux sont commercialisés. Ils ne permettent d'obtenir qu'une seule photographie positive à base d'un négatif. L'*ambrotype*, par exemple, est un négatif, qui posé sur un fond en tissu noir, permet d'obtenir une image positive. Avec le *ferrotype*, le verre est remplacé par une plaque de fer-blanc émaillée en noir ou en brun. L'invention est due à Adolphe Martin, en 1853. En 1871, l'Anglais Richard Maddox met au point les plaques sèches à la gélatine. Beaucoup plus rapide et pouvant être préparées à l'avance, ces plaques permettent de saisir le mouvement et obligent à la mise au point de nouveaux obturateurs mécaniques. A l'aide de ces plaques, Edward Muybridge décompose le mouvement de la marche humaine. Enfin, en 1888, l'Américain Eastman révolutionne le marché de la photographie en commercialisant un appareil léger et simple d'emploi : le *Kodak* qui permet de prendre 100 clichés sur une pellicule en bobine.

Dès 1840, des recherches sont entreprises sur la photographie en couleurs. En 1869, Charles Cros et Louis Ducos du Hauron, qui ne connaissent rien de leurs recherches respectives, présentent leurs travaux sur la méthode soustractive de photographie couleurs à la Société française de Photographie. En 1903, Louis Lumière met au point et commercialise sa plaque *autochrome* obtenue avec des grains de fécule de pomme de terre teints en vert, bleu et rouge. Employé jusque dans les années 30, le procédé est remplacé par une nouvelle pellicule, inspirée des travaux de Ducos de Hauron : le *Kodachrome*.

### **La photographie sur céramique**

Les premiers brevets pour des processus de transfert d'une image photographique sur du métal émaillé ou de la céramique sont déposés en 1854 par des photographes ou des peintres. On peut citer ceux du photographe Millet, des peintres Bulot et Cattin.... Mais le plus fameux procédé est dû à un photographe parisien, Lafon de Camarsac, également en 1854. En 1858, il publie un mémoire qu'il avait présenté à l'Académie des Sciences en juin 1855 : *Application de l'héliographie aux arts céramiques, aux émaux, à la joaillerie, aux vitraux ou transformation de dessins photographiques en peintures vitrifiées*. En 1868, il publie en second ouvrage sur la méthode d'obtenir des *Portraits photographiques sur émail vitrifié et inaltérables*

comme les peintures de Sèvres. En 1862, il présente une tasse et une sous-tasse décorées d'un portrait photographique à l'Exposition de Londres, où il reçoit une médaille d'or ; il en obtient une seconde à l'Exposition de Paris de 1867. Il réalise ainsi plus de 15.000 photographies émaillées qui, à l'époque, sont considérées comme aussi fines que les peintures des porcelaines. Pour les photos monochromes, il réalise un tirage positif au collodion sur une plaque en verre, détache délicatement ce positif de la plaque avant de le transférer sur la pièce à décorer, de le saupoudrer d'émail et de la cuire au four.

Dans les années qui suivent, de nombreux photographes européens se penchent sur le sujet : Henri Garnier, Alphonse Salmon, Poitevin, Mathieu Déroche, Joubert, Swan, Charles Poyard... Entre 1854 et 1900, l'on note le dépôt de plus de 50 brevets en France uniquement.

En même temps que le dépôt de brevets en France et en Europe, de nombreux écrits paraissent sur le sujet : Roux en 1887 (*Traité pratique de photographie décorative appliquée aux arts industriels*) ; Héliécourt en 1901 (*La photographie vitrifiée, mise à la portée des amateurs. Procédés complets pour l'exécution, la mise en couleur et la cuisson des émaux photographiques, miniatures, céramiques, vitraux*). On peut encore citer les travaux de Geymet (1873, 1885 et 1889), d'Aiker (1872), de Godard (1888), de Villon (1890)...

A la suite de ces travaux, quelques manufactures appliquent ces méthodes ou tout au moins entament des essais. Il existe deux principes d'application. La première est l'insolation directe de la pièce à décorer après dépose d'une gélatine sensible. La photo est ensuite développée puis saupoudrée de pigments vitrifiables avant d'être cuite au four. La seconde méthode emploie le transfert d'impression.

Les deux méthodes sont relativement complexes à mettre en œuvre et sont difficiles à industrialiser. Apparemment, peu de manufactures se sont lancées dans ce type de production, les résultats ne sont pas toujours convaincants. Il semble également que la clientèle ne soit pas séduite, elle reste très attachée aux décors traditionnels, peints ou imprimés. Le sujet photographique peut paraître trop proche du réel et donner au décor un aspect trop réaliste. Cependant, dans la seconde moitié du XIXe siècle, un grand nombre de photographes propose à leur clientèle des assiettes, des plats ou des médaillons ornés de portrait photographique.

