

LA CÉRAMIQUE FRANÇAISE EN 1928

JEAN VAN DONGEN — CHARLES CATTEAU — EWALD-COCHET
PAUL BONIFAS — P. JACQUET — Madame LUC LANEL

Jean VAN DONGEN

C'est entre Marly-le-Roi et Saint-Germain, dans un coin où l'on pourrait se croire à cent lieues de Paris, que se dressent les ateliers de Jean Van Dongen, sculpteur et céramiste. Ancien collaborateur de Durrio (auquel nous consacrerons sous peu une étude particulière), ayant débuté en 1904 à Alfortville, Jean Van Dongen ne tarda pas à vouloir exercer son art pour ainsi dire en plein air. Cet art recèle trop de santé, trop de joie, trop d'expansion pour pouvoir être élaboré dans le resserrement progressif des proches banlieues. Nous nous abstenons ici — et le désordre voulu dans lequel nous présentons les céramistes le prouve bien — de faire des classifications, de distribuer des palmes et des médailles, mais s'il fallait attribuer à l'œuvre d'un céramiste le prix de bonne humeur, c'est sans doute à celle de Jean Van Dongen que nous le décernerions.

N'entendez pas par là que les pièces de Jean Van Dongen sont traitées dans le mode comique ou que l'artiste lui-même présente un naturel particulièrement joyeux. Nous ne le croyons pas morose, mais c'est un homme sérieux qui fait des choses sérieuses, où la bonne humeur est interne, ainsi que la santé. En un mot, rien d'un art de décadence. Jean Van Dongen est même le premier céramiste qui nous ait exprimé des craintes sur l'avenir de l'art qu'il aime entre tous. Il s'inquiète de voir employer tant d'or par plusieurs de ses confrères, estimant que la matière céramique est trop belle pour avoir besoin d'une parure de clinquant ; il déplore aussi que la céramique « soit devenue le refuge des ersatz du cubisme ». Nous citons son opinion sans la discuter, pour bien montrer les tendances de cet artiste qui, dans sa partie, oppose les méthodes des primitifs à celles des « décadents » et suit jalousement les premières, avec toute sa sincérité, tout son tempérament, toute son âme.

Il y a d'ailleurs deux artistes dans Jean Van Dongen : un sculpteur, un céramiste. Nous traiterons plus tard de la sculpture céramique et nous le retrouverons alors. Disons déjà qu'il possède sur la plupart de ses confrères traduits en matière cuite, l'énorme supériorité de savoir ce que c'est que le feu, ses effets, le retrait et les déformations terribles qu'il apporte à l'œuvre modelée. Il sait concevoir son œuvre en tenant compte du four, le plus grand nombre des autres doivent accepter que les leurs les y soient mutilées.

Pour aujourd'hui, nous ne nous occuperons que du céramiste. Il est d'ailleurs puissant et savant, bien qu'il se défende d'être un homme de science. Comme nous l'interrogeons sur ses recherches, sur ses secrets, il nous répondit un jour :

— En céramique, il n'y a plus de secrets, il n'y a que des tours de main. Les progrès que nous pouvons faire sont lents et pénibles, car on ne saurait être à la fois un chimiste véritable et un artiste. Faire des essais sur des tessons et obtenir des résultats intéressants, cela nous arrive à tous lorsque nous nous en donnons la peine. Mais la difficulté commence quand il faut appliquer cet essai à la pièce véritable, difficulté telle que le plus souvent il faut renoncer à la surmonter.

Techniquement, malgré son extrême modestie, Jean Van Dongen est un des céramistes les plus avertis que

nous ayons. Il a trouvé et décoré la faïence, le grès, la porcelaine et les terres réfractaires, en cuisant au bois dans un four du système L'Hospied qui lui permet d'obtenir et de maintenir toutes les températures nécessaires. C'est aux terres réfractaires que vont ses préférences. Il a été conduit à les employer et à s'y attacher par son art de sculpteur-céramiste. Les terres réfractaires n'ont pour ainsi dire pas de retrait et, bien cuites, elles offrent l'apparence de la pierre. Bien souvent, dans ses œuvres, des personnes pourtant renseignées ont même cru reconnaître une taille directe de la pierre. En poterie, les terres réfractaires se prêtent aussi à un tournage ou à un moulage facile et donnent aux émaux majoliques un accent très particulier.

Les recherches techniques de Jean Van Dongen ont donc porté essentiellement sur l'amélioration, la combinaison des terres réfractaires et l'adaptation des émaux aux matières retenues.

Esthétiquement, il cherche à faire des choses simples, vigoureuses, amples. Il prétend qu'il ne fait rien de « bien nouveau » encore que toutes ses pièces accusent la plus forte personnalité. Grand admirateur des Persans et des Égyptiens (il en possède quelques pièces d'une beauté exceptionnelle), il s'est mis résolument à leur école, mais avec toute l'indépendance, toute la richesse débordante qui lui viennent de race.

C'est ainsi que nous connaissons de lui de grands vases en terre réfractaire blanche portant un léger décor de lignes brisées d'un noir métallique, des vases et pots où il a employé un fond rouge-brun qui n'appartient qu'à lui, un plat jaune au large dessin étoilé noir métallique, un plat ondulé chargé d'un fin poisson, dont l'inspiration, si l'on le veut, peut se retrouver du côté de l'Égypte sinon de la Perse. Mais d'où viennent ces grands vases recouverts d'un seul émail bleu roi, nous dirons même bleu Marly, tant il est nouveau ? D'où viennent ces objets qui ne sont pas tout à fait de la sculpture mais qui échappent à la céramique de décor plan : les coupes-tortues, les serpents lovés ? D'où viennent ces vases au décor en relief, caravelles ou galères, que Jean Van Dongen modèle avec amour et revêt d'émaux qui rappellent des couleurs profuses sur les côtes néerlandaises ?

Physionomie singulièrement attirante, celle de cet originaire des plaines nordiques adapté aux mœurs et à l'esprit de notre pays, formé dans son art à l'école des vieilles civilisations méditerranéennes.

L'abondance et la variété de son œuvre s'expliquent par les réactions de tous ces facteurs, unis par une forte volonté, retenus par une personnalité souple et généreuse.

Malgré vingt-quatre ans d'efforts, Jean Van Dongen ne se déclare d'ailleurs pas satisfait de son œuvre. Il rêve d'autre chose. Il voudrait mieux. Nous ne doutons pas qu'il ne nous donne encore, tant dans le domaine de la poterie que dans celui de la sculpture, des pièces inattendues, des choses surprenantes. Mais nous tenons à lui faire ici tous nos éloges pour ce qu'il a fait jusqu'à présent, avec une conscience et une indépendance pleines de mérite.

Jean Van Dongen s'est peu montré dans les expositions, jusqu'à présent, et nous espérons qu'il changera d'avis sur

leur utilité. Nous ne connaissons guère que celle qu'il fit avec son frère, le peintre, chez Bernheim, avant la guerre, la vitrine qu'il envoya aux Indépendants, il y a trois ans et l'Exposition de la «Crémaillère» en mai 1926. Son œuvre, avant guerre, a été étudiée dans un article intéressant d'Alexandre Cohen, au *Telegraaf*, et dans quelques articles de Van der Pyl puis de la revue *Art et Maison*.

Ses œuvres sont en vente à la Crémaillère, chez Berberian, à la galerie Schotte (rue Saint-Georges), où il s'occupe en plus de la décoration générale — et nous aurons l'occasion d'en reparler. Elles se sont beaucoup répandues en Amérique.

Nous quittons à regret cet artiste original et fort, nous réservant de revenir sur certains points que nous avons dû traiter un peu brièvement, lorsque nous serons venu à cette partie de nos études : la sculpture céramique.

Charles CATTEAU

Le hasard rapproche ici Charles Catteau de Jean Van Dongen avec qui il a quelques traits communs en son art, et beaucoup plus de points de totale opposition. Rien n'est plus loin de l'art de Jean Van Dongen que la vitrine exposée par Charles Catteau au Salon des Décorateurs l'été dernier. Et pourtant, les deux arts sont également valables, également originaux, également solides ; il y a place, au monde, pour les esthétiques les plus contraires, le tout est qu'elles soient servies par des capacités équivalentes.

Charles Catteau possède une particularité remarquable : il sort de l'Ecole de Sèvres, et pourtant, il a du talent ! Il a pu vaincre et dominer tout ce qu'on apprend de faux et de ridicule dans cette maison et se retrouver complètement quand, en 1904, il partit pour l'Allemagne où il fut attaché deux ans à la Manufacture royale de Nymphenburg (Munich). Depuis, il entra aux usines Kéramis, à La Louvière (Belgique) auxquelles, et avec raison, il est demeuré fidèle.

L'art de Charles Catteau nous paraît présenter un double aspect. D'une part, il exécute des grès au décor en relief, décor presque toujours emprunté à la flore ou à la faune, d'une autre part on a de lui des faïences fines blanches de grand feu, blanches ou décorées d'émaux mats, d'un accent moderne tout particulier.

Les grès de Charles Catteau sont peut-être plus personnels que ses faïences, au sens purement individualiste du mot. Certes, il n'y utilise que des décors d'un style vraiment moderne, mais la conception des formes et du décor, leur juxtaposition, leur réaction ne relèvent que de la sensibilité propre de l'artiste. Qu'il fût né il y a mille ans ou aux antipodes, Charles Catteau aurait-il traité ses grès bien différemment, on ne saurait le croire. Ils sont à lui comme ses yeux, ses mains, sa conscience. Le céramiste Marius Renard, dans un article de la revue belge *Savoir et beauté*, écrivait de ces grès qu'ils donnent une impression d'habileté, tant ils sont parfaits. Nous croyons que la plume du critique a dû lui échapper, car l'un des grands mérites de Charles Catteau est de maîtriser cette habileté, cette perfection qui sont les siennes. La précision géométrique, la pureté des émaux de Sèvres, qui font des produits de notre Manufacture nationale des choses anti-artistiques au premier chef, Charles Catteau les évite et confère à ses œuvres l'accent qui manque à tout ce qui veut être trop parfait. Il crée « humain » et c'est un vrai mérite.

Par ailleurs, dans ses faïences, il prouve qu'il n'ignore rien du temps où il vit. Charles Catteau est un des céramistes touchés par la « sensibilité industrielle » qui s'est révélée dans les arts décoratifs modernes et qui leur fournit une partie de leur raison d'être. A ses grès, objets de vitrine et de collection, il oppose des faïences fines destinées à accompagner notre vie courante, à recevoir des fleurs, des fruits, du tabac, à porter notre éclairage. Les unes sont blanches, unies, sans aucun décor, les autres reçoivent un décor d'émaux mats gai et fin, assez marqué pour attirer l'attention, assez discret pour ne pas la capter. Dans sa forme géométrique ce décor

a quelque chose qui sent un peu l'anecdote et, mat, il s'efface pourtant, se remet à la place qu'il doit occuper dans un ensemble sobre et net.

Mais qu'il s'agisse de grès ou de faïences, Charles Catteau se révèle comme un technicien remarquable, comme un artiste de conscience, qui ne transige ni avec les matières ni avec la cuisson. Il dénomme avec intention ses faïences : faïences de grand feu, spécifiant par là qu'elles ont supporté la plus haute température qui convienne aux faïences fines. Point de facilité dans son art, servi d'ailleurs par les remarquables installations des usines Kéramis, à la Louvière. Aussi, nous rappellerons que Charles Catteau, qui a exposé avec succès aux Décorateurs et au Salon d'Automne, s'est vu décerner un Grand Prix pour ses grès à l'Exposition des Arts Décoratifs de 1925. On trouve de ses œuvres aux musées de Sèvres, Dresde, Bruxelles et chez beaucoup de collectionneurs.

Elles sont exclusivement vendues par le dépôt « Kéramis » de Paris.

EWALD-COCHET

La céramique attire aujourd'hui beaucoup de curiosités, beaucoup d'efforts. Des peintres y viennent, soucieux de trouver une matière moins décevante que la toile ou le bois, et des couleurs sans doute plus capricieuses, mais éternelles aussi. Ainsi Ewald et Cochet, qui travaillent en commun depuis la guerre, et avec assez de bonheur pour qu'on en cite leur exemple, avec assez de conscience pour qu'on fasse fond sur leur avenir.

Capricieux, ils le sont, et leur art s'en ressent. Ce n'est pas un défaut, et Cochet, comme Ewald, tirent de leur fantaisie des ressources d'art bien curieuses, bien personnelles. Ils n'exécutent que des pièces uniques au décor spontané, né de la forme et de l'inspiration du moment.

G. Cochet se révèle comme étant plus peintre que céramiste. Il jette sur la terre crue quelques lignes, quelques taches de couleurs (trois tons au plus), généralement un noir, un brun, un bleu ou un jaune, et compose ainsi des formes féminines ou s'attache à saisir la grâce fuyante des biches et des oiseaux.

A. Ewald serait plus céramiste. Il s'intéresse davantage aux richesses, aux possibilités de la matière, au relief, au brillant de l'émail. Son décor affecte plutôt des formes géométriques, reproduit des écailles. Il oppose des couleurs éclatantes à un noir chaud et profond et recherche aussi la différence des matières. Ainsi, au dernier Salon des Indépendants, nous avons remarqué un vase d'Ewald où des personnages en noir brillant s'enlèvent sur un noir mat et métallique.

Le nom Ewald-Cochet est indivisible. Toutefois, nous devons dire que les pièces que nous reproduisons ci-contre sont de A. Ewald.

