



HAL
open science

**Le Régionalisme, creuset d'une invention artistique.
Sources, développements et limites dans la céramique
française 1880-1939**

Rémi Lambert

► **To cite this version:**

Rémi Lambert. Le Régionalisme, creuset d'une invention artistique. Sources, développements et limites dans la céramique française 1880-1939. Art et histoire de l'art. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2012. Français. NNT : 2012BOR30029 . tel-00779095

HAL Id: tel-00779095

<https://theses.hal.science/tel-00779095>

Submitted on 21 Jan 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
Ecole doctorale Montaigne Humanités (ED 480)
Thèse de doctorat en histoire de l'art

Le Régionalisme, creuset d'une invention artistique
Sources, développements et limites dans la
céramique française 1880-1939

Présentée et soutenue publiquement le 5 juillet 2012 par Rémi LAMBERT

Sous la direction de Monsieur Dominique JARRASSE

Membres du jury :

Dominique DUSSOL, Professeur, Université UPPA
Dominique JARRASSE, Professeur, Université Bordeaux 3
Daniel LE COUEDIC, Professeur, Université UBO
Jean-Jacques WATTEL, Directeur des départements, TAJAN

Un tel travail n'aurait jamais pu voir le jour sans l'aide, le soutien et les encouragements de nombreuses personnes. Je tiens donc ici à remercier :

Mon directeur de recherche, M. Dominique Jarrassé, Jean Jacques Wattel- SVV Tajan, Mlle Mathilde Gourdon, M. Dominique Allios (Université de Rennes II, département Histoire de l'art et archéologie), Mme Delphine Durand, Mme Bénédicte Wattel- Société Louvre Victoire, M. Pascal Bertrand (Université de Bordeaux III, département Histoire de l'art et archéologie).

M. et Mme Max Fischer, M. et Mme Robert Poulou, M. et Mme Blondeau, M. Ortiz, Mme Catherine Chabrilat, Mme Geneviève Chauchard, M. Jacques Roux, Mme Julie Rallie, Mme Grasset, M. Franck Basly, M. Vincent Deville, M. Ortiz, M. Gregory Benhaim, M. Yann Pillorget, Mme Anne-Sophie Joncoux.

La Maison Gérard (New-York), M. Yves Gastou (Galerie Gastou, Paris), M. Philippe Jousse (Galerie Jousse, Paris), M. Bruno Jansem (Galerie Bruno Jansem, Paris), M. Patrick Favardin, Victoria Farhi (Vicky David Gallery).

Me Aurelia Douzou, Me Gilles Carvajal- Carvajal SVV Antibes, Me Pierre-Alban Vainquant-SVV Tajan, Me Romain Revol- Morand & Morand SVV, Me Anne Meillant- SVV André Lane, Me Elsa Marie Saint Germain- SVV Tajan, Madame Rodica Seward- SVV Tajan et tous ses collaborateurs, Me Jean Jacques Poette- SVV Poette et associés, Madame Alice Lucet- Svv Pecheteau-Badin, Me Claire Bertrand- Europ Auction SVV, Madame Violette Stcherbatcheff- SVV Binoche-Giquello, Louis et Artémis, Mme Eléonore Asseline- SVV Million, M. Paul Arnaud Parsy- SVV Tajan, Mme Lorraine Aubert- SVV Tajan, Mme Sabrina Dolla- SVV Artcurial, Me Charles Herbelot (Société Expertissim), Mme Laurie Chevreux.

Mes proches ainsi que ma famille.

Avant-propos	8
Introduction.	11
Partie I : De la naissance d'une « esthétique du local » à l'invention de traditions décoratives rustiques. Les arts appliqués et le débat régionaliste.....	27
Chapitre 1 : Vers un nouvel art national. Genèse et développement d'une esthétique du populaire.	31
1.1. Du musée à l'atelier : l'Art populaire et la formation d'une « esthétique du local ». 35	
La patrimonialisation du populaire.	36
La beauté du mort et l'esthétisation du populaire.	38
La collection Champfleury : un cas d'école.....	40
De l'art populaire à l'art rustique.	42
L'art rustique pour nouvelle esthétique.	45
1.2. « Le nouveau style français » : de l'exemple populaire à l'invention d'un art décoratif rustique.....	47
La nécessaire rénovation des arts vernaculaires. Les premières revendications esthétiques de l'Union Régionaliste Bretonne.	48
L'échec de 1900 et la nécessaire remise en cause.	49
Vers une nouvelle conception décorative ou l'indispensable union des créateurs et des artisans.....	53
La solution artisanale.	56
L'artisan et l'artisanat rustique pour sources d'un nouvel art national.	58
Les réformistes sociaux et la question de l'art rustique.	60
L'invention d'un art rustique moderne.	62
Chapitre 2 : Esthétique régionaliste et arts décoratifs : du « revivalisme » à la création d'un art décoratif local.	67
2.1. La formalisation de principes théoriques pour la création d'un art appliqué régionaliste.	69
Aux sources d'une esthétique régionaliste.	70
La contribution de l'Union Provinciale des Arts décoratifs.	72
La question artistique au sein de la Fédération Régionaliste Française.	74
2.2. De la théorie à la mise en œuvre : l'encadrement pratique d'une création régionale.	76
Une création locale comme solution à la crise.	77
De la disparition à la nécessaire reviviscence.	79

Le cas breton.	81
La part de l'Union Provinciale des Arts décoratifs.	83
De l'indispensable encadrement pratique.....	86
Succès et rayonnement.	88
Chapitre 3 : Vers une esthétique de la tradition.	90
3.1. La tradition en expérimentation. Le cadre éducatif.....	92
Aux sources d'une éducation pratique et artistique régionale.....	92
Le régionalisme et la question éducative.	95
L'Union Provinciale des Arts Décoratifs et le relèvement de l'apprentissage artisanal.	97
La part de l'État.....	101
3.2 La tradition en invention, sources et modèles.....	104
L'invention et la définition de modèles « traditionnels ».	105
La tradition pour valeur plastique.	107
Les particularismes locaux pour tradition.	109
Le corpus théorique.	111
Partie II : La référence rustique dans la création céramique française : d'un art populaire à l'art du populaire.	117
Chapitre 4 : Les arts rustiques comme nouveau registre décoratif. Les céramistes et la référence populaire.	123
4.1. De l'imitation à la citation : La poterie populaire pour exemple.	125
La Bretagne : prolongement et détournement.	126
La tradition modernisée.....	132
Les mises en scène régionales.....	137
De la reprise au renouvellement.....	139
La part de la poterie populaire.....	142
Le retour à la terre.	144
4.2. Diversité des sources populaires dans la création céramique.	150
L'austérité décorative : Beyer l'imagier rustique.	150
Ann Dangar, Moly-Sabata et les potiers drômois.	154
Les répertoires populaires en représentation.	158
La Bretagne et le nécessaire retour aux ressources décoratives celtiques.....	162
Adaptation et transposition : l'exemple basque.	167
Chapitre 5 : De la création d'une tradition décorative locale à l'invention d'une céramique	

néo-populaire. Les décors basques de la Poterie de Ciboure, symboles d'une mécanique de fabrication de l'authenticité.	172
5.1. Les décors basques de la Poterie de Ciboure et l'invention d'une iconographie locale.	175
Le « néo-basque » pour logique esthétique.	177
Les représentations du Pays basque dans les grès de Ciboure : sources historiques d'une représentation.	179
La singularité basque en représentation.	181
Les décors basques et le discours régionaliste : La mise en scène de la tradition.....	183
Les indispensables représentations du particularisme : le jeu de pelote et le pelotari.	185
Le motif Basque comme prétexte décoratif.	187
Le paysage comme justification : de l'usage de l' <i>etxe</i> basque.....	188
Succès et rayonnement d'une représentation.	191
5.2. Du discours à l'image, la singularité en représentation.	192
Aux sources de la singularité.	193
Le Congrès de la Tradition basque : codification et inventaire du domaine de la tradition	194
La tradition sur le terrain de l'expérimentation esthétique.....	197
Le particularisme en représentation.	200
Partie III : Succès et faillites d'une orientation esthétique. De la référence régionale à la recommandation artisanale dans la création céramique de la première moitié du XX ^e siècle.	208
Chapitre 6 : La création céramique jalon et support du mythe régionaliste.	209
6.1. La nécessaire reconstitution d'un archaïsme rural.	211
Gauguin et Chaplet, les précurseurs.	212
Le prétexte paysan et la monumentalisation des mondes ruraux.	215
Beyer, Madoura et les <i>Seiz Breur</i> et le mythe d'une céramique primitive.	223
L'archaïsme en théorie.	224
6.2. D'un « primitivisme rustique » à la symbolique régionale. Pour la constitution d'un musée de l'imaginaire.	226
La mise en scène d'une singulière simplicité régionale.	227
La logique régionaliste en opération : l'évolution des vues architecturales dans les décors de la faïencerie Utzschneider et Cie.	230

Le Paysan régional nouveau primitif national.....	236
6.3. La mise en scène d'une Arcadie populaire et le mythe sauvegarde d'un pays de cognac.....	239
Par delà la disparition des traditions régionales.....	241
De l'intemporalité nécessaire.....	244
Une géographie de l'imaginaire.....	245
Les séries et la mise en scène d'une totalité signifiante.....	247
Chapitre 7 : L'impasse régionaliste et le nécessaire retour à l'artisanat.....	252
7.1. L'impossible modernité et les revers de l'invention d'un « art breton moderne » dans l'industrie céramique quimpéroise.....	253
Théorie et méthodes pour échapper à la folklorisation.....	255
De la théorie à la pratique. L'expérience <i>Seiz Breur</i>	264
L'impossible « modernité ».....	269
7.2. Chronique d'un pastiche annoncé.....	272
Sauvegarde et préservation d'une expression populaire ou l'illusion créative.....	274
De la conservation au prétexte de l'invention : vers une fiction populaire.....	275
L'authenticité en question. Les céramistes comme nouveaux héritiers d'une tradition décorative populaire.....	278
Les séries régionales de la faïencerie Henriot ou le paroxysme de l'inauthenticité...	281
L'inéluctable échec.....	284
7.3. La remise en cause du régionalisme : l'artisanat pour nouvelle esthétique.....	286
L'artisanat « nouveau » remède au « nudisme décoratif ».....	288
La nécessaire préservation de la création artisanale.....	291
La probité pour notion esthétique.....	292
L'artisanat et les céramistes.....	295
Conclusion.....	300
Bibliographie.....	305
Annexes.....	431
Index.....	712

Avant-propos

La céramique constitue depuis l'antiquité une pratique artistique singulière. Répondant non seulement à des usages fonctionnels, à des destinations purement esthétiques et bien entendu à des fonctions culturelles, les arts du feu furent, depuis la nuit des temps, au cœur des principales activités humaines. Naturellement, ceux-ci devinrent, à l'aube du XX^e siècle, de concert avec le développement d'une idéologie qui avait appelé à la fin de l'ancienne hiérarchisation esthétique, l'une des pratiques qui a le plus amalgamé les principaux questionnements qui traversèrent alors le champ des arts plastiques et des arts décoratifs de l'époque. Plus qu'aucune activité, la création céramique fut le terreau d'expressions artistiques individuelles ainsi que le support de la plupart des courants esthétiques du siècle passé. Pourtant, malgré les nombreuses publications dédiées aux œuvres des céramistes et des ateliers de la première moitié du XX^e siècle, leurs créations n'ont eu de cesse d'être jusqu'ici entendues à travers la notion de « style Art déco ». Une taxinomie pourtant remise en question depuis plusieurs années.

Durant le dernier quart du siècle dernier en effet, plusieurs publications ont, tour à tour, reconnu l'hétérogénéité des sources esthétiques de l'époque et la force du courant régionaliste dans les arts français. Néanmoins, l'influence de ce dernier est jusqu'ici demeurée généralement entendue à travers la production d'un atelier ou d'un créateur et n'a jamais fait l'objet d'une analyse plus globale. L'objet de ce travail a donc été de caractériser l'expression d'un régionalisme devenu logique esthétique dans les arts du feu de la fin du XIX^e siècle jusqu'à l'immédiate avant-guerre. A l'image de Jean-Claude Vigato qui avait détaillé, en 1994, le développement d'une telle esthétique dans l'architecture française entre 1890 et 1950, cette recherche a donc essayé de comprendre l'application d'une idéologie artistique sur un médium aussi singulier que la céramique.

Pour cela, il est apparu préférable de ne pas considérer cette dernière à travers ses aspects techniques, ses destinations ou ses liens avec d'autres activités artistiques mais de rassembler des œuvres qui jusque-là n'avaient jamais été véritablement confrontées. Aussi, à travers un tel regroupement, il est rapidement apparu essentiel d'éclairer les principes et les logiques qui conduisirent tant de différents créateurs vers une même expression. C'est la

raison pour laquelle ce travail a pour principal objectif de comprendre l'origine et les développements d'un certain mouvement de retour aux arts populaires qui traversa les arts du feu de cette époque et non d'en expliquer l'expression à travers des considérations plus pratiques ou techniques. Cette recherche a donc pour principale visée de détailler l'évolution d'un tel courant à travers ses faits les plus typés. Pour cela, cette enquête s'est abondamment appuyée sur des travaux et des recherches déjà conduits sur certains des principaux céramistes et centres faïenciers de l'époque afin d'essayer d'amener à une compréhension plus globale d'un phénomène esthétique jusque-là entendu à travers ses manifestations locales. C'est l'une des raisons pour lesquelles, je me suis donc recentré sur les aspects les plus emblématiques d'un régionalisme devenu, dès les premières années du XX^e siècle, un véritable langage artistique. Ce travail doit, en cela, d'abord être entendu comme une tentative de redécouverte d'une certaine orientation esthétique dont le développement a jusqu'ici été peu considéré dans le domaine de la céramique. Un manque de considération qui est non seulement lié à une certaine vision du champ artistique de l'entre-deux-guerres mais également à un manque de sources et de données directes. Il s'agit là, en effet, d'une des limites de cette enquête. Peu de sources ont été conservées. Certains céramistes sont inconnus des principales revues de l'époque, d'autres ont détruit leurs archives ou leurs héritiers n'en ont conservé que des fragments. Si bien qu'il est apparu préférable de se consacrer à la fortune critique de ces derniers et de la confronter avec une idéologie devenue précepte artistique. Les conditions d'application et le développement de cette dernière ont donc été les principales pierres d'achoppement de ce travail. Sans véritablement négliger l'analyse des débouchés commerciaux ni l'étude monographique de ces céramistes, il a toutefois semblé préférable de caractériser l'existence d'une véritable orientation esthétique en marge d'un courant stylistique appelé « Art déco ».

Cette étude n'a donc pas pour objet de dresser un inventaire exhaustif des créateurs, des céramistes, des ateliers et des centres faïenciers qui ont versé dans une certaine thématique régionale mais de montrer les principales étapes de diffusion de cette dernière ainsi que ses limites. Ces créateurs dont l'intérêt pour une iconographie locale ou leur désir de retour à une simplicité figurée comme rurale les a souvent tenus à l'écart de l'intérêt des universitaires. Un écueil qui a gêné la constitution d'un catalogue et d'un recensement plus complet tant ces créations sont encore ignorées de la plupart des institutions muséographiques et sont généralement conservées dans des collections particulières. Ces objets dont la nature n'a pas non plus été traitée tant ceux-ci furent destinés à des publics et des fonctions extrêmement variés. Là-aussi, il est d'ailleurs apparu préférable de ne pas faire de véritables

différences entre ces créations cela aurait pu gêner la démonstration tant les directions adoptées par les créateurs de modèles collaborant avec les grands centres faienciers et les céramistes furent profondément différentes. Il est donc apparu préférable de les regrouper et de les confronter à travers la nature de leurs liens avec les précédents populaires. Un regroupement et une confrontation permettant de mieux cerner l'évolution de la référence rurale dans le domaine de la céramique. C'est aussi la raison pour laquelle, j'ai préféré ne pas pousser cette enquête jusqu'à l'analyse des relations qu'ont entretenues ces œuvres avec des ensembles mobiliers. Cela aurait pu gêner la démonstration d'autant plus que les sources documentaires relatant de telles collaborations sont extrêmement lacunaires. Ce travail doit donc être entendu comme une synthèse visant à entendre ces créations sous le double prisme de la volonté de leurs auteurs de les inscrire dans un certain creuset esthétique et d'un régionalisme devenu une authentique logique artistique.

Introduction.

Le XIX^e siècle qui avait élevé la référence pittoresque en une thématique artistique originale, s'acheva au lendemain de l'Exposition universelle de Paris de 1900. Cette période consacra la fin de la prédominance artistique française dans le domaine de la décoration intérieure, mais surtout elle mit en exergue de nouveaux questionnements esthétiques depuis longtemps en germe. Au centre de ces nouvelles préoccupations : les objets. Les objets non seulement entendus comme les éléments d'un ensemble décoratif, mais également les créations d'artistes conçues en collaboration avec des praticiens ou encore les objets destinés à des usages seulement fonctionnels. Ces objets auxquels on accorda une place considérable dans les différentes expositions universelles, internationales, nationales et régionales depuis celle de Paris de 1900 jusqu'à celle de New-York de 1939. Ces objets encore qui rassemblèrent et synthétisèrent l'ensemble des problématiques esthétiques d'une époque. D'une époque qui fut surtout confrontée à la disparition des anciennes communautés rurales. De concert donc avec la naissance d'une idéologie visant à faire de « L'Art dans tout » un original principe esthétique (Froissart Pezone 2004), de nombreux créateurs se firent alors les interprètes d'une mélancolie agrarienne qui trouva dans les objets décoratifs l'un de ses principaux supports. Fétiches, fragments de mémoire, les objets furent ainsi l'un des principaux domaines d'expression d'une nostalgie rurale que d'autres avant nous dénommèrent le régionalisme, mais qui résulta, avant tout, d'un processus bien plus complexe qu'une telle dénomination ne semble l'indiquer.

Les arts du feu, souvent associés aux productions matérielles de ces anciennes communautés agraires furent au centre des diverses problématiques esthétiques de l'époque et notamment des questions relatives à la démocratisation de la notion de « décoration intérieure ». Ils constituèrent, à ce titre, l'un des principaux supports de cette mélancolie et d'un supposé ancrage rural dont ils étaient à la fois les fruits et les manifestations. Durant toute la première moitié du XX^e siècle, de nombreux céramistes, créateurs de modèles et potiers, dépositaires d'une légitimité conférée par une pratique artistique et/ou artisanale, exploitèrent ainsi une veine décorative qui avait amené une douce mélancolie rurale sur le terrain de l'expérimentation artistique. Leurs œuvres résultèrent donc de l'association de l'expression d'une soi-disant pureté originelle alors incarnée par les évocations d'un monde agreste désormais disparu au processus de construction des nouvelles identités régionales sous le double prisme du développement d'une idéologie régionaliste et d'un indispensable

mouvement de rénovation des sources esthétiques des arts nationaux. Une thématique qui fut donc abondamment traitée sur l'ensemble du territoire national autant par des céramistes soucieux de renouveler leurs gammes de décors, que par des centres faïenciers alors en concurrence réelle ou encore par de nombreux créateurs de modèles. Si bien que ce fut l'ensemble des activités liées au monde de la céramique qui se mit à concevoir et à produire des objets procédant d'une idéologie qui avait perçu dans les arts et traditions populaires la source d'un renouveau artistique. Cependant ces objets, malgré la diversité de leurs modes de conception et donc de leurs usages, ne peuvent, encore aujourd'hui, être véritablement différenciés tant sur des aspects formels, thématiques et iconographiques. Ces mises en scène de paysans en costumes régionaux que l'on a retrouvées sur une très importante quantité d'objets aux destinations, aux fonctions pourtant variées et surtout aux qualités esthétiques souvent inégales. Aussi, contrairement aux recherches jusque-là menées sur la création céramique de cette époque, nous ne chercherons pas à établir un inventaire exhaustif des créateurs et des céramistes qui abordèrent le traitement d'une telle thématique, mais nous en examinerons avant tout le développement. À l'image de Danièle Giraudy qui dirigea, en 2001, l'exposition *De la couleur et du feu. Céramiques d'artistes de 1885 à nos jours*, dans laquelle la directrice des Musées de Marseille avait souhaité éclaircir les relations entretenues par les artistes du XX^e siècle et la création céramique, nous nous attacherons donc ici à comprendre le développement d'une idéologie souvent qualifiée de « Régionaliste » dans les arts du feu, depuis ses balbutiements jusqu'à son « rapt » tardif par une Révolution nationale, outil de propagande d'un régime en mal de légitimité. Pour cela, il ne nous sera donc pas nécessaire de rassembler l'ensemble des contributeurs d'une telle thématique, mais de confronter ces différentes inflexions tout en nous attachant à examiner les liens avec une idéologie régionaliste et de les comprendre à travers une réalité sociale, économique et artistique qui contribua profondément à son développement.

Longtemps oublié, depuis peu réhabilité, le régionalisme est, aujourd'hui, généralement présenté comme un mouvement politique et culturel mêlant des préoccupations nationalistes et des attentions artistiques souvent associées à des questions économiques et sociales. Un mouvement culturel qui servit notamment de cadre théorique à l'élaboration d'une doctrine esthétique qui, bâtie sur les ruines d'un éclectisme balnéaire alors passé de mode, souhaitait reprendre possession de modèles considérés comme originels tout en appelant à la modernisation des anciennes expressions artistiques locales. Depuis peu, plusieurs spécialistes, revenant sur une histoire de l'art réduisant les expériences esthétiques régionalistes à des constructions édifiées aux franges du territoire, se sont attachés à montrer

le rayonnement des principes de Jean Charles-Brun (1870 – 1946) sur le champ artistique de la première moitié du siècle dernier et notamment leur formidable résonance dans le domaine architectural. De sorte que les termes d'« architecture régionaliste », de « bâtisses néo-normandes » ou de villas « néo-provençales » font aujourd'hui partie d'un vocabulaire artistique spécifique et cela alors que divers ouvrages et travaux universitaires ont consacré l'usage des dénominations « néo-basques » et « néo-bretonnes » (Bidart 1986 , Gluck 1988). Pourtant malgré un tel courant de réhabilitation, peu de publications ne se sont, malgré tout, attachées à relater l'influence des préceptes régionalistes dans le domaine de la décoration intérieure. À tel point que l'expression « style Art déco » demeure la taxinomie généralement employée afin de désigner l'ensemble des directions esthétiques suivies par les créateurs français de l'entre-deux-guerres. En 1988, Edgard Pélichet résuma donc la création céramique française de l'entre-deux-guerres par le terme de « céramique Art déco » (Pélichet 1988)

Une dénomination stylistique qui, inventée il y a plus de quarante ans, a, depuis lors, invariablement été employée afin de qualifier l'ensemble des directions esthétiques suivies dans les arts français de l'entre-deux-guerres sans véritablement s'attarder à en détailler la complexité et la diversité. Charlotte et Tim Benton reconnurent ainsi, en 2003 :

« L'Art déco est le nom que l'on donna [ainsi] au style "moderne", mais non moderniste, du XX^e siècle qui connût un rayonnement mondial pendant l'entre-deux-guerres et laissa son empreinte sur presque tous les domaines visuels, des beaux-arts à l'architecture, de la décoration à la mode et au textile, du cinéma à la photographie » (Benton et Benton 2003, p. 13).

Une dénomination dont la définition ordinairement retenue a surtout conduit à réduire le champ artistique de l'entre-deux-guerres à un courant de réinterprétation des anciens styles français classiques ainsi qu'à la recherche d'une certaine « modernité » perceptible, selon de nombreuses critiques, à travers le travail d'épuration formelle conduit sur une partie du mobilier réalisé durant cette époque. Alain Jacob, le rédacteur en chef de la revue *ABC*, dans un article consacré aux meubles et aux objets des années dites folles avait justement expliqué, en 1976 :

« Les créateurs du mobilier "Arts déco" peuvent être divisés en deux groupes :

- les traditionalistes qui essayèrent d'adapter les formes et les techniques du passé aux impératifs de la vie moderne ;
- les novateurs qui rejettent le passé et emploient les matériaux contemporains tout en faisant usage des machines de l'industrie. » (Jacob 1976, p. 19).

La terminologie « Art déco » fut, de la sorte, généralement employée comme une notion stylistique procédant d'une opposition systémique confrontant les œuvres réalisées par les sociétaires de la Société des Artistes Décorateurs à celles conçues par les membres de l'Union des Artistes Modernes. Une dénomination qui a donc longtemps exclu du champ des études historiques la plupart des créations ne procédant pas de l'une de ces deux directions esthétiques. Pis encore, l'usage de cette désignation stylistique amena surtout plusieurs auteurs à entendre uniquement l'ensemble des œuvres conçues en France durant l'entre-deux-guerres à travers l'une ou l'autre de ces « deux tendances distinctes [...] la première centrée autour du monde de la mode et du chic au goût du jour, et la seconde, s'attachant à construire sur la base des stupéfiantes découvertes de l'âge de la machine. » (Klein 1991, pp. 6 – 7). Alain Jacob expliqua ainsi que les novateurs, délibérément rationalistes, « n'hésiteront pas à chercher l'inspiration dans les arts étrangers à l'Europe, principalement l'Art Nègre, véritable découverte, l'Extrême-Orient et même l'antiquité pharaonique égyptienne » (Jacob 1976, p. 24). Néanmoins, malgré les nombreux spécialistes – à l'image de Dan Klein ou de Bevis Hillier – qui firent de cet antagonisme la principale caractéristique des inflexions stylistiques suivies par les créateurs français de la première moitié du XX^e siècle, il est aujourd'hui indéniable que le champ artistique de cette époque ne peut seulement être entendu à travers une telle taxinomie et les significations qui lui furent attachées. Une dénomination non seulement fondée sur une compréhension profondément parcellaire des directions esthétiques empruntées par les artistes et artisans français de l'entre-deux-guerres, mais renvoyant surtout à une catégorisation « avant-garde » / « arrière-garde » aujourd'hui parfaitement dépassée¹. D'ailleurs, dès 2003, Charlotte et Tim Benton reconnurent en effet que « non seulement le nom de ce style existe et a un (ou des) sens pour le public, mais il a aussi été appliqué à une large gamme hétérogène d'artefacts dont le seul dénominateur commun semble résider dans leurs caractéristiques contradictoires. » (Benton 2003, p. 14). Des objets qui résultèrent généralement d'une stylisation géométrique, fruit de l'imprégnation d'un principe esthétique qui avait divisé l'espace décoratif en plan et en surface qu'avaient initié les peintres cubistes à la fin de la première décennie du siècle.

Déjà, au début des années 1980, plusieurs spécialistes de la période étaient revenus sur les définitions jusque-là données du « style Art déco ». En 1982, Martin Greif expliqua justement que l'on « devrait parler d'« arts déco » (avec l'accent sur le pluriel) plutôt que d'« Art déco », terme qui englobe, selon lui, dix à quinze « styles » mutuellement exclusifs,

1 Voir William Marx (dir.), *Les arrières-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, Paris, PUF, 2004.

chacun (si l'on prend la peine de les observer avec attention) pouvant être distingué des autres. » (Martin Greiff, « Defining Art Deco » in *Art Deco Society of New York News*, vol. II, n° 1, janvier – février 1982, p. 2 in Benton et Benton 2003, pp. 14 – 16). Quelques années plus tard, Juliette Hibou, Charlotte et Tim Benton relevèrent les conditions d'existence de plusieurs orientations thématiques qui avaient jusque-là été regroupées sous la dénomination générique d'« Art déco » :

« Ces objets incluent des œuvres inspirées (mais non copiées) des anciens grands styles occidentaux et des traditions vernaculaires autant que des œuvres inspirées par les traditions exotiques, non occidentales, des œuvres inspirées par des civilisations très anciennes autant que par l'art d'avant-garde contemporain, des œuvres réalisées à la main avec minutie, dans des matières rares et précieuses destinées à une élite autant que des objets produits en série dans des matières nouvelles, bon marché, destinés au grand public, des œuvres qui présentent des décors naturalistes, géométriques ou abstraits autant que des œuvres sans ornementation, mais dont les formes elles-mêmes sont décoratives » (Benton et Benton 2003, p. 14).

Aussi, devant la pluralité des directions esthétiques choisies par les créateurs de l'époque, l'usage d'une telle notion stylistique ne pouvait qu'inévitablement être remis en cause. En 1932, le décorateur Jacques-Emile Ruhlmann (1879 – 1933), régulièrement présenté comme l'un des créateurs les plus emblématiques d'un certain retour à l'ordre dans les arts décoratifs français, n'avait-il pas présenté au Salon des Artistes Décorateurs de 1932 une partie de mobilier en merisier teinté qu'il intitula *Le rendez-vous des pêcheurs de truites* ? Un ensemble dans lequel les dossiers des fauteuils et des chaises étaient en paille tressée à la manière de l'ancien mobilier de ferme. L'attention du décorateur pour la référence rurale apparaît, à ce titre, particulièrement symptomatique de l'hétérogénéité des sources esthétiques des créateurs de la première moitié du XX^e siècle. Ou encore d'« un acheminement, selon Madeleine Armand-Dayot, après des tâtonnements et des essais vers un art décoratif plus aimable, plus de « chez nous » ? » (Armand-Dayot 1932, p. 316). Déjà, au Salon d'Automne de 1911, André Mare (1875 – 1968), le fondateur de l'Atelier français, avait présenté une chaise paillée inspirée de la « tradition française des campagnes » et l'on n'ignore plus aujourd'hui l'intérêt de Maurice Dufrene (1876 – 1965) pour le mobilier campagnard (Klein 1991, p. 15).

D'ailleurs, au regard des pavillons présentés lors de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de Paris de 1925 – événement, selon de nombreux spécialistes, fondateur et fossoyeur de l'art déco –, il est indéniable que les sources esthétiques de l'époque furent plus complexes que le simple clivage moderne/traditionaliste

ne l'a longtemps induit. Plusieurs pavillons, à l'image du *Ty-Breiz* ou du *Pavillon d'initiative au Pays Basque*, ne pouvaient, en effet, ni être rattachés à une tradition décorative d'origine aristocratique ni à un rationalisme visant l'abandon de toute forme d'ornementation. Une diversité auprès de laquelle les critiques, tels Léandre Vaillat (1878 – 1952), Waldemar-Georges (1893 – 1970), Henri Clouzot (1865 – 1941) ou encore Charles-Louis Watellin (1874 – 1934), avaient décelé les signes de la formation d'une orientation esthétique inédite. Déjà, en 1919, un commentateur de la revue *La Renaissance de l'Art français et des industries du luxe* avait témoigné des préoccupations de plusieurs créateurs pour une certaine forme de retour aux traditions décoratives locales. Selon lui, en effet, les présentations bretonnes et nancéiennes de l'Exposition d'art décoratif moderne du Musée Galliera

« montraient tout le parti qu'on peut tirer du talent, trop négligé, de nos artisans régionaux lorsqu'il est soumis à l'impulsion et à la direction d'hommes de goût tels que MM. Maurice Facy, Pierre Roche, Victor Prouvé. » (Anonyme 1919, p. 164).

Aussi, si l'exposition de 1925 semble bien avoir consacré l'avènement de différentes orientations artistiques en germe, en France, depuis les premières années du siècle, elle constitua surtout l'acceptation de l'existence d'une véritable esthétique régionaliste dans les arts décoratifs nationaux. Monsieur Gellée, secrétaire général de l'Exposition, ne s'était-il pas félicité dans *Le Courrier* daté du 20 avril 1925 que « De toutes les manifestations régionalistes, celle du Sud-Ouest sera la plus brillante » ? (*Le Courrier*, 20 avril 1925 in Ribeton 1996, p. 25).

Toutefois, malgré une telle reconnaissance et le mouvement de remise en cause de la notion de « style Art déco », la dénomination d'« art déco » a jusqu'ici été invariablement employée pour qualifier l'ensemble des créations françaises de l'entre-deux-guerres. Si bien que la terminologie « céramique Art déco » demeure le terme généralement utilisé pour caractériser la création céramique française de l'entre-deux-guerres. En novembre 2006, Clémentine Pomeau-Peyre, souhaitant justement aborder la question des divergences thématiques et plastiques dans la création céramique de l'entre-deux-guerres, intitula son article « Céramique Art déco » (Pomeau-Peyre 2006). Plus récemment, Nicole Blondel résuma les différentes tendances esthétiques de l'Exposition de 1925 par un affrontement opposant des « intentions modernes » et les « tendances héritées du xviii^e [sic.] siècle » (Blondel 2011, p. 106). Pourtant, plus qu'aucune autre pratique artistique de l'époque, la création céramique fut l'un des domaines où un certain retour aux traditions décoratives

vernaculaires fut le plus sensible et le plus manifeste. Anne Lajoix n'avait-elle pas relevé, dès 1983, l'existence d'un intérêt manifeste chez de nombreux céramistes pour les arts populaires (Lajoix 1983) ? En 1991, Eric Moinet n'avait-il pas reconnu que plusieurs créateurs, à la manière du potier Paul Beyer (1873 – 1945 ; c.f. annexe 1), avaient entrepris un travail de redécouverte et d'exhumation de codes esthétiques et de moyens plastiques d'origine vernaculaire (Moinet 1991) ? Or, si ce retour aux sources d'un art rustique a jusqu'ici généralement été occulté de la plupart des ouvrages consacrés à la création céramique de la première moitié du XX^e siècle, celui-ci n'en apparaît pas moins essentiel pour comprendre la nature de l'incidence du mouvement régionaliste dans les arts décoratifs français de cette époque. Néanmoins, alors que plusieurs spécialistes s'accordent aujourd'hui pour reconnaître l'hétérogénéité stylistique et thématique du champ artistique national et que l'on connaît aujourd'hui l'importance des principes régionalistes dans le domaine architectural de l'entre-deux-guerres, leur influence semble encore trop souvent s'arrêter au seuil des constructions dites « néo-basques » ou « néo-bretonnes ».

La réponse à une telle carence semble toute trouvée tant les recherches conduites sur le développement d'une esthétique du local sont récentes. Par ailleurs, il est manifeste que le désintérêt dont les universitaires et les spécialistes ont jusqu'ici fait preuve pour la question de l'existence d'une telle orientation dans les arts du feu est lié à l'absence de véritable structure analytique permettant d'ordonner ce travail. Jusque-là, l'essentiel des travaux conduits sur les objets décoratifs de la première moitié du XX^e siècle ont généralement été motivés par une enquête de type monographique (Bachollet et Bordet 1983, Sargos et Du Pasquier 1987) ou ont été justifiés par le besoin d'illustrer la portée et le rayonnement du « style art déco » (Préaud et Gauthier 1982, Lajoix 1983, Pélichet 1988). Pourtant au regard de l'essai de classification, proposé par Anne Lajoix dans *La céramique en France 1925-1947*, entre les « Anciens » et les « Modernes » – opposant les céramistes qui se réclamaient d'influences extrême-orientales, orientales et méditerranéennes à ceux qui s'étaient appuyés, selon cette dernière, « sur les références populaires des traditions vivaces en France » (Lajoix 1983, p. 34) –, il apparaît indéniable que ce retour au populaire ait constitué un véritable courant esthétique dans les arts du feu de cette époque.

Conséquence d'un long mécanisme qui avait conduit les arts appliqués sur le terrain de l'expérimentation esthétique et tenant autant à l'éloignement de ces derniers de la sphère utilitaire que de l'engouement de nombreux peintres et sculpteurs pour les arts appliqués. Un processus que résuma, en 1979, le céramiste Bernard Leach (1887 – 1979), dans *Le livre du potier*, en expliquant :

« Le potier [au XX^e siècle] n'est plus le paysan ou l'ouvrier du passé et on ne peut même plus l'assimiler à un ouvrier d'industrie ; il est, par la force des circonstances, un artiste artisan surtout seul ou avec quelques artisans. » (Leach 1979, p. 15).

Dès la seconde moitié du XIX^e siècle, dégagée en quelque sorte de son image d'artisanat populaire et rural, la céramique ne fut, en effet, plus seulement cantonnée à des destinations uniquement fonctionnelles, mais devint une véritable pratique artistique auprès de laquelle la plupart des critiques ne manquaient pas de discerner les différentes inflexions de la plupart des courants esthétiques de l'époque. En 1930, Marcel Valotaire, dans *La céramique française*, expliqua ainsi :

« Les caractères généraux de la céramique contemporaine, du point de vue esthétique seulement et question technique pure mise à part, n'ont rien de mystérieux pour ceux qui connaissent en théorie ou d'instinct, la loi dominante de tout l'art décoratif moderne, dans quelque domaine que ce soit, – loi de logique essentielle subordonnant la construction, la forme et le décor à la destination de l'objet, aux qualités propres de la matière mise en œuvres, enfin à la volonté d'expression personnelle de l'auteur. » (Valotaire 1930, p. 5).

Avec la reconnaissance des métiers d'art, l'artisan était accédé, en quelque sorte, au rang d'artiste et la céramique à celui d'œuvre d'art. Jules Ziegler (1804 – 1856), grâce aux travaux qu'il réalisa dans le Beauvaisis, avait justement annoncé le devenir artistique des arts du feu tandis, qu'à la fin du XIX^e siècle, Alexandre Bigot (1862 – 1927), en personnifiant la figure du céramiste chimiste, avait profondément contribué à modifier l'image couramment répandue du potier, « homme de boue ». De concert, des créateurs, tels que Théodore Deck (1823 – 1891), Auguste Delaherche (1857 – 1940) ou Ernest Chaplet (1835 – 1909) avaient, quant à eux, cherché à renouveler la création en céramique en y apportant des solutions thématiques et plastiques issues d'autres pratiques artistiques (Sandor 1985). Ce mouvement de valorisation des propriétés plastiques de la céramique amena, en 1906, André Metthey (1871 – 1920) à ouvrir les portes de son atelier d'Asnières aux peintres fauves de la Galerie Vollard. Par ailleurs, plusieurs sculpteurs concédèrent des modèles à des artisans. Auguste Rodin (1840 – 1917) collabora avec Paul Jeanneney (1861 – 1910), Charles René de Saint-Marceaux (1845 – 1915) s'essaya à la céramique avec Edmond Lachenal (1855 – 1948) et Antoine Bourdelle (1861 – 1929) confia à Alexandre Bigot plusieurs modèles pour l'édition. La seconde moitié du XIX^e siècle engendra ainsi un personnage nouveau entre le potier traditionnel et le manufacturier, l'artiste-artisan. Reflet d'une époque qui vit de nombreux

peintres et sculpteurs délaissent leurs pinceaux et leurs gouges pour la conception et l'édition de modèles et certains étudiants passés dans les ateliers des écoles des beaux-arts revenir à une création artisanale. Des créateurs qui firent donc de l'expression de la terre et du feu des choix délibérés, à un moment où l'on assista non seulement à un processus d'individualisation du créateur de modèles sans précédent ainsi qu'au déclin de l'ancien artisanat vernaculaire de grès et de terre vernissée. Il disparaîtra quasi totalement au XX^e siècle, victime de la diffusion de la faïence fine dans toutes les couches sociales, victime aussi de la lutte du pot de terre contre le pot de fer².

Un choix qui était donc intimement lié aux diverses entreprises de revalorisation esthétique des arts décoratifs en France durant le dernier tiers du XIX^e siècle. En 1891, vingt-neuf ans après la création de l'Union centrale des arts décoratifs, la Société nationale des beaux-arts fut la première des associations artistiques parisiennes à concéder dans son salon annuel une place aux arts décoratifs. Face à la pression exercée par Eugène Grasset (1845 – 1917) et Frantz Jourdain (1847 – 1935) dans *La Revue Blanche*, elle fut suivie en 1895 par la Société des Artistes français (Brunhammer 1992, Froissart Pezone, 2004). Cette nouvelle place des arts appliqués fut entérinée, en 1901, lors de la création de la Société des Artistes Décorateurs (S.A.D.), par l'avocat René Guilleré (1871 – 1931) ainsi que par les nouveaux statuts du Salon d'Automne qui avaient posé comme condition une égalité de traitement entre les arts dits utiles et les arts plastiques. Les premiers, jusqu'alors considérés comme « mineurs », furent alors intégrés au monde dit des « beaux-arts ». La céramique devint par là un véritable médium artistique au même titre que la sculpture ou la peinture et l'un des terrains d'expériences artistiques les plus fertiles de la première moitié du XX^e siècle. Car contrairement à la création de meubles ou à d'autres activités liées au domaine de la décoration intérieure, les arts du feu permettaient une collaboration simplifiée entre le créateur de modèle et l'industriel et constituaient surtout un moyen d'éditer des séries en nombre plus ou moins important. Tant et si bien que la céramique, plus qu'aucune autre activité esthétique de l'époque, fut au centre des principales réflexions esthétiques de l'époque, mais surtout fut l'une des pratiques artistiques regroupant l'ensemble des problématiques relatives à l'invention d'un art décoratif moderne et social. C'est justement ce qu'avait reconnu le

² La faïence fine est une terre cuite poreuse légèrement jaunâtre. Selon Nicole Blondel, « sa pâte comporte des argiles cuisant blanc », sa glaçure peut être plombifère et parfois stannifère. La pâte à l'état de biscuit et la glaçure cuisent à des températures avoisinant 1000 °C. (Blondel, 2002, p. 75). Les premières fabrications de faïence fine furent réalisées à Lunéville en 1749 sous la désignation de « terre de Lorraine ». Le grès est une « terre cuite fermée, qui présente une pâte de tecture serrée et légèrement vitrifiée » et cuit entre 1150 °C. et 1350 °C. (Blondel 2002, p. 82). Ces grès populaires dits encore « grès naturels » et « grès azurés » réalisées avec des argiles à grès, sans mélange de terre.

critique Maximilien Gauthier (1893 – 1977), à propos de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925 et des six secteurs qui avaient été réservés aux arts du feu : « de toutes les catégories de nos industries d'art, [...] [celle] qui peut s'abaisser aux plus étroites limites du bon marché, sans perdre la pureté de ses formes et la distinction de son décor. » (Gauthier, 2, 1925, p. 87). Une importance telle qu'Henri Clouzot aurait prononcé, selon Gauthier, le mot de « prédominance » à propos des présentations de céramiques lors de l'événement parisien (Gauthier, 2, 1925, p. 87). Naturellement donc, les arts du feu de la première moitié du XX^e siècle furent autant les supports que les diffuseurs d'une esthétique de retour vers les anciennes traditions artisanales. D'un mouvement qui a jusqu'ici généralement été caractérisé dans les productions d'un céramiste en particulier, d'un atelier ou d'une manufacture mais qui toucha, en réalité, l'ensemble des acteurs de la création céramique nationale. C'est ainsi que Kristin Mc Kirdy releva, en 1990, que les arts du feu de cette époque avaient été marqués par « un renouveau d'intérêt pour la céramique régionale » et que le départ du céramiste Jacques Lenoble en province tout comme sa prédilection pour la terre cuite était « lié à une tendance plus large » (McKirdy 1990, p. 21). Une tendance qui, selon Kristin Mc Kirdy, avait amené les créateurs de sa génération à s'éloigner du raffinement des années 20 pour un art plus sobre et à un « goût pour le rustique » (Mc Kirdy 1990, p. 21).

Jusqu'ici négligée voire occultée, cette tendance pour le « rustique » semble ainsi avoir occupé une place non négligeable dans la création céramique de l'époque. D'ailleurs, minimiser l'intérêt de ces céramistes pour les arts populaires ne reviendrait-il pas à contredire le principe, cher aux critiques et aux ensembliers de l'époque, d'unité décorative ? N'oublions pas que le nouveau style français né des cendres de l'Exposition de 1900 devait passer par la réalisation d'un art total, c'est-à-dire d'ensembles cohérents non seulement d'un point de vue thématique mais également stylistique. Dès 1905, le critique Maurice Pillard-Verneuil (1869 – 1942), en suivant les prescriptions de René Guilleré, avait reconnu, dans les pages de la revue *Art et Décoration* :

« L'architecture commande en quelque sorte le style des aménagements intérieurs, et par là même, logiquement le mobilier en découle. Car on doit déplorer le goût bizarre qui nous amène, dans une construction renaissance, à avoir une chambre Louis XV, un salon Empire, un boudoir Louis XVI, etc. Quelle unité voulez-vous avoir ainsi ? Quel ensemble !

N'est-il pas plus artistique, plus logique aussi, de composer un tout ? De rattacher par un lien commun, par le style, les différentes pièces de l'habitation et l'habitation elle-même ? On arriverait ainsi à donner enfin un caractère plus individuel à la demeure, et à la sortir de la banalité courante qui fait que toutes les maisons se ressemblent plus ou moins, extérieurement et intérieurement. » (Pillard-Verneuil, 2, 1905, pp. 1 – 2).

Aussi, tandis qu'en 1912 Louis Sue (1875 – 1968) et André Mare (1885 – 1932) créèrent L'Atelier Français, en ayant pour principal objectif de créer des « ensembles décoratifs », dès le milieu des années 1920, le peintre Jean-Roger Sourgen (1883 – 1878 ; c.f. annexe 1 ; c.f. ill. 109 – 113) réalisa de nombreux panneaux destinés à la décoration des villas néo-landaises édifiées à Hossegor. Sourgen conçut notamment un dessus de porte pour la villa *Rêver, peindre, chasser* édifiée par Henri Godborge en 1925 ainsi qu'un trumeau pour la villa *Guernika* réalisée en 1934 par l'architecte Louis Lagrange. Cette importance accordée à la notion d'ensemble fut surtout symptomatique de la volonté de concevoir des ensembles décoratifs unitaires dans lesquels tous les éléments de la décoration ainsi les architectures intérieures et extérieures devaient être en harmonie. C'est ainsi que le critique Waldemar-Georges (alias Jerzy Waldemar Jaorcinski), dans un article intitulé « Une mise en accusation de l'architecture moderne : culture et architecture » publié en 1934 dans la *Revue de l'Art ancien et moderne*, expliqua :

« L'architecte doit se montrer capable de former une équipe homogène et de faire concourir des éléments multiples de son orchestre à un effet d'harmonie générale. S'il méconnaît cette loi naturelle, son concert tournera à la cacophonie. » (Waldemar 1934, p. 184).

La notion « d'harmonie décorative » passa ainsi pour une donnée essentielle pour un grand nombre de créateurs. A tel point que Léandre Vaillat et Louis Sue reconnurent, en 1923, dans *Le rythme de l'architecture*, l'indispensable nécessité d'adapter les meubles d'une habitation à son architecture mais surtout entre eux. On pourrait ainsi, aller

« de l'un à l'autre [des meubles], sans fatigue, sans heurt, comme s'ils regardaient les portraits d'une même famille, d'un même siècle, dont tous les individus diffèrent et cependant se ressemblent par un certain air d'hérédité ou d'époque. Il y a entre eux une commune mesure ; ils parlent le même langage. » (Vaillat et Sue 1923, pp. 56 – 57).

Huit ans plus tard, lorsque l'architecte Henri Godborge (1872 – 1943) amorça, en 1931, une réflexion théorique sur le style dit « néo-basque », celui-ci consacra donc naturellement un chapitre entier de ses *Arts basques anciens et modernes, origines et évolutions* à question de la décoration intérieure. Cela alors que la publication en 1925, par

Louis Colas (1869 – 1929), d'un portfolio consacré à la décoration intérieure de villas néo-basques avait déjà énoncé la nécessité de lier décoration intérieure et architecture régionaliste. Dans *Le Mobilier basque, ensemble et détail*, Colas fit ainsi part de la nécessité d'adapter « à des besoins, à des goûts différents, [de] ce qui constitue essentiellement le style, la manière basque. » (Colas 1925, p. 2). En 1928, le décorateur Benjamin Gomez (1885 – 1959) s'intéressa, à son tour, aux moyens selon lesquels les décorateurs pourraient concevoir des meubles et des objets landais modernes en accord avec les constructions édifiées d'après la nouvelle formule « basco-landaise » alors en expérimentation à Hossegor (Gomez 1928, pp. 26 – 28). Toutefois, malgré l'influence indéniable des principes régionalistes sur nombre de créateurs de la première moitié du XX^e siècle et l'attrait avéré de certains céramistes pour les arts populaires, la question de l'existence d'un courant de retour aux anciennes traditions décoratives vernaculaires dans le domaine des arts du feu n'a, encore à ce jour, fait l'objet d'aucune véritable analyse.

Cela alors que, dès le début des années 1920, les magasins parisiens du Printemps, des Galeries Lafayette ou du Bon Marché avaient commencé à présenter, dans leurs catalogues commerciaux, des gammes d'« objets artisanaux » et de meubles de « style rustique ». En 1922, la Maîtrise, l'atelier des Galeries Lafayette dirigé par Maurice Dufrene, imagina une salle à manger intitulée *Rusticana*, tandis qu'en 1927 le Bon Marché proposa des « meubles rustiques » à une clientèle urbaine (Catalogue commercial du Bon Marché, 1927). Les ateliers Primavera firent ainsi des créations artisanales le point de départ d'une gamme complète d'objets et de meubles. Créé à l'initiative de René Guilleré, co-auteur, en 1911, avec Henri Clouzot d'un rapport sur la rénovation des industries d'art provincial, Primavera fut d'abord dirigé par Charlotte Chauchet-Guilleré (1878 – 1964) puis, à partir de 1928, par Colette Gueden (1905 – 2000 ; c.f. annexe 1 ; c.f. ill. 175 et 176) et était animé par un studio de créateurs dont faisait partie Marcel Louis Sognot (1892 – 1970), Claude Lévy (1895 – 1942) ou encore Madeleine Sougez (1891 – 1945). Guilleré, inquiet de la progressive disparition des métiers artisanaux, avait promptement pris la décision d'ouvrir l'atelier à tous les domaines de la décoration. L'avocat voulait, de la sorte, que Primavera proposât à la clientèle du Printemps une production artisanale mais une production qui devait, avant tout, répondre aux objectifs d'innovation et de démocratisation prônés par ce dernier. Ces objectifs furent ensuite rigoureusement repris et suivis par Gueden, selon laquelle, « on ne prête plus à des objets utiles, des fins inutiles. » (Catalogue de la 2^{ième} petite foire des arts décoratifs modernes organisée par le Printemps en 1921). Dans un catalogue publié en 1922, la direction de l'atelier des magasins du boulevard Hausmann expliqua :

« Voici dix ans que le “Printemps” a fondé l’Atelier Primavera en lui donnant pour tâche de créer des modèles artistiques ou d’ajouter une note de bon goût à tout ce qui compose le décor de la vie moderne, et répond à ses besoins. Depuis cette époque, si l’on comprend tous les modèles créés par Primavera pour le meuble, les étoffes, la céramique et le bronze, le total dépasse aujourd’hui 8500.

Primavera renouvelle continuellement ses modèles. Il réalise ses objets pratiquement étudiés dans une destination d’utilité. Leur qualité de matière, leur forme, et leur décoration en font des œuvres qui embellissent toujours la pièce ou le meuble qu’ils ornent. Pourtant ces modèles sont réalisés aux prix les plus abordables. » (Catalogue commercial des Grands Magasins du Printemps, 1922).

Dans ce fascicule, alors que quelques lignes avaient été consacrées à la présentation d’une usine de meubles créée par l’atelier à Montreuil-sous-Bois, la direction de Primavera avait surtout souhaité montrer son attachement à l’artisanat régional. La reproduction d’une « cruche en poterie d’Alsace », objet dont le décor de fleurs stylisées avait été inspiré des anciennes faïences populaires de l’Est de la France, devait ainsi montrer les liens des créations de Primavera avec ce que l’on considérait alors comme d’antiques traditions décoratives régionales³. Aussi, tandis que l’offre des grands magasins parisiens apparaît particulièrement symptomatique du goût de l’époque pour un certain renouveau des « traditions rustiques », celle-ci témoigne surtout de la participation de nombreux céramistes et ateliers à ce courant de rénovation. Or, si un tel courant a jusqu’ici été généralement examiné dans un cadre régional spécifique : tel celui de la Bretagne, celui-ci apparaît, au regard des différents catalogues de Primavera édités entre 1921 et 1939, avoir constitué une orientation thématique majeure dans la création céramique française de l’entre-deux-guerres. Cela d’autant plus que les ateliers du Printemps collaborèrent avec de nombreux créateurs de modèles et de potiers tels Pierre Abadie-Landel (1896 – 1972 ; c.f. annexe 1) ou Paul Jacquet (1883 – 1956 ; c.f. annexe 1).

Par ailleurs, nombreux furent les créateurs qui, poussés par d’autant d’associations régionales appelant au relèvement des industries d’art local que par des critiques qui avaient vu dans les arts populaires le point de départ d’une orientation esthétique ne devant rien ni à « l’Italie éternelle, [ni à] la romantique Espagne » (Letrosne 1926, p. 153). Ces influences que Charles Letrosne avait justement dénoncé dans *Murs et toits de chez nous*,

« nous avons emprunté des évocations orientales parfois même aux constructions des septentrionaux. Il est temps que notre décor français renaisse dans sa beauté puissante, ses grâces légères, conditionnées par cette saine logique née de notre tempérament sérieux, pondéré. » (Letrosne 1926, p. 153).

³ Ces faïences populaires étaient généralement des terres cuites à la pâte ferrugineuse ou calcaire (Blondel 2002, p. 72).

En 1930, Marcel Valotaire (1899 – inc.) avait d’ailleurs reconnu que la céramique européenne était longtemps restée sous le joug asiatique et que si la fin du XIX^e siècle avait vu le goût chinois se substituer au goût japonais et « le persano-arabe occuper uniquement des fabriques entières », ces créations restaient une « céramique imitative » et que les céramistes contemporains devaient créer quelque chose de français (Valotaire 1930, p. 13). Aussi, en considérant ces appels et ces encouragements lancés aux créateurs à retourner à une certaine tradition nationale, il est manifeste que les arts du feu furent l’un des médiums privilégiés du développement d’une inédite logique esthétique revenant aux sources d’une création alors perçue comme authentique et originale. Il faut dire que par son statut – entre objet industriel et œuvre d’art –, la céramique ne pouvait que participer à ce mouvement de retour vers l’art populaire qu’opèrent de nombreux artistes et créateurs entre les premières années du XX^e siècle et la seconde guerre mondiale.

Longtemps oubliée, cette direction esthétique que l’on pourrait aujourd’hui qualifier de « néo-populaire », en référence aux diverses dénominations jusqu’ici données aux créations régionalistes, semble ainsi avoir connu un véritable développement dans le domaine de la céramique. Pourtant, malgré les abondantes mentions faisant état de l’existence d’un certain intérêt de la part de nombreux céramistes pour les expressions régionales, l’expression « céramique néo-populaire » demeure, encore aujourd’hui, une dénomination singulière et soulève, à ce titre, un certain nombre de questions. Bâtie sur la syntaxe imaginée au cours des premières années du XX^e siècle afin de qualifier les développements artistiques, issue de la pensée régionaliste – rappelons ici que la première utilisation recensée d’une telle construction syntaxique date de 1907 et fut employée comme titre pour un fascicule résumant l’historique et présentant les principaux objectifs poursuivis par l’Union Régionaliste Bretonne (Anonyme 1907) –, cette taxinomie a jusqu’ici servi afin de qualifier les expériences esthétiques fondées sur un mécanisme de réinterprétation des anciens motifs et thèmes décoratifs d’origine populaire. C’est ainsi que la formule de « néo-bretonne » fut, selon Sylvie Blottière-Derrien, généralement employée par les acteurs de la *renovatio* de la sculpture armoricaine dans le but de désigner le travail entrepris par les créateurs bretons tentant d’articuler les notions de « bretonnité » et de « modernité » (Blottière-Derrien, 2, 1986, p. 45). Au Pays basque, tandis qu’Henri Godbarge recourut au terme de « néo-basque » pour signaler les entreprises de résurrection et de modernisation des principes architectoniques d’origine labourdin, Philippe Veyrin (1899 – inc.) l’adopta afin de qualifier les nouvelles productions d’objets et de bijoux basques et de les distinguer de ce qu’il considérait comme relevant du

domaine du véritable art populaire basque (Veyrin 1948, p. 884). L'usage d'une telle construction syntaxique eut ainsi pour principale destination de distinguer les précédents populaires des créations propres de la première moitié du XX^e siècle. Son emploi fut d'ailleurs consacré en 1980, lorsque Sylvia Ostrowetsky et Jean-Samuel Bordreuil publièrent *Le néo-style régional* : première analyse critique des expériences architecturales régionalistes et véritable point de départ d'un mouvement de redécouverte de ces constructions que l'obsession de l'idée de modernité et une vision partisane de la réalité du champ artistique de l'époque avaient contribué à faire oublier.

L'expression « céramique néo-populaire » qualifierait donc des œuvres inspirées mais non copiées de précédents vernaculaires. De telles céramiques seraient alors les fruits d'un mécanisme de mise en scène du monde populaire. Ces créations, élaborées par des artistes et des artisans conscients de leur activité de relecture et de façonnage d'une certaine « réalité rurale », ne seraient donc pas le résultat de la poursuite d'une « tradition » décorative vernaculaire mais les conséquences de l'appropriation de motifs, de thèmes décoratifs et de manière d'origine vernaculaire et de leur détournement. L'utilisation du préfixe « néo » indiquant, en effet, l'existence d'une césure, d'une rupture entre les styles rustiques et leurs relectures contemporaines. Par raccourci, on peut d'ailleurs établir un parallèle entre l'expression « néo-populaire » et la volonté de nombreux créateurs de succéder à un éclectisme désormais passé de mode au néo-classicisme français et à son rejet du rococo⁴.

Toutefois, dans le cadre d'une étude consacrée à l'existence d'un courant néo-populaire dans le domaine des arts du feu de cette époque, il est manifeste que de tels critères ne peuvent suffire à la constitution d'un corpus d'étude. Il faut dire que contrairement à la peinture ou à l'architecture dites régionalistes, établir une distinction entre création populaire et « céramique néo-populaire » ne semble pas si aisée. En effet, comment distinguer une réinterprétation de son référent vernaculaire ? De la même manière que les auteurs intéressés au genre paysan dans la peinture française des XIX^e et XX^e siècles, c'est-à-dire par une stricte compartimentation, devrions-nous dire sédimentation, chronologique ? Seraient-ce des réinterprétations – les fameux « néo- » – les œuvres élaborées après l'élection d'une date ou d'un événement particulier ? On connaît les nombreuses problématiques inhérentes à un tel

4 A ce titre, il est nécessaire de rappeler que Pierre Bidart releva, dans « L'approche de l'anthropologue : l'exemple du style néo-basque », que les architectes néo-basques s'étaient servis des constructions labourdines comme d'un réservoir où étaient pris « les modèles de référence » (Bidart 1992, p. 58). En réalité, il semble que c'est davantage la recherche d'une filiation formelle et iconologique avec l'ancienne maison paysanne qui constituait alors, selon Robert Latour d'Affaire, « une image mythique de pureté originelle » qui avait dirigé les bâtisseurs des premières villas de style néo-basque (Latour d'Affaire 1997, p. 77).

axe de lecture. Serait-ce encore néo-populaire, l'ensemble des céramiques produites entre 1900 et 1950 ? Oui, peut-être... Mais celles qui ne le sont pas ? Au regard du répertoire raisonné de l'œuvre de Jean Mayodon (1893 – 1967), l'influence des arts et des traditions populaires sur les créations du céramiste apparaît difficilement perceptible (Landrot 2004). On pourrait alors distinguer précédents et recréations à partir de l'appréciation de la modification de la fonction originelle de ces céramiques. Néanmoins, si le processus de réinvestissement des productions populaires a régulièrement été entendu, dans le domaine architectural, par une altération de la fonction originelle du référent, cela semble tout de même plus délicat à établir dans le domaine des arts du feu. Un vase ou un pichet, malgré la personnalité de son créateur ou de son décorateur, répondent invariablement à une destination pratique.

Si bien qu'appréhender l'origine et le développement d'une telle direction esthétique nécessite d'abord de comprendre comment les arts populaires sont passés dès les premières années du XX^e siècle pour la source d'une nouvelle orientation esthétique. Puis à la lumière d'un tel courant d'encouragement au retour aux sources d'un art populaire, il apparaît indispensable de décrire la diversité avec laquelle différents créateurs se sont appropriés la problématique de la référence rustique. Néanmoins, au regard de la récurrence de certaines formules iconographiques et de thèmes décoratifs nous ne réaliserons pas un inventaire exhaustif de ces peintres, sculpteurs, illustrateurs, de ces céramistes, centres faïenciers et ateliers qui ont fait des arts rustiques la source d'une nouvelle orientation esthétique mais nous allons décrire comment ces derniers ont contribué de la constitution logique esthétique néo-rurale. En dernier lieu, il est alors essentiel de montrer que bien que de telles céramiques participèrent du développement d'une orientation artistique ouvertement régionaliste, elles en furent tout à la fois les principaux supports et étendards, mais, à la suite d'un usage répétitif et incontrôlé, en devinrent aussi les principaux écueils.

Partie I : De la naissance d'une « esthétique du local » à l'invention de traditions décoratives rustiques. Les arts appliqués et le débat régionaliste.

Longtemps entendu comme l'un des corollaires des questions relatives aux progrès économiques et techniques dans une société confrontée à la dislocation de ses structures politiques, sociales et industrielles, le développement d'une esthétique régionaliste dans le champ artistique national au cours de la première moitié du XX^e siècle semble beaucoup plus complexe que ne pouvait le laisser croire la définition que fit Jean Baudrillard de la notion de « régionalisme » dans l'*Encyclopédie Universalis* en 1985 (Baudrillard 1985, pp. 424 – 426). À tel point que son invention apparaît davantage la conséquence des directions alors suivies par la réflexion ethnologique française, aux succès rencontrés par les préceptes déterministes et à « l'entreprise d'unification culturelle » menée, selon Jean-Pierre Epron, au cours des quinzaines premières années de la III^e République (Epron 1986, p. 177). Pourtant, là aussi, il est aujourd'hui indéniable que la formation d'une telle esthétique dans les arts décoratifs français ne peut seulement être cantonnée au succès d'une idéologie déterministe qui conduisit des architectes, tels Viollet-le-Duc (1814 – 1879) ou Julien Guadet (1834 – 1908), à reconnaître que « d'un climat à un autre, l'architecture [avait] des exigences différentes » et à recommander à leurs « élèves de ne pas négliger les ressources locales et d'utiliser les matériaux du cru » (Vigato 1994, p. 15). L'intérêt de tant de créateurs de la première moitié du XX^e siècle pour la référence populaire semble trouver, au contraire, ses racines, tant dans le culte des ancêtres développé par les premières sociétés savantes à l'aube du XIX^e siècle, que dans la volonté ces derniers de relier le passé et le présent à travers l'appréciation de thèmes fédérateurs et identitaires⁵. Le développement d'une esthétique régionaliste dans le domaine des arts appliqués doit, en conséquence, être entendu comme le résultat de la conjonction de différents facteurs d'ordres sociologique, artistique et historique qui inspirèrent une vaste entreprise de réhabilitation artistique des arts dits rustiques entre la fin du XIX^e et les premières années du XX^e siècle.

Une conjonction qui fut particulièrement perceptible lors de la création du mouvement

⁵ Son apparition ne serait donc pas seulement liée à la réaction d'une partie des élites locales à l'excessive centralisation du pays et dont *Le Manifeste de Nancy* de 1865 demeure, selon Mireille Meyer, la « première expression d'une volonté de régionalisme politique même si le mot est encore inconnu à la fin du Second Empire » (Meyer 2004, p. 13).

Félibre le 21 mai 1854 au cours d'une réunion réunissant Frédéric Mistral (1830 – 1914) et six de ses amis poètes dont faisaient partie Joseph Roumanille (1818 – 1891), Paul Giéra (1816 – 1861), Théodore Aubanel (1829 – 1886), Alphonse Tavan (1833 – 1905), Anselme Mathieu (1818 – 1895) et Jean-Gabriel Brunet (1823 – 1894). Au croisement d'une approche traditionaliste fondée sur la collecte des éléments traditionnels d'une culture provençale alors considérée comme moribonde, d'un combat appelant à la fin d'une centralisation jugée excessive et d'une démarche de promotion et de reviviscence de la langue d'oc, les buts poursuivis par les félibres étaient, à ce titre, parfaitement symptomatiques des nