

# Sèvres

1740

## HISTOIRE DE LA MANUFACTURE NATIONALE DE SEVRES

**Par Tamara Préaud**

Conservatrice en chef

Responsable du département des collections

Manufacture nationale de Sèvres

- I Les Premières années
- II L'Elaboration d'un style nouveau
- III 1759 – 1780
- IV De 1780 à la Révolution
- V La Période révolutionnaire
- VI La Direction d'Alexandre Brongniart
- VII La Deuxième République
- VIII Le Second Empire
- IX 1870 – 1890
- X L'Art nouveau
- XI L'Entre-deux-guerres
- XII 1945 – 2005

# Sèvres

1740

La porcelaine se distingue des autres corps céramiques par des caractéristiques particulières : elle est blanche, sonore, translucide et, surtout, parfaitement imperméable. Apparue en Chine vers le VIII<sup>e</sup> siècle de notre ère, elle fut rapidement introduite par des voyageurs et marchands au Moyen-Orient et en Europe où les premières pièces suscitèrent l'admiration et furent considérées comme des trésors dignes de recevoir de somptueuses montures d'orfèvrerie. Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, l'établissement de rapports commerciaux avec le « Céleste Empire » par les Portugais, vite supplantés par les Hollandais, amena l'importation massive d'objets produits spécialement. Parallèlement, les différents pays européens cherchèrent à imiter cette matière remarquable.

Les Italiens furent les premiers, vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, à mettre au point, dans un laboratoire installé à Florence et protégé par les ducs de Médicis, un produit de remplacement présentant les mêmes qualités, faute d'avoir identifié et découvert les matières premières utilisées en Chine. Ce matériau reçut plus tard le nom de pâte tendre parce que l'acier pouvait facilement rayer sa couverte. Il s'agit d'un mélange d'élaboration compliquée constitué d'une sorte de verre blanc cuit, puis pilé (la fritte) mélangé à diverses argiles blanches et malléables. En France, la porcelaine tendre fut produite d'abord en quantité très restreinte à Rouen par Louis Poterat vers 1675 ; les Chicaneau-trou furent les premiers à en fabriquer régulièrement à Saint-Cloud et à Paris à partir des toutes dernières années du XVII<sup>e</sup> siècle ; les recherches semblent d'ailleurs avoir été très actives à Paris durant le premier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle et un nouvel établissement de quelque importance fut ouvert en 1730 à Chantilly sur les terres du duc de Bourbon, prince de Condé.

L'Europe entière se passionnait alors pour la porcelaine et c'est dans une atmosphère de rivalité économique, d'espionnage industriel, de débauchage des « arcanistes » exacerbés par la surenchère entre les importations considérables des Compagnies des Indes et les pièces venues de Saxe, où la première fabrique de véritable porcelaine (dite dure, par opposition à la pâte tendre) avait été fondée en 1710 à Meissen, que se situe la naissance de la Manufacture de Vincennes-Sèvres.

A ce moment, en France, les pièces produites présentaient toutes le même défaut d'une pâte d'une blancheur imparfaite ; au point qu'à Chantilly on ajoutait de l'étain dans l'émail pour le rendre plus blanc, comme on le faisait pour les faïences.

## I- LES PREMIERES ANNÉES

### La Fondation

Précisément à Chantilly, un ancien charpentier nommé Claude-Humbert Gérin découvrit qu'en ajoutant de l'alun calciné dans la fritte, il obtenait une porcelaine parfaite. Cette découverte eut probablement lieu juste avant la mort du duc de Bourbon (janvier 1740), protecteur de l'entreprise installée sur ses terres, donc au plus mauvais moment pour essayer une mise en pratique forcément onéreuse. Gérin, avec l'accord du directeur de la fabrique, persuada quelques ouvriers de quitter Chantilly pour venir avec lui essayer de tirer parti de son invention.

Ils réussirent à intéresser le contrôleur général des Finances, Philibert Orry qui, soucieux de limiter les sorties de devises entraînées par les achats à l'étranger, leur permit à l'automne 1740 d'utiliser deux tours désaffectées du château royal de Vincennes, leur avança 10.000 livres prises sur le Trésor royal, puis envoya au printemps 1741 son demi-frère, Jean-Henri-Louis de Fulvy, intendant des Finances et commissaire du roi auprès de la Compagnie des Indes -donc habitué à la porcelaine orientale- juger de leurs progrès. Ceux-ci parurent suffisants pour décider Fulvy à financer le petit atelier, ce qui permit d'augmenter sensiblement le nombre des ouvriers et de progresser dans les innombrables mises au point nécessaires. En juillet 1745, un privilège royal fut accordé à l'entreprise, seule autorisée désormais en France à fabriquer de la « porcelaine façon de Saxe... peinte et dorée à figures humaines ». C'était anticiper puisqu'à cette date, seules pâtes et couvertes donnaient satisfaction ; mais indiquer clairement des ambitions novatrices : il ne s'agissait plus de peindre avec quelques rares couleurs transparentes posées en à-plat, mais d'imiter Meissen en établissant une riche palette de couleurs opaques pouvant être nuancées et mélangées, permettant de peindre de véritables tableaux en miniature.

### La société Charles Adam

Le privilège fut accordé au nom de Charles Adam (valet de chambre et prête-nom de Fulvy) qui constitua aussitôt une société d'actionnaires pour financer une entreprise que tous espéraient profitable. Des progrès décisifs prirent place au cours des années suivantes : mise au point progressive de la palette à partir de 1747 ; amélioration du four de cuisson des pâtes et couvertes (1746) ; construction d'un four tunnel pour la cuisson des couleurs et achat des secrets de la pâte et de la couverte, de la préparation et de la pose de l'or (1748). Le nombre des ouvriers ne cessa d'augmenter et on put enfin faire état d'une véritable production : outre les petites boîtes, étuis, pommes de cannes et autres menus objets courants dans toutes les fabriques, on note l'apparition de quelques pièces de service simples : pots à sucre, jattes, tasses et soucoupes, de petits vases et des statuettes laissées en blanc ou colorées. Ces objets étaient décorées de paysages animés, de fleurs ou d'oiseaux raides et isolés, inspirés surtout de gravures anciennes et traités dans des couleurs sombres et denses ; les décors pouvaient être posés directement sur le fond, souvent de façon maladroite par rapport aux galbes, ou inscrits dans des cadres anguleux.

La production la plus abondante, celle qui connut le plus grand succès et qui explique la progression constante des ventes, fut celle des fleurs modelées ; non plus une maladroite flore imaginaire, mais de véritables portraits botaniques d'espèces identiques fiables que les marchands/merciers montèrent sur toutes sortes de pièces d'ornement (lanternes, pendules, écrioires) ou réunirent en bouquets, leur ajoutant tiges et feuilles de laiton verni. L'exemple le plus spectaculaire est le somptueux bouquet présenté à la dauphine Marie-Josèphe de Saxe en 1748 et envoyé par elle à son père ; il faisait suite à des ensembles similaires offerts en 1747-1748 à la reine, au roi et à M<sup>me</sup> de Pompadour et réunissait un bouquet dans un grand vase orné de fleurs appliquées et deux groupes de côté sur une riche base en bronze doré. On avait fait appel, pour cette terrasse, à l'orfèvre Jean-Claude Chambellan, dit Duplessis, qui fut dès lors chargé de dessiner toutes les formes, amorçant un passage de l'imitation

des modèles saxons et orientaux à un style plus souple et original. Ces avancées remarquables coûtèrent cependant fort cher ; même si les actionnaires avaient éprouvé le soulagement que le roi accepte à plusieurs reprises de participer aux appels de fonds incessants, il n'en demeurait pas moins que l'entreprise représentait pour chacun un investissement considérable et incertain.

## II- L'ELABORATION D'UN STYLE NOUVEAU

### La société Eloy Brichard

L'arrivée en janvier 1751 du peintre Jean-Jacques Bachelier à la tête de la décoration et la mort de Fulvy en mai de la même année précipitèrent une évolution du style, probablement encouragée par la marquise de Pompadour : c'est sans doute grâce à elle que fut évitée une tentative de prise de pouvoir interne par de nouveaux actionnaires, au moyen d'une mainmise royale : nomination d'un commissaire du roi, Jacques-Dominique Barberie de Courteille et, surtout, du savant Jean Hellot, chargé de noter, d'améliorer et de réserver au souverain tous les secrets et procédés. Cette crise aboutit à la dissolution en 1752-1753 de la société Charles Adam, dont Louis XV remboursa les membres, devenant ainsi propriétaire de l'établissement. Craignant l'impopularité des dépenses où l'entraînait madame de Pompadour, le roi préféra cependant ne pas rendre publique cette acquisition : il confia donc la gestion des actifs à une deuxième société constituée au nom d'Eloy Brichard et marqua sa protection en renouvelant le privilège et en souscrivant un quart du capital.

Les années 1749-1753 virent un immense effort de création : les pièces de service apparurent en si grand nombre que l'on dut décider en 1751 de donner à chacune un nom précis afin d'éviter les confusions ; Duplessis dessina ainsi de nombreuses variantes pour chacune des formes, tout en multipliant celles-ci jusqu'à pouvoir constituer des services de tables complets. Les décors évoluèrent de façon spectaculaire : Hellot mit au point des fonds colorés, bleu lapis et jaune (1751), violet (1753), vert (1753-1756), bleu céleste (1753) ; Bachelier fit utiliser des modèles gravés contemporains ; les couleurs furent améliorées par Jean Hellot ; tout ceci aboutit à des pièces d'un aspect entièrement nouveau avec leurs réserves aux courbes douces à riches entourages de feuillages et d'ornements en or renfermant des décors en couleurs claires et pures. Le service à fond bleu céleste et décor de fleurs et fruits livré en 1753-1755 à Louis XV est typique de ce nouveau style d'un baroque élégant et mesuré.

### L'invention du Biscuit

Dans le domaine de la sculpture, un pas décisif fut également franchi au cours de ces années avec la décision de laisser des œuvres en biscuit, c'est-à-dire sans couverte brillante. Les premières figurines avaient été au moins partiellement modelées et de qualités fort inégales ; il s'agissait d'œuvres isolées destinées à être intégrées dans des ensembles décoratifs ou à orner meubles et cheminées. On voit citer dès 1748 des « enfants Boucher » et, même s'il s'agit au départ de gravures, nous savons que le peintre fut directement sollicité dès 1749. On imagine qu'il ne fut pas étranger à la décision de faire appel à de bons praticiens pour la mise au point des modèles et d'employer des moules permettant des éditions régulières qui présentaient l'avantage de pouvoir remplacer avantageusement les figurines en sucre utilisées jusqu'alors pour le décor des tables. Le désir d'imiter ces ornements éphémères, la volonté de ne pas noyer sous l'émail le délicat travail de repassage dû à d'habiles sculpteurs et le souci d'éviter les risques d'un nouveau passage au feu qu'exigeait la mise en couverte durent concourir à l'adoption du biscuit qui connut un succès immédiat et durable.

### L'installation à Sèvres

Dès octobre 1752, grâce à cette intense activité, la Manufacture put ouvrir un magasin dont le chiffre de vente ne cessa d'augmenter. Bien entendu, ces produits de luxe ne s'adressaient qu'à une clientèle

# Sèvres

1740

fortunée : membres de la famille royale, nobles courtisans, grands financiers, riches amateurs étrangers. A la fois pour se rapprocher de la Cour et parce que les locaux disponibles à Vincennes devenaient trop exigus et malcommodes, « Messieurs les intéressés » décidèrent dès l'automne 1751 de se déplacer ; il achetèrent en 1752 un terrain à Sèvres, idéalement situé entre Paris et Versailles et tout près du château de Bellevue qui appartenait à madame de Pompadour, et firent construire un vaste bâtiment où l'on aménagea un appartement destiné au roi. Le transfert eut lieu en 1756, et l'on imagine le bouleversement que dut amener l'arrivée dans la petite bourgade des deux cents ouvriers chargés de familles. Ces travaux ambitieux pesèrent lourdement sur l'endettement de la compagnie et les actionnaires furent contraints de recourir aux emprunts et aux expédients financiers, multipliant les appels au secours jusqu'à ce que finalement Louis XV accepte, en octobre 1759, de les rembourser et de faire exploiter la Manufacture à ses frais, sous le contrôle des hommes déjà en place et choisis par lui : le ministre d'Etat Léonard-Jean-Henri Bertin, le commissaire Courteille, le directeur Jacques-René Boileau et le chimiste Jean Hellot, auquel fut adjoint son collègue Pierre-Joseph Macquer. C'est que, depuis 1752, la Manufacture n'avait cessé de progresser : profitant de la guerre de Sept Ans, elle avait définitivement éclipsé sa rivale saxonne et donnait désormais le ton à toute la porcelaine européenne. Son renom était tel que, dès 1756-1758, le roi de France avait pu offrir des services en porcelaine au roi Frédéric V de Danemark et à l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche, inaugurant ainsi une longue tradition de présents diplomatiques.

