

4
2005.
6287

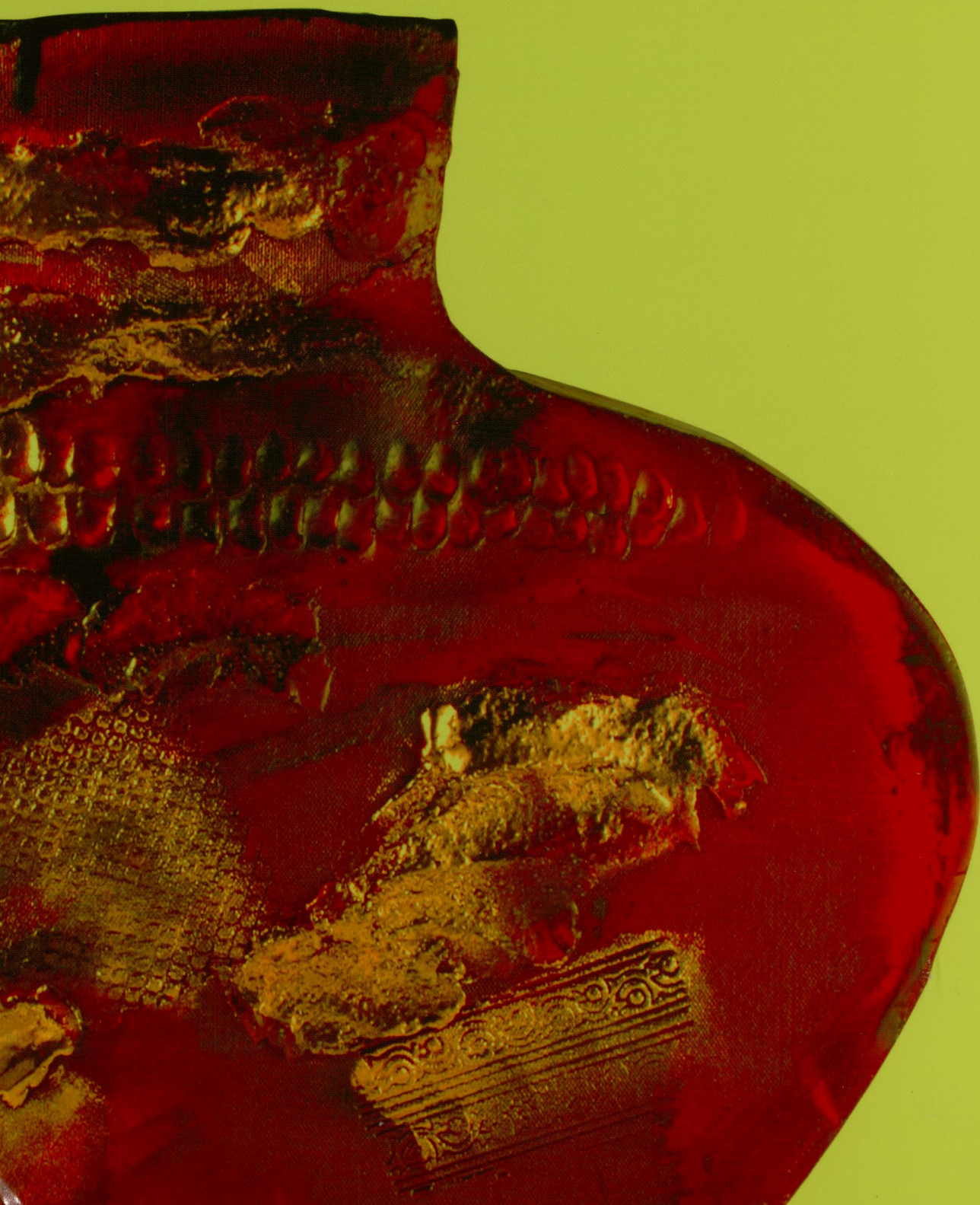
Cinquante ans de céramique française

1955-2005

Une collection nationale

Antoinette Faÿ-Hallé





Cinquante ans de céramique 1955-2005 française

Une collection nationale

<36631160530018

S

<36631160530018

Bayer. Staatsbibliothek

11 10956

1^{re} de couverture :

Robert Deblander, Vase à couverture
céladon, vers 1980, porcelaine
dure, Vase boule rouge de cuivre,
vers 1980, porcelaine dure (p. 76)

1^{er} rabat :

Jean-Paul Lith, Vase, 2004, terre
vernissée (p. 179)

4^e de couverture :

Daniel de Montmollin, Vase, 2004,
grès émaillé (p. 71)

2^e rabat :

Pascale Proffit, *Points de
suspension*, 1988, terre cuite (p. 135)

ISBN : 2-7118-4953-8
EC 70 4953

© Éditions de la Réunion
des musées nationaux,
Paris, 2005
49, rue Étienne-Marcel,
75001 Paris

© Succession Picasso, 2005

© Adagp, 2005

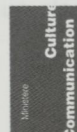
Cinquante ans de céramique 1955-2005 française

Une collection nationale

Antoinette Faÿ-Hallé
Conservateur général du
Patrimoine, chargé du musée
national de Céramique, Sèvres



Réunion
des Musées
Nationaux



Sommaire

Préface	p. 6
Avant-propos	p. 12
 La céramique d'artiste : ses origines	 p. 16
Émile Decoeur, la leçon de la perfection	p. 18
Francine Del Pierre ou la Chine traduite en faïence	p. 20
Pablo Picasso, le libérateur des tabous	p. 22
Vassil Ivanoff, l'adoption du grès	p. 24
 Après Picasso, le sud de la France : la fidélité à la faïence	 p. 28
Jean Derval, le sculpteur	p. 30
Gilbert Portanier, la magie du décor	p. 32
Jean-Paul van Lith, de l'or et du feu	p. 34
 Le grès sauvage, triomphe des années 1970	 p. 36
Jacqueline Lerat, entre naturalisme et abstraction	p. 40
Élisabeth Joulia, la terre libertaire	p. 42
Albert Vallet, le constructivisme	p. 44
Yves Mohy, l'architecte	p. 46
Rémi Bonhert, la matière	p. 48
Jean Linard, le baroque	p. 50
Claudine Monchaussé, les totems	p. 52
Claude Gaget, Daniel Gauthier, Nicole Crestou,	
Charlotte Poulsen, Marie-Jo Brisson, La Borne aujourd'hui : un peu d'Afrique ?	p. 54
Hervé Rousseau, La Borne aujourd'hui : un gros morceau d'Afrique !	p. 56
Robert Deblander ou l'abstraction minimaliste	p. 58
Pierre Baey, le monde transpercé par le rêve	p. 62
Antoine de Vinck, ou quand les Cyclades rejoignent la Flandre	p. 64

Préface

Le grès émaillé, la séduction de la couleur	p. 66
Norbert Pierlot, le rustique par quoi tout commença	p. 68
Daniel de Montmollin, la céramique comme une mystique	p. 70
Anne Kjaersgaard, la Danoise, le triomphe du bleu et de la liberté	p. 72
René Ben-Lisa et ses boules en pierres précieuses	p. 74
Robert Deblander, la pureté	p. 76
Claude Champy, puissance	p. 78
Jean-François Fouilhoux, le céladon mieux qu'en Chine !	p. 80
Jean Girel, une subtile perfection	p. 82
Hans Hedberg, l'émail sublimé par le trompe-l'œil	p. 84
Les installations, la virtuosité	p. 86
Nicole Giroud, de la transmutation de l'étoffe en porcelaine	p. 88
Alain Bresson, l'envol de la porcelaine	p. 90
Daniel Pontoreau, le maître des installations	p. 92
Bernard Dejonghe, de la forêt au musée	p. 94
Jacques Kaufmann, l'abstraction pure	p. 96
Nadia Pasquer, des formes et du cosmos	p. 98
Ursula Morley-Price, une Anglaise installée en France	p. 100
Yoland Cazenove, de la terre au décor de la terre	p. 102
La terre cuite, symbole d'indépendance	p. 104
Claire Debril, celle qui façonne la terre la plus fine	p. 106
Fanny Ferré, une population de Gitans	p. 108
Pierre Bayle, d'une technique antique à la modernité	p. 110
Anne Bulliot, ou la terre à l'état pur	p. 112

Le raku, une révolution comme on les aime	p. 114
Camille Viot, une technique japonaise, un esprit africain	p. 116
Edmée Delsol ou l'union de la terre et du verre	p. 118
Jean-Pierre Viot ou l'influence japonaise	p. 120
Haguiko, la Japonaise qui adopta la France	p. 122
François Belliard ou la pomme de terre frite traitée comme un vase de Sèvres	p. 124
 Le bonheur de la ronde-bosse	p. 126
Serge Bottagisio et Agnès Decoux, la fantaisie virtuose	p. 128
Jacques Buchholtz, l'homme aux villages	p. 130
Jean-Louis et Michèle Raymond, du grès pour la vie	p. 132
Pascale Proffit, une fantaisiste née	p. 134
Françoise Carrasco ou l'humaine condition	p. 136
Daphné Corregan, une vision libérée	p. 138
Roger Capron, Méditerranée et modernité	p. 140
Jacky Coville et ses monstres gentils	p. 142
Gérard Lachens, la terre en bande dessinée	p. 144
 Le décor, encore et toujours	p. 146
Alain Girel ou le baroque ressuscité	p. 148
Michel Lanos, la fantaisie faite homme	p. 150
Claude Varlan, le peintre par excellence	p. 152
Catherine Vanier, de la calligraphie arabe à l'abstraction	p. 154
Pierre Alechinsky, lave et peinture, ça brille !	p. 156
 Conclusion	p. 158
Liste des œuvres des céramistes français ou vivant en France, conservées au musée national de Céramique en 2005	p. 161
 Bibliographie	p. 188

Préface

Alexandre Brongniart a créé le musée « céramique et vitrique » dans les toutes premières années du XIX^e siècle afin de constituer une documentation complète concernant les techniques de fabrication de la céramique de tous les temps et de tous les pays. À son époque, il n'existait pas de fabrication en dehors des manufactures. Faire de la céramique ne se concevait pas sans des manouvriers, qui préparaient les pâtes, des mouleurs, des tourneurs, des émailleurs, des retoucheuses (mais oui, les métiers étaient « sexués »), des peintres, des chefs de four (souvent le patron) et des marchands. Certes, une même personne devait souvent jouer plusieurs rôles à la fois, mais cela était subi et non voulu. Si nous souhaitons prolonger fidèlement l'action d'Alexandre Brongniart, devons-nous collectionner les objets fabriqués par des artistes céramistes indépendants ? La technique est rarement l'aspect primordial de leurs œuvres, d'autant plus que la virtuosité technique est aujourd'hui méprisée, au moins officiellement. La réponse ne peut pas venir de Brongniart : la question ne se posait pas à son époque.

Il nous suggère pourtant ce qu'il faut faire, à partir de son propre modèle : Alexandre Brongniart a commencé à réunir des pièces provenant des manufactures contemporaines de son époque, au point que les collections du musée national de Céramique peuvent être utilisées comme des points de repère pour dater les productions de son temps, même quand ces productions n'étaient pas, techniquement parlant, novatrices. Nous avons la conviction que notre illustre fondateur aurait voulu la collection que nous avons rassemblée au cours de ces vingt dernières années : elle est un prolongement de son action, sinon de ses écrits.

Les aléas de l'histoire ont provoqué des différences sensibles entre les diverses périodes quant aux capacités du musée national de Céramique à acquérir des pièces contemporaines : le musée a été fondé par Alexandre Brongniart, officiellement en 1824, publié sous la forme d'un catalogue en 1845 (où se trouve la préface par laquelle Brongniart nous a transmis sa philosophie de créateur de musée, avec des propos qui laissent rêveurs lorsqu'il explique qu'il est agacé par le désir de ses visiteurs de pouvoir admirer les porcelaines de Sèvres alors qu'il veut seulement leur montrer « comment » se fait la céramique, et non les pièces elles-mêmes). Enfin, Alexandre Brongniart publia, à Paris en 1841-1844, son *Traité des arts céramiques ou des poteries, considérées dans leur histoire, leur pratique et leur théorie*. L'objectif de la collection était donc, pour lui, atteint.

Par la suite, ses successeurs ont cherché à donner satisfaction aux visiteurs du musée : le premier conservateur, nommé à ce poste par Brongniart, Désiré Riocreux,

poursuivit son œuvre jusqu'à sa mort, en 1872, mais il commença d'acquérir des pièces pour des raisons historiques (pour montrer en quoi avait consisté la production de tel ou tel centre, par exemple) ou esthétiques (acquisitions d'œuvres pour leur seule beauté). Ses successeurs prolongèrent sa politique... et à partir des années 1870 les acquisitions de pièces pour des raisons purement techniques furent désormais le fait du musée parisien des Arts et Métiers.

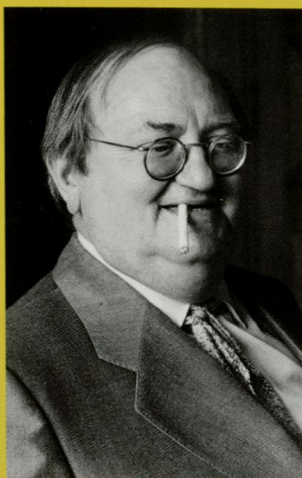
Où situer l'entrée des 1752 pièces de la collection Grollier, en 1909 ? Le baron de Grollier avait choisi ses pièces en fonction de leurs marques ; ainsi le musée de Sèvres possède-t-il une superbe collection de porcelaines vénitiennes du début du XVIII^e siècle : elles portent de magnifiques initiales allégrement dessinées... Chaque génération depuis deux siècles maintenant a ainsi laissé la trace de sa vision propre de la céramique, l'une s'intéressant à l'archéologie, l'autre au déroulement historique, etc. Notons pourtant que certains points de vue ne furent jamais adoptés : ainsi le point de vue sociologique ou iconographique. Dans tous les cas, il s'agit de s'intéresser à la céramique, par elle-même et pour elle-même. C'est tout.

En 1927, la manufacture nationale de Sèvres obtint un statut d'indépendance financière, pour pouvoir gérer librement ses investissements. Hélas, deux ans avant la crise de 1929, la date était mal choisie pour ce faire. Elle dut donc, en 1934, renoncer à la gestion de son musée, qui fut désormais placé sous la tutelle de la Direction des Musées de France et sous la responsabilité du conservateur en chef du département des Objets d'art du musée du Louvre. Les acquisitions du musée en souffrirent : les crédits des musées nationaux étaient peu importants et consacrer de l'argent à un « musée technique de banlieue » n'a vraiment traversé l'esprit de personne. La recherche de pièces « intéressantes », autrement dit du meilleur rapport « qualité-prix » a donc constitué l'essentiel de la politique d'acquisitions de conservateurs par ailleurs bridés dans leurs ambitions, d'une part, par le manque d'espace du musée (conserver 50 000 pièces dans 3 000 mètres carrés représente un défi peu enviable), d'autre part, par la difficulté que l'on rencontre à faire acquérir des objets contemporains par une commission d'achat¹ entièrement composée d'hommes hautement spécialisés dans l'art du passé. Ainsi l'on se persuada que le musée

1. Jusqu'en janvier 2004, les acquisitions des musées nationaux étaient entre les mains de deux commissions, siégeant successivement : d'abord, le Comité des conservateurs, composé d'une trentaine de conservateurs, se réunissant une fois par mois sous l'égide du directeur des Musées de France ; ensuite le Conseil des Musées de France, véritable commission décisionnelle par délégation du ministre de la Culture, composé de donateurs, personnalités diverses et représentants des grands corps de l'État.

Les crédits, qu'apportent les droits d'entrée dans les musées nationaux, abondés par les bénéfices réalisés par la Réunion des Musées nationaux et par des subventions du ministère de la Culture, ont pu atteindre pour l'ensemble des musées nationaux jusqu'à deux cents millions de francs environ. Les réunions du Comité des conservateurs étaient mensuelles, chaque conservateur proposait les acquisitions qui lui paraissaient souhaitables, le vote ayant lieu en fin de séance. En principe, les acquisitions de chaque musée étaient totalement indépendantes de l'apport en droits d'entrée qu'il représentait dans le budget commun.

Les objets dont le prix était inférieur à cent mille francs n'étaient pas soumis au Conseil des Musées de France : les acquisitions étaient alors effectuées par le seul Comité des conservateurs. Il va sans dire que ce fut le cas de presque toutes les acquisitions de céramique contemporaine du musée national de Céramique.



François Mathey

national d'Art moderne devait prendre son indépendance, ce qu'il fit lors de la création du centre Georges-Pompidou.

Instruit par l'expérience, Hubert Landais, directeur des Musées de France lorsque je pris mes fonctions de chef d'établissement, en 1982, appuya donc mes demandes, permettant à presque toutes de connaître des décisions favorables : le Comité

des conservateurs a toujours su obéir au directeur lorsque celui-ci manifestait clairement sa position.

Après le départ à la retraite d'Hubert Landais, en 1987, la situation changea du tout au tout : les directeurs suivants furent de purs produits de l'énarchie, qui n'avaient guère de capacité à imposer une décision à une commission qui se trouvait compétente devant ces demandes inédites : aucun autre musée national n'était concerné par l'art contemporain, le musée national d'Art moderne relevant désormais d'une autre structure administrative. Si bien que dans les années 1987-1994, on en vint à une moyenne de quatre objets contemporains refusés pour un seul accepté. Le Comité des conservateurs ne remplissait donc plus son rôle, tout en admettant parfaitement la nécessité théorique d'acquérir des céramiques contemporaines pour le musée de Sèvres. Seulement, dans le secret du vote, chaque conservateur se sentant incompetent, peu désireux de voir ces objets bizarres envahir la cheminée de son propre appartement (là n'était certes pas la question, mais c'est bien ainsi qu'elle était vécue), refusait mes demandes comme s'il s'agissait d'un non-choix, alors qu'il s'agissait d'un refus.

Si bien que Françoise Cachin, directeur des Musées de France de 1994 à 2001, appuya ma demande, en 1996, de me confier tous les ans une enveloppe financière me permettant l'achat de céramiques contemporaines sans devoir soumettre au Comité des conservateurs toutes les pièces une par une. L'acquiescement du Comité se faisait désormais *a posteriori*, par le vote d'une nouvelle enveloppe financière l'année suivante.

Depuis 1996, le musée national de Céramique a donc pu acquérir sans contrainte une collection de ces artistes céramistes dont le mode de travail est une véritable révolution par rapport à toutes les conditions traditionnelles de production céramique. Leur grand ancêtre fut Jean Carriès (1855-1894), qui, à la vue des grès japonais présentés à Paris lors de l'Exposition universelle de 1878, voulut les imiter d'une part et d'autre part en utiliser la technique pour créer des œuvres résolument européennes (la porte de la bibliothèque destinée à contenir le manuscrit du *Parsifal* de Wagner, en l'occurrence : elle est restée inachevée mais des éléments en sont conservés par le musée du Petit Palais, à Paris). Bien des artistes le rejoignirent, l'imitèrent, prolongèrent son œuvre après sa mort. Les collections du musée de Sèvres, dans ce domaine, sont relativement importantes, grâce à des achats effectués à l'époque par la manufacture de Sèvres et grâce aux acquisitions de l'État pour le musée du

Luxembourg. Ces collections furent ensuite reversées au musée national d'Art moderne, qui en déposa un grand nombre au musée de Sèvres dans les années 1960, avant de se séparer, en 1981, des objets les plus remarquables en faveur du musée des Arts décoratifs, bien que celui-ci ne soit pas un musée national, à mon plus grand désappointement, évidemment.

Après cette période (1878-1914) finalement bien représentée au musée de Sèvres, la période suivante n'a pas connu les mêmes occasions favorables. Avec la séparation de la manufacture de Sèvres, les reversements de celle-ci disparurent presque. Aussi, les « campagnes d'acquisition de céramiques contemporaines », aux contours chronologiques assez flous, nous donnèrent l'occasion de réaliser des achats remontant au début de l'histoire du xx^e siècle.

En 1963, Henry-Pierre Fourest, conservateur du musée (sous la poigne de fer – atténuée par la distance qui sépare le Louvre de Sèvres, à une époque où le téléphone ne fonctionnait pas – de Pierre Verlet, conservateur en chef du département des Objets d'art du musée du Louvre), consacrait une exposition aux *Grès contemporains*. Que s'y passa-t-il ? Nous n'avons eu à ce sujet aucun témoignage... ou plutôt un seul, celui de Robert Deblander, à qui je demandais en l'an 2000 ce qui avait pu se produire, pour que H.-P. Fourest ait pu en conclure définitivement que « la céramique française a disparu en 1789, avec la Monarchie française » ! Dans un éclat de rire, R. Deblander me répondit : « Mais nous avons été odieux. » Prenant un catalogue de l'exposition, il me montra qu'il se trouvait sur la même page qu'une illustre inconnue. À l'époque, il avait pris cela pour une parfaite offense. L'histoire au complet implique de raconter qu'en 1985, j'ai moi-même acquis de Robert Deblander trois superbes vases en grès émaillés, à la galerie Sarver. Il a sans nul doute été mis au courant, mais se voulant alors peut-être un artiste maudit, il a effacé de son esprit tout souvenir de cette acquisition... qui a pourtant bien eu lieu. Et pour en revenir à l'accueil qui a pu être fait en 1963, à l'intérieur même des musées nationaux, à cette exposition de céramique contemporaine, mon expérience personnelle me permet d'imaginer qu'il n'a pas dû être très bienveillant : nos collègues sont favorables à l'art contemporain, mais malheureusement cet art ne correspond jamais à ce que l'on attend de lui !

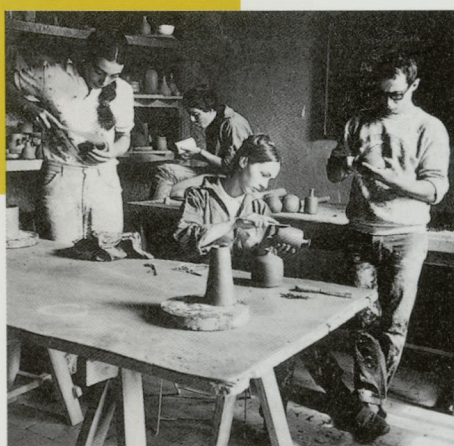
En 1968, le musée de Sèvres reçut une exposition des faïences de Francine Del Pierre, voulue par André Malraux. Là encore, le malentendu fut complet : l'artiste (décédée durant l'exposition) et ses amies attendirent en vain un achat, le conservateur du musée attendit en vain un don en remerciement. En 1983, j'organisai l'exposition *Cinq Potiers contemporains*. La comédie se répéta, aucun remerciement à l'horizon. Les potiers ne sont pas en manque de générosité, ils veulent bien à la rigueur faire un cadeau à quelqu'un mais faire un cadeau à l'État français leur paraîtrait aussi saugrenu que de faire un don à la Sécurité sociale pour l'aider à combler son trou mythique. Point de don, des achats, c'est ainsi. Nous avons donc choisi d'acquérir des céramiques de Francine Del Pierre dès 1982, ce fut notre premier achat de céramique



Yvonne Brunhammer



Colette Save



Stage à Ratilly, 1967,
assise Sylvie Girard, debout à droite, Jean Biagini

contemporaine. Nous en avons expliqué la nécessité au Comité des conservateurs, qui a bien voulu admettre la pertinence de notre propos : un don de Fance Franck, aussitôt, rétablissait la situation.

Quiproquo vis-à-vis des céramistes ; quiproquo également à l'égard des membres des commissions d'acquisition des musées nationaux. Ceux-ci sont accoutumés à consacrer des sommes considérables pour l'achat de pièces consacrées par le jugement historique. Le – relativement – faible coût des céramiques contemporaines ne joue pas en leur faveur parce qu'il est plus facile de plaider qu'un objet onéreux est un objet important, et aussi parce que nous savons tous que le véritable coût des collections de l'État est celui de leur conservation dans le temps, puisque ces objets sont inaliénables. Même lorsque l'artiste est reconnu, comment nier que le choix effectué relève de quelque hasard : comment être certain qu'il ne réussira pas un meilleur objet lors de la cuisson suivante ? Comment savoir si un objet un peu mystérieux, car vraiment objet de création et non de répétition d'une tradition, mérite d'être inscrit dans la lignée de l'histoire de la céramique ? Il faut environ cinq ans pour qu'un objet trouve sa place dans une histoire toujours fluctuante. Et si l'on n'achète pas le contemporain immédiat, rien ne s'arrange : vieux d'une quarantaine d'années (c'est l'âge qu'ont les productions de jeunesse d'un artiste qui, comme beaucoup de ceux que nous exposons aujourd'hui, a commencé à œuvrer après la guerre de 1939-1940), les objets sont dans « l'âge ingrat » : ils n'ont plus le charme de la nouveauté et n'ont pas encore reçu l'onction de l'antiquité...

Un regard professionnel doit pourtant savoir distinguer les objets de qualité. Mais là encore, devant une Commission d'achat s'élève une autre difficulté : si l'on parle (mais on n'en parle pas) du « beau », chacun se demande si l'objet serait du plus bel effet... dans son appartement personnel ! L'expérience prouve que les membres des commissions ne semblent pas désirer jouir de ce privilège : les refus sont alors systématiques. Il devient donc plus facile de prôner l'acquisition d'objets relevant de l'expressionnisme : si l'on peut toujours exiger de plus belles œuvres d'art, on n'ose point en réclamer de plus agressives. L'expérience de cette situation explique sans doute le succès de cette tendance profonde de l'art du xx^e siècle, l'État étant devenu un acteur important du marché de l'art. Notons aussi que nous n'avons qu'une seule fois (qu'il en soit remercié, ce fut pour l'achat des *Meules dormantes* de Bernard Dejonghe) été appuyée dans ces commissions par Germain Viatte, conservateur qui a, au cours de sa carrière, parfois changé de fonctions, mais qui a longtemps dirigé le centre Georges-Pompidou : pour le Comité des conservateurs, il représentait Le juge par excellence de ces objets contemporains. Ne parvenant pas à inscrire cette production contemporaine dans l'histoire officielle de l'art de notre temps, il n'en a pas soutenu les acquisitions.

Si nous avons pu mener une authentique « politique » d'acquisition de céramique contemporaine (et de verre contemporain, mais à un moindre degré et cela n'est pas

notre sujet], c'est donc grâce à l'intervention généreuse et intelligente de Françoise Cachin, alors directeur des Musées de France, et nous ne saurions trop lui dire notre gratitude ; ce, d'autant plus que nous savons que les objets acquis ne correspondaient pas toujours, loin s'en faut, à son goût personnel. Françoise Cachin adopta un procédé créé de longue date pour les acquisitions des archéologues : une enveloppe financière permettant cette fois, non de faire des fouilles pour réunir des collections archéologiques, mais de retenir des pièces de notre propre chef et de les faire payer sans demander l'autorisation du Comité des conservateurs. De prime abord, c'était donner un pouvoir extrême à un seul agent de l'État, en l'occurrence moi-même. Pour une part, pourquoi pas ? Après tout, prendre ce type de décision relève de notre métier et un choix personnel, pour partial qu'il soit, risque moins qu'un choix collectif de tomber dans le mou, ou dans l'expressionnisme gratuit. S'il a joué dans un sens précis, que je revendique clairement, c'est que je n'ai aucun goût pour la scatologie. En outre, un achat peut être personnel sans être un choix solitaire : j'ai toujours demandé l'avis d'amateurs sincères dans les domaines qui ne correspondaient pas précisément à mon goût personnel. On ne regarde vraiment bien que ce que l'on aime. Pierre Ennès, conservateur en chef des musées nationaux, n'a pas attendu de se voir affecté au musée de Sèvres pour m'apporter son aide, je lui en ai la plus grande reconnaissance. Enfin, j'ai toujours essayé d'outrepasser les limites de mon propre goût : tout objet représentant un courant important, tout artiste jouissant d'une vraie renommée me semble devoir entrer dans les collections sévriennes, quoique j'en pense.

Ainsi avons-nous pu acquérir cinq cents pièces en une vingtaine d'années. Est-ce peu ou beaucoup ? À ceux qui trouvent cela trop peu, je répondrai qu'il est encore temps de compléter les manques (certains sont criants). À ceux qui trouvent que c'est trop, je prouverai que cette collection est unique en son genre, et que dans quelque temps les musées de province² nous demanderont à cor et à cri des dépôts de pièces des artistes qui ont œuvré pendant des décennies sous leurs yeux, dans leur région, sans les émouvoir plus avant (une dizaine de pièces est déjà déposée au musée de la Faïence de la ville de Marseille, mais il ne s'agit pas d'œuvres locales). Au cours des trois dernières années, nous avons acquis (dons et achats confondus) une quarantaine de céramiques de Robert Deblander. Faute de pouvoir remonter le cours des cinquante dernières années pour tous les artistes, j'ai décidé d'acquérir un grand nombre de pièces d'un grand artiste, qui m'a paru représenter dignement la trame de l'histoire du grès au cours de ces cinquante années. Pour le Midi, la généreuse donation d'une centaine de pièces (céramique, porcelaine décorée et verre confondus) de Jean-Paul van Lith enrichie d'achats importants joue le même rôle.



de gauche à droite :
Antoinette Hallé, Pierre Ennès, Daniel et Michèle Sarver, 2005

2. Seul le musée Joseph-Déchelette, à Roanne, a constitué, d'un conservateur à l'autre, à grand-peine, une collection importante de céramique contemporaine.

Enfin, preuve que des compléments aussi imprévisibles que considérables peuvent s'ajouter à nos acquisitions, la fabuleuse donation que M. Maurice Lambiotte a effectuée en 2004 en faveur du musée national Adrien-Dubouché à Limoges (qu'il aurait volontiers offerte à Sèvres si nous avions pu lui en certifier l'exposition constante, ce qui nous est tout à fait impossible).



Jacqueline Lerat, Gérard Capazza, Yves Mohy, Antoinette Hallé, Sophie Capazza, le fils d'Élisabeth Joulia : Grégoire Schneider, Robert Deblander

Nous n'aurions pas pu mettre en œuvre cette politique sans l'appui de Daniel et Michèle Sarver. Leur galerie est depuis 1976 le centre parisien des collectionneurs, le point de jonction entre les artistes et les amateurs exigeants. Daniel Sarver, de sa feinte nonchalance, sait mieux que tout autre exiger d'un artiste le meilleur, refuser le médiocre. Il n'en dit pas de mal, il ne le voit pas. Les pièces provenant de sa galerie n'ont pratiquement jamais été refusées par le Comité : il y a un « niveau Sarver », comme nous parlons entre conservateurs d'objets de « niveau Louvre ». Il sait heureusement suivre l'évolution des artistes, dans chaque « genre » il sait voir le meilleur. D'autres galeries, au premier chef la galerie Capazza à Nançay, donc plus lointaine, et la galerie Pierre à Paris, de fondation plus récente, ont également participé à notre travail, aussi avons-nous noté

pour chaque pièce le mode d'acquisition qui a permis son entrée au musée. Heureusement, d'autres galeries sont disséminées dans toute la France : ce sont nos capacités de déplacement qui sont limitées, pas notre admiration pour la qualité de leur travail. On constatera d'ailleurs que, dans l'ensemble, nous avons de préférence acquis les pièces auprès de galeries plutôt que directement auprès des céramistes, qui ne sont pourtant pas sous contrat : il nous est bien impossible de courir partout chercher la meilleure pièce ; mieux vaut utiliser le talent du galeriste pour trouver les meilleurs objets.

De par la volonté de Jean-Jacques Aillagon, ministre de la Culture et de la Communication à cette époque, la situation ci-dessus décrite n'existe plus depuis le mois de janvier 2004 : le Comité des conservateurs a été supprimé, il a été remplacé par des commissions d'achats spécifiques pour chaque musée ou groupe de musées. La commission dont relève le musée de Sèvres regroupe désormais le musée national du Moyen Âge et des Thermes de l'hôtel de Cluny, le musée de la Renaissance du château d'Écouen, le musée national Adrien-Dubouché, à Limoges, et le musée national de Céramique, à Sèvres. Cette commission, ainsi que le Conseil des Musées de France, dont le rôle a été maintenu, a déjà bien voulu acquérir tout un ensemble de grès de La Borne pour le musée de Sèvres et accepter la collection de Maurice Lambiotte pour le musée de Limoges : cela est de bon augure. Souhaitons-lui des crédits importants !

Avant-propos

Pour publier l'ensemble des acquisitions de céramique contemporaine effectuées par le musée national de Céramique au cours de ces vingt-cinq dernières années, soit cinq cents pièces, nous avons le choix entre plusieurs possibilités :

- faire la liste exhaustive de toutes les acquisitions, quelle que soit la formule administrative du mode d'acquisition (achats, legs, dons, reversements, dépôts, etc.), en étudier chaque pièce et en publier l'étude sous la forme codée des « catalogues scientifiques » avec description et étude comparative des pièces analogues conservées dans d'autres institutions ;
- faire un choix parmi ces acquisitions et étudier plus finement les pièces retenues en fonction de ce qu'elles représentent, tant dans l'évolution historique de la céramique de l'époque considérée que dans l'histoire de nos collections.

À la vérité, cette seconde solution s'est imposée. Certes, nous donnons à la fin de l'ouvrage la liste des pièces acquises accompagnée du maximum d'informations brèves, mais nous avons dû, en raison de la taille limitée de la salle d'exposition :

- n'évoquer les années 1950-1970 que par peu de pièces très caractéristiques : les expositions au musée de Sèvres des œuvres de Roger Capron et de Jean Derval ont montré ce qu'a été le style des années 1950 dans le sud de la France ; nous avons prévu pour 2007 une exposition consacrée à la production de La Borne : cette même époque aura alors été étudiée et montrée.
- privilégier la dimension historique des pièces : entre une pièce peut-être plus séduisante et un objet vraiment important, nous avons choisi l'objet historique, pour que soit bien explicité le développement chronologique de l'évolution de chaque céramiste à l'intérieur du goût d'un temps donné.

Nous n'avons pas eu grand-peine à délimiter le champ de notre exposition, consacrée à ce que le Fonds national d'art contemporain intitule « pièces uniques » et que nous baptiserions volontiers « céramique d'artiste » (pardon, je le sais, ce terme implique une référence ringarde à la beauté artistique, mais j'y tiens). Nous aurions pu y inclure tout de même diverses séries : la vaisselle n'est pas sculpture, l'ordinaire n'est pas l'exceptionnel (pardon pour ce truisme), mais de grands artistes s'y sont parfois adonnés. Il nous est cependant apparu comme injuste de tout mettre sur le même plan, alors qu'il est pourtant de la vocation (étonnante, passionnante et pour tout dire un peu folle) de notre musée de conserver des témoignages de tous les niveaux d'objets. Nous avons donc éliminé de l'exposition des objets parfaitement honorables et représentatifs de séries abondantes, mais qui auraient fait pâle figure par rapport à d'autres, plus ambitieux.

On constatera ainsi que le *design* contemporain ne figure pas dans l'exposition. D'une part, nos collections dans ce domaine sont limitées : le FNAC s'en est fait une spécialité et il est inutile que nos collections doublent les leurs. D'autre part, leur présentation au milieu de céramiques d'artistes aurait paru étrange ; ce qui ne nous interdit pas de souhaiter ardemment des dépôts de sa collection : le rôle du *design* n'est plus à démontrer dans le champ de la céramique industrielle contemporaine et, nous l'avons dit, rien de ce qui est céramique ne nous est étranger.

Par ailleurs, des objets déposés par le FNAC figurent dans l'exposition lorsqu'il s'agit précisément de « pièces uniques » (le FNAC est un service de la Direction des Arts plastiques et relève du ministère de la Culture et de la Communication. Il a pour rôle de mener une politique d'achats aux artistes vivants et de déposer ses acquisitions dans les musées).

De la même façon, nous n'avons pratiquement inclus dans ce catalogue aucun objet en terre vernissée, malgré le nombre des acquisitions réalisées dans ce domaine, sous la houlette de Béatrice Pannequin, alors conservateur en chef au musée, puisqu'elle a elle-même organisé, en collaboration avec Christine Lahaussais, une exposition sur le thème *L'Art de la terre vernissée du Moyen Âge à l'an 2000*. Cette exposition avait pour sujet la confrontation entre la production historique et la production contemporaine qui connaît aujourd'hui un essor certain, le musée de Sèvres ayant acquis pratiquement la totalité des pièces contemporaines exposées.

La présence, dans ce catalogue, de Gérard Lachens et de Catherine Vanier, s'est pourtant imposée : ils auront été présents dans les deux expositions. Ces artistes connaissent la tradition mais n'en tirent pas nécessairement parti. Michel Gardelle utilise aussi la terre vernissée, mais avec une joyeuse insouciance à l'égard du passé.

Enfin cette collection n'est pas plus achevée que l'histoire de la céramique elle-même. Nous sommes bien conscients de ses manques et nous avons, au cours de ces derniers mois, tenté de combler les plus criants. Cependant, il nous a semblé préférable d'attendre la rencontre de belles pièces plutôt que d'acquérir des objets médiocres pour la seule satisfaction de montrer tous les artistes remarquables de notre temps. Que les absents nous pardonnent, ils n'en seront que mieux représentés à l'avenir.

La céramique d'artiste : ses origines

Le point de départ : la génération des années 1930

La **céramique d'artiste** apparut avec l'adoption sans réserve du japonisme, découvert lors de l'Exposition universelle parisienne de 1878 ; après la période 1900 qui vit éclore « l'art nouveau », vers 1920-1930, une nouvelle génération imposa une autre cohérence, celle de la simplicité. D'un Georges Serré, qui s'imprégnait de l'influence vietnamienne, à Émile Lenoble, qui retrouvait le goût méditerranéen pour les décors géométriques en passant par Émile Decœur, qui a naturellement marié la perfection des grès Song à celle de la manufacture de Sèvres, tous ont créé des pièces aux formes pures, solides, dénuées de toute fioriture ; les décors s'y intègrent sans effort, la palette est souvent claire, l'émail onctueux. Le style des années 1925, aux décors floraux stylisés, leur convenait parfaitement.

Un homme, qui avait commencé comme la plupart par imiter les grès japonais, suivait un chemin personnel : Paul Beyer, qui devait s'éteindre à La Borne en 1945. Il avait adopté le grès brut de ce village austère mais bien français. Comme Chaplet vers 1880, il avait constaté que la fascination pour le grès extrême-oriental pouvait s'enrichir d'un regard pertinent sur les productions nationales de même nature. Chaplet en gagna l'audace de s'inspirer de l'Extrême-Orient, Beyer s'inspira de notre passé. Ainsi créa-t-il des objets bien de chez nous, des statuettes de saint, de paysan, des animaux de nos basses-cours. Il n'était pas le seul à avoir compris la leçon populaire : elle devait, soutenue par l'ambition intellectuelle d'un Georges-Henri Rivière, aboutir à la fondation du musée des Arts et Traditions populaires, après la Libération. Le galeriste et collectionneur François Guillaume, envoyant Jean Lerat à La Borne sous l'Occupation, raisonnait dans le même cadre de pensée. Constituant une sorte de passerelle avec les céramistes du ^{xix}^e siècle, Beyer a adopté le métier de potier de grès, alors qu'entre 1918 et 1945 ce métier avait eu tendance à reculer devant la concurrence, de la faïence moins onéreuse et plus facile à fabriquer.

Pablo Picasso (1881-1973)

Sous l'occupation allemande, les céramistes continuèrent à travailler : les destructions rendaient leurs œuvres nécessaires, mais ils ne purent rien faire d'autre que prolonger les modes antérieures à 1939. À la Libération, un vent de bonheur souffla, attisé par un artiste exceptionnel : Pablo Picasso. On sait que celui-ci découvrit Vallauris en 1946, y retourna en 1947 et s'y installa autour de 1950, portant tout son intérêt à la céramique. Installé dans l'atelier Madoura, il s'empara de la terre comme il le fit de tant d'autres matériaux, il la décora avec son immense talent de peintre, la détourna afin d'en faire « du Picasso », prenant des lastres (plaques de terre qui servent à soutenir les pièces dans les fours et les empêchent de tomber pendant les





cuissons) et les traitant comme une toile de tableau, des briques pour en faire des visages... Sur le corps d'un vase, il peignait une tête de bouc, sur le fond d'un plat une corrida tout entière. Ses céramiques, aujourd'hui célébrées par de nombreuses expositions dans le monde entier, ont dopé la production de faïence. Picasso était sans cesse entouré d'une véritable kermesse, il enthousiasmait les foules, passionnait les artistes.

Nous reviendrons sur l'influence durable de Picasso sur les productions du sud de la France : s'il n'a pas toujours été imité, loin de là, au moins son aura a-t-elle sans doute permis la permanence de l'usage de la faïence, par ailleurs si décriée par les potiers de grès. Surtout, on parle peu de l'influence de Picasso sur ces derniers. Elle a été, pourtant, tout aussi importante, l'œuvre d'Ivanoff en porte témoignage de façon visible, mais l'esprit contestataire qui a régné à La Borne dans les années 1950 peut être aussi, au moins pour partie, une conséquence de la libération des esprits entraînés à la suite de ce fol artiste.

Enfin, par-delà les océans, on doit reconnaître également la trace de son art sur les céramistes américains, en particulier Peter Voulkos¹, même s'il préfère parler de l'influence qu'il a subie de la part des peintres américains de l'*Action painting*, et de l'incontournable Bernard Leach : l'utilisation d'éléments tournés, détournés de leur vocation première pour participer à des constructions étranges, parfois rehaussés de traits peints, tout cela « sent » Picasso, très fortement. En outre, évidemment, et comme les Français contemporains, Voulkos adopta l'abstraction : les temps étaient mûrs pour cela, des deux côtés de l'Atlantique.

Bernard Leach (1887-1979)

On ne peut tarder plus longtemps de l'évoquer. Son rôle a été considérable, il a même enflé au cours des décennies envisagées et encore en 2003 la *Revue de la Céramique et du Verre* a réédité son fameux *Livre du potier*. L'ouvrage, sous son titre originel, *A potter's book*, a été publié à Londres, par l'éditeur Faber and Faber, en 1940. Cela aurait pu être considéré comme une date fatale. Le contraire se produisit : en France au moins, le livre ne fut guère lu, mais provoqua la naissance d'un mythe. Comme du ^{xvi}^e au ^{xviii}^e siècle on avait rêvé faire de la porcelaine justement parce que l'on n'en saisissait pas la nature, au ^{xx}^e siècle, les potiers voulurent reproduire les grès émaillés chinois ou japonais, parce qu'ils n'avaient guère d'idée de ce à quoi ressemblaient les originaux. La donation Calmann au musée Guimet ne date que du début des années 1970 et auparavant les collections françaises dans ce domaine étaient misérables ; Christine Shimizu constate volontiers que les copies françaises de bols japonais pêchent toujours par les talons ; cela s'explique, les potiers ne connaissent les originaux que par des photographies, ils n'en voient pas les bases.

Mais quoi de plus attirant que ce que l'on imagine sans le connaître ? On parla longtemps de ce livre, qui circulait sous le manteau, comme un ouvrage pornographique² (la censure existait encore !), que l'on ne comprenait guère (la première traduction, par l'éditeur parisien Dessain et Tolra ne date que de 1973) car tous ces termes techniques étaient bien mystérieux.

« Ils ne mouraient pas tous, mais tous étaient frappés », (Jean de La Fontaine, *Les animaux malades de la peste*).

1. Elaine Levin, *The history of american ceramics, 1607 to the present, from pipkins and beans pots to contemporary forms*, New York, 1988, p. 200-205, et particulièrement la fig. 204 : elle fut notoirement toute considération esthétique, mais bien des œuvres de Picasso pouvaient, à l'époque, faire le même effet !

2. Anecdote racontée par R. Deblander. Il ajoute qu'il dut à cet ouvrage d'apprendre l'anglais.

Émile Decoeur (1876-1953), la leçon de la perfection

Vase, milieu du xx^e siècle

Grès kaolinique

H. 15,5 cm ; D. 9,3 cm

Inv. AM. 954 (inv. MNC D. 24151)

Legs Curtiss au musée national d'Art moderne, dépôt au musée national de Céramique, Sèvres



Orphelin, contraint de travailler dès l'âge de quatorze ans, Émile Decoeur eut la chance d'entrer en apprentissage dans l'atelier d'Edmond Lachenal, artiste sensible qui donnait alors une version infiniment poétique du japonisme. Se soumettant ainsi à la mode créée par Eugène Carriès, il concevait le décor, décor en relief et rehaussé de couleurs sourdes, comme profondément intégré à la forme : cet orientalisant était un classique.

Immergé dans le talent de son maître, Decoeur put se former, étudiant la technique de la faïence et du grès, apprenant la chimie, le dessin, se cultivant dans les bibliothèques. Évidemment remarqué par Lachenal, il commença à œuvrer avec lui, créant des pièces au double monogramme. Decoeur voulait être indépendant. Après un passage chez Rumèbe, autre potier tout aussi remarquable que Lachenal, il se mit à son compte. Il avait définitivement adopté le grès, qu'il ne quittera plus que pour des grès kaoliniques, plus fins, plus blancs.

L'œuvre d'Émile Decoeur est un long et rigoureux chemin vers la simplicité la plus grande, le renoncement au décor, la qualité pure. Vers 1900, il a réalisé des pièces décorées, dont un vase du musée de Sèvres orné de vagues à la japonaise : du Lachenal, avec plus de retenue. Vers 1930, il organisait sur ses pièces – de grands vases, des coupes – des décors mi-géométriques, mi-végétaux. Puis il renonça à tout décor.

Créant des formes officiellement inspirées des formes chinoises, en réalité largement inventées *ex nihilo*, il a longuement multiplié les émaux, les superposant pour obtenir des effets plus subtils, avec un art achevé.

Pourtant, sans doute parce qu'il n'a rien écrit, parce que bien qu'il fût fort célèbre ses pièces n'étaient peut-être pas si faciles à voir – ou au contraire parce que justement on le connaissait (nul n'est prophète en son pays, ce n'est pas nouveau) –, parce qu'il avait poussé si loin le perfectionnisme qu'il avait atteint une sorte de point de non-retour, indépassable, son œuvre tant admiré ne fut pas tant imité. À sa mort, en 1953, on pouvait croire que le courant qu'il représentait disparaîtrait avec lui, il ne fut pas un maître.

BIBLIOGRAPHIE : Jean-Pierre Camard, catalogue de l'exposition *L'Art de la poterie de Rodin à Dufy*, Sèvres, musée national de Céramique, 1971, dans *Cahier de la céramique, du verre et des arts du feu*, n° 50, 1971, p. 27.



Francine Del Pierre (1913-1968), ou la Chine traduite en faïence

Groupe de deux coupes, deux vases tubulaires et un vase, vers 1965

Faïence montée au colombin

Coupe bleue : D. 17,3 cm ; coupe brune : D. 21,8 cm ; vases tubulaires : H. 37,4 et 31 cm ;
vase : H. 30 cm

Inv. MNC 25021, don Fance Franck, 1982

Inv. MNC 25022 à 25025, acquis en 1982

L'œuvre de Francine Del Pierre est l'un des plus originaux qui soient. Jacqueline du Pasquier¹, le constatant, le rapproche de celui d'Émile Decœur, à juste titre : même subtilité, même raffinement des formes, même quasi-renoncement au décor. Mais l'une fit de la faïence et l'autre du grès.

Francine Del Pierre est l'une des premières en France à avoir saisi l'importance de ce qui allait devenir la norme : l'influence de l'Extrême-Orient. Si elle n'a pas réellement constitué avec Leach et Hamada le « trio d'artistes » que l'on veut parfois nous faire croire (Hamada, au moins, n'a rien compris à cet œuvre éminemment féminin), elle n'en a pas moins reçu directement leur influence, pour avoir lu *A potter's book* dès 1950, pour les avoir reçus dans son atelier de la rue Bonaparte. Amie de Fina Gomez, qui appartenait à un milieu international, elle a eu l'occasion d'exposer avec eux, à Caracas en 1966, à Hambourg en 1967.

Sa petite taille lui interdisait l'emploi du tour : elle façonnait les pièces à la main, les dotant d'une finesse tout à fait surprenante. Influencée par la mode de son temps, malgré son désir de s'en distinguer, elle a multiplié les formes à pans mais angles arrondis, si caractéristiques des années 1950.

À son époque, les fours habituellement utilisés n'atteignaient que la température de cuisson de la faïence (vers 1000 °C) : elle est morte brusquement, avec le sentiment de n'avoir pas eu le temps de donner le meilleur d'elle-même grâce à l'usage d'un four à grès, livré en 1966. La subtilité de son œuvre est sans doute liée à cet usage de la faïence. Si elle a imité les tons sourds du grès, leurs dominantes brunes, grises ou bleutées, ses pièces ont une délicatesse qui n'est pas celle du grès. Ses couleurs se superposent, se fondent dans une glaçure transparente qui laisse deviner le décor. Sa technique s'apparente ainsi, étrangement, à celle du *sgraffiato*, pourtant typique de la terre engobée et vernissée : elle creuse souvent un trait pour dessiner les contours de ses motifs, floraux ou géométriques, qui apparaissent ainsi soulignés d'une ligne plus foncée. Étrangement encore, ses fleurs sont souvent des quatre feuilles, ces fleurs tant aimées des Massier, dont elle avait dû voir des œuvres à Vallauris, au début de sa carrière.

Comme tous les grands artistes, elle a emprunté de droite et de gauche. Son œuvre est unique.

BIBLIOGRAPHIE : Antoine Gournay et Pierre Staudenmeyer, *Francine Del Pierre, Fance Franck, Dialogue des céramistes*, Paris, 2004.

1. Gournay et Staudenmeyer, 2004, p. 10-11 (préface de J. du Pasquier).





Pablo Picasso (1881-1973), le libérateur des tabous

Lastre au visage gravé, 1948-1950

Terre cuite, décor gravé et dessiné sous glaçure

H. 41,5 cm ; L. 24,5 cm

Inv. MP. 1990-368 (inv. MNC D. 27363)

Dation Jacqueline Picasso affectée au musée Picasso en 1990 et réaffectée au musée national de Céramique, Sèvres

L'intrusion de Picasso dans l'histoire de la céramique mondiale a fait l'effet d'une tornade révolutionnaire.

Son œuvre, pourtant, s'inscrit de toute évidence dans une histoire différente de la nôtre mais tout aussi charpentée, l'histoire de la céramique espagnole : il n'est que de visiter le musée céramique de Barcelone pour voir s'y prolonger à travers les siècles cette admirable et si surprenante tradition des animaux représentés sous des aspects les plus étranges, lapins dressés aux pattes interminables, oiseaux aux cols courbes, monstres zoomorphes. Par rapport à l'ensemble de la faïence espagnole, la céramique de Picasso est presque sage.

Enfin, elle n'a pas donné cette impression et c'est cela qui compte.

Picasso, en 1947, a décidé de tenter à Vallauris l'aventure de la céramique. Il lui fallait l'aide d'un maître, qu'il trouva en Suzanne Ramié, elle-même venue de Lyon pour faire de la céramique dans une poterie à jamais célèbre, celle de Madoura. Pour admirer le fruit de cette collaboration, le meilleur lieu est le musée d'Antibes, mais grâce à la dernière dation Picasso, celle de Jacqueline, le musée de Sèvres a reçu quelques objets qui portent témoignage de cet œuvre « incontournable ».

Quelle leçon en tirer ? Picasso n'a pas fait, en terre cuite, de la céramique ; il a fait du Picasso en céramique, ployant la matière sous sa volonté innovante, détournant la terre de son usage, d'un vase faisant une figure, de plusieurs éléments tournés faisant un empilement ; sur la panse d'un vase, il a peint la croupe d'une femme ; sur une lastre (plaque de terre destinée à soutenir les pièces dans les fours pendant les cuissons), il a tracé le visage le plus sommaire qui soit, occupant l'espace avec des traits horizontaux, imitant les crayons de couleur.