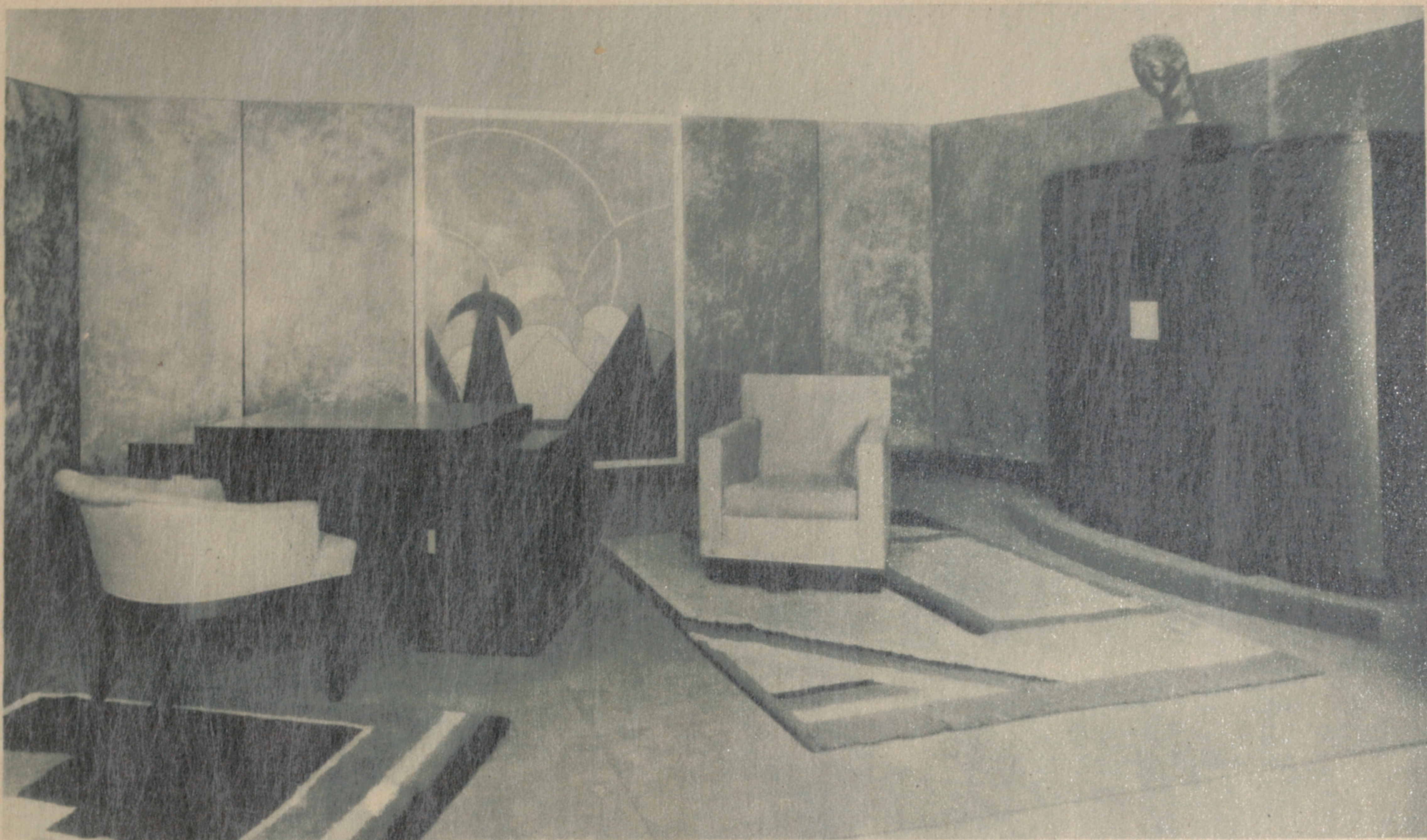
Les œuvres de ces deux jeunes artistes sont en vente à la « Crémaillère », à l'Essor Décoratif Moderne et chez Dim.

Paul BONIFAS

Né à Genève et d'origine genevoise, installé en France à Ferney-Voltaire, sur la frontière suisse, Paul Bonifas appartient cependant, à notre sens, au groupe actuel des céramistes français ou, tout au moins, il s'y rattache par tant de traits que, son talent aidant, il nous plaît de l'y incorporer.

Paul Bonifas est un potier de grand mérite, mais c'est aussi un remueur d'idées, un homme qui ne se paie pas de mots, qui ne s'agenouille pas devant les superstitions de ses prédécesseurs. On lui doit un remarquable essai de libération de la céramique moderne et il convient de souligner la place importante qu'il tient dans la corporation tant en raison de ses œuvres que de ses théories.

Suivons-le un peu dans sa vie et ses travaux, avant de porter un jugement quelconque sur les résultats qu'il nous est donné d'en connaître.



Édition Atelier Français.

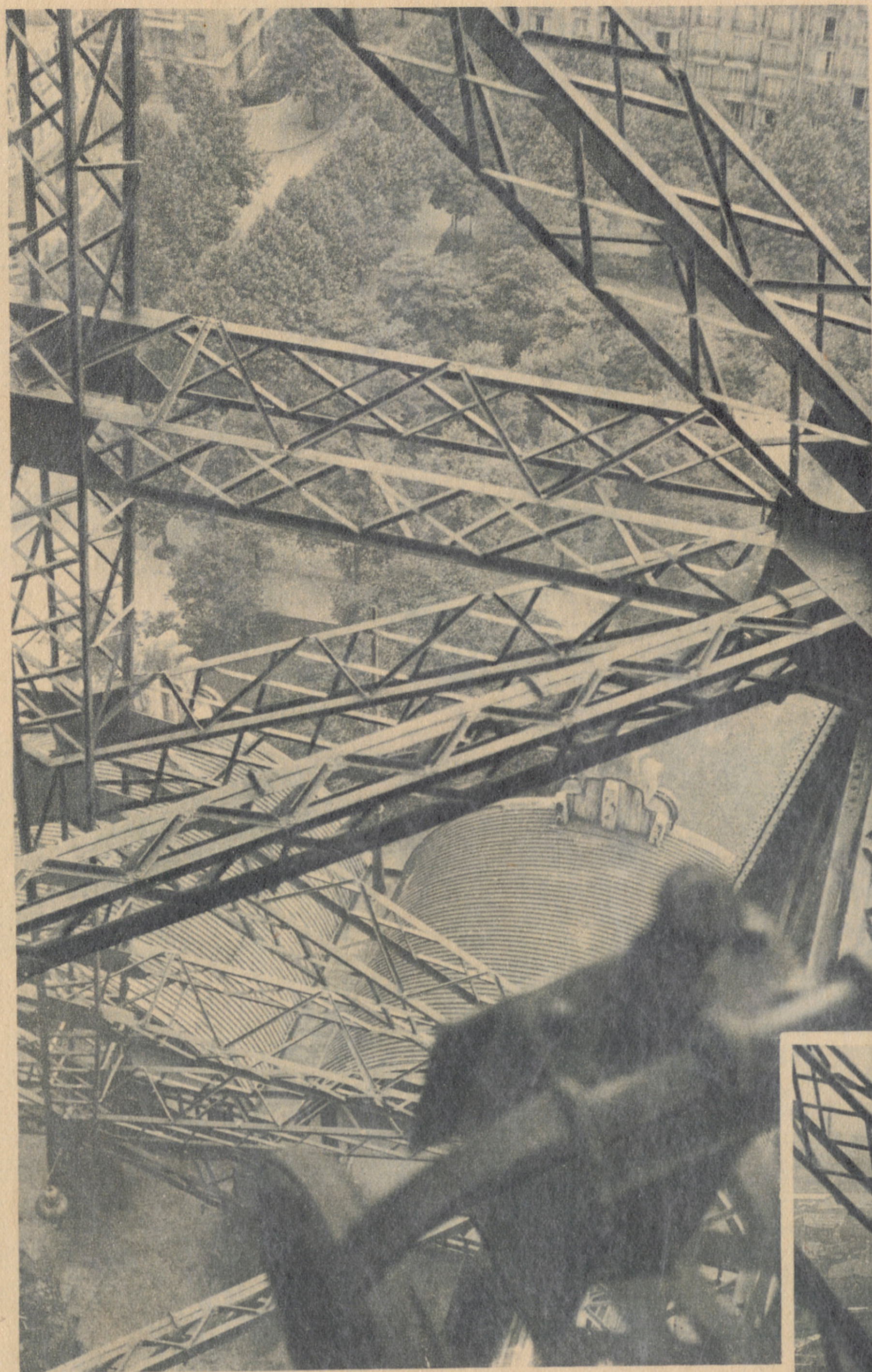
Mme RISS. BUREAU.

Photo Dehretagne.