Au cours de la gestion de la société Eloy Brichard, la Manufacture n'avait cessé d'enrichir sa production ; pour les services de table et de déjeuner, elle avait encore mis au point pièces nouvelles ou variantes. Les décors moulés en relief sous l'émail et inspirés de modèles saxons ou orientaux avaient cédé la place à des surfaces lisses plus aptes à recevoir fonds de couleur et décors, en dépit du fait que presque chacune des formes de base possédait une réplique ornée du relief dit « feuille de chou ». Les pièces de décoration et d'agrément, qui restaient souvent utilitaires, avaient fait leur apparition : arrosoirs, paniers, lanternes, fontaines, objets de toilette. Surtout, les vases s'étaient multipliés : caisses pour fleurs fraîches ou de porcelaine, pots-pourris ajourés, vases à réserve d'eau ou purement décoratifs. Leur style resta dans l'ensemble d'un baroque raisonnable, mises à part des extravagances comme les formes du *Vaisseau à mâts* ou du *Vase à têtes d'éléphants*, contrastant avec quelques détails novateurs tels les antiquisantes postes ajourées des plateaux carrés et rectangulaires (1758). Les fleurs modelées étaient brutalement passées de mode, le marché ayant été saturé par les imitations dues aux entreprises rivales, au mépris du privilège. Par contre, la sculpture en biscuit avait connu un développement considérable et le service livré à Louis XV comportait en 1755 un premier surtout : aux statuettes nouvellement créées étaient venus s'ajouter un pont, des terrasses et un millier de balustres. Boucher continuait d'être la principale source d'inspiration de groupes ou figures d'enfants ou d'adolescents dérivés du théâtre ou de la vie champêtre. Maurice-Etienne Falconet, nommé artiste en chef chargé de la sculpture en 1757, continua tout d'abord dans la même veine.

### III- LA PERIODE 1759-1780

#### Les turbulences administratives

La Manufacture vécut alors une période de stabilité extrêmement faste jusqu'à la mort de Courteille en novembre 1767. Bien que le souverain eût réclamé de sévères économies, les dépenses de personnel et de matériel ne cessèrent d'augmenter, parallèlement à la production. Il est difficile de juger aujourd'hui, en raison des modes de comptabilité anciens, si les bénéfiques croissants annoncés alors sont réels ; ils ne tiennent compte, en tout cas, ni des quatre-vingt-seize mille livres versées chaque année par le Trésor royal, ni du fait que tous les travaux d'entretien du bâtiment étaient pris en charge, ni même des frais d'amortissement. Il n'en reste pas moins que les recettes ne cessèrent de

# Sèvres

1740

croître, le souverain et les membres de sa famille donnant l'exemple à la fois par leurs achats personnels et par de nombreux cadeaux. Pour stimuler les ventes, chaque année, au moment du nouvel an, les créations les plus récentes étaient exposées et vendues dans les propres appartements du roi à Versailles. Enfin, de nombreux marchands diffusaient ces productions recherchées des amateurs.

Après la mort de Courteille, Bertin exerça directement son autorité sur la Manufacture qui traversa une période de troubles graves : le caissier Schonen signala lui-même en 1770 qu'il avait procédé avec l'argent de la caisse à des spéculations malheureuses, perdant ainsi plus de deux cent cinquante mille livres qu'il ne put finir de rembourser qu'en 1775 ; il fut remplacé par Claude-François Marmet, et l'on profita de l'occasion pour ramener prudemment la caisse de Paris à Sèvres, sous les yeux du directeur. Marmet étant mort dès 1771, Boileau obtint une gratification de quarante mille livres pour marier sa belle-sœur, M<sup>lle</sup> Briois, au nouveau caissier, M. de Lévison, avant de mourir le 2 septembre 1772. La direction de Sèvres fut alors confiée par Bertin à Melchior-François Parent, chargé depuis plusieurs années de suivre dans ses bureaux ce qui concernait l'établissement. Parent obtint que son fils lui succède au ministère, supprimant ainsi tout contrôle sur sa gestion, et fit en sorte, par une série de lettres hypocrites, que le ministre lui-même renvoie l'honnête Lévison en septembre 1773 pour le remplacer d'abord par Daniel-Jean-Philippe Blanchard, arrêté pour vol et comptes frauduleux en juin 1774, puis par le très jeune Pierre-Jean Roger dont la mère servait de prête-nom à Parent pour des achats d'immeubles depuis 1771. Pendant que Roger trichait sur les montants des salaires et dépenses quotidiennes, sans tenir de comptabilité précise, Parent continuait de spéculer avec les fonds qu'il aurait dû verser dans la caisse et des emprunts contractés au nom de la Manufacture. Il fallut qu'il soit traduit devant la grande chambre du Parlement de Paris pour « faux, banqueroute frauduleuse et soustraction d'effets » à l'automne 1778 pour que Bertin ouvre enfin les yeux. Parent et Roger furent emprisonnés et condamnés solidairement à rembourser les deux cent quarante mille sept cent vingt et une livres qui manquaient à Sèvres et remplacés, le premier par Antoine Régnier et le second par Angélique Barrau ; Bertin démissionna en mai 1780 et la Manufacture, confiée durant quelques mois au contrôleur général Necker, fut placée par celui-ci dans les attributions du directeur des Bâtiments, Claude-Charles d'Angiviller en septembre 1780. Alors enfin, la Manufacture retrouva le calme.

## La découverte de la pâte dure

Cette période malheureuse avait cependant été marquée par un événement considérable : la mise au point de la pâte dure. En fait, on avait dès l'origine souhaité produire cette matière fascinante, assez résistante pour que l'on pût y fondre la pâte tendre et capable de résister à des changements de température brutaux.

Tout le problème consistait à en identifier les éléments constitutifs et, surtout, à en trouver des gisements. Le kaolin, argile blanche qui forme la base du mélange nécessaire, avait été découvert en Saxe dès 1709, permettant la fondation de la Manufacture de Meissen. A Vincennes-Sèvres, dès 1747, Gérin et son aide Gravant mirent au point ensemble une formule utilisant des terres kaoliniques de l'actuelle Belgique, sans probablement se rendre compte de son importance. Depuis lors, on avait à plusieurs reprises payé des essais, le plus souvent infructueux, acheté (ou refusé) des secrets qui mettaient tous en œuvre des matériaux pris à l'étranger, cependant que Macquer se livrait à plus de mille expériences sur des terres françaises, les seules que l'on fût prêt à utiliser. En 1764, une polémique s'engagea entre le comte de Brancas-Lauraguais et le chimiste Guettard, chacun prétendant avoir été le premier à identifier des kaolins en France et à produire de la pâte dure. Bertin fit envoyer à tous les intendants le mémoire publié par Guettard à cette occasion avec des échantillons de kaolin, leur recommandant de faire chercher des terres semblables dans leur province et d'encourager leur exploitation. Des exemples furent également confiés à des géologues-chimistes amateurs de passage, entre autres à l'archevêque de Bordeaux en 1767. Celui-ci renvoya bientôt un peu de la terre si

# Sèvres

1740

recherchée, fournie par Marc-Hilaire Villaris, apothicaire de sa ville, qui la tenait de Jean-Baptiste Darnet, ancien chirurgien des armées installé à Saint-Yrieix. La légende veut que le véritable « inventeur » ait été madame Darnet, qui utilisait cette terre blanche pour la lessive. Villaris refusant de révéler le lieu d'origine du kaolin avant d'avoir été récompensé pour sa découverte, Macquer reçut du ministre l'ordre de se rendre sur place avec Robert Millot, le chef des fours, et de trouver lui-même le gisement. En présentant à Villaris des échantillons d'une terre similaire trouvée dans les environs de Dax, ils finirent par obtenir qu'il leur montre le gisement dont ils purent acheter le droit d'extraire au nom du roi. Villaris reçut quinze mille livres de récompense, Darnet fut chargé de surveiller l'extraction et l'expédition des terres, et Macquer seulement remboursé de son voyage dont il n'avait pas su garder le secret.

Restait à organiser la production de cette nouvelle porcelaine en principe plus simple à préparer, donc moins onéreuse. Il fallut cependant adapter les fours à la très haute température nécessaire et mettre au point cuvette et matériel d'enfournement. La décoration posa également des problèmes. On sut rapidement préparer l'or : non plus en le broyant longuement, comme celui qu'on utilisait avec la pâte tendre, mais en le préparant par voie chimique en le précipitant en particules beaucoup plus fines. Ce nouvel or se révéla rapidement susceptible d'être nuancé de rouge ou de vert, permettant des effets d'une grande subtilité. Il fallut aussi apprendre à préparer les couleurs qui, au lieu d'être pratiquement absorbées par la cuvette –donnant ainsi l'impression de fluidité caractéristique de la pâte tendre –, restaient à la surface où il était difficile de les faire adhérer et de leur donner le juste degré de brillant indispensable. De plus, comme les deux pâtes ne pouvaient se travailler dans les mêmes ateliers et qu'il n'était pas question de renoncer aux qualités artistiques de la pâte tendre, Parent dut faire doubler les salles de préparation et de façonnage et en profiter pour faire construire un nouveau moulin. Jusqu'à la fin du siècle, Sèvres continua de travailler les deux porcelaines.

## La production

La production ne semble guère avoir eu à souffrir des troubles administratifs. Les pièces de table créées à Vincennes continuèrent d'être utilisées même après que Catherine II de Russie eut commandé en 1777 un immense service aux formes spéciales (sans pour autant que celles-ci correspondent à des fonctions nouvelles), toutes inspirées de l'antique. La souveraine exigea cependant un fond bleu turquoise qui contraignit à utiliser la pâte tendre. De toutes les pièces créées pour elle, Sèvres ne retint pour sa production courante que l'assiette à bord lisse dite unie. Parmi les autres objets nouveaux figurent les plaques destinées à être montées dans des meubles ou à être présentées comme de véritables tableaux. C'est encore dans le domaine des vases que les inventions furent les plus nombreuses : parallèlement à la naissance de formes encore souples, on assista d'abord à l'apparition de curieux mélanges juxtaposant courbes baroques et ornements relevant du style alors nommé « grec » ou « sévère », par exemple avec le raide socle à cannelures dessiné en 1763 par Duplessis pour le *Vaisseau à mâts*. Peu à peu, les éléments antiquisants –postes, rinceaux, rosettes, lourdes guirlandes, méandres géométriques– furent intégrés à des formes plus rigoureuses, cette évolution étant probablement encouragée par Falconet, chef de la sculpture jusqu'à son départ pour la Russie en 1766, puis par Bachelier.

De même, à côté de ses nombreux groupes d'enfants, suivant l'impulsion donnée par Boucher, Falconet introduisit-il à Sèvres des œuvres mythologiques d'un goût plus classique, tel son *Pygmalion*. Bachelier, chargé de ce secteur en plus de celui de la décoration après 1766, accentua cette évolution en faisant éditer à la fois des modèles antiques comme le groupe de *Castor et Pollux* et des œuvres contemporaines fortement marquées par le style nouveau, tels le *Mercur* de Pigalle ou le *Faune* de Saly. Le surtout qu'il conçut pour le mariage du Dauphin et de Marie-Antoinette (1770) est typique, avec ses colonnades sévères et ses figures de divinités mythologiques tempérées par des fontaines et des groupes d'enfants. En 1773, la sculpture fut confiée à Louis-Simon Boizot qui créa des groupes

classicisants de tailles très diverses inspirés par la vie quotidienne, le théâtre, la mythologie et, surtout, l'allégorie.