Avec lui, la céramique retrouvait la liberté, la couleur, le décor et fuyait la prétention, le goût de la virtuosité pédante. De Peter Voulkos aux États-Unis à Ivanoff en France, son influence fut radicale, mais ne fut pas toujours avouée. Les céramistes sont gens de métier, la créativité de Picasso fut longtemps prise pour du « n'importe quoi », et reconnaître que l'on doit quelque chose à un amateur (mais oui !) n'est pas facile à admettre ; on ne l'admit pas souvent.

BIBLIOGRAPHIE : catalogue de l'exposition *Picasso et la céramique*, Québec, musée des Beaux-Arts, Toronto, Gardiner museum of ceramic art, Antibes, musée Picasso, 2004-2005.



Vassil Ivanoff (1897-1973)

l'adoption du grès

Groupe de pièces en grès, troisième quart

du xx^e siècle

Figure tubulaire ; H. 50,2 cm
Vase mei-ping ; H. 41,5 cm
Vase plat engobé ; H. 23,1 cm
Groupe de figures tubulaires
découpées ; H. 51,5 cm

Vase anthropomorphe ; H. 31,5 cm
Théière à couvercle rouge de cuivre ; l. 23,5 cm
Groupe modelé : *les Trois Grâces*, H. 26,5 cm
Inv. MNC 27818 à 27829
Dons de la Société des amis d'Ivanoff, 2002

Né en Bulgarie, l'artiste décorateur, peintre sur étoffe, photographe, Vassil Ivanoff découvrit la céramique en 1945 sur les quais de la Seine à travers un ouvrage de William Lee, *l'Art de la poterie*, publié à Paris en 1913. Il aurait pu recevoir la même leçon de Bernard Leach.

Les œuvres de Del Pierre et d'Ivanoff sont si différentes, voire opposées, qu'il est intéressant de constater que ces artistes ont agi un peu de la même manière : même vocation tardive, même fuite de Paris pour s'installer en un lieu voué à la céramique (mais Del Pierre, déçue par Vallauris, n'y a passé que trois ans alors qu'Ivanoff, conquis par La Borne, s'y est définitivement fixé), même étude passionnée des œuvres du passé afin de conquérir une voie résolument personnelle.

Ivanoff s'installa donc dans le pays du grès par excellence et se lança dans un œuvre protéiforme, qui trouve justement son unité dans l'emploi du grès. Alors que des artistes comme les Lerat se sont d'abord laissés guider par le sentiment populaire, réalisant des statuettes qui trouvaient leur source dans la production locale des Talbot, Ivanoff a multiplié les tentatives dans les genres les plus différents... sauf le populaire.

Une part de son œuvre relève de l'expressionnisme. Ce sont des objets brutaux, dans la forme et dans l'esprit. Réaction à la période de la guerre ? On ne pouvait pas faire comme si les horreurs n'avaient pas eu lieu... Disons que jamais avant lui ce courant, qui n'est pas français à l'origine (Ivanoff non plus, d'ailleurs), n'avait existé : il avait de beaux jours devant lui. Ce qui n'enlève pas à ses pièces une puissance et une variété peu communes. L'agressivité venant plutôt de la matière utilisée, imitant la lave, la lèpre, l'érosion... que des thèmes figurés.

Il a exécuté de nombreuses sculptures, souvent d'inspiration érotique, qui sont presque toujours œuvres de potier puisque réalisées à partir d'une multitude d'éléments tournés qui deviennent corps, membres, têtes ; d'autres, modelées, sont la vie même. Quant à ses plaques, engobées, gravées, elles aussi prouvent qu'Ivanoff avait bien regardé Picasso. Enfin, il y a ses pots à couvercle rouge de cuivre. Qui n'a pas vu ces pots, entrant à La Borne dans la demeure où ils étaient alignés comme des livres dans une bibliothèque, ne sait pas ce qu'est la sensualité de la céramique.

Ivanoff est le premier à avoir exploité la leçon libératrice de Picasso, qui devait retentir jusqu'en Amérique ; mais céramiste jusqu'au bout de ses doigts, il est demeuré un artiste de la matière et de l'émail, comme personne.

EXPOSITION : *Terres sensuelles, Vassil Ivanoff, 1897-1973*, Sèvres, musée national de Céramique, 1992-1993.







Après Picasso, le sud de la France : la fidélité à la faïence

Picasso avait lancé Vallauris, qui devint un lieu d'accueil pour les talents les plus divers : Roger Capron, Gilbert Portanier, Jean Derval, Picault et bien d'autres, qui vinrent profiter de son aura... et après son départ profitèrent du soleil ! Tous aimaient la couleur, l'or. En un lieu où des potiers locaux se souciaient peu de mauvais ou de bon goût, leur installation ne se fit pas sans difficulté. Picasso lui-même avait été reçu dans la poterie de Madoura parce qu'elle était dirigée par Suzanne Ramié, une Lyonnaise d'origine, étrangère au lieu. Les potiers du cru n'avaient pas compris quelle manne les arrosait, et avaient fui sa présence ; en 1961, les artistes durent organiser « l'enterrement de la pièce unique » : s'emparant d'une statue en terre cuite recouverte d'encre de Chine, donc noire, œuvre de Raty (acquise récemment par le musée de Sèvres), la couchant sur un lit et l'entourant de cierges, ils convièrent à l'aide d'un faire-part de décès les habitants de Vallauris pour les prendre à témoin des mauvais traitements qu'ils devaient endurer de la part des potiers traditionnels... la cohabitation entre des Vallauriens de souche et les artistes récemment arrivés ne se prolongea pas aisément.

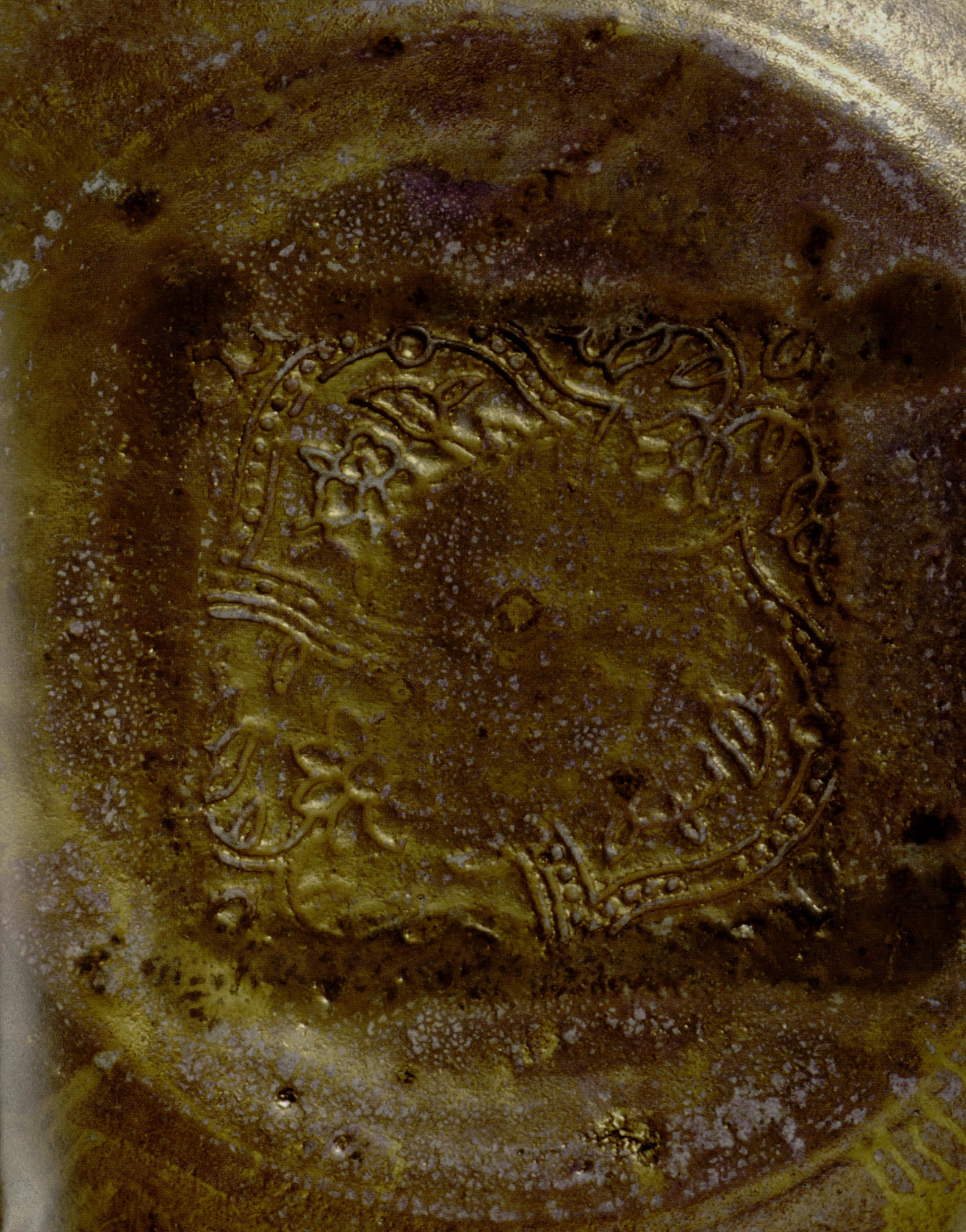
Au demeurant, les artistes avaient vu juste, en 1961. Ils étaient bel et bien défaits. Pas tant par les potiers locaux, qui ne pouvaient rien contre leur talent¹, mais par l'évolution du goût, ennemi ô combien plus insaisissable. Ils s'adaptèrent. L'esthétique du grès triomphait, ils faisaient de la faïence. Qu'à cela ne tienne, ils adopteraient quelque chose de cette esthétique, sans pour autant se trahir. Est-ce Gilbert Portanier qui eut le premier l'idée de recouvrir la terre rouge de Vallauris d'une couche d'engobe ferrugineux qui, sous l'émail stannifère propre à la faïence, casse l'éclat de celle-ci, cet éclat désormais condamné par la mode ? Jean Derval produisit avec Jean-Paul van Lith (un peu plus jeune et plus récemment arrivé à Vallauris, puis installé à Valbonne avant de se fixer à Biot) des faïences enfumées au four à bois ; Jean-Paul van Lith les rehaussa en

outre de lustres retrouvés dans l'ancienne poterie des Massier. Chacun donnait dans un genre différent : Portanier était avant tout un peintre, un décorateur, un magicien des couleurs. Il put continuer d'exprimer sans retenue son goût pour la couleur parce que des amateurs allemands l'ont soutenu sans faille.

Jean Derval était un technicien de la céramique, ce qui était assez particulier au milieu de ses amis, qui avaient adopté la céramique après des formations générales d'art décoratif ; il a toujours été un sculpteur avant tout. Il travaillait à la fabrique Madoura alors même que Picasso y créait ses fantaisies : nul doute qu'il a aidé le maître à donner corps à son inspiration. Il a changé, au cours de son existence, plusieurs fois de production (mais non de style) : il savait tout faire, il pouvait s'adapter. Quant à Capron, il s'est consacré à la fabrication manufacturée de carreaux. Un chef-d'œuvre vient de connaître un sort fatal : ses carreaux posés sur la façade de la gare maritime de Cannes ont été récemment démontés... Jean-Paul van Lith serra les dents, fit du verre, écrivit des livres, décora de la porcelaine, voyagea, créa les plus belles faïences ornées de rouge de cuivre ; les modes n'ont qu'un temps... enfin, vingt ou trente ans...

Quant à vendre à Paris des objets heureux, il n'en était pas question. La faïence était tolérée, dans le Sud, et c'est tout, et encore.

1. Cette époque s'est beaucoup battue pour savoir s'il était légitime de maintenir une production « artistique » ou si « l'utilitaire » devait seul avoir droit de cité. Les discussions sur le sexe des anges sont de tous les temps !



Jean Derval (né en 1925), le sculpteur

Boîte *Guerrier* vers 1955

Terre cuite émaillée et décorée à l'oxyde de cuivre

H. 56,8 cm

Inv. MNC 26386

Don Jean-Jacques Wattel, 1991

Jean Derval était parisien. Il a été élève à l'École des arts appliqués à l'industrie, mais c'est sur le tas, à Saint-Amand-en-Puisaye que ce dessinateur découvrit le travail de la terre, le modelage, le tournage. Il a ainsi « flirté » avec les pays du grès. Sans doute lui en est-il resté quelque chose : sa faïence n'a jamais connu l'éclat naturel des pièces méditerranéennes. Elle est subtile et douce. Jean Derval occupe une place particulière dans le monde de la céramique.

Il est arrivé à Vallauris en 1947, appelé par ses amis Robert Picault et Roger Capron. Puis, entre 1949 et 1951, il œuvra dans la poterie de Suzanne Ramié, Madoura : son rôle officiel était de maintenir la production de l'atelier parallèlement à l'activité créatrice de Picasso. En réalité, J. Derval dut souvent résoudre les problèmes proprement céramiques du maître : celui-ci admettait mal la résistance de la terre et les difficultés de la cuisson !

Jean Derval se mit à son compte en 1951 et travailla à mille créations diverses, dont celle de cette boîte *Guerrier*, avec fantaisie, mépris pour la tradition locale et preuve de son attachement profond à la tradition méditerranéenne ; le réveil, au début des années 1960, n'en fut que plus sévère : la faïence était démodée ! En 1963, le musée de Sèvres consacrait une exposition au seul grès... Jean Derval se tourna vers la création de panneaux d'architecture, d'abord seul, ensuite dans l'entreprise de Roger Capron.

Puis il est revenu à la sculpture, qui constitue le fil conducteur de son œuvre. Il met tout naturellement en relief : l'enlèvement d'Europe ou les saints et les anges du paradis, des lutteurs ou une caméra, des formes purement géométriques ou des machines mécaniques. Il sait tout faire, les volumes tournés-déformés-émaillés prennent les apparences qu'il souhaite. C'est un original, il ne s'est jamais révolté devant la mode, simplement il ne l'a pas suivie. Maintenant, c'est elle qui lui court après.

BIBLIOGRAPHIE : Pierre Ennès, catalogue de l'exposition *Jean Derval, un élu de la céramique*, Sèvres, musée national de Céramique, 2004.





Gilbert Portanier (né en 1926), la magie du décor

Plat, 1977

Faïence

L. 51,3 cm ; l. 69,3 cm

Inv. MNC 27662

Don de l'artiste, 2000



Le monde peut tourner autour de lui, le goût évoluer, Gilbert Portanier ne changera pas, lui : s'il a pu paraître démodé à une époque, c'est parce qu'il est en avance sur la mode suivante, voilà tout.

Né à Cannes, Portanier a fait ses études à l'École des beaux-arts, à Paris, entre 1945 et 1948, date à laquelle il partit s'installer à Vallauris, pour y faire de la céramique avec ses amis Francine Del Pierre et Albert Diato. Ceux-ci rentrèrent bientôt à Paris : Del Pierre n'avait aucun goût pour le midi de la France et Diato devait bientôt renoncer à la céramique. Gilbert Portanier resta : il était dans son pays, et la présence de Picasso, justement installé là autour de 1950, ne pouvait que le conforter dans sa décision.

Portanier est un dessinateur, un coloriste, un peintre et de surcroît un sculpteur. Il se meut naturellement dans la tradition de la faïence méditerranéenne.

Peintre, nous le voyons particulièrement dans les œuvres des années 1960-1970, assiettes ou plats du *Service pornographique*, par exemple. Le titre dit bien l'intérêt qu'il a porté au décor représenté au centre, mais ce décor est puissamment mis en valeur par les couleurs vives et pures qui sont posées sur les ailes : ce sont des cadres pour peintures rondes. Ces pièces sont le résultat d'un travail considérable, alors que cela paraît si simple, une peinture alerte sur fond blanc, une aile colorée unie. En fait, pour équilibrer les valeurs des deux éléments, l'avvers de chaque pièce a été recouvert d'engobe ferrugineux puis cet engobe a été enlevé sur l'aile avant la pose du fond coloré, afin que celui-ci brille de tous ses feux !

Dans les années 1980, Portanier s'est contenté de faire jouer l'émail blanc sur la terre rouge de Vallauris : le système est plus simple, et l'émail admirablement velouté. Il a commencé à multiplier les formes les plus diverses, toujours rehaussées de ses motifs à la fois figuratifs et esquissés plus que représentés : il a la main légère.

Depuis les années 1990, il utilise une pâte de faïence fine, fond blanc très pur ; et récemment il a aussi travaillé la porcelaine. Avec lui, la gaieté et l'imagination sont au pouvoir.

BIBLIOGRAPHIE : Antoinette Fay-Hallé, catalogue de l'exposition *Portanier, un magicien des couleurs*, Sèvres, musée national de Céramique, 1998.



Jean-Paul van Lith (né en 1940), de l'or et du feu

Les Deux Cornes, 1979

Grès au sel, lustre bleu, orange et or mat

H. 84 cm ; L. 54 cm ; Pr. 22 cm

Inv. MNC 26525

Don Bernard Dragesco et Didier Cramoisan, 1992

Jean-Paul van Lith est né à Argenteuil ; il a été initié à la céramique par Pierre Roulot, son maître à l'École des arts appliqués à l'industrie. Depuis, à temps et à contre-temps, il fait. Il y a, dans l'humanité, ceux qui ont des moyens d'action et ceux qui n'en ont pas, ceux qui ont vocation à dire une chose et à la répéter en d'innombrables variations. J.-P. van Lith appartient à la race de ceux qui s'expriment d'abord et regardent ensuite, souvent dans le seul regard de l'autre qui regarde ce qu'ils ont fait. Il propose les œuvres les plus variées possible, à vous de choisir. Il a débuté par des faïences couvertes, entre la terre et l'émail blanc, d'un engobe ferrugineux, qui ronge l'émail de l'intérieur : ainsi obtenait-il des objets conformes à l'esprit du temps, qui n'aimait guère l'éclat, la couleur vive, mais il en faisait les objets les plus heureux qui soient : *Robot-trompette*, *Machine à réaction*, *Broyeuse à chocolat*... C'est en 1972 qu'il a commencé à faire du rouge de cuivre : alors même que la mode du grès atteignait son apogée, il se rebellait contre cette esthétique de la sinistrose et créait ses objets les plus vifs, ses décors les plus brillants. Depuis, il n'y a pas renoncé.

Jean-Paul van Lith est un technicien hors pair, au point qu'il a pu rédiger une énorme encyclopédie de la céramique en 2000. Il sait tout faire, du grès (il a participé aux symposiums de La Borne, organisés par un autre esprit indépendant, Alain Girel), de la faïence, de la terre vernissée, de la porcelaine, du décor peint sur porcelaine, du verre. Il a réalisé de très grandes pièces, et en réalise encore, mais aussi des coupelles aussi précieuses que l'or. Il n'est pas insensible à la leçon extrême-orientale, mais n'est vraiment chez lui qu'autour du bassin méditerranéen : ce goût pour l'or ne lui vient-il pas des Arabes ? De prime abord, ses œuvres paraissent comme un peu négligées, les plaques sont montées sans souci du détail, les pièces tournées sont aimablement déformées, le dessin relève de l'esquisse. Mais c'est là effet de l'art : l'ensemble n'en est que plus puissant.

Car maître de la terre, de la technique, il l'est tout autant du décor. Son pinceau virole et trace figures humaines (si possible de belles dames abondamment dotées par la nature), bateaux ou masques nègres. La calligraphie lui est d'un grand apport, autant que les moules à beurre qu'il enfonce sur ses vases : tout lui est source d'ornements. En cette génération si volontiers malthusienne, l'art de Jean-Paul van Lith est d'une générosité rare ! Mais, avec le recul du temps, regardons à nouveau son œuvre : protéiforme, certes, mais à l'intérieur d'un style bien identifiable, le sien.

BIBLIOGRAPHIE : catalogue de l'exposition *Rétrospective Jean-Paul van Lith, Céramique et verre, 1957-1991, de l'or et du feu*, Sèvres, musée national de Céramique, 1991 ; Jean-Paul van Lith, *la Céramique. Dictionnaire encyclopédique*, Paris, 2000.



Le grès sauvage, triomphe des années 1970

D'où vient l'idée, somme toute saugrenue, de réduire la céramique au seul emploi du grès le plus sommaire, le plus brutal, le plus agressif ? Nous en trouvons, en France, l'expression la plus pure à La Borne dans les années 1950-1980 à travers l'œuvre de bien des artistes (pas de tous, même ceux qui n'ont utilisé que le grès ne l'ont pas toujours fait de façon brutale, le grès peut parfaitement se prêter à la sophistication). Élisabeth Joulia, qui n'est plus là pour nous répondre, est l'une de celle qui l'a fait le plus systématiquement. Tous, aujourd'hui, refusent de répondre. Le goût pour la brutalité, l'expressionnisme, ce n'est guère français...

Manfred Schneckenburger, dans *l'Art au xx^e siècle, deuxième partie, sculpture*¹, se pose clairement cette même question, à l'échelle mondiale : d'où vient ce goût pour la sculpture informelle, pour l'expressionnisme abstrait ? Il a quelques idées : « Les ancêtres en sont Picasso, dont *La Chouette* (1933) au plumage amorphe est d'un effet loqueteux, et Lipchitz, dont les jaillissantes ondulations de l'œuvre tardif jettent un pont vers des conceptions baroques. Les pères – c'est là un fait significatif – sont des peintres². » Un peu plus loin : « La proximité du biomorphe et du minéral, de la croissance et de la décomposition tient du *zeitgeist* [« l'esprit du temps »] dans lequel une nouvelle liberté créative se confond avec les évocations du matériau³. »

Cet auteur nous parle donc en vrac de l'influence des peintres – Picasso, on s'en serait douté – et somme toute du désir de renier tout ce qui a constitué, jusqu'à cette date, « les beaux-arts ». Il cite l'Américain Peter Voulkos : quand a-t-il été connu en France ? Il n'est pas nécessaire d'en appeler à une influence si lointaine ; celle, plus directe, de Picasso suffit, qui a lui-même influencé Voulkos. On peut aussi constater que Lucio Fontana, à cette époque (1959-1960), créait des boules creuses en bronze⁴ qui ne sont pas éloignées de l'esprit de bien des pièces en grès de La Borne : le mouvement, pour étrange qu'il fut, n'était pas spécifiquement français.

Faut-il invoquer le *zeitgeist*, l'esprit du temps ? Certainement. Outre la consonance germanique de ce terme, on constate que, dans tous les domaines, l'influence allemande grandissait alors, les conceptions du Bauhaus envahissant les esprits⁵ (la céramique fut peu touchée, les artistes en question n'y ayant guère prêté attention). Le grès est le matériau céramique germanique par excellence (avec la porcelaine, capitale : Meissen, mais, on le sait, le goût allemand oscille toujours du plus baroque, la porcelaine, au plus rigoureux, le grès. L'Allemagne ne traversait-elle pas une longue période de deuil ? Le grès s'imposait). Les Français ont pourtant résisté d'une manière, une seule peut-être, mais essentielle : ils n'ont jamais adopté la « matière » du grès allemand, qui est différente de la pâte gréseuse française. On le



voit aisément : les grès allemands, trop purs, sont inertes, tandis que les grès français conservent les pyrites et autres impuretés.

Influence japonaise, en outre ? Des expositions ont eu lieu peu après 1950, au musée Cernuschi, à Paris, et au musée municipal de Vallauris⁶. Elles ont permis aux Français de découvrir les grès de Bizen (Japon). Ils sont bruts, grands, impressionnants. Ceux qui les ont vus ne peuvent pas les avoir négligés, mais aucun céramiste n'en a jamais parlé.

On doit penser aussi à des influences politiques. L'influence du parti communiste (Marx n'était-il pas allemand ?) était alors à son comble, qui ne devait pas jouer en faveur des valeurs platoniciennes, ou chrétiennes, qu'il s'agissait justement de faire disparaître à la suite du renouveau de la foi qui avait dominé l'après-guerre ; les anarchistes, petit à petit, s'imposaient, chacun en rajoutant dans les exigences du dépouillement, puis de l'expressionnisme. Il faut invoquer le politique parce que la principale caractéristique de cette production, c'est qu'il était « obligatoire » de l'admirer, au risque d'être traité, non de « ringard » comme on le ferait de nos jours à l'égard de ceux qui n'acceptent pas tel ou tel snobisme – pour autant qu'il m'en souviennne, le mot n'existait pas –, mais, bien pire, de « bourgeois⁷ » ! On ne dira jamais assez que ce qui a rendu cette production si insupportable en son temps, c'était qu'elle s'imposait comme une dictature.

Le haut lieu de cette production fut, en France, le village de La Borne. Situé dans le Cher, à l'emplacement de carrières à grès d'excellente qualité, en un lieu où cette fabrication relève d'une tradition ancienne aussi bien que vivante, le village de La Borne a attiré depuis 1940 de nombreux artistes, comme Saint-Amand-en-Puisaye l'avait fait à la fin du XIX^e siècle. Les Parisiens et autres Français vinrent y apprendre un métier auprès de maîtres qui en connaissaient les tours et détours et la conduite de grands fours couchés, qui permettaient encore de fournir la demande des fermes et cuisines de la région. La production traditionnelle utilitaire était pourtant de moins en moins importante. Les statuettes les plus charmantes évoquant les figures populaires du village⁸ demeuraient une source d'inspiration séduisante. On y vint, par vagues.

Plusieurs étapes se sont succédé entre 1945 et 1980.

1945-1955

Les artistes les plus caractéristiques de cette époque, et à bien des égards les plus importants, furent les Lerat, Jean et Jacqueline. Il était sculpteur, elle était céramiste. Il a été « envoyé » à La Borne par François Guillaume en 1941. Il y rencontra un peu plus tard Jacqueline Bouvet, arrivée en 1943 ; ils se marièrent en 1945, s'installant dans l'atelier de Paul Beyer, dont justement ils prolongeaient, avec humour, la tradition. Ils restèrent à La Borne jusqu'en 1955, une page était, pour eux, tournée.

Cette époque, où la faïence jouait encore un rôle prépondérant, fut celle de l'influence populaire et chrétienne, les deux courants tendant vers la production des mêmes statuettes (des Lerat et de Derval, par exemple) foncièrement figuratives, mais parfois, déjà, étrangement « décalées » par rapport à la vision strictement réaliste des choses. Pour tous, faïenciers et gens du grès, les Salons de l'Imagerie et de l'Art sacré, les revues *l'Art sacré* et *Zodiaque* (revue de l'abbaye bénédictine de La Pierre-qui-Vire) étaient des hauts lieux de promotion, non seulement de leurs œuvres (crèches, icônes, etc.), mais surtout du « bon goût » sobre, éloigné de tout « saint-sulpicianisme », prêchant l'admiration de l'art roman

plutôt que du gothique (ne parlons pas du baroque !). Notre génération a encore les yeux pleins des admirables photographies en noir et blanc de ces églises romanes, en un temps où la photographie n'était pas si banale.

Certains traits étaient encore communs au grès et à la faïence : mêmes formes lourdes, même goût pour la dissymétrie. Mais qui aurait pu imaginer que l'on aimerait désormais les couleurs les plus sourdes, les matériaux les plus grossiers ?

1955-1980

À partir de 1955, les Lerat partirent pour Bourges, Jean devant enseigner la sculpture à l'école des beaux-arts. C'est alors qu'ils adoptèrent ce style très étrange, aussi naturaliste qu'abs-trait. Qui ne voit, dans ces formes molles, un obèse gras au ventre nu, sexe dressé ? On le voit, pourtant il n'est pas représenté. Rémi Bonhert œuvre encore dans ce style. Bien des pièces d'Élisabeth Joulia sont de la même veine, quelles qu'en soient les différences, les allusions sexuelles étant d'ailleurs plus fréquentes chez cette dernière¹⁰. Point n'est besoin de donner ici la liste de tous ceux qui ont adopté ce genre : il était devenu commun à tous... dans toute l'Europe. Même Alain Girel n'y a pas échappé !

C'est que, après l'explosion de bonheur et de couleurs qui avaient marqué l'après-guerre, était apparu dans toute la société un goût tenace pour le rustique sinistre¹¹. Nous avons connu les maisons de campagne aménagées en fermettes du dimanche, avec leurs épaisses tables de chêne, leurs poutres apparentes, leurs murs couverts de toile de jute... et leur vaisselle en terre bien épaisse, bien grattante sous les couverts. À une telle mode personne ne put résister, et une institution comme la manufacture nationale de Sèvres souffrit beaucoup : son rôle est de produire le sommet de la sophistication, et celle-ci se voyait brutalement reléguée dans l'enfer du « mauvais goût ». Il fallut toute l'énergie bougonne de son directeur, soutenu par le talent enthousiaste et naïf (faussetment ou vraiment ?) de son directeur de fabrication Antoine d'Albis¹², éclairé par la séduisante beauté de l'archiviste-bibliothécaire Tamara Préaud¹³, pour que la volonté d'André Malraux soit mise en œuvre et que, parallèlement à la traditionnelle production de semis d'or sur fond bleu de Sèvres, naissent de véritables œuvres d'art contemporaines. Parce qu'il s'agissait de créations, le discours rusticité-sophistication se trouva *ipso facto* contourné¹⁴... à nos yeux actuels. Sur le moment tout fut unanimement condamné, même les superbes *Autruches* en forme de bar d'appartement, des Lalane !

Pour le reste, des formes lourdes, épaisses. Finie la couleur considérée comme clinquante ; des teintes obscures, du marron au gris, de l'écru au noir. Pas de décor. Effectivement, ces pièces échappaient en principe au problème du bon ou du mauvais goût : elles appartenaient à un genre qui, venu d'ailleurs, ne relevait pas de notre culture. Il m'agaçait de ne pas en maîtriser les critères de jugement (qui les maîtrisaient ?). Et souvent, je les ai trouvées méchantes.

Les céramistes jouissaient alors de diverses structures leur offrant de confronter leurs travaux ; le Salon des Ateliers d'art se tenait alors, en janvier et en septembre de chaque année scolaire, à la porte de Versailles, à Paris. Dans de grands hangars, l'essentiel de la production des artisans français s'exposait, à peine trié. La visite en était fascinante, l'exercice consistant à repérer le meilleur alors que le regard était toujours perturbé par la vision d'objets franchement pénibles¹⁵. Comme ce Salon avait été, après-guerre, créé par le syndicat des céramistes, ceux-ci y étaient nombreux, attendant le chaland ou, mieux, le galeriste qui leur permettrait de changer de système commercial et d'accéder au rang d'artiste. Certains, comme Robert Deblander, s'y maintenaient coûte que coûte. Par modestie, feinte ou réelle ? En tout cas, il y surveillait que nul n'imitât ses créations et pouvait faire disparaître des objets qu'il considérait comme inspiré de son œuvre. Ce n'étaient pas des temps de liberté.

Autre rendez-vous, la Biennale internationale de Vallauris, créée en 1968. Les catalogues permettent de suivre pas à pas l'évolution des goûts, sinon la production des maîtres, car ceux-ci trouvèrent rapidement indigne d'eux d'avoir à se soumettre au jugement d'un jury. On doit souligner la présence, très pesante, des pièces venues de l'Europe de l'Est : celles-ci criaient à qui voulait les entendre (mais le voulait-on ?) leur désespoir. Ainsi flottait-il dans ces manifestations une sourde angoisse. En ces temps où le marxisme allait pratiquement de soi, où la guerre du Viêt Nam contraignait à l'anti-américanisme, des objets inspirés par un vrai désespoir imposaient leur présence. On feignait de trouver tout cela si normal...

D'autres trouvèrent dans l'apparente monotonie du grès une sorte de nourriture quasi spirituelle ; en communion avec les céramistes de l'Orient extrême, ils remirent et remirent encore sur le tour la terre en question, la travaillant dans sa totale nudité comme ne cessèrent pas de le faire les potiers de La Borne. Ils ont alors renoncé à toute naïveté, à toute figuration. Certains recherchaient des formes et des surfaces toutes pantelantes de vie. Non loin de là, à Saint-Amand-en-Puisaye,

un Robert Deblander soumettait au contraire ses grès au rigoureux travail de l'épuration... et à vrai dire ses pièces n'ont guère trouvé preneur, il en possède encore !

L'exposition *la Céramique contemporaine* qui eut lieu à la bibliothèque Forney, à Paris, en 1978 montra l'apogée de cette période¹⁶. La couleur était bannie, il semblait que cela devait durer encore longtemps. Y figurait un corps en céramique brute, enfermé dans des nœuds en corde, œuvre de Michel Delmotte. On reproche souvent à la céramique de toutes les époques d'être en retard par rapport à l'évolution des arts contemporains. En ce temps, elle était largement en avance et avait adopté le misérabilisme qui nous envahit aujourd'hui. Elle y a renoncé, je ne m'en plaindrai pas.

La rébellion, cependant, approchait. Elle eut lieu en 1977, au symposium de La Borne organisé par les potiers du village confédérés par la personnalité d'Alain Girel. Plus de cent vingt céramistes apportèrent des exemples de leur production, fabriquaient de nouvelles pièces, en remplirent un grand four rond couché, capable d'en contenir environ trois mille ! La confrontation nord-sud fut violente, on se bagarra. Les représentants de la manufacture de Sèvres furent agressés par ceux du grès, soutenus par d'autres : des fidélités, des inimitiés perdurent. En 1981, l'exposition organisée par Yvonne Brunhammer à Paris, au musée des Arts décoratifs, *la Céramique contemporaine, Source et Courants*, mit formellement les choses au point : les artistes nés après la guerre de 1939-1945 allaient prendre le pouvoir et ne pas s'en laisser conter.

Le temps du deuil était en train de passer, la gauche dirigeait la France et l'on allait passer de l'ombre à la lumière... dans le seul domaine de la céramique, d'ailleurs, car étrangement tout le personnel féminin du ministère de la Culture désormais s'imposerait un uniforme noir durant plus de vingt ans ; quant aux arts non céramiques, avec quelque retard, ils allaient à leur tour prendre le deuil.

Pour ce qui nous concerne, l'exposition de 1981 ne marquait pas la disparition du grès, certes, mais celle de son hégémonie dictatoriale : on allait pouvoir l'aimer !

1. Ruhrbert, Schneckenburger, Fricke et Honnef, 2000, p. 491-495.

2. Idem, *op.*, p. 492.

3. Idem, *op.*, p. 493.

4. Idem, *op.*, p. 492.

5. Le fonctionnalisme est une absurdité ; comme si l'on avait attendu Weimar et les années 1920 pour créer des objets adaptés à leur usage ! Les objets dits fonctionnels sont en général tout sauf pratiques.

6. En 2006, Christine Shimizu exposera au musée national de Céramique les collections de grès japonais contemporains de ce musée et d'autres musées français et européens.

7. Témoignage notoirement vécu de Jean Girel : lui faisait « de l'émail ». Trahison !

8. Ce galeriste collectionneur, Paul Guillaume, recherchait les statuettes fabriquées à La Borne par les potiers pour leur propre plaisir ; il demanda à Jean Lerat de revivifier cette tradition. Il a réuni de nombreuses pièces populaires anciennes de La Borne. Elles ont été, pour beaucoup, rachetées par la Région et seront ainsi présentées au public.

9. Catalogue *L'Europe des céramistes*, 1990, p. 126.

10. En aparté, il faut souligner le nombre de femmes céramistes [c'était un phénomène tout à fait nouveau, si l'on excepte, au XIX^e siècle, Camille Moreau-Nélaton] ayant œuvré à cette époque : Francine Del Pierre, rejointe par Fance Franck, Élisabeth Joulia, Nicole Giroud, sous la houlette d'Yvonne Brunhammer, conservateur du musée des Arts décoratifs de Paris, de Fina Gomez, collectionneuse qui organisa des expositions internationales, elles firent de la céramique un mode de libération de tous les tabous, pour accéder au libertaire.

11. C'est moi qui le dis. Pourtant, je peux ajouter un témoignage : en 2000, j'eus la chance d'avoir l'autorisation d'Élisabeth Joulia, que par ailleurs je n'ai jamais rencontrée, de faire visiter à des élèves en histoire de l'art de la céramique de la Sorbonne sa maison de La Borne. Une jeune et jolie étudiante, se parlant à elle-même, avec un regard circulaire, murmura horrifiée : *mais c'est affreux*. Ce n'était pas « affreux », dans la mesure même où toute cette maison était totalement homogène, rien ne choquait, même si ce n'était pas du goût de la demoiselle. Mais c'était triste, assurément.

12. On trouvera la reproduction de la plupart des créations de cette période reproduites dans le catalogue de l'exposition *Porcelaines de Sèvres au XX^e siècle*, Sèvres, musée national de Céramique, 1987.

13. La collaboration entre Serge Gauthier et Tamara Préaud s'est incarnée dans la publication de leur ouvrage *la Céramique, art du XX^e siècle* publié à Fribourg par l'Office du Livre en 1982. Qu'il nous soit permis de rendre hommage au rôle de celui qui fut le directeur de cette grande maison d'édition, Jean Hirschen, qui fut le moteur d'un grand nombre de publications concernant la céramique.

14. Serge Gauthier a eu la plus grande difficulté à imposer au personnel de la manufacture nationale de Sèvres la création d'œuvres contemporaines : celles-ci ne plaisaient pas. Au-delà d'un véritable problème de goût esthétique, un système pervers était en place : les créateurs internes à la manufacture percevaient des sortes de droits d'auteur avant la lettre chaque fois que leurs œuvres étaient reproduites, autrement dit, ils étaient lourdement favorables à ces reproductions. Il faut ajouter que, depuis l'occupation allemande, la manufacture de Sèvres avait été totalement abandonnée par les gouvernements successifs, qui avaient d'autres soucis en tête. Le personnel avait tout simplement pris l'habitude d'agir en toute indépendance, le directeur étant sorti de ses rangs. Pourtant, un avantage demeurait par rapport à la situation actuelle : la production était encore d'environ 15 000 pièces annuelles, pour environ 2 000 depuis une dizaine d'années. En effet, ces directeurs sortis du rang étaient techniquement compétents. Depuis Serge Gauthier, compris, ils sont désormais des directeurs administratifs ou artistiques, mais non techniques. Nos technocrates favorisés n'imaginent pas la puissance des contraintes techniques et croient sincèrement que les ouvriers de la manufacture doivent pouvoir œuvrer avec des organisateurs, mais sans chef.

15. Il faut le reconnaître, à force de lutter contre le « mauvais goût », celui-ci a reculé : les acheteurs du Prisunic y sont certainement pour beaucoup, puisque tout le monde les fréquente depuis que ces magasins existent ; aujourd'hui, les Salons Maisons et objets qui sont nés des Salons des Ateliers d'art, et qui se tiennent encore deux fois par an, maintenant à Villepinte, ont presque le souci contraire : à éliminer toute trace de « mauvais goût »... l'ennui naquit un jour de l'uniformité. Mais ces Salons, involontairement, certes, sont d'extraordinaires lieux de propagande pour le travail artistique et artisanal : sa production est toujours infiniment supérieure à celle de l'industrie, qui ne se défend, mal, que par sa capacité à fournir les commandes les plus importantes. Preuve : on croyait que dans ces énormes Salons les artistes-artisans disparaîtraient, c'est le contraire qui se produit, ils sont toujours plus nombreux, antidote à l'extension du *design*.

16. Autre anecdote : alors que le conservateur en chef du musée de Sèvres ne tolérât pas que je fréquente les lieux consacrés à la céramique contemporaine (nous l'avons dit, il avait décidé que cet art était décédé depuis 1789), j'obtins le droit de voir cette exposition car le musée y avait participé par le prêt de vases de Decoeur. Désappointée par cet ensemble peu amène, rencontrant Michèle Sarver, que je ne connaissais guère, je lui demandai quel objet lui semblait mériter l'admiration. Elle me montra un vase boule gris, désespérément boule, désespérément gris [je n'en trouve pas trace dans le catalogue]. Je tentai de lui dire que je souhaitais quelque chose de plus... [il fallait éviter « de moins nul »]... fantaisiste ; et j'avisai une coupelle en porcelaine blanche dans laquelle avaient été déposés des cubes en grès [certainement une pièce de Jacques Buchholtz]. Michèle Sarver prit la fuite, affolée par cette jeune femme qui voulait de la fantaisie ! Nous en rions encore, enfin, moi j'en ris encore.

Jacqueline Lerat (née en 1920), entre naturalisme et abstraction

Décalé, 2003

Grès

H. 76 cm ; L. 17 cm ; Pr. 9 cm

Inv. MNC 28340

Acquis de la galerie Capazza, Nançay, 2004



Jean Lerat a fait ses études à l'école des beaux-arts de Bourges, alors que Jacqueline, après avoir été reçue à l'entrée de l'École des arts décoratifs, à Paris, a finalement suivi l'enseignement de l'école de dessin de Mâcon, ce qui lui permit de faire la connaissance d'Anne Dangar. Le premier, Jean, s'installa à La Borne en 1941, alors qu'elle, née Jacqueline Bouvet, y parvenait en juin 1943¹, y trouvant Paul Beyer (1873-1945). Le village travaillait encore au rythme des exigences de la production utilitaire, mais cette vocation allait être bientôt attaquée par le renouvellement des usages.

L'influence de Beyer devait être forte sur ceux qui formèrent bientôt un couple : Jean et Jacqueline se marièrent en 1945. Ils adoptèrent d'abord la manière naïve dont le village proposait bien des exemples, sous la forme des statuettes créées au siècle précédent par les Talbot, pour ne citer qu'eux, mais à leur manière, déjà plus moderne, dotant leurs meilleures figures d'un je-ne-sais-quoi de dansant, d'instable, bien étranger aux certitudes de l'art populaire. Les pièces à sujet religieux abondent alors ; ce trait vaut pour de nombreux céramistes de leur génération².

Ils quittèrent La Borne pour Bourges en 1955, consacrant une large part de leur activité à l'enseignement à l'école des beaux-arts de cette ville. Ils y jouirent d'une aura tout à fait particulière, le nombre de leurs élèves étant considérable, et la variété des œuvres de ceux-ci encore plus.

Ils se dotèrent à Bourges d'un style plastique profondément nouveau pour leur temps, tournant et déformant leurs vases, modelant des formes abstraites et pourtant naturalistes, pour ne pas dire anthropomorphes, dont la surface est une évocation de la vie et de la putréfaction mêlées. Ces termes s'opposent assurément, et pourtant on ne peut les éviter. À l'heure où naissait le minimalisme, eux enrichissaient leur matière à l'origine si pauvre de teintes subtiles autant que riches en nuances. Ils renonçaient à la figuration mais pas le moins du monde à l'expression.

Jean Lerat est mort en 1992, Jacqueline a façonné cette pièce en la construisant par empilement successif de petites touches de terre, avec une extrême délicatesse de tons colorés, évidemment tous dans des nuances analogues, liées aux différentes couleurs de la terre.

C'est peu de dire que l'œuvre de ces deux artistes est d'une autonomie et d'une originalité totales par rapport à l'art céramique de leur temps.

BIBLIOGRAPHIE : Bernard Noël, *Jean et Jacqueline Lerat, céramistes*, Paris, 1994.

1. Jacqueline Lerat a raconté son arrivée à La Borne dans un ouvrage publié sous la direction de John Bailey et Bernard Thimonnier, 1987, p. 11-30.
2. Jacqueline Lerat l'explique par l'importance du Salon de l'Art sacré et de la revue *l'Art sacré* dans *Musée Bernard Palissy, Collection céramique, 1992-2002*, La Capelle Biron, 2002, p. 31.



Élisabeth Joulia (1925-2003), la terre libertaire

Aile, 1960

Grès

H. 44,4 cm ; L. 26,8 cm

Inv. MNC 28189

Acquis de la galerie Marie et Cyril Grizot, Saint-Ouen, 2004

Élisabeth Joulia s'est formée en trois années : école des beaux-arts de Clermont-Ferrand, dans la section spécialisée en peinture ; atelier de fresques à Paris ; atelier de céramique à Bourges.

Le musée de Sèvres a récemment acquis trois pièces de cette artiste réputée, décédée il y a peu. Installée à La Borne en 1949 « pour y faire de grandes choses », disait-elle, à la suite des Lerat, elle y a mis d'emblée en œuvre une manière abstraite n'autorisant à la terre aucun autre mode d'expression que sa nature propre. Un grand nombre de ses objets ont l'apparence, puisqu'il faut les décrire, de grosses outres creuses, ouvertes par une béance dont on devine bien ce qu'elle a de féminin.

Ses œuvres sont abstraites, il est pourtant quelquefois aisé de leur donner un titre, et de baptiser *Aile* un objet de ce genre. Elles sont parfois rehaussées d'engobes, de traces de tissus, de coquillages, de terres rapportées de ses voyages en Afrique. Parfois, elle a travaillé la porcelaine, parfois elle a créé des pièces d'usage, comme cela était naturel dans les années 1950 à 1970.

Pour les apprécier, il est indispensable de faire abstraction des mille possibilités de la couleur et de l'émail et de les replacer dans le cadre de l'après-guerre et de la domination de la pensée marxiste qui les a vu naître. Alors, la terre, œuvre de la main de l'homme, et la terre nourricière se rejoignent dans un véritable hymne à la nature.

BIBLIOGRAPHIE : Geneviève Becquart, catalogue de l'exposition *Élisabeth Joulia, céramiques / sculptures, 1950 / 1983*, Saint-Amand-les-Eaux, musée, 1983.



Albert Vallet (né en 1923), le constructivisme

Vases *Menhir*, vers 1955-1960

Grès émaillé

H. 52 cm ; côté : 13 cm

Inv. 1090 et 1091

Acquis de l'artiste en 1960, dépôt du FNAC, 1996

Né à Londres, Albert Vallet a joué un rôle très particulier dans l'histoire de la céramique française contemporaine : il s'est spécialisé dans la création de décors muraux. Son histoire personnelle ne le prédisposait pas à se consacrer au grès : il a fait l'école des arts décoratifs de Nice et un stage chez Madoura, à Vallauris. Mais l'appel du grès fut le plus fort : c'est un matériau qui supporte le gel sans risque de dégât, donc l'exposition à l'extérieur.

C'était la belle époque du 1 %, qui contraignait tous les constructeurs d'édifices publics à consacrer ce montant de crédit à la réalisation d'œuvres d'art destinées à embellir l'existence de ceux que l'on faisait vivre dans des logements collectifs de bien médiocre qualité, pour rester polie. Des jurys décidaient du choix des artistes, et le goût de certains personnages qui y étaient assez systématiquement nommés a fortement orienté le choix, donc les propositions faites à ces jurys. D'autorité, ces jurys imposèrent l'abstraction, que l'on considérait comme la seule voie possible, la seule moderne. On vit ainsi un Roger Capron, par ailleurs spontanément et de tout temps amoureux de la représentation de la figure humaine dans les couleurs les plus vives possible, se soumettre et créer en 1972, par exemple, *Adamas*¹, une fontaine faite de l'imbrication de centaines de petits morceaux de céramique aux facettes diversement orientées, mais en couleurs très fortes, et même créer en 1967 *la Dame des eaux*, sorte d'ombre fantomatique, en gris sur fond blanchâtre, qui obtint un prix à Vallauris en 1974².

La chance d'Albert Vallet est d'avoir eu naturellement pour style la manière qui était alors voulue. Ses pièces sont constructivistes. Avec un talent évident, il imbrique les volumes les plus divers, sans jamais sortir de ce vocabulaire à la fois contraignant et illimité. Avec une austérité totale, il ne manie que le grès émaillé, du gris au roux. Il ne fuit pas la pesanteur. Ses pièces se portent, élément par élément, en un effort allégé par leur profond équilibre

BIBLIOGRAPHIE : Albert Vallet, *la Céramique architecturale*, Paris, 1982.

1. Ennès, 2003, p. 57, repr.

2. Staudenmeyer, 2003, p. 95, repr.



Yves Mohy (1928-2004), l'architecte

Sculpture, 2003

Grès et fonte

H. 62 cm ; L. 62 cm

Inv. MNC 28341

Acquis de la galerie Capazza, Nançay, 2004

Yves Mohy est arrivé à La Borne en 1955, avec sa femme Monique (née en 1931) et n'en est parti qu'en 1973, alors que Monique y demeurait. Il a raconté la dureté de cette vie fort pauvre, très isolée mais riche en espace dans et autour de la maison, riche en temps de maturation d'un art tout à fait neuf.

Alors que les Lerat s'engageaient dans une voie étrange, à la fois abstraite et naturaliste comme si ces deux qualificatifs ne s'excluaient pas, Yves Mohy est resté plus qu'un sculpteur, un architecte : sa première formation a d'ailleurs été celle d'un architecte. Puis il a rencontré la céramique. Ses pièces sont construites à la plaque, avec de véritables murs qui se dressent, dégageant fréquemment des vides qui n'en font pourtant pas des vases, mais qui sont bien les voies de pénétration dans des demeures aussi mystérieuses que les tombeaux des pharaons.

Comme les architectes, il peut utiliser plusieurs matériaux, la terre et le métal, la terre et l'ardoise, etc. Quand il n'utilise que la terre, il l'utilise de plusieurs couleurs, posant délicatement de l'engobe blanc sur un grès rosé ou beige... Certes, sa céramique est toujours du grès, mais l'usage du grès n'interdit pas la délicatesse, loin de là.

« Je suis persuadé que le Beau n'est pas subjectif. D'ailleurs pour ce concept je préfère utiliser le mot juste que beau. En réalité, la partie subjective du Beau c'est ce qui ne compte pas : c'est le ruban dans les cheveux. Lorsque je fais mes pièces, je recherche constamment le juste rapport entre le rythme des proportions – parfois ça marche, parfois non » [p. 12].

Les constructions de Mohy s'installent dans l'espace avec autorité : « Je fais des pièces pour qu'elles agissent sur leur environnement et le reste est soumis à leur influence » [p. 8].

Ainsi Mohy occupa-t-il une place très personnelle à La Borne : pas l'ombre d'une tentative de transposition de la pourriture, du malaise, du mal-être. Ses œuvres sont verticales, elles se dressent, elles redressent celui qui les contemple. Elles sont rythmes et parfois mouvements, elles relient les divers éléments qui les composent. À la fin de sa vie, il multipliait les versions de mains qui tendent à se rejoindre, à s'enlacer... sans jamais se toucher, mais leur union est bien totale.



BIBLIOGRAPHIE : *Yves Mohy*, sous la direction de HD Nick, Aubais, 1999.



Rémi Bonhert (né en 1943), la matière

Forme, 2000

Grès

H. 66,5 cm ; L. 47 cm ; Pr. 19,5 cm

Inv. MNC 27651

Campagne d'acquisition de céramique contemporaine ; acquis de la galerie DM Sarver, 2000

En 1990, dans le livre-catalogue de l'exposition organisé par Mireille Bazin au centre culturel de l'Yonne, Rémi Bonhert a eu l'occasion d'écrire ce qui constitue pour lui l'essentiel de sa démarche : « Je crois fondamentalement qu'une pièce faite dans la perception de l'origine est forcément originale. Ainsi, je me sens libéré du problème de l'esthétique et de l'originalité, qui ne sont que le résultat de mon attitude intérieure. Mais tout cela demande beaucoup d'exigence personnelle. Une pièce faite dans la connaissance de l'être s'adresse à l'être de celui qui la contemple et sera pour ce dernier, je le souhaite, un enrichissement permanent » (p. 23).

Rémi Bonhert appartient à l'école (peut-on appeler cette tendance une « école » ?) qui utilise le grès pour sa parenté profonde avec la terre crue, la terre en gestation, qui est féconde parce qu'elle est en putréfaction. Pourtant, il a suivi une formation d'architecte. Puis il a fréquenté l'atelier des Lerat à Bourges, y a rencontré son épouse Hildegund Schlichenmaier, en 1965-1966. À partir de 1969, ils ont commencé à travailler ensemble. Au cours des années 1980, ils se sont installés près de Colmar.

L'œuvre de ces deux artistes est profondément lié à la vie, ici végétale. La pièce présentée est bien caractéristique : la terre semble travaillée par la pourriture qui s'exhale en une sorte de plaie. Mais cette plaie est précieusement teintée d'un bleu inattendu.

BIBLIOGRAPHIE : Françoise Bischoff, « Hildegund Schlichenmaier, Rémi Bonhert », *la Revue de la céramique et du verre*, mars-avril 1948, n° 39, p. 61.



Jean Linard (né en 1960), le baroque

Ange, vers 2000

Grès, pour partie émaillé en rouge sang-de-bœuf

H. 83,2 cm

Inv. MNC 27692

Campagne d'acquisition de céramique contemporaine, 2000 ; acquis de Bernadette Legrand, Chartres

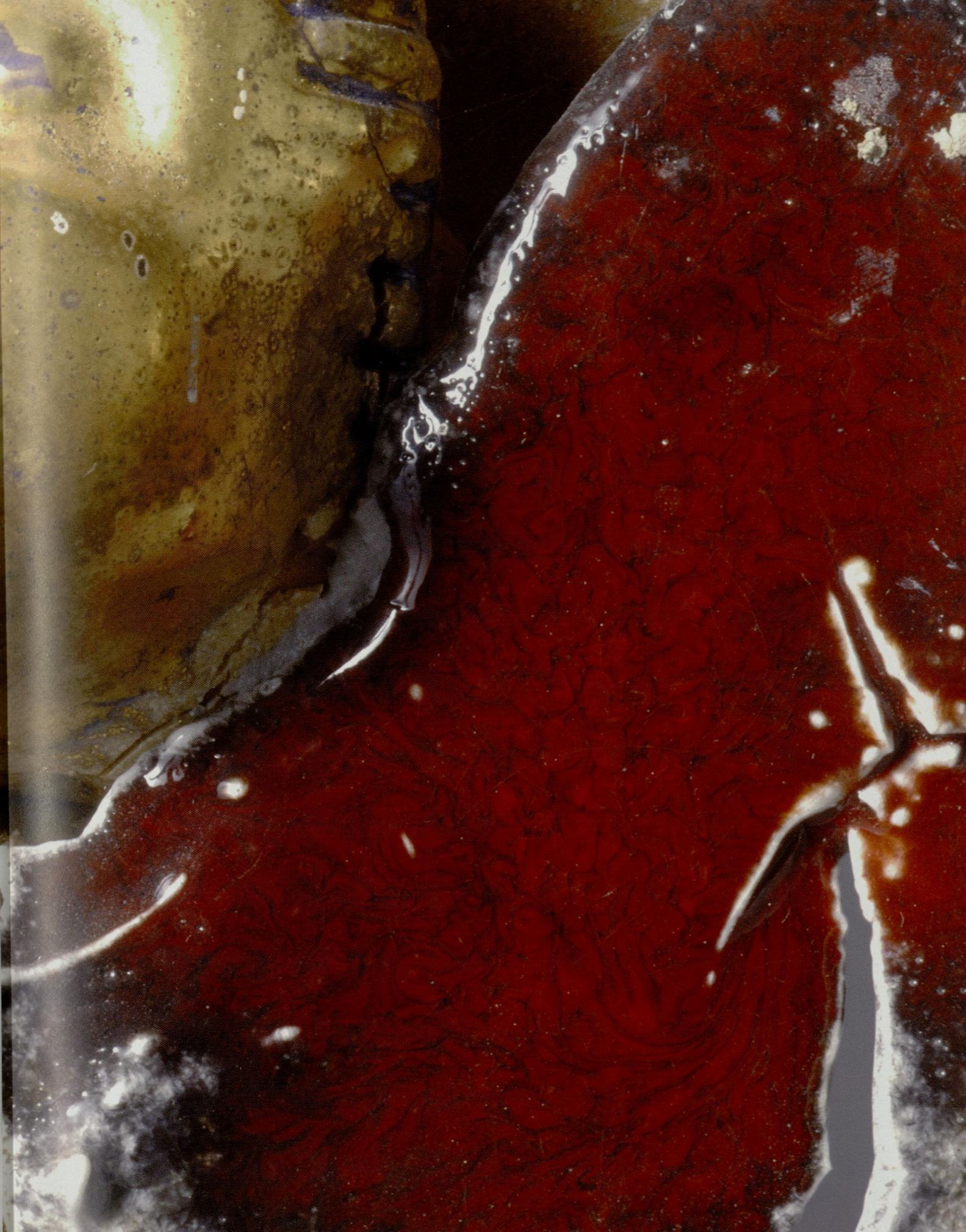


Comment qualifier Jean Linard ? On peut le prendre pour une sorte de Facteur Cheval mystique, mais à la vérité je ne crois guère à sa naïveté.

Habitant une grande maison dans un grand jardin à quelques kilomètres de La Borne, il a construit dans celui-ci ce qu'il appelle sa *Cathédrale*, en réalité un ensemble de sculptures en ciment et en grès qui peuplent son jardin et qui en constituent l'aménagement. Le musée de Sèvres a acquis cet *Ange*, bien évidemment à défaut de pouvoir transporter quelque chose de cette installation baroque.

Il se veut mystique. Y croyons-nous ? C'est au choix. Ses théories sont syncrétiques, tous les hommes de bonne volonté sont invités à partager leurs croyances... en dieux et en diabolins. Quoi qu'il en soit, il est un magnifique technicien : le rouge qui rehausse les ailes de cet ange est sans doute le plus beau présent dans l'exposition. Sa *Cathédrale*, hymne à l'Éternel, est certainement surtout un hymne à la couleur, dans ce pays pourtant dominé par la terre si brune. De tous les artistes installés dans ce lieu austère, il est le seul à faire rayonner bien-être et couleurs.

BIBLIOGRAPHIE : Nicole Crestou, « Jean Linard, un jardin extraordinaire », *Cahier de la céramique et du verre*, juillet-août 1999, n° 107, p. 48-50.



Claudine Monchaussé (née en 1936), les totems

Totem, 2004

Grès

H. 62,7 cm ; L. 37,3 cm ; Pr. 21 cm

Inv. MNC 28247

Campagne d'acquisition de céramique contemporaine ; acquis de l'artiste, 2004

Derrière la modestie de son attitude, Claudine Monchaussé dissimule la sincérité de sa démarche. Elle crée des volumes purs, des totems. Ils relèvent de la calme géométrie, ils en retirent une puissance et une présence qui s'imposent malgré leur taille relativement petite : ce sont des pièces dont la puissance est intérieure. Pourtant, leur abord est riche en pouvoir de séduction, grâce à la palette colorée qui se développe sur la surface du grès : du rose inattendu surgit au milieu du grès clair. Puissance de la forme, séduction de la surface, ces objets précieux s'imposent à l'amateur.

C'est en cela que l'art français se distingue radicalement des autres céramiques européennes : la matière y est toujours d'une immense qualité.

BIBLIOGRAPHIE : Nicole Crestou, « Claudine Monchaussé, sculpteur à La Borne », *la Revue de la céramique et du verre*, janvier-février 1993, n° 68, p. 22-24.





La Borne aujourd'hui : un peu d'Afrique ?

Claude Gaget (né en 1948),
Arbre, 2004

Grès ; H. 57 cm ; L. 69,5 cm ; inv. MNC 28254
Campagne d'acquisition de céramique contemporaine, 2004 ;
acquis du Centre de création céramique de La Borne

Daniel Gauthier (1948-2004),
Arbre, 2004

Grès émaillé ; H. 34,5 cm ; L. 28,2 cm ; inv. MNC 28256
Campagne d'acquisition de céramique contemporaine, 2004 ;
acquis du Centre de création céramique de La Borne

Nicole Crestou (née en 1957),
Coupe émaillée, 2004

Grès émaillé ; H. 9 cm ; L. 48,5 cm ; L. 22,2 cm ; inv. MNC 28251
Campagne d'acquisition de céramique contemporaine, 2004 ;
acquis du Centre de création céramique de La Borne

Charlotte Poulsen (née en 1950),
Girafe noire, 2004

Grès ; H. 50,3 cm ; L. 31,2 cm ; inv. MNC 28252

Dulba, 2004

Grès, H. 58,2 cm ; L. 52 cm ; inv. MNC 28253
Campagne d'acquisition de céramique contemporaine, 2004 ;
acquis du Centre de création céramique de La Borne

Marie-Jo Brisson (née en 1945),
Pirogue, 2004

Grès émaillé ; H. 13,8 cm ; L. 65,5 cm ; Pr. 10 cm ;
Inv. MNC 28356

Acquis du Centre de création céramique de La Borne, 2005,
don Christine Lahaussais



Certes, associer ces artistes est pour une part artificiel : chacun a son histoire, ses visées artistiques propres. Pourtant, ils se sont réunis en ce lieu isolé par la forêt, pluvieux, dont les maisons sans cave sont posées directement sur la glaise, avec laquelle elles font corps. En notre époque agitée et dans notre civilisation urbaine, on ne peut que s'incliner devant leur obstination à vivre de la terre, dans la terre, par et pour la terre. Ils le font chacun différemment, mais le hasard des rencontres nous a permis de reconstituer cette vision d'une Afrique de fantaisie.

Claude Gaget est l'homme des arbres. Comme bien des artistes du grès de grand feu, il se joue des hasards de la cuisson pour obtenir une palette chaude et savoureuse, ici rougeoyante. Il utilise ce thème naturaliste pour créer des volumes qu'il traite presque abstraitement, équilibrant les masses, avec la liberté née de la vie.

Daniel Gauthier, récemment décédé, a abordé très tard l'art de la céramique. Il a prouvé qu'avec beaucoup de passion, quelque imagination et l'aide d'une compagne céramiste on peut faire exister des objets sans prétention, mais non sans qualité.

Marie-Jo Brisson, ladite compagne, crée pour son compte des œuvres vivantes, ses volumes traduisent le mouvement, la fusion des corps et

sans doute celle des âmes. Est-ce pour évoquer que l'homme n'est pas que glaise mais aussi esprit qu'elle en rehausse volontiers la figuration par des touches d'or ? Cela se peut.

L'œuvre de Nicole Crestou est protéiforme ; à bien des égards, elle est plus un sculpteur conceptuel qu'une céramiste. Nous avons pourtant acquis une œuvre qui est bien un hymne baroque à l'émail, assez original dans cet univers bornois voué au grès le plus brut.

L'œuvre de Charlotte Poulsen connaît un réel succès. Elle modèle des animaux lourds, aussi vivants que possible alors même qu'ils ne sont guère réalistes. À la manière d'un Claude Gaget, elle feint de peindre la nature, mais en véritable sculpteur elle enrichit le jeu de ses volumes et de ses matières de la transcription de la vie.

Assez étrangement, à La Borne ce sont des artistes comme Joulia ou Bonhert qui, en adoptant sans réserve l'abstraction, ont créé les effets les plus naturalistes ! Ici, ce n'est pas le cas.

BIBLIOGRAPHIE : *la Revue de la céramique et du verre*, n° 118, mai-juin 2001, La Borne, un village et ses alentours de 1941 à nos jours.



La Borne aujourd'hui : Hervé Rousseau

(né en 1955), un gros morceau d'Afrique !

Pieds d'éléphant, 2003

Grès, modelé aux pieds dans la partie basse, au colombin dans la partie haute

H. 40 cm ; L. 47 cm et H. 39 cm ; L. 50 cm

Inv. MNC 28187¹ et ²

Campagne d'acquisition de Céramique contemporaine ; acquis de la galerie Pierre, Paris, 2003

Cet artiste est ici chargé de représenter un genre qui constitue la base de la plupart des artistes de La Borne : le travail du grès brut, pour ne pas dire brutal.

Est-ce la production de Bizen, au Japon, qui leur sert, sinon de modèle, du moins de justification théorique à la multiplication des pièces refusant tout effet de charme, toute séduction de l'émail ? Il se peut, mais les grès de Bizen n'ont pas pour volonté de ne pas séduire ; ce sont des objets utilitaires ils n'ont pas la vocation d'être des œuvres d'art même s'ils le sont, comme par erreur.

Il aurait fallu présenter tous les artistes qui, à des titres divers, représentent le grès brut de La Borne, de George Sybesma, qui fabrique de grosses jarres admirablement décorées au peigne et parfois les inonde d'une étrange couverte turquoise, à Éric Astoul, dont le musée de Sèvres ne conserve pas encore de pièce (mais la collection de Maurice Lambiotte, destinée au musée de Limoges, le représente particulièrement bien) : chacun possède sa vision particulière.

Quoi qu'il en soit, ces *pieds d'éléphant* conjuguent tout ce que l'on peut espérer de l'un de ces grès : la puissance d'abord, sans doute liée à l'étrange technique de façonnage mise en œuvre par H. Rousseau : il utilise ses propres pieds, en plus de ses mains. Ce sont des objets énormes, dont la forme est animée par des enlèvements et des ajouts de pâte. Une rustique subtilité, enfin : le feu joue sur la terre et la colore diversément. Cette palette aussi inattendue que délicate détourne la puissance de ces *pieds d'éléphant* vers un vrai sentiment de surprise : ils sont séduisants.



BIBLIOGRAPHIE : Nicole Crestou, « Boisbelle, Josette Miquel et Hervé Rousseau », *la Revue de la céramique et du verre*, n° 59, juillet-août 1991, p. 32-34.



Robert Deblander (né en 1924), ou l'abstraction minimaliste

Sculpture, vers 1975

Grès, H. 24,3 cm ; Inv. MNC 28167

Campagne d'acquisition de céramique contemporaine, 2003,
acquis de l'artiste

Bouteille, vers 1975

Grès chamotté pyrité, H. 47,5 cm ; Inv. MNC 28170

Campagne d'acquisition de céramique contemporaine, 2003,
acquis de l'artiste

Bouteille, vers 1965

Grès, H. 33 cm ; Inv. MNC 28168

Campagne d'acquisition de céramique contemporaine, 2003,
acquis de l'artiste

Pichet, entre 1965 et 1985

Grès pyrité, glaçure à la cendre et au sel, H. 15 cm ;
Inv. MNC 28166

Campagne d'acquisition de céramique contemporaine, 2003,
acquis de l'artiste

Bouteille, vers 1965

Grès pyrité, glaçure à la cendre et au sel, H. 42,2 cm ;
Inv. MNC 28171

Campagne d'acquisition de céramique contemporaine, 2003,
acquis de l'artiste

Vase boule, vers 1975

Grès pyrité, H. 22,9 cm ; Inv. MNC 28169

Campagne d'acquisition de céramique contemporaine, 2003,
acquis de l'artiste

Bouteille, vers 1965

Grès pyrité, glaçure à la cendre et au sel, H. 29,5 cm ;
Inv. MNC 28200

Don de l'artiste, 2004

Théière, vers 1965

Grès pyrité, H. 13,1 cm ; Inv. MNC 28199

Don de l'artiste, 2004

Vase boule, vers 1980

Porcelaine dure à couverte rouge de cuivre, H. 18,4 cm ;
Inv. MNC 28201

Campagne d'acquisition de céramique contemporaine, 2003,
acquis de l'artiste

En 1955, brusquement, Robert Deblander a quitté Paris pour s'installer dans un pays de grès, la Puisaye. Ce faisant, il abandonnait non seulement la faïence, mais la peinture qui l'avait tenté longtemps. Fini les couleurs, la douceur, le lisse. Vive le rugueux, le brut, le géométrique ! Car pour autant, R. Deblander n'a pas adopté le n'importe quoi sous prétexte de je ne sais quel japonisme ambiant. De la rigueur avant toute chose, cet artiste ne peut être qu'un classique.

Une céramique, ce sont trois éléments qui doivent marcher du même pas vers une seule réussite. D'abord, une pâte. Ce serait désormais le grès, d'abord cuit au feu de bois puis au gaz : tout romantisme mis à part, la différence se révéla mince. Puis des formes. Elles furent désormais pures, fonctionnelles pour certaines : les théières de Deblander constituent un monde à part, un monde de variations sur thème unique mais particulièrement complexe : concevoir une panse reste relativement aisé, apparemment ; l'agréments d'un couvercle, d'un bec et d'une anse, et que le tout compose une entité logique, c'est tout à fait autre chose. Certaines de ses formes sont au contraire totalement gratuites, sortes d'épures. Quand on tente de les décrire, on s'aperçoit vite qu'elles sont de pures inventions abstraites, géométriques.

Une matière, une forme, un décor : il faut les trois. Pas de décor, Deblander y a renoncé radicalement. Et pourtant, une céramique a bien entendu une surface. Il pose sur un grand nombre de ses pièces une légère couverte transparente, soucieux de raffinement qui ne l'a pas quitté. Dans un monde qui, des États-Unis à l'Italie, adoptait des matières brutales pour dire la brutalité du monde, Deblander créait, avec cette même matière, les objets les plus sophistiqués.

Ces objets sont des chefs-d'œuvre de l'art classique français du ^{xx}e siècle.

BIBLIOGRAPHIE : *Robert Deblander, céramiste, 1950-2000*, Vendin-le-Vieil, 2001.







Pierre Baey (né en 1940), le monde transpercé par le rêve

Ville ronde, 1995

Grès chamotté

D. 61 cm

Inv. MNC 26895

Campagne d'acquisition de céramique contemporaine, 1996 ; acquis de la galerie
DM Sarver, Paris

Cet artiste, qui désormais recourt volontiers au béton plutôt qu'à la terre, est un authentique sculpteur de cette race issue de celle des céramistes qui construisent en tournant leur pot autour d'un vide, qui joue du plein et de l'espace, en une sorte de cache-cache infini.

Béton, terre cuite, la belle affaire. De toutes façons, il voit grand. C'est lui qui, en 1991, a obtenu le premier prix du concours organisé par IMETAL, au musée des Arts décoratifs de Paris, qui s'intitulait *Hommage à Bernard Palissy*. Pour ce concours, il a conçu une œuvre immense, une *Ville imaginaire*. Il a construit sa ville comme un plateau de 1,80 mètre de diamètre, en brique industrielle ; au milieu de ce plateau aux bords relevés, des éléments verticaux, qui évoquent évidemment les immeubles de la ville. L'intérieur du plateau est peint en bleu, de-ci de-là, des rehauts d'or. Une terre industrielle, du bleu et de l'or ; un vrai rêve d'harmonie. Il ne réfute pas la ville moderne, il la transpose dans un monde imaginaire.

D'autres fois, ses villes sont des boules creuses, percées de galeries qui en font des habitations troglodytes ou, mieux, une ville méditerranéenne comme la médina de Fez, dont les rues communiquent entre elles, dont les maisons sont truffées de passages invisibles. Plus la ville est compacte, plus elle favorise les liens entre les différents espaces, semble-t-il dire. Alors il enferme sa ville dans un volume globulaire : enfermement multiplication des ouvertures. Protection plutôt qu'enfermement.

Avec le béton, Pierre Baey peut autant qu'il le veut traduire la brutalité humaine. Avec la terre, il crée un monde onirique dans lequel on s'immergerait volontiers.

BIBLIOGRAPHIE : Françoise Espagnet, « Pierre Baey », *la Revue de la céramique et du verre*, n° 24, septembre-octobre 1985, p. 18-19.



Antoine de Vinck (1924-1992), ou quand les Cyclades rejoignent la Flandre

Grande Idole, 1990

Grès

H. 117 cm ; L. 31 cm

Inv. MNC 26377

Acquis en 1991 de la galerie Épona, Paris

Antoine de Vinck était belge. En 1984, il choisit de s'installer en France, en Bourgogne, où il mourut, à Treigny. Pour échapper à une pression locale, dans un trop petit pays, ou pour profiter d'une contrée tout entière consacrée à sa matière céramique d'élection, le grès ?

On connaît le symbolisme belge, sa tendance à l'ironie, à l'onirisme : Magritte, Delvaux en sont les noms les plus connus. On connaît aussi le goût belge pour une forme de réalisme moqueur, déjà constitué avec Jordaens, aiguisé avec Ensor. L'art belge existe, bien vivant. Antoine de Vinck y est rattaché, et comme chaque artiste important, il y a une place personnelle.

Il a débuté sa vie adulte en suivant des cours de philosophie et de théologie, avant de se tourner vers l'art. La céramique a d'abord été pour lui la rencontre avec l'ouvrage célèbre de Bernard Leach. *A potter's book* lui a permis de découvrir la céramique. Dans les années 1952-1954, il a commencé à voyager en Bourgogne, à y rencontrer les Lerat, Daniel de Montmollin, les Pierlot ; en 1955, il alla voir Bernard Leach en Cornouailles... Antoine de Vinck était conscient que le monde tournait autour de lui et que l'isolement n'était pas fructueux.

On sait peu que, dans sa jeunesse, il se fit un moment sculpteur animalier, sensible et plein d'humour, il fut aussi fabricant de pièces utilitaires, extrêmement soignées. Puis sa vocation profonde de philosophe se manifesta dans son œuvre, par de nombreuses œuvres symboliques, totems, *Bétyles* (du mot hébraïque signifiant lieu saint), *Miroirs d'âme*... Intrinsèquement phalliques, ses nombreuses stèles portent des décors divers, plus ou moins inspirés de l'art précolombien. Son *Roi* et sa *Reine*, sortes d'idoles assises, couvertes d'or, attendent l'hommage de leur peuple. Ses pièces sont toujours stylisées.

Notre *Idole* est bien surprenante, pourtant. De prime abord, elle est cycladique, purement cycladique. Au second regard, ses seins soulignés, ses fesses rebondies, ses larges mollets nous renvoient en Belgique, au royaume flamand qui aime les femmes dodues. Cela, c'est jouissif.

BIBLIOGRAPHIE : Mireille Jottrand, catalogue de l'exposition *Antoine de Vinck, Œuvre céramique*, Mariemont, musée royal, 1986.



Le grès émaillé, la séduction de la couleur

En 1940 est donc paru un ouvrage à Londres rédigé par Bernard Leach : *A potter's book*. Étant donné la date de sa publication, la langue dans laquelle il a été écrit (sa première traduction par l'éditeur Dessain et Tolra ne remonte qu'à 1973), il est presque évident qu'il n'a guère été lu en France avant d'être traduit. Pourtant, tous les témoignages concordent : il a exercé une influence capitale. En effet, Bernard Leach était d'origine sino-anglaise. Sa découverte des grès chinois, sa rencontre avec le Japonais Shôji Hamada l'avaient convaincu de l'immense supériorité des céramistes extrême-orientaux (son livre, technique, explique comment les imiter), mais aussi de la naturelle beauté des grès traditionnels anglais. Somme toute, il avait écrit ce que Paul Beyer avait fait. Tous les esprits étaient prêts à retenir sa leçon japonaise : elle fut retenue. Elle le fut d'autant mieux que Bernard Leach, avec une étrange impudeur et une grande innocence, a été un propagateur éhonté de ses propres théories : dans tous les ouvrages qu'il a publiés par la suite, il affirme sans ambages son génie et celui de Hamada. Comment persuader si l'on n'est pas persuadé soi-même ? Il est persuasif ! Quant à la leçon anglaise, elle fut superbement ignorée : quel Français aurait-il l'idée de prendre des leçons d'art auprès de la perfide Albion ? Seuls les potiers de terre vernissée (tel Gérard Lachens) eurent l'idée heureuse de regarder à nouveau la terre vernissée médiévale française ; elle est somptueuse ; mais cela ne relève pas de l'influence de B. Leach.

À vrai dire, on ne l'avait pas tout à fait attendu : les Lerat à La Borne faisaient du grès au sel, du grès à la cendre comme en avait fait Paul Beyer avant eux. Ils connurent Leach au début des années 1950 : il vint les voir et leur donna un exemplaire de son livre. Pour eux, au contraire, c'est la disparition de toute couverte qui fut signe de profonde transformation.

En 1981, les émailleurs sont déjà nombreux dans l'exposition *Céramique contemporaine, sources et courants* du musée des Arts décoratifs de Paris. Ce mode d'expression permettait de récupérer la couleur, quitte à abandonner l'expressivité des formes. L'esprit de Decoeur commençait à renaître, sans référence à celui-ci, en général : rares furent ceux qui, tel Jean Girel, prirent la peine de venir voir les cinq cent soixante et onze vases de cet artiste que conservent les réserves de notre musée, afin de s'y confronter lors de l'exposition de Sèvres, en 1983, *De la terre et du feu, cinq potiers contemporains*. Justement, cette année-là, sur ces cinq potiers – Champy, Montmollin, Ben-Lisa, Girel et Bayle –, quatre étaient des émailleurs, et ce fut splendide.

Les émailleurs connurent un réel succès, durable, de Daniel de Montmollin à René Ben-Lisa, de Champy (qui n'est pas qu'émailleur, lui sait réaliser des formes superbes) à Fouilhoux, en passant par tous les autres, dont Jean Girel. Il me semble



qu'avec eux, les Français ont des rapports paisibles : les vases émaillés ne peuvent pas être laids, et l'on sait le souci de nos concitoyens de ne jamais faire de « fautes de goût ». Ce succès pourtant, ne fut pas aisément acquis dans le monde des céramistes (jaloux ?) : Jean Girel raconte encore, dans un éclat de rire, qu'il fut traité de « bourgeois ! » par les hommes du grès brut. Et il faut avoir vécu à cette époque dominée par l'idéologie marxiste pour savoir ce que ce terme contenait de mépris.

Tous les émailleurs ne furent pas des professionnels, et, avec un peu de travail, cela ne se voyait pas trop. La passion des « hautes températures » triomphait, rendue possible par l'acquisition de fours à grès. Désormais, il n'était plus nécessaire de lutter contre la nature pour monter en température : un tour de bouton et l'objectif était atteint ; il ne s'agissait plus que d'attendre patiemment (courageusement ?) le défournement. Quant aux couvertes elles-mêmes, elles étaient le fruit du perfectionnement des recettes fournies par Leach ; chacun les adaptait à sa manière, à son four, à sa passion. Les formes se voulaient pures ; dans beaucoup de cas, elles étaient simplistes. Autour des véritables céramistes, d'innombrables potiers nés des errements de mai 1968 se sont lancés dans des productions qui n'étaient même pas déplaisantes : qui ne risque rien n'aboutit à rien, qu'à l'ennui.

Cette passion toujours inassouvie, toujours fructueuse en recherches, en tentatives, en espoir, en désespoir eut un effet inattendu, et remarquable : lorsque, à partir de 1980, la mode en passa, elle avait permis à un nombre considérable de potiers-rêveurs impénitents, comme par inadvertance, d'apprendre en secret leur métier. À courir derrière les grès chinois, ils avaient appris leur technique, exactement comme un musicien fait ses gammes, une danseuse ses exercices à la barre. Quand ils voulurent exprimer leur art personnel, ils savaient tout faire, et purent le faire. Un Coville, un Lanos sont d'excellents exemples de cette transmutation d'émailleurs en artistes. Ils en sont tout heureux ! Et nous avec eux, bien sûr. L'orientalisme mène à tout à condition d'en sortir ; on y venait, mais par une autre voie, orientaliste et libératrice, celle des « basses températures », le *raku*. Les artistes de l'émail qui dominaient leur technique pour en faire un mode d'expression sont, eux, toujours présents et créateurs. La virtuosité technique n'est pas encore réhabilitée, mais le temps viendra bientôt où l'on pourra la reconnaître, nécessairement.

1. Une anecdote personnelle est bien caractéristique de cet état d'esprit typiquement anglais. Alors que je rendais visite à Londres à un marchand susceptible de vendre une céramique de Leach au musée de Sèvres, je parlais à celui-ci de tel ou tel céramiste français. La réponse fusa, accompagnée d'un geste éloquent : « La céramique française, ça n'existe pas ! » Les Français ont toujours aimé voir autour d'eux ce qui se passe, de là sans doute une part de leur supériorité, réelle, et leur fragilité commerciale.



Norbert Pierlot (1919-1979), le rustique par quoi tout commençait

Vase en forme de dôme, vers 1969

Grès émaillé
H. 16,5 cm ; D. 23 cm
Inv. MNC 23395
Don de l'artiste, 1970

Les collections du musée national de Céramique sont pauvres en ces grès bruts des années 1970. Ils affirment presque agressivement leur volonté d'être des objets utilitaires, comme si la lourdeur, l'épaisseur des formes, les couvertes de couleur sourde, très proche de celle de la terre qui sert de base, étaient des garanties de réussite dans ce domaine¹. Pratiquement tous les céramistes actifs à cette époque ont donné dans ce genre, sans qu'aucune considération de jugement soit automatiquement induite par cette constatation : certaines de ces pièces sont tristes et sans qualité, d'autres, comme ce vase, possèdent cette calme assurance de l'objet stable, solide, bien proportionné, doté d'une couverte qui a un je-ne-sais-quoi d'éclatant malgré sa monochromie.

Les Pierlot, Norbert et Jeanne, se sont adonnés à la fabrication de ces pièces rustiques avec d'autant plus de fermeté qu'ils s'étaient installés en 1952 à Ratilly, aux marches de la Bourgogne, dans le cadre magnifique d'un château carré aux quatre ailes enfermant une cour intérieure. Norbert venait du monde du théâtre, quoi de plus différent ? Il ne s'est pas enfermé dans la solitude : rapidement, le château de Ratilly devint un haut lieu de l'enseignement de l'art du grès utilitaire. Ceux qui ont connu Norbert Pierlot en témoignent, son don de théâtral a admirablement servi à magnifier ces stages, à l'époque fort rares. La femme de Norbert, Jeanne, eut la première un contact avec l'art du grès, à travers un stage effectué à Saint-Amand-en-Puisaye, chez Eugène Lion, en 1938. Le château de Ratilly devint lui-même un centre de formation où l'on enseignait la fabrication de la céramique utilitaire (souvent à des fins thérapeutiques), mais aussi l'admirable cadre d'expositions d'art contemporain. Il a profondément marqué les stagiaires qui s'y sont succédé, telle Edmée Delsol.

BIBLIOGRAPHIE : Yvonne Brunhammer, « L'esprit de Ratilly », catalogue *Antoine de Vinck, Œuvre céramique*, Mariemont, château royal, 1986, p. 74-75.

1. On trouve parfois le même comportement quant à la conception des objets relevant du domaine du *design*, comme si la pauvreté des formes et des matières était garante du fonctionnalisme des objets.





Daniel de Montmollin (né en 1921), la céramique comme une mystique

Trois vases, 2004

Grès émaillé

H. 28 cm ; D. 23,8 cm

H. 23 cm ; D. 20,5 cm

H. 10,8 cm ; D. 16 cm

Inv. MNC 28417 ; 28418 ; 28429

Don de la Société des amis du musée, 2005

Daniel de Montmollin est frère dans l'abbaye de Taizé, et l'on peut aussi bien parler de son œuvre en le qualifiant de création de l'Atelier de Taizé, qu'il a fondé en 1950. Il y a d'abord travaillé la faïence, avant de se consacrer au grès, dès 1956.

Théoricien ? Pour une part, il mérite ce terme, si l'on entend par là qu'il a écrit des livres pour expliquer ce qu'il veut faire avec la terre, et comment il le fait. Pour une autre part, le terme de poète lui conviendrait mieux : n'est-ce pas ainsi qu'il a intitulé l'une de ses œuvres¹ ?

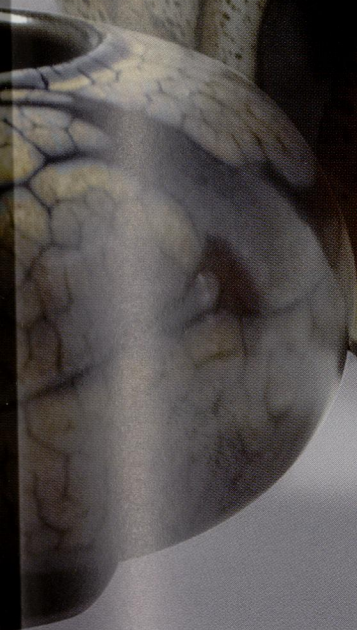
Jusqu'à la fermeture de la galerie Artisanat et Réalité, sise rue Le Goff à Paris, Raymond et Jeanine Sauvaire² ont présenté la majeure partie de son œuvre, où les amoureux de sa céramique venaient la voir et l'acquérir (il produit en abondance, sans souci de malthusianisme). La collection de Charles-Adrien Buéno, remarquable à bien des égards, compte un grand nombre de ses pièces, qui ont été magistralement présentées en l'an 2000, à Cluny : la présence de ces petits objets dans l'immensité des voûtes des écuries Saint-Hugues formait un faux contraste et une réelle union mystique ; ce n'est pas de dimension qu'il s'agit, mais de perfection.

L'influence des grès extrême-orientaux sur Daniel de Montmollin relève de l'évidence : *tenmoku*, *shino*, gouttes d'huile, fourrures de lièvre... sont son pain quotidien. Chine et Japon lui ont tracé une voie, montré une direction qu'il a suivie. Aucune de ses pièces ne cherche à imiter une pièce extrême-orientale. Il a conçu et exécuté des vases qui ont la proportion des mains, ou à peine plus. Ce sont des grès fins comme des porcelaines. Ce sont des vases aux formes parfois tout à fait inattendues, mais ils intègrent si bien le décor qui les accompagne que l'on n'y songe plus. Ses fameuses couvertes se posent sur ses formes comme si elles les attendaient. Daniel de Montmollin crée ses vases comme Dieu créa Adam, avec de la poussière de terre ; peu d'œuvres sonnent aussi justes, sont aussi profondément classiques, au sens le plus français du terme. Matière, forme et couverte sont toujours en totale harmonie, c'est une harmonie spirituelle.

BIBLIOGRAPHIE : Daniel de Montmollin, Philippe Lambery, Pierre Piganiol : *Daniel de Montmollin, le secret partagé*, Vendin-le-Vieil, 1990.

1. Frère Daniel, de Taizé, *le Poème céramique, introduction à la poterie*, Taizé, 1974.
2. La galerie Artisanat et Réalité puis galerie Jeanine Sauvaire, 5 rue Legoff, Paris 5^e, entre 1965 et 2003, a beaucoup compté à Paris pour sa défense du grès, souvent utilitaire, mais toujours de qualité. En outre, Raymond Sauvaire (1935-2003) était un remarquable photographe, dont l'œuvre retrace l'évolution de la céramique de cette époque.





Anne Kjaersgaard (1933-1990):

la Danoise, le triomphe du bleu et de la liberté

Coupe et jarre, 1988

Grès émaillé

Coupe : H. 9,5 cm ; D. 32 cm

Jarre : H. 28 cm ; D. 24 cm

Inv. FNAC. 88151 et 88152

Acquis par le FNAC à la galerie Épona, Paris, 1988, dépôt du FNAC 1996

Née à Copenhague, cette artiste d'origine danoise, d'abord formée à l'école des beaux-arts de Copenhague, a passé deux ans dans l'atelier de Bernard Leach (1956-1958). Elle en a retenu le goût de la liberté du tournage uni à une pose du décor parfaitement adaptée à la forme.

Le catalogue de l'exposition de 1981 au musée des Arts décoratifs de Paris terminait sa courte notice par ces mots : « Actuellement, cherche une gamme d'émaux dans les bleus qu'elle obtient à partir de cendres de pins. » Cela date donc assez précisément l'apparition dans son œuvre d'une couleur qu'elle n'a plus abandonnée. Ce bleu de fer, très tendre, sert de fond, il est rehaussé d'un bleu plus foncé avec lequel elle peignait comme, au XVII^e siècle, on peignait avec de l'engobe. Ce sont des couleurs rares. Son trait semble toujours le fruit du hasard, il est toujours en parfaite harmonie avec la forme : elle a retenu mieux que tout autre la leçon du Japonais Hamada, qui éblouissait tant Bernard Leach. Ainsi a-t-elle été l'une des premières céramistes à devenir peintre sur grès. Assurément, Michel Lanos, Claude Varlan et Brigitte Pénicaud lui doivent beaucoup.

Les pièces acquises par le musée de Sèvres l'ont été lors de sa dernière exposition à la galerie Ortilès-Fourcat, elle est morte peu de temps après¹.

BIBLIOGRAPHIE : Robert Deblander, « Anne Kjaersgaard », *la Revue de la céramique et du verre*, n° 25, novembre-décembre 1985, p. 12-14.

1. Odette Wattel a créé la galerie Épona, 40 rue Quincampoix à Paris, Elena Ortilès-Fourcat la reprise, jusqu'en 1999.





René Ben-Lisa (1926-1995) et ses boules en pierres précieuses

Vase boule, 1982

Grès émaillé

D. 14,3 cm

Inv. MNC 25100

Acquis de la galerie DM Sarver, Paris, 1983

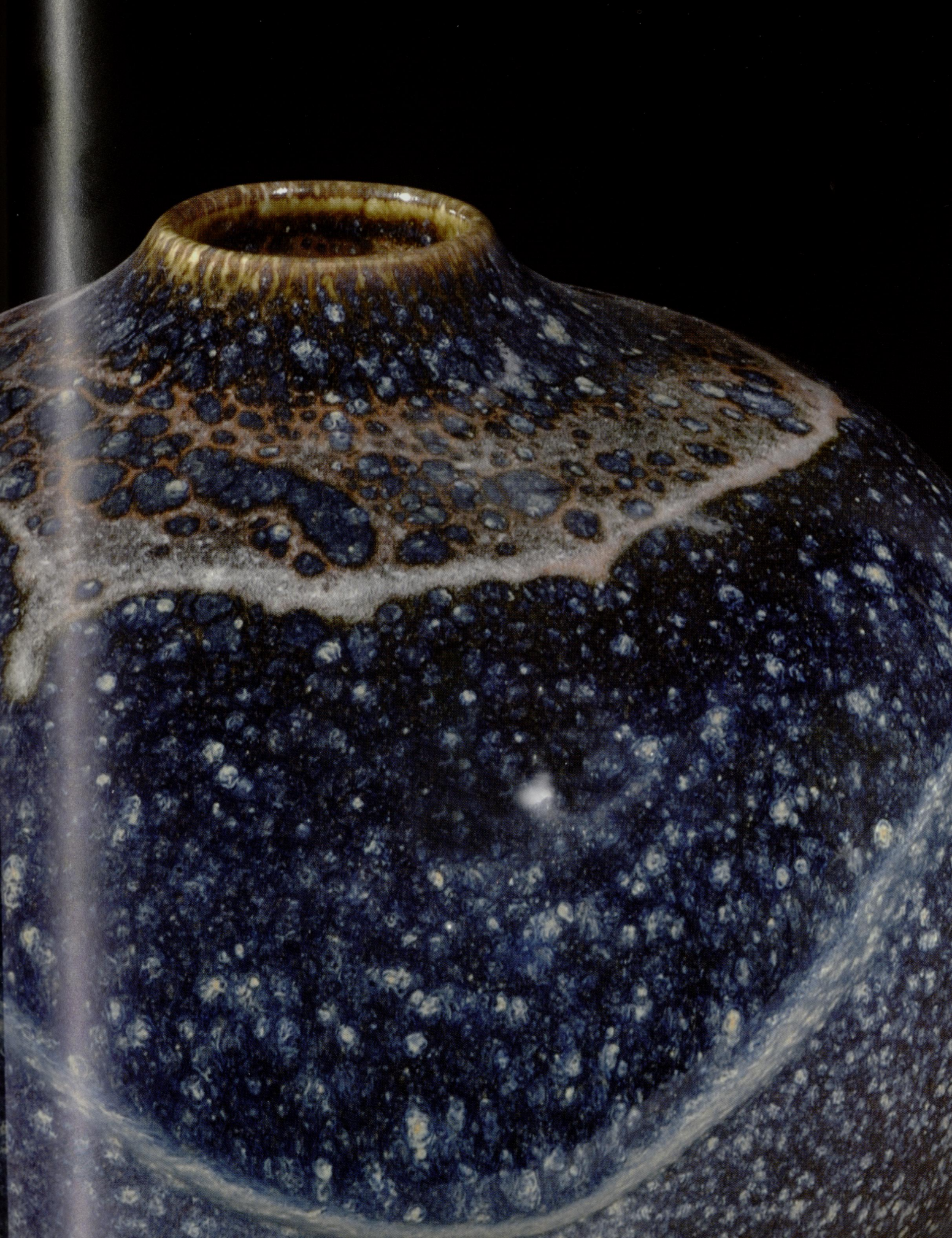


René Ben-Lisa est né à Septèmes-les-Vallons, dans les Bouches-du-Rhône, il a grandi à Marseille. Son physique de gitan s'expliquait aisément, ses grands-parents étant kabyles et andalous. Il fit ses études à l'école des beaux-arts de Marseille, où il devait enseigner la céramique dès 1972. Il a choisi la céramique à partir de 1947, ayant renoncé à la peinture. Ses premières œuvres sont des faïences aux couleurs vives. Il est venu au grès, comme les autres, au cours des années 1960 ; en 1971, il a réalisé ses premières pièces en grès cuites au bois. Normal. Seulement lui, il n'a jamais renoncé à la couleur. Ses ascendances méditerranéennes étaient plus fortes que le plaisir de se fondre dans la mode du jour.

Il était poète. A-t-il été enregistré ? Il parlait de la Lozère, des reflets des pierres dans l'eau, de la mousse... : j'ai eu le privilège de l'entendre lors de la préparation de notre exposition de 1983. Il nous avait préparé une trentaine de pots bien rangés au soleil, l'effet était magique.

Ses formes sont de prime abord quelque peu déconcertantes : mal faites, un col trop large ou trop étroit, sans rapport avec une panse trop avachie en bas, molle en haut. Avez-vous bien regardé ? Peut-être avez-vous trop regardé, justement. Ses formes sont faites pour être manipulées ; leurs proportions ne s'adressent pas à vos yeux, à votre cerveau d'animal français donc classique, elles s'adressent à vos mains : elles s'y nichent si bien qu'on ne sait pas si le plus satisfait c'est vous, ou le pot. Il est à sa place et s'y sent bien. Ce sont ses couleurs qui s'adressent à vos yeux. Alors que les années 1970-1980 ont tant aimé le marron, le gris, ou mieux le marronnasse ou le grisâtre, lui a aimé le rouge et le vert, le jaune aussi et parfois le rose. Aucune ne lui suffit : il les superpose, les fait couler, tressailler. L'une des boules du musée de Sèvres ressemble à de la pierre dure, en plus étincelant : il est si facile de l'imaginer au fond de l'eau, brillant de l'éclat d'un reflet du soleil.

BIBLIOGRAPHIE : catalogue de l'exposition *René Ben-Lisa, la céramique ou l'harmonie poétique*, Aix-en-Provence, musée des Tapisseries, 2003.



Robert Deblander (né en 1924), la pureté

Vase à couverte céladon, vers 1980

Porcelaine dure
H. 18,9 cm ; D. 12 cm
Inv. MNC 27997
Don de l'artiste, 2002

Vase boule rouge de cuivre, vers 1980

Porcelaine dure
H. 20,9 cm ; D. 18,4 cm
Inv. MNC 28201
Acquis de l'artiste, 2003

Il avait tourné des faïences délicates et humoristiques ; des grès solides, charpentés, aux fines couvertes transparentes. Il avait émaillé des vases en grès pyrité, de couvertes mates, aux teintes si sobres qu'on oublie d'en voir la délicatesse.

Il adopta la porcelaine pour en faire des formes pures, fruits d'une conception exigeante. Il ne parle pas d'Émile Decœur mais son ombre flotte, nécessairement présente alors même que ses vases n'ont jamais des profils analogues à ceux du maître de Fontenay-aux-Roses. Tous les deux ont en commun la même fascination pour la Chine, mais une Chine onirique ; aucune imitation mécanique, peut-être même aucune connaissance au sens strict du terme de ces fameux grès dont la principale collection européenne, la Percival David Foundation, se trouve à Londres.

Decœur cherchait avant tout, la collection du musée de Sèvres en porte témoignage, à créer des effets de couvertes colorées mais transparentes, les couches de différentes nuances de couleurs se superposant et jouant les unes avec les autres. Deblander cherche une mystérieuse matière, qu'il décrit pour le céladon : on doit voir la lumière se reflétant sur le vase dans une sorte de halo, sans pour autant distinguer le reflet de la fenêtre d'où vient la lumière. Il cherche la douceur jointe à la luminosité, une matité vivante, une couleur vive et non brillante. Tout et le contraire de tout. C'est le jeu d'un esthète pour les esthètes.

C'est ainsi qu'il créa des porcelaines enchanteresses.

BIBLIOGRAPHIE : Robert Deblander, *céramiste, 1951-2001*, Vendin-le-Vieil, 2001.





Claude Champy (né en 1944), puissance

Jarre, 1982

Grès émaillé

H. 46,5 cm

Inv. MNC 25055

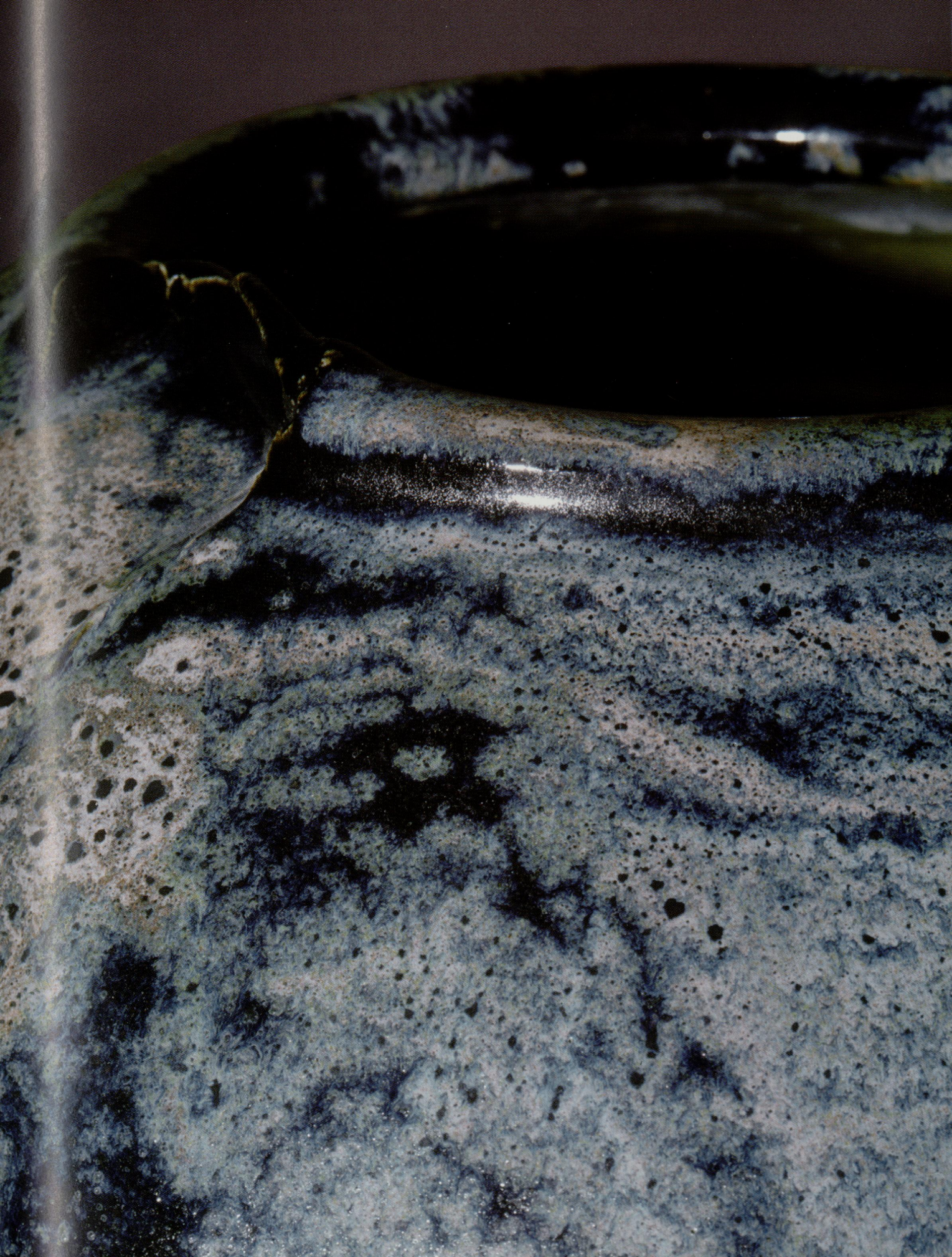
Acquis de la galerie Sarver, 1983

Claude Champy est un potier, un potier, encore un potier ; nous le mettons au rang des émailleurs, parce qu'il recouvre ses pots de couvertes extraordinaires... de simplicité ! Il a reçu sa première formation à l'École nationale des arts appliqués, à Paris ; il n'est pas un cas isolé, tant les artistes les plus doués sont nombreux à avoir suivi ce parcours. Puis il retourna au lieu de sa naissance, à Plaisir dans l'Essonne, où il vit et travaille toujours. Le monde qui tourne autour de lui change, pas lui. Depuis les origines, il travaille le grès, le dote de formes simples, naturelles, utilitaires ou inspirées des formes traditionnelles : jarres, boîtes, plats, plaques... il les couvre, à la louche ou au trempage, de couverte noire ou blanche, ajoute une poignée de sel ; rien de plus, rien de moins. Il ne réalise jamais deux fois la même pièce. Sa virtuosité est de ne jamais rien compliquer, il est le maître de ses moyens, c'est tout.

En 1983, le musée de Sèvres a acquis de lui deux jarres, l'une grande, l'autre toute petite. La petite est noire, étincelante de paillettes de sel ; la grande est mate, toute en nuances de bleu et de rose (allez savoir pourquoi, dans ses mains, le noir et le blanc donnent du bleu et du rose...). Parce qu'il faut bien animer les jarres, en ce temps il les faisait parfois « fessues », c'est-à-dire qu'il les enfonçait d'une ligne verticale, créant effectivement un effet de fesses... Depuis, il n'a jamais cessé d'osciller ainsi entre la logique la plus grande et l'intervention qui change tout. Ses boules les plus lisses sont posées sur des socles de terre brute, ses plats contiennent des surfaces sagement – mais puissamment – colorées rangées dans un carré central, où dégoulinent des couvertes superposées. Il travaille la terre de toutes les façons, qui sont d'ailleurs toutes traditionnelles, au tour, au modelage, à la plaque : il la domine, il la vainc. Ce n'est pas qu'il crée un conflit avec elle, il en est le maître naturel. Mais souvent, il la transperce d'un coup de couteau, mortel. Et puis, sensuellement, il la recouvre d'un manteau d'émail...

BIBLIOGRAPHIE : Lucien Curzi, *Claude Champy*, Paris, 1989.





Jean-François Fouilhoux (né en 1947), le céladon mieux qu'en Chine !

Coupe, 1995

Grès à couverte céladon

H. 12,6 cm ; l. 26,2 cm ; Pr. 20,2 cm

Inv. MNC 26868

Don de la Société des amis du musée, 1995

Jean-François Fouilhoux est l'un des nombreux céramistes de sa génération formés par l'École nationale supérieure des arts appliqués, de Paris. Plus que tout autre, il est l'homme de l'émail, nous ne lui connaissons pas d'autre passion. Ses premières formes étaient simples, presque simplistes : des ovales allongés, percés d'un petit trou dans la partie supérieure. Les céramistes n'aiment pas enfermer l'air dans la terre. Les couvertes en sont brillantes, elles coulent en faisant chatoyer la gaieté de leurs tons, rouge de cuivre, noir profond, blanc, bleu subtil... Autant de pièces, autant de recherches techniques, autant de bijoux. Ce type de recherche, à l'origine induit par la fascination à l'égard de Bernard Leach, est largement commun à toute sa génération, mais Fouilhoux est allé plus loin que ses contemporains, ou du moins ses œuvres sont plus frappantes par leur éclat : d'autres s'en tenaient à des couvertes plus ou moins mates (on dit que Decœur matait les siennes en plongeant ses pièces dans un bain d'acide – témoignage oral de Pierre Fouquet – procédé efficace mais peu avouable, la non-céramiste que je suis ne s'en offusquant guère), en ces temps où le goût pour la rusticité dominait.

Dès l'époque de ses études, Jean-François Fouilhoux a trouvé son chemin de Damas, ce fut le céladon. Dès les premières pièces, la réussite fut impressionnante : les collections du musée de Sèvres en conservent trois de 1994 et 1995 qui sont déjà abouties, même si, depuis, l'artiste a adopté des formes plus directement adaptées à la mise en valeur de sa couverte préférée.

Le céladon est une couverte obtenue à partir d'un oxyde ferrugineux cuit en réduction, le tout posé sur une porcelaine ou, plus souvent, un grès. L'objectif de l'artiste est d'obtenir une teinte inspirée des mille et un aspects du jade, du bleu clair le plus tendre, au vert le plus olive. Cette couleur changeante fascine toujours les Orientaux, les Européens qui s'y sont intéressés sont plus rares. Jean-François Fouilhoux maîtrise totalement ses couvertes, onctueuses, profondes, poétiques. Il les appose sur des formes inspirées de lames de la mer, coupantes comme l'acier, violentes comme la tempête. Il fascine désormais Chinois et Japonais.

Et puis il fait du rouge de cuivre !

BIBLIOGRAPHIE : Jacques Wolgensinger, « Jean-François Fouilhoux, céladon-passion », *la Revue de la céramique et du verre*, n° 54, septembre-octobre 1990, p. 24-26.





Jean Girel (né en 1947), une subtile perfection

Vase, 1986

Porcelaine dure à couverte gris perle

H. 20,7 cm

Inv. MNC 25503

Acquis de l'artiste, 1986, dépôt à Marseille, château Pastré, musée de la Faïence

Deux petites années le séparaient de son frère Alain (voir p. 148), pourtant, on ne peut pas imaginer deux œuvres plus différents. Jean Girel est l'émailleur par excellence, un technicien hors pair et, disons-le, un modeste que ses amateurs mettent au zénith : ses pièces rencontrent toujours le meilleur accueil. Aussi a-t-il été nommé « maître d'art » par le ministère de la Culture, en référence à la tradition des « trésors vivants » japonais. Il est encore professeur et écrivain, ses articles, clairs et judicieux, nombreux dans *la Revue de la céramique et du verre*, sont toujours bien venus.

Serait-ce simplifier la situation que d'affirmer qu'il y a eu, pour Jean Girel, un avant et un après 1991, c'est-à-dire le concours *Hommage à Bernard Palissy*, qui s'est tenu au musée des Arts décoratifs de Paris, de par la volonté du mécénat de l'entreprise IMETAL ? Alors que tous les artistes qui ont concouru avaient suivi des parcours très différents les uns des autres, ils se virent tous affrontés à la renommée du grand céramiste de la Renaissance, bien connu pour l'agitation générale qui anime ses plats peuplés de serpents, fougères, coquillages et autres grenouilles. Jean Girel joua le jeu, et lui aussi enrichit ses coupes d'animaux divers.

Auparavant, il s'était contenté – si l'on peut dire – de focaliser son attention sur toutes les variations possibles que l'on peut imposer à des couvertes onctueuses, généreuses. À une époque austère qui avait par-dessus tout aimé les couleurs sombres, les matières bouchées, il avait gaiement (en cela, il se rapprochait par l'esprit, sinon par la forme, de l'œuvre de son frère Alain) multiplié les roses et les saumon, le blanc, les gris perle..., sur des formes dont la plus fréquente était ovoïde, dont les variations étaient de faible intensité.

Ainsi Jean Girel, en 1991, enjoliva-t-il son œuvre d'un souci nouveau pour lui : les formes. Cela change tout ! Il voit désormais le monde en ronde bosse et non plus en cercle ; cela confère à ses œuvres un aspect gentiment ironique et perturbateur tout à fait inattendu de sa part. Mais il n'a perdu aucune de ses qualités antérieures : les jeux de couvertes sont et resteront ses jeux favoris.

BIBLIOGRAPHIE : Jean Girel, *la Sagesse du potier*, Paris, 2004.





Hans Hedberg (né en 1927), l'émail sublimé par le trompe-l'œil

Pomme, vers 1992

Grès émaillé

H. 90 cm

Inv. MNC 27100

Campagne d'acquisition de céramique contemporaine, 1997 ; acquis de l'artiste

Né à Köpmanholmen, en Suède du Nord, Hans Hedberg a commencé par être peintre, et ce n'est pas indifférent, jusqu'à ce que, en 1947, la sève picturale se tarisse en lui. C'était fini, mais seulement pour la peinture (l'expressionnisme nordique n'avait rien pour lui plaire, tel que nous le connaissons). Il était en Italie et découvrit la céramique ; il alla à Faenza, y apprit son nouveau métier. Il en fit le plus méditerranéen des usages, s'installant à Biot en 1949 : il ne devait plus quitter cette ville.

De prime abord, son œuvre est tout de simplicité : des pommes ou des œufs, des cerises, des éponges... Il n'en a pas toujours été ainsi, il a commencé par croire, dans ce monde du sud qui aime tant le décor, que la représentation figurée faisait partie du jeu. N'était-il pas peintre ? Il y a rapidement renoncé, pour adopter des jeux d'émaux les plus flamboyants possible.

Puis il a commencé à jouer avec les œufs. Œufs boîtes, d'abord, pour faire semblant de respecter le prétexte utilitaire ; puis œufs tout court, gratuits, sans rime ni raison sinon une gamme de couleurs éblouissante, gaie, heureuse... tout ce que la mode du temps n'imaginait pas. Je me souviens de l'exposition de 1974, boulevard Saint-Germain : c'était Pâques !

Enfin il a adopté les fruits, et surtout les pommes, des pommes de toutes les tailles, comme les œufs d'ailleurs. On devrait pouvoir dire que ce sont des trompe-l'œil, mais qui voulez-vous tromper, avec ces fruits gigantesques dont on aimerait tellement faire une salade ?

Il y a une certaine modestie à se prétendre incapable d'imaginer des formes. Hedberg cache sa passion pour la virtuosité, et surtout pour le bonheur. À l'époque où il a commencé à créer ces émaux fabuleux, il était déjà heureux de vivre. Chut, ne le trahissez pas...

BIBLIOGRAPHIE : Daniel Minassian, *Hans Hedberg, le feu, le cœur et la terre*, Örnköldsvik, 1999.



Les installations, la virtuosité

Il peut paraître assez saugrenu de mêler ces deux aspects de la céramique contemporaine. La virtuosité n'a pas fait bon ménage avec l'art de la seconde moitié du ^{xx}e siècle. Parce que, bien entendu, la virtuosité n'est pas affaire artistique à proprement parler, on l'a répudiée, la considérant comme le vice favori du ^{xix}e siècle, qui avait fait plonger l'art dans le mauvais goût, le vice qu'il fallait vaincre grâce au « fonctionnalisme ». Au contraire, l'invention des installations date du ^{xx}e siècle.

Et pourtant... bien cachée, la virtuosité subsiste bel et bien, seulement on ne l'évoque pas, sinon au détour d'une phrase du type « c'est très difficile à faire » (Nicole Giroud parlant tout bas de son usage des étoffes trempées dans la barbotine) ; ou bien la difficulté apparaît comme une évidence au non-céramiste, comme ces ailes de Bresson, qui se dressent droites, comme si la gravité universelle n'existait pas...

Alors, admettons que ce groupement d'artistes a quelque chose d'arbitraire... ou plutôt que je trouve entre ces œuvres une singularité propre, qui vient d'une part de leur commun désir d'outrepasser les limites habituelles de l'objet céramique, d'autre part de leur commun refus de la couleur, même s'il est plus spécifique d'une époque, celle des années 1970-1980 que d'une catégorie céramique, virtuose ou relevant d'une ambition d'installation. Il s'agit de faire usage de matériaux nobles comme le grès ou la porcelaine, mais une porcelaine soigneusement dissimulée sous un jus noirâtre.

En ces temps où l'art a souvent choisi le minimalisme, l'expression la plus discrète possible, certains se dotent donc de l'ambition d'envahir l'espace pour l'organiser, le dominer, parfois le rendre plus poétique, et subjuguier le visiteur... Les installations sont bien une caractéristique de l'art de ce temps ; on en a fait dans tous les matériaux, y compris les moins avouables, qui sont parfois les plus difficiles à conserver. Les matériaux les plus proches de la céramique (nous citons Nicole Giroud) furent les textiles. Dans les années 1970, on vit de magnifiques installations dans ce genre. Pourquoi l'art du textile a-t-il interrompu ces manifestations ? Je ne sais pas.

Assez étrangement, dans le même temps les musées ont renoncé à faire jouer ce rôle actif d'interaction de l'objet d'art avec le spectateur¹. On y part du principe, théoriquement neutre, que l'objet doit simplement être le plus accessible possible.

Des artistes se spécialisèrent donc dans la présentation d'œuvres dans l'espace, puisque la nature a horreur du vide... Eux jouent bien de l'interaction inévitable entre l'espace, l'objet qui s'y trouve et le spectateur qui est partie prenante dans ce jeu. En somme, tous ces artistes se prirent pour des architectes, puisque ce sont eux qui



depuis toujours avaient eu l'espace pour champ d'action. Les installations créées par des artistes qui, auparavant, fabriquaient des objets, ont d'ailleurs concouru, je suppose, à la tendance en apparence toute naturelle de partir du sol pour poser ces installations : en 1975, c'est un *Tas en grès* que Dejonghe posait par terre au dix-septième Salon de la Jeune Sculpture². Qui plus est, on peut se permettre une hypothèse : ces installations sont sans doute la phase finale d'une production qui avait été majeure dans la décennie antérieure, celle des « muraux », installations pariétales naturellement verticales, auxquelles le 1% de la construction avait donné naissance³.

Pour un musée comme le musée de Sèvres, où le manque d'espace est structurel, la chose est perturbante : il faut une salle pour une œuvre ! À Sèvres, les meilleures installations sont celles que l'on peut exposer dehors. Cela n'est pas une considération esthétique, mais pratique, uniquement pratique⁴. Mais c'est aussi rappeler que les œuvres d'art sont aussi des choses, bêtement des choses et que les conserver dans de bonnes conditions constitue le niveau zéro du devoir d'un conservateur, dont les capacités d'action sont nécessairement limitées.

L'installation des *Meules dormantes* de Dejonghe, dans l'escalier du musée, où elles évoquent des trophées antiques, est donc parfaitement satisfaisante, aux yeux du conservateur que je suis. L'acquisition récente, à l'occasion de cette exposition, de *la Chaise* de Nicole Giroud, plus inquiétante : cette création est d'une fragilité absolue. Pour Agathe Larpent et Daniel Pontoreau, la solution n'a pas été encore trouvée. Une « collection nationale », c'est aussi une responsabilité nationale.



1. Ce ne fut pas toujours le cas : la présence dominante de la statue de *la Victoire de Samothrace* en haut d'un escalier qui était autrefois celui de l'entrée principale du musée du Louvre n'était-ce pas une « installation » ? En tout cas, elle prêtait volontiers ses ailes aux visiteurs qui montaient l'escalier pour l'approcher : sa beauté était attirante (elle attire encore, mais l'entrée du Louvre désormais se fait par une descente dans un trou, et non plus par une ascension vers cette antique beauté, et la Pyramide, qui fut d'abord conçue comme le cadre de la *Diane* d'Anet, est demeurée vide). Aujourd'hui, la norme muséographique veut que les objets soient présentés à la hauteur des yeux des visiteurs (en réalité, à la hauteur des yeux du conservateur qui organise la salle : il y a encore peu de temps, le conservateur chargé des tableaux impressionnistes au musée d'Orsay était très petit... Les tableaux sont présentés le plus bas possible, même dans les expositions où l'on attend plus de 5 000 visiteurs par jour ! ; l'art ne doit plus dominer, même les tableaux d'autel sont exposés au ras du sol. On cherche donc à mettre l'œuvre d'art à égalité avec son admirateur, mieux encore, le visiteur doit dominer l'œuvre d'art. Ce n'est pas neutre, ni esthétiquement (l'objet est bien souvent trahi), ni philosophiquement.
2. Dans la même décennie, mais je ne sais plus à quelle date exactement, je vis une masse de grès marron d'Élisabeth Joulia posée à même le sol de la galerie Les chevaux de soleil dirigée par M^{me} Beauquet, rue des Francs-Bourgeois, à Paris ; c'est peu dire que je n'en fus pas séduite...
3. Autre souvenir personnel : à l'occasion de la soutenance d'une thèse concernant Jean-Jacques Prolongeau, qui avait d'abord créé des panneaux de style naïf, le président du jury montra que l'adoption par Prolongeau, pour ses décors muraux de formes abstraites et peu colorées, correspondait aux exigences des jurys qui présidaient alors aux choix des artistes concernées par ces commandes du 1 %. Ces jurys étaient régulièrement composés des mêmes membres, qui imposaient leur goût comme « le » goût de la modernité. Même un artiste comme Capron obéit dans certains cas... sans perdre son génie. À l'occasion de la préparation de cette exposition, j'ai tenté d'acquérir une pièce importante de A. Vallet : elle m'a été refusée, pour style constructiviste trop tardif, puisque datant des années 1970. On voit que les jurys ne craignent pas les contradictions : dans les années 1970, ce style était imposé, aujourd'hui, il semble qu'il aurait dû être interdit. De fait, il relevait de l'art officiel, donc déjà assez usé.
4. Nous avons obtenu, du FNAC, le dépôt de plusieurs centaines de *Boules* de Jean-Luc Parent, qui les a installées à l'entrée du musée, sur les marches (au grand dam de certains, à la grande admiration d'autres). Mais ces boules ne sont pas gélives, elles ne supportent pas le froid, la pluie les fait éclater, elles créaient sur la pierre de l'escalier des zones humides qui ont accéléré la dégradation dudit escalier ; des boules disparaissaient... Nous les avons rendues au FNAC. Ce qui m'avait le plus séduit dans cette installation, c'était justement son aspect éphémère : je ne sais pourquoi, les boules bougeaient (toutes seules ?), on les trouvait un peu dans tous les sens, alors que Parent les avait soigneusement rangées, et revenait parfois y mettre bon ordre.

Nicole Giroud (née en 1936), de la transmutation de l'étoffe en porcelaine

La Chaise, 1974-1981

Porcelaine dure

H. 320 cm ; L. 220 cm ; Pr. 320 cm

Inv. MNC 28416, acquis de l'artiste, 2005

En 1970, Nicole Giroud recevait le grand prix de la ville de Vallauris, en présentant un mur en céramique, formée de gros cubes en grès : il était impressionnant de majesté. Puis, elle a trouvé sa voie, une voie étrange. Certes, la technique du trempage d'un tissu dans de la barbotine, puis le passage de celui-ci et de celle-ci mêlés dans le four, qui calcine et fait disparaître l'étoffe si bien que ne reste que la porcelaine, date du milieu du XIX^e siècle. C'est une découverte berlinoise qui sert encore à habiller de tulle les petites marquises en porcelaine vendues rue de Rivoli, à Paris.

La technique est la même, dans son principe. Pas dans sa mise en œuvre. Nicole Giroud murmure – et on la croit – « c'est très difficile à faire ». Virtuosité, certainement, ces constructions d'étoffes qui se soulèvent et se reposent sur des supports en porcelaine, *a priori* aussi susceptibles que les étoffes elles-mêmes de s'effondrer au cours de la cuisson : trait caractéristique de l'art contemporain, elle joue avec les aléas.

Ainsi Nicole Giroud construit-elle des architectures d'étoffes, soulevées, retombées, comme contraires à la nature des choses. Surtout, elle transforme l'étoffe, la laine, les textiles, en porcelaine. Dans les années 1970, on a vu de magnifiques expositions d'installations textiles, souvent œuvres d'épouses de céramiste : Ginette Monod (femme de Bernard Dejonghe), Aline Combres, M^{me} Albert Vallet, pour ne citer qu'elles, sont ainsi les auteurs de créations textiles, tapisseries ou véritables installations. Goût du rustique... lorsque ce goût a disparu, ces installations ont cessé de plaire, on a cessé d'en voir et je le regrette : elles dénotaient, à cette époque, un souci du raffinement, un pouvoir séducteur parfois plus grand que celui de la céramique.

Elles ont dû plaire à Nicole Giroud, qui n'a pourtant jamais travaillé le textile.

Ce textile, Nicole Giroud le plonge donc dans la barbotine (terre très liquide), le fait cuire, le fait disparaître à une condition, que la terre ait pris sa place. Elle a transmuté le textile en porcelaine. Aux oreilles d'un amateur de porcelaine, ce terme de « transmutation » sonne d'une façon bien particulière. Il évoque l'alchimie, la transmutation de l'argent en or, tant recherchée par Böttger, qui finit ainsi par réussir à transmuter les creusets dans lesquels il faisait ses recherches d'alchimiste, en porcelaine, à force de les chauffer. Nicole Giroud est le dernier avatar des alchimistes... et son œuvre permet de comprendre pourquoi les trompe-l'œil sont si nombreux, de toute éternité, en céramique : chaque fois, il s'agit de transmuter un élément naturel en céramique. Il s'agit de l'imitation de Celui qui, prenant de la poussière de terre, créa Adam. Chaque céramiste, au fond de son cœur, se mesure à Dieu. C'est pour cela que la céramique contemporaine a conservé une telle qualité, alors même que l'ensemble des arts se morfondait dans un tel abaissement. Plus souvent incrédule que croyant, certes, mais ce genre d'ambition donne du génie.

BIBLIOGRAPHIE : Françoise Espagnet, « Nicole Giroud », *la Revue de la céramique et du verre*, n° 21, mars-avril 1985, p. 3-5.



Alain Bresson (né en 1948), l'envol de la porcelaine

Ailes, vers 1980-1985

Porcelaine dure

H. 58,5 cm ; l. 24 cm

Inv. MNC 28414

Acquis en 2005, reversement de la manufacture nationale de Sèvres

Alain Bresson a vécu plusieurs vies. La première, le temps de la formation, qui a été longue car il s'est fait tout seul. Dès quatorze ans, à Monaco, il « déambulait » dans une fabrique de coquillages en céramique, objets populaires qui connaissaient un succès certain. Il servait de petite main, et il utilisait ses yeux pour s'imprégner de tout ce qui faisait le métier de la céramique, le travail au tour, la cuisson... Quand il l'a voulu, il a su parce qu'il avait déjà appris. Ainsi est-il devenu tourneur professionnel, à Vallauris.

Puis il fit œuvre personnel. Il répudia la faïence en même temps que la couleur. Il faut dire que le goût du temps se prêtait à cette répudiation. Qui, dans les années 1970, aurait parié sur le retour de celle-ci, tant elle était démodée ? Bresson était pourtant un esprit libre : il n'adopta pas le grès et sa naturelle pesanteur, mais la porcelaine, et justement la porcelaine dans ce qu'elle permet de plus fin.

Les porcelainiers craignent toujours que la porcelaine ne laisse transparaître les forces qu'elle a subies au cours de la fabrication. Normalement, si un geste n'a pas été exécuté d'un seul jet, s'il a été repris, corrigé, la porcelaine en garde le stigmate après la cuisson, alors qu'on croyait l'avoir soigneusement effacé. Alain Bresson décida d'en jouer, pour la rendre vivante.

Il la travailla en fine épaisseur, la montant, la montant vers le haut, vers le ciel, en ailes ouvertes, ailes s'élevant toujours plus haut de l'oiseau qui veut rejoindre le soleil, ailes s'étalant en largeur comme les ailes d'un oiseau fonçant sur sa proie.

Parallèlement à une production utilitaire, Alain Bresson réalisa ainsi des œuvres uniques en leur genre, puis il se tourna vers d'autres techniques, d'autres matériaux, abandonnant la céramique.

BIBLIOGRAPHIE : Françoise Espagnet, « Alain Bresson », *la Revue de la céramique et du verre*, n° 6, septembre-octobre 1982, p. 28-31.





Daniel Pontoreau (né en 1947), le maître des installations

Tête, 1972

Grès blanc

H. 28,5 cm ; L. 20 cm ; Ép. 23 cm

Inv. MNC 28379

Don de la galerie DM Sarver, Paris, 2005



Une « installation », c'est une composition d'objets posés dans un espace donné pour en prendre possession, le dominer, le perturber, l'investir, le plus souvent de façon éphémère, dans le dessein de créer chez le spectateur une émotion durable. Expliciter les ambitions de Daniel Pontoreau à partir d'une seule *Tête*, élément qui a effectivement participé d'une installation aujourd'hui détruite est d'autant plus difficile que, s'il y a un domaine où le langage dérape aisément vers le non-sens, c'est bien celui-ci. La céramique ne donne guère lieu à la création d'objets « conceptuels », ce n'est pas la moindre de ses qualités même si, en ces temps où le « conceptuel » a le vent en poupe (pour combien de temps ?), elle en est marginalisée.

En fait, on devine pourquoi ce genre d'œuvre déchaîne souvent une logorrhée contrôlable : l'artiste cherche à émouvoir. La nature de cette émotion n'est guère définissable, contrôlable par des mots. Chacun peut donner son interprétation. Et puis, l'artiste a-t-il vraiment voulu dire quelque chose, ou son jeu est-il de faire parler les bavards ?

Qui plus est, dans la plupart des cas, il ne nous reste de ces éphémères installations que des photographies. Par essence, elles sont mensongères. Elles ne nous introduisent en rien dans l'espace qui était en cause lorsque l'installation était en place. Certes, pour les artistes ce sont des souvenirs, des traces, mais il faut leur reconnaître une incapacité structurelle à restituer l'émotion constitutive de l'installation. Une installation n'est pas pérenne.

Pontoreau utilise de multiples matériaux, la terre dans tous ses états mais aussi le béton, le métal, le caoutchouc. Il crée des volumes, géométriques ou informels, dressés ou couchés, éparpillés, en tas, en ligne, se répondant, s'ignorant, ou noirs, ou blancs, ou de couleurs variées ; sur le flanc d'une grosse masse informe, il peut dresser une immense échelle dans une sorte de couloir très haut. Il l'intitule *Tendre vers le vide*, et la déclare faite de « terre, béton et lumière » ; en l'occurrence, on le suit volontiers ; il s'installe dehors ou dedans, dans les musées (par nécessité ou de préférence ?), mais sans doute partout où on l'invite.

Pontoreau utilise de multiples matériaux, mais surtout de la terre. Si c'était elle, le vrai moteur qui le fait avancer ? Il la transforme, la découpe, l'entasse, la met en boule, en ovale, la dresse, la colore, l'imite... Il ne peut pas s'empêcher d'y revenir.

Silence, à chacun de se faire son idée... Cela évitera au critique de dire des bêtises.

BIBLIOGRAPHIE : Ann Hindry, Jean-Marc Bonnet-Ribaud et Lang Luc, *Daniel Pontoreau*, Aix-en-Provence, 2002.



Bernard Dejonghe (né en 1942), de la forêt au musée

Les Sept états du blanc, 1993

Grès émaillé
D. 80 cm
Inv. MNC 26825 à 26831
Acquis de l'artiste, 1994

Né à Chantilly, Bernard Dejonghe revendique le droit de n'être de nulle part, de n'être le fruit d'aucune tradition. Il a pourtant épousé une Monod, Ginette, qui a longtemps été une artiste du textile et qui est aussi l'une des filles de cet Éloi qui a relancé le travail du verre soufflé à Biot, l'une des sœurs de ce Claude qui a été l'un des premiers à faire du verre en dehors du cadre des manufactures, l'une des belles-sœurs d'Isabelle Monod, qui continue à empiler de délicats édifices en verre soufflé, une parente de ce Théodore Monod qui traversait le désert... Bref un milieu puissant, créateur et solidement implanté dans le communisme français.

Il a fait l'École nationale des arts appliqués, et y a noué de vraies amitiés, avec Claude Champy par exemple. On n'est jamais aussi isolé que ce que l'on voudrait être... Ils ont eu le même maître ès céramiques, Pierre Fouquet, qui jamais n'imposait un style mais enseignait une technique, un moyen, pas une voie.

Enfin, il est implanté dans le temps, dans une génération. Se rebeller contre le goût de son temps est encore y appartenir. Dejonghe n'est pas un rebelle. Il exprime même fort bien certains aspects de notre époque, la vacuité, la transparence par exemple. Il propose, montre ses pièces, refuse d'écrire son histoire, leur histoire ; elles sont à prendre ou à laisser.

Il a travaillé pour l'architecture, créant des « muraux », ces parements en grès qui jouaient un rôle que l'on conçut d'abord comme essentiellement décoratif : dans le cadre du 1 %, les commandes abondaient. Puis il eut, comme d'autres, le sentiment que l'on pouvait aller plus loin, simplement en posant sur le sol ces décors, s'emparant de l'espace pour l'habiter. Il le fit d'une manière particulièrement stricte, y posant des colonnes, de terre émaillée de bleu, de verre transparent. Il réalisa des dômes, il conçut des « meules », disques blancs qui furent posés par terre dans une exposition à Châteauroux. Elles étaient si sagement belles qu'il devint évident que le musée de Sèvres se devait d'en acquérir ; elles y sont installées, désormais verticales, tels des *tondi* antiques.



Jacques Kaufmann (né en 1954),
l'abstraction pure

Passage du fil, esquisse pour un moment donné, 1991

Grès poli
H. 30 cm ; L. 30 cm ; Pr. 3,5 cm
Inv. MNC 26629
Acquis de l'artiste, 1992

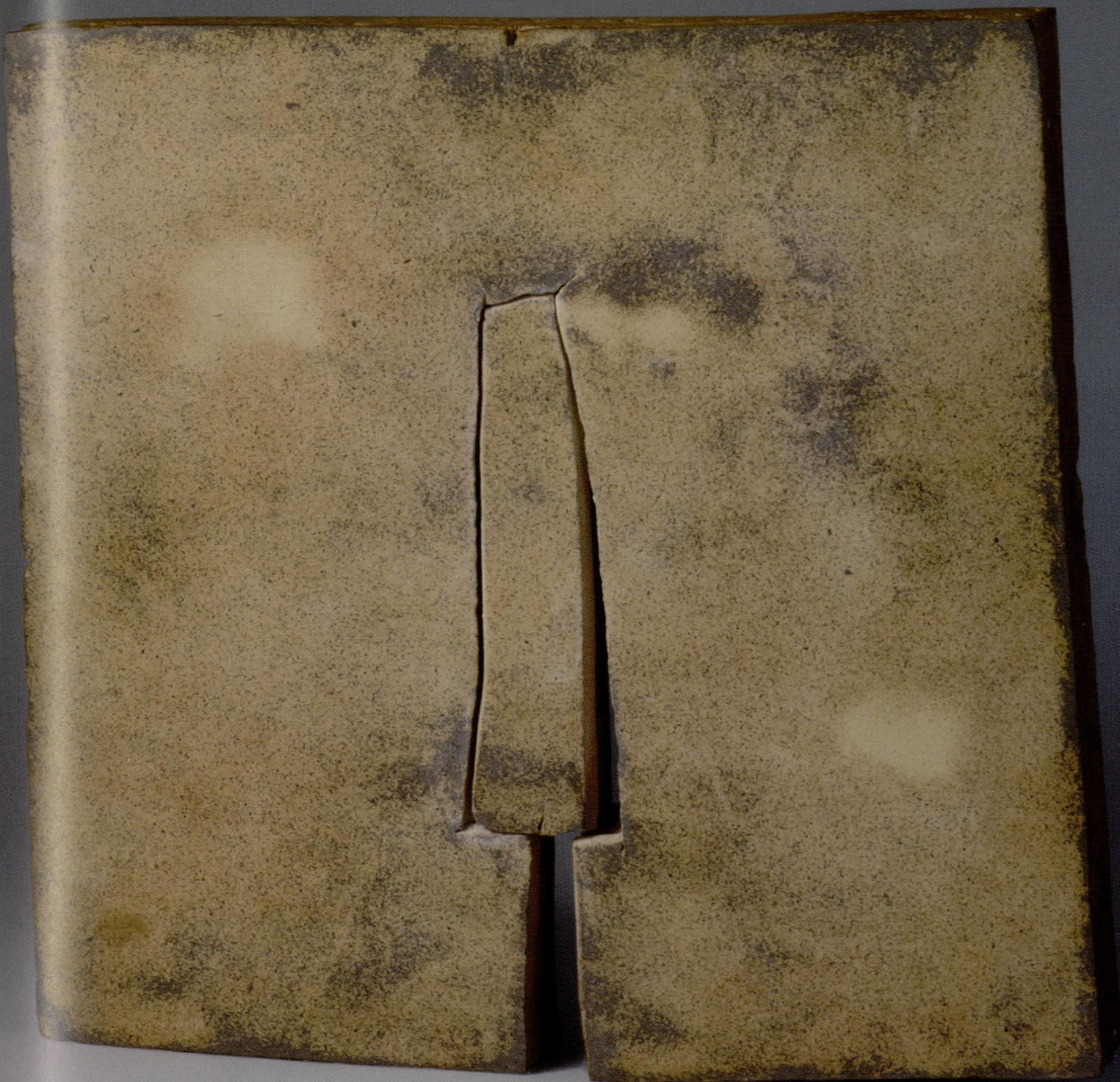
Installé en Haute-Savoie, enseignant la céramique à Genève, ce céramiste est au moins pour partie plus proche de la Suisse que de la France.

Est-ce de Suisse qu'il tient ce goût pour les belles matières, le grès poli au point d'en ressembler à de la pierre ? Des pierres de teinte variée, dont il fait presque du trompe-l'œil. Ainsi le musée de Sèvres a-t-il acquis, en 1992, un plat noir, obstinément noir, traversé d'une ligne plus claire, mouchetée de gris ; et cette plaque percée, contenant un long rectangle mobile à l'intérieur de ce vide. Il n'a pas perdu, avec le temps, le souci des matières même s'il ne s'agit plus de la même recherche ; actuellement, il émaille et cuit des briques creuses, qui s'effondrent pour partie ; il calcine des ardoises, qui gonflent au contraire.

Son attention à chacun des matériaux céramiques est une constante de son œuvre : il tente toujours d'obéir à chacun, de se laisser conduire là où le veut la terre. La brique demeure son matériau de prédilection : il en fait des constructions libres, gratuites jusqu'à un certain point seulement. S'il n'obéit pas aux usages qui nous commandent ce que l'on doit ou devrait faire de la brique, il obéit à la brique elle-même, à son goût pour l'entassement, à sa faculté de se faire creux, vide, absence ; elle est elle-même le plus souvent creuse. Il a intitulé une pièce *Vides empilés*. Jacques Kaufmann n'est pas potier, il ne tourne pas la terre, mais il n'oublie pas que l'usage premier de la terre cuite, à savoir fabriquer des pots, était bien d'enfermer un vide grâce à une paroi. Il est, quoiqu'il en dise, l'héritier volontaire ou involontaire des potiers, ses ancêtres.

Puis il monte des installations. De cela, nous l'avons dit, les traces que laissent les photographies sont des mensonges, et le musée de Sèvres ne conserve aucune de ses installations.

BIBLIOGRAPHIE : anonyme, *Jacques Kaufmann*, Dunkerque, 1996.



Nadia Pasquer (née en 1940), des formes et du cosmos

Cinq formes, 2003

Terre cuite enfumée et polie

L. 24,4 cm, D. 17,5 cm

L. 37,2 cm ; D. 27,3 cm

L. 17 cm ; D. 15 cm

L. 13,7 cm ; D. 13,5 cm

H. 17,3 cm ; D. 15 cm

Inv. MNC 28368 à 28372

Campagne d'acquisition de céramique contemporaine, 2004 ; acquis de la galerie Mouvements Modernes, Paris

Nadia Pasquer a abordé les beaux-arts par l'enseignement du dessin. Désormais, elle œuvre en volume, mais a conservé de cette première activité le goût des formes nettes.

En 1974, du dessin, elle est passée au grès, modelé en silhouettes encore très plates, en forme d'arbres-nuages. Au-dessus du tronc-sillons, sont-ce des frondaisons, des nuées ? La confusion-fusion est poétique ; la palette du grès est douce, l'œuvre recueillie.

En 1987, pourtant installée à La Borne, dans le Cher, haut lieu du grès s'il en est, elle a renoncé à celui-ci pour adopter la terre cuite. Elle décrit ainsi sa technique : « Je construis mes pièces autour d'un vide, en accolant de nombreux petits morceaux de terre, jusqu'à l'obtention d'une forme fermée, parfois engobée, gravée ou perforée que je lisse et polis à plusieurs reprises avec des morceaux de bois, et au final avec un tessou de porcelaine. Cette surface parfaitement tendue et brillante captera l'enfumage de la cuisson dans la sciure de bois pour transmuter la matière en reflet/noir/lumière. »

L'avantage des professeurs, c'est qu'ils savent dire ce qu'ils font. Nadia Pasquer a créé cette matière tout en s'inspirant du *lingam*, forme indienne ovoïde allongée qui transcrite la perfection du monde. Elle l'a fait évoluer, créant des blocs aux contours irréguliers qu'elle considère comme les représentations des planètes s'insérant dans des ensembles qui deviennent des installations.

Elle est intellectuelle.

Pourtant, par-dessus tout, ses « planètes » sont de petits objets parfaitement adaptés à la taille des mains humaines ; ils sont doux, polis, brillants, intrinsèquement destinés à la caresse.

Elle n'est pas qu'intellectuelle, mais elle a besoin d'une pensée pour lui servir de guide.

BIBLIOGRAPHIE : Nicole Crestou, « Nadia Pasquer, l'univers céramique », *la Revue de la céramique et du verre*, n° 24, janvier-février 1992, p. 11-13.





Ursula Morley-Price (née en 1936), une Anglaise installée en France

Grande corolle, 1976

Grès

H. 14,8 cm ; L. 33 cm ; l. 31 cm

Inv. MNC 27932

Campagne d'acquisition de céramique contemporaine, 2002 ; acquis de la galerie Pierre, Paris

Anglaise, née à Londres, Ursula Morley-Price poursuit un œuvre à nul autre pareil. Elle utilise un grès fin qu'elle travaille au colombin, seule technique qui lui permette d'affiner à ce point les parois de ses pièces (Francine Del Pierre, Claire Debril, pour des effets bien différents, procédaient ou procèdent de la même façon, avec le même objectif : réaliser des parois en terre les plus minces possible).

Elle en fait des pots, des vases, des coupes. Les dimensions en sont relativement petites.

Ursula Morley-Price est anglaise ; elle en a gardé une caractéristique de l'un des goûts typiques de la porcelaine anglaise, celui que j'appelle volontiers, mi-moqueuse, mi-admirative « des bords qui grattent », en fait, un orifice qui n'a pas été lissé. On trouve ce procédé, dont un Daniel Fischer est l'héritier, chez maints potiers anglais, telle Marie Rogers. Même Lucie Rie, avec les bords soigneusement inaboutis de ses vases, en porte témoignage.

Elle utilise le grès, parfois la porcelaine, des pâtes qu'elle enveloppe d'une couverte à la cendre blanche ou noirâtre.

Ses formes sont de deux catégories, ouvertes ou fermées. Fermées ce sont des vases, des bouteilles. Elles sont comme rehaussées d'ailettes verticales, aussi fines que la paroi de la pièce, ce qui crée une surface mouvante, proche de l'envol. Ouvertes, ce sont des coupes aux parois légèrement bombées pour fournir une plus grande longueur d'orifice ; l'orifice étant lui-même l'attache de véritables vagues qui, plus fines que nature, tournent et retournent sur elles-mêmes afin de dissimuler l'orifice originel.

On ne fait pas plus complexe, ni plus vaporeux, ni plus délicieusement piquant. Anglais, vous dis-je.





Yoland Cazenove (né en 1914), de la terre au décor de la terre

Jatte, 1986

Grès émaillé et décoré

H. 13 cm ; D. 34 cm

Inv. FNAC 3297

Acquis par le FNAC de la galerie Épona, Paris, 1988, dépôt du FNAC, 1996



Yoland Cazenove est né dans le Lot-et-Garonne, dans une famille paysanne. Il a toute sa vie vécu de la terre, par la terre, pour la terre. D'abord ce fut la terre nourricière, celle, encore crue, que l'on cultive pour que la germination en fasse naître la source de toute vie. Il lui a pourtant fallu de longs efforts pour s'en sortir, aborder une autre vie, que la terre n'accouche plus grâce au travail de ses mains, mais qu'il soit lui-même l'accoucheur, grâce au feu.

Il a commencé à modeler la terre en 1954 seulement ; il n'a jamais abandonné son premier mode de façonnage, le travail au colombin : comme Francine Del Pierre et quelques autres, il a constaté que celui-ci permet d'atteindre une finesse incomparable. Puis, avec la boulimie des autodidactes, il a découvert la céramique des autres, celle du présent avec une exposition des poteries de Picasso, celle du passé, des mondes lointains, Amérique du Sud puis Chine. Il a vu travailler à la manufacture de Sèvres, il en est resté ébloui.

Il maîtrise sa technique mieux que personne, évidemment ; elle est à son image, inventive, inquiète, créative, ouverte sur le monde et prête à l'exploitation de tout ce que la nature met à sa disposition, et Dieu sait qu'elle y met des choses diverses, par exemple la musique, dont le rythme l'inspire lorsqu'il trace ces lignes si compliquées et si particulières dont il couvre certaines de ses œuvres, en particulier en dessous. Ses signatures sont de vrais poèmes.

Ses pièces sont brillantes, vivantes, cultivées. De la part d'un ancien agriculteur, n'est pas normal ?

BIBLIOGRAPHIE : catalogue de l'exposition *Yoland Cazenove, céramiste*, Orléans, musée des Beaux-Arts, 1988 (le musée d'Orléans conserve une importante collection de cet artiste).



La terre cuite, symbole d'indépendance

Quelques originaux ont continué, envers et contre tout, d'utiliser « les basses températures », donnant à leurs contemporains le sentiment de « sous-cuire » la terre. Étranges personnages qui n'ont pas cédé, alors que la pression du *céramiquement correct* était si forte. Puissantes personnalités, si rares qu'elles ne correspondent pas à un courant, on ne peut pas les définir comme un groupe.

A priori, ils n'ont rien en commun : l'un travaille la terre à la masse, la ploie, la brise ; l'autre la fait toute fine, toute mince et la dote d'une surface brune, si proche du grès : il ne faut tout de même pas fâcher ceux qui tiennent le haut du pavé, à quoi cela servirait-il ? Un autre encore travaille la glaise pour en jouer, lui donner tous les aspects possibles et en faire des figures si naturalistes qu'on en est éberlué ; la terre, c'est le matériau le plus souple qui soit, celui de la liberté, celui du bonheur. Les sculpteurs l'emploient pour en faire des esquisses. Les femmes en sont maîtres, sans difficulté.

Et puis il y eut Pierre Bayle. Sa technique était complexe, il ne l'adopta pas par esprit de facilité, mais parce qu'elle le liait aux maîtres céramistes les plus anciens qui aient œuvré sur le sol de son pays : les Grecs, les Gallo-romains. Ses terres engobées présentent une surface dont le résultat tient beaucoup au hasard de la cuisson. En cela, il s'est intégré parfaitement dans l'art céramique contemporain. Ce que les autres demandaient aux « hautes températures », il l'a obtenu de l'enfumage, accompagnant les partisans du *raku*.

Tous ceux qui, au cours de ces trente dernières années, ont utilisé la terre cuite sont de sacrés originaux.



Claire Debril (née en 1927), celle qui façonne la terre la plus fine

Forme, 1994

Terre montée au colombin

H. 38 cm ; L. 27 cm ; Pr. 10,8 cm

Inv. MNC 26902

Campagne d'acquisition de céramique contemporaine, 1996 ; acquis de l'artiste

Bol tronconique, 2000

Terre montée au colombin

H. 9 cm ; D. 13,7 cm

Inv. MNC 27799

Don de la galerie DM Sarver, Paris, 2002

D'abord, on croit que c'est du grès, quoi de plus normal que le grès aujourd'hui ; bien des pièces de Claire Debril sont sombres, noires même. Mais si on les soulève, leur légèreté surprend, c'est que ses terres ne sont pas brûlées au feu des « hautes températures ». Elle n'a pas cédé.

Claire Debril appartient à cette lignée, souvent féminine, qui ne tourne pas ses pièces mais les façonne au colombin. Elle obtient ainsi des pièces d'une étonnante finesse ; en porcelaine, on appellerait cela de la pâte « coquille d'œuf » (mais en porcelaine, cela se fabrique par coulage de la pâte dans des moules). Comme ses vases sont plutôt des formes quasi fermées, on ne voit pas quelle est leur épaisseur, ou plutôt leur minceur, mais on la sent. Ses formes sont simples, comme des colonnes aplaties, ovoïdes en gros, pas en détail. Elle n'obéit à aucune règle, mais dans l'ensemble ses pièces sont des sortes de tuyaux aux contours irréguliers, plus ou moins ovoïdes, plats dans le bas, fermés ou presque dans le haut. Ce sont des formes, des formes pures qui esquivent toutes les lois de la description. Ce sont des formes vraiment abstraites.

Et pourtant, toute céramique a son poids de réalité ; ses pièces, nous l'avons dit, sont excessivement légères mais, nous l'avons dit aussi, elles ont une grande puissance. Elles sont sans discours mais non muettes. Elles parlent le langage du cœur et le langage de l'art : ses glaçures, sur ses coupelles, sont d'une infinie délicatesse ; ses formes sont infiniment justes ; ses couleurs sont absolument parfaites. Du grand art.

BIBLIOGRAPHIE : Françoise Espagnet, « Claire Debril », *la Revue de la céramique et du verre*, n° 19, novembre-décembre 1984, p. 29-31.



Fanny Ferré (née en 1963), une population de Gitans

Le Joueur de cymbales, 1994

Terre cuite

H. 27 cm ; L. 18 cm

Inv. MNC 26778

Don Marie-Christine David, 1994

La première fois que je vis une exposition de Fanny Ferré, chez les Sarver¹, je pensai que la seule source possible d'une telle vitalité devait être l'art napolitain du XVIII^e siècle. Certes, il n'en est rien, il n'en demeure pas moins que son art est celui d'une météorite qui fonce dans les XX^e et XXI^e siècles sans se laisser influencer par quoi que ce soit de contemporain. Ce n'est pourtant pas du tout une autodidacte : elle a passé trois ans à l'école des beaux-arts d'Angers, elle a passé l'année 1983 dans l'atelier de Jeanclos, à l'École des beaux-arts, à Paris. Son originalité lui vaut la méfiance des historiens de l'art, et l'intérêt qu'elle suscite partout où elle montre ses figures.

Car son œuvre est figuratif, plutôt mille fois qu'une. F. Ferré montre une population qui a quelque chose à voir avec les Gitans, me semble-t-il : par la ressemblance des traits autant que par sa faculté à ne jamais se fondre dans le paysage. Elle la montre dans toute la verdeur de ses activités itinérantes. Fanny Ferré n'est pas obligée, comme tant d'autres, d'évoquer des actes sexuels pour faire croire en sa vitalité. Ses figures sont la vitalité même. Leurs visages expriment, au premier degré, joie, doute, désespoir, bonheur simple, volonté farouche, mais aussi immobilité, mouvement, marche, danse, vieillesse, maternité... Elles sont souvent constituées en tribu : dans leur humanité primitive et sincère, elles ont encore le secours du groupe auquel elles appartiennent. La terre glaise, travaillée au colombin, volette autour des personnages sous forme de cheveux, de hardes : ainsi est rendu le mouvement. En effet, l'action est le ressort qui mène ses personnages. Pour l'exposition en *Hommage à Bernard Palissy*, au musée des Arts décoratifs de Paris, en 1991, elle a représenté une famille à table, un homme et un jeune garçon se nourrissant de *Rouget aux petits pois*, puisque tel est le nom de cette œuvre. Ils semblent attentifs, interrompus dans leur repas, un peu inquiets. Deux chiens efflanqués les accompagnent, l'un se retourne, inquiet comme les hommes, mais le second continue de laper sa nourriture, vibrant d'appétit. Qui sont-ils, que craignent-ils ? Nul ne le sait...

Ses figures incarnent la vie primitive sans fard ni honte. La honte ? C'est un sentiment que ces êtres humains ne connaissent pas encore. Ce luxe n'est pas encore pour eux.

BIBLIOGRAPHIE : « Fanny Ferré, magicienne de la terre », propos recueillis par Michel Moglia, *la Revue de la céramique et du verre*, n° 57, mars-avril 1991, p. 36-38.

1. Je tentai, en vain, d'obtenir l'acquisition d'une magnifique *Femme portant une poule*, successivement auprès du Comité des conservateurs et de la Commission d'achat du FNAC. Dans les deux cas, les membres de ces commissions manifestèrent leur réprobation devant tant de vitalité. Il ne s'agit que d'une tentative parmi tant d'autres... Heureusement, les donateurs sont généreux !



Pierre Bayle (1945-2004), d'une technique antique à la modernité

Variation sur l'antique, 1989

Terre cuite engobée

H. 43,3 cm

Inv. MNC 26315

Acquis en 1989 de la galerie DM Sarver, Paris, 1989

Où a-t-il trouvé l'idée de ressusciter l'art antique des terres engobées et enfumées, entremêlant intimement le rouge et le noir de la poterie grecque ? Il a pris quelque chose du *raku* : ses pièces tournées, modelées ou moulées ont été réalisées en terre à faïence, plongées dans un engobe ferrugineux, ont subi une cuisson en oxydation et, de ce fait, sont devenues rouge cuivre ; puis, dans un feu de feuilles, il les a enfumées : elles en sont sorties plus ou moins léchées ou recouvertes d'un noir qui les apparente à du bronze. Technique aussi ancienne que sophistiquée.

Pourtant, Pierre Bayle était un autodidacte ; certes, il avait reçu une formation d'ouvrier tourneur. Il était d'ailleurs le meilleur tourneur de sa génération. Mais pas de formation artistique. Il avait reçu celle-ci en fréquentant les musées parisiens et l'ARC, cet organisme du musée d'Art moderne de la Ville de Paris, qui, depuis des lustres, se mêle de tout ce qui lui semble important dans l'art contemporain. Puis il est revenu dans son Minervois natal, dans sa maison de Caneyre au milieu des vignes : le paysage en est enchanteur ; on y est immergé dans la culture méditerranéenne la plus antique.

Il avait plusieurs sources d'inspiration. La poterie, d'abord, avec des pièces tournées au profil le plus pur, parfois terminées par des couvercles à l'image des oreillers japonais ; l'Antiquité romaine, avec par exemple ses larges coupes aux décors en relief de raisins, imitant la poterie sigillée. Il ne se privait pas d'intituler ses pièces de noms antiques : *Alabastré*, *Érigone*, etc., sans pour autant se croire obligé de respecter les modèles grecs ou romains.

Il s'inspirait aussi de la nature, avec gravité ou fantaisie. Fantaisie, ses cerises posées sur des boîtes d'œufs, moulées sur des boîtes en carton ; gravité, ses fruits sobrement posés ; baroque, ses amoncellements d'insectes sur des vases submergés par ces bestioles inquiétantes.

Enfin, de rares représentations humaines. Par ironie, lorsqu'il percha un pape en haut d'une pièce, au visage de tête de mort (il vécut dans un pays où l'anticléricalisme sert de religion) sous des ornements trop lourds. Par érotisme, représentant un sexe féminin au revers d'une carapace de tortue, plaçant à califourchon sur un sexe mâle dressé une statuette de femme nue.

Il pouvait tout faire, y compris, avec ses terres cuites, s'imposer face à la dictature du grès. Il le fit.

BIBLIOGRAPHIE : Antoinette Fay-Hallé, *Pierre Bayle*, Paris, galerie DM Sarver éditeur, s. d. [1996].



Anne Bulliot (née en 1961), ou la terre à l'état pur

Jarre, 1999

Terre cuite

H. 49 cm

Inv. MNC 27635

Campagne d'acquisition de céramique contemporaine, 2000 ; acquis de la galerie
DM Sarver, Paris

Il fut un temps où Anne Bulliot représentait la figure humaine, ou plutôt la posait par sérigraphie sur des formes en terre, avant de l'étirer, la mouvoir, la déformer, l'intégrer à la terre au point de la faire quasiment disparaître. L'enfumage l'a presque dissoute, presque voilée.

Puis Anne Bulliot se consacra à la terre, l'argile, en tout et pour tout. Elle l'étire encore, la tourne, la malaxe avec un plaisir évident. Elle la transforme en pièces pseudo-utilitaires, coupes, bols, jarres..., tout en lui gardant sa surface marron d'argile grasse. D'autres fois elle oublie tout souci de cette nature, tournant la terre en un cercle parfait, aplatissant celle-ci à la perfection, la transformant en véritable tableau.

A-t-elle encore un discours sur l'espace et le temps, ou, tout simplement, ne joue-t-elle pas à la boue, comme les enfants aiment tant le faire, ou, plus classiquement, à la terre à modeler ? Car c'est bien du modelage, qui joue de la terre déchirée ou de la terre lissée, polie. De toutes les façons, elle laisse bien visible la trace du procédé employé.

Sur cette terre tourneboulée, parfois même martyrisée, elle pose un décor, traitant la pièce comme un peintre sa toile ; des engobes lui servent à varier ses effets, d'autant plus aisément qu'ils s'intègrent à la terre-toile ; ses « tableaux » sont des merveilles de subtilité. En obéissant, fidèle, aux lois du travail de la terre, elle crée des surfaces totalement surprenantes. Ses peintures sont aussi tendres et délicates que ses formes sont brutes, sinon brutales ; ses couleurs se posent sur le flanc d'un vase, sur le centre d'une plaque ; elles ne figurent rien, mais ouvrent le regard vers un autre monde, vers un ciel chargé de nuages ou aussi tendre qu'un matin de beau temps. Elle nous séduit.

BIBLIOGRAPHIE : Nicole Crestou, « Anne Bulliot », *la Revue de la céramique et du verre*, n° 91, novembre-décembre 1985, p. 46-47.



Le *raku*, une révolution comme on les aime

La génération de mai 1968 n'avait que le mot « révolution » à la bouche. Il fallait la faire, immédiatement, violemment, quoi qu'il en coûte ; l'Amérique devait libérer le Viêt Nam ; le peuple (entendez les étudiants de gauche) devait prendre le pouvoir, renverser la bourgeoisie (entendez la droite ; les étudiants de gauche étaient tout à fait bourgeois, tendance caviar si possible).

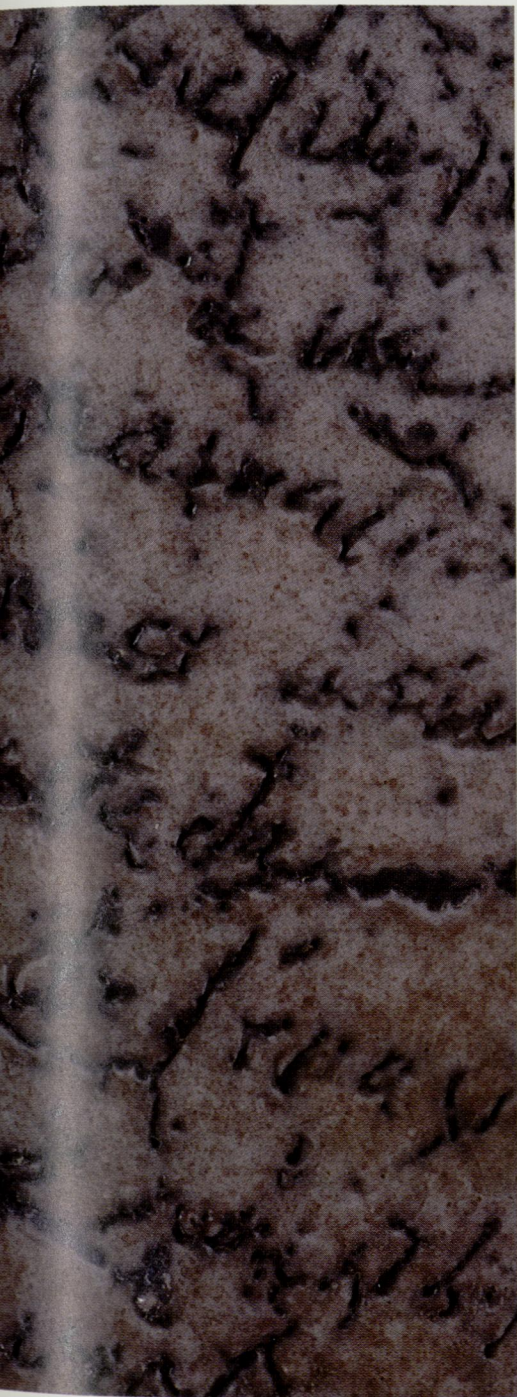
Au début des années 1980, il y eut une révolution céramique ; elle se fit en même temps que la prise de pouvoir politique par François Mitterrand, mais, contrairement à ce que beaucoup espéraient, ce ne fut pas une révolution stalinienne, ce fut une révolution libératrice, au moins pour les céramistes¹. Le « passage de l'ombre à la lumière » cher au cœur de Jack Lang se fit étrangement par l'abandon de la dictature du grès, grâce à la découverte d'une nouvelle technique, celle du *raku*. Fini le terreux, le marron, le terne. Vive les couleurs les plus transparentes, les plus gaies. Le *raku* permit la redécouverte des basses températures, donc du jaune paille et du rose, du lustre, du bonheur. Les « hautes températures » furent ainsi balayées par tous ceux qui les avaient pratiquées par défaut, tels Jacky Coville, Michel Lanos et bien d'autres qui ne demandaient qu'à découvrir leur personnalité propre. Avec un avantage certain : la pratique du grès, la tenace volonté d'en maîtriser les difficultés réelles leur avaient donné un savoir-faire qui constituait l'autre base nécessaire à toute expression personnelle.

Le *raku* est donc une technique d'origine japonaise, permettant aux paysans de se fabriquer à bon compte une poterie aussi vite faite que jetée : elle est fragile. À la fin du ^{xvi}^e siècle, des maîtres de la cérémonie du thé² la remarquèrent et obtinrent de paysans doués des efforts particuliers pour des créations de qualité, tout en conservant une spontanéité qui est le gage de la réussite. Ainsi, depuis cette époque, les membres de la famille Raku (car le nom de cette technique est en réalité celui de ses praticiens les plus éminents, installés à Kyoto) en poursuivent la création inspirée.

Cette technique consiste à façonner la pièce, à l'engober, à la biscuiter vers 1 300 °C durant environ six heures, à l'émailler, à la recuire très rapidement et à la sortir du four brutalement. Si l'on veut la noircir, il faut la jeter immédiatement dans un milieu réducteur (feuillages, journaux...) : la terre en est noircie mais les émaux sont variés, brillants, séduisants autant que possible. Si on la trouve trop obscure, on peut l'éclaircir à nouveau, au chalumeau ou au cours d'une nouvelle cuisson oxydante. La vertu de cette technique, c'est sa rapidité. Pour faire une pièce en grès, il faut parfois un mois. Ici, en vingt-quatre heures au plus, tout est dit, tout est fait.

Comme toute technique, elle ne porte en elle ni bien ni mal, tout vient de ce que l'on en fait. Dès les années 1970, Camille Virot l'avait adoptée mais, de sa couverte





crème sur une terre noire, il lui avait donné le visage de l'Afrique, où l'on pratique par nécessité les cuissons rapides : ce ne fut pas « la » révolution. Ses pièces s'inscrivaient sans peine dans la tonalité des grès de ce temps. Lorsque je vis les premières pièces en *raku*, je fus personnellement désolée : après le japonisme du XIX^e siècle, « l'anglo-sino-japonisme » induit par l'influence de Leach, voilà que les Français avaient découvert une nouvelle manière de se replonger dans un nouveau bain japonais, qui leur était, de toute évidence, encore plus étranger que les précédents, donc encore plus snob !

Certains ont effectivement adopté un nouveau japonisme, plus ambitieux encore que les précédents, puisque comportant une ambition spirituelle³. Un Alain Vernis tend à recréer des imitations les plus parfaites de ces fameux bols de la cérémonie du thé. Quand le modèle est extrême-oriental, en Europe on admet toujours la posture du copiste, parce que l'on y voit une quête qui relève de la mystique. Ainsi, dans le numéro 100 de *la Revue de la céramique et du verre*, le céramiste Antonin-Henri de Bourbon parlait-il de « la voie du bol » et ajoutait : « lors de la cérémonie du thé, le bol circule comme une coupe de communion »⁴. Après tout, l'Extrême-Orient, pour son propre usage, promeut l'art de la copie avec autant de calme certitude que l'Occident ne veut reconnaître pour artistique que l'absolue nouveauté : ces deux théories opposées valent ce que valent toutes les théories, soit pas grand-chose, en matière artistique.

Seulement, croire que le *raku* est d'origine japonaise est oublier les fantaisies de l'histoire, car il n'a pas été reçu directement du Japon. En 1982, Jean Biagini, professeur à l'école supérieure des beaux-arts d'Aix-en-Provence, fit venir à Aix l'Américain Paul Soldner, qui, devant deux cents personnes médusées, effectua une cuisson de ce type. Alors qu'il faut souvent près d'un mois pour qu'une pièce en grès émaillé se révèle à son auteur, là en deux temps trois mouvements, c'était fait, cuit, achevé ! La liberté était au pouvoir, on pouvait tout faire, essayer, casser, recommencer jusqu'à être satisfait de son œuvre. Le *raku* n'impliquait donc pas nécessairement le recueillement, il pouvait être l'expression du *n'importe quoi* contemporain, de la tentative heureuse et facile. C'est avec l'aura américaine que le *raku* parvint en France, et cela change tout. Même ceux qui ne l'adoptèrent pas, et ils furent nombreux, en furent touchés. Je me souviens parfaitement de ma première rencontre avec le *raku* dans sa version la plus séduisante. C'était à Vallauris, sans doute en 1986 ou en 1988 ; les potiers – enfin je crois que c'étaient des potiers – se passaient et repassaient une pièce d'un vert anis, aussi clair que vif, magique. Son auteur n'était pas là, et je ne sais pas qui il était : Thierry Finidori ? Sans doute. Je regretterai toujours de ne pas l'avoir achetée, volée, prise d'une façon ou d'une autre, elle était superbe. Le *raku* n'était pas un japonisme de plus, c'était un retour à la liberté, grâce lui soit rendue.

1. Après tout, les seules « révolutions » salutaires ne sont-elles pas celles que l'on entreprend pour se dominer soi-même ?
2. Shimizu Christine (sous la direction de), *les Arts de la cérémonie du thé, patrimoine national japonais*, Dijon, 1996.
3. Cette ambition n'est pas nouvelle. Lorsque, après la guerre, la revue *l'Art sacré* publiait un numéro consacré à l'art japonais, c'est bien avec l'idée que cet art pourrait revivifier l'art chrétien perdu dans le goût saint-sulpicien.
4. Propos recueillis par Nicole Crestou, « Antonin-Henri de Bourbon, 1937-1996, La voie du bol », *la Revue de la céramique et du verre*, n° 100, mai-juin 1998, p. 35. Pour ma part, je proteste toujours véhémentement : la cérémonie du thé n'est pas une transposition de la messe !

Camille Viot (né en 1947), une technique japonaise, un esprit africain

Urne, 1983

Raku

H. 40 cm ; D. 24 cm

Inv. FNAC 3291

Acquis par le FNAC de la galerie DM Sarver, Paris, 1988



Cet artiste a osé (en ces temps de suprématie des « hautes températures », ce n'était pas une facilité), dès 1971, faire du *raku*, soit cuire ses pièces à très basse température. Il s'en est bien trouvé : il avait une longueur d'avance sur ses contemporains. La technique en est japonaise, mais c'est vers l'Afrique qu'il a tourné son regard. De 1968 à 1970, il fit son service militaire sous la forme d'un long séjour au Zaïre. Il y a découvert ses femmes potières qui œuvrent magnifiquement, dont les techniques paysannes ne sont, somme toute, pas si différentes des techniques originelles japonaises, avant que le snobisme des « maîtres de la cérémonie du thé » ne s'en mêle.

« Arriver dans un village de potières, c'est prendre un bain de terre fraîche¹. » Qu'y a-t-il de plus plaisant, le bain, la terre ou la fraîcheur ? C'est la poterie, dont il a redécouvert qu'on pouvait en éloigner l'incroyable main mise d'une esthétique qui, régentée par les tenants du marxisme, était totalement dictatoriale. Il s'est installé en Provence, loin des dictats parisiens ; il est retourné en Afrique, le plus souvent possible car il n'est pas aisé, en France, d'oublier pour longtemps nos contraintes locales.

Comme on ne peut tout de même pas faire abstraction du goût de son temps, il en demeure marqué par certains traits : sa palette est volontairement restreinte, même lorsqu'il peint sur des plaques en terre comme sur une toile ; il préfère l'émail crème comme on utilise de la laine écriue ; ses formes sont variées : il œuvre en sculpteur, presque en architecte, construisant, empilant des éléments dont certains ne sont pas en terre : il est de la génération de l'abstraction. Il n'est pas un maniaque du perfectionnisme, jouant volontiers des défauts inhérents à sa technique, préférant demeurer au plus près de la nature-mère plutôt qu'adopter les trucs sophistiqués de notre société de consommation.

Là où les Français ont cherché le rêve de l'orientalisme, il a trouvé l'insouciance africaine. Il y a tout de même inséré, sans doute involontairement, notre inquiétude native.

BIBLIOGRAPHIE : anonyme, *Camille Viot*, Dunkerque, 1994.

1. *Camille Viot*, 1994, p. 11.



Edmée Delsol (née en 1939) ou l'union de la terre et du verre

Méandre, 2000

Raku et pâte de verre

H. 29 cm ; L. 56 cm, Ép. 29 cm

Inv. MNC 27691

Campagne d'acquisition de céramique contemporaine, 2000 ; acquis de la galerie Ortilès-Fourcat, Paris

Edmée Delsol habite Meudon, tout près du musée de Sèvres, et c'est là qu'elle marie deux techniques qu'elle est bien la seule à réunir ; ses œuvres respirent pourtant d'une telle simplicité que l'on pourrait penser qu'il s'agit là d'une idée naturelle.

Le *raku*, d'abord, qui évoque le Japon, mais sa manière n'a rien de japonais. Elle a fait, à Paris, ses études à l'École des beaux-arts ; sa formation est européenne ; elle a rencontré Camille Virot et a compris sa passion pour l'Afrique – en 1991, elle a fait un voyage au Burkina ; le Japon n'est pas, me semble-t-il, au bout de ses rêves, l'esprit de sérénité qui la caractérise est le sien propre. Seulement le Japon, *via* l'ouvrage de Bernard Leach, lui a soufflé une technique qui satisfait ses désirs et ne l'encombre pas d'exigences qui ne seraient pas les siennes.

La pâte de verre, voilà qui est plus difficile à maîtriser, et qui est très caractéristique de l'art français : Cros, Décorchemont sont des artistes qui vécurent à la fin du XIX^e siècle et qui ont marqué notre art décoratif. Quand il le faut, Edmée Delsol affronte les difficultés. Cette pâte de verre, c'est la lumière de la terre.

Surtout, cette idée aussi simple que magnifique : ses pièces sont en deux parties, l'une de verre, l'autre de terre, issue chacune d'un moule qui au moment de la conception leur a été commun ; sa terre est claire, presque blanche, un peu rosée ; son verre est légèrement teinté, un peu rosé ; souvent, une même forme est coupée en deux : en bas la terre, en haut le verre ; ou bien, la terre enferme le verre... les jeux sont infinis. La structure de chaque pièce est solide, dans bien des cas inspirée de l'architecture. On y trouve des arches, des dômes, des pylônes, des anneaux. Parfois un mouvement saisit la pièce qui se met à onduler : qui mène la danse, la terre ou le verre ? C'est leur auteur.

BIBLIOGRAPHIE : Colette Save, *edmée delsol*, Aubais, 2000.





Jean-Pierre Viot (né en 1936) ou l'influence japonaise

Sculptures pyramidales, 1985

Raku

H. 34,8 cm ; l. 46,5 cm

H. 45 cm ; l. 54 cm

Inv. MNC 25302 et 25303

Acquis de la galerie Sarver, Paris, 1986

Ce Rouennais est tombé dans la céramique japonaise !

Né à Rouen, il a suivi les cours de l'école des beaux-arts. Diplôme en poche, il passa deux ans à l'atelier de création de la manufacture de Gien. En 1963, il s'installa pour vingt ans dans l'Indre, avant de regagner la région parisienne : 1983, Sucy-en-Brie ; actuellement, Guermantes. Depuis plus de quarante ans, cet éternel jeune homme vit donc de, par et pour la céramique.

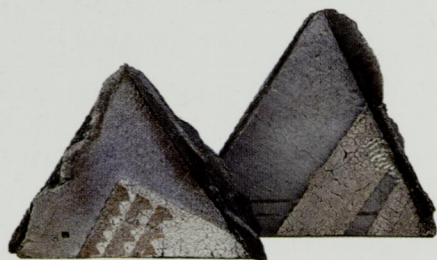
Comme bien des artistes de sa génération, il a travaillé dans le cadre du 1 %. Il a changé, au cours de sa carrière, plusieurs fois de matière céramique et d'esthétique, sans que l'on puisse le moins du monde y voir autre chose qu'une évolution somme toute logique, une fois passée la première surprise.

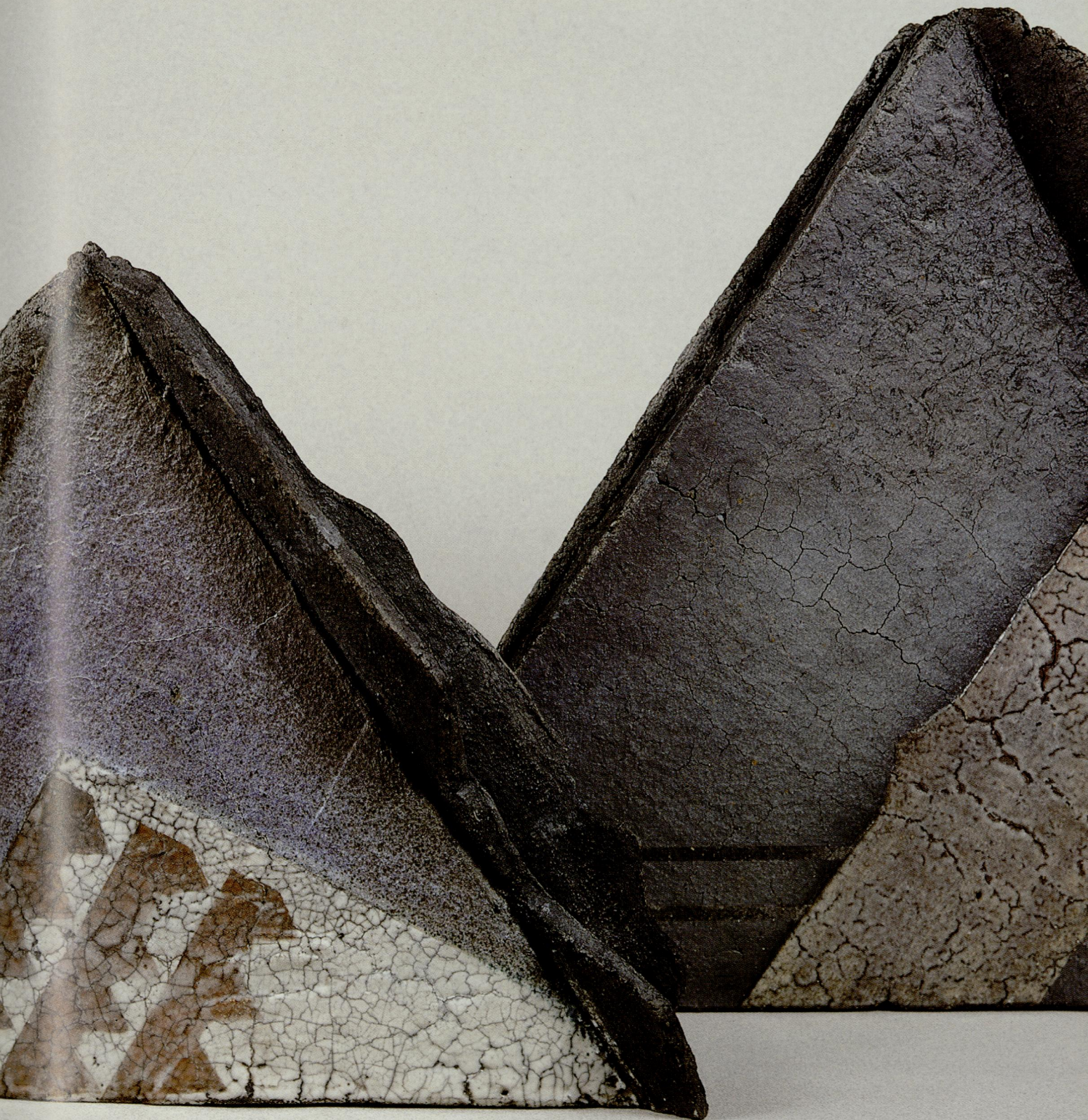
La première étape représentée par les collections du musée l'est par une forme géométrique, en faïence imitant le grès par sa surface sobre et brune ; datant de 1965, on y voit la première étape de la fascination des Européens pour ce matériau. Seulement, Viot n'est pas vraiment l'homme des hautes températures, puisque vingt ans plus tard on le retrouve, vers 1985, homme des *kimono* en *raku*. Ces pièces, en forme de grandes croix plates, rehaussées de motifs lustrés, semblent bien s'inspirer de motifs textiles japonais. Elles ont une puissance architecturale, elles acceptent l'effet du hasard, inhérent à l'usage du *raku*.

L'exposition de 1986, dans la galerie Sarver, fut une splendeur. Elle était composée de barres verticales, stèles géométriques aux couleurs douces et entremêlées et de triangles bas décorés en fonction des mêmes principes. Somme toute, on la vit comme une installation, d'autant plus efficace que la dictature du grès était encore solidement présente dans les esprits.

Depuis, Viot s'est engagé dans des voies diverses. Il a créé des pointes, qui s'écroulent à la façon des pernettes ; il a conçu ces coupes recouvertes d'un émail blanc de faïence, épais, bullé. Il a construit de grandes formes, presque des murs, qui sont des installations et dominent des nuées de tulipes, coupelles blanches remplies de couleurs vives : il était en Hollande. Il n'y a plus une seule voie, il y en a de multiples et Viot les pratique, gaiement, tour à tour.

BIBLIOGRAPHIE : Colette Save, « Archiraku », *l'Atelier des métiers d'art*, n°104, décembre 1985-janvier 1986.





Haguiko (née en 1948), la Japonaise qui adopta la France

L'Écriture jaune, 1988

Raku

H. 4 cm ; L. 25 cm ; l. 32,2 cm (chaque plaque)

Inv. MNC 26898

Campagne d'acquisition de céramique contemporaine, 1996 ; acquis de l'artiste

Ishi, vase, vers 1988

Raku

H. 39 cm ; L. 23 cm ; l. 9 cm

Inv. MNC 26899

Campagne d'acquisition de céramique contemporaine, 1996 ; acquis de l'artiste

Haguiko est née dans l'île japonaise située le plus au sud de l'archipel, a étudié l'architecture à la faculté technologique de Fukuoka. Elle est arrivée en France en 1972, a appris le français et la décoration à l'école des beaux-arts de Tours.

Elle fait de la céramique avec Jean-Pierre Viot, dont elle partage la vie.

Contrairement aux Français, elle maîtrise « le code » lui permettant de pratiquer l'art du *raku* à la japonaise, en ce qu'il est recherche de beauté par la méditation. Ses œuvres, effectivement, manifestent une sérénité difficile à concevoir en Europe. Elle s'est ainsi éloignée du dilemme qui pèse aujourd'hui sur la céramique de son pays : répétition sans âme des réussites du passé ou inspiration rapidement vulgaire à l'imitation de la prestigieuse Amérique ? Elle pratique l'art de la variation sur thème longuement repris, sans y chercher la moindre spiritualité abstraite, sans en renier la lente maturation.

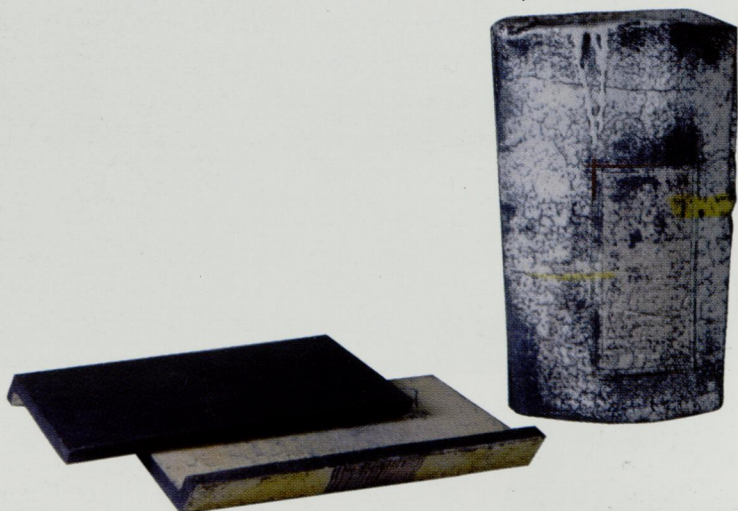
Ses pièces sont souvent des plaques, des boîtes montées à la plaque, des cubes. Influence européenne ? Ce ne sont pas des bols, mais des objets relativement grands et souvent extrêmement lourds. Elle les dote de couleurs douces et vives, des jaunes,

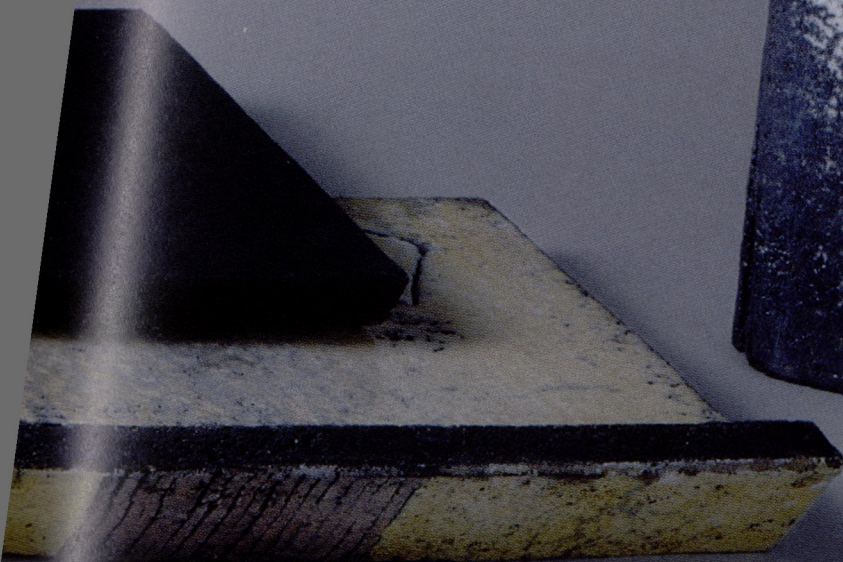
des verts d'eau qui se détachent sur le fond enfumé. Elle y imprime des caractères, poèmes graphiques à nos yeux.

Toutes ses pièces sont, grandes ou petites, des constructions.

Elle ne peut pas renier sa formation d'architecte.

BIBLIOGRAPHIE : Bernard Magné, « Haguiko », *30 artistes / 30 céramistes*, « Et la terre en ses graines ailées, comme un poète en ses propos, voyage... », CNAP éditeur, Paris, 2004, p. 42.





François Belliard (né en 1949), ou la pomme de terre frite traitée comme un vase de Sèvres

Deux vases couverts décoratifs, 1992

Raku

H. 53,5 cm

Inv. MNC 26504¹ et 2

Acquis de l'artiste, 1992

Ce n'est pas un philosophe. Ce n'est pas un théoricien. Il est heureux. Bref, il est un Martien égaré dans un monde qui met son snobisme dans la sinistrose. Il crée des objets, des cheminées, des vases, en compagnie de sa femme, Agnès His, qui recourt à la même technique, le *raku*. Certes il sait enfumer ses pièces : le superbe vase qu'il a présenté en 1991 au concours organisé par IMETAL en hommage à Bernard Palissy le prouve, mais le plus souvent il ne le fait pas ; du *raku*, il a retenu la clarté, la gaieté, la possibilité de réaliser des pièces de fantaisie. En bon Français, il n'est jamais vulgaire, le goût lui est naturel, la question pour lui ne se pose pas. Il en profite pour s'amuser, et créer ainsi des *Vases pomme de terre frite*. Effectivement, ces vases sont en forme de pomme de terre et sont agrémentés de cubes dorés, qui représentent ici des pommes de terre frites fichées dans une pomme de terre crue !

C'est joli, ce rose enrichi d'or. Ce n'est pas sérieux non plus, ouf !

Au XVIII^e siècle, ce sont les porcelainiers de Sèvres qui réalisaient ainsi des objets tout à fait dénués de sérieux, des vases têtes d'éléphant, des vases boucs, des vases agrémentés de naïades, de feuilles de céleri... En ces temps reculés, la pomme de terre n'était pas encore rentrée dans les mœurs. En nos temps modernes, la gaieté est devenue un tabou que fort peu osent outrepasser.

Comme il se doit, cette gaieté repose sur un savoir-faire très solide, mené tambour battant en une seule séance pour chaque pièce qui appartient à une série plus ou moins courte. Il dote ses formes d'une apparence aléatoire, d'une hésitation bien moderne : la sûreté de la main ne doit pas s'avouer, ce serait faire preuve de virtuosité, horreur ! Il les enrichit d'éléments le plus souvent moulés et dorés (voir les vases de Sèvres, plus haut), dotés de proportions fantaisistes, mais toujours justes.

Un fantaisiste qui tombe toujours juste. C'est un élégant qui efface sa peine pour nous donner de la joie.

BIBLIOGRAPHIE : Nicole Crestou, « François Belliard, objets insolites », *la Revue de la céramique et du verre*, n° 79, novembre-décembre 1994, p. 47-51.



Le bonheur de la ronde-bosse

La céramique utilitaire est aussi ancienne que l'humanité, mais la représentation plastique ne l'est pas moins : n'a-t-on pas retrouvé en Moravie des figures humaines datant de 30 000 ans avant Jésus-Christ ? L'homme ne vit pas seulement de pain, et ces statuettes, pour répondre à des besoins d'une autre nature, ne sont sans doute pas sans utilité.

Effectivement, historiquement la terre, travaillée en ronde bosse, a dans le monde occidental souvent servi à représenter des saints et des saintes, depuis les retables des Della Robbia. Au XVIII^e siècle, elle a adopté maints usages purement laïcs, en apparence purement décoratifs mais en réalité nécessités mondaines : les surtouts, ces décors de milieu de table, étaient des statuettes en biscuit de porcelaine inspirées des pièces de théâtre alors à la mode. Lorsque, dans un banquet, on ne connaissait pas son voisin, on pouvait toujours gloser sur les statuettes que l'on avait devant soi : quelle meilleure introduction ?

Nos contemporains pratiquent encore et encore la ronde-bosse, mais souvent de façon informelle, pour en faire des installations. Ici nous avons retenu des artistes somme toute plus exigeants, qui osent se confronter à la réalité pour donner de celle-ci leur vision. Lorsqu'il s'agit de figures humaines, la difficulté est à son comble. Jacqueline Lerat le dit bien² : après une période, celle des années 1945-1955, où elle a pu s'affronter à la statuaire populaire pour adosser ses propres figurations, par la suite, les horreurs de la guerre étant désormais non seulement connues, mais en quelque sorte assimilées, ces représentations lui sont devenues impossibles ; l'homme rongé de l'intérieur par une puissance maléfique que l'on veut à tout prix croire étrangère à soi, mais que l'on sait bien constitutive de chacun d'entre nous, ne pouvait plus se regarder en face. Elle pouvait faire des allusions explicites au corps humain mais le faisait désormais à partir de formes creuses, tournées, vides, aux surfaces intimement ravagées.

Pour la plupart, il a fallu attendre le temps d'une génération pour que cette figuration redevienne possible, et comme toujours, heureusement, certains n'ont pas attendu le retour du pendule pour donner corps à leur talent, tels Françoise Carrasco ou les Raymond.

S'il est un domaine où le choix de celui qui constitue la collection est essentiel, c'est bien celui-là.



1. Je rêve toujours que des céramistes réinventent des surtouts, en particulier des surtouts inspirés de ceux de Tagliolini, qui, à Naples à la fin du XVIII^e siècle, inventa des figurines en biscuit de porcelaine représentant les habitants de la ville dans des jardins publics. Ne serait-ce pas séduisant de se voir ainsi, à nouveau, représentés ?

2. Témoignage oral du 25 janvier 2005.

Jean-louis Raymond, *Ablette*, grès, 2003.



Serge Bottagisio (né en 1950) et Agnès Decoux (née en 1951), la fantaisie virtuose

Coupe aux bananes, 1990

Grès fin

H. 56 cm ; L. 55,7 cm

Inv. MNC 26356, acquis des artistes, 1990

Le premier né au Havre, la seconde à Sancerre, leurs noms accolés forment un ensemble qui ne se prononce pas l'un sans l'autre. Il faut bien être deux pour créer de telles choses, les concevoir et les fabriquer. Rien ne les arrête, pas même le béton, qu'ils façonnent volontiers.

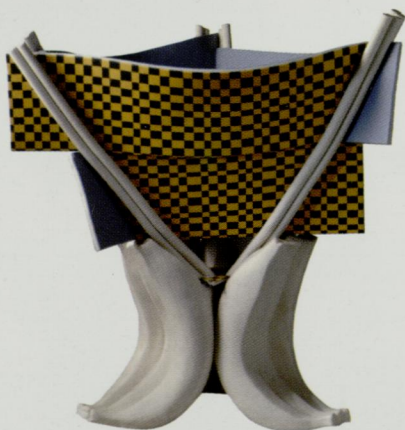
Ils ont reçu une formation des plus fortes, dans l'atelier de Jean Lerat à l'école des beaux-arts de Bourges. Ils y ont conçu une théière nantie de bras et de jambes, moulés sur un bambin en celluloid qui « fuyait le contenant pour rejoindre la sculpture ». Elle fut à la base de leur succès, car au temps de la « pièce unique », ils en ont d'emblée réalisé de multiples. Bon exemple de *design* qui se moque du fonctionnalisme.

Depuis, ils choisirent quelques thèmes qu'ils poussèrent au-delà du raisonnable, dans diverses directions. L'une des plus étonnantes est celui des *Transatlantiques*. Ils ont mis au point une pâte qui évoque celle de Wedgwood, avec ses deux couleurs, le blanc et le bleu. L'Anglais du XVIII^e siècle ne cherchait pas la complication : le blanc est posé en application sur le bleu. Nos Français sont plus chinois : ils emploient ces deux couleurs pour confectionner des bandeaux d'étoffe posés sur des cadres imitant ceux de ces chaises longues. Dans la version simplifiée, le bleu et le blanc alternent, accolés. Dans la version compliquée, le blanc et le bleu sont séparés par du vide. Inutile de préciser que cette version paraît avoir été faite pour en compliquer également la conservation. Enfin, dans la version amplifiée, cette étoffe rayée est posée sur de multiples tabourets posés côte à côte ou posés les uns sur les autres. Une folie douce peut toujours en cacher une autre. À côté de ces rayures, Daniel Buren semble être un apprenti.

Autre mode de recherche, celle de la dimension. C'est le cas de la *Coupe aux bananes*, qui ne mesure pas moins de 56 centimètres de hauteur sur presque autant de longueur. Pour une part, elle relève de l'inspiration du trompe-l'œil, comme cette pile de bois posée sur un X qu'ils ont exposée en 1991 à l'occasion de l'*Hommage à Bernard Palissy*, au musée des Arts décoratifs de Paris. Mais mis à part les bananes, qui ont beaucoup grossi dans l'opération, le reste relève de leur imagination.

Ainsi vont-ils leur chemin, dissimulant leur goût pour la virtuosité gratuite – dont on sait qu'elle est interdite par les Seigneurs de l'Art contemporain, par dégoût pour le XIX^e siècle, qui l'aimait tant – sous une modernité décorative, qui devrait leur permettre d'accéder à la célébrité des artistes anglo-saxons.

BIBLIOGRAPHIE : « Agnès Decoux et Serge Bottagisio, Grenade et autres imaginaires », catalogue de la 16^e Biennale internationale de céramique contemporaine de Vallauris, *le Geste et la couleur, une poétique céramique*, Vallauris, musée Magnelli, musée de la Céramique, Paris, 1998 ; Claire Rusquec, « Bottagisio-Decoux », *la Revue de la céramique et du verre*, n° 16, mars-avril 1984, p. 31-32.





Jacques Buchholtz (1943-1998), l'homme aux cent villages

Rocher-village, 1983

Grès
H. 50 cm
Inv. MNC 25113
Acquis de l'artiste, 1983



Jacques Buchholtz est mort dans un accident d'avion, en revenant de Bilbao. Il était l'un des artistes les plus doués de sa génération. Il ne voulait pas le faire savoir, son œuvre n'était jamais lourde ni triste, il était profondément personnel et original. Il procédait par des créations sérielles, longtemps mûries, rarement abandonnées.

À l'exposition de la bibliothèque Forney de 1978, alors que la mode du grès brut battait son plein et que se refuser à son despotisme était « bourgeois » (connaissez-vous pire insulte ?), il présentait une coupelle en porcelaine, impeccablement tournée, d'une grande pureté et d'une grande légèreté ; dedans étaient posés, comme par hasard, quelques dés en grès. Ce n'était pas grand-chose, mais c'était tout : pur, sensible à l'aléa, un peu mystérieux. Il faut reconnaître que la pièce était rehaussée par la tristesse de tout ce qui l'entourait.

En 1981, à l'exposition du musée des Arts décoratifs de Paris, il présentait déjà un *Village-rocher*, représentation d'un village ancien bien resserré sur lui-même, en grès posé au-dessus d'une roche qui isole totalement le village. Il fit un grand nombre de ces villages, souvent circulaires autour d'un *bonzai*. Il reçut avec ces pièces le meilleur accueil : qui a dit que tout le monde aimait la brutalité ?

Puis il réalisa des pirogues, des flottes entières de pirogues, plus proches de l'esprit des installations que des « pièces uniques ». Ces esquisses de bateau, inspirées de maquettes plutôt que de représentations soignées, pouvaient porter de lourds chargements, qui n'étaient pas toujours en céramique : il n'était pas sectaire.

Il fut enfin l'auteur de plaques de grès destinées à constituer des décors pariétaux, décors émaillés (le musée de Sèvres en possède un qui représente, en silhouettes, une ville orientale) ou décors en relief : les petites maisons réapparaissent, comme suspendues entre ciel et terre, le long du mur-montagne.

Ainsi, sans se prendre au sérieux, sans chercher à dominer personne, prolongeait-il un rêve de paysages orientaux ou africains, qui ne connaissaient pas la peine ni la douleur. Il connaissait le succès. C'était un artiste rare.

BIBLIOGRAPHIE : D. N., « Jacques Buchholtz », *la Revue de la céramique et du verre*, n° 72, septembre-octobre 1993, p. 63.



Jean-Louis (né en 1947) et Michèle Raymond (née en 1946), du grès pour la vie

Femme en S, Michèle Raymond, 2000

Grès émaillé, cuit en réduction

H. 53 cm ; L. 24,5 cm ; Pr. 15,8 cm

Inv. MNC 27727

Campagne d'acquisition de céramique contemporaine, 2001 ; acquis de l'artiste

Ils se sont rencontrés, comme S. Bottagisio et A. Decoux, à l'école des beaux-arts de Bourges mais ils n'y fréquentaient pas le même atelier : il suivait les cours de céramique de J. Lerat, elle suivait les cours de sculpture de Maurice Gili. Le fait mérite d'être souligné. Ils ont longtemps œuvré ensemble, dans une manière qui était déjà fixée pour une part, dès avant 1981, date de l'exposition de céramique contemporaine du musée des Arts décoratifs de Paris : emploi du grès brut cuit au grand feu, en flamme directe ; création de figures qui sont bien conçues comme de la sculpture, avec des éléments tournés, déformés et montés autour d'une âme qui leur donne cette assurance si plaisante.

Lorsque Jean-Louis Raymond fut nommé professeur à l'école des beaux-arts du Mans, entre 1987 et 2003, il adopta une autre manière, abstraite, et Michèle continua dans sa voie, qui se veut celle d'un artisan capable de répondre à une commande tout en faisant usage de ses capacités créatrices. En artiste, elle a une vraie vision de l'humanité, heureuse, faite de statuettes qui représentent nos contemporains comme elle les voit, ou plutôt comme elle aimerait qu'ils soient, heureux et conquérants. En technicienne (mais elle n'aime pas ce mot, en soi, la technique ne l'intéresse pas mais il faut bien la maîtriser pour aboutir), elle a mis au point un procédé permettant de créer en terre des vêtements imitant admirablement le *blue jean*.

Depuis quelques années, elle réalise aussi des statuettes émaillées de noir, imitant le bronze. Elle en crée des statues de femmes nues, aux bras et aux jambes pliées, ployées, pour en faire des jeux de pure géométrie, dégagant pourtant une sérénité tout orientale ; mais c'est alors l'Inde sensuelle qui l'inspire, pas la sécheresse chinoise ou japonaise.

Depuis 2003, Jean-Louis Raymond est revenu à la céramique. Il en fait des poissons, eux aussi jouissifs. Immobiles, ils guettent, vivants, puissants ; leur surface a la subtilité de la vérité. Le tout, en grès de grand feu : il est un maître de la terre !

BIBLIOGRAPHIE : Antoinette Fay-Hallé : « Michèle Raymond, un peuple de céramique », *l'Objet d'art / l'Estampille*, n° 393, juillet-août 2004, p. 66-70.





Pascale Proffit (née en 1951),
une fantaisiste née

Points de suspension, 1988

Terre cuite

H. 23,5 cm

Inv. MNC 26302

Don de la Société des amis du musée, 1989

Pascale Proffit est née dans une famille de théâtres. Elle a appris à faire de la céramique sur le tas, sans passer par les écoles. Techniquement, elle sait fort bien faire de la céramique mais elle l'utilise de façon sommaire : de la terre blanche, de temps à autre enfumée pour obtenir du noir. Elle évoque de toute évidence les dessinateurs de bandes dessinées, dont l'argument majeur est le seul trait, la seule ligne. Elle se suffit de ce blanc et de ce noir, parfois soutenus par des pièces métalliques, parce qu'il faut bien porter ses formes aventureuses, trop longues ou trop hautes.

Aventureuses par rapport aux ressources de la céramique, mais sans complexité particulière : ses personnages sont plutôt simplifiés à l'extrême, réduits à des visages ronds et souriants et parfois même à moins que cela, à des jambes, un nez et une bouche. Ils sont comme englués, souvent, dans le monde qui les entoure, les recouvre ; cela se comprend, lorsqu'elle représente une *Chasse d'amour* : ses deux visages s'étreignent tendrement, à l'intérieur d'un énorme cadre qui constitue la chasse ; lorsqu'elle incarne *l'Idée en marche*, son visage au sourire qui évoque le personnage *heureux* (en mettant le ton) de Fernand Reynaud, est englué dans les quatre cônes qui lui servent de jambes. Elle sait ce qu'est la liberté d'un geste ; la contradiction du clown qui fait rire parce qu'il tombe, en riant lui-même aux éclats parce que c'est son objectif, faire rire ; la duplicité du regard qui voit le drolatique en toutes circonstances. Pas dans le tragique, même s'il existe aussi, Pascale Proffit cherche à nous amuser, au besoin réfléchir, à nous de choisir.

Du clown, elle a retenu la propension au déguisement. Bien sûr, ses figures nous représentent et nous moquent, gentiment. D'où sortent-elles ? De la bande dessinée, certainement, mais bien plus loin elles trouvent leur origine dans les figures grotesques qui décoraient les assiettes de Moustiers au XVIII^e siècle, et, plus loin encore, dans les chapiteaux de nos églises romanes et les bordures des manuscrits médiévaux.

L'art de Pascale Proffit est la contemporaine transcription d'un goût vieux comme le monde : aimer rire de soi et des autres, avec une tendre complicité.



BIBLIOGRAPHIE : Yak et Rivais, *L'Art Hop, l'humour noir, l'humour dans les arts plastiques*, Eden Edition, s. l., 2004, p. 123-124.



Françoise Carrasco (née en 1944),
ou l'humaine condition

La Femme de roche, 1992

Raku

H. 72,5 cm, l. 48,5 cm ; Ép. 26,5 cm

Inv. MNC 27634

Campagne d'acquisition de céramique contemporaine, 2000 ; acquis de la galerie Capazza, Nançay

D'abord du tournage, normal. D'abord du grès, normal. Puis des formes tournées déformées, notre époque l'a souvent fait, depuis Paul Beyer, au cours du deuxième quart du xx^e siècle. Enfin du *raku*, normal aussi.

Après tout cela, un œuvre unique en son genre, qui pourtant plonge dans les racines de notre pays : le grotesque, cet art de l'étrangeté qui s'est manifesté dès le début du Moyen Âge à travers les figures qui ornent les chapiteaux des églises romanes ou un peu plus tard dans les marges des manuscrits enluminés. Au xviii^e siècle, on fit grande consommation de ces figures bizarres à Moustiers ; entre-temps, elles avaient été comme revivifiées par l'influence des monstres antiques – termes, centaures et centauresses, sphinges... – que les xvi^e et xvii^e siècles avaient tant appréciés.

Crée-t-elle des monstres ? Pas vraiment. Ses silhouettes ont forme humaine, clairement. Seulement elle les déforme avec soin, en transforme les proportions, insiste sur les différentes expressions possibles de la bouche, du regard, des mains ; elle utilise des matériaux divers, une branche de bois pour suggérer un corps mutilé par la vie.

Ce ne sont pas des monstres tout simplement parce que l'on voit bien qu'elle les aime, ces humains. Ils ne sont jamais laids, même s'ils ont parfois des comportements étranges. Elle insiste sur ce qui lui paraît important, lèvres, seins, mains..., un peu comme un caricaturiste, mais elle ne moque pas, elle met en évidence ce que ressent son héros, amour, égarement, bonheur béat ; quelque fois, un sentiment que l'on n'identifie pas, mais qui est visiblement intense. La fadeur n'est pas de son fait...

BIBLIOGRAPHIE : anonyme, *Françoise Carrasco, sculpteur*, s. l. s. d.



Daphné Corregan (née en 1954), une vision libérée

Deux femmes, 2001

Raku

H. 63,5 cm ; l. 8,8 cm ; Ép. 7 cm

H. 51,3 cm ; l. 10,5 cm ; Ép. 6,8 cm

Inv. MNC 27950 et 27951

Campagne d'acquisition de céramique contemporaine, 2002 ; acquis de la galerie Capazza, Nançay

Est-elle plus française qu'américaine ? Née à Pittsburg, elle a appris les beaux-arts à Aix-en-Provence, dans l'atelier de Biagini, avant de retourner aux États-Unis, à Sun Valley, dans l'Idaho, où elle a travaillé avec Jim Romberg. En 1980, elle s'est installée avec Gilles Suffren : ils font atelier commun. Au fait, la question de la nationalité est-elle pertinente ? Il me semble que oui, car elle fait preuve d'une délicieuse liberté d'esprit qui n'est pas totalement française : nous sommes toujours inquiets de faire preuve de « mauvais goût » ; elle n'a pas cette préoccupation.

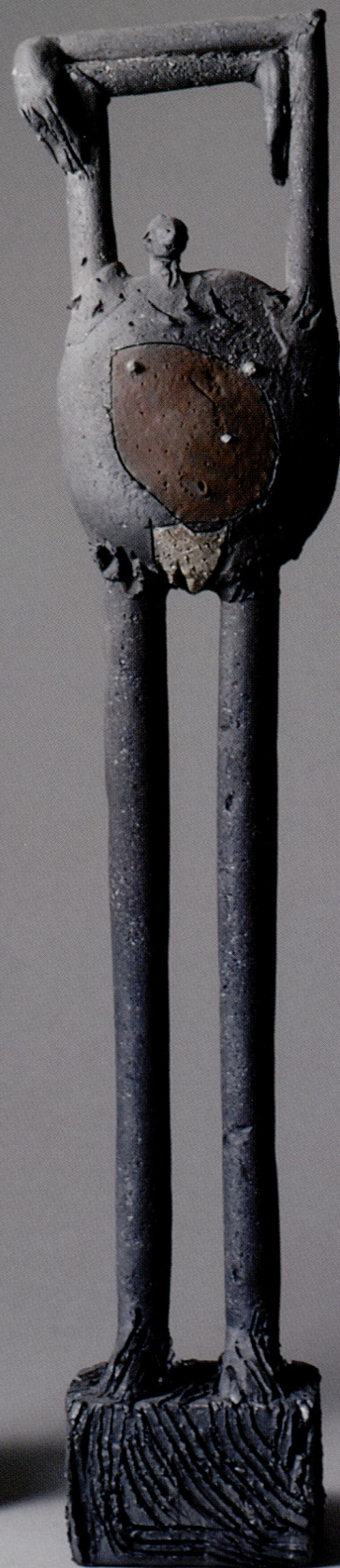
Elle a adopté la technique du *raku*, ce qui est une marque de liberté. Les températures de cuisson sont basses, le niveau des contraintes également. Elle est d'abord dessinatrice, elle dessine encore et toujours : ses pièces sont conçues à plat, et parfois exécutées ainsi. Elle enfume ses céramiques : cela lui donne un fond noir mat, comme du papier, différent en fonction de la méthode employée. Elle peint avec des couleurs posées en aplat : elle connaît les règles de l'efficacité décorative.

Figures, objets, rien n'est neutre pour elle. Ses pots ont des proportions étranges, surdimensionnées : il s'agit de rendre hommage à ces foulititudes de pots créées depuis que le monde est monde, depuis que des femmes remplissent des pots à longueur de vie. Les figures aussi ont des proportions étranges, de toutes petites têtes, des sexes énormes parfois. Elles nous disent que, dans la vie, les forces qui s'exercent sur les humains sont si fortes que la tête pensante n'est pas nécessairement le moteur premier de nos existences.

Elle travaille par séries, une pièce en amenant une autre, un décor un autre, un peu comme Picasso, dont elle admire la fécondité, comme Matisse, qui lui a montré la voie, par les papiers découpés, des inclusions de matériaux divers (fil de fer, verre, etc.) dans la terre. Que lui a enseigné Miró ? Peut-être la joie de la couleur, la qualité du trait.

Elle choisit bien ses maîtres.

BIBLIOGRAPHIE : anonyme, *Daphné Corregan*, Dunkerque, 1995.



Roger Capron (né en 1922), Méditerranée et modernité

L'Arche, 1998

Raku

H. 158 cm ; L. 103 cm

Inv. MNC 27523

Campagne d'acquisition de céramique contemporaine, 1999 ; acquis de la galerie Sassi-Milici, Vallauris

Roger Capron a eu deux vies. La première ne relève pas du domaine de ce catalogue : il a longtemps dirigé une fabrique de carreaux qui fournissait les plus heureux des carrelages, les plus colorés, les plus imaginatifs. Comme les meilleures choses ont une fin, la mode du vite fait-pas cher a pris le dessus, la fabrique a dû fermer ses portes, en 1982. Le choc fut rude.

Roger Capron et sa femme Jacotte ont accusé le coup puis sont redevenus des céramistes. Il conçoit, il travaille la terre, elle pose les couleurs. Enfournement. Ouverture du four au moment crucial de la fusion. Plongeon des pièces dans des lessiveuses remplies de papier journal. Enfumage. Sorties de pièces brillantes comme du pain trop cuit, comme des faïences hispano-mauresques : les couleurs sont lustrées, sur la terre noire comme de la suie.

Le plus souvent, il travaille devant une table à dessin, sur laquelle il exécute le carton de ce qui sera une pièce en volume sur une face, plate sur l'autre puisqu'il a posé la terre sur les formes dessinées. Il peut ainsi créer deux pièces en une et souvent le revers, noir et mat, ne porte qu'un décor réalisé en creux.

Travaille-t-il ? Le mot est mal choisi. De toute évidence, il s'amuse. D'une certaine manière, il a quelque chose de Paul Klee (ce n'est pas une insulte !) : une certaine façon de poser les couleurs côte à côte, une subtilité, une gaieté. À la seule condition de ne pas préciser la ressemblance, car il n'y en a aucune ; juste un état d'esprit quelque peu ironique, heureux par la couleur, éclatant d'intelligence et de culture. En dit-on du mal de la culture, de nos jours : un artiste devrait toujours apparaître tout formé de la cuisse de Jupiter, sans trouver de source d'inspiration nulle part. Capron ne peut nous dissimuler sa culture : elle remonte aussi loin que l'histoire de la Méditerranée ; Zeus est son maître, Vénus sa maîtresse, réincarnée en Jacotte, bien sûr. Au milieu de son *Arche*, qui évoque les aventures de Noé, il a placé une jolie dame qui n'évoque en rien la haute Antiquité, mais si elle est là, c'est bien que Noé a sauvé l'humanité...

BIBLIOGRAPHIE : Pierre Ennès, catalogue de l'exposition *les Capron céramistes, la Vierge et le Taureau*, Sèvres, musée national de Céramique, 2003.



Jacky Coville (né en 1936) et ses monstres gentils

Boat People, 1991

Grès émaillé

H. 40 cm ; L. 60 cm ; Pr. 42 cm

Inv. FNAC 93810

Achat du FNAC à la galerie DM Sarver, 1993, dépôt du FNAC, 1996



Contrairement à ce que l'on pourrait croire, Jacky Coville a commencé comme tout le monde, par faire du grès, le couvrant d'émaux de toutes sortes, dont il conservait les recettes dans de précieux cahiers. Ce fut une mode, les modes sont faites pour mourir, celle-ci a disparu.

Le musée de Sèvres en arbore la marque : la pyramide de citrouilles qui se dresse devant sa façade est son œuvre ; de loin, elle semble blanche, de près on voit bien les traces de rouge de cuivre, ce fameux rouge de cuivre dont le « secret » a tant fait pour son expansion en Europe. Tout de même, là où la plupart faisaient des vases, lui fit, au moins en ce cas, une pyramide de citrouilles : ce n'est pas la même chose !

Révolution : du rouge de cuivre et *alii*, il passa au jaune, au bleu vif, au rouge sang, au noir d'ébène, au vert pomme. Foin de discrétion, de distinction. Désormais, il créerait des figures humaines, des chats, des tulipes, des sirènes, des trônes, des monstres. Chaque représentation est parfaitement identifiable, mais difficile à classer : ses trônes sont accolés de la figure du roi, ses bananes sont des fusées, ses chats ont figure humaine, ses tulipes sont grandes comme des meubles, et le tout à l'avenant. Ses formes sont énormes, anguleuses ou superbement arrondies, lorsqu'il s'agit de fesse, par exemple. On l'a comparé à Niki de Saint-Phalle. Pourquoi pas ? Seuls les céramistes croient déshonorant d'appartenir à une école, un courant artistique, ce qu'ils paient cher dans le domaine de la notoriété. L'originalité de Coville n'en apparaît que mieux : beauté de la matière, la céramique est supérieure au plâtre peint ; densité de l'expression, surtout. Souvent Niki de Saint-Phalle ne fait parler que les formes grotesques, de ses figures gonflées comme des ballons de baudruche. Coville s'exprime par tous les aspects de son œuvre : *l'Oiseau enceint* de 1989 manifeste hautement une fierté malencontreuse devant l'aspect intéressant de la situation ; le boat people nage avec obstination ; quant à *Volupté*, elle est réduite à n'être que fesse et sexe. *La Patineuse* du musée de Sèvres s'élance de toutes ses forces : regardez bien son visage, il est un peu difforme ; l'angoisse perce toujours derrière l'énergie déployée. Cette angoisse, c'est la sienne et celle de nul autre. Par bien des aspects, l'art de Coville est certainement celui du céramiste qui s'inscrit le mieux dans l'art contemporain de notre temps, dont il traduit gaiement le mal-être.



Gérard Lachens (né en 1929), la terre en bande dessinée

L'Éphémère Antoinette, 1991

Terre vernissée

H. 33,5 cm ; l. 18,7 cm

Inv. MNC 26638

Don de la municipalité d'Aubagne, 1992

Il était parisien, a fait ses études au collège Stanislas – c'est tout dire. Rien ne le prédisposait à mener la vie de potier. Il l'a vécue, certes incomplètement puisqu'il a dû, de 1959 à 1976, se faire galeriste à Aix-en-Provence, mais tout de même la poterie vernissée a constitué le fil de son existence.

Il a commencé l'École des arts et métiers en 1949, mais cet enseignement théorique ne lui convenait guère. Il est donc parti, comme apprenti, à la poterie de Chals, où les conditions de travail étaient traditionnelles, relevant plus du bizutage que de la formation : il n'avait pas le droit de s'exercer au décor ! Il en profita tout de même pour voir fonctionner la totalité de la chaîne de fabrication, de la préparation des pâtes à la cuisson. En 1952, il s'installa à Moustiers-Sainte-Marie, dans les Alpes-Maritimes, haut lieu s'il en est de la faïence depuis la fin du ^{xvii}^e siècle. Nous l'avons dit, il ne parvint pas à vivre de sa production de terre vernissée avant de réussir, à l'âge d'une retraite précoce, à y consacrer sa vie.

Au cours de celle-ci, son style a évolué, d'abord assez logiquement d'une production très simple à une production décorée avec bonhomie et un indiscutable talent de dessinateur, talent nécessaire pour imaginer les décors que le potier trace à l'aide d'une pointe métallique dans l'engobe encore tendre. Il a réalisé ainsi de nombreuses pièces à l'époque où, ailleurs, se déroulait la grande histoire du grès racontée dans les pages précédentes de cet ouvrage. Certes, au début, il a adopté un vernis grésé : on ne vit pas sans imprégnation du goût de son temps, mais il a rapidement adopté les couleurs claires et vives propres à la poterie. Il a utilisé aussi la possibilité que lui donne la terre locale de créer aisément des figures en relief, indépendantes ou ornements non superfétatoires de pièces d'usage : ainsi, dans une coupe, place-t-il une grenouille et autre fantaisie ; n'est-il pas installé dans le centre qui, au ^{xviii}^e siècle, s'est spécialisé dans les décors grotesques ?

Avec le temps, ce grotesque lui devient de plus en plus naturel, comme soufflé par des personnages de bandes dessinées. Les nez mangent les figures, deviennent aussi grands que des becs d'oiseau. Le mouvement d'un costume prend le pas sur toute évocation de la réalité. Libre de toute contrainte, Gérard Lachens a abandonné la tradition pour entrer, de plain-pied, dans la sculpture contemporaine.

BIBLIOGRAPHIE : Danièle Maternati-Baldouy (sous la direction de), catalogue de l'exposition *Gérard Lachens, un céramiste singulier, 1952-2001*, Marseille, musée de la Faïence, château Pastré, 2002.



Le décor, encore et toujours

Le décor constitua le grand tabou des années 1970

Tous les tabous, à notre époque, sont faits pour être balayés ; il l'a été. D'abord par les peintres abordant la céramique, tel Pierre Alechinsky, personne n'y a rien trouvé à redire. Par des céramistes-peintres, tels Lanos et Varlan, qui utilisent le grès, matériau céramique qui véritablement incarne leur temps, en le couvrant d'émail ou d'engobe blanc pour en faire un surprenant support à peinture. L'efficacité est garantie. Anne Kjaersgaard leur avait, à sa manière, montré la voie : le décor sur un volume ne connaît qu'une loi, celle du volume. À vrai dire, Varlan parfois la détourne, en véritable peintre.

Certains n'ont jamais renoncé au décor, au premier chef les céramistes du sud de la France, dont Gilbert Portanier et Jean-Paul van Lith ; Alain Girel, encore plus. Il n'a guère « triché » qu'un court moment, pendant sa période bornoise, et encore. Il a même adopté sciemment ce que tous les autres ont fui comme le mal absolu : l'outrance du « mauvais goût » ! Alors même que tout était fait pour que les Français oublient Saint-Sulpice et ses bondieuseries, il acquérait des décalcomanies en masse, et en couvrait ses vases. Saint-Sulpice était laissé loin derrière.

Autrement dit, le décor est encore ressenti, souvent, le plus souvent sans doute, comme un défi au goût. Lentement, ce phénomène recule et, me semble-t-il, continuera à reculer, parce que toute vague de la mode est emportée par la suivante, parce que l'empire du *design*, donc la prédominance de la forme sur le décor est maintenant si ancienne qu'il faut bien qu'elle s'achève (alors même, évidemment, que le grand public l'adopte sans réserve, probablement parce qu'il constitue sans doute ce qui est considéré comme le meilleur rempart possible contre le « mauvais goût »).

Enfin, l'amour pour le décor se rencontre chez ceux qui ont un tempérament altruiste : Alain Girel créant les symposiums de La Borne, en 1977, J.-P. van Lith dirigeant les Salons de la porte de Versailles, se battant au ministère de la Culture pour la sauvegarde des métiers de l'art... il faut du courage et de la générosité, à la fois pour aimer séduire et pour aider autrui.

Il en faudrait sans doute beaucoup plus.



Alain Girel (1945-2001), ou le baroque ressuscité

Paire de vases *Latium*, 1990

Faïence grésée

H. 156 cm ; D. 43 cm

Inv. MNC 26355¹ et ²

Acquis de l'artiste, 1990

Quand on évoque Alain Girel, on a toujours envie d'évoquer un souvenir personnel. Je me souviendrai toujours de lui, ravi, un matin, alors que j'arrivais au musée de Sèvres. Au pied de l'escalier de la conservation, il déballait des pièces qu'il avait présentées au Salon du funéraire. Il y avait fait un tabac ! Et il venait livrer des pièces de même inspiration à Robert Bizot, directeur de la manufacture de Sèvres...

Son œuvre a suivi le cours de ses déménagements successifs : jeunesse en Savoie (1945-1965) ; passage par Paris (1965-1966) ; l'installation dans la Drôme, à Valaurie (1967-1973) ; l'installation à La Borne dans le Cher (1974-1981) ; la Drôme encore, à Chasselas (1981-2001) : il a changé de vie plusieurs fois, affirmant avec fougue une manière proprement opposée à celle du goût contemporain... et il a reçu le meilleur accueil.

Étant donné les dates de sa trop courte existence, et son installation à La Borne, il a bien entendu croisé le grès et l'a utilisé, bien que ce ne fût pas son mode d'expression personnel. Plus étonnante a été sa rencontre, en Italie, de stocks de décalcomanies qui lui ont permis de recouvrir ses céramiques de ces décors empruntés à la peinture italienne. L'épaule de ses vases est à l'image de paysages toscans, avec ces petits ifs en relief. Ses céramiques ? En fait, il n'en était pas le tourneur, préférant se faire aider par Michel Gardelle, Pierre Bayle ou François Fresnais, qui lui façonnaient des vases immenses. Il les couvrait d'or, de couleurs, de seins en relief, de toute son impertinence, qui était grande.

Le musée de Sèvres conserve également une petite *Annonciation*, une de ses premières reproductions de peinture, en l'occurrence de Fra Angelico, sur une plaque en grès de 1983. Alain Girel se disait athée dans toutes ses phrases. Certes, le jansénisme ambiant dans l'Église de France de cette époque n'avait rien pour le convaincre : le baroque était sa forme de spiritualité personnelle. En Bacchus, il croyait vraiment et de ce dieu installé à Chasselas il faisait une marche le projetant vers le Paradis.

BIBLIOGRAPHIE : Jean Girel, Gérard Gay-Barbier et Daniel Le Goff, *Alain Girel ou le paradis retrouvé*, Guidel, 2002.





Michel Lanos (1926-2005), la fantaisie faite homme

Vase grotesque évoquant un visage, 2002

Grès recouvert d'un émail stannifère

H. 60 cm

Inv. MNC 28165

Campagne d'acquisition de céramique contemporaine, 2003 ; acquis de l'artiste



Michel Lanos a commencé comme beaucoup de ses contemporains, par « l'émail », les « hautes températures ». Le musée de Sèvres conserve de lui un vase à couverte *tenmoku* (noir, en japonais), de la plus belle venue. À la même époque, il créait des théières, également à couverte noire, dont les formes manifestaient déjà un goût humoristique pour les disproportions, mais cela n'était, avouons-le, pas très original : d'autres en faisaient autant.

Puis vint l'influence du groupe COBRA, ces artistes venus de Copenhague, de Bruxelles et d'Amsterdam, dont en France Alechinsky est le plus célèbre et dont plusieurs firent, tel A. Jorn à Albissola (Ligurie), de la céramique. Ces artistes avaient proclamé que le bon goût de l'école de Paris, de l'art français, était caduc. Désormais la liberté totale régnerait. Lanos en accepta le dogme, et se lança... vers ce qui aurait pu être n'importe quoi. Mais on ne se refait pas, les Français ne savent pas bien faire n'importe quoi, il faudrait tout désapprendre, et justement Michel Lanos savait très bien faire de la céramique. Il en a fait beaucoup et en maîtrisait parfaitement la technique et les traditions. Ses formes sont volontiers des pichets et des albarelles, des plats... et depuis 2002 des pichets en forme de visage grotesques, des sculptures creuses très grandes qui adoptent des contours imitant des figures de profil. Ce qui ne lui interdisait pas de continuer à tourner des vases, rien ne lui était interdit.

Surtout, il a choisi un mode de décoration tout à fait particulier et très remarquable : sur ces grès puissants, car ses formes sont naturellement puissantes, il posait une belle nappe d'émail de faïence. Pourquoi faire soit du grès, soit de la faïence, on peut très bien faire les deux à la fois, il suffit de remplacer la terre poreuse de la faïence par la terre imperméable du grès. Sur ce beau fond blanc, il peignait avec des couleurs vives, les plus vives possible.

Alors, il était dans la même situation que Monet lorsque celui-ci peignait ses tableaux impressionnistes : lorsque l'on renonce à la rigueur du dessin, du poncif, et que l'on s'exprime directement avec un pinceau, on prend le risque du meilleur et du pire. Il faut risquer le pire pour accéder au meilleur.

C'est un comportement habituel aux artistes contemporains. Lanos en était un, évidemment, et ses pairs le reconnaissent volontiers comme tel.

BIBLIOGRAPHIE : Françoise Espagnet, « Michel Lanos », *la Revue de la céramique et du verre*, n° 22, mai-juin 1985, p. 18-19 ; Sylvie Grand, « Michel Lanos », *la Revue de la céramique et du verre*, n° 102, septembre-octobre 1998, p. 58.



Claude Varlan (né en 1940), le peintre par excellence

Jarre, 1989

Grès

H. 62,5 cm ; D. 61 cm

Inv. FNAC 90289

Acquis par le FNAC de l'artiste, 1990, dépôt du FNAC, 1996



Claude Varlan a suivi le chemin traditionnel des écoles : il a fait l'École des arts appliqués, à Paris. Puis il s'est formé sur le tas, dans divers ateliers.

Le grès est son matériau de prédilection. Il le tourne avec délectation, soit pour en faire « de l'utilitaire » – brocs, bols, etc. –, soit pour obtenir d'immenses jarres magnifiques. Elles sont vivantes. Il n'efface pas la trace de ses doigts, on y voit les cercles concentriques qui prouvent le mouvement de ses mains. Négligemment, il les enfonce ici, les redresse là.

La première pièce par nous acquise l'a été pour le musée national Adrien-Dubouché, à Limoges : c'est là que, responsable des deux musées nationaux consacrés à la céramique, je faisais affecter les pièces qui me paraissaient être essentiellement influencées par le Japon ; en effet, ce musée conserve une collection extrême-orientale, et je trouvais logique d'y affecter les pièces modernes de même esprit.

Du Japon, Claude Varlan a retenu la liberté. Il sait que ce pays a voué un véritable culte aux grès les plus populaires, qui semblent à l'élite artistique le sommet de l'art : le milieu le plus sophistiqué s'attache à découvrir des pièces sincères, maladroitement de prime abord, mais profondément harmonieuses. C'est cette harmonie intrinsèque que, sans mimer une fausse rusticité, il cherche... et trouve.

Surtout, Claude Varlan est un peintre, un vrai peintre. Il travaille sur grès. Soit directement sur le grès, à l'aide d'engobes et d'oxydes métalliques, dont certains, comme un ton d'orange clair très lumineux, sont d'invention récente ; soit sur un émail stannifère, comme le faisait Michel Lanos. La liberté qui est la sienne dans le façonnage, il l'a au centuple quand il s'agit de peindre ; il a la touche légère et heureuse, une palette variée ; il adapte naturellement son décor à la forme, et crée ainsi une multiplicité d'effets qui varient lorsque l'on tourne la jarre.

On peut y lire, au gré de sa fantaisie, un drapeau américain, un paysage impressionniste, une allusion japonaise, une pure abstraction. Il est le maître de la peinture, sans aucun conteste.

BIBLIOGRAPHIE : Robert Deblander, « Varlan, potier », *la Revue de la céramique et du verre*, n° 16, mars-avril 1984, p. 31-32.



Catherine Vanier (née en 1943), de la calligraphie arabe à l'abstraction

Plat, 1996

Terre vernissée

D. 53 cm ; H. 5,8 cm

Signature et date, gravées : Vanier 1996

Inv. MNC 27247

Acquis de la galerie de Saint-Sabin, 1996



Formée à l'école genevoise, Catherine Vanier a suivi les cours de Philippe Lambery : c'était l'école du grès, des couvertes de grand feu. Ce n'est pas la voie qu'elle a suivie. Nous avons eu maintes fois l'occasion de dire l'importance de l'influence extrême-orientale sur la céramique française de ces cinquante dernières années ; parfois, au détour d'un nom, on peut soudain citer l'influence de l'Orient, de la Méditerranée. C'est le cas de Catherine Vanier. Ses décors tant sur poterie que sur grès rejoignent les rives orientales de *Mare nostrum*.

Elle utilise souvent une palette limitée au bleu et au vert. Historiquement, au Moyen Âge, c'est plutôt le vert et le manganèse qui ont servi de trame au décor populaire, celui qui n'employait pas le lustre de cuivre ou d'argent. On trouve des pièces ainsi décorées tout au long du bassin de la Méditerranée ; le musée du Vieux Marseille expose des faïences de ce type remontant au XIII^e siècle : ce sont les premières faïences françaises.

Depuis, elle a renoncé à la poterie vernissée pour le grès, enrichi sa palette de quelques couleurs chaudes mais dans le fond, elle n'a pas changé, organisant son décor avec une certaine horreur du vide, à l'aide de pseudo-calligraphies, de motifs inspirés du monde végétal. Elle n'a jamais adopté quelque figuration que ce soit. Elle évoque, ne représente jamais ; on pourrait transcrire ses décors sur des tapis, ce serait magnifique.

Sa forme favorite, actuellement, ce sont les boîtes, de grandes et belles boîtes, urnes, boîtes au trésor : ce sont des surfaces rectangulaires si bien adaptées à la peinture qu'elles constituent des tableaux ; les quatre côtés lui permettent des variations sur thème unique. Quatre tableaux, n'est-ce pas quatre fois mieux ?

BIBLIOGRAPHIE : Christine Lahaussois, « Catherine Vanier », catalogue de l'exposition *l'Art de la terre vernissée, du Moyen Âge à l'an 2000*, Sèvres, musée national de Céramique, 2000, p. 211-213.



Pierre Alechinsky (né en 1927), lave et peinture, ça brille !



Plaque ornée d'une composition horizontale, 1999

Lave émaillée et peinte, dans l'atelier et avec l'aide de Hans Spinner (Grasse)

D. 130 cm

Inv. MNC 27701²

Acquis de la galerie Lelong, Paris, 2001

Cet homme est un magicien, il fait de tout, de la peinture bien sûr, du dessin mais ce n'est pas notre domaine. Pour nous, il réalise pourtant beaucoup de choses : de petits livres en grès, sur lesquels il inscrit des phrases ironiques, rigolardes ou poétiques ; des décors peints en bleu sur des porcelaines de Sèvres. Son dernier ensemble d'assiettes, destiné au palais de l'Élysée, était pure merveille. Et puis des plateaux de guéridon en lave émaillée, qu'il décore.

Il ne fait pas tout cela tout seul. Il est peintre, il s'est soumis à la discipline de la céramique, il sait voir la qualité – ou la moindre qualité – de ce qu'il fait, mais il ne le fait qu'avec l'aide de professionnels. Sa célébrité lui permet de les choisir : les peintres de la manufacture de porcelaine de Sèvres, ou Hans Spinner, dont l'atelier à Grasse est mis à sa disposition par la galerie Lelong.

Il n'oublie certainement pas qu'il a fait partie du groupe COBRA, ce groupe de peintres de l'après-guerre qui, de Copenhague à Bruxelles, en passant par Amsterdam, avait décidé en 1948 d'outrepasser les limites posées à la liberté des artistes par la tradition du bon goût français. Il fallait s'affranchir de ces limites, et du marché parisien, qui connaissait alors ses dernières grandes heures. Asger Jorn, membre éminent de ce groupe (dont Michel Lanos revendiquait l'influence), ayant contracté la tuberculose, il dut se soigner à Albissola, en Ligurie, où il trouva lui aussi un maître en céramique pour lui apprendre la faïence. Alechinsky n'a donc rien fait d'autre que suivre cette voie en s'adonnant à ses fantaisies favorites sur ces deux grandes plaques de lave émaillée (d'un mètre trente de diamètre, ce qui est considérable), que lui avait préparées Hans Spinner. Mais, chassez le naturel, il revient au galop. Alechinsky n'est pas français, mais belge ; pourtant, il a bien ici retrouvé le suprême « bon goût » à la française !

BIBLIOGRAPHIE : Jacques Dupin (préface de), « Alechinsky, laves émaillées », *Repères, cahiers d'art contemporain*, n° 53.



En manière de conclusion

Pourquoi y aurait-il une conclusion ? La vie continue...

Avec un décalage certain, l'art du ^{xx}e siècle a commencé avec un usage comique de la céramique : l'exposition par Marcel Duchamp d'un urinoir dans un musée, en 1918, cela a été hilarant. Pourtant, on aurait dû s'inquiéter ; l'intrusion d'une nouvelle dimension, le dérisoire, dans les temples du Beau qu'étaient alors les musées ne présageait rien de Bon.

Le ^{xx}e siècle a pris fin, emporté dans la chute de deux tours new-yorkaises, qui ont laissé des images imprégnant nos esprits tant on les a vues et revues sur nos écrans de télévision, semblables à de sublimes images vidéo à ceci près que leur pure beauté semblait servir, surtout, à désincarner la réalité, atroce : on aurait tant voulu que le Beau ne soit pas le Vrai !

Entre les deux, un siècle de fureur et de sang... subi par la génération des années 1950, heureusement vécu par la génération des années 1980, qui a pu profiter de l'apaisement des armes, dans notre pays au moins. La céramique s'est fait l'écho, en temps réel, de ces crises historiques : une première production dans les années 1945-1955, resplendissant du bonheur de la paix retrouvée ; un long tunnel de deuil, lorsque la réalité de la guerre a été connue dans toute son horreur, s'assombrissant sans cesse de 1955 à 1980 ; un sursaut de bonheur lorsque la génération née en 1945 est apparue : elle n'avait pas connu la guerre et, protégée par le système de la guerre froide, pouvait jouir de la vie, sans complexe particulier. En temps réel par rapport à la réalité historique, mais avec un décalage par rapport aux « arts majeurs », ou plutôt par rapport à l'art officiel : la céramique a abandonné la tristesse pratiquement au moment où les « arts majeurs » s'adonnaient à la dérision, moteur essentiel de leur inspiration. Mais cette dérision est ancienne, elle date de 1918... Et depuis ce 11 septembre fatal, la dérision semble vraiment dérisoire, dépassée, emportée. La réaction américaine, cette volonté de ne pas montrer l'horreur du drame n'est-elle pas une indication de ce qui pourrait servir aujourd'hui de guide : la recherche de la beauté, si vénéneuse soit-elle ?

Ces cinquante dernières années ont constitué, pour la céramique française, un âge d'or. En deux générations, qui ont connu un nombre inouï d'artistes, on a vu finir la faïence, dominer le grès, qui s'est fait battre à son tour par le *raku*, disparaître les interdits, renaître la couleur... Que de merveilles ! Elles témoignent de la gourmandise avec laquelle les céramistes se sont emparés de ce matériau. Libres, hélas, de tout système commercial contraignant...

Des signes de rupture, tout de même nous inquiètent, depuis cette mondialisation qui nous tarade, même si elle ne nous concerne officiellement en rien, à la disparition subite de Michel Lanos, à l'heure même où nous écrivons ces mots. Et surtout, ces jeunes artistes qui ne se pressent pas à nos portes ; nous ne voyons pas venir la relève. Cela ne signifie heureusement pas qu'elle n'existe pas : n'a-t-il pas fallu de longues années d'émaillage du grès pour que des Coville ou des Lanos, justement, prennent soudain leur indépendance ? Seulement les galeries ont du mal à vivre, concurrencées par la multiplication des « marchés de potiers »,

nouvelle forme de commercialisation qui se répand en France comme une traînée de poudre : ceux-ci sont sympathiques, ô combien, mais ils tirent la production vers le joli-pas-cher, pas vers le superbe-qu'il-faut-bien-financer.

Nous allons payer comptant ce que croient nos « élites », à savoir que la formation technique tue l'expression artistique. Bien sûr, c'est le contraire qui est vrai, mais notre fameuse « élite » a le pouvoir. Elle a eu, en 1986, celui de faire disparaître l'enseignement de la céramique dans les écoles d'art, alors qu'il avait été institué en 1948 : n'est-ce pas entre ces deux dates qu'a eu lieu cette floraison d'artistes céramistes ? On a, dans ces écoles, remplacé les tours par des ordinateurs, pour former des *designers*. Grand bien leur fasse, et vive le *design*, mais était-ce utile, pour autant, de supprimer l'enseignement du dessin ? Contrairement à ce que croient les technocrates, ce n'est pas l'ignorance de la technique qui favorise la créativité, bien sûr, c'est au contraire la maîtrise de celle-ci. Le salut viendra peut-être, une fois de plus, de l'étranger : en Allemagne, il est interdit de se déclarer « céramiste » si l'on n'est pas passé par une formation contraignante. La Grande-Bretagne a multiplié les écoles de céramique. Ce pays n'est pas étranglé par les théoriciens de la modernité, ni par aucun théoricien, d'ailleurs. Les Français iront recevoir une formation dans l'Europe qui maintient sagement ses lieux d'enseignement.

Par ailleurs, nous ne pouvons qu'être choquée par la multiplication de livres anglo-saxons traitant de l'art céramique contemporain actuel, ignorant superbement la production française au-delà du XIX^e siècle. Choquée, mais pas surprise : c'est tout à fait volontairement que le marché de l'art américain a écrasé l'art français, d'un niveau trop supérieur pour n'être pas dangereux.

Alors, où va la céramique française ? Le salut ne viendra pas du *design* : les Chinois en sont déjà passés maîtres ; les Européens avaient réussi à délocaliser en leur faveur la fabrication de la porcelaine pendant trois siècles, il n'est pas étonnant que cette même porcelaine retrouve son berceau d'origine. Viendra-t-il du grès ? Ce matériau est plus exigeant qu'il n'y paraît, il n'a pas dit son dernier mot. Pour ma part, aujourd'hui, je suis prête à parier sur la faïence et sur l'art du décor, parce que je vois des peintres professionnels se tourner vers la céramique : en une semaine, j'ai installé au musée de Sèvres une exposition de porcelaine à décor peint par François Imhoff ; reçu la visite de Claire Basler, qui a renoué avec la traditionnelle technique du décor en pâte d'application sur faïence, à la manufacture de Gien, et qui en fait de somptueux décors floraux ; découvert les faïences de M^{me} Chelini, qui a représenté sur un service entier les paysages de Berlin, ville d'eau, de parcs et de monuments : une splendeur.

Le futur, c'est précisément ce que nous ne connaissons pas encore, mais nous l'attendons les yeux grands ouverts, bien décidée à être aussi surprise qu'émerveillée.

Liste des œuvres
des céramistes français
ou vivant en France,
conservées au
musée national
de Céramique en 2005

- ◆ pièces illustrées de la p. 18 à la p. 157
- pièces illustrées de la p. 162 à la p. 187

Alechinsky Pierre

(né en 1927, en Belgique)

Plaque ornée d'une composition circulaire, 1999, lave émaillée, D. 130 cm

Inv. MNC 27701-1, acquis de la galerie Lelong, Paris, 2001

- ◆ Plaque ornée d'une composition horizontale, 1999, lave émaillée, D. 130 cm

Inv. MNC 27701-2, acquis de la galerie Lelong, Paris, 2001

Anicet Victor

(né en 1938, à la Martinique)

- *Restitution*, relief, vers 1998, terre cuite, H. 42,5 cm ; L. 46,3 cm

Inv. MNC 27716, acquis de l'artiste, 2001 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)



Anonyme

Vase plat, vers 1970, grès émaillé, H. 25 cm ; L. 19,5 cm ; Pr. 7,3 cm

Inv. MNC 26886, acquis d'un collectionneur particulier, 1996 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

Anonyme

- Vase, vers 1960, grès émaillé, H. 26,7 cm ; D. 24,3 cm

Inv. MNC 26395, acquis de Jean-Jacques Wattel, Paris, 1991 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)



Baey Pierre

(né en 1940)

- ◆ *Ville ronde*, sphère, 1995, grès chamotté, D. 61 cm

Inv. MNC 26895, acquis de la galerie DM Sarver, Paris, 1996 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

Barraud Claude

(née en 1939) ;

Parage Marie-Claude

(née en 1958)

- Jatte et deux assiettes, 1998, terre cuite vernissée, H. 10,5 cm ; D. 22 cm
- Inv. MNC 27349-1, don anonyme, 1999



Basile Thierry

(né en 1955)

- Jarre, 1990, grès, H. 46,7 cm

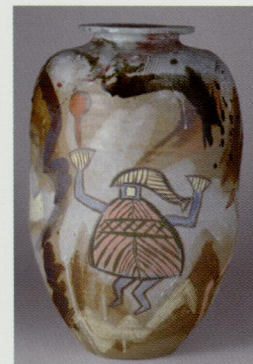
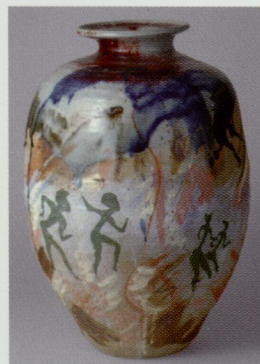
Inv. MNC 26352, don de la Société des amis du musée, 1990

- Jarre, 1990, grès, H. 47,5 cm

Inv. MNC 26353, don de la Société des amis du musée, 1990

Jarre, 1999, terre vernissée, H. 54 cm

Inv. MNC 27466, acquis de l'artiste, 1999 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)



Bayle Pierre

(1945-2004)

Alabastre à pied et couvercle, 1983, terre engobée et enfumée, argent, H. 68 cm ; D. 22,8 cm

Inv. FNAC 3302, achat du FNAC à la galerie DM Sarver, Paris, 1988, dépôt du FNAC, 1996

Cafetière et son couvercle, 1986, terre engobée et enfumée, argent, H. 38 cm ; L. 22 cm ; D. 18 cm

Inv. FNAC 3303, achat du FNAC à la galerie DM Sarver, Paris, 1988, dépôt du FNAC, 1996

Cache-pot, 1983, terre cuite engobée,
H. 27,5 cm ; D. 27 cm

Inv. MNC 25098, acquis de la galerie Sarver,
Paris, 1983

Vase boule, 1982, terre cuite engobée,
H. 45 cm

Inv. MNC 25099, acquis de la galerie Sarver,
Paris, 1982, dépôt à Marseille, château
Pastré, musée de la Faïence

Capsule, vase en forme de graine de
pavot, 1989, terre cuite engobée,
H. 39,5 cm

Inv. MNC 26314, acquis de la galerie
DM Sarver, Paris, 1989

- ◆ *Variation sur l'antique*, vase alabastré,
1989, terre cuite engobée, H. 43,3 cm

Inv. MNC 26315, acquis de la galerie
DM Sarver, Paris, 1989

Variation sur l'antique, vase canope,
1989, terre cuite engobée,
H. 63,5 cm

Inv. MNC 26316, acquis de la galerie
DM Sarver, Paris, 1989

Variation sur l'antique, vase canope,
1989, terre cuite engobée,
H. 37,7 cm

Inv. MNC 26317, acquis de la galerie
DM Sarver, Paris, 1989

Gaea, sculpture en forme de casque,
1993, terre cuite engobée,
H. 33,5 cm ; base 31,1 cm

Inv. MNC 26759, acquis de la galerie
DM Sarver, Paris, 1994

Trois colonnes, 1993, terre cuite
engobée, H. 93,5 cm ; D. 12,5 cm
H. 110,4 cm ; D. 12,9 cm
H. 103 cm ; D. 12,6 cm

Inv. MNC 26760 à MNC 26762, acquis de la
galerie DM Sarver, Paris, 1994

Gobelet, 1996, poterie engobée,
H. 10,7 cm ; D. 10,2 cm

Inv. MNC 28203, don de la galerie
DM Sarver, Paris, 2003

Belliard François

(né en 1949)

Bassin à deux anses, 1990, *raku*,
D. 36 cm ; H. 17 cm

Inv. MNC 26417, don de l'artiste, 1991

- ◆ Deux vases couverts décoratifs, 1992,
raku, H. 53,5 cm

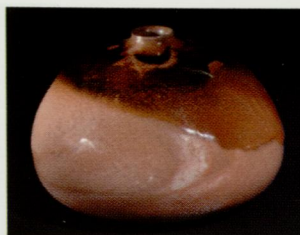
Inv. MNC 26504-1&2, acquis de l'artiste,
1992

Ben-Lisa René

(1926-1995)

- ◆ Vase boule, 1982, grès émaillé,
D. 14,3 cm

Inv. MNC 25100, acquis de la galerie Sarver,
Paris, 1983

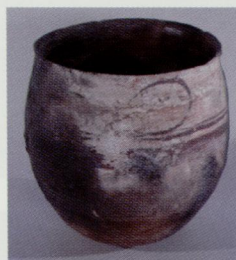
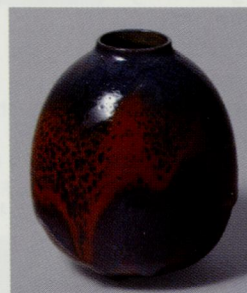


- Vase boule, 1982-1983, grès émaillé,
D. 15,8 cm

Inv. MNC 25101, acquis de la galerie Sarver,
Paris, 1983

- Vase boule, 1991, grès émaillé,
H. 16,4 cm ; D. 14,5 cm

Inv. MNC 26526, acquis de la galerie
DM Sarver, Paris, 1992



Biquand Colette

(née en 1936)

- Bol, 1992, terre cuite, partiellement
engobée et enfumée, H. 19 cm ;
D. 16,7 cm

Inv. MNC 28431, don Jean-Pierre Soisson,
2005

Plaque aux figures debout, vers 1990,
terre cuite, décor d'engobes, H. 80 cm ;
L. 53 cm

Inv. MNC 28432, don Jean-Pierre Soisson,
2005

Bleynie Claude

(Rey Jean-Pierre, dit ; né en 1923)

- *Gargoulettes*, sept cruches
anthropomorphes, 1946, terre cuite,
H. : 15,5 cm ; 21,2 cm ; 22,2 cm ; 20 cm ;
25,7 cm ; 24 cm ; 27,3 cm

Inv. FNAC 243, achat du FNAC à l'artiste,
1946, dépôt du FNAC, 1996



Blin Jacques

(1920-1995)

Pot à tabac, vers 1960, terre engobée
et émaillée, H. 13,2 cm ; D. 9,5 cm

Inv. MNC 26767, don de la Société des amis
du musée, 1994

Vase, 1993, faïence à décor gravé,
H. 40,5 cm ; D. 26,5 cm

Inv. MNC 27564, don de M^{me} Jacques Blin,
2000

- Vase rouleau, vers 1950, terre engobée,
H. 22,3 cm

Inv. MNC 27758, don de M^{me} Jacques Blin,
2002



Bonhert Rémi

(né en 1943)

- ◆ *Forme*, 2000, grès, H. 66,5 cm ; L. 47 cm ; Pr. 19,5 cm

Inv. MNC 27651, acquis de la galerie DM Sarver, Paris, 2000 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

Bottagisio Serge

(né en 1950) ;

Decoux Agnès

(née en 1951)

Transats à rayures, quatre chaises longues, vers 1990, grès fin, H. 23,5 cm ; L. 38 cm ; l. 13,5 cm

Inv. FNAC 2996-1&2, achat du FNAC aux artistes, 1986, dépôt du FNAC, 1987

- ◆ *Coupe aux bananes*, coupe, 1990, grès fin, H. 56 cm ; L. 55,7 cm

Inv. MNC 26356, acquis des artistes, 1990

Bouttaz Gilles

(né en 1953)

- *Retour*, ronde-bosse, 1988, porcelaine dure à décor de cristallisations et bois, H. 89 cm ; l. 54 cm

Inv. MNC 26376, acquis de l'artiste, 1991

Bresson Alain

(né en 1948)

- ◆ *Ailes*, vers 1980-1985, porcelaine dure, H. 58,5 cm ; l. 24 cm

Inv. MNC 28414, reversement de la manufacture nationale de Sèvres

Brisson Marie-Jo

(née en 1945)

- ◆ *Pirogue*, 2004, grès émaillé et doré, H. 13,8 cm ; L. 65,5 cm ; Pr. 10 cm

Inv. MNC 28356, acquis du Centre de création céramique de La Borne, don de Christine Lahaussais, 2005

Buchholtz Jacques

(1943-1998)

- ◆ *Rocher-village*, ronde-bosse, 1983, grès, H. 50 cm

Inv. MNC 25113, acquis de l'artiste, 1983



- *Ville orientale*, panneau de neuf carreaux, vers 1990, grès, H. 96 cm, L. 84 cm

Inv. MNC 27438, don anonyme, 1999

Bulliot Anne

(née en 1961)

- ◆ *Jarre*, 1999, terre cuite engobée, H. 49 cm

Inv. MNC 27635, acquis de la galerie DM Sarver, Paris, 2000 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

Plaque, 2001, terre polie, H. 38 cm ; L. 40,5 cm ; Pr. 9 cm

Inv. MNC 27974, acquis de la galerie Capazza, Nançay, 2002 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

Buthod-Garçon Gisèle

(née en 1954)

- *Vase*, 1992, *raku*, lustre d'or, H. 34 cm

Inv. MNC 26626, acquis de la galerie L'Éclat du verre, Paris, 1992

Vase, 1991, *raku*, lustre turquoise et mordoré, H. 35,5 cm ; L. 22,7 cm ; Pr. 15,5 cm

Inv. MNC 26627, acquis de la galerie L'Éclat du verre, Paris, 1992



Capron Roger

(né en 1922)

Coupe au taureau, vers 1960, faïence, H. 3,1 cm ; D. 15,2 cm

Inv. MNC 27130, acquis de Jean-Jacques Wattel, Paris, 1997 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

- ◆ *L'Arche*, 1998, ronde-bosse, terre émaillée et enfumée, H. 158 cm ; l. 103 cm

Inv. MNC 27523, acquis de la galerie Sassi-Milici, Vallauris, 1999

Assiette, vers 1950, faïence, D. 21,5 cm ; Ép. 3,7 cm

Inv. MNC 27985, acquis de la galerie N & C, Paris, 2002 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

Vase aux tulipes, vers 1950, faïence à décor en blanc et noir, H. 20,9 cm ; D. 13,2 cm

Inv. MNC 27986, acquis de la galerie N & C, Paris, 2002 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

Carbonell Guidette

(née en 1910)

- *Maquette pour une fontaine*, vers 1950, terre cuite émaillée, H. 43 cm ; D. base 36,5 cm ;

Inv. MNC 27409, acquis d'Anne Lajoix, Paris, 1999



Carrasco Françoise

(née en 1944)

- ◆ *La Femme de roche*, ronde-bosse, 1992, *raku*, H. 72,5 cm ; l. 48,5 cm ; Ép. 26,5 cm

Inv. MNC 27634, acquis de la galerie Capazza, Nançay, 2000 [campagne d'acquisition de céramique contemporaine]



Ceccarelli Jean-Jacques

atelier J. M. V. Fine

(né en 1948)

- Deux fragments de plat, 1993, faïence, H. 14,5 cm ; l. 6,4 cm et H. 14,5 cm ; l. 7 cm

Inv. MNC 26784-1&2, don de la Société des amis du musée, 1994

Casile Catherine, dite Rossan Arte

(née en 1961)

- Neuf tasses et soucoupes, 2001, porcelaine dure à couverte nacrée, tasses : H. 4,3 cm ; D. 7,8 cm ; soucoupes : L. 10,2 cm ; l. 10,2 cm

Inv. MNC 27831, don de l'artiste, 2001



Chabaneix François

- *La Paix*, panneau de carreaux, 1952, faïence, H. 105 cm ; l. 165 cm

Inv. MNC 27410, acquis d'Yves Peltier, Nice, 1999 [campagne d'acquisition de céramique contemporaine], dépôt à Vallauris, musée Magnelli, musée de céramique



Cazenove Yoland

(né en 1914)

Jarre, 1987, grès émaillé, H. 47 cm ; D. 33 cm

Inv. FNAC 3296, achat du FNAC à la galerie Épona, Paris, 1988, dépôt du FNAC, 1996

- ◆ Jatte, 1986, grès émaillé, H. 13 cm ; D. 34 cm

Inv. FNAC 3297, achat du FNAC à la galerie Épona, Paris, 1988, dépôt du FNAC, 1996

Jatte, 1985, grès émaillé, H. 10 cm ; D. 26 cm

Inv. FNAC 3298, achat du FNAC à la galerie Épona, Paris, 1988, dépôt du FNAC, 1996

Pichet, 1994, terre émaillée, restauration à l'or par Catherine Nicolas, H. 22 cm ; D. 15 cm

Inv. MNC 27717, acquis de la galerie Pierre, Paris, 2001 [campagne d'acquisition de céramique contemporaine]

Bouteille, 1984, porcelaine chamottée, H. 22 cm

Inv. MNC 27718, acquis de la galerie Pierre, Paris, 2001 [campagne d'acquisition de céramique contemporaine]

Gobelet, 1984, porcelaine chamottée, H. 7,8 cm

Inv. MNC 27719, acquis de la galerie Pierre, Paris, 2001 [campagne d'acquisition de céramique contemporaine]



Chagnard-Prandi Monique

(née en 1940)

- Plaque, 1985, terre cuite, H. 37 cm ; L. 25 cm

Inv. FNAC 2998, achat du FNAC à l'artiste, 1986, dépôt du FNAC, 1987

Champy Claude

(né en 1944)

- ◆ Jarre, 1982, grès émaillé, H. 46,5 cm

Inv. MNC 25055, acquis de la galerie Sarver, Paris, 1983

Jarre, 1982, grès émaillé, H. 14,6 cm

Inv. MNC 25056, acquis de la galerie Sarver, Paris, 1983

Plat carré, 1983, grès émaillé, L. 60 cm ; l. 60 cm

Inv. MNC 25229, acquis de la galerie Terza, Paris, 1985, dépôt à Marseille, château Pastré, musée de la Faïence

Plat, 1991, grès émaillé, L. 73,5 cm ; l. 71,7 cm

Inv. MNC 26632, acquis de la galerie DM Sarver, Paris, 1992

- Boîte, 1991, grès émaillé, H. 20 cm ; L. 84 cm ; l. 53 cm

Inv. MNC 26633, acquis de la galerie DM Sarver, Paris, 1992



Lames, sculpture, 1994, grès,
H. 24 cm ; L. 122 cm ; l. 63,5 cm

Inv. MNC 26838, don de la Société des amis
du musée, 1995

Panneau mural en quatre parties,
1999, grès émaillé, H. 130 cm ;
L. 160 cm

Inv. MNC 27661, acquis de la galerie
DM Sarver, Paris, 2000 (campagne
d'acquisition de céramique contemporaine)

Plat, 2003, grès à couverte rouge de
cuivre, L. 91,5 cm ; l. 64 cm

Inv. MNC 28240, acquis de la galerie
DM Sarver, Paris, 2004 (campagne
d'acquisition de céramique contemporaine)

Chaumeil Paul

(1902-1984)

Coupe, 1980, faïence, D. 28,2 cm

Inv. MNC 24967, don de l'artiste, 1982

Vase, vers 1981, faïence, H. 32 cm

Inv. MNC 24968, don de l'artiste, 1982

Murène, ronde-bosse, vers 1980,
faïence, L. 53 cm

Inv. MNC 24969, don de l'artiste, 1982

Collet Roger

(né en 1933, en Suisse)

■ Vase, 1998, grès à couverte bleu de fer,
H. 36,8 cm ; D. 25,5 cm

Inv. MNC 27420, acquis de l'artiste, 1999
(campagne d'acquisition de céramique
contemporaine)

Plat, 1994, grès émaillé, D. 54,4 cm

Inv. MNC 27418, acquis de l'artiste, 1999
(campagne d'acquisition de céramique
contemporaine)

Plat, 1998, grès, couverte au fer et, en
superposition, du bleu de fer, D. 44 cm

Inv. MNC 27419, acquis de l'artiste, 1999
(campagne d'acquisition de céramique
contemporaine)

Collet Roger

(né en 1933)

d'après **Cottavoz André**

(né en 1922)

Odalisques, plaque, 1994, porcelaine
dure à couverte céladon, H. 15,2 cm ;
l. 24,2 cm

Inv. MNC 26766, don de la Société des amis
du musée, 1994

Combres Loul

(né en 1937)

Elle, jarre, vers 1980, terre cuite
engobée, H. 66 cm ; L. 66 cm ; l. 66 cm

Inv. FNAC 2981, achat du FNAC à l'artiste,
1986, dépôt du FNAC, 1996

■ Vase rouleau, vers 1980, terre cuite
engobée, H. 108 cm

Inv. MNC 28387, don de la galerie Capazza,
Nançay, 2005



Combres Sophie

(née en 1960)

■ Vase boule, 1990, grès, H. 19 cm ;
D. 22,5 cm

Inv. MNC 26411, don de l'artiste, 1991

Corregan Daphné

(née en 1954, aux États-Unis)

Pot plat en terre enfumée et émaillée,
1997, *raku*, H. 40,3 cm

Inv. MNC 27353, don du Rotary Club de
Clamart, 1999

Pot plat en terre enfumée et émaillée,
1997, *raku*, H. 49,8 cm ; l. 38 cm ;
Pr. 5,5 cm

Inv. MNC 27354, don du Rotary Club de
Clamart, 1999

Pot plat en terre enfumée et émaillée,
1997, *raku*, H. 60,5 cm ; L. 53 cm ;
Pr. 15,5 cm

Inv. MNC 27422, acquis de la galerie
DM Sarver, Paris, 1999

◆ Deux statuettes de femmes, 2001,
raku, H. 63,5 cm et H. 51,3 cm

Inv. MNC 27950 et MNC 27951, acquis de la
galerie Capazza, Nançay, 2002 (campagne
d'acquisition de céramique contemporaine)

Coville Jacky

(né en 1936)

■ Pyramide, vers 1985, grès émaillé,
H. 220 cm ; Pr. 240 cm

Inv. MNC 27286, don de l'artiste, 1998



La Patineuse, statue, 1995, grès
émaillé, H. 160 cm ; l. 165 cm

Inv. MNC 27435, acquis de l'artiste, 1999
(campagne d'acquisition de céramique
contemporaine)

◆ **Boat people**, ronde-bosse, 1991, grès
émaillé, H. 40 cm ; l. 60 cm ; Pr. 42 cm

Inv. FNAC 93810, achat du FNAC à la
galerie DM Sarver, 1993, dépôt du FNAC,
1996

Coville Martial C.

(né en 1959)

■ Vase, 1990, grès émaillé, H. 18,7 cm ;
D. 14,5 cm

Inv. MNC 26408, don de l'artiste, 1991



Vase décoratif, 1990, grès à couverte
noire, tache beige, H. 8,5 cm ;
D. 14,6 cm

Inv. MNC 26409, don de l'artiste, 1991

Théière, 1990, grès, couverte noire,
H. 17,5 cm ; l. 16,8 cm

Inv. MNC 26410, don de l'artiste, 1991

Crestou Nicole

(née en 1957)

- ◆ Coupe, 2004, grès émaillé, H. 9 cm ;
L. 48,5 cm ; l. 22,2 cm

Inv. MNC 28251, acquis du Centre de
création céramique de La Borne, 2004
[campagne d'acquisition de céramique
contemporaine]

Damas Martine

(née en 1954)

Pièce ornementale, 1985, terre
vernissée marbrée, H. 11,7 cm ;
L. 17 cm ; l. 17 cm

Inv. MNC 25251, acquis de la galerie Terza,
Paris, 1985

- Coupe, 2001, terre pour partie
émaillée, H. 15,5 cm ; D. 29 cm

Inv. MNC 28210, acquis de la galerie
Capazza, Nançay, 2003 [campagne
d'acquisition de céramique contemporaine]



Deblander Robert

(né en 1924)

Vase, vers 1985, grès pyrité à couverte
vert tilleul, H. 38 cm

Inv. MNC 25258, acquis de la galerie Sarver,
Paris, 1985

Vase, 1985, grès pyrité à couverte gris-
beige, H. 45 cm

Inv. MNC 25259, acquis de la galerie Sarver,
Paris, 1985

Vase, 1985, grès pyrité à couverte bleu-
mauve, H. 34 cm

Inv. MNC 25260, acquis de la galerie Sarver,
Paris, 1985

Vase à double renflement, 1992, grès à
couverte noire et chocolat, H. 26 cm ;
D. 30,5 cm

Inv. MNC 26635, acquis de la galerie
DM Sarver, Paris, 1992

Vase, 1992, grès à couverte noire et
bronze, H. 40 cm ; D. 35,5 cm

Inv. MNC 26636, acquis de la galerie
DM Sarver, Paris, 1992

Vase ovoïde, 1992, grès émaillé,
H. 40,5 cm ; D. 34 cm

Inv. MNC 26637, acquis de la galerie
DM Sarver, Paris, 1992

- Deux coupelles, entre 1950 et 1955,
faïence tournée et découpée,
H. 7,9 cm ; L. 14,3 cm ; l. 11,5 cm
H. 5,2 cm ; L. 15 cm ; l. 11,3 cm

Inv. MNC 27759 et MNC 25560, acquis de
l'artiste, 2001 [campagne d'acquisition de
céramique contemporaine]



Trois coupelles attenantes vertes, vers
1950-1955, faïence, L. 22,5 cm

Inv. MNC 27761, acquis de l'artiste, 2001
[campagne d'acquisition de céramique
contemporaine]

Aiguière verte, vers 1955, faïence,
H. 19 cm

Inv. MNC 27762, acquis de l'artiste, 2001
[campagne d'acquisition de céramique
contemporaine]

Vase orange, vers 1955, faïence,
H. 25,9 cm

Inv. MNC 27763, acquis de l'artiste, 2001
[campagne d'acquisition de céramique
contemporaine]

Aiguière orange, vers 1950-1955,
faïence, H. 15,7 cm

Inv. MNC 27764, don de l'artiste, 2001
[campagne d'acquisition de céramique
contemporaine]

Burette et verseuse, entre 1950
et 1955, faïence à émail bleu foncé,
H. 18,8 cm ; D. panse 7,3 cm ;
navette : L. 26 cm ; H. 8,5 cm ; l. 7,7 cm

Inv. MNC 27765 et MNC 27766, don de
l'artiste, 2002

Aiguière, entre 1950 et 1955, faïence à
décor polychrome, H. 34,5 cm ;
D. 13,7 cm ; l. 16,5 cm

Inv. MNC 27767, acquis de l'artiste, 2001
[campagne d'acquisition de céramique
contemporaine]

Deux coupelles, entre 1950 et 1955,
faïence, une blanche à décor
polychrome, une bleue à l'extérieur,
jaune à décor polychrome à l'intérieur,
L. 15 cm

Inv. MNC 27768 et 27769, dons de l'artiste,
2002

Coupe, vers 1990, grès gris clair
engobé et émaillé, D. 18,4 cm

Inv. MNC 27770, don de l'artiste, 2002

Vase à couverte vert bronze, vers 1975,
grès émaillé, H. 37,1 cm ; D. 23 cm

Inv. MNC 27771, don de l'artiste, 2002

Vase, vers 1975, grès à couverte vert
bronze, H. 19 cm ; D. 16,2 cm

Inv. MNC 27772, don de l'artiste, 2002

Vase, vers 1990, grès engobé et
émaillé, H. 16,6 cm

Inv. MNC 27773, don de l'artiste, 2002

Vase, vers 1975-1985, grès émaillé,
H. 36,5 cm

Inv. MNC 27815, don de Csaba Gaspar, 2002

Pot à panse globulaire, vers 1975-1980,
grès à couverte transparente,
H. 15,9 cm ; D. 14,5 cm

Inv. MNC 27967, acquis de l'artiste, 2002
[campagne d'acquisition de céramique
contemporaine]

Vase ovoïde, vers 1980, porcelaine dure, couverte jaspée grise, H. 18 cm ; D. 15,7 cm

Inv. MNC 27968, acquis de l'artiste, 2002
[campagne d'acquisition de céramique contemporaine]

Vase, vers 1980, porcelaine dure, couverte rosée, H. 10,5 cm ; D. 9,3 cm

Inv. MNC 27969, acquis de l'artiste, 2002
[campagne d'acquisition de céramique contemporaine]

Vase bouteille, vers 1980, porcelaine dure à couverte noire, H. 17 cm ; D. 4,5 cm

Inv. MNC 27970, acquis de l'artiste, 2002
[campagne d'acquisition de céramique contemporaine]

Vase à panse tronconique, vers 1980, porcelaine dure à couverte jaune, H. 13,7 cm ; D. 9,7 cm

Inv. MNC 27971, acquis de l'artiste, 2002
[campagne d'acquisition de céramique contemporaine]

■ Vase ovoïde, vers 1980, porcelaine dure à couverte vieux rose foncé, H. 18,3 cm ; D. 16 cm

Inv. MNC 27972, acquis de l'artiste, 2002
[campagne d'acquisition de céramique contemporaine]

Bouteille, vers 1970, grès, glaçure au sel et à la cendre, H. 34 cm ; L. 28,9 cm ; l. 7,9 cm

Inv. MNC 27988, acquis de l'artiste, 2002
[campagne d'acquisition de céramique contemporaine]

Vase, 2001, porcelaine dure, H. 23 cm ; D. 18,8 cm

Inv. MNC 27995, don de l'artiste, 2003

Vase rouleau, vers 1980, porcelaine dure à couverte rouge de cuivre, H. 20,9 cm ; D. 7,7 cm

Inv. MNC 27996, acquis de l'artiste, 2003
[campagne d'acquisition de céramique contemporaine]

◆ Vase, vers 1980, porcelaine dure à couverte céladon, H. 18,9 cm ; D. 12 cm

Inv. MNC 27997, don de l'artiste, 2002

Vase, vers 1980, porcelaine dure à couverte céladon, H. 16 cm ; D. 9,6 cm

Inv. MNC 27999, don de l'artiste, 2002

◆ Pichet, entre 1965 et 1985, grès pyrité, glaçure à la cendre et au sel, H. 15 cm ; l. 16,2 cm

Inv. MNC 28166, acquis de l'artiste, 2003
[campagne d'acquisition de céramique contemporaine]

◆ Sculpture, vers 1975, grès, H. 24,3 cm ; L. 18,6 cm ; l. 22 cm

Inv. MNC 28167, acquis de l'artiste, 2003
[campagne d'acquisition de céramique contemporaine]

◆ Bouteille, vers 1965, grès pyrité, H. 33 cm ; D. 9,3 cm

Inv. MNC 28168, acquis de l'artiste, 2003
[campagne d'acquisition de céramique contemporaine]

◆ Vase boule, vers 1975, grès pyrité, H. 22,9 cm ; D. 17,1 cm

Inv. MNC 28169, acquis de l'artiste, 2003
[campagne d'acquisition de céramique contemporaine]

◆ Bouteille, vers 1975, grès chamotté pyrité, H. 47,5 cm ; D. 11,9 cm

Inv. MNC 28170, acquis de l'artiste, 2003
[campagne d'acquisition de céramique contemporaine]

◆ Bouteille, vers 1965, grès pyrité, glaçure à la cendre et au sel, H. 42,2 cm ; L. 33,7 cm

Inv. MNC 28171, acquis de l'artiste, 2003
[campagne d'acquisition de céramique contemporaine]

◆ Théière, vers 1965, grès pyrité, H. 13,1 cm ; L. 21,5 cm

Inv. MNC 28199, don de l'artiste, 2003

◆ Bouteille, vers 1965, grès pyrité, glaçure à la cendre et au sel, H. 29,5 cm ; L. 33,3 cm

Inv. MNC 28200, don de l'artiste, 2003

◆ Vase boule, vers 1980, porcelaine dure à couverte rouge de cuivre, H. 20,9 cm ; D. 18,4 cm

Inv. MNC 28201, acquis de l'artiste, 2003
[campagne d'acquisition de céramique contemporaine]

Debril Claire

(née en 1927)

Forme, 1992, terre émaillée, H. 62,5 cm ; l. 21 cm ; Pr. 11 cm

Inv. MNC 26900, acquis de l'artiste, 1996
[campagne d'acquisition de céramique contemporaine]

Forme, 1993, terre rouge enfumée, H. 40 cm ; l. 42 cm ; Pr. 19 cm

Inv. MNC 26901, acquis de l'artiste, 1996
[campagne d'acquisition de céramique contemporaine]

◆ Forme, 1994, Terre, H. 38 cm ; l. 27 cm ; Pr. 10,8 cm

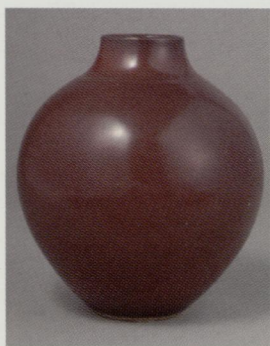
Inv. MNC 26902, acquis de l'artiste, 1996
[campagne d'acquisition de céramique contemporaine]

◆ Bol tronconique, 2000, terre émaillée et enfumée, H. 9 cm ; D. 13,7 cm

Inv. MNC 27799, don de la galerie DM Sarver, Paris, 2002

Bol tronconique, 2000, terre émaillée et enfumée, H. 9,4 cm ; D. 14,6 cm

Inv. MNC 27800, don de la galerie DM Sarver, Paris, 2002



Decoeur Émile

(1876-1953)

- ◆ Vase, milieu du ^{xx}e siècle, grès kaolinique, H. 15,5 cm ; D. 9,3 cm

Inv. AM. 954 (inv. MNC. D. 24151), legs Curtiss au musée national d'Art moderne, dépôt au musée national de Céramique, Sèvres

Dejonghe Bernard

(né en 1942)

Trois carapaces, 1976, grès à couverte rouge de cuivre, L. 36,7 cm, l. 36 cm ; L. 43 cm, l. 37,5 cm ; L. 45 cm, l. 37 cm

Inv. D. MNC 24585 ; Inv. D. MNC 24586 ; Inv. D. MNC 24587, achat du FNAC à l'artiste, 1977, dépôt du FNAC, 1977

- ◆ *Les Sept états du blanc*, sept meules dormantes, 1993, grès émaillé, D. 80 cm chacune

Inv. MNC 26825 à MNC 26831, acquis de l'artiste, 1994

Carapace, 2003, grès à couverte rouge de cuivre, L. 125 cm ; l. 72 cm

Inv. MNC 28239, acquis de la galerie DM Sarver, Paris, 2004 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

Delachenal Louis

et Manufacture nationale de Sèvres

(1897-1966)

- Vase à double paroi, décor aux bateaux, 1953, grès émaillé, H. 22 cm ; D. 13 cm

Inv. MNC 26303, don de la Société des amis du musée, 1989

Pot à tabac, 1953, grès émaillé, couvercle en bois, H. 14 cm ; D. 12 cm

Inv. MNC 26304, don de la Société des amis du musée, 1989

Delanghe Rudie

(né en 1955, en Allemagne)

Plat, 1992, *raku* à émail blanc craquelé, D. 55,5 cm

Inv. MNC 26522, acquis de l'artiste, 1992

- Vase, 1992, *raku* à émail blanc craquelé, H. 38,5 cm

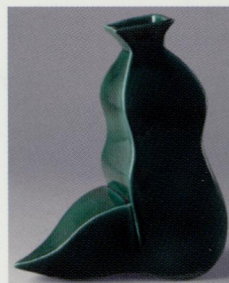
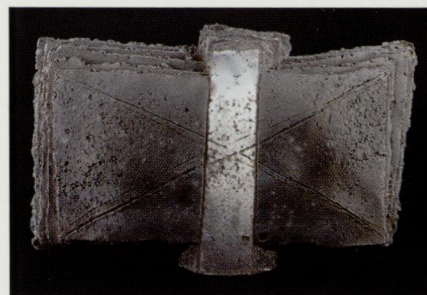
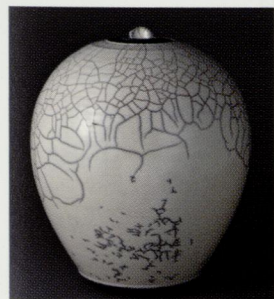
Inv. MNC 26523, acquis de l'artiste, 1992

Del Pierre Francine

(1913-1968)

- ◆ Coupe à décor de chrysanthèmes, vers 1965, faïence, H. 5,3 cm ; D. 17,3 cm

Inv. MNC 25021, don Fance Frank, 1982



- ◆ Vase tubulaire, vers 1965, faïence, H. 37,4 cm ; D. 4,6 cm

Inv. MNC 25022, acquis d'un collectionneur, 1982

- ◆ Vase tubulaire, vers 1965, faïence, H. 31 cm ; D. 4,9 cm ;

Inv. MNC 25023, acquis d'un collectionneur, 1982

- ◆ Vase à décor floral, vers 1965, faïence, H. 30 cm

Inv. MNC 25024, acquis d'un collectionneur, 1982

- ◆ Coupe à décor de paysage, vers 1965, faïence, H. 5 cm ; D. 21,8 cm

Inv. MNC 25025, acquis d'un collectionneur, 1982

Delsol Edmée

(née en 1939)

- ◆ *Méandre*, pâte de verre, ronde-bosse, 2000, *raku*, H. 29 cm ; l. 56 cm ; Ép. 29 cm

Inv. MNC 27691, acquis de la galerie Ortilles-Fourcat, Paris, 2000 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

- *Élytres*, pâte de verre, sculpture, 2000, *raku*, H. 36 cm ; l. 55 cm

Inv. MNC 27743, acquis de la galerie Ortilles-Fourcat, Paris, 2001 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

De Rossi Pricci

(né en 1947, en Italie)

- *Kupé*, vase, 1991, faïence verte, H. 33 cm

Inv. FNAC 91678, achat à Objet Insolite Diffusion, Meudon, 1991, dépôt du FNAC, 1996

Derval Jean

(né en 1925)

- ◆ Boîte *Guerrier*, vers 1955, terre cuite émaillée et décorée à l'oxyde de cuivre, H. 56,8 cm

Inv. MNC. 26386, don Jean-Jacques Wattel, 1991

Vase soldat, ronde-bosse, vers 1960, faïence, H. 56,8 cm

Inv. MNC 26390, don Jean-Jacques Wattel, 1991

Coupe en forme de visage, vers 1960, faïence grésée, H. 42 cm ; L. 39 cm

Inv. MNC 26391, don de l'artiste, 1991

Coupe-cendrier, vers 1970, faïence, H. 18 cm ; L. 20,5 cm ; l. 13,5 cm

Inv. MNC 27098, don anonyme, 1996

Écuelle, vers 1960-1970, terre cuite vernissée, H. 21,5 cm ; L. 22,7 cm ; D. 15 cm

Inv. MNC 27359, don anonyme, 1996

Cruche anthropomorphe, 1965, faïence, H. 32,1 cm ; L. 16,5 cm

Inv. MNC 27396, don anonyme, 1996

Devie Pierre

(né en 1938)

- Vase, 1982, grès émaillé, H. 26 cm ; L. 12,8 cm ; l. 5,3 cm

Inv. MNC 25114, acquis de l'artiste, 1983

- Vase circulaire plat, 1982, grès, l. 4,5 cm ; D. 31,7 cm

Inv. MNC 25115, acquis de l'artiste, 1983



Dimma-Poulsen Étiyé

(née en 1968, en Éthiopie)

- Statuette, 2001, terre cuite, H. 53 cm ; L. 13,8 cm ; Ép. 5 cm

Inv. MNC 27952, acquis de la galerie Capazza, Nançay, 2002 [campagne d'acquisition de céramique contemporaine]



Érévantzi David

(né en 1940, en Arménie)

- *Famille*, statuette, 1979, terre chamottée, H. 29,5 cm ; L. 11 cm ; Pr. 10,3 cm

Inv. FNAC 2847, achat du FNAC à l'artiste, 1985, dépôt du FNAC, 1987

Fabre Christine

(née en 1951)

- Coupe *Animale*, 2004, raku, H. 85 cm ; L. 120 cm

Inv. MNC. 28411, acquis de la galerie Capazza, Nançay, 2005



Ferré Fanny

(née en 1963)

- *Saint François d'Assise*, statue, 1993, terre cuite, H. 105 cm

Inv. MNC 26777, don Jean Soustiel, 1994

- ◆ *Le Joueur de cymbales*, statuette, 1994, terre cuite, H. 27 cm ; l. 18 cm

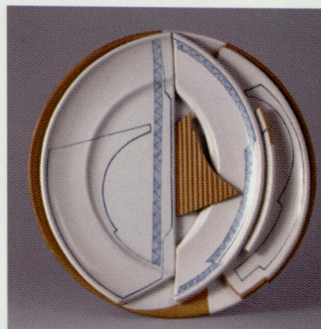
Inv. MNC 26778, don Marie-Christine David, 1994

Fine Georgina

(Atelier J. M. V. Fine ; née en 1934)

- Plat décoratif, 1989, faïence, D. 41,5 cm

Inv. MNC 26801, don de l'artiste, 1993





Finidori Thierry

(né en 1955)

- Pièce décorative, 2004, *raku*,
H. 33,7 cm ; L. 20 cm ; Pr. 6,3 cm
Inv. MNC 28375, don Christine Lahaussois,
2005

Fouilhoux Jean-François

(né en 1947)

Vase ovoïde, 1982, grès émaillé,
H. 29 cm ; D. 16,3 cm

Inv. MNC 25153, acquis de l'artiste, 1984

- Coupe, 1994, grès à couverte céladon,
H. 17 cm ; L. 37,4 cm ; l. 28,5 cm
Inv. MNC 26865, acquis de la galerie
DM Sarver, Paris, 1995



Vase, vers 1980-1985, grès à couverte
blanche craquelée, H. 24,7 cm

Inv. MNC 25265, acquis de l'artiste, 1985

Vase boule, vers 1980-1985, grès à
couverte céladon, H. 14,1 cm

Inv. MNC 25266, acquis de l'artiste, 1985

Bonbonnière, vers 1980-1985, grès à
couverte céladon, lustrée d'or,
L. 11,5 cm

Inv. MNC 25267, acquis de l'artiste, 1985

- Plat creux, vers 1960, grès émaillé,
H. 7,5 cm ; D. 37,8 cm

Inv. MNC 26810, don de l'artiste, 1993

Vase rouleau, vers 1995, poterie,
H. 17,7 cm ; D. 9 cm

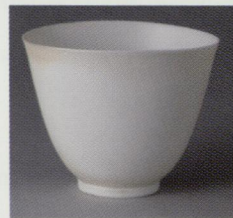
Inv. MNC 26811, don de l'artiste, 1983

Coupe, vers 1970, grès émaillé,
H. 7,8 cm ; D. 33,5 cm

Inv. MNC 26823, don de l'artiste, 1994

Vase, vers 1995, porcelaine dure,
H. 18 cm ; D. 11 cm

Inv. MNC 27554, don de l'artiste, 1995



Fourmanoir Annie

(née en 1931)

- Gobelet, 1992, porcelaine blanche,
H. 7,9 cm ; D. 9,5 cm

Inv. MNC 26520, don anonyme, 1992

Gobelet à glaçure au sel, porcelaine
dure, 1991, H. 6,5 cm ; D. 10,5 cm

Inv. MNC 26521, don anonyme, 1992



- Bol à bord plissé, 1994, grès à couverte
céladon, H. 11,5 cm ; L. 21,5 cm ;
l. 18,5 cm

Inv. MNC 26866, acquis de la galerie
DM Sarver, Paris, 1995

- ◆ Coupe, 1995, grès à couverte céladon,
H. 12,6 cm ; l. 26,2 cm ; Pr. 20,2 cm

Inv. MNC 26868, don de la Société des amis
du musée, 1995

Vase, vers 1980-1985, grès, H. 29 cm ;
D. 16,3 cm

Inv. MNC 26882, acquis d'un collectionneur,
1996 (campagne d'acquisition de céramique
contemporaine)

Gaget Claude

(né en 1948)

- ◆ *Arbre*, ronde-bosse, 2004, grès,
H. 57 cm ; L. 69,5 cm

Inv. MNC 28254, acquis du Centre de
création céramique de La Borne, 2004
(campagne d'acquisition de céramique
contemporaine)

Fouquet Pierre

(1909-2003)

Coupe évasée, vers 1969, grès émaillé,
D. 27,5 cm

Inv. MNC 23396, don de l'artiste, 1970

Coupe, vers 1984, faïence émaillée,
rouge de sélénium et jaune, D. 36,8 cm

Inv. MNC 25261, acquis de l'artiste, 1985

Jatte à décor de spirales, vers 1984,
faïence, D. 37,2 cm

Inv. MNC 25262, acquis de l'artiste, 1985

Plat à décor de cercles concentriques,
1981, terre engobée, D. 29,4 cm

Inv. MNC 25263, acquis de l'artiste, 1985

Vase, vers 1980, grès à couverte bleu
granité de vert bronze, H. 24,7 cm

Inv. MNC 25264, acquis de l'artiste, 1985

Gardelle Michel

(né en 1949)

Jarre, 1988, grès, à engobes et
couvertes, H. 53,5 cm ; L. 53 cm

Inv. MNC 26258, acquis de l'artiste, 1988

Saladier, vers 1995, terre cuite
vernissée à glaçure plombifère,
H. 9 cm ; D. 21 cm

Inv. MNC 27074, acquis de La Tuile à Loup,
Paris, 1996 (campagne d'acquisition de
céramique contemporaine)

Boîte, vers 1995, terre cuite vernissée à
glaçure plombifère, H. 27 cm ;
D. 20 cm

Inv. MNC 27075, acquis de La Tuile à Loup,
Paris, 1996 (campagne d'acquisition de
céramique contemporaine)

Vase, vers 1995, terre cuite vernissée à glaçure plombifère, H. 25,5 cm ; D. 18,5 cm

Inv. MNC 27076, acquis de La Tuile à Loup, Paris, 1996 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

- Plat, 2000, terre engobée et vernissée, D. 55 cm

Inv. MNC 27998, don Christine Lahaussais, 2002

Gaulier Nicole
(née en 1939)

- Coupe à décor peint par Nicole Gaulier, 1999, faïence fine, tournée par Nicole Crestou, H. 21 cm ; D. 21 cm

Inv. MNC 27563, don de l'artiste, 2000

Gaume Madeleine, attribué à,

- Oiseau, ronde-bosse, vers 1950, terre émaillée, H. 23 cm ; L. 25 cm

Inv. MNC 26878, don du Dr André Pecker

Gauthier Daniel
(1948-2004)

- ◆ *Arbre*, 2004, grès émaillé, H. 34,5 cm ; L. 28,2 cm

Inv. MNC 28256, acquis du Centre de création céramique de La Borne, 2004 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

Girel Alain
(1945-2001)

L'Annonciation, plaque décorative, 1982, grès et décalcomanie, H. 23,5 cm ; L. 38,5 cm

Inv. MNC 25074, acquis de l'artiste, 1983

- ◆ *Latium*, deux vases colonnes, 1990, faïence grésée, H. 156 cm ; D. 43 cm

Inv. MNC 26355-1&2, acquis de l'artiste, 1990

Girel Jean
(né en 1947)

Vase, 1986, porcelaine dure à couverte polychrome, H. 30,7 cm

Inv. MNC 25498, acquis de l'artiste, 1986

Coupe à émail « fourrure de lièvre », 1986, porcelaine dure, H. 5,3 cm ; D. 18,9 cm

Inv. MNC 25499, acquis de l'artiste, 1986

Coupe à couverte grise, 1986, porcelaine dure, H. 5,8 cm ; D. 16,4 cm

Inv. MNC 25500, acquis de l'artiste, 1986

Bol, 1986, porcelaine dure, H. 8,8 cm ; D. 10,2 cm

Inv. MNC 25501, acquis de l'artiste, 1986

Bol à couverte saumon, 1986, porcelaine dure, H. 9,5 cm ; D. 10 cm

Inv. MNC 25502, acquis de l'artiste, 1986

- ◆ Vase ovoïde à couverte gris perle, 1986, porcelaine dure, H. 20,7 cm

Inv. MNC 25503, acquis de l'artiste, 1986, dépôt à Marseille, château Pastré, musée de la Faïence

Vase cornet, 1986, porcelaine dure, H. 29,5 cm

Inv. MNC 25504, acquis de l'artiste, 1986

- Vase ovoïde, 1988, grès émaillé, H. 20,5 cm

Inv. MNC 26360, acquis de la galerie Épona, Paris, don de la Société des amis du musée, 1990

Giroud Nicole

(née en 1936)

- ♦ *La Chaise*, installation, 1974-1981, porcelaine dure, H. 320 cm ; L. 220 cm ; Pr. 320 cm

Inv. MNC 28416, acquis de l'artiste, 2005

Guerrier Marie-Laure

(née en 1955)

Boîte ajourée, 1998, grès à couverte bleue, H. 10,2 cm ; D. 15,5 cm

Inv. MNC 27442, acquis de l'artiste, 1999 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)



- Grès à couverte noire et ocre, coupe aux lèvres découpées, 1998, H. 7,8 cm ; D. 15,2 cm

Inv. MNC 27443, acquis de l'artiste, 1999 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

Haguiko

(née en 1948, au Japon)

Green Peace, sculpture-boîte, 1983, raku, H. 11,7 cm ; L. 47 cm ; l. 36,2 cm

Inv. MNC 26897, acquis de l'artiste, 1996 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

- ♦ *L'Écriture jaune : sculpture-livre*, ronde-bosse, 1988, raku, H. 4 cm ; chaque plaque l. 32,2 cm ; L. 25 cm

Inv. MNC 26898, acquis de l'artiste, 1996 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

- *Ishi*, vase, vers 1988, raku, H. 39 cm ; L. 23 cm ; l. 9 cm

Inv. MNC 26899, acquis de l'artiste, 1996 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

Hair Charles

(né en 1955, aux États-Unis)

- Coupe, 2004, grès à couverte céladon, H. 13,5 cm ; D. 38,5 cm

Inv. MNC 28380, acquis de l'artiste, 2004 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)



Hedberg Hans

(né en 1917, en Suède)

- ♦ *Pomme*, ronde-bosse, vers 1992, grès émaillé, H. 90 cm

Inv. MNC 27100, acquis de l'artiste, 1997 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)



Hirlet Michel

(né en 1936) et

Hirlet Andrée

(née Albrieux en 1936)

- Bloc en cinq éléments, grès émaillé, H. 46 cm ; L. 40 cm

Inv. MNC 28422, acquis des artistes, 2005



His Agnès

(née en 1954)

- Urne, vers 1990, raku, H. 52 cm ; L. 47,5 cm ; Pr. 14,5 cm

Inv. MNC 28420, acquis de l'artiste, 1990

Innocenti Jacques

(1926-1958)

- Coupe à la femme allongée, vers 1950, terre cuite, D. 18,3 cm

Inv. MNC 27128, acquis de Jean-Jacques Wattel, Paris, 1997 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)



- Coupelle, vers 1950, terre cuite, D. 18,2 cm

Inv. MNC 27129, acquis de Jean-Jacques Wattel, Paris, 1997 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

Assiette au cheval, vers 1950, terre cuite, D. 27,3 cm

Inv. MNC 27240, acquis d'Yves Peltier, Nice, 1997 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

Ivanoff Vassil

(1897-1973, en Bulgarie)

Vase, vers 1960-1970, grès à couverte rouge de cuivre, H. 44 cm ; D. 17,5 cm

Inv. MNC 26763, acquis de la Société des amis de Vassil Ivanoff, 1994

Vase à panse globulaire, vers 1960-1970, grès à couverte rouge de cuivre, H. 36,5 cm ; D. 25 cm

Inv. MNC 26764, acquis de la Société des amis de Vassil Ivanoff, 1994

- ◆ **Couple enlaçé**, ronde-bosse, vers 1966, grès tourné découpé, H. 51,5 cm ; L. 21,5 cm

Inv. MNC 27818, don de la Société des amis d'Ivanoff, 2002

Sculpture érotique, ronde-bosse, vers 1968-1969, grès tourné découpé, H. 23,6 cm ; L. 25 cm ; l. 18,3 cm

Inv. MNC 27819, don de la Société des amis d'Ivanoff, 2002

- ◆ Sculpture anthropomorphe, vers 1954-1960, grès tourné, couverte rouge de cuivre, H. 50,2 cm ; L. 21,7 cm ; l. 21,5 cm

Inv. MNC 27820, don de la Société des amis d'Ivanoff, 2002

- Boîte, vers 1960-1965, porcelaine dure, couverte rouge de cuivre, prise du couvercle en forme de motif érotique, H. 19,2 cm ; D. 13,5 cm

Inv. MNC 27821, don de la Société des amis d'Ivanoff, 2002

- ◆ Théière à couverte sang-de-bœuf, vers 1955-1965, grès, H. 16,8 cm ; L. 23,5 cm

Inv. MNC 27822, don de la Société des amis d'Ivanoff, 2002

Vase, vers 1964-1968, grès à couverte rouge de cuivre, H. 44,8 cm ; D. 19 cm

Inv. MNC 27823, don de la Société des amis d'Ivanoff, 2002

Plat creux, vers 1957-1960, grès engobé à décor incisé, H. 7,8 cm ; D. 35 cm

Inv. MNC 27824, don de la Société des amis d'Ivanoff, 2001

Vase, vers 1955-1960, grès engobé à décor incisé, H. 18,1 cm ; D. 11,7 cm

Inv. MNC 27825, don de la Société des amis d'Ivanoff, 2002

- ◆ Vase plat, vers 1966-1967, grès engobé à décor incisé, H. 23,1 cm ; L. 19,2 cm ; Pr. 6 cm

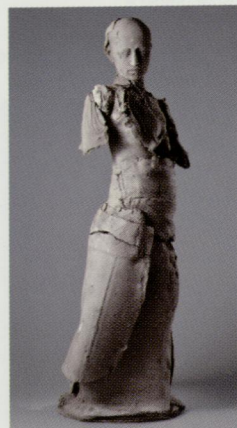
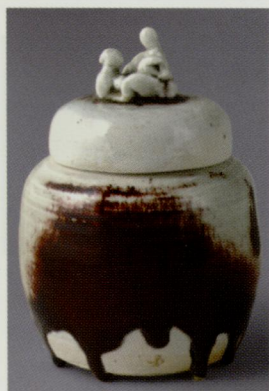
Inv. MNC 27826, don de la Société des amis d'Ivanoff, 2002

- ◆ Vase anthropomorphe, vers 1948-1950, grès chamotté tourné déformé, H. 31,5 cm ; L. 13 cm ; l. 20 cm

Inv. MNC 27827, don de la Société des amis d'Ivanoff, 2002

- ◆ **Les Trois Grâces**, ronde-bosse, vers 1966-1967, grès modelé, H. 26,5 cm ; L. 17,5 cm ; Pr. 10,4 cm

Inv. MNC 27828, don de la Société des amis d'Ivanoff, 2002



- ◆ Vase, entre 1964 et 1968, grès à couverte rouge de cuivre, H. 41,5 cm ; D. 18 cm

Inv. MNC 27829, don de la Société des amis d'Ivanoff, 2002

Jeanclous Georges

(1933-1997)

- **Étude pour le portail de l'église Saint-Ayol à Provins**, statuette, vers 1990, terre cuite, H. 82 cm ; L. 22 cm ; Pr. 30 cm

Inv. MNC 28342, acquis de la galerie Capazza, Nançay, 2004

Joulia Élisabeth

(1925-2003)

- ◆ **Aïe**, forme, 1960, grès, H. 44,4 cm ; L. 26,8 cm

Inv. MNC 28189, acquis de la galerie Marie et Cyril Grizot, Saint-Ouen, 2004 [campagne d'acquisition de céramique contemporaine]

Forme, vers 1960, grès, H. 45,3 cm ; L. 27,3 cm ; Pr. 12,6 cm

Inv. MNC 28190, acquis de la galerie Marie et Cyril Grizot, Saint-Ouen, 2004 [campagne d'acquisition de céramique contemporaine]

Forme, 2003, grès, H. 60 cm ; L. 60 cm ; Pr. 18 cm

Inv. MNC 28337, acquis de la galerie Capazza, Nançay, 2004

Jouve Georges

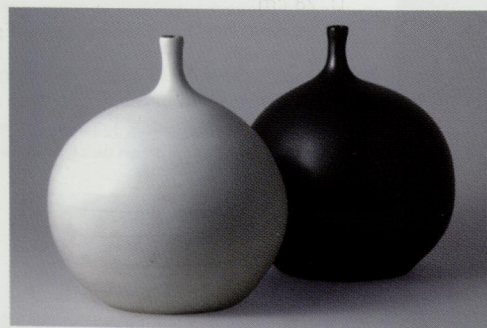
(1910-1963)

- Vase boule, vers 1965, faïence à émail noir, H. 26 cm ; D. 23,5 cm

Inv. MNC 26393, acquis de Jean-Jacques Wattel, Paris, 1991

- Vase boule, vers 1965, faïence blanche, H. 25,8 cm ; D. 24 cm

Inv. MNC 26394, acquis de Jean-Jacques Wattel, Paris, 1991



Kaufmann Jacques

(né en 1954)

- ◆ **Passage du fil, esquisse pour un moment donné**, 1991, grès poli, H. 30 cm ; L. 30 cm ; Pr. 3,5 cm

Inv. MNC 26629, acquis de l'artiste, 1992

Plat noir, 1992, grès poli, H. 11 cm ;
L. 50,5 cm ; l. 49 cm

Inv. MNC 26630, acquis de l'artiste, 1992

Bloc d'une vingtaine d'ardoises
feuilletées, 2001, ardoises calcinées,
H. 26 cm ; L. 23 cm ; Pr. 23 cm

Inv. MNC 27927, acquis de la galerie Pierre,
Paris, 2002 (campagne d'acquisition de
céramique contemporaine)

- **Destroy**, ronde-bosse, 2001, briques
creuses émaillées et fondues,
H. 27,7 cm ; L. 25,7 cm ; l. 15 cm

Inv. MNC 27928, acquis de la galerie Pierre,
Paris, 2002 (campagne d'acquisition de
céramique contemporaine)

Kepp Steen

[né en 1949, au Danemark]

- Boîte, 2004, grès engobé, cuit en
réduction, H. 27 cm ; L. 40 cm ; l. 40 cm

Inv. MNC 28425, acquis de la galerie
DM Sarver, 2005

Kjaersgaard Anne

[1933-1990, née au Danemark]

- ◆ Coupe, 1988, grès émaillé, D. 32 cm ;
H. 9,5 cm

Inv. FNAC 88151, achat du FNAC à la
galerie Épona, Paris, 1988, dépôt du FNAC,
1996

- ◆ Jarre, 1988, grès émaillé, H. 28 cm ;
D. 24 cm

Inv. FNAC 88152, achat du FNAC à la
galerie Épona, Paris, 1988, dépôt du FNAC,
1996

Vase ovoïde, grès, couverte bleu de fer,
1989, H. 29 cm

Inv. MNC 26311, acquis de la galerie Épona,
Paris, 1989

Jatte à décor de feuillages, 1989, grès
à couverte bleu de fer, H. 12 cm ;
D. 28 cm

Inv. MNC 26312, acquis de la galerie Épona,
Paris, 1989

Jatte à décor de lignes, 1989, grès à
couverte bleu de fer, H. 9,5 cm ;
D. 22,2 cm

Inv. MNC 26313, acquis de la galerie Épona,
Paris, 1989

Kostanda Alexandre

[né en 1921, en Pologne]

Vase tubulaire, vers 1960, grès,
H. 14,3 cm ; D. 5,3 cm

Inv. MNC 26812, don anonyme, 1994

- Assiette à décor de nature morte, vers
1960, grès, D. 28 cm

Inv. MNC 26813, don anonyme, 1998

Lacaf Fernand

[1920-1991]

Cruche, 1950, terre cuite, H. 22,9 cm

Inv. MNC 24975, don de l'artiste, 1982

Coupelle, vers 1950-1955, terre
vernissée, D. 17,2 cm

Inv. MNC 24976, don de l'artiste, 1982

Jardinière, vers 1960, terre vernissée,
H. 16,1 cm ; D. 24,7 cm

Inv. MNC 24977, don de l'artiste, 1982

- Cruche en forme de coquillage, 1954,
terre vernissée, H. 26,5 cm

Inv. MNC 24978, don de l'artiste, 1982

Vase en forme de coquillage, 1954,
terre vernissée, H. 33 cm

Inv. MNC 24979, don de l'artiste, 1982

Cruche à panse torsée, vers 1950,
faïence, H. 53,7 cm

Inv. MNC 24980, don de l'artiste, 1982

Pot à décor orientalisant, 1981, grès,
H. 15 cm ; D. 9,8 cm

Inv. MNC 24981, don de l'artiste, 1982

Cruche, vers 1980, grès, H. 24,5 cm

Inv. MNC 24982, don de l'artiste, 1982

Lacaf Fernand

[1920-1991] et Madame, née

Delacourt Françoise

[née en 1924]

Plat circulaire à décor de nu féminin,
vers 1955, exécuté par Françoise
Delacourt-Lacaf, terre vernissée,
D. 39,2 cm

Inv. MNC 24997, don des artistes, 1982

Repas de carême, vase, vers 1955,
faïence stannifère, H. 27,5 cm

Inv. MNC 24998, don de l'artiste, 1982,
dépôt à Marseille, château Pastré, musée
de la Faïence

Lachens Gérard

[né en 1929]

Le Cochonnier, ronde-bosse, 1984,
terre vernissée, H. 29 cm ; L. 19 cm ;
D. 16,2 cm

Inv. FNAC 2443-A, achat du FNAC à
l'artiste, 1984, dépôt du FNAC, 1987

Le Mangeur de collerette, statuette,
1984, terre vernissée, H. 47 cm ;
L. 20 cm ; Pr. 17,5 cm

Inv. FNAC 2443-B, achat du FNAC, 1984,
dépôt du FNAC, 1987

- ◆ *L'Éphémère Antoinette*, statuette,
1991, terre engobée et vernissée,
H. 33,5 cm ; l. 18,7 cm

Inv. MNC 26638, don de la municipalité
d'Aubagne, 1992

Bol grotesque, 1989, terre engobée et vernissée, H. 14,6 cm ; D. 12,2 cm ; l. 15,5 cm

Inv. MNC 26805, don anonyme, 1994

Le Voyage de Paddan-Aram, ronde-bosse, 1998, terre cuite vernissée, L. 50 cm ; H. 36 cm

Inv. MNC 27331, acquis de l'artiste, 1998 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

Lacroix Pascal

(né en 1955)

- Trois vases, 2003, porcelaine dure, décor rouge de cuivre, H. 54 cm ; 55,5 cm ; 58 cm

Inv. MNC. 28236, 28237, 28238, acquis de l'artiste (campagne d'acquisition de céramique contemporaine, 2004)

Lanos Michel

(1926-2005)

Vase, 1985, grès à couverte *tenmoku*, H. 31,2 cm

Inv. MNC 25316, acquis de l'artiste, 1986

Boîte tubulaire, couverte, 1995, grès à émail stannifère, H. 55 cm ; D. 21,7 cm

Inv. MNC 26877, acquis de l'artiste, 1996 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

Pichet, 1995, grès à émail stannifère, H. 18,6 cm ; D. base 11 cm

Inv. MNC 26880, acquis de l'artiste, 1996 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

Plateau, 1995, grès émaillé, H. 54,5 cm ; l. 40,7 cm

Inv. MNC 26881, acquis de l'artiste, 1996 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

Vase rouleau, 1995, grès à émail stannifère, H. 43,5 cm ; D. 14,3 cm

Inv. MNC 26907, acquis de l'artiste, 1996 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

- Plat, 2002, grès émaillé, D. 50 cm

Inv. MNC 28164, acquis de l'artiste, 2003 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

- ◆ *Vase grotesque évoquant un visage*, 2002, grès à émail stannifère, H. 60 cm

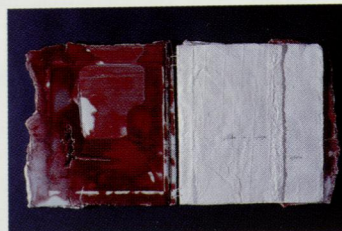
Inv. MNC 28165, acquis de l'artiste, 2003 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

Larpent Agathe

(née en 1946)

- *Diptyque rouge*, 1995, grès émaillé, H. 30 cm ; L. 60 cm

Inv. MNC. 28 429, acquis de la galerie DM Sarver, 2005

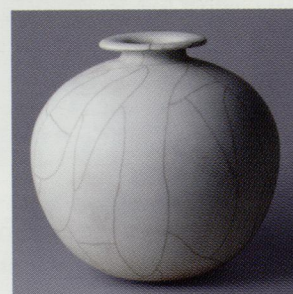


Lemaître Pierre

(né en 1951)

- Vase boule, vers 1980, porcelaine, émail blanc, H. 12 cm ; D. 11 cm

Inv. FNAC 2848, achat du FNAC à l'artiste, 1985, dépôt du FNAC, 1987



Lerat Jacqueline

(née en 1920)

Trois Doigts, forme, 2003, grès, H. 31 cm ; L. 15 cm

Inv. MNC 28338, acquis de la galerie Capazza, Nançay, 2004

S, forme, 2003, grès, H. 59 cm ; L. 15 cm ; Pr. 9 cm

Inv. MNC 28339, acquis de la galerie Capazza, Nançay, 2004

- ◆ *Décalé*, forme, 2003, grès, H. 76 cm ; L. 17 cm ; Pr. 9 cm

Inv. MNC 28340, acquis de la galerie Capazza, Nançay, 2004

Lerat Jean

(1913-1992)

- Vase, vers 1950, grès, L. 61 cm ; H. 25 cm ; Pr. 11 cm

Inv. FNAC 1178, achat du FNAC à l'artiste, 1964, dépôt du FNAC



Lerat Jean
[1913-1992] et

Lerat Jacqueline
[née en 1920]

Fontaine au pêcheur, fontaine, vers 1950, grès émaillé à la cendre, H. 35 cm

Inv. MNC 991, achat du FNAC à l'artiste, 1956, dépôt du FNAC, 1996

■ *Chien basset*, ronde-bosse, 1944, grès émaillé à la cendre, L. 46,5 cm

Inv. MNC 26396, acquis de Jean-Jacques Wattel, Paris, 1991



■ *Assiette à la nature morte*, vers 1950, grès, H. 3 cm ; D. 28,9 cm

Inv. MNC 27637, acquis de la galerie DM Sarver, Paris, 2000 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)



Levy Nello
[1921-1992, né en Italie]

■ *Vase à décor de poissons*, 1959, terre vernissée, H. 18,5 cm ; D. 19,1 cm

Inv. MNC 27500, don M^{me} Nello Levy, 2000

Coupe à décor géométrique, 1960, faïence, H. 19,9 cm ; D. 12,8 cm

Inv. MNC 27501, don M^{me} Nello Levy, 2000

Plat à l'oiseau et au soleil, 1962, faïence, L. 25,4 cm ; l. 22,4 cm

Inv. MNC 27502, don M^{me} Nello Levy, 2000

Linard Jean
[né en 1960]

◆ *Ange*, ronde-bosse, vers 2000, grès, H. 83,2 cm

Inv. MNC 27692, acquis de Bernadette Legrand, Chartres, 2000 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

van Lith Jean-Paul
[né en 1940]

Vase, 1984, grès, H. 30,8 cm

Inv. MNC 25204, acquis de la galerie Sarver, Paris, 1984



■ *Robot*, sculpture, 1963, faïence engobée et émaillée, cuite en réduction, H. 48 cm

Inv. MNC 25205, acquis de la galerie Sarver, Paris, 1984

■ *Plat*, au centre décor estampé, 1980, faïence lustrée, D. 43 cm

Inv. MNC 26248, don de l'artiste, 1988



■ *Vase*, 1980, grès lustré, H. 27,4 cm

Inv. MNC 26249, don de l'artiste, 1988

Vase bouteille, vers 1980, terre vernissée et dorée, H. 22 cm

Inv. MNC 26365, don de l'artiste, 1992

Poussière de thé, 1984, grès émaillé, vase, H. 17 cm

Inv. MNC 26366, don de l'artiste, 1992

Vase, 1973, faïence à décor rouge de cuivre, H. 11 cm ; D. 11,5 cm

Inv. MNC 26367, don de l'artiste, 1992

◆ *Les Deux Cornes*, stèle, 1979, grès au sel, doré et lustré, H. 84 cm ; L. 54 cm ; Pr. 22 cm

Inv. MNC 26525, don Bernard Dragesco et Didier Cramoisan, Paris, 1992

Vase balustre, 1972, faïence à décor rouge de cuivre, H. 24,5 cm

Inv. MNC 26537, don de l'artiste, 1992

Vase balustre, 1972, faïence à émail gris verdâtre, H. 33 cm

Inv. MNC 26538, don de l'artiste, 1992

Vase à décor lustré, vers 1983, grès tendre, H. 14,7 cm

Inv. MNC 26539, don de l'artiste, 1992

Vase boule à côtés aplatis, 1978, grès émaillé, glaçure ocre-gris, H. 7,8 cm ; D. 9,7 cm

Inv. MNC 26540, don de l'artiste, 1992

Vase, 1983, faïence à décor rouge de cuivre, H. 20 cm ; l. 20 cm

Inv. MNC 26541, don de l'artiste, 1992

Coupe, 1985, poterie, glaçure noire de cendre, lustre, H. 14,5 cm ; D. 19,5 cm

Inv. MNC 26542, don de l'artiste, 1992

Vase ovoïde, 1968, faïence à émail bleuté, H. 14,4 cm

Inv. MNC 26543, don de l'artiste, 1992

Vase piriforme, 1978, grès émaillé, H. 10,6 cm ; D. 8,8 cm

Inv. MNC 26544, don de l'artiste, 1992

Vase bouteille, 1974, faïence, H. 22,3 cm

Inv. MNC 26545, don de l'artiste, 1992

Vase bouteille aux écritures, vase, 1974, faïence, H. 17 cm ; D. 13,5 cm

Inv. MNC 26546, don de l'artiste, 1992

Vase boule tourné déformé, 1979, terre vernissée, H. 13 cm ; D. 12 cm

Inv. MNC 26547, don de l'artiste, 1992

Vase boule, 1983, terre vernissée, glaçure noire, H. 11,3 cm ; D. 9,8 cm

Inv. MNC 26548, don de l'artiste, 1992

Vase boule, 1983, terre vernissée, glaçure vert de cuivre, H. 11 cm

Inv. MNC 26549, don de l'artiste, 1992

Vase boule, 1979, terre vernissée, glaçure vert de cuivre, H. 11,2 cm

Inv. MNC 26550, don de l'artiste, 1992

Vase, 1979, faïence, émail lustré, H. 15,2 cm ; D. 12,2 cm

Inv. MNC 26551, don de l'artiste, 1992

Vase, 1979, faïence, H. 16,1 cm ; D. 13,5 cm

Inv. MNC 26552, don de l'artiste, 1992

Vase, 1979, terre vernissée, H. 14 cm

Inv. MNC 26553, don de l'artiste, 1992

Vase, 1972, faïence recouverte d'une glaçure rose-vert, H. 14,6 cm ; D. 9,5 cm

Inv. MNC 26554, don de l'artiste, 1992

Vase bouteille, 1973, faïence, coulées de rouge de cuivre, H. 21,8 cm ; D. 7 cm

Inv. MNC 26555, don de l'artiste, 1992

Vase à panse tronconique, 1973, faïence grésée, H. 14,2 cm ; D. 16,5 cm

Inv. MNC 26556, don de l'artiste, 1992

Vase grenade, 1972, faïence, H. 12,3 cm

Inv. MNC 26557, don de l'artiste, 1992

Vase, 1978, grès, engobes de fer et de cobalt sous une glaçure au foin, H. 16,1 cm ; D. 13,5 cm

Inv. MNC 26558, don de l'artiste, 1992

Vase tubulaire, 1974, terre vernissée rouge sombre, H. 27,2 cm

Inv. MNC 26559, don de l'artiste, 1992

Bol, 1972, faïence à décor rouge de cuivre enfumé, H. 7 cm ; D. 12,7 cm

Inv. MNC 26560, don de l'artiste, 1992

Vase boule, 1975, faïence, H. 12,3 cm

Inv. MNC 26561, don de l'artiste, 1992

Vase piriforme, 1974, grès tendre, H. 13 cm

Inv. MNC 26562, don de l'artiste, 1992

Vase plat en forme d'encrier, 1970, faïence, H. 6,3 cm ; D. 13,6 cm

Inv. MNC 26563, don de l'artiste, 1992

Vase piriforme, 1974, grès tendre, H. 12,2 cm

Inv. MNC 26564, don de l'artiste, 1992

Vase bouteille, 1975, grès tendre, glaçure de cendre, H. 20,5 cm

Inv. MNC 26565, don de l'artiste, 1992

Vase bouteille, 1974, grès tendre, glaçure blanc mat, craquelée, H. 14,6 cm

Inv. MNC 26566, don de l'artiste, 1992

Vase rouleau, 1979, faïence, H. 29,2 cm

Inv. MNC 26567, don de l'artiste, 1992

Vase boule, 1979, faïence grésée, H. 8,6 cm

Inv. MNC 26568, don de l'artiste, 1992

Vase lion, 1978, vase, porcelaine dure, H. 10,5 cm ; D. 10,2 cm

Inv. MNC 26569, don de l'artiste, 1992

Vase boule, 1977, faïence cuite à haute température, glaçure beige, H. 7,7 cm ; D. 8,7 cm

Inv. MNC 26570, don de l'artiste, 1992

Mazagran, vers 1970, faïence, H. 14,6 cm ; D. 7,6 cm

Inv. MNC 26571, don de l'artiste, 1992

Mazagran, vers 1970, faïence, H. 14,6 cm ; D. 7,7 cm

Inv. MNC 26572, don de l'artiste, 1992

Jarre, 1975, grès tendre, H. 16,6 cm

Inv. MNC 26573, don de l'artiste, 1992

Vase à large orifice, 1982, faïence, rouge de cuivre et lustre, H. 11,5 cm

Inv. MNC 26574, don de l'artiste, 1992

Vase, 1975, grès tendre, H. 21,4 cm

Inv. MNC 26576, don de l'artiste, 1992



Vase poisson-lune, 1974, faïence,
H. 23,4 cm

Inv. MNC 26577, don de l'artiste, 1992

- Vase bouteille double, 1979, terre vernissée, H. 45,5 cm ; L. 27,5 cm

Inv. MNC 26578, don de l'artiste, 1992

Vase cylindrique, décor d'empreintes à l'or, vers 1980, faïence, H. 29,5 cm ;
D. 8,5 cm

Inv. MNC 26581, don de l'artiste, 1992

Coucou, c'est moi, 1978, vide poches,
porcelaine dure artisanale, L. 18 cm ;
L. 16,5 cm

Inv. MNC 26582, don de l'artiste, 1992

Vase expérimental, ronde-bosse, 1965,
terre cuite, émail stannifère sur
engobe, H. 41 cm ; L. 23,8 cm ;
L. 11,2 cm

Inv. MNC 26583, don de l'artiste, 1992

Vase rouleau déformé, 1981, faïence,
H. 53 cm ; D. 23 cm

Inv. MNC 26585, don de l'artiste, 1992

Jarre, 1974, grès vernissé, H. 44 cm

Inv. MNC 26586, don de l'artiste, 1992

Le Labyrinthe, bloc parallépipédique,
1972, terre engobée et émaillée,
H. 31 cm ; L. 43,8 cm ; Pr. 17,5 cm

Inv. MNC 26587, don de l'artiste, 1992

Mon chef-d'œuvre, vase, faïence à
décor rouge et vert de cuivre cuit en
réduction, 1972, H. 55 cm ; D. 51 cm

Inv. MNC 26588, don de l'artiste, 1992

James Bond, plaque, grès, 1977,
L. 30 cm ; L. 49,5 cm

Inv. MNC 26589, don de l'artiste, 1992

Le Drapeau, bas-relief, 1978-1988,
terre vernissée, H. 54 cm ; L. 60 cm

Inv. MNC 26590, don de l'artiste, 1992

Le Couple infernal, statue, 1997, terre
cuite vernissée, H. 64,5 cm et H. 59 cm

Inv. MNC 27356, don de l'artiste, 1999

Plat creux, vers 1972, faïence à décor
rouge de cuivre, H. 7,4 cm ; D. 36,5 cm

Inv. MNC 27507, don de l'artiste, 1999

Coupe, vers 1972, faïence à décor
rouge de cuivre, H. 6,9 cm ; D. 25,7 cm

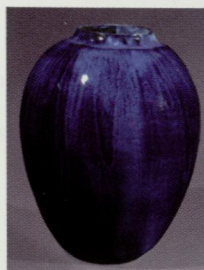
Inv. MNC 27508, don de l'artiste, 1999

Sculpture-étagère, 2003, grès émaillé,
H. 68 cm ; L. 69,2 cm ; Pr. 13,9 cm

Inv. MNC 28229, acquis de l'artiste, 2003
(campagne d'acquisition de céramique
contemporaine)

Vase rouge et rehauts d'or, 2004, terre
vernissée, H. 53,5 cm ; L. 60 cm ;
Pr. 11 cm

Inv. MNC 28373, acquis de l'artiste, 2004



Lusardi Patrice

(né en 1946)

- Vase ovoïde, 1987, grès à couverte
bleue, H. 28,2 cm

Inv. MNC 26232, acquis de l'artiste, 1988

Martin France

(née en 1948)

Vase boule, 1982, grès émaillé,
H. 34,5 cm

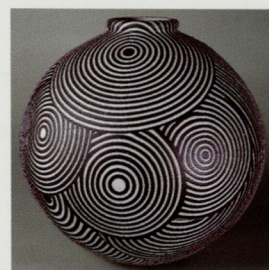
Inv. MNC 25305, acquis de l'artiste, 1986

- Vase boule à décor de cercles
concentriques noirs et blancs,
1986, porcelaine dure,
H. 31,4 cm

Inv. MNC 25306, acquis de l'artiste, 1986

Boule à décor en gris et blanc,
1986, porcelaine dure, H. 32,5 cm

Inv. MNC 25307, acquis de l'artiste, 1986



Martine

(née en 1933)

Chope aux quatre personnages, 1952,
terre vernissée, H. 7,9 cm ; D. 9,5 cm

Inv. MNC 25011, don Pierre Lévy, 1982

Jatte, 1952, terre vernissée,
H. 26,7 cm ; D. 7,6 cm

Inv. MNC 25012, don Pierre Lévy, 1982

Vase tronconique, 1952, terre
vernissée, décor turquoise, H. 15,5 cm ;
D. 14,5 cm

Inv. MNC 25013, don Pierre Lévy, 1982

- Assiette, 1952, terre vernissée,
D. 23,4 cm

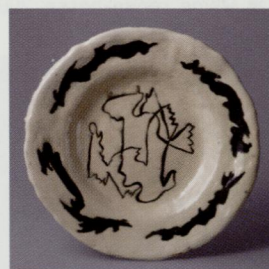
Inv. MNC 25014, don Pierre Lévy, 1982

Assiette à décor de chevrons et de
batons, 1952, terre vernissée,
D. 23,3 cm

Inv. MNC 25015, don Pierre Lévy, 1982

Assiette à décor floral, 1952, terre
vernissée, D. 23,3 cm

Inv. MNC 25016, don Pierre Lévy, 1982



Assiette, 1952-1953, terre vernissée,
D. 23 cm

Inv. MNC 26336, don de l'artiste, 1990

Assiette, 1952-1953, terre vernissée,
D. 22 cm

Inv. MNC 26337, don de l'artiste, 1990

Tasse et soucoupe, 1952, terre
vernissée, tasse : H. 6,5 cm ; D. 9,5 cm ;
soucoupe : D. 11,5 cm

Inv. MNC 26338, don de l'artiste, 1990



Mô

(né en Italie)

- Plat, 1992, faïence à décor polychrome, D. 56,7 cm

Inv. MNC 26503, acquis de l'artiste, 1992



Mohy Yves

(1928-2004)

- Sculpture-galet, 1975, grès, H. 63 cm ; L. 63 cm ; Pr. 17,3 cm

Inv. MNC 26888, acquis de l'artiste, 1996 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

Sculpture, 1981, grès, H. 49,7 cm ; L. 52 cm ; Pr. 11,5 cm

Inv. MNC 26889, acquis de l'artiste, 1996 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

Vase-sculpture, grès engobé, 1975, terre cuite, H. 64,5 cm ; l. 63 cm ; Pr. 21,7 cm

Inv. MNC 26890, acquis de l'artiste, 1996 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

Vase, 1981, grès, H. 51 cm ; L. 51 cm ; Pr. 12,7 cm

Inv. MNC 26891, don de l'artiste, 1996 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)



- *Mains*, ronde-bosse, 2003, grès, H. 17,8 cm ; L. 29,5 cm

Inv. MNC 28211, acquis de la galerie Capazza, Nançay, 2003 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

- ◆ Sculpture, ronde-bosse, 2003, grès et fonte, H. 62 cm ; L. 62 cm

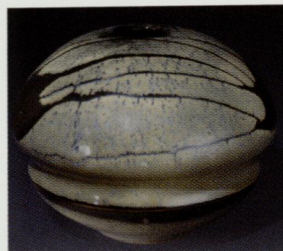
Inv. MNC 28341, acquis de la galerie Capazza, Nançay, 2004

Monchaussé Claudine

(née en 1936)

- ◆ Totem, 2004, grès, H. 62,7 cm ; L. 37,3 cm ; Pr. 21 cm

Inv. MNC 28247, acquis de l'artiste, 2004 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)



Totem, 2004, grès, H. 40,2 cm ; L. 17,2 cm ; Pr. 11 cm

Inv. MNC 28248, acquis de l'artiste, 2004 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

Montmollin Daniel de

(né en 1921)

- Vase, 1983, grès émaillé, H. 13,5 cm ; D. 17,5 cm

Inv. MNC 25152, acquis de la galerie Artisanat et Réalité, Paris, 1984

Vase ovoïde, 1991, grès émaillé, D. 16,3 cm ; H. 24 cm

Inv. MNC 26536, acquis de la maison de la Céramique, Mulhouse, don anonyme, 1992

- ◆ Trois vases, 2004, grès émaillé, H. 28 cm ; D. 23,8 cm ; H. 23 cm ; D. 20,5 cm et H. 10,8 cm ; D. 16 cm

Inv. MNC. 28417, 28418, 28429, don de la Société des amis du musée, 2005

Morley-Price Ursula

(née en 1936, en Grande-Bretagne)

- Bouteille, 2000, grès à couverte brune, H. 30 cm ; L. 21 cm ; Pr. 14 cm

Inv. MNC 27720, acquis de la galerie Pierre, Paris, 2001 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

- Bouteille, 2000, grès à couverte blanche, H. 21 cm ; D. 21,5 cm

Inv. MNC 27721, acquis de la galerie Pierre, Paris, 2001 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

- Coupe, 2000, grès à couverte brune, H. 11,5 cm ; D. 20,5 cm

Inv. MNC 27722, acquis de la galerie Pierre, Paris, 2001 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)



- ◆ *Grande Corolle*, coupe, 1976, grès, H. 14,8 cm ; L. 33 cm ; l. 31 cm

Inv. MNC 27932, acquis de la galerie Pierre, Paris, 2002 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

Vase à panse ovoïde, vers 1980, grès à couverte brune, H. 17,9 cm ; L. 24 cm ; Pr. 19,5 cm

Inv. MNC 27933, acquis de la galerie Pierre, Paris, 2002 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)



Mourgue Pascal

(né en 1943)

- *Brûlure de terre*, masque, 1993, raku et verre, L. 62 cm ; l. 32 cm ; langue de verre : L. 107,5 cm

Inv. MNC 26738, acquis de Clara Scremini Gallery, Paris, 1993

Palley Claude

(née en 1927)

- *Nature morte aux poires et noisettes*, plaque, 1987, faïence, H. 18,7 cm ; L. 35,9 cm

Inv. MNC 26253, acquis des artistes, 1988

- *Nature morte aux oranges*, plaque, 1987, faïence, H. 28,3 cm ; L. 26,5 cm

Inv. MNC 26254, acquis des artistes, 1988

Palley Claude

(née en 1927) ;

Palley Vladislav

(né en 1920)

- Plat à décor historié : cheval, 1986, faïence, L. 36,5 cm ; l. 30,6 cm

Inv. MNC 26250, acquis des artistes, 1988

- Plateau à décor de paysages aux rochers et lapin, 1987, faïence, L. 24,1 ; l. 24,1 cm

Inv. MNC 26251, acquis des artistes, 1988, Marseille, château Pastré, musée de la Faïence

- Gourde plate, décor de moutons dans un paysage, 1987, faïence, H. 24 cm

Inv. MNC 26252, acquis des artistes, 1988



Parisi Salvatore

(né en 1953)

- *Rencontre*, ronde-bosse, 1989, terre cuite émaillée et bois, H. 37,5 cm ; L. 52 cm ; Pr. 9 cm

Inv. MNC 27714, acquis de l'artiste, 2001 [campagne d'acquisition de céramique contemporaine]

- *Froideurs*, ronde-bosse, 1989, terre cuite émaillée, H. 21,5 cm ; l. 17 cm ; Pr. 4,2 cm

Inv. MNC 27715, acquis de l'artiste, 2001 [campagne d'acquisition de céramique contemporaine]

Pasquer Nadia

(née en 1940)

- ◆ *Forme*, 2003, terre cuite polie, L. 24,4 cm ; D. 17,5 cm

Inv. MNC 28368, acquis de la galerie Mouvements Modernes, Paris, 2004 [campagne d'acquisition de céramique contemporaine]

- ◆ *Forme*, 2003, terre cuite polie, L. 37,2 cm ; D. 27,3 cm

Inv. MNC 28369, acquis de la galerie Mouvements Modernes, Paris, 2004 [campagne d'acquisition de céramique contemporaine]

- ◆ *Forme*, 2003, terre cuite polie, L. 17 cm ; D. 15 cm

Inv. MNC 28370, acquis de la galerie Mouvements Modernes, Paris, 2004 [campagne d'acquisition de céramique contemporaine]

- ◆ *Forme*, 2003, terre cuite polie, L. 13,7 cm ; D. 13,5 cm

Inv. MNC 28371, acquis de la galerie Mouvements Modernes, Paris, 2004 [campagne d'acquisition de céramique contemporaine]

- ◆ *Forme*, 2003, terre cuite polie, H. 17,3 cm ; D. 15 cm

Inv. MNC 28372, acquis de la galerie Mouvements Modernes, Paris, 2004 [campagne d'acquisition de céramique contemporaine]

Pénicaud Brigitte

(née en 1954)

- *Jatte*, 1990, grès à émail stannifère, D. 32,5 cm ; H. 16 cm

Inv. MNC 26331, 1990

- *Plat à décor floral*, fond noir, vers 1999, grès émaillé, D. 50 cm

Inv. MNC 27527, acquis de la galerie Capazza, Nançay, 1999 [campagne d'acquisition de céramique contemporaine]

- *Plat au vase fleuri*, fond blanc, vers 1998, grès à émail stannifère, D. 50 cm

Inv. MNC 27528, acquis de la galerie Capazza, Nançay, 1999 [campagne d'acquisition de céramique contemporaine]

- *Plat au vase fleuri*, fond blanc et bleu, vers 1998, grès à émail stannifère, D. 47 cm ; H. 11,5 cm

Inv. MNC 27529, acquis de la galerie Capazza, Nançay, 1999 [campagne d'acquisition de céramique contemporaine]

- *Plat au pichet fleuri*, décor en bleu, 1999, grès à émail stannifère, D. 52 cm

Inv. MNC 27566, acquis d'Anne Lajoix, Paris, 1999

- *Plat au vase fleuri sous émail blanc*, 1999, grès à émail stannifère, H. 10 cm ; D. 51 cm

Inv. MNC 27567, acquis d'Anne Lajoix, Paris, 1999 [campagne d'acquisition de céramique contemporaine]



Pérot Robert

(né en 1931)

Bouteille, vers 1960, faïence,
H. 47,8 cm ; D. 10,9 cm

Inv. MNC 26911, don anonyme, 1996

- Mazagran décoré d'un oiseau, vers 1960, grès émaillé, H. 14,5 cm ; D. 10,6 cm

Inv. MNC 27311, don anonyme, 1998



Picasso Pablo

(1881-1973, né en Espagne)

Cruche, 1948 (12 juin), terre blanche,
H. 34 cm ; L. 33 cm

Inv. MP 1990-364 ; Inv. D. MNC 27361,
dation Jacqueline Picasso, 1990

Sphère, 1948, terre blanche, D. 34 cm

Inv. MP 1990-367 ; Inv. D. MNC 27362,
dation Jacqueline Picasso, 1990

- ◆ Lastre au visage gravé, 1948-1950, terre cuite, décor gravé et dessiné sous glaçure, H. 41,5 cm ; L. 24,5 cm

Inv. MP 1990-368 ; Inv. D. MNC 27363,
dation Jacqueline Picasso, 1990

Coupe ronde : mains tenant un poisson, 1953, terre blanche,
H. 5,5 cm ; D. 32 cm

Inv. MP 1990-369 ; Inv. D. MNC 27364,
dation Jacqueline Picasso, 1990

Coupe ronde : mains tenant un poisson, 1953, terre cuite, H. 5,5 cm ; D. 30,5 cm

Inv. MP 1990-370 ; Inv. D. MNC 27365,
dation Jacqueline Picasso, 1990

Assiette, décor au visage de faune, 1963 (27 mai), terre blanche,
D. 25,5 cm

Inv. MP 1990-378 ; Inv. D. MNC 27366,
dation Jacqueline Picasso, 1990

Assiette, décor au visage de faune, 1963 (26 mai), terre blanche, D. 25 cm

Inv. MP 1990-379 ; Inv. D. MNC 27367,
dation Jacqueline Picasso, 1990

Assiette, décor au visage de faune, 1963 (13 juin), faïence, D. 25 cm

Inv. MP 1990-380 ; Inv. D. MNC 27368,
dation Jacqueline Picasso, 1990

Picault René

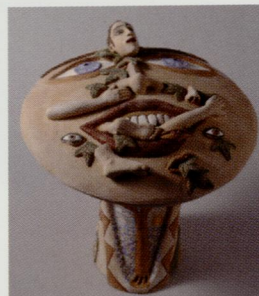
(1919-2004)

- Plat, vers 1960, faïence, L. 45,5 cm ; l. 30,4 cm

Inv. MNC 26709, don Pierre Ennès, 1993

Plat, 1955, faïence, D. 60 cm

Inv. MNC 28172, don Pierre Ennès, 2003



Pierlot Norbert

(1919-1979)

Vase, vers 1950-1955, grès à couverte céladon, H. 32 cm ; D. 22 cm

Inv. FNAC 1020, achat du FNAC à l'artiste, 1957, dépôt du FNAC

- ◆ Vase en forme de dôme, vers 1969, grès émaillé, H. 16,5 cm ; D. 23 cm

Inv. MNC 23395, don de l'artiste, 1970

Pincas Nili

(née en 1942, en Israël)

- *Mars*, ronde-bosse, 2003, terre cuite, H. 34 cm ; D. 38 cm

Inv. MNC 28255, acquis du Centre de création céramique de La Borne, 2004 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

Ploix Christian

- Plat, vers 1955, faïence, D. 46 cm

Inv. MNC 27685, acquis d'Anne Lajoix, Paris, 2000 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

Pontoreau Daniel

(né en 1947)

- ◆ *Tête*, ronde-bosse, élément d'une installation, 1972, grès blanc, H. 28,5 cm ; l. 20 cm ; Ép. 23 cm

Inv. MNC 28379, don de la galerie DM Sarver, Paris, 2005

Portanier Gilbert

(né en 1926)

Coupe circulaire creuse, à décor historié, vers 1950-1955, faïence, H. 9,1 cm ; D. 23,2 cm

Inv. MNC 26389, acquis de Jean-Jacques Wattel, Paris, 1991

Plat à décor historié, 1976-1988, faïence, D. 73 cm

Inv. MNC 26505, acquis de l'artiste, 1992

Pyramide, 1988, terre blanche, H. 100 cm ; L. 68 cm ; l. 26 cm

Inv. MNC 26506, acquis de l'artiste, 1992

- ◆ Plat, 1977, faïence, L. 51,3 cm ; l. 69,3 cm

Inv. MNC. 27662, don de l'artiste, 2000

Vase, vers 1965, terre vernissée, H. 60 cm ; l. 60 cm

Inv. MNC 27686, don Pierre Ennès, 2000

Exercice de style, bouclier, 1998, terre blanche, D. 72 cm

Inv. MNC 27748, don de l'artiste, 2002,
Limoges, musée national Adrien-Dubouché

La Vallée des Rois, bouclier, 1998, terre blanche, D. 72 cm

Inv. MNC 27749, don de l'artiste, 2002,
Limoges, musée national Adrien-Dubouché

Scène intime, plat, 1978, faïence, D. 44,8 cm

Inv. MNC 27750, don Annette Chaillard, 2002

Femme, boîte anthropomorphe, 1979, terre vernissée et faïence, H. 24,5 cm ; D. 12 cm

Inv. MNC 27751, don Annette Chaillard, 2002

Dans le profond du Nil, vase, 1999, terre blanche, H. 44 cm ; D. 30,5 cm ; Pr. 9 cm

Inv. MNC 27752, don Annette Chaillard, 2001

Bouteille à décor historié, 1983, faïence, H. 42,5 cm ; D. 9,7 cm

Inv. MNC 27753, don Annette Chaillard, 2001

Bouteille à décor historié, 1983, faïence, H. 32,3 cm ; D. 8,1 cm

Inv. MNC 27754, don Annette Chaillard, 2001

Bouteille à décor historié, 1983, faïence, H. 30,7 cm ; D. 8,5 cm

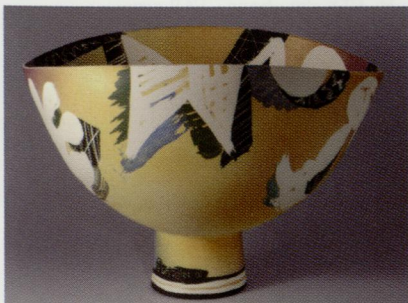
Inv. MNC 27755, don Annette Chaillard, 2001

Bouteille plastron, 1976, bouteille à décor historié, faïence, H. 62,5 cm ; L. 25 cm ; Pr. 12 cm

Inv. MNC 27756, don Annette Chaillard, 2001

Elle, statuette, 1987, terre blanche, H. 31,7 cm ; l. 15,5 cm

Inv. MNC 27757, don Annette Chaillard, 2001



■ **Coupe**, 2001, terre blanche, H. 36,5 cm ; L. 50,5 cm ; l. 35 cm

Inv. MNC 27926, acquis de la galerie Pierre, Paris, 2002 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

Poulsen Charlotte

(née en 1950)

◆ **Girafe noire**, statuette zoomorphe, 2004, grès, H. 50,3 cm ; L. 31,2 cm

Inv. MNC 28252, acquis du Centre de création céramique de La Borne, 2004 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

◆ **Dulba**, ronde-bosse zoomorphe, 2004, grès, H. 58,2 cm ; L. 52 cm

Inv. MNC 28253, acquis du Centre de création céramique de La Borne, 2004 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

Proffit Pascale

(née en 1951)

La Crevette affranchie, ronde-bosse, 1988, terre cuite blanche, H. 38 cm ; L. 60 cm

Inv. MNC 26301, don de la Société des amis du musée, 1989

◆ **Points de suspension**, trois rondes-bosses, 1988, terre cuite, H. 23,5 cm

Inv. MNC 26302, don de la Société des amis du musée, 1989

Prolongeau Jean-Jacques

(1917-1994)

■ **Statuette au chapeau pointu**, ronde-bosse, 1950-1960, faïence, H. 45,4 cm

Inv. MNC 24561, don de l'artiste, 1976

Plat à décor végétal, 1950-1960, faïence, D. 26,7 cm

Inv. MNC 24562, don de l'artiste, 1976



Quinchez Gérard

(né en 1949)

■ **Vase**, 2002, grès à couverte *tenmoku*, H. 24,5 cm ; D. 20 cm

Inv. MNC 27990, don Pierre Ennès, 2003

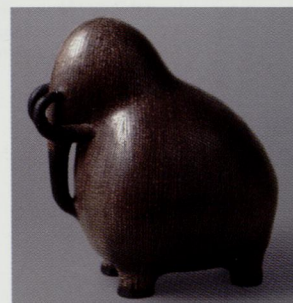


Raty François

(1928-1975)

■ **Mammoth**, ronde-bosse, 1958, terre cuite émaillée, H. 28 cm ; L. 28 cm

Inv. MNC 23279, don de l'artiste, 1966



Poisson, ronde-bosse, 1954, faïence,
H. 14 cm ; L. 37,2 cm ; l. 18,8 cm

Inv. MNC 26392, acquis de Jean-Jacques
Wattel, Paris, 1991

L'Homme au poisson, ronde-bosse,
1961, terre cuite et encre de Chine,
H. 210 cm

Inv. MNC 27041, don John Whitehead pour
moitié, 1996 (campagne d'acquisition de
céramique contemporaine, pour moitié)

Raymond Jean-Louis
(né en 1947)

Ablette, ronde-bosse, 2003, grès,
H. 26,5 cm ; L. 97 cm

Inv. MNC 28183, acquis de l'artiste, 2003
(campagne d'acquisition de céramique
contemporaine)

Brochet, ronde-bosse, 2003, grès,
H. 22 cm ; L. 53 cm

Inv. MNC 28184, acquis de l'artiste, 2003
(campagne d'acquisition de céramique
contemporaine)

Raymond Jean-Louis
(né en 1947)

Raymond Michèle
(née en 1946)

Banc, ronde-bosse, 1992, grès,
l. 52 cm

Inv. MNC 26518, acquis des artistes, 1992
(campagne d'acquisition de céramique
contemporaine)

■ *Le Porteur*, ronde-bosse, 1991, grès,
H. 53 cm

Inv. MNC 26519, acquis des artistes, 1992
(campagne d'acquisition de céramique
contemporaine)

Raymond Michèle
(née en 1946)

◆ *Femme en S*, ronde-bosse, 2000, grès
émaillé, H. 53 cm ; l. 24,5 cm ;
Pr. 15,8 cm

Inv. MNC 27727, acquis de l'artiste, 2001
(campagne d'acquisition de céramique
contemporaine)

Rech Alain
(né en 1936)

■ Vase, 1992, grès, H. 51 cm ; L. 64,5 cm ;
l. 14 cm

Inv. MNC 26631, acquis de
l'artiste, 1992 (campagne
d'acquisition de céramique
contemporaine)

Roulot Pierre
(né en 1917)

Vase aux baigneuses, 1961, faïence
stannifère, H. 30 cm ; D. 25,5 cm

Inv. FNAC 1139, achat du FNAC à l'artiste,
1961, dépôt du FNAC, 1987

■ Trois bouteilles figurines, vers 1960,
grès, H. 36 cm, L. 16 cm ; H. 31 cm,
D. 15 cm ; H. 29 cm, D. 16,2 cm

Inv. FNAC 1149 à FNAC 1151, achat du
FNAC à l'artiste, 1962, dépôt du FNAC, 1996

Pique-fleurs zoomorphe, vers 1950,
terre vernissée, H. 27,8 cm

Inv. MNC 26623, don anonyme

Roulot Pierre, attribué à,
(né en 1917)

Pot zoomorphe, vers 1950, poterie,
H. 19,7 cm ; L. 18,3 cm ; l. 11,1 cm

Inv. MNC 24756, don de la Société des amis
du musée, 1993

Rousseau Hervé
(né en 1955)

Miquel Josette
(1955-1998)

Vase, 1998, grès, couverte bleue,
H. 20 cm ; D. 17,5 cm

Inv. MNC 27287, acquis de l'artiste, 1998
(campagne d'acquisition de céramique
contemporaine)

Rousseau Hervé
(né en 1955)

◆ Pieds d'éléphant, vases, 2003, grès,
H. 40 ; L. 47 cm et H. 39 cm ; L. 50 cm

Inv. MNC 28187, acquis de la galerie Pierre,
Paris, 2003 (campagne d'acquisition de
céramique contemporaine)

Rousseaux Franck
(né en 1950)

■ Vase tubulaire, 2002, grès émaillé,
H. 62,5 cm ; base : 12,9 cm ;
l. 16,2 cm

Inv. MNC 28359, acquis de la galerie
DM Sarver, Paris, 2004 (campagne
d'acquisition de céramique
contemporaine)

Roy Olivier
(né en 1942)

■ Totem, 1991, terre cuite polychrome,
H. 82,5 cm

Inv. MNC 26415, don de l'artiste, 1991





Schlegel Valentine

(née en 1925)

- **Vase-arbre**, vase, vers 1960, faïence, H. 40,5 cm

Inv. MNC 26507, acquis de l'artiste, 1992

Saladier, vers 1960, faïence, H. 16 cm ; L. 29,9 cm ; l. 24 cm

Inv. MNC 26524, don Jean-Jacques Wattel, 1992

Seyve Yvonne

(née en 1929)

Chaudet Josiane

(née en 1941)

- Quatre vases et une coupelle, 1982, porcelaine dure à décor rouge de cuivre et céladon, H. 11,6 cm ; H. 10,9 cm ; H. 9,5 cm ; H. 10 cm ; D. 12 cm

Inv. MNC 25069 à MNC 25073, acquis des artistes, 1983



Sybesma Georges

(né en 1960)

- Jarre, 2000, grès, H. 38,5 cm

Inv. MNC 27649, acquis de l'artiste, 2000 [campagne d'acquisition de céramique contemporaine]

Valentin Gilbert

(né en 1928)

- Plat, décor à la bougie et aux œufs, vers 1950, faïence, H. 8,5 cm ; D. 37 cm

Inv. MNC 27687, acquis d'Anne Lajoix, Paris, 2000 [campagne d'acquisition de céramique contemporaine]



Plat, décor à la bougie et aux fleurs, vers 1950-1960, terre cuite, H. 9 cm ; D. 37 cm

Inv. MNC 27688, acquis d'Anne Lajoix, Paris, 2000 [campagne d'acquisition de céramique contemporaine]

Suzanne Yves

(né en 1953)

Coupe, 1982, faïence, H. 10,2 cm ; D. 30,9 cm

Inv. MNC 25068, acquis de l'artiste, 1983

- Deux coupes, 1982, faïence, D. 46 cm et D. 27 cm

Inv. FNAC 2128-1 et FNAC 2128-2, achat du FNAC à l'artiste, 1983, dépôt du FNAC



Vallet Albert

(né en 1923)

- ◆ **Menhir**, vases, vers 1955-1960, grès émaillé, H. 52 cm ; côté : 13 cm

Inv. FNAC 1090 et FNAC 1091, achat du FNAC à l'artiste, 1960, dépôt du FNAC, 1996

Grès émaillé, coupe carrée, vers 1950-1960, H. 8 cm ; l. 37 cm

Inv. FNAC 1092, achat du FNAC à l'artiste, 1960, dépôt du FNAC, 1996

Coupe ronde, vers 1950-1960, grès émaillé, H. 7 cm ; D. 35 cm

Inv. FNAC 1093, achat du FNAC à l'artiste, 1960, dépôt du FNAC, 1996

Pichet, vers 1950-1960, grès émaillé, H. 23 cm ; D. 16 cm

Inv. FNAC 1094, achat du FNAC à l'artiste, 1960, dépôt du FNAC, 1996

Coupe plate, vers 1950-1960, grès émaillé, D. 35 cm

Inv. FNAC 1109, achat du FNAC à l'artiste, 1961, dépôt du FNAC, 1996

Les Sœurs parallèles, plaque, vers 1950-1960, grès émaillé, H. 44 cm ; L. 18 cm ; Pr. 6 cm

Inv. FNAC 1148, achat du FNAC à l'artiste, 1962, dépôt du FNAC, 1996

Vanier Catherine

(née en 1943)

Plat, 1996, terre vernissée à glaçure plombifère, H. 3 cm ; L. 37 cm ; l. 24 cm

Inv. MNC 27071, acquis de La Tuile à Loup, Paris, 1996 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

◆ Plat rond à décor d'oiseaux stylisés, 1996, terre vernissée à glaçure plombifère, D. 53 cm ; H. 5,8 cm

Inv. MNC 27247, acquis de la galerie de Saint-Sabin, 1996

Boîte, 2001, grès émaillé, H. 40 cm

Inv. MNC 27949, acquis de la galerie Le Lavoir, Clamart, 2002

Varlan Claude

(né en 1940)

◆ Jarre, 1989, grès, H. 62,5 cm ; D. 61 cm

Inv. FNAC 90289, achat du FNAC à l'artiste, 1990, dépôt du FNAC

Jarre, 1990, grès, décor peint sur engobe clair, H. 76 cm ; D. 61,5 cm

Inv. MNC 26382, don Bernard Dragesco et Didier Cramoisian, 1991

Jarre, 1989, grès, décor sur peinture noire, H. 59,8 cm ; D. 58 cm

Inv. MNC 26351, don involontaire de l'artiste, 1991

Jarre, 1990, grès, décor sur peinture noire, H. 53,5 cm

Inv. MNC 26383, don Bernard Dragesco et Didier Cramoisian, Paris, 1991, dépôt à Marseille, château Pastré, musée de la faïence

■ Jarre, 2003, grès engobé, H. 73 cm

Inv. MNC 28207, acquis de la galerie DM Sarver, Paris, 2003 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)



Varlet Régine

■ Vase, 1990, raku, H. 35,5 cm

Inv. MNC 26416, don de l'artiste, 1991

Vernis Alain

(né en 1946)

■ Bol, 1995, raku, H. 9 cm ; D. 12 cm

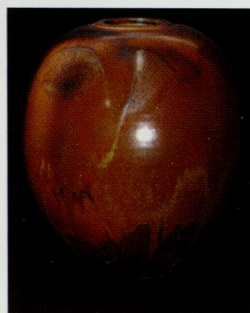
Inv. MNC 26892, acquis de la galerie DM Sarver, Paris, 1996 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

■ Bol, 1995, raku, H. 8,6 cm ; D. 10,5 cm

Inv. MNC 26893, acquis de la galerie DM Sarver, Paris, 1996 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

■ Bol, 1995, raku, H. 7,5 cm ; D. 10,4 cm

Inv. MNC 26894, acquis de la galerie DM Sarver, Paris, 1996 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)



Viallet-Kuhn Marie-Christine

(née en 1946)

■ Vase, 1984, grès émaillé, H. 40,2 cm

Inv. MNC 25206, acquis de l'artiste, 1984

Vase boule, 1984, grès émaillé, H. 16 cm

Inv. MNC 25207, acquis de l'artiste, 1984

Coupe, vers 1975, grès émaillé, H. 9,7 cm ; D. 29,5 cm

Inv. MNC 25208, acquis de l'artiste, 1984

Vigor Mary

(née en 1947, en Grande-Bretagne)

Vase en porcelaine à décor polychrome, 2003, H. 28,3 cm

Inv. MNC 28185, don anonyme, 2004

Viguié Jean-Charles

(né en 1938)

- *Le Jardin de midi*, ronde-bosse, onze éléments, 1983, terre cuite peinte, H. 80 cm

Inv. FNAC 10376, achat du FNAC à l'artiste, 1985, dépôt du FNAC, 1996



Vinck Antoine de

(1924-1992, né en Belgique)

- ◆ *Grande Idole*, ronde-bosse, 1990, grès, H. 117 cm ; L. 31 cm

Inv. MNC 26377, acquis de la galerie Épona, Paris, 1991

Femme assise, ronde-bosse, 1990, grès à couverte noire, H. 43,7 cm ; L. 18,2 cm ; Pr. 21,4 cm

Inv. MNC 26378, acquis de la galerie Épona, Paris, 1991

Viot Jean-Pierre

(né en 1936)

Sculpture géométrique, 1965, faïence, H. 40,3 cm ; L. 48,2 cm ; Pr. 13,2 cm à la base

Inv. MNC 27250, acquis de l'artiste, 1998 (campagne d'acquisition de céramique contemporaine)

- ◆ Sculpture pyramidale, 1985, *raku*, H. 34,8 cm ; L. 46,5 cm

Inv. MNC 25302, acquis de la galerie Sarver, Paris, 1986

- ◆ Sculpture pyramidale, 1985, *raku*, H. 45 cm ; L. 54 cm

Inv. MNC 25303, acquis de la galerie Sarver, Paris, 1986

Sculpture érigée, 1985, *raku*, H. 101 cm ; L. 22,5 cm ; L. 11,5 cm

Inv. MNC 25304, acquis de la galerie Sarver, Paris, 1986

Coupe, 2002, faïence, H. 22,5 cm ; L. 42 cm ; L. 35 cm

Inv. MNC 27994, don de la Société des amis du musée, 2003

Viot Camille

(né en 1947)

- ◆ Urne, 1983, *raku*, H. 40 cm ; D. 24 cm

Inv. FNAC 3291, achat du FNAC à la galerie Sarver, Paris, 1988, dépôt du FNAC, 1996

Urne, 1984, *raku*, H. 35 cm ; D. 32 cm

Inv. FNAC 3292, achat du FNAC à la galerie Sarver, Paris, 1988, dépôt du FNAC, 1996

Vivier Jean-Gilles

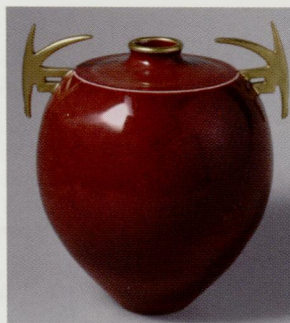
(né en 1959)

- Vase ovoïde, 1988, porcelaine dure à couverte rouge de cuivre, H. 17,5 cm ; D. 16 cm

Inv. MNC 26346, don de l'artiste, 1990

Coupe à couverte céladon, 1988, porcelaine dure, H. 12,6 cm ; D. 23,4 cm

Inv. MNC 26347, don de l'artiste, 1990



Weil Germaine

(1904-1993)

Vase, seconde moitié du xx^e siècle, grès émaillé, H. 19 cm ; L. 14,8 cm ; Pr. 9,2 cm

Inv. MNC 26802, don de la fille de l'artiste, Francine Koester, 1994

Vase, seconde moitié du xx^e siècle, terre vernissée, H. 4,5 cm ; D. 14,5 cm

Inv. MNC 26803, don de la fille de l'artiste, Francine Koester, 1993

- Coupe, seconde moitié du xx^e siècle, grès émaillé, H. 5,6 cm ; D. 15,3 cm

Inv. MNC 26804, don de la fille de l'artiste, Francine Koester, 1993



Yousoufi Omar

(né en 1950, au Maroc)

- Reliures, rouleaux, paravent miniature, compressions, terre chamottée, H. 10,5 cm ; H. 11 cm ; L. 20 cm ; H. 10,5 cm ; H. 10,8 cm ; L. 21,3 cm ; H. 10,5 cm ; H. 8,8 cm ; H. 9,2 cm ; H. 27 cm ; L. 18 cm ; L. 17,5 cm ; H. 14,6 cm ; H. 21 cm ; H. 15 cm ; H. 13,5 cm

Inv. FNAC 1768-10 à FNAC 1768-16, achat du FNAC à l'artiste, 1981, dépôt du FNAC, 1987



Bibliographie

- ABADIE Daniel, *Alechinsky, Toiles, grès et porcelaines*, 1994, Paris, 1994 (n° 84 de *Repères, cahiers d'art contemporain*).
- ANONYME, *Nili Pincas, sculptures*, s. l., 1992.
- ANONYME, *Dialogues céramiques, Camille Virot*, Dunkerque, 1994.
- ANONYME, *Dialogues céramiques, Thibaut Chagué*, Dunkerque, 1994.
- ANONYME, *Dialogues céramiques, Daphné Corregan*, Dunkerque, 1995.
- ANONYME, *Dialogues céramiques, Gérard Quinchez*, Dunkerque, 1995.
- ANONYME, *Dialogues céramiques, Jacques Kaufmann*, Dunkerque, 1996.
- ANONYME, *Dialogues céramiques, Bernard Dejonghe*, Dunkerque, 1997.
- ANONYME, *Nicole Crestou, terres crues, installations*, 1984-1996, s. l., 1999.
- ANONYME, *Robert Deblander, L'œuvre céramique 1951-2001*, Vendin-le-Vieil, 2001.
- ANONYME, *Fouilhoux*, Blois, 2002.
- BAILLY Jean-Christophe, BARTHES Roland et une réunion d'auteurs, *Le Grand Livre de Jean-Luc Parant*, Paris, 2000.
- BAILEY John et THIMONNIER Bernard (sous la direction de), *La Borne, un village de potiers, A potter's village*, La Borne, 1987.
- BENGI Jean de et GAILLY Stanislas de (sous la direction de), *10 artistes / 10 céramistes, « Et la terre en ses graines ailées, comme un poète en ses propos, voyage... »*, Paris, 2004.
- BERNADOTTE Lennart, *Min vän Hans Hedberg, My friend Hans Hedberg*, Suède, 1992.
- COMPAIN-GAJAC Catherine, *Jean-Jacques Prolongeau, céramiste, 1917-1994*, s. l. s. d.
- CURZI Lucien, *Champy*, Paris, 1989.
- DECKER Émile (introduction), *Mémoires du lieu, Installations, Jacques Kauffmann*, Sarreguemines, s. d. [2000 ?].
- DUPIN Jacques (préface de), *Alechinsky, laves émaillées*, Paris, 1998 (n° 53 de *Repères, cahiers d'art contemporain*).
- ENNÈS Pierre
– *La Vierge et le Taureau, Les Capron, céramistes*, Paris, 2003.
– *Jean Derval, un élu de la céramique*, Paris, 2004.
- FARÉ Michel
– *La Céramique contemporaine*, Paris, 1954.
– *Georges Jouve*, Paris, 1965.
- FAY-HALLÉ Antoinette
– *Pierre Bayle*, Paris (galerie DM Sarver éditeur), 1996.
– (préface de), *Jacotte et Roger Capron, céramistes*, Stuttgart et Vallauris, 2001.
- GAVEAU Gérard, *Ben-Lisa*, Bruxelles et Hambourg, 1984.
- GIREL Jean, *Paroles de feu, les fours à bois*, La Capelle-Biron, 2000.
- GIREL Jean, GAY-BARBIER Gérard et LE GOFF Danièle, *Alain Girel ou le paradis retrouvé*, Guidel, 2002.
- HINDRY Ann, BONNET-BIDAUD Jean-Marc et LANG Luc, *Daniel Pontoreau*, Arles, 2002.
- JACQUINOT Jean, *Dialogues céramiques, Collection Bueno*, Dunkerque, 1995.
- LAJOIX Anne, *L'Âge d'or de Vallauris*, Paris, 1995.
- LAMBERCY Philippe, MONTMOLLIN Daniel de et PIGANOL Pierre, *Daniel de Montmollin, le Secret partagé*, Vendin-le-Vieil, 1990.
- LEACH Bernard
– *A potter's book*, Londres, 1940, 1^{re} édition en français, *le Livre du potier*, Paris, 1973, 2^{de} édition en français, Vendin-le-Vieil, 2003.
– *Hamada potter*, Tokyo, 1975, 1^{re} édition française, *Hamada le potier*, Fribourg, 1976.
- LEVY Loly, *Nello Levy, Œuvres 1940-1992*, Paris, 1998.
- LITH Jean-Paul van, *la Céramique, Dictionnaire encyclopédique*, Paris, 2000.
- MCCULLY Marilyn, *Céramiques de Picasso*, s. l. éditions Images modernes, 1999.
- MARIËN-DUGARDIN Anne-Marie et DUMORTIER Claire, *Céramique contemporaine, musées royaux d'Art et d'Histoire*, Bruxelles, 2004.
- MONTMOLLIN Daniel de
– *Le Poème céramique, introduction à la poterie*, Taizé, 1974.
– *L'Art des cendres, émaux de grès et cendres végétales*, Taizé, 1976.
- NICK Didier (sous la direction de), *Yves Mohy*, Aubais, 1999.
- NOËL Bernard, *Jean et Jacqueline Lerat céramistes*, Paris, 1994.
- PARANT Jean-Luc, *le Bouleversement*, Paris, 1990.
- PARANT Jean Luc et LYOTARD Jean-François, *Jean-Luc Parant, les yeux, les boules, les boules, les yeux*, Lyon, 1999.
- PRÉAUD Tamara et GAUTHIER Serge, *la Céramique, art du xx^e siècle*, Fribourg, 1982.
- RAMIÉ Georges, *Céramique de Picasso*, Vallauris, 1984.
- RAMIÉ Georges et Suzanne, *Céramiques de Picasso*, Genève, 1948.
- SAVE Colette, *edmée delsol*, Aubais, 2000.
- STAUDENMEYER Pierre
– *La Céramique française des années 50*, Paris, 2001.
– *Roger Capron, céramiste*, Paris, 2003.
- VALLET Albert, *la Céramique architecturale*, Paris, 1982.
- VIROT Camille (préface), *Bernard Dejonghe*, Paris, 1992.
- WOLGENSINGER Jacques, *Gilbert Portanier Céramique*, s. l., 1988.

Expositions

- 1962, *Maîtres potiers contemporains*, Paris, musée des Arts décoratifs.
- 1963, *le Grès contemporain*, Sèvres, musée national de Céramique.
- 1966, *Vingt-six potiers de France*, Châteauroux, couvent des Cordeliers.
- 1970, *Céramique contemporaine*, Paris, bibliothèque Forney.
- 1979, *la Céramique française contemporaine*, Châteauroux, couvent des Cordeliers, introduction de Jean Doucet.
- 1980, *les Métiers de l'art*, Paris, musée des Arts décoratifs.
- 1981, *la Céramique contemporaine, sources et courants*, Paris, musée des Arts décoratifs, catalogue par Yvonne Brunhammer et Marie-Laure Perrin.
- 1981, *Première Biennale nationale de céramique contemporaine de Châteauroux, organisée par la ville de Châteauroux*, Châteauroux, couvent des Cordeliers.
- 1982-1985, *Terres*, Paris, centre Georges-Pompidou, locaux des ateliers d'enfants.
- 1983, *Joulia, céramiques-sculptures 1950-1983*, Saint-Amand-les-Eaux, musée.
- 1983, *Première Biennale nationale de céramique contemporaine de Châteauroux*, Châteauroux, couvent des Cordeliers.
- 1983, *De la terre et du feu, Cinq Potiers contemporains, Pierre Bayle, René Ben-Lisa, Claude Champy, Jean Girel, Daniel de Montmollin*, Sèvres, musée national de Céramique, catalogue par Antoinette Fay-Hallé et Elisabeth Fontan.
- 1984, *Créer la terre; exposition Art contemporain, céramique, sculpture à l'occasion du centenaire Gaston Bachelard*, Romilly-sur-Seine, catalogue de Jacques Defert, conseiller à la DRAC de Champagne-Ardenne.
- 1985, *Céramique, 3^e Biennale de Châteauroux* (pays invité, le Japon), Châteauroux, couvent des Cordeliers, musée-hôtel Bertrand, catalogue par Jean-Pierre Viot.
- 1986, *Terre de France*, exposition itinérante, Venlo, Amsterdam (Pays-Bas), Hohr-Grenzhausen (Allemagne), Mâcon (France), musée des Ursulines.
- 1987, *Quatrième Biennale de Châteauroux* (invité, la manufacture nationale de Sèvres), Châteauroux, couvent des Cordeliers.
- 1988, *Yoland Cazenove, céramiste, rétrospective 1950-1986*, Orléans, musée des Beaux-Arts.
- 1989, *Sèvres, musée national de Céramique, Nouvelles Acquisitions, 1979-1989*, Sèvres, musée national de Céramique, catalogue sous la direction d'Antoinette Fay-Hallé.
- 1989, *Jean et Jacqueline Lerat*, Treigny, château de Ratilly.
- 1989, *Biennale de céramique de Châteauroux; tout ce que vous faites avec la terre nous intéresse*, Châteauroux, couvent des Cordeliers.
- 1990, *Métiers d'art, L'Europe des céramistes*, Auxerre, abbaye de Saint-Germain, catalogue sous la direction de Mireille Bazin.
- 1990, *XII^e Biennale internationale de céramique d'art*, Vallauris, musée Magnelli, musée de la Céramique, catalogue sous la direction d'Alain Maunier.
- 1990-1992, *Vassil Ivanoff, 1897-1973, Grès*, Bourges, musée du Berry, Roanne, musée Joseph-Déchelette, Chauvigny, musée municipal, etc.
- 1991, *Figures libres, 54 œuvres céramiques contemporaines de Pablo Picasso*, Gérard Lachens, Gilbert Portanier et Jean-Paul van Lith, Aubagne, Comœdia.
- 1991, *Terre 6^e Biennale de Châteauroux* (pays invité, la Belgique), Châteauroux, couvent des Cordeliers, collège Marcel-Duchamp, musée-hôtel Bertrand, catalogue par Jean-Pierre Viot.
- 1991, *Michel Gardelle, Céramiques, Peintures*, Mont-de-Marsan, musée Despiau-Wlérick.
- 1991, *Collection Fina Gomez, 30 ans de céramique contemporaine*, Paris, musée des Arts décoratifs, catalogue sous la direction d'Yvonne Brunhammer, par Marie-Laure Perrin.
- 1991, *Hommage à Bernard Palissy*, Paris, musée des Arts décoratifs.
- 1991, *Catherine Vanier, poteries récentes*, Roanne, musée Joseph-Déchelette, catalogue par Geneviève Becquart.
- 1991, *Paul Beyer, potier, 1873, 1945*, Roanne, musée Joseph-Déchelette, catalogue par Éric Moinet.
- 1991, *Rétrospective Jean-Paul van Lith, Céramique et verre 1957-1991, De l'or et du feu*, Sèvres, musée national de Céramique.
- 1991-1992, *Picasso, une nouvelle dation*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Marseille, musée Cantini, Bordeaux, galerie des Beaux-Arts, etc.
- 1992-1993, *Terres sensuelles, Vassil Ivanoff, 1897-1973*, Sèvres, musée national de Céramique, catalogue sous la direction d'Antoinette Fay-Hallé.
- 1993, *7^e Biennale de Châteauroux* (pays invité, la Belgique), Châteauroux, couvent des Cordeliers, collège Marcel-Duchamp, musée-hôtel Bertrand, catalogue par Jean-Pierre Viot.
- S. D. [1993 ?] *Jacky Coville*, Paris, galerie Michèle Sadoin.

- 1993, *Pascal Mourgue, Brûlures de terre*, Paris, Clara Scremini Gallery.
- 1993, *Céramiques contemporaines, pièces de la collection Charles-Adrien Bueno*, Villiers-Saint-Benoît, musée d'Art et d'Histoire de Puisaye, Vallery, château, Ancy-le-Franc, Faïencerie.
- 1993, *Keramik Europas, European ceramics, Céramique européenne*, Westerwald, Keramikmuseum, Leeuwarden, Museum Het Prinsessehof, Mulhouse, maison de la Céramique, R0 Gudhejem, Bornholm Kunstmuseum.
- 1994, *10 céramistes aixois autour des années 50*, Aix-en-Provence, musée Granet.
- 1994, *Hans Hedberg, Rétrospective*, Cagnes-sur-Mer, château-musée, catalogue par Bo Lagercrantz.
- 1994, *Nicole Giroud, États de vie, sculptures et dessins*, Saint-Quentin-en-Yvelines, théâtre, catalogue par Jean Terrail.
- 1994, *Robert Deblander, Faïences décorées contemporaines 1950-1957*, Villiers-Saint-Benoît, musée d'Art et d'Histoire de Puisaye.
- 1995, *8^e Biennale de Châteauroux* (pays invité, la Suisse), Châteauroux, couvent des Cordeliers, Équinoxe-La Médiathèque, musée-hôtel Bertrand, catalogue par Jean-Pierre Viot.
- 1995, *Céladon d'hier et d'aujourd'hui*, La Capelle-Biron, musée Bernard-Palissy, catalogue par Monique Crick et les céramistes exposants.
- 1996, *Fance Franck, poteries et porcelaines*, Bordeaux, musée des Arts décoratifs, catalogue par Jacqueline du Pasquier.
- 1996, *Raku, permanence et ruptures*, La Capelle-Biron, musée Bernard-Palissy.
- 1996, *Agathe Larpent*, Nice, musée d'Art moderne et d'Art contemporain.
- 1996, *Vallauris, 18 céramistes*, Vallauris, musée Magnelli, musée de la Céramique, catalogue par Dominique Forest.
- 1997, *9^e Biennale de Châteauroux* (pays invité, les Pays-Bas), Châteauroux, couvent des Cordeliers, catalogue par Jean-Pierre Viot.
- 1997, *Regard sur la céramique contemporaine*, Roanne, musée Joseph-Déchelette, catalogue par DM Sarver.
- 1998, *Jacky Coville*, Biot, centre des arts et de la culture Henri-Carpentier.
- 1998, *10 céramistes et la terre*, Fréjus, villa Auréliacé.
- 1998, *le Bois, le feu, l'email*, La Capelle-Biron, musée Bernard-Palissy, catalogue par Jean Girel.
- 1998, *la Magie du feu, Yoland Cazenove*, Orléans, musée des Beaux-Arts, catalogue par Catherine Georget.
- 1998, *Portanier, un magicien des couleurs*, Sèvres, musée national de Céramique, catalogue par Antoinette Fay-Hallé.
- 1998, *le Geste et la couleur, une poétique céramique; 16^e Biennale internationale de céramique contemporaine de Vallauris*, musée Magnelli, musée de la Céramique catalogue par Carole Andreani.
- 1998, *Suzanne Ramié, Atelier Madoura*, Vallauris, atelier Madoura, catalogue par Yves Peltier.
- 1998, *2^e Salon Céramique française contemporaine*, Villeurbanne, espace Tête d'or.
- 1999, *10^e Biennale de céramique contemporaine de Châteauroux* (pays invité, Taiwan), Châteauroux, couvent des Cordeliers, collège Marcel-Duchamp.
- 1999, *le Bois, le feu, le grès, l'engobe, le sel*, La Capelle-Biron, musée Bernard-Palissy, catalogue par Jean Girel.
- 2000, *Bernard Dejonghe, Siliciums – Nuages clairs*, Bourges, château d'eau et maison de la culture, introduction de Michel Pobeau.
- 2000, *Daniel de Montmollin 1970-2000, collection Charles-Adrien Bueno*, Cluny, écuries Saint Hugues.
- 2000, *le Bois, le feu, sigillées, patines et fumées*, La Capelle-Biron, musée Bernard-Palissy, catalogue par Jean Girel.
- 2000, *Céramistes de Puisaye et leurs invités européens*, Le Châneau, Treigny, Yonne.
- 2000, *De la couleur et du feu, Céramiques d'artistes de 1885 à nos jours*, Marseille, château Pastré – musée de la Faïence, catalogue sous la direction de Danièle Maternati-Baldouy.
- 2000, *Temps réciproques, Agathe Larpent*, Martigues, musée Ziem.
- 2000, *17^e Biennale internationale de céramique contemporaine de Vallauris*, Vallauris, musée Magnelli, musée de la Céramique, catalogue sous la direction de Cécile Dazord et de Dominique Forest.
- 2000-2001, *Jacques Kaufmann, structures de Boue et travaux en cours*, Genève, forum de Meyrin et halles de l'Île, Wil, Kunsthalle.
- 2001, *11^e Biennale de céramique contemporaine de Châteauroux, Finlande – France, Amiens – Terre-feu*, Châteauroux, couvent des Cordeliers, catalogue sous la direction de Jean-Pierre Viot, école municipale des beaux-arts, catalogue sous la direction de Jean-Pierre Viot.
- 2001, *Daphné Corregan*, Dieulefit, maison de la Terre, catalogue par Frédéric Bodet.
- 2001, *Rouge de cuivre, peau de pêche, sang de bœuf, clair de lune*, La Capelle-Biron, musée Bernard-Palissy, catalogue par Monique Crick et Françoise Espagnet.
- 2001, *Céramistes contemporains*, Le Châneau, Treigny, Yonne.

Revue et articles

2001, *Claude Champy, céramique*,
Nançay, grenier de Villâtre, galerie
Capazza.

2001, *Jacques Blin, céramiste*,
Paris, galerie À rebours, catalogue par
Patrice Favardin et Karine Lacquement.

2001, *Valentine Schlegel, céramiques*,
1950-1958,
Paris, galerie Mouvements Modernes,
catalogue par Pierre Staudenmeyer.

2002, *Vallauris, naissance d'un style*,
Malicorne, espace faïence, catalogue par
Pierre Staudenmeyer.

2002, *Gérard Lachens, un céramiste
singulier, 1952-2001*,
Marseille, château Pastré – musée de la
Faïence, catalogue sous la direction de
Danièle Maternati-Baldouy.

2002, *XVIII^e Biennale internationale de
céramique d'art*,
Vallauris, salle municipale, catalogue
sous la direction de Jean-Paul van Lith.

2003, *René Ben-Lisa, la céramique
ou l'harmonie poétique*,
Aix-en-Provence, musée des Tapisseries.

2003, *12^e Biennale de céramique
contemporaine de Châteauroux*
(pays invité, le Québec), Châteauroux,
couvent des Cordeliers, musée-hôtel
Bertrand, collègue Marcel Duchamp,
catalogue par Jean-Pierre Viot.

2003, *Céramiques contemporaines*,
Troyes, maison de l'Outil et de la Pensée
ouvrière, catalogue sous la direction de
Chantal Deroin.

2004, *les Lustres et les rêveries de la
lumière, Terre et Terres 2004*,
L'Oulmie, Lomers.

2004, *Céramiques d'Alain Vernis*,
Mont-Beuvray, Bitracte, musée de la
Civilisation celtique.

2004, *Picasso et la céramique*,
Québec, musée national des Beaux-Arts,
Toronto, Gardiner Museum of Ceramic
Art, Antibes, musée Picasso.

Ateliers d'Art, Paris, depuis 1995.

La Céramique moderne, sous la direction
de Milutin Krstic, Pierrefitte-sur-Seine,
depuis 1960.

La Revue de la céramique et du verre, sous
la direction de Sylvie Girard, Vendin-le-
Vieil, depuis 1982.

L'Atelier des Métiers d'art, puis *l'Atelier*,
sous la direction de Colette Save, 1975-
1992.

Le Courrier des Métiers d'Art, publication
de la SEMA, Paris, depuis 1976.

ANONYME, « Potiers d'aujourd'hui »,
Zodiaque, n° 57, juillet 1963.

FAÿ-HALLÉ Antoinette

– « De la faïence au grès. La céramique
française de 1955 à 1968 », *Sèvres, Revue
de la Société des amis du musée national
de Céramique*, n° 5, 1996, p. 19-26.

– « À la découverte de la céramique
contemporaine », *l'Estampille / l'Objet
d'art*, n° 361, septembre-octobre 2001,
p. 32-37.

– « La céramique contemporaine à travers
les collections privées françaises », *Salon
international de la céramique de
collection et des arts du feu*, n° 3, 2001.

– « Claude Champy, un maître du grès et de
l'émail », *l'Estampille / l'Objet d'art*,
n° 371, juillet-août 2002, p. 12-13.

– « Pierre Bayle, une technique remontant à
l'Antiquité pour une expression
contemporaine », *l'Estampille / l'Objet
d'art*, n° 368, avril 2003, p. 20-21.

Crédits photographiques

Paris, Réunion des musées nationaux
© Martine Beck-Coppola à l'exception de :
Gaby Giodano (ill. F. Chabaneix) : p. 165
Paris, musée des Arts décoratifs : p. 9

Tous droits réservés pour les illustrations non citées dans
cette liste, pour celles fournies par les auteurs et pour les
collections particulières.

Publication du département de l'Édition
dirigé par Catherine Marquet

Responsable d'édition
Josette Grandazzi

Relecture
Katia Lièvre

Documentation photographique
Agnès Reboul
Vladana Jonquet

Fabrication
Hugues Charreyron

Conception graphique et mise en pages
Gilles Huot, HDL Design

Photogravure
Bussièrès, Paris

Impression et brochage en France sur
les presses de l'imprimerie Aubin à Ligugé

Dépôt légal : avril 2005
ISBN : 2-7118-4953-8
EC 70 4953





Réunion
des Musées
Nationaux

Ce livre présente l'œuvre de soixante céramistes (il y en a d'autres !) choisis pour incarner l'extraordinaire floraison de la céramique de ces cinquante dernières années. Cette période a vu se succéder bien des styles : la faïence chaleureuse des années 1950, le grès sauvage des années 1970, la libération créatrice depuis les années 1980.

Les pièces reproduites ici ont toutes été acquises par le musée national de Céramique de Sèvres, en une vingtaine d'années, grâce à une politique systématique de représentation de la création de notre temps. Il s'agissait de montrer l'art céramique tel qu'on le conçoit aujourd'hui, œuvre d'artistes affranchis des contraintes de la production industrielle (ce n'est que depuis 1878, sous l'influence des grès japonais, que des céramistes ont commencé à travailler seuls, sans l'appui de manufactures) : les personnalités de chacun s'expriment librement, tous faisant de la « belle ouvrage », parce que cela ne retire rien au génie.

On n'avait jamais, avant cet ouvrage, raconté cette histoire dans sa continuité historique et dans sa diversité artistique : c'est une révélation !



9 782711 849536

Prix : 35 €

ISBN : 2-7118-4953-8

EC 70 4953