Le plus grand succès de la photographie céramique a été, et l'est encore de nos jours, la fabrication de plaques mortuaires ornées du portrait photographique du défunt. A la fin du XIXe siècle, Limoges en est le plus grand centre de production (Ferrer J.-M. et Grandcoing Ph., 2000).



fig. 2 - Assiette avec portrait photographique, faïence fine blanche à décor peint et photographie, vers 1900, A. Dutrait, photographe et céramiste à Clermont-Ferrand et manufacture de Digoin, collection particulière. photo Ch. Thévenin

A l'exposition de 1867, le jury note que des applications nouvelles méritent d'être citées : "... tels sont encore le transport et la vitrification des épreuves photographiques sur et sous couverte. MM. Villeroy et Boch de Mettlach, M. Grüne de Berlin, M. Poyard de Paris ont présenté des spécimens intéressants de ce procédé qui nous semble fournir à la décoration céramique un élément nouveau" (Girard A., 1867, p. 150). A Toulouse, les ateliers de peinture et de dorure de Charles Fouque fils présentent, en 1858, un nouvel emploi de la photographie sur la porcelaine qui assure "... la fidélité et la netteté des figures" (Rapport de l'Exposition des Beaux-Arts de l'Industrie à Toulouse, 1866, p. 550). Chez Haviland & Cie à Auteuil, Louis Vidal, professeur à l'École des Arts décoratifs, entame vers 1886, des essais avec Jochum, directeur des ateliers d'impression (Plinval de Guillebon R. de, 1995, p. 193).

En Angleterre, Wedgwood introduit expérimentalement le procédé vers 1875 en créant un studio photographique et en embauchant un photographe. Wedgwood dépose une série de brevets mais la

production n'a pas un grand succès. La manufacture essaie également de reproduire sur carreau par procédé photographique des dessins, en particuliers ceux du Colonel Henry Hope Crealock, un ancien militaire qui avait quitté un moment l'armée pour vivre sa passion artistique. En mars 1876, Godfrey Wedgwood lui commande une douzaine de dessins afin de les photographier, il lui propose la somme de deux guinées et demie. Dans une lettre, Wedgwood lui écrit qu'il est "... incapable de parler du sujet de la photographie. Jusqu'à présent rien ne montre que c'est un processus rapide et donc nous n'avons pas réussi à rendre notre fabrication en grande quantité..." (Reilly R., 1995, p. 332). Les manufactures de Minton et de Derby commercialisent également quelques pièces, vaisselle ou carrelage, ornées de photographies. En Allemagne, à la manufacture de porcelaine de Berlin, des photographies sont reproduites sur de la porcelaine depuis 1860 (Plötz-Peter H., 2003, p. 81).

Pour la fabrication des moules des lithophanies, E.-O. Lami dans son *Dictionnaire de l'Industrie et des Arts industriels* de 1881-1891, décrit un procédé permettant de remplacer le travail de modelage des moules par un moyen photographique. Une plaque recouverte d'une gélatine bichromatée, est exposée à la lumière à travers un négatif photographique, elle est ensuite placée dans un bain d'eau chaude qui dissout la gélatine non insolubilisée par la lumière. On obtient ainsi des reliefs plus ou moins marqués qui constitue un moule pour le coulage des lithophanies. On réalise également avec cette même technique, des émaux ombrants (fig. 3).

### Le décor photographique à la manufacture de Sarreguemines

A la fin du siècle, la manufacture de Sarreguemines entreprend la réalisation d'une série d'assiettes de forme lentille sur des hommes célèbres. Le décor de ces assiettes associe un portrait photographique du personnage et des scènes monochromes relatant des épisodes remarquables de sa vie. On trouve dans cette série essentiellement des personnages politiques, les présidents de la III<sup>e</sup> République, des papes, le tsar de Russie, on remarque également Victor Hugo et Louis Pasteur. Le plus souvent, les portraits sont signés des plus grands photographes de l'époque, Nadar, Pierre Petit, Pacetti...

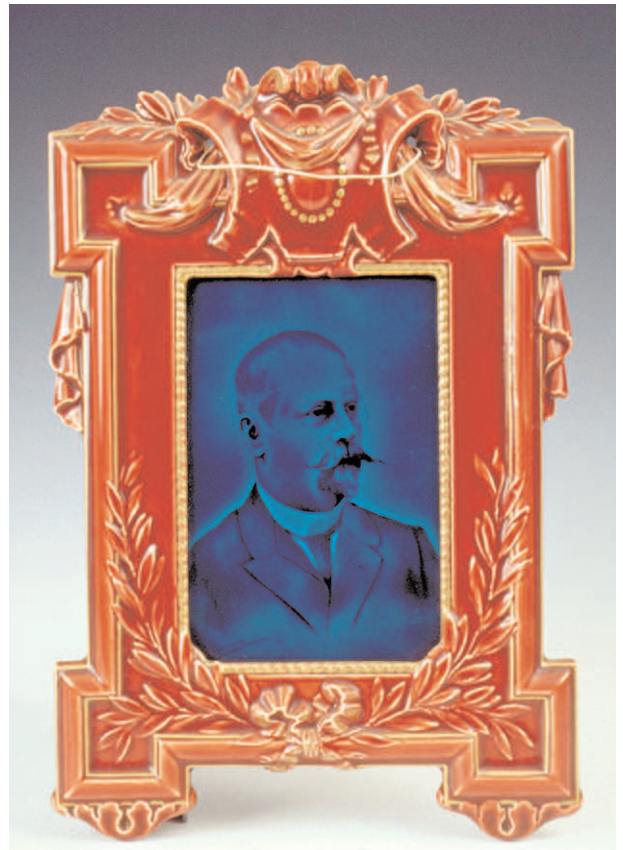


fig. 3 - Cadre avec portrait de Paul de Geiger, directeur de la manufacture de Sarreguemines de 1872 à 1913, faïence fine blanche à décor d'émaux ombrants, vers 1900, Manufacture de Sarreguemines, collection du Musée de la Faïence, Sarreguemines.

photo Ch. Thévenin



fig. 4 - Assiette historiée Victor Hugo, photographie de Nadar, faïence fine blanche à décor imprimé et chromo-photolithographique, vers 1900, Manufacture de Sarreguemines, collection du Musée de la Faïence, Sarreguemines.

photo Ch. Thévenin

Au début du XXe siècle, la manufacture de Sarreguemines commercialise des *photochromes* sur des plats ou des assiettes décoratifs reproduisant des tableaux célèbres, des scènes pastorales, des costumes traditionnels, essentiellement des Alsaciennes et des Lorraines ainsi que des vues de villes touristiques françaises et européennes : Paris, Strasbourg, Saint-Pétersbourg, Munich, Venise...

Conservé par le Musée de la Faïence de Sarreguemines, le journal quotidien (de 1899 à 1935) d'un ingénieur de la manufacture de Sarreguemines, Charles Chérix, apporte de nombreux renseignements sur les essais et les procédés employés par cette faïencerie à l'aube du XXe siècle.

Dès 1898, il semble qu'un atelier de photographie et de photogravure est implanté à la manufacture pour la reproduction des décors. A partir des années 1900, des essais de transfert sur pierre lithographique de photographies et de dessins par phototypie débutent. Le 1er mars 1901, Chérix note dans son journal : "...Le procédé que nous étudions consiste à faire une copie sur plaque de gélatine qu'on reporte ensuite sur pierre par simple encre. Nous avons pu nous assurer que la reproduction lithographique se fait sans accroc, la seule difficulté que nous rencontrons est dans la préparation de la plaque de gélatine, celle-ci doit être portée en couche très homogène sans boursoflures adhérant fortement à la plaque de verre ou de cuivre. Nous avons plusieurs essais en train pour arriver au résultat voulu. Les épreuves obtenues de cette manière sont d'une extrême finesse ce qui permettrait d'augmenter les décors lithochromiques sans grande dépense...". Le 31 mars de cette même année, un dénommé Manias, spécialiste venu de Strasbourg, apporte des explications sur la méthode à suivre pour obtenir de bons résultats avec la phototypie, technique d'impression en demi-teinte de photographies reproduites sur plaque de verre.

Par la suite, on note dans le journal que de nombreux motifs de dessins et des photographies, sont transférés sur pierre lithographique au moyen de la photo, c'est le cas par exemple des sujets d'assiettes décoratives de Albert Guillaume, *Madame est servie* (fig. 5) ou *Mes 28 jours* mais également les marbrures dessinées par les veines du marbre poli. Grâce à la photographie, il est également possible d'agrandir ou de réduire les dessins à la taille désirée. Le 16 mai 1904, à la suite de ces travaux, la manufacture de Sarreguemines dépose un brevet



fig. 5 - Assiette historiée *Madame est servie*, dessin d'après Albert Guillaume, faïence fine blanche à décor imprimé, vers 1905, Manufacture de Sarreguemines, collection du Musée de la Faïence, Sarreguemines. photo Ch. Thévenin



fig. 6 - Plat décoratif *Cathédrale de Kazan à Saint-Pétersbourg*, faïence fine blanche à décor chromo-photolithographique, vers 1907, Manufacture de Sarreguemines, collection du Musée de la Faïence, Sarreguemines. photo Ch. Thévenin

pour un procédé permettant d'obtenir des images photographiques émaillées sur les objets en faïence, en porcelaine et en terre cuite.

En 1907, Chérix indique que l'atelier reçoit

d'un représentant de la société Lumière, deux *autochromes* reproduisant un vase en lithocérame ; la manufacture entreprend immédiatement des essais. Dans son journal, Chérix consigne également des anecdotes pittoresques. Ainsi, on y apprend que le 5 avril 1907, M. Schmitt de la manufacture est allé photographier un bœuf gras du boucher Roz devant l'abattoir, sans doute pour la réalisation d'un objet publicitaire.

Grâce à ce journal, on se rend compte de la grande réactivité de la manufacture pour la mise en production d'un nouveau produit. Pour exemple, on peut suivre le cheminement de la création d'un plat orné de *La Madone à la chaise* de Raphaël :

30 mai 1907 : réception d'une carte postale colorée



fig. 7 - Epreuve d'essai cyanotypique sur papier de la *Madone à la chaise* de Raphaël, vers 1907, Manufacture de Sarreguemines, collection du Musée de la Faïence, Sarreguemines.

photo Ch. Thévenin



fig. 8. Plaque lithographique le *Casino et les jardins de Monte-Carlo*, vers 1910, Manufacture de Sarreguemines, collection du Musée de la Faïence, Sarreguemines.

photo Ch. Thévenin



fig. 9. Plat décoratif *Madone à la chaise* de Raphaël, faïence fine blanche à décor chromo-photolithographique, vers 1907, Manufacture de Sarreguemines, collection du Musée de la Faïence, Sarreguemines.

photo Ch. Thévenin

du tableau et demande d'un cliché original à la *Neue Photographische Gesellschaft* à Berlin ;

10 juin 1907 : réception du cliché (coût 1 mark) ;

13 juin 1907: agrandissement du cliché ;

13 juillet 1907 : les quatre pierres lithographiques (une pour le noir et trois pour les couleurs) sont prêtes ;

6 août 1907 : le premier plat à *la Madone à la chaise* sort du moufle, il est considéré comme correct et commercialisable.

Cette méthode décorative se poursuit jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale, en particulier avec des assiettes commémorant les exploits d'aviateurs comme l'Américain Charles Lindbergh ou les français Costes et Le Brix. Le 17 avril 1928, deux jours après leur atterrissage triomphal à Paris suite à leur traversée sans escale de l'Atlantique Sud et à leur tour du monde à bord de leur Breguet, la faïencerie de Sarreguemines reçoit les portraits photographiques de Costes et Le Brix pour éditer une assiette commémorative (fig. 10).

De nos jours, comme dans le passé, les produits en céramique à décor photographique sont



fig. 10. Assiette commémorative Costes et Le Brix, faïence fine blanche à décor imprimé, vers 1928, Manufacture de Sarreguemines, collection du Musée de la Faïence. photo Ch. Thévenin

rare. La production se cantonne à la fabrication de plaques mortuaires et à l'édition d'assiettes ou d'objets commémoratifs, essentiellement dans les pays anglo-saxons. L'invention de la photographie n'a donc que peu transformé l'art de la décoration sur céramique. Le réalisme du décor photographique semble avoir restreint les ventes. Cependant, comme c'est le cas à la manufacture de Sarreguemines, son emploi pour la reproduction sur plaque lithographique des décors peints ou dessinés a permis d'améliorer et de faciliter le travail des lithographes. La recherche dans les archives d'autres manufactures industrielles permettraient de voir si cette pratique est spécifique à Sarreguemines ou si elle s'est développée. Il est à noter que ce texte doit être considéré comme l'ébauche d'une étude qui mériterait d'être approfondie et complétée.

## Remerciements

Je tiens à remercier Mme Marie-Germaine Beaux-Laffon de Lavaur, M. Jacques Peiffer de Longwy et M. Emile Decker de Sarreguemines pour les renseignements qu'ils m'ont fournis.

## Bibliographie

- Boyer (M.), *Manuel complet du porcelainier, du faïencier, du potier de terre, du briquetier et du tui-lier*, Paris, Manuel Roret, deux tomes, 1846.
- Decker (Emile), Hoffmann (Diana) et Thévenin (Christian), *Des hommes, des terres, des machines. La production de la faïence à la manufacture de Sarreguemines*, Musée de Sarreguemines, 1998.
- Ferrer (Jean-Marc) et Grandcoing (Philippe), *Des funérailles de porcelaine. L'Art de la plaque funé-naire en porcelaine de Limoges au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Edition Culture & Patrimoine en Limousin, 2000.
- Frizot (Michel, sous la direction de), *Nouvelle his-toire de la Photographie*, Larousse, Paris, 2001.
- Girard (Aimé), *Exposition universelle de Paris de 1867 : rapports du Jury international, faïences fines, faïences décoratives et porcelaines tendres*, Paris, 1867.
- Lami (E.-O.), *Dictionnaire encyclopédique et bio-graphique de l'Industrie et des Arts industriels*, Paris, Librairie des Dictionnaires, 10 volumes, 1881-1891.
- Plinval de Guillebon (RéGINE de), *Faïences et porcelaine de Paris, XVIII<sup>ème</sup> et XIX<sup>ème</sup> siècles*, Edition Faton, Dijon, 1995.
- Plötz-Peter (Hannelore), "Umdruckdekore auf Porzellanen des KPM Berlin. Beispiele auf Objekten aus Privatbeitz" dans *Keramos*, 179/180, 2003.
- Reilly (Robin), *Wedgwood, the new illustrated Dictionary*, Antique Collector's Club, Londres, 1995.
- Rosenblum (Noami), *Une histoire mondiale de la Photographie*, Paris, 1998.

Le texte ci-dessus est celui d'une communication de l'auteur au colloque "Rencontres autour de la faïence fine" qui s'est tenu à Sarreguemines en mai 2007.





Cette assiette en terre de pipe, aperçue en brocante il y a bien longtemps et dont nous n'avons pris qu'une photo en noir et blanc, possède une marque en creux et en long CHANTILLY. On notera que la bordure est constituée d'une frise présentant de petites perles losangiques, en creux et en bosse, en alternance. La grosse fleur et la bordure de feuillages sont peintes en mauve. Cet ensemble est accompagné de fleurs jaunes.

photo J. Bontillot, 1979



#### **Droit d'auteur et droit de reproduction réservés.**

En vertu de la loi n° 2006-961 du 1er août 2006, relative au code de la propriété intellectuelle (partie législative, 1ère partie, art. L.111-1), l'auteur d'une oeuvre de l'esprit jouit sur cette oeuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous. Ce droit comporte des attributs d'ordre intellectuel et moral ainsi que des attributs d'ordre patrimonial.

Toute reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droits ou ayants cause est illicite. Il en est de même pour la traduction, l'adaptation ou la transformation, l'arrangement ou la reproduction par un art ou un procédé quelconque (art. L.122-4).

Toute édition d'écrits, de dessin ou de toute autre production, imprimée ou gravée en entier ou en partie, au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs, est une contrefaçon et toute contrefaçon est un délit. La contrefaçon d'ouvrages publiés en France est punie d'un emprisonnement de 3 ans et de 300.000 euros d'amende (art. L.335-2). Est également un délit de contrefaçon toute reproduction, par quelque moyen que ce soit, d'une oeuvre de l'esprit faite en violation des droits de l'auteur, tels qu'ils sont définis par la loi (art. L.335-3).

La copie strictement réservée à l'usage privé de la personne qui la réalise, et non destinée à une utilisation collective, est autorisée, ainsi que les analyses et les courtes citations, sous réserve que soient indiqués clairement le nom de l'auteur et la source (art L.122-5).



Ce numéro de "Passion Faïence" a été édité par l'association de recherche et d'édition bénévole

***Les Amis de la faïence fine***

*14 rue Emile Guillaume - 89690 - Chéroy (France)*

----- <http://www.amisfaiencefine.tk> ----- [amisfaiencefine@wanadoo.fr](mailto:amisfaiencefine@wanadoo.fr) -----

Directeur de la publication : Jacques Bontillot.

Imprimé par S.I.G.G., Les Grands Thénards - 89150 Domats

ISSN 1274-0438.

Dépôt légal à parution.