Les fonds de couleurs continuèrent de se diversifier : rose vif (1758), bleu nouveau (1763), bleu Fallot (1769) et autres permirent des combinaisons sans cesse variées pour séduire une clientèle toujours soucieuse de la dernière mode : vert/bleu et vert/rose (1758), vert/rose/bleu (1760), rose marbré de bleu et d'or (vers 1762) ou cercles blancs du « fond Taillandier » par exemple. Des formes géométriques pures (cercle, ovale, rectangle) furent adoptées pour les cartels, entourées de simples filets d'or guilloché alors que les ornements en dorure, assagis et réguliers, ponctuaient les fonds. Les sujets peints restèrent extrêmement divers : les fleurs vont de somptueux bouquets réalistes noués ou placés dans des corbeilles à des semis de petites floraisons, imaginaires ou non. Les oiseaux, qui ne sont plus nommés après la fin des années 1760, sont souvent copiés d'après des modèles ornithologiques mais presque toujours représentés dans des paysages de pure fantaisie. Les miniatures copient des maîtres contemporains –Boucher, Van Loo- ou anciens, en particulier flamands, ou des compositions originales : scènes marines ou militaires. Parmi les nouveaux procédés de décor figurent la peinture de scènes en grisaille claire imitant le bas-relief et les têtes ou scènes sur fond brun-rouge pour imiter les camées antiques, qui constituent l'un des principaux éléments décoratifs du service de Catherine II (avec de véritables camées en pâte de porcelaine incrustés dans les pièces hautes). Les décors purement ornementaux imitant broderies ou étoffes sont innombrables. L'influence de la Chine, enfin, si forte sur tous les arts décoratifs de l'Europe du XVIII<sup>e</sup> siècle, se manifesta à Sèvres par une première série de pièces peintes vers 1760 par Charles-Nicolas Dodin, s'inspirant à la fois des *Chinoiseries* de Boucher et d'objets authentiques avec des couleurs imitant l'aspect translucide des productions chinoises puis, au début des années 1770, par de sobres vases monochromes montés en bronze.

#### IV- LA PERIODE DE 1780 À LA RÉVOLUTION

##### Difficultés économiques

La Manufacture connut de nouveau le calme entre 1780 et la Révolution, sous la très stricte surveillance du comte d'Angiviller. Le personnel dirigeant resta en place, augmenté en 1785 d'un adjoint au directeur, le méticuleux Jean-Jacques Hettlinger. Bachelier continua de diriger tout ce qui concernait la décoration et de donner des modèles dans son style ornemental habituel, mais on lui adjoignit en 1785 le peintre Jean-Jacques Lagrenée le Jeune, plus au courant des tendances nouvelles, chargé avec Boizot de concevoir également les formes.

La situation de Sèvres déclina pourtant à cause à la fois de la concurrence et de la dégradation des finances royales. D'une part, elle se trouva en rivalité avec une foule de petites entreprises nées grâce à la découverte du kaolin, aussi bien à Paris et dans sa région qu'en province. L'heure était au libéralisme et, en dépit de protestations et suppliques, l'application rigoureuse du privilège qui aurait dû réserver à Sèvres sculptures, décors polychromes et or pour ne laisser aux autres que les pièces blanches ou peintes en camaïeu ne put jamais être obtenue ; d'autant moins que la plupart des fabriques s'arrangèrent pour s'assurer la protection de divers membres de la famille royale, décourageant ainsi toute velléité de poursuites. D'Angiviller en vint à essayer à plusieurs reprises de les concurrencer sur leur propre terrain en faisant produire des pièces simplement ornées de chiffres ou de rébus, dans l'espoir d'élargir la clientèle au-delà du cercle des courtisans dont la situation financière ne cessait de se détériorer. D'autre part, Louis XVI manifesta le même désir d'économies : après avoir ordonné une considérable réduction des prix de vente en 1775-1776, il tenta de supprimer son aide financière au moment précis où Parent et Roger vidaient les caisses. La Manufacture perçut encore quatre-vingt-seize mille livres du Trésor royal en 1775 ; elle n'en reçut que cinquante mille livres en 1776 et 1777, trente-six mille en 1778 puis plus rien de 1779 à la fin de 1783. Voyant qu'il

serait impossible de rien récupérer sur la succession de Parent (mort en 1782), d'Angiviller réussit à convaincre le souverain de rétablir un subside annuel, théoriquement de quatre-vingt mille livres, en 1783, mais celui-ci ne fut versé que de façon très irrégulière et cessa avec les vingt-six mille livres de 1788. La situation était d'autant plus difficile que les exigences du ministre coûtaient fort cher ; en 1784, par exemple, le Trésor avança bien cent mille livres mais Sèvres dut dépenser quatorze mille livres pour les premiers modèles de la série des *Grands Hommes* dont on lui imposa d'éditer des répliques en biscuit ; près de trente mille livres pour de grands vases ornés de bas-reliefs sculptés d'après Boizot et de bronzes de Thomire, destinés à prouver la supériorité de la Manufacture sur ses rivales lors de l'exposition de Versailles ; et plus de quatre-vingt-quatre mille livres pour l'achat de la fabrique de Grellet à Limoges, sans compter les seize mille livres de fonctionnement de cette entreprise au cours de l'année. D'Angiviller espérait réaliser ainsi des économies en faisant façonner les pièces sur place, là où la main-d'œuvre, le bois et les matières premières coûtaient moins cher, en réservant la décoration aux artistes de Sèvres. Ce projet se révéla malheureusement impraticable et la Manufacture de Limoges ne fut pour Sèvres qu'une lourde charge financière.

### Le style néo-classique

Cette période fut marquée par la mise en place d'un style néoclassique de plus en plus fortement dépendant de sources archéologiques. L'ensemble de toilette offert en 1782 par Marie-Antoinette à la future tsarine, voyageant sous le transparent pseudonyme de comtesse du Nord, est caractéristique d'une période de transition : certaines formes peuvent être rapprochées de modèles antiques publiés, les figures en biscuit dessinées par Boizot pour l'entourage du miroir central sont d'une sobriété toute classique ; l'ornementation en revanche est plus hésitante : on y voit apparaître ce que l'on nommait alors « figures étrusques » ; il s'agit bien de compositions bichromes mais le traitement en or sur fond bleu est bien éloigné de l'effet des terres cuites antiques, d'autant que les pièces sont enrichies d'un nouveau type de décor formé d'émaux transparents fixés sur des feuilles d'or découpées dans des matrices d'acier et appliquées sur la porcelaine, procédé somptueux qui jouit d'un bref engouement entre 1780 et 1785.

Le service commandé pour Louis XVI à l'architecte Louis le Masson relève du même esprit nouveau : formes sévères et anguleuses et décors inspirés des arabesques romaines de la *Domus Aurea* de Néron, via Raphaël au Vatican. Alors que l'on ne continua d'éditer que très peu des formes créées à cette occasion, ce type d'ornementation prit rapidement une place prépondérante. Le Ministre était manifestement en avance sur son souverain, si l'on en juge par les choix de ce dernier lorsqu'il commanda lui-même un service d'apparat destiné à Versailles, en 1783 : formes datant de Vincennes, fond beau bleu, riches rinceaux d'or et miniatures polychromes, on ne peut guère imaginer plus traditionnel. Ce qui n'empêcha pas d'Angiviller d'insister sur le « goût étrusque » quand il fit entreprendre en 1786 par Boizot et Lagrenée les pièces destinées à la laiterie qu'il installait à Rambouillet pour Marie-Antoinette : gobelets *étrusque* et *cornet* furent rapidement intégrés à la production courante.

Les nouvelles formes de vases furent relativement moins nombreuses : on retrouve les mêmes profils sobres, agrémentés parfois d'ornements antiques (têtes d'aigles, sirènes, thermes) dans les créations de Boizot et Lagrenée ou des chefs d'atelier Josse-François-Joseph Le Riche (sculpture) et Jacques-François de Paris (pâte tendre).

Dans le domaine de la sculpture, Boizot et Le Riche multiplièrent allégories et sujets à l'antique aussi bien pour des figures et groupes que pour des plaquettes et médaillons, parfois traités en relief blanc sur fond de couleur claire, de tailles extrêmement diverses puisqu'elles vont du chaton de bague ou bouton d'habit à l'élément central d'une table représentant *Télémaque et Calypso*. Les fleurs modelées, enfin, après une longue éclipse, semblent être revenues à la mode, mais laissées en biscuit blanc pour former bouquets ou guirlandes appliquées.

Nous avons vu que les arabesques antiquisantes avaient pris une grande importance ; on utilisa également d'autres sources nouvelles : les oiseaux s'inspirèrent des éditions illustrées de *l'Histoire naturelle* de Buffon et furent de nouveau nommés ; dans un même esprit scientifique, on eut tendance à représenter des espèces florales naturalistes : roses, volubilis, pensées, chèvrefeuille. Le Ministre, soucieux de renouveler les sources d'inspiration, acheta des ouvrages à figures et des gravures, en même temps qu'il acquérait en 1786 la suite des « vases étrusques » réunie par Dominique-Vivant Denon.

Les sujets habituels ne furent pas abandonnés pour autant et l'on retrouve des compositions de fleurs fantaisistes, des ornements ainsi que des miniatures historiées inspirées de tableaux ou gravures dans des cartels ménagés sur des fonds de couleurs de plus en plus variées, de petit ou grand feu, ainsi que des chinoiseries fantaisistes et des effets nouveaux : fonds marbrés ou chatoyants. C'est également pour fournir des modèles de cartels que fut acquis en 1785 l'ensemble des études de l'atelier de François Desportes, peintre des chasses de Louis XIV et de Louis XV, bien qu'elles semblent n'avoir guère été utilisées.

## V- LA PÉRIODE RÉVOLUTIONNAIRE

### Les temps difficiles

La période révolutionnaire fut évidemment catastrophique pour cette fabrique de produits de luxe ; dans un premier temps, Louis XVI décida de la conserver sur son domaine privé, mais en imposant de sévères économies : les salaires ne furent plus augmentés, et les ouvriers morts ou sortis pour aller travailler ailleurs ou se battre, non remplacés, quitte à passer ceux qui restaient d'une spécialité à l'autre au gré des besoins. Les clients nobles, qui vivaient presque tous de rentes sur le Trésor royal pas ou mal payées, ne remboursèrent pratiquement jamais leurs achats à crédit ; ils furent bientôt contraints d'émigrer en sorte que les seules rentrées d'argent provinrent d'achats de marchands étrangers ou de catastrophiques ventes à l'encan.

Après la chute de la royauté, la Manufacture passa aux mains de l'Etat, qui ne semble pas avoir envisagé sa suppression. Il fallut une lettre du ministre de l'Intérieur en juillet 1793 pour que Régnier abandonne la marque au chiffre royal ; encore certains des plus anciens peintres continuèrent-ils pendant quelques années à joindre les traditionnelles lettres-dates au chiffre de la République. Aux pires moments de la Terreur, dans l'été 1793, les ouvriers de la Manufacture membres du Comité de salut public de Sèvres obtinrent l'arrestation des directeurs Régnier et Hettlinger, du caissier Jean-Hilaire Salmon l'aîné et du chef des peintres, Antoine Caton ; furieux de leur rapide libération, ils firent en sorte que les pleins pouvoirs fussent délégués au chef des fours, Jean-Benoît Chanou, que l'on dut bientôt destituer pour mauvaise gestion. Le calme revint en janvier 1795 avec la nomination de trois codirecteurs : François Meyer (rapidement démissionnaire), Hettlinger et Salmon l'aîné et la réinstallation comme directeurs artistiques de Boizot et de Lagrenée secondés par Corneille van Spaendonck. Le retour à la stabilité politique avec le Directoire puis le Consulat aurait dû permettre d'améliorer la situation puisque le renouveau du luxe provoqua d'innombrables demandes de livraisons pour les services officiels et les présents diplomatiques. Malheureusement, l'argent correspondant ne fut jamais versé, de sorte que les dettes de la Manufacture ne cessèrent d'augmenter envers fournisseurs et ouvriers auxquels de maigres subsides en nature permettaient à peine de survivre. Finalement, les bureaux de Lucien Bonaparte, ministre de l'Intérieur, prirent en 1800 d'énergiques décisions : après avoir renvoyé plus des deux tiers de l'effectif en promettant une pension aux sexagénaires ayant plus de vingt ans de maison, on nomma pour directeur un jeune savant Alexandre Brongniart.

### La production

En dépit de toutes les difficultés, du manque croissant de matières premières, de bois et d'or, la Manufacture ne cessa ni de produire ni d'innover. S'il est vrai que l'on note peu de nouvelles formes de service à part l'ensemble *Coupe* pour la table et une série de déjeuners, le domaine de la sculpture, en revanche, fut extrêmement actif à la fois pour pouvoir suivre le cours des événements et parce que la possibilité de multiplier les exemplaires permettait de mieux compenser les frais d'établissement des modèles. A côté des traditionnels sujets allégoriques ou mythologiques, on trouve bustes et médaillons de la famille royale puis des héros du jour ainsi que des allégories en ronde-bosse ou bas-relief : la *Justice*, la *Liberté* aussi bien que la *France gardant sa constitution* ou *l'Égalité des Noirs*.