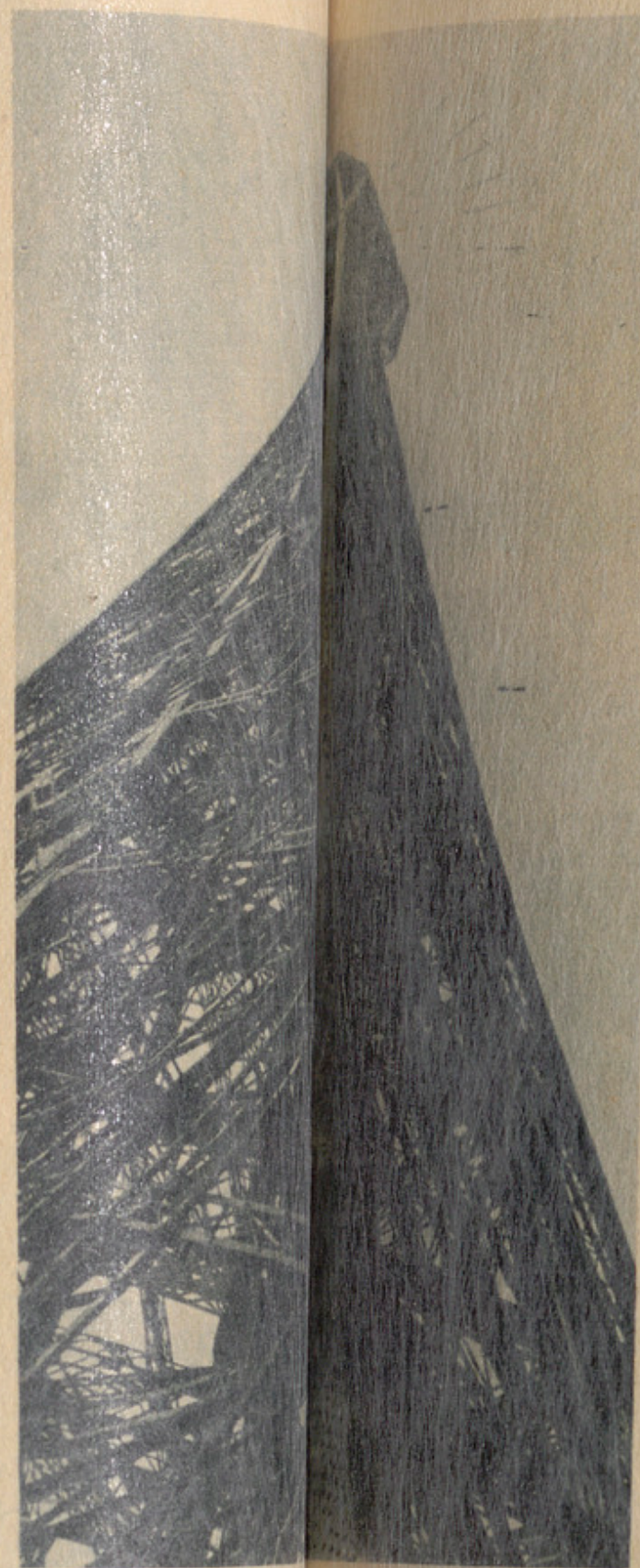
MICHEL ROUX-SPITZ. TOILETTE D'UNE SALLE DE BAINS. LUMINAIRE DE JEAN PERZEL.

Photo A. Salaün.



LES JARDINS AUTOUR DE LA TOUR.

E I F F E L



LA MONTÉE.

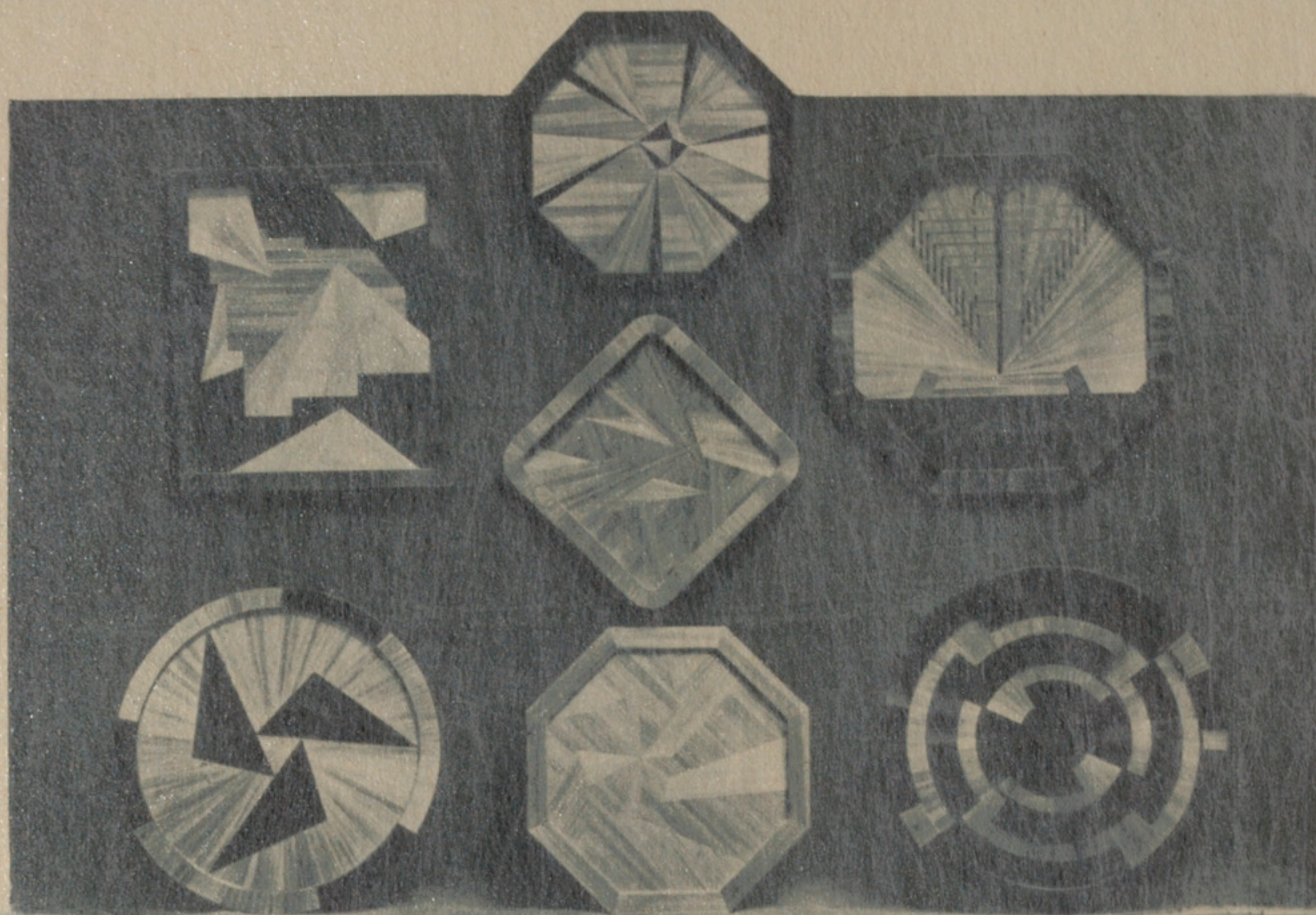


LES PONTONS DE LA TOUR.



L'ASCENSEUR AU FLANC DE LA TOUR.

Photographies Germaine Krull.



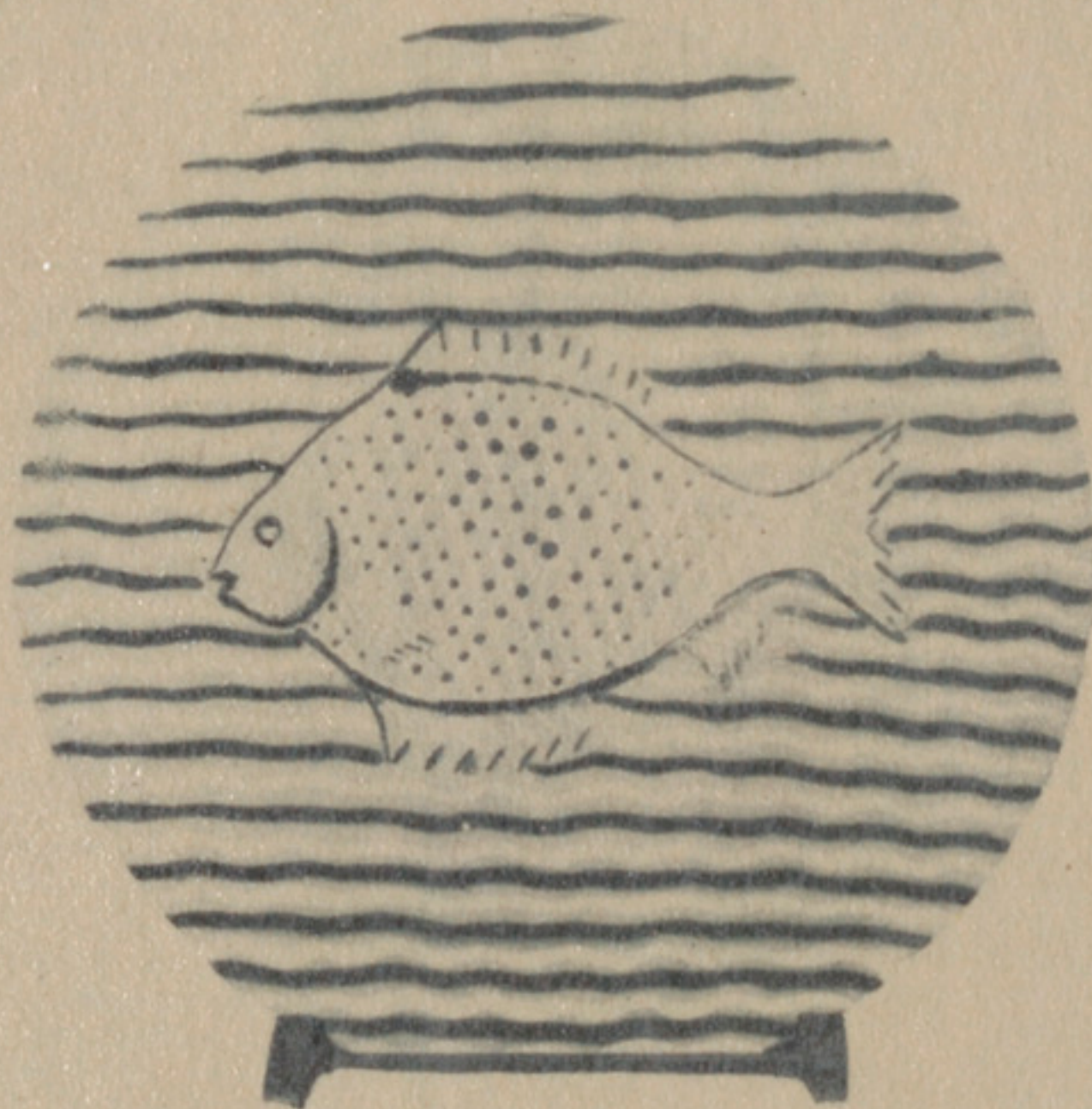
D. ET G. GRIGORI.
PLATEAUX DE PAILLE.



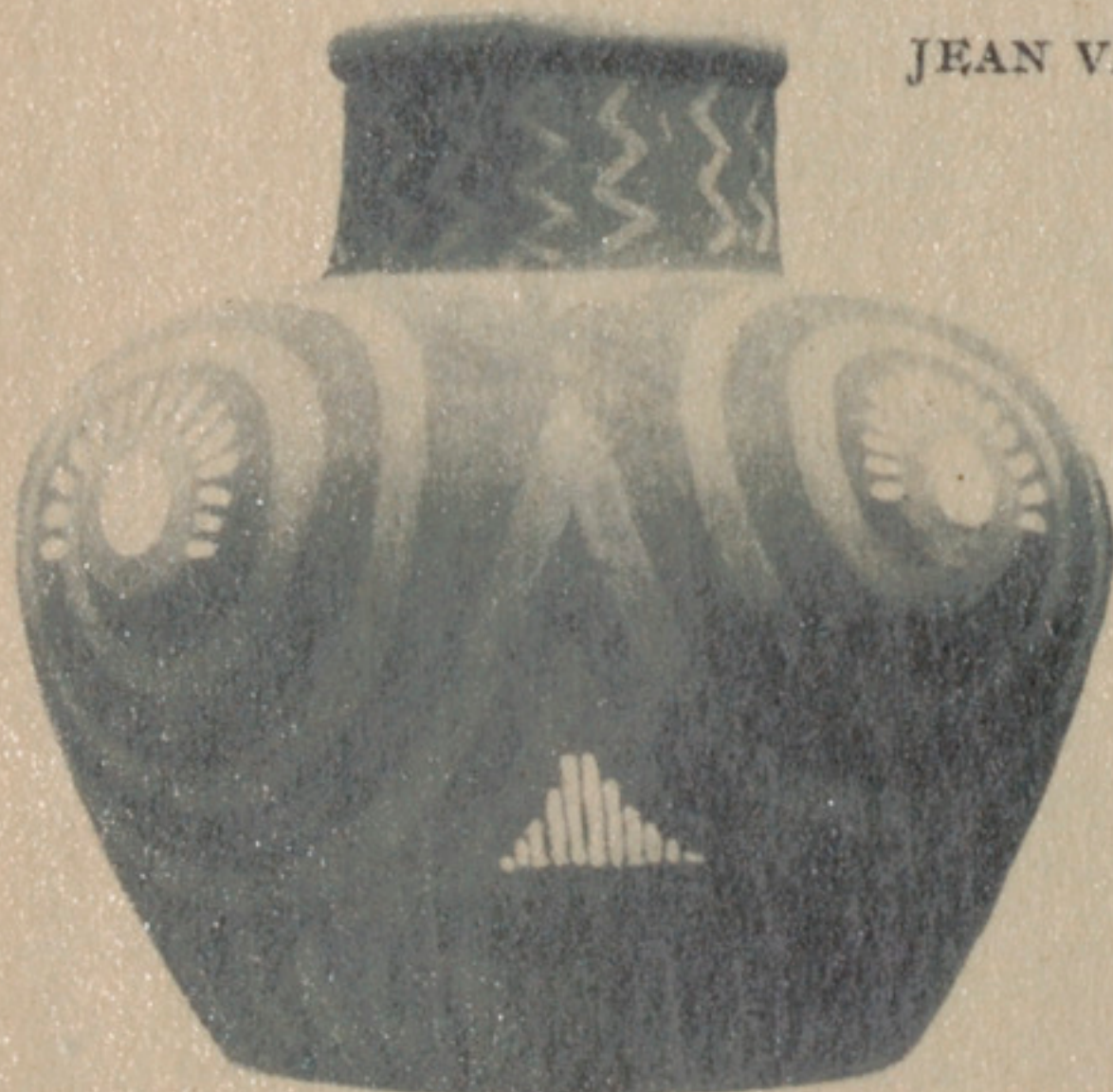
PAUL BONIFAS.
JATTE A CRÈME
TERRE LUSTRÉE NOIRE.



PAUL BONIFAS.
JATTE TERRE
LUSTRÉE NOIRE.



JEAN VAN DONGEN. VASES ET PLAT EN TERRE RÉFRACTAIRE BLANCHE.



JEAN VAN DONGEN.
VASE BRUN-ROUGE DÉCOR BLANC.



M^{me} DE BAYZER-GRATRY.
COUPE D'ALBATRE.



EWALD-COCHET. COUPE INTÉRIEURE
TURQUOISE. DESSINS BRUNS SUR FRISE
BLEU FONCÉ, ÉCAILLES BLANCHES ET NOIRES.

Paul Bonifas est un ancien élève de l'Ecole des Beaux-Arts de Genève, où il passa trois ans de 1910 à 1913 tout en faisant son apprentissage de graveur-bijoutier chez son père, établi à Genève. Il prend de l'intérêt pour l'émail sur métal et ses recherches le conduisent à faire un stage à l'Ecole Suisse de céramique (près de Lausanne), que dirigeait alors Maurice Savreux, lui-même ancien élève de l'Ecole française de Sèvres.

Au début de 1914, il s'installe dans une mesure, près de Genève (il a 21 ans) en un pays où la céramique est à peu près inconnue, sauf en ce qui concerne le métier de la poterie vernissée. Il y construit deux fours, pour la haute température et pour la basse, commence à travailler, et tout à coup c'est la guerre, une dure période de cinq ans pendant laquelle le jeune artiste, sans débouchés et privé de matières premières, va se livrer à des études fécondes mais combien pénibles. Il s'en ouvrit, sur notre demande, dans les termes suivants :

— J'avais choisi le grès de grand feu dont la température de cuisson, voisine de celle de la consolidation de toutes les roches plutoniennes, permet les études les plus riches en constatations précieuses (et y oblige souvent). Les conditions défec-tueuses dans lesquelles je travaillais changeaient à tout instant les données de la fabrication et me permettaient de trouver des matières intéressantes : couvertes mates et semi-mates, effets de la réduction ou de l'oxydation, cristallisations, etc... Il reste de cette période quelques pièces présentant surtout un intérêt de matière (Musée de Zurich et de Genève, collections particulières à Stockholm et à Paris, etc...)

Notons que, durant cette période, Paul Bonifas avait encore fait porter ses recherches sur d'autres matières, par exemple sur la porcelaine et sur certaines faïences. Il était en droit, la paix venue, d'espérer en tirer les fruits, quand un incendie, en décembre 1919, détruisit son atelier, ses travaux techniques, modèles, dessins, etc...

Ce désastre arracha Paul Bonifas à ses préoccupations personnelles. Il devient chef de fabrication du blanc dans une fabrique de porcelaine (l'excellente maison Achille Bloch et fils), et le reste de juillet 1920 à mars 1921. A ce moment, il passe secrétaire de A. Ozenfant et de Ch. E. Jeanneret, plus connu sous son nom d'architecte, de constructeur au sens le plus ibsénien du mot : Le Corbusier. C'est pour la confection de la revue *L'Esprit nouveau* que ces messieurs se sont adjoint Paul Bonifas, et auprès d'eux, le jeune céramiste pénètre dans des domaines qu'il avait jusqu'alors à peu près ignorés : l'esthétique, les affaires, le rôle éventuel de l'artiste dans une société mouvante. Quatorze mois passés dans ce laboratoire d'idées, éclairèrent Paul Bonifas sur sa vraie vocation de potier, sur la direction générale à donner à son activité et, en 1922, il reprend à Ferney-Voltaire une petite fabrique de poterie vernissée spécialisée — ce sont ses propres expressions « dans ce genre d'objets qui alimentent les bazars de villes d'eaux et le goût des oisifs pour ce qui n'est qu'une parodie, une exploitation de l'art régional ».

Il se fit donc industriel pour acquérir les moyens techniques et l'installation nécessaires à la réalisation d'un programme qu'il résume dans une pétition de principe : « L'objet d'art décoratif qui n'a d'autre valeur que d'être un objet d'art, apparaissant, dans la société contemporaine, perdre petit à petit toute raison d'être, il faut introduire l'art là où il sera possible de le voir encore un peu sans perdre son temps : d'où l'obligation de faire d'abord des objets utiles, durables, traditionnels, puis de conférer à ces objets, par des qualités supplémentaires, une valeur d'art ; d'où l'obligation de fabriquer aussi bien que l'usine outillée et expérimentée, de faire intervenir la sensibilité et l'émotion, l'idée et la pensée en plein dans la technique moderne, dans l'outillage, de faire enfin de la machine un outil plus sûr que la main. »

On voit donc que Paul Bonifas, parti de recherches artistiques pures, est arrivé à cette conception moderne de

son art où doit s'exprimer ce que nous avons appelé à plusieurs reprises la sensibilité industrielle. Il a pris parti, avec netteté, dans une des querelles qui divisent aujourd'hui le monde des céramistes, et nous lui donnons acte qu'il accompagne fièrement quelques-unes des pièces qu'il préfère de cette désignation précise : travail mécanique.

Le programme difficile de Paul Bonifas exigeait un effort financier considérable, puisque sa réalisation tenait au perfectionnement constant de l'outillage et de la matière, aussi ne dédaigna-t-il nullement de donner d'abord tous ses soins à la bonne marche de son usine. Rapidement, il dut lui faire produire de 30 à 40 tonnes par année, de poteries vernissées vendues dans les grands magasins, les bazars, et spécialement les maisons de « souvenirs » des villes d'eaux. Dans cette production, Paul Bonifas reconnaît avec bonhomie qu'il y a du bon, du mauvais et du pire. Il réclame à bon droit qu'on ne classe pas dans le pire des essais de poteries populaires sur lesquelles il s'efforce de retenir l'intérêt de son personnel. Nous y reviendrons tout à l'heure.

Dans l'ordre des matières de choix, Paul Bonifas a repris dans ces trois dernières années le travail des grès, et cela sans esprit de système, sans programme rigide, sans idée préconçue. Les deux belles pièces acquises par le musée de Genève sont de cette veine. Elles accusent un bien remarquable talent.

Mais le vrai programme, le programme moderne de Paul Bonifas se rattache à ces deux mots qu'il associe : sensibilité et travail mécanique. En septembre 1927 à Genève, en octobre 1927 au Salon d'Automne, Paul Bonifas a montré des terres lustrées noires qui se rattachent étroitement à son programme volontaire. D'une apparence précise et somptueuse, cette matière permet les formes les plus simples et les plus riches. Elle lui a permis de commencer cette fabrication à la machine (exclusivement) qui élimine la plus large partie du hasard, qui permet l'étude lente et souvent reprise du modèle-type, et qui, selon une expression dont nous lui laissons la responsabilité, « écarte une fois pour toutes la notion absurde de l'inspiration, mais qui ne fait pas fi de l'état de grâce ».

Ces terres lustrées noires ont été fort remarquées au dernier Salon d'Automne. Des techniciens, les tenants de la pièce unique, les ont vilipendées. D'autres, qui voient l'avenir de la céramique ailleurs que dans les vitrines, ont affirmé que Paul Bonifas avait apporté la révélation la plus considérable au Salon. Nous n'avons aucune raison de cacher que nous les tenons pour des choses importantes et très belles. On les trouve à Paris, aux Galeries Lafayette, à Nancy chez Majorelle, à Strasbourg chez Weber, à Biarritz chez Bégue, à Lyon chez Honegger.

Les méthodes de travail employées par Paul Bonifas diffèrent considérablement selon ce qu'il veut faire. Un croquis lui suffit pour commencer l'exécution d'un grès qu'il travaille « sur la bête ». S'il s'agit d'une fabrication mécanique, il passe par plusieurs études, en plâtre ou en terre, avant d'arriver à une épreuve qu'il peut confier au modelleur, et cette épreuve contient déjà tous les détails de l'outillage complet. S'il s'agit de poteries populaires...

Mais nous devons ouvrir alors une parenthèse. Paul Bonifas a sur la poterie populaire des idées justes et précises, et son érudition, sa technique approfondie lui ont permis de les traduire en une savoureuse conférence qui fut publiée dans les numéros de février-mars et avril-mai 1927 du bulletin mensuel de *L'Œuvre*, association suisse romande de l'art et de l'industrie. Nous voudrions bien résumer ici l'essentiel de cette conférence, mais la place nous fait défaut et nous le regrettons vivement. Il y sous-estime ses efforts et, montrant le dessin d'une de ses pièces, il écrit : « Ce pot-là, qui a la prétention de contenir le lait chaud du déjeuner sort des ateliers de votre serviteur. C'est bien, d'apparence, de la poterie populaire, mais, hélas ! combien artificielle ! ».

Nous chercherions volontiers querelle à Paul Bonifas sur ce point. Nous reconnaissons avec lui que l'art issu du peuple est sans contredit digne de figurer dans la famille des grands arts, tandis que l'art populaire fait pour le peuple paraît souvent un triste parent pauvre de l'art en général. Mais il est des époques où le peuple, artistiquement, s'abâtardit, où il ne sait plus s'exprimer. Ses artisans conservent une main habile, ils reproduisent assez fidèlement, quoique sans âme, des formes anciennes, mais ils sont incapables de les modifier, de les adapter à des usages nouveaux et aux changements des formes générales de la vie. Cette œuvre-là ne peut être que celle des artistes, des inventeurs. Elle nécessite l'étincelle du génie, et seuls, les Bonifas peuvent l'entreprendre.

Nous ajouterons que Paul Bonifas joint à ses qualités de céramiste celles du critique et de l'écrivain. Nous avons lu de lui, outre les articles-conférences cités plus haut, une très juste étude sur la céramique en Suisse, publiée en mai 1927 par la revue *Das Ideale Heim*, de Bâle et Zurich. Sa curiosité d'esprit, son amour de la belle profession qu'il a choisie, sa culture et ses dons cautionnent les belles réussites que nous attendons encore de lui.

P. JACQUET

Si nous descendons le long de la frontière en quittant Ferney-Voltaire, nous arriverons à toucher la Savoie, l'une des rares provinces où la poterie populaire ait été conservée dans une tradition saine et vivante par des artisans sensibles. A côté de leurs productions, au-dessus, pour être plus juste, florit l'art de P. Jacquet, d'Annecy.

La carrière de Jacquet présente quelques analogies avec celle de Bonifas, du moins dans les traverses. Peintre et graveur, Jacquet s'est essayé à la poterie avant la guerre. Il faisait alors quelques pièces, de temps à autre, dans des ateliers locaux. En 1918 il put en louer un ; en 1921 il en montait un autre, mais qui fut détruit en 1924 par un incendie. Aujourd'hui, il a repris sa production, avec un beau courage que le succès récompense avec esprit.

Successivement, il fit de la poterie vernissée, des terres émaillées, des faïences décorées d'émaux. Toute sa fabrication est exécutée à la main, même quand il s'agit de poteries de série : tournage et décor sont son œuvre propre répétée par lui-même, il y a entre les pièces de cette sorte une parenté certaine mais non pas identité. Son décor, tant sur les pièces de série que sur celles qu'il soigne d'un particulier amour, n'est jamais arbitraire, « plaqué ». La forme est un des éléments qui en déterminent la naissance. Ce décor est esquissé au fusain sur la pièce, et les harmonies colorées qui s'y appliqueront, l'artiste les cherche mentalement, la poterie en main. Jamais il ne dose ses mélanges d'émaux, et cette liberté de facture donne à ses œuvres une très grande diversité d'aspect, à son œuvre prise en générale une personnalité fluide et riche.

Les décors de Jacquet, en leur source, sont également très variés. Il exécute des pots rustiques dont l'origine se retrouve bien dans la poterie locale qui, comme nous le disions plus haut, s'est conservée assez pure. Il fait de belles faïences, largement ornées, et les revêt d'un décor floral ou géométrique toujours élégant et intelligemment approprié à la forme du vase, à sa destination.

P. Jacquet expose de temps à autre au Salon des Décorateurs et au Salon d'Automne. Nous lui ferons le reproche de n'y être pas assez assidu, et le succès qu'il y a toujours obtenu devrait l'inciter à y continuer ses manifestations. L'Etat lui

a en effet acheté plusieurs vases, notamment pour le musée de Lyon.

La vente des poteries de Jacquet, il la conduit lui-même à Annecy, centre d'achat très important. Mais ses poteries vernissées de fabrication courante sont vendues en gros par Guérin-Poulat-Elite, à Paris. Il y a peu de collection sérieuse qui ne contienne plusieurs pièces de cet artiste très personnel.

Madame Luc LANEL

Le dernier Salon des Décorateurs nous a révélé quelques vocations céramiques. Elles étaient toutes féminines. Il ne nous appartient pas de lasser les dames qui se livrèrent ainsi, pour notre agrément, à un assaut plein de courtoisie. Mais nous devons dire ici notre étonnement de l'enthousiasme dont firent preuve certains gros bonnets du salon à l'endroit d'une jeune fille dont l'envoi était nombreux, joli, mais facile, et dont on ne pourra guère juger l'œuvre que lorsqu'elle aura quitté le domaine du pastiche, de la leçon bien récitée.

Combien nous lui préférons l'envoi de Madame Luc Lanel dont les premières pièces dénotent un tempérament et procèdent d'une conception bien moderne, bien vivante, de la céramique.

Ce sont des faïences traitées d'une façon solide, avec beaucoup de soin, d'ailleurs, dans la préparation des matières, afin d'éviter les inconvénients qui proviennent de l'excès de fondant (écaillage) ou de son insuffisance (craquelage). Les pièces que fait Madame Luc Lanel ne sont pas des pièces uniques. Elle tient à tirer un parti sinon étendu, en tout cas répété des formes heureuses qu'elle trouve en collaboration avec son mari, Luc Lanel, auquel nous devons d'ailleurs d'excellents modèles d'orfèvrerie. C'est dire que de telles pièces sont moulées ou coulées, suivant leurs formes. Mais ces formes sont toujours robustes ; qu'il s'agisse de vases, de bols, de bouteilles, de boîtes, de plats, le modèle est simple, musclé, dominateur. Le décor n'en est pas davantage traité en finesse. Couleurs franches et larges traits, en voilà les caractéristiques. Il est fait d'émaux divers posés en épaisseur les uns sur les autres, en mélanges destinés à créer des tons harmonieux, puis à faire varier le degré de glaçage ou de matité, etc... Ainsi Madame Luc Lanel arrive à obtenir des objets élégants, bien galbés et bien équilibrés, dont la simplicité prend une valeur décorative parfaitement en harmonie avec le décor moderne de la vie actuelle. Certes, nous ne les recommanderions pas aux amateurs de styles ni aux collectionneurs de vitrines. Les faïences de Madame Luc Lanel prendront toute leur valeur d'une utilisation pratique. Ses vases sont faits pour recevoir des fleurs (ô, le charme des roses rouges sur la combinaison de ses noirs mats et de ses noirs brillants !), ses plats doivent contenir des fruits, ses boîtes d'authentiques cigarettes. Et si l'on ne voit pas ses bouteilles sous cloche, elles pareraient fort bien un buffet, une table servie.

Les travaux de Madame Luc Lanel n'en sont d'ailleurs qu'à leurs débuts et nous pouvons penser qu'elle étendra le champ de ses expériences, la portée de son invention. Elle signe ses pièces d'un nom gracieux qui leur portera bonheur : La Marjolaine.

Ernest TISSERAND.

Nous reproduisons aujourd'hui des grès de Louis Lourieux, des ensembles de M^{me} Renaudot, L. E. Bouchet, Roux-Spitz, etc., sur lesquels nous reviendrons dans nos prochaines chroniques.



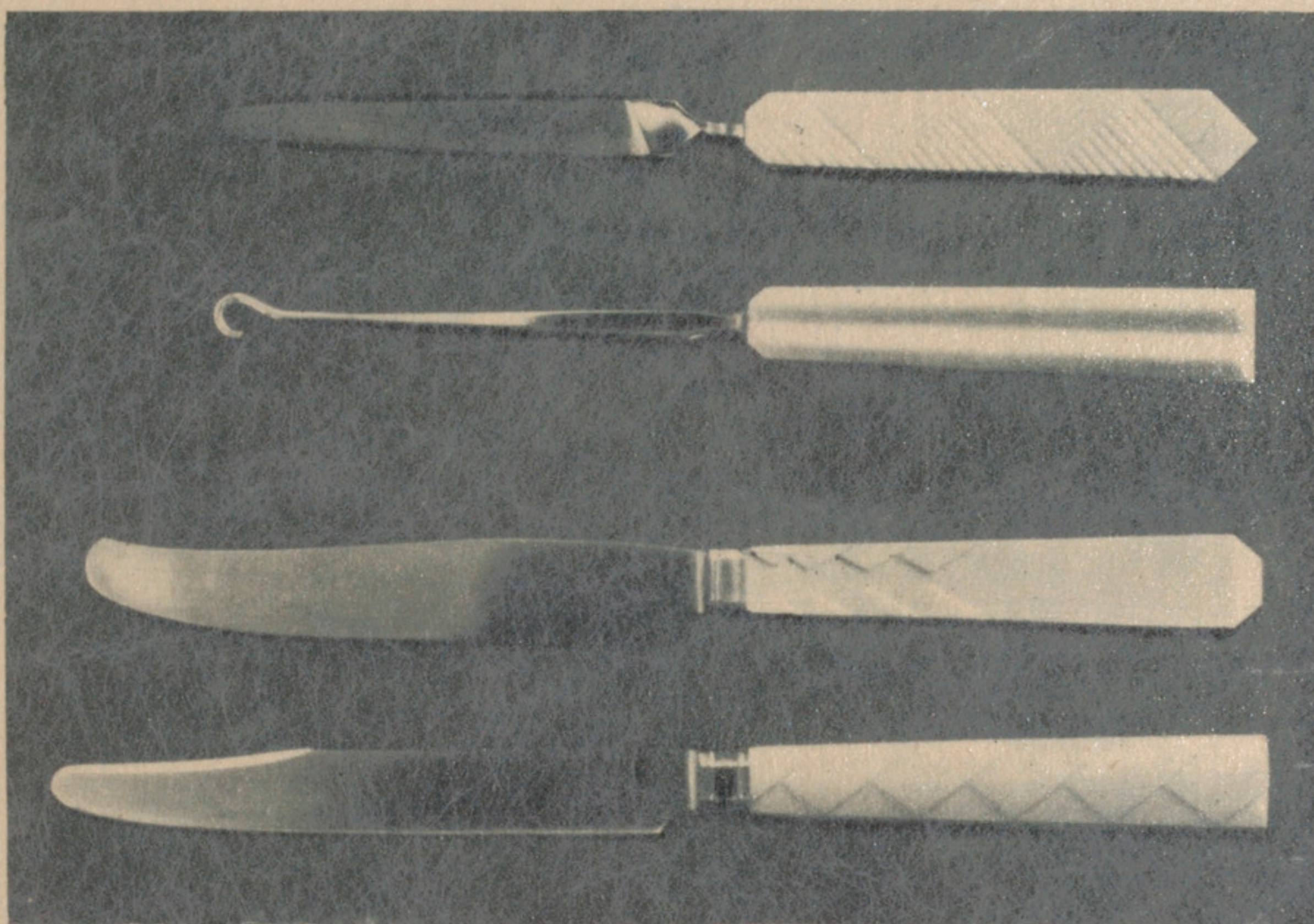
MADAME LUC LANEL.
FAIENCES.



LOUIS LOURIOUX. GRÈS.



JEAN VAN DONGEN, VASE NOIR
DÉCOR JAUNE.



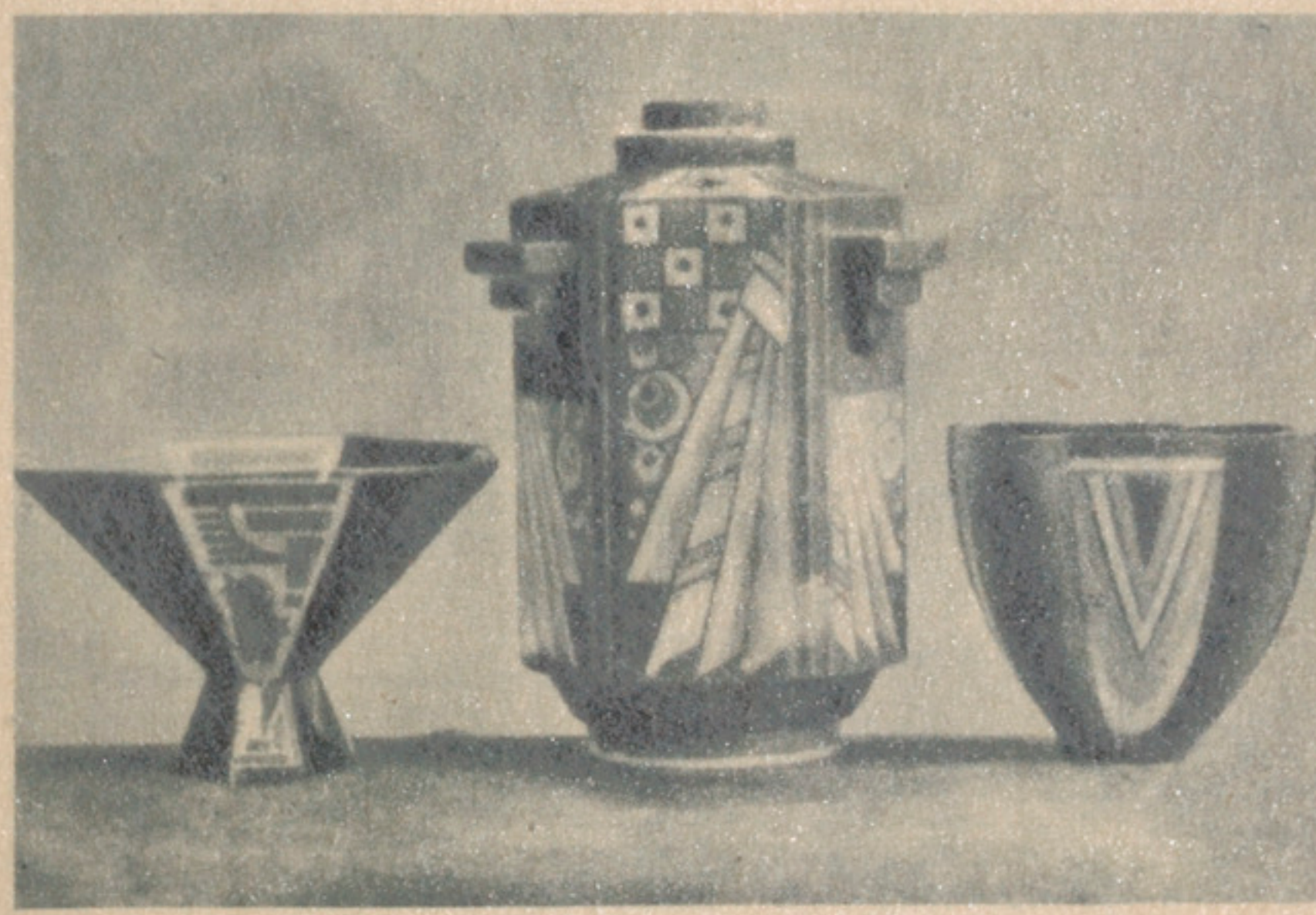
ANDRÉ BALLET.
MANCHES D'IVOIRE
POUR COUTEAUX.
BÉBERT FRÈRES, ÉDITEURS.



VAN DON DONGEN.
SERPENT VERT.



CHARLES CATTEAU. COUPE.



CHARLES CATTEAU. COUPES ET VASES.



P. JACQUET.
TERRE ÉMAILLÉE.