Les « décors nationaux » ne prirent d'importance que pendant les quelques mois de la Terreur, et furent peints surtout sur de petits objets : outre des portraits de révolutionnaires présents ou passés et des évocations similaires à celles de la sculpture, on trouve cocardes ou rubans tricolores et des attributs dérivés autant de la franc-maçonnerie (balance, équerre, triangle de l'égalité) que de la République romaine (faisceaux de licteurs, enseignes, feuilles de chêne ou de laurier), sans compter des allusions plus discrètes comme les « capucines et barbeaux » ou « pervenches et coquelicots » sur fond blanc. Comme la majorité des clients consistait en marchands commerçant avec l'étranger, il est normal que ce type d'ornementation soit resté marginal par rapport à des décors moins marqués politiquement. On est surpris de voir apparaître en 1791 de très riches chinoiseries en or de couleurs et platine sur fond noir, parfois accompagnées de « fleurs émaillées », à côté de simples décors floraux avec bruyère, lilas ou raiponce en compositions légères. Vinrent ensuite des fonds porphyrés, des figures imitant le bronze et de riches miniatures d'après Lagrenée (figures) ou van Spaendonck (fleurs), annonciateurs d'un goût en pleine évolution.

## V- LA DIRECTION D'ALEXANDRE BRONGNIART

### La situation administrative

On pourrait s'étonner du choix d'un homme jeune – Brongniart avait alors trente ans – et sans aucune expérience ni de la céramique ni de la gestion – ingénieur des Mines, il n'avait fait qu'enseigner et se livrer à diverses recherches et expériences sur la minéralogie, la géologie et la zoologie – pour relever une fabrique de porcelaine prestigieuse mais dans un état déplorable. Par chance, ce choix se révéla des plus heureux et il fit preuve d'immenses qualités à la tête de la Manufacture jusqu'à sa mort en 1847 : homme extrêmement méthodique et parfaitement intègre dont la bonté généreuse atténuait la sévérité, esprit ouvert et curieux, il s'assura l'estime de ses supérieurs hiérarchiques successifs et de ses collègues de l'Europe entière. Fils de l'architecte Théodore Brongniart, réputé dans les dernières années de l'Ancien Régime, il mit à profit ses relations avec artistes, savants et voyageurs dans l'intérêt de la maison à laquelle sa nomination parallèle au poste de professeur de minéralogie au Jardin du Roi (1822) ne l'empêcha pas de consacrer une intense activité.

Il lui fallut d'abord redresser la situation et trouver l'argent indispensable pour payer ouvriers et fournisseurs. Il commença donc par baisser substantiellement les prix des porcelaines anciennes du magasin pour persuader des commerçants étrangers de les acquérir et vendit à l'encan toutes les pièces blanches aux formes démodées, ce qui lui permit de donner des avances encourageantes aux marchands de matières premières et de tirer de la misère les artistes que la concurrence cherchait à lui arracher. En même temps, il eut le courage de ne livrer leurs commandes aux différents services du gouvernement qu'en échange de paiements au moins partiels. Il réussit ainsi à résorber peu à peu les dettes, encore que la situation de la Manufacture n'ait été véritablement assurée qu'avec son inscription sur la liste civile de l'Empereur. Brongniart reçut dès lors des subsides annuels dont il dut régulièrement discuter les montants, menaçant constamment de se trouver contraint d'interrompre les

# Sèvres

1740

travaux exigés par le service des gouvernements pour ne pas dépasser les crédits prévus, tout en discutant avec acharnement le prix des travaux à payer aux artistes et aux employés. Il eut sans cesse à démontrer que la Manufacture de Sèvres n'était pas plus chère que les entreprises privées, à qualité égale du moins, en insistant pour que les services officiels prennent à Sèvres même les pièces les plus courantes qui, seules, lui permettaient de répartir ses faux frais.

La Manufacture, portée sur la liste civile des souverains successifs, eut avec ceux-ci des rapports variables. L'essentiel des choix fut laissé à l'initiative du directeur, en dehors de quelques commandes spécifiques de Napoléon – qui ne furent d'ailleurs pas toutes exécutées – et des interventions directes de Louis-Philippe concernant l'iconographie des vitraux destinés à ses résidences. Pour le reste, Brongniart eut la tâche délicate de s'adapter au goût des dirigeants et de leurs administrations et d'anticiper ce qui lui serait demandé. Il semble n'avoir guère eu de difficultés, même quand Victor Schoelcher réclama la suppression de l'établissement en 1830. L'influence du pouvoir se marqua principalement par la différence de proportions entre ce qui était livré pour usage et présents et ce que l'on pouvait vendre : alors que Napoléon et Louis-Philippe absorbaient la quasi-totalité de ce que Sèvres fabriquait, Louis XVIII et Charles X se montrèrent beaucoup plus modestes, tout en continuant d'offrir les pièces les plus importantes, de nouveau présentées chaque année au Louvre.

## La production sous l'Empire

Dès son arrivée, Brongniart décida d'éliminer formes et décors obsolètes pour les remplacer par des nouveautés. Dans les premières années, il eut pour conseillers artistiques officieux son père, l'architecte, ainsi que Dominique-Vivant Denon, bientôt directeur du Musée impérial. La période précédant l'avènement de l'Empire, qui correspond aux efforts désespérés du nouveau directeur pour trouver un peu d'argent, ne fut pas très riche en créations : il s'agit de formes sobres (vase *Jasmin*, tasse à thé *Coupe*, déjeuner *Pestum*) ornées de légers décors à l'antique encore dans l'esprit de Lagrenée ; le service à *Vues de Suisse* (1802) est un premier exemple des paysages réalistes si nombreux par la suite.

La période impériale vit triompher, à Sèvres comme ailleurs, un style raide et sévère influencé surtout pas les fastes de la Rome impériale. Charles Percier et Brongniart père dessinèrent des vases ornementaux aux profils épurés, tout en remaniant des créations antérieures, de même que de nouvelles gammes de pièces de service pour la table et le déjeuner, d'objets de toilettes et d'ornement (pots à eau et lavabos, veilleuses et candélabres). Les objets d'ameublement se diversifièrent : plateaux et pieds de table, coffre, piédestaux, colonnes monumentales et plaques de toutes tailles. Pour la sculpture, les pièces les plus importantes – en dehors de bustes, figures et médaillons du souverain et des membres de sa famille – furent les grands surtout destinés à accompagner les services de table. Il ne s'agissait plus désormais de réunions dues au hasard des pièces disponibles mais d'ensembles cohérents, strictement disposés et liés aux thèmes décoratifs.

Pour les décors, on retrouve le système traditionnel des cartels à miniatures réservés sur des fonds de couleur enrichis d'or. Les sujets relèvent souvent de la propagande, directe (portraits du souverain et de ses proches ou évocation des hauts faits du règne) ou plus détournée (représentation de lieux visités ou habités par l'empereur). On trouve, heureusement, des mises en page moins riches, portant de légers ornements floraux ou décoratifs, et quelques procédés nouveaux : l'imitation des mosaïques florentines en pierres dures ne connut qu'un succès éphémère, contrairement à la peinture en matière de camée à laquelle l'extension de la palette permit une extraordinaire subtilité.

## Louis XVIII et Charles X

La restauration correspondit à un néoclassicisme plus aimable, quelque peu tempéré de souplesse et de fantaisie, infléchi par les débuts de l'historicisme avec les prémices du néogothique. On note peu de créations de formes, en dehors d'une série de petits objets décoratifs (écritoires, coupes, pendules,

guéridons). Pour la sculpture, outre les représentations des souverains et des membres de leur famille présents ou passés, on produisit une série de corbeilles ornementales appelées à remplacer sur la table les rigides surtout de l'époque précédente, et quelques figures d'esprit déjà romantique dessinées par Alexandre-Evariste Fragonard.

C'est pour les décors que le changement fut le plus net : les Bourbons continuèrent d'utiliser la Manufacture pour leur propagande et on trouve portraits des souverains et membres de la famille royale, représentations des événements marquants de leurs règnes (vase de *La Campagne d'Espagne du duc d'Angoulême*, table du *Sacre de Charles X*) et, moins directement, d'innombrables allusions à leur ancêtre le plus populaire, Henri IV.

Mais c'est aussi dans cette période que l'on vit clairement émerger le goût encyclopédique de Brongniart : garnitures de vases, déjeuners et services furent conçus par lui sur des thèmes précis et des programmes détaillés auxquels même les ornements annexes devaient être strictement liés ; furent ainsi mises à contribution la botanique (service des *Plantes comestibles* ou de *La Culture des fleurs*), l'ornithologie (service des *Oiseaux de l'Amérique méridionale*) et les techniques (déjeuner de *L'Art de la porcelaine* ou service des *Arts industriels*).

C'est également à cette époque que les meilleurs artistes commencèrent à copier sur des vases ou de grandes plaques des tableaux célèbres – anciens (Raphaël, Titien), ou contemporains (Gérard, Girodet) – afin de préserver pour l'avenir dans un matériau inaltérable le souvenir de ces trésors fragiles et périssables. Pour ce faire, Brongniart n'hésita pas à envoyer Marie-Victoire Jaquotot ou Abraham Constantin travailler d'après les originaux à Florence ou à Rome, quitte à faire voyager les plaques pour les cuire à Sèvres.

### Louis-Philippe

A partir de 1830, on observe un changement radical, marqué par le triomphe du mouvement romantique et de son goût pour l'exotisme géographique et historique. Bien des pays de l'Orient se virent ainsi évoqués, depuis la Chine (Déjeuner *Chinois réticulé*) jusqu'à l'Égypte (série des *Vases Egyptiens* d'après les relevés de Champollion), la Turquie (Pendule *Turque à musique*) ou l'Espagne mauresque (vase de *L'Albambra* d'après les dessins d'Alexandre de la Borde et Adrien Dauzats). La naissance de l'historicisme fut d'autant plus importante qu'elle permit à Brongniart de faire preuve très tôt de son intérêt pour des matériaux céramiques à l'époque entièrement négligés. En même temps qu'il encouragea les tentatives faites par Charles Avisseau pour retrouver les techniques de Bernard Palissy ou les efforts du peintre Jules Ziegler pour faire revivre le grès à Voisinlieu, on vit à Sèvres des pièces inspirées par ces mêmes sources : vase de *La Renaissance* ou déjeuner *François 1<sup>ER</sup>* polychromes d'une part, vases *Flamands* évoquant les grès rhénans du XVI<sup>e</sup> siècle de l'autre. Dans le même ordre d'idées, la coupe *Henri II* (1841-1846), avec son décor de pâtes incrustées, s'inspire des faïences fines alors dites « d'Henri II » qui commençaient tout juste à attirer l'attention des amateurs ; les décors peints en grisaille à l'imitation des émaux limousins du XV<sup>e</sup> siècle font également leur apparition.

Bien entendu, les formes plus classiques et les sujets traditionnels ne disparurent pas pour autant. On trouve des vases à portraits de membres de la famille royale ou de leurs résidences, des évocations de leurs exploits (coffret des *Actes maritimes du prince de Joinville*), et une propagande moins directe dans les innombrables représentations d'ancêtres choisis pour les verrières des résidences royales. Le goût de Brongniart pour une science tempérée de pittoresque transparait encore dans de nombreux ensembles, tels les Services *Forestier* ou des *Pêches maritimes* ou le déjeuner de *La Découverte du café*.

Il semble bien que ce soient des membres de la famille royale qui aient amorcé à Sèvres la remise à l'honneur des créations du XVIII<sup>e</sup> siècle : Madame Adélaïde demanda en 1845 une réédition du surtout des *Chasses* créé en 1776 ; la sculpture avait, sous Louis-Philippe, été relativement peu active et on n'y remarque – outre bustes et médaillons – que la *Jeanne d'Arc* de la princesse Marie, les deux

groupes de *L'Ange gardien des enfants de France* par Comberworth et Pradier et la réédition d'un buste de Napoléon 1<sup>er</sup> au moment du retour des cendres.

Le duc de Nemours demanda en 1847 un service de table reprenant les formes créées à Vincennes par Duplessis, ornées d'un décor évoquant les créations de l'époque : fond bleu, or en relief et bouquets de fleurs. D'autres créations dans le même domaine furent les pièces dites « bosselage à godrons » et les œuvres de Jules Peyre, en particulier le Service *Lobé* et les déjeuners à thé et café qui portent son nom.

La curiosité universelle de Brongniart, son intérêt pour les innovations, ses relations avec tous les acteurs du monde céramique lui permirent être au courant de tous les procédés nouveaux, même s'il n'en adopta que quelques-uns. En 1804 il prit la difficile résolution d'abandonner la fabrication de la pâte tendre au profit de la seule pâte dure. Le procédé d'impression à partir de plaques de cuivre gravées servit à poser dès 1806 le chiffre N couronné sur les pièces destinées aux officiers impériaux, puis les marques à partir de 1813, avant d'être adopté pour des frises et des attributs. Le coulage fut utilisé dès 1819 pour les instruments de chimie et les grandes plaques, et le calibrage, essayé dès 1821 pour assiettes et plats, et accepté en 1842 afin de faire face aux énormes demandes de vaisselle des palais de Louis-Philippe. Un nouveau système d'encastage en cul-de-lampe permit un gain de place considérable dans les fours à partir de 1838 et le four à deux étages de foyers, de notables économies de bois après 1842. La palette des couleurs de petit feu fut considérablement enrichie, outre la mise au point du vert de chrome de grand feu pour les fonds (1806) et de divers fonds par immersion (1826 et 1838). Il convient également de noter que Brongniart ouvrit trois ateliers spécialisés, l'un consacré aux montures en bronze (1819), situé dans la Manufacture mais géré par un entrepreneur, un autre, inclus dans le budget de l'établissement, à la mise en œuvre de vitres peintes et de vitraux colorés dans la masse (1827), et le troisième, voulu par le souverain, produisant des pièces émaillées sur métaux divers, dont les premiers essais furent entrepris dès 1838.

Brongniart n'accepta jamais d'être mis en rivalité avec les fabriques privées ; considérant que l'un des rôles de Sèvres consistait à leur fournir de bons exemples, il leur accorda généreusement le droit de surmouler ses modèles anciens ou d'utiliser ses collections de dessins ; à ses yeux, la Manufacture ne pouvait justifier ses subsides que par sa supériorité et la perfection de ses produits. C'est probablement dans cette idée qu'il entreprit à plusieurs reprises des pièces monumentales (vase de *Phidias*, bureaux-secrétaires) que Sèvres seule était capable de mener à bien.

Un autre aspect de l'activité de Brongniart à Sèvres concerne les recherches qu'il y encouragea, non qu'elles fussent directement liées à la production, mais parce qu'il jugeait de son devoir d'aider l'ensemble de la céramique française et de faire de la Manufacture un « conservatoire des industries céramique et vitrique ». Les expériences de Fourmy visant à l'amélioration des poteries communes n'eurent guère de répercussion pratique, non plus que les investigations sur les couvertes chinoises demandées successivement à Paul Bunel et Pierre Robert (1839) puis à Alphonse-Louis Salvétat et Jules-Joseph Ebelmen (1844). En revanche, il aida Honoré Boudon de Saint-Amand dans ses essais de faïence fine et fit mettre au point une gamme de couleurs pour la cristallerie de Plaine-de-Walsch.

Dans une même volonté didactique, il conçut dès son entrée en fonction l'idée de réunir échantillons et productions de verres et de céramiques de tous les pays et de toutes les époques. Cet ensemble technologique, enrichi au fil des échanges, des achats et des dons, finit par constituer une riche collection, origine de l'actuel Musée national de Céramique, dont Brongniart publia avec Denis-Désiré Riocreux un catalogue descriptif illustré (1845), juste après le monumental *Traité des arts céramique* (1844) résumant toutes les connaissances accumulées au long de sa riche carrière.

## VII- LA SECONDE RÉPUBLIQUE

Brongniart avait obtenu dès 1845 la nomination au poste de directeur-adjoint d'un jeune et brillant ingénieur des Mines, Jules-Joseph Ebelmen ; ce fut donc la Révolution de février 1848 qui provoqua une véritable rupture. Le conseil de perfectionnement nommé dès mars 1848 eut tout d'abord à se prononcer sur l'opportunité du maintien des manufactures en République ; les rôles de pourvoyeur de bons modèles et d'assistance technique aux fabricants ainsi que de fournisseur d'objets d'usage et de décoration pour les « Palais de la nation » avaient toujours été revendiqués par Brongniart (de fait, les livraisons aux nouveaux organismes officiels vidèrent les magasins d'une énorme quantité de pièces qui s'y étaient accumulées et les ministères de la République n'eurent aucun scrupule à se faire livrer et compléter les services entrepris pour les résidences de Louis-Philippe) ; on y ajouta simplement l'obligation de livrer au service des « Dons et secours » (loteries, prix, remerciements pour services rendus), ce qui aboutit à la multiplication des pièces à fond bleu -utile pour cacher de petits défauts- enrichies de légers ornements d'or, si nombreuses qu'elles ont entièrement faussé la perception du public.

Le conseil eut également à se prononcer sur la nouvelle orientation stylistique, d'autant plus facile à mettre en œuvre que, par souci d'économies, on mit à la retraite tous les sexagénaires, ce qui permit de faire travailler épisodiquement des décorateurs plus jeunes et sensibles à l'évolution du goût. Les principales tendances consistèrent à abandonner les fausses perspectives, à mieux adapter les décors aux formes et à limiter l'emploi des cartels à miniatures sur fonds de couleur. Plusieurs solutions alternatives furent mises au point : le style néogrec du nouveau directeur artistique, Jules Diéterle, amena la création d'une série de formes antiquisantes inspirées au moins en partie par les vases de la collection Denon (*vases Campanien, Etrusque de Naples*) sur lesquels on posa des décors de même inspiration peints sur le biscuit laissé sans couverte pour mieux évoquer la matité des modèles. Brongniart avait encouragé Ebelmen et le chimiste Alphonse-Louis Salvétat à analyser couvertes et émaux chinois et on trouve un reflet de ces travaux dans l'apparition de formes sobres (*vases Ly, Bertin*) parfois ornées de couvertes monochromes, telles une grande coupe chinoise à fond bleu mise en valeur par une riche monture en bronze ciselé. C'est également la Chine qui inspira un procédé de décor appelé à jouer un rôle prépondérant jusqu'à la fin du siècle, dit « pâte-sur-pâte » parce qu'il consistait à travailler avec de la pâte liquide –blanche ou colorée- sur la pièce dégourdie ayant reçu un fond de couleur avant de passer l'ensemble, revêtu d'une couverte transparente, au grand feu ; en jouant sur les différents degrés de translucidité de la pâte en fonction de son épaisseur, on obtenait des effets de transparence extrêmement subtils. Enfin, l'Inde et la Perse inspirèrent dès ces années quelques formes et décors.

La brève période correspondant à la fois à la Deuxième République et à la direction d'Ebelmen, mort brusquement en 1852, fut également marquée par une avancée technique : alors que le coulage avait jusqu'alors été réservé aux instruments de chimie et aux grandes plaques, il fut adopté à la fois pour des pièces très fines (*Déjeuner Mince* dessiné par Jules Peyre) et pour de grands objets ornés de bas-reliefs qu'il n'était plus nécessaire de retoucher (*vase de L'Agriculture* de J. Klagmann). Toutes ces nouveautés furent exposées à Paris en 1850 puis en 1851 à Londres, lors de la première exposition universelle, et valurent à la Manufacture un très grand succès.

## VIII- LE SECOND EMPIRE

### Un contexte transformé

Une fois encore, la carrière du nouveau directeur –le savant Victor Regnault, lui aussi ingénieur des Mines- correspondit à une période historique distincte, celle du Second Empire. C'est au cours de ces années que Sèvres en vint à occuper une place tout à fait particulière dans un monde céramique en pleine mutation. La production de porcelaine, toujours concurrencée par la faïence fine, fut peu à peu

concentrée dans des régions de matières premières abondantes et de main-d'œuvre bon marché par des fabriques produisant en masse au moyen de techniques industrielles : machines à vapeur pour la préparation des pâtes et la mise en mouvement des tours ; fours, combustibles et mesures pyrométriques améliorés ; chromolithographie pour les décors. Devant la laideur de la plupart des productions ainsi obtenues, la réaction fut double : d'une part, on vit se multiplier des céramistes-artisans travaillant seuls ou en petits ateliers et réhabilitant les techniques et matériaux anciens – faïence et grès- qui gagnèrent un public grandissant ; d'autre part, la notion d' « art industriel » se développa, donnant naissance à des musées, des écoles et des expositions destinées à améliorer le goût à la fois du public et des industriels ; les confrontations régulières que constituaient les Expositions universelles furent pour beaucoup dans le désir de chaque nation de ne se laisser distancer ni pour les techniques ni dans le domaine de la nécessaire liaison des arts et de l'industrie, même si ces impératifs pouvaient sembler contradictoires. Un autre apport de ces mêmes expositions fut la révélation progressive des civilisations non européennes, également facilitée par la multiplication des échanges due à l'amélioration des moyens de transport et des procédés de reproduction. On note ainsi le rôle joué par le Moyen-Orient, la Perse et l'Inde avec leur amour des arabesques et des compositions purement ornementales ; par la Chine dont on retint d'abord les émaux épais puis les couvertes monochromes ; et enfin par le Japon dont les mises en page souples et asymétriques et le naturalisme stylisé transformèrent profondément l'ensemble des arts décoratifs.

La Manufacture de Sèvres se retrouva dès lors, et pour la première fois, dans une position tout à fait particulière : elle choisit de conserver ses techniques artisanales pour une production de grande qualité mais limitée en quantité. Alors que ses rivales historiques devaient diversifier et simplifier leurs créations pour équilibrer leurs comptes, comme Berlin et Meissen, ou disparaître faute de bénéfices, comme Vienne en 1864, Sèvres seule, régulièrement subventionnée et sans contrainte de réussite financière, put se livrer à des recherches et expériences et fabriquer régulièrement des pièces élaborées et coûteuses.

Parmi les progrès techniques ainsi rendus possibles figure la mise au point d'un nouvel encastage qui permettait de contrôler l'atmosphère dans laquelle cuisait chaque pièce et de réussir une série de nouvelles colorations des couvertes ou de la pâte (par exemple, la pâte changeante, grise à la lumière naturelle et rose en éclairage artificiel). Les émaux de demi-grand-feu de François Richard offrirent des couleurs mieux glacées puisqu'ils cuisaient à plus haute température, sans pour autant trop limiter la gamme des nuances. Le coulage sous vide rendit possible le façonnage de pièces de très grandes dimensions.

### **La production**

Sèvres produisit alors presque uniquement pour l'empereur et les membres de son cercle, au point qu'il ne lui était pas permis de vendre sans autorisation les pièces de quelque importance. Pour le service personnel des souverains ou leurs présents, elle procéda aux livraisons traditionnelles : services de table et de déjeuner, pièces d'usage et d'ornement de toutes tailles, des petits vases de cheminées aux grands porte-torchères. On trouve encore sur des formes classiques des cartels à portraits ou miniatures évoquant la vie des souverains ou de leurs glorieux ancêtres, à côté d'objets beaucoup plus novateurs. Après le style néoclassique du directeur des travaux d'art Diéterle (1848-1855), sensible surtout dans ses créations de formes, son successeur Joseph Nicolle (1856-1871) apparaît plus imprégné de délicate fantaisie aussi bien dans ses propres évocations antiques (vase *Fuseau Nicolle*) que dans ses variations sur la Renaissance (buire *Nicolle*) ou sur le naturalisme (vase *Bouton*). Dans le domaine des décors, on vit se multiplier les compositions florales utilisant des espèces nouvelles (fleurs de la passion, fritillaire...) et, surtout, des dispositions à hampes, spirales ou guirlandes beaucoup mieux adaptées aux profils des pièces ; même les figures essaient d'éviter tout

effet de profondeur et de s'inscrire harmonieusement sur les courbes ; les ornements annexes, enfin, sont mieux proportionnés et répartis.

Une série de nouveaux ateliers fut mise en route, au moment où fermait celui de la peinture sur verre. Dès 1845, après avoir fait peindre sur porcelaine en grisaille « à l'imitation des émaux limousins », Brongniart avait installé un atelier d'émaillage sur métaux confié à Jacob Meyer-Heine. On y produisit jusqu'en 1872 à la fois de petites coupes, des objets décoratifs, des plaques similairement ornées et de grands vases d'inspiration persane ou hindoue. Un atelier de ciselure (1852-1872) fut chargé des montages rendus nécessaires par la fabrication de très grandes pièces façonnées en plusieurs sections ainsi que par le goût nouveau pour les riches montures ornementales. De l'atelier de faïences et terres vernissées (1852-1872), moteur et témoin du renouveau de l'intérêt porté à ces matériaux, sortirent des vases de jardin dont les formes s'inspiraient de prototypes versaillais du XVII<sup>e</sup> siècle alors que les couvertes fortement colorées relevaient du goût contemporain pour les « majoliques » de la Renaissance ; d'autres, évoquant les pièces médiévales à décors d'engobes grattés ; plats et plaques de faïence peints de paysages ou de compositions inspirées par le Moyen-Orient ; enfin, de grandes figures ornementales également revêtues de vives couvertes colorées (*Enfants au cornet*, de Jean-Denis Larue).

Un même goût de la coloration se manifeste d'ailleurs dans la sculpture en porcelaine. On produisit, certes, des biscuits : bustes, figures et médaillons des membres de la famille ou du proche entourage impérial, rééditions d'œuvres du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais un attrait nouveau (et éphémère) pour la statuaire émaillée fait alors son apparition, le plus souvent avec des couvertes monochromes surprenantes à nos yeux.

Brongniart semble avoir regretté dès les années 1820 l'abandon de la pâte tendre ; les recherches demandées par lui restèrent cependant sans suite jusqu'aux premiers essais d'Ebelen, sans doute encouragé par le renouveau en Europe de l'intérêt porté aux créations du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'apparition de collectionneurs -et de copistes- enthousiastes du « vieux Sèvres » fut certainement pour beaucoup dans la mise au point d'une nouvelle pâte tendre sous la direction de Regnault, autant que le goût personnel de l'impératrice. On l'utilisa pour des reproductions de formes et décors anciens, encore que les couleurs de fonds aient été bien éloignées de la transparence et de l'éclat de leurs modèles ; la pâte tendre permit également des productions plus originales, en particulier la mise au point d'une gamme d'émaux en relief inspirés par les prototypes chinois, qui furent alors assez appréciés en Europe pour être imités dans tous les matériaux céramiques et par les procédés les plus divers. A Sèvres, on les trouve le plus souvent en compositions décoratives d'inspiration musulmane, associés à des fonds vermiculés.

Enfin, c'est lors du Second Empire que l'on prit la décision de transférer la Manufacture dans un ensemble de bâtiments nouveaux, plus spacieux et mieux adaptés, spécialement construits le long de la Seine ; ceux-ci ne purent finalement être occupés et inaugurés qu'en 1877.

## **IX- LA PERIODE 1870-1890**

### **Le rôle de la commission de perfectionnement**

L'instauration de la République faillit de nouveau remettre en cause l'existence de la Manufacture après la démission de Regnault en 1870 ; le Parlement menaça même de supprimer le budget de l'établissement, qui ne dut sa survie qu'à la promesse de véritables réformes. Signe des temps républicains, c'est à un homme issu du rang, le chimiste Louis Robert – devenu chef successivement de l'atelier de peinture sur verre puis des ateliers de décoration – que fut confiée la direction de l'entreprise, jusqu'à sa retraite en 1879. De même, on choisit le décorateur Alfred-Thompson Gobert comme directeur des travaux d'art en 1887 pour succéder au sculpteur Albert-Ernest Carrier-Belleuse

# Sèvres

1740

(1875-1887), brièvement suppléé par son gendre, Joseph Chéret ; et c'est une campagne de presse qui contraignit le chimiste Charles Lauth, successeur de Louis Robert, à démissionner en 1887. Curieusement, c'est seulement pendant la très courte période entre 1887 et 1891 que la Manufacture fut dirigée par un céramiste confirmé, le très célèbre Théodore Deck. Celui-ci, en fait, en tant que membre de la commission de perfectionnement mise en place dès 1871 pour définir les orientations esthétiques et techniques, avait joué un rôle important, fixant en 1875 le programme que furent chargés de mettre en œuvre Carrier-Belleuse ainsi que les chimistes en chef Salvétat (1846-1880) puis Georges Vogt (1880-1891) : création d'une porcelaine plus proche des pâtes orientales permettant des couleurs mieux glacées ; recours à des émaux transparents et opaques également de type chinois, en nombre limité ; création de vases où « la belle forme, la sculpture en gravure et en haut-relief soient et forment toute la décoration » pour les orner d'émaux colorés transparents de grand feu ; recherche, enfin, du rouge de cuivre alors au centre des préoccupations du monde céramique. La commission demanda la mise en place d'une école chargée de mieux former les futurs ouvriers et décorateurs aux principes du dessin et de la composition ornementale. Voulant ouvrir la Manufacture au monde artistique extérieur, elle institua un prix de Sèvres qui donna lieu surtout à des œuvres monumentales (vase *Mayeux* pour le Louvre ; *Torchère* de Louis Carrier-Belleuse).

## La pâte nouvelle

Un premier pas fut franchi dès 1875 avec la mise au point d'une pâte dite *Salvetat*, en hommage à son inventeur ; elle ne fut pas mise en production et il fallut attendre 1884 pour que Lauth et Vogt réussissent la pâte nouvelle si ardemment désirée ; comme elle cuisait à beaucoup plus basse température que la porcelaine dure traditionnelle (1 280°C au lieu de 1 410°C), elle permettait une gamme de couleurs mieux fondues dans la couverte plus étendue, et des effets particuliers séduisants : émaux transparents en relief et flammés, en particulier ceux à base de rouge de cuivre, ainsi que les cristallisations signalées comme de possibles défauts par Lauth et Vogt et transformées en système décoratif par la Manufacture royale de Copenhague avec un tel succès qu'elles furent ensuite produites partout en Europe. Les axes de recherche de Sèvres n'étaient pas vraiment originaux puisqu'au même moment la *Seeger Porzellan* de Berlin répondait aux mêmes objectifs.

## L'œuvre d'Albert Carrier-Belleuse

Albert Carrier-Belleuse, autre membre de la commission de perfectionnement, fut nommé directeur des travaux d'art en 1875. Il redessina une gamme complète de vases, quelques pièces de service (déjeuner *A la Chimère*) et de nouveaux types d'objets : cendriers, baguiers et autres bibelots. Ses créations relèvent de deux types : soit des formes très sobres laissant de vastes champs aux décorateurs (vase *Saïgon*, seau de *Pompéi*) ou des structures plus complexes, mais toujours équilibrées, enrichies d'éléments ornementaux dans le style néo-Renaissance qu'affectionnait le sculpteur (buire de *Blois*), ou de figures servant de supports (vase de *La Jeunesse*).

Curieusement, le domaine de la statuaire ne fut pas très riche : Carrier-Belleuse créa un surtout dit *des Chasses* composé de trois groupes, et quelques figures (*République*) ; il remania et compléta une série de bustes de l'époque révolutionnaire et se contenta de rééditer nombre de modèles du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Les décors se diversifièrent. Certes, on retrouve les habituels sujets de figures ou de paysages peints en miniature dans des cartels et les décors en pâte-sur-pâte devenus courants. Mais on note également de sobres décors en bleu sous couverte ; d'autres peints en camaïeu ou gravés sous des couvertes monochromes ou transparentes (c'est dans cette lignée que se situent les recherches d'Auguste Rodin) ; ou exécutés en bas-relief de biscuit blanc sur fond bleu pâle ; puis de plus en plus de compositions naturalistes témoignant d'une profonde influence de l'art décoratif japonais.

## La direction de Théodore Deck

# Sèvres

1740

La brève direction de Théodore Deck enrichit la gamme des possibilités de la Manufacture grâce à la mise au point d'une Grosse Porcelaine plus malléable afin de permettre un travail direct en gravure ou bas-relief (vases de J.A. Dalou) et d'une nouvelle pâte tendre dite siliceuse moins cassante, plus blanche et plus facile à travailler et à décorer.

Cette production fut utilisée à la fois pour fournir les ministères, ambassades ou autres lieux officiels, les cadeaux diplomatiques, le service des dons et secours et la vente, axes désormais traditionnels. Sèvres commença également vers cette époque à offrir des collections technologiques (échantillons de matières premières et pièces à divers stades d'élaboration) à des écoles et à envoyer des ensembles plus ou moins importants à d'innombrables musées français et étrangers.

On peut suivre l'évolution du style à travers catalogues et comptes rendus des principales présentations successives (Expositions universelles, Paris, 1878 et 1889 ; Exposition de l'Union centrale des arts décoratifs, Paris, 1884). Malheureusement, Sèvres choisit toujours – en principe pour mettre en valeur la variété de ses créations – de montrer beaucoup d'objets, au risque de lasser et de noyer les œuvres novatrices ; d'autant que l'on eut tendance à intégrer dans les présentations aussi bien des pièces anciennes jugées particulièrement spectaculaires et des tours de force inutiles que de véritables innovations. C'est probablement ce qui explique le relatif insuccès de Sèvres auprès des critiques en 1878 et 1889 ; les reproches furent d'autant plus vifs à cette dernière occasion que les possibilités offertes par la pâte nouvelle avaient déjà été révélées en 1884 alors que les inflexions apportées par Théodore Deck n'avaient guère eu le temps d'être mises à exécution.

## X- L'ART NOUVEAU

### La Réorganisation administrative

C'est probablement en partie à cause de ce mauvais accueil que la Manufacture faillit être de nouveau supprimée en 1890-1891. Elle n'obtint sa survie qu'au prix d'une réforme administrative complète : au lieu de fonctionnaires assurés d'une carrière, elle ne fit désormais travailler que des artistes et ouvriers extérieurs ou engagés pour des périodes limitées et renouvelables. L'école ne fut plus consacrée avant tout à la formation du personnel de l'établissement mais chargée de former les ouvriers et cadres nécessaires à l'industrie céramique en pleine expansion. L'administration eut dès lors à coordonner l'activité de deux grandes directions, artistique et technique, et Sèvres eut à sa tête à partir de 1891 un homme de carrière administrative en la personne d'Emile Baumgart qui, après avoir suivi les affaires relatives à la Manufacture dans les bureaux du Ministre, en était devenu le sous-directeur, en même temps que conservateur du musée céramique.

Les deux premiers directeurs artistiques de ce nouveau régime, Jules Coutan (1891-1895) et Jules-Clément Chaplain (1895-1897), se révélèrent tous deux trop pris par leurs occupations en dehors de Sèvres pour s'y consacrer suffisamment. C'est sans doute ce qui explique le style hésitant des créations de cette période : les formes, principalement dessinées par les modelleurs Alphonse Sandoz et Henri-Ernest Brécy, allaient des profils sobres laissant de vastes zones lisses aux décorateurs (vases de *Florival*, de *Jussieu*) ou aux effets de coulures des flammés (vases *Tcho-San* et *Oul-San*, mais aussi *Cruche picarde* et *Gargoulette*) jusqu'à des variations parfois surprenantes sur le goût de l'époque pour un baroque réinterprété (bague *Meissonnier*, panier *Rocaille*, coffret *Pompadour*). On peut cependant déjà noter les premières manifestations des éléments naturalistes modelés qui allaient prendre par la suite une place prépondérante (bougeoir *Aux Papillons*).

### Le rôle d'Alexandre Sandier

La nomination d'Alexandre Sandier comme directeur des travaux d'art en 1897 accéléra le changement de style et permit de mettre en œuvre le programme fixé par Baumgart en vue de

# Sèvres

1740

l'Exposition universelle de 1900. Tout d'abord, Sandier et ses collaborateurs dessinèrent une série complète de formes nouvelles, toutes d'une seule venue. Les pièces formées d'éléments travaillés séparément et maintenus ensemble par des montages disparurent, alors que subsistaient des montures ornementales pour les pieds, cols et prises des vases. Pour ceux-ci, on retrouve la même dichotomie que dans la période précédente : pièces lisses aux profils sinueux, parfois animés de côtes ou d'arêtes régulières, offrant de vastes champs aux décorateurs et variant des petites pièces ornementales aux grands éléments d'apparat ; et d'autres avec des modelages de types divers : bas-reliefs (gourde *Levillain*), reliefs moyens (vases *Chéret aux masques* ou *aux grenouilles*) ou très saillants (jardinière *Debut*) ; formes directement inspirées d'éléments naturels végétaux (vase *Aubergine*) ou animaux (*Coquillage*) ou bases susceptibles d'être soit décorées en peinture soit ornées de décors modelés (vase de *Montfort*). Les services de table furent également renouvelés, en particulier avec la création du service dit *Pimprenelle* dont l'assiette lobée était dérivée d'un prototype dessiné par Duplessis alors que les pièces hautes étaient entièrement nouvelles ; il en existe des variantes ornées (service *Marguerite*). On vit également apparaître une série de déjeuners et de tasses isolées juxtaposant, une fois encore, des formes lisses (déjeuner *Salon*) à d'autres enrichies de reliefs naturalistes (déjeuner *Fenouil*). Petites boîtes, bougeoirs, vide-poches et autres bibelots vinrent compléter la gamme des objets produits.

Les décors furent, eux aussi, complètement transformés sous la direction de Sandier : figures, paysages et ornements annexes disparurent presque complètement au profit de compositions globales à base de végétaux ou d'animaux stylisés et rigoureusement ordonnancés, qui pouvaient être disposés en sections régulièrement répétées autour des galbes ou jouer avec ceux-ci en s'enroulant le long des formes. Les prémices de cet « art nouveau » se rencontrent en fait dès le Second Empire et l'on en retrouve les principes de base dans d'autres fabriques ; mais Sèvres se distingua lors de l'Exposition universelle de 1900 en l'adoptant pour la totalité de sa production et en ne présentant que des pièces nouvelles. Les projets de décors étaient souvent achetés à des artistes étrangers à la Manufacture qui travaillaient pour tous les arts décoratifs alors en pleine floraison ; ils étaient exécutés par les décorateurs de l'établissement, quand ceux-ci ne travaillaient pas sur leurs propres créations. Le domaine de la sculpture fut également très actif ; il avait pris dès 1891 une orientation nouvelle : au lieu de continuer à reproduire ses modèles du XVIII<sup>e</sup> siècle, Sèvres se mit à éditer les œuvres achetées par l'Etat aux Salons, soit en biscuit, seul ou enrichi de zones à cristallisations, soit en grès. La Manufacture ne renonça pas pour autant à des commandes spécifiques. C'est ainsi qu'elle présenta en 1900 le gracieux ensemble des quinze figures de danseuses et musiciennes du surtout dit *Le Jeu de l'écharpe* d'Agathon Léonard, ainsi qu'une suite de groupes mythologiques fort ambitieux d'Emmanuel Frémiet. Dans tous les cas, Sèvres n'achetait que le droit de reproduction en céramique, laissant les auteurs libres en ce qui concernait le bronze et autres matériaux.

Outre la porcelaine dure traditionnelle pour laquelle Sandier donna la préférence aux couleurs de grand feu sur ou sous couverte dans une gamme relativement limitée de teintes douces, et la porcelaine nouvelle utilisée avant tout pour les effets décoratifs parfois sophistiqués des cristallisés et flambés ainsi que pour les biscuits, Sèvres présenta en 1900 une pâte tendre d'une nouvelle formule qui servit surtout pour de délicates pièces ornementales. L'une des grandes innovations fut la mise au point d'un grès cérame destiné à l'architecture et aux décors de plein air, idée loin d'être nouvelle puisque les premiers grands succès céramiques en ce domaine remontent à l'Exposition de 1878. Dans un premier temps, on avait conçu le projet d'un pavillon complet ; faute de moyens, on ne put présenter en 1900 qu'une façade, aujourd'hui remontée dans le square de l'église Saint-Germain-des-Prés ; une cheminée et une fontaine monumentales devaient prouver la variété des applications possibles du nouveau matériau, de même que la grande fresque de *L'Histoire de l'art* d'après Joseph Blanc, venue orner la façade du Grand Palais.

La Manufacture remporta en 1900 un très vif succès, les critiques reconnaissant l'immense effort de renouvellement accompli et la qualité des résultats obtenus. Paradoxalement, ce bon accueil fut plutôt néfaste dans la mesure où il eut tendance à enfermer Sèvres dans un style malgré tout limité : en dépit d'incontestables réussites, comme les vases conçus par Hector Guimard en 1902-1903, les années 1900 à 1909 ne virent naître que des variations sur les thèmes élaborés entre 1897 et 1900, aussi bien pour les formes que pour les décors.

La situation devient plus difficile après la nomination en 1909 d'Emile Bourgeois au poste d'administrateur. Celui-ci connaissait bien l'établissement et son histoire puisqu'il avait publié le catalogue de ses archives ainsi qu'un ouvrage sur les biscuits du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est probablement à son impulsion que l'on doit la reprise des rééditions de modèles anciens, y compris les plus ambitieux (miroir de la *Toilette de la comtesse du Nord*), et l'on imagine que ses rapports avec Sandier durent être d'autant plus difficiles que celui-ci essayait de s'adapter au changement du goût, alors général, en donnant la préférence à des formes plus raides et des couleurs plus soutenues.

Durant la Première Guerre mondiale, Sèvres dut consacrer toute son activité à la production de récipients pour les poudreries nationales, le grès s'étant révélé seul capable de résister aux acides mis en œuvre. Une tourie conservée montre que l'on essayait de profiter de cette production forcée pour maîtriser certaines couvertes.

## XI- L'ENTRE-DEUX-GUERRES

Il fallut attendre 1920 et la nomination de Georges Lechevallier-Chevignard au poste d'administrateur pour que la Manufacture retrouve une ligne d'action définie et cohérente. Lui aussi connaissait bien l'établissement : il en était secrétaire administratif depuis 1903 et avait consacré à son histoire un ouvrage détaillé qui fait encore autorité. Dans un premier temps, il s'attacha au complet renouvellement du style de la production pour l'adapter à l'évolution générale. Il fit dessiner, entre autres par Félix Aubert, Henri Rapin et Emile-Jacques Ruhlmann, de nouvelles séries de formes plus raides et géométriques. Les vases furent très nombreux, de toutes tailles, alors qu'un seul déjeuner à thé et café fut conçu par G.L. Claude. La production comporta encore nombre de petits objets très divers : bijoux, jeux, pipes, boutons de manchettes, flacons à parfum, pendulettes. La grande nouveauté fut l'exploitation de la translucidité de la porcelaine par toutes sortes de systèmes d'éclairage ; veilleuses, appliques, abat-jour, lanternes, plafonniers, vases éclairants et même une fontaine lumineuse et un surtout de table dont les éléments s'illuminaient de l'intérieur. Ces formes nouvelles reçurent essentiellement deux types de décors : des ornements géométriques gravés qui pouvaient être laissés en blanc pour jouer uniquement sur les jeux d'ombres ou rehaussés de couleurs ; ou des décors peints, compositions ornementales aux lignes raides traitées en couleurs vives et souvent sombres. On retrouvait un même amour des nuances fortes dans la statuaire : tout en continuant d'éditer de nombreux biscuits et grès, Sèvres adopta au cours de cette période le principe des sculptures émaillées et colorées qui n'avaient cessé de tenir le premier rang dans toutes les manufactures hors de France. Faute de moyens suffisants pour acheter des modèles, la Manufacture sollicitait des artistes le droit de reproduire leurs œuvres en céramique en échange de droits d'auteurs. Décors et formes, en revanche, durent toujours être commandés spécifiquement soit à des artistes de l'établissement soit parmi les nombreux protagonistes de ce nouvel âge d'or des arts décoratifs. Sèvres resta cependant isolée face aussi bien aux céramistes d'art, qui jouissaient alors d'un vaste public d'amateurs, qu'aux fabriques industrielles, d'autant qu'elle se tint à l'écart des réflexions nouvelles sur le fonctionnalisme et la nécessaire démocratisation des productions.

L'Exposition internationale des arts décoratifs modernes de 1925 valut un grand succès à la Manufacture qui avait choisi de présenter ses créations *in situ* dans deux petits pavillons reliés par un

# Sèvres

1740

jardin, plutôt qu'en les accumulant dans des vitrines ; ceci lui permit de mettre en scène l'immense variété de ses œuvres depuis les flacons de la salle de bains conçue par Eric Bagge aux grands panneaux muraux en matières diverses, de la faïence à la porcelaine tendre.

Grâce à ce succès, Sèvres put obtenir – par décret du 1<sup>er</sup> octobre 1926 – l'autonomie financière et la personnalité civile qu'elle souhaitait depuis longtemps pour échapper aux pesanteurs administratives. Par un nouveau décret du 28 septembre 1928, l'administrateur, déjà assisté par un conseil d'administration, se vit seconder dans ses choix par de nouveaux comités artistique et technique. Il est regrettable que cette initiative ait eu lieu juste au moment où une grave crise financière vint frapper les industries de luxe, ce qui empêche d'apprécier ses éventuels avantages. En fait, faute de trouver des débouchés suffisants – malgré ses efforts pour multiplier ses points de vente et ses participations à des manifestations commerciales – Sèvres dut mendier des aides étatiques sous forme d'achats et de commandes, en échange desquels elle eut de nouveau à subir des contrôles paralysants et se vit imposer des décisions sociales que son budget ne lui permettait guère d'assumer. En 1933, une charge financière lui fut ôtée lorsque la collection commencée par Brongniart, et qui n'avait jamais cessé de s'enrichir, fut réintégrée au sein des musées nationaux.

Pour essayer de toucher une clientèle plus large et moins fortunée, on ouvrit en 1921 un atelier de faïence confié à Maurice Gensoli puis à Louis Delachenal, qui créèrent des formes sobres souvent revêtues de couvertes monochromes ou de décors très simples. En 1931, Delachenal mit au point un « grès fin » ou « grès tendre », plus robuste, utilisé pour de nombreuses sculptures ; puis, en 1937, un grès chamotté qui permit à la fois la réalisation de grands panneaux et le travail direct des artistes.

Dans le même but, Sèvres se lança dans ce que Meissen et Berlin pratiquaient depuis près d'un siècle : les porcelaines techniques ; en l'occurrence tubes, chandelles filtrantes et plaques électrolytiques, entre autres pour les industriels de l'azote soucieux de ne plus dépendre uniquement de fournisseurs allemands.

Cette recherche de commandes aboutit heureusement à des réalisations plus artistiques et ambitieuses, par exemple, les grands panneaux décoratifs destinés à des stations du métropolitain, au paquebot *Normandie* ou au ministère des Postes. Il est d'ailleurs remarquable que la Manufacture n'ait, en dépit de ses réelles difficultés, jamais renoncé à sa politique traditionnelle de production artisanale de grande qualité ouverte sur la création contemporaine, comme le démontra avec éclat sa participation à l'Exposition internationale des arts et techniques de 1937 dans le cadre du pavillon commun de la céramique et de la verrerie.

Une même volonté de renouvellement et d'ouverture en dépit des problèmes économiques est à l'origine des nombreux stages organisés entre 1927 et 1937 pour des artistes français (Jacques Lenoble, Mathurin Méheut, Paul Beyer) ou étrangers (Nadia Kovacs, Tyra Lundgren, Josef Guardiola ou Lucio Fontana) appelés à créer, en usant des matériaux et connaissances techniques de Sèvres, des œuvres originales qui étaient ensuite commercialisées avec partage du prix de vente.

Entre 1925 et 1939, quelques formes de vases furent conçues par des membres du personnel (Anne-Marie Fontaine) ou des artistes extérieurs (Maurice Prou, Jean Beaumont, par exemple). On y retrouve des lignes géométriques, mais sur des volumes souvent plus complexes. Dans le domaine de la table, l'ensemble le plus important fut le service commandé par David Weill, aux formes dessinées par Maurice Daurat avec des décors d'Anne-Marie Fontaine et de Mathurin Méheut.

Les décors évoluèrent et on vit peu à peu réapparaître les figures humaines et animales, à côté de compositions ornementales, tendant vers une simplification non toujours dénuée de lourdeur.

Au cours de la Seconde Guerre mondiale, les ventes cessèrent presque totalement et la Manufacture travailla surtout pour le service du maréchal Pétain et celui des occupants allemands, ce qui lui permit de conserver sur place une partie de son personnel. Une loi du 11 février 1941 mit officiellement fin au régime d'autonomie, rattachant la Manufacture au Mobilier national, jusqu'à ce qu'elle réintègre en 1943 le Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. C'est également en 1941 que fut fondée

l'École nationale supérieure de céramique, désormais distincte de l'école de formation de l'établissement, de même que les laboratoires de l'Institut national de céramique, détachés de celui de Sèvres.

## XII- LA PERIODE 1945-2006

Après avoir connu entre 1939 et 1947 une rapide succession de directeurs dont aucun n'eut le temps d'entreprendre d'action suivie, la Manufacture fut confiée entre 1947 et 1963 au sculpteur Léon-Georges Baudry. A côté de nombreuses rééditions de décors anciens rendues possibles par la richesse des archives, et des pièces simples décorées de légers ornements ou jeux de fonds en or, ou de couvertes sophistiquées, écho des recherches de nombreux céramistes d'art, la Manufacture continua son œuvre de création ; de nouvelles formes de vases furent dessinées par Emile Decoeur, Jean Mayodon ou Alain Gauvenet, alors que faisaient leur apparition les assiettes à courbe continue du service *Diane*. Les décors furent conçus essentiellement par des artistes maison, tels Marcel Prunier, Pierre-Auguste Gaucher, Roger Sivault ou Mahiedine Boutaleb, entre autres, encore que l'on puisse noter les classiques frises en dorure de Raymond Subes et l'apport de plusieurs coopérants extérieurs ; l'abstraction alors en plein essor manifesta son influence d'autant plus facilement qu'elle rejoignait les compositions ornementales pratiquées depuis longtemps, et il n'est pas toujours aisé de déterminer dans quelle catégorie il convient de classer les projets de Jacques Despierre ou les essais de Jean Picart Le Doux et Léon Gischia.

Le domaine de la sculpture fut le plus riche en nouveautés et on y retrouve la même évolution d'un style fortement imprégné de tradition (surtouts d'Henri-Albert Lagriffoul et de Marcel Orlandini, 1950 ; bestiaire de Marcel Deryn) vers des recherches plus abstraites (surtout des *Eléments*, René Collamarini, 1958) cependant que la veine presque populaire de Maurice Savin et la fantaisie de Robert Couturier introduisaient des accents originaux..

La création du ministère de la Culture correspondit au départ de Baudry. André Malraux fit alors appel à Serge Gauthier, chargé de rapprocher plus vigoureusement la manufacture de l'art contemporain. Tout en reconnaissant que la production d'objets traditionnels constituait un excellent exercice technique pour les membres du personnel et assurait une base commerciale solide aussi bien par les attributions officielles que par les ventes à un public sans cesse croissant, il sut convaincre ses amis artistes de venir s'affronter à des matières nouvelles, et varier les créations, en exploitant au mieux les talents et personnalités de chacun. Les décors en or furent revivifiés par les compositions originales de graveurs et dessinateurs (James Guitet, Roger Vieillard, Marcel Fiorini, Georges Mathieu) ; de nombreux peintres explorèrent les possibilités de la gamme colorée dans des compositions abstraites polychromes (Alexandre Calder, Serge Poliakoff, Mario Prassinos, Pierre Alechinsky) ou monochromes (Zao Wou-Ki, Alicia Penalba, Michel Seuphor, Emile Gilioli), exécutées à Sèvres à partir de maquettes peintes à l'huile, à la gouache ou à l'aquarelle ou même directement sous formes de prototypes en couleurs céramiques (Joe Downing, auquel on doit également une série de plaquettes autographes) ; le biscuit fut également renouvelé par les jeux de reliefs sur des panses de vases (Hans Bischoffshausen) ou sur des plaques et disques (Arthur-Luis Piza), ou les sculptures-animales de François-Xavier Lalanne. L'exploitation de la translucidité donna naissance au *Photophore* de Fiorini ; la pendule de Marc-Antoine Louttre et le service à café alliant des formes blanches émaillées à de délicates montures en argent conçues par Jean Filhos témoignent d'un souci de diversification. Plusieurs de ces créateurs se révélèrent capables de concevoir aussi bien des formes que des décors, comme le démontrent la *Coupe* de Guitet, la *Galet musical* de Vieillard ou la série des vases de Jean Arp. Le plus extraordinaire par la variété de ses prestations fut le sculpteur Etienne Hajdu : outre les pièces ornées de reliefs parfois en creux évoquant ses estampilles sur papier, on lui

doit les formes de plusieurs vases, d'une jardinière et d'une soupière enrichie d'éléments en métal, des décors autographes sur les pièces d'un service de table commandé par l'Élysée ainsi que sur deux vases monumentaux et la mise au point d'un nouveau procédé de décor consistant à poser un fond bleu par insufflation en ménageant des réserves blanches par un système de caches.

Jean Mathieu continua de 1976 à 1983 l'œuvre entreprise, jusque dans la politique d'expositions à l'étranger destinées à montrer la vitalité de l'entreprise. Il maintint une même variété avec des décors peints polychromes (Jean Dewasne, Jean-Michel Meurice) ou monochromes (Geneviève Asse, Ung-No-Lee) ou les sculptures jouant sur les contrastes entre le bleu sombre de zones émaillées et le blanc mat du biscuit (*Dormeur* de Georges Jeanclos), surtout des *Ruines d'Égypte* d'Anne et Patrick Poirier).

Il sollicita la collaboration du céramiste Louis Gosselin, auteur d'une coupe et de plusieurs boîtes à reliefs émaillés.

L'un des buts de l'Atelier expérimental de Recherches et de création créé par le Ministère en 1983 fut de renforcer cette collaboration entre la Manufacture et les gens du métier, l'autre étant d'ouvrir la maison à l'art le plus contemporain.

Sous la direction de Robert Bizot (1983-1991), la Manufacture fit volontiers appel à des designers : Borek Sipeck conçut un déjeuner *Semaine* réutilisant les techniques du découpage ; Jean-Luc Vilmouth prit l'empreinte du pied de *Siam*, éléphant du Jardin des Plantes, pour en façonner une grande coupe ; et Sylvain Dubuisson imagina pour le bureau du Ministre de la culture un lampadaire incliné. Pour autant, la Manufacture n'en continua pas moins de solliciter des peintres : Pierre Buraglio et Geneviève Asse créèrent des décors exécutés par le personnel de l'établissement alors que Pierre Alechinsky réalisa lui-même les plats des Grands Prix Nationaux.

L'Atelier de Recherches et de Création invita quelques céramistes américains, dont Betty Woodman qui sut exploiter au mieux les couleurs lumineuses de la pâte tendre ; ils s'agissait presque toujours d'objets uniques et la seule pièce issue de cet atelier intégrée à la production fut la théière d'Adrian Saxe, pour laquelle l'artiste avait prévu une série de décors en faux-bois. Enfin, Sèvres inaugura le principe des collaborations avec une galerie, Néotu en l'occurrence, grâce à laquelle le *Cabinet de Sèvres* d'Elisabeth Garouste et Mattia Bonetti put voir le jour, de même que la série des treize plats autographes de treize artistes de la galerie Baudoin Lebon, marquant le bicentenaire de la maison.

Georges Touzenis, directeur de 1992 à 2003, privilégia les artistes, invités en nombre à créer formes et/ou décors. Ettore Sottsass conçut ainsi une série de quatorze vases exploitant les divers procédés de façonnage, en associant parfois le marbre ou le verre à la porcelaine, avant d'imaginer un surtout de table aux éléments tournés jouant sur les oppositions entre la blancheur de la pâte tendre et le brillant de l'or. Parmi ceux qui imaginèrent à la fois formes et décors, Aurélie Nemours, avec sa haute *Stèle* rigoureuse et Richard Peduzzi avec son géométrique *Reform Vase* exigèrent de véritables exploits techniques, alors que la coupe *Excelsior* de Mathilde Brétillet renouvelait l'association de la porcelaine et du métal et que les *Epinikion* de Marina Karella revisitaient le confiturier égyptien. Parmi les sculpteurs, Louise Bourgeois est passée des dimensions modestes de *Fallen Woman* à l'impressionnante *Nature's Study* éditée en biscuit ou revêtue d'or ; on doit à Charles Simonds le tour de force délicat de *Growth* et les massifs vases *Crucible* et à Jim Dine un surtout de table *Nature morte* combinant des vases pris dans le répertoire de Sèvres et de saisissantes têtes d'animaux. Quelques peintres confièrent à la Manufacture le soin d'exécuter leurs projets de décors, tels Jean-François Lacalmontie avec ses variations sur les hiéroglyphes, Roberto Matta pour ses frises de personnages ou Annabelle d'Huart pour les subtils paysages du service et du surtout *Atlantide*, cependant que d'autres, comme Pierre Alechinsky et François Imhoff, privilégiaient les décors autographes. Reprenant la tradition ancienne des plaques montées, David Linley commanda une série de tableaux représentant des châteaux français et anglais pour les intégrer dans l'un de ses meubles d'ébénisterie raffinés ; enfin, le palais de l'Élysée demanda pour le nouveau millénaire un service de table complet

dont les décors furent imaginés par Philippe Favier sur le thème des constellations, repris dans le surtout de Jaume Plensa.

En 2003, la Manufacture devient un service à compétence nationale, sous la tutelle de la Délégation aux arts plastiques du Ministère de la culture et de la communication. Nommé directeur de l'établissement la même année, David Caméo, inspecteur général de la création, des enseignements artistiques et de l'action culturelle, donne un nouvel essor à l'établissement, notamment en matière de création. Les mesures principales concernent, outre la rénovation de l'outil de travail grâce à de nouveaux fours à gaz et la rénovation du laboratoire de recherches, à une relance de la création contemporaine, car de tous temps, plasticiens et designers - depuis François Boucher en 1748, en passant par Jacques-Emile Ruhlman dans les années 1930, puis Emile Decoeur, Jean Mayodon, Pierre Alechinsky, Alexandre Calder, Serge Poliakoff, Zao Wou-ki, Erik Dietman, Jean-Luc Vilmouth, Borek Sipek, Richard Peduzzi... - sont venus créer à la Manufacture. Ce dialogue ininterrompu à Sèvres est source de renouvellements incessants, d'enrichissements évidents et d'évolutions incontournables. 2005 est l'année d'un nouvel essor en la matière, avec notamment les invitations de Ron Arad, Pierre Charpin, Johan Creten, Marie-Ange Guillemot, Bertrand Lavier, Huang Yong Ping, Françoise Quardon ou encore Yayoi Kusama, Jeff Koons et Bob Wilson, parmi bien d'autres. Il s'agit dès lors de définir une véritable ligne éditoriale, avec les créations des nouveaux artistes invités, l'édition d'objets emblématiques du patrimoine parfaitement conservé de la Manufacture, et la production de pièces d'exception.

L'ouverture du site à ses publics, notamment lors des *Journées européennes du Patrimoine*, avec près de 10 000 visiteurs chaque année en deux jours, ou la mise en ligne d'un site Internet, <http://www.manufacturedesevres.fr> est l'une des caractéristiques de la nouvelle direction qui cherche à davantage valoriser le patrimoine architectural du site. Et cela ne peut se faire, dans le même temps, sans une plus large diffusion de sa production, avec un programme fourni d'expositions en 2005 et 2006 (Musée du Louvre, Espagne, Grande-Bretagne, Allemagne, Taiwan...), l'organisation d'événements thématiques sur le « Biscuit », le « Bleu de Sèvres », les « Arts de la table », etc. à la galerie de Paris. Cela passe aussi par des participations à des salons professionnels (foires de Maastricht, Bâle, FIAC, Salon du collectionneur à Paris...) ou à des manifestations organisées par le Comité Colbert, notamment à Shanghai en Chine, ou encore, à titre d'exemple, par l'édition exceptionnelle d'une dinette, réplique du service de 1784 pour la reine Marie-Antoinette.

Le patrimoine précieusement conservé et hors du commun de la Manufacture, tant en nombre qu'en variété et en singularité, est valorisé et cerné par le travail engagé avec la Commission de récolement des dépôts d'œuvres d'art, assorti d'un projet de décret sur le statut des pièces produites et le vaste programme de numérisation des collections.

Membre du Comité Colbert depuis 1986, la Manufacture est un exemple remarquable d'une stratégie de transmission des savoir-faire et, pour en assurer la pérennité, une réforme de la formation est engagée, depuis 2005.

Toutes ces actions ont comme objectif la valorisation du site, des savoir-faire et de la production de la Manufacture, qui n'a jamais cessé de produire tout le long de son histoire plus que bicentenaire. Dans le contexte renouvelé du deuxième millénaire, la mise en production de nouveaux projets est essentielle, car il s'agit bien de préserver le double enjeu de la tradition et de la modernité, afin de séduire par la nouveauté, retenir par la qualité et se différencier par l'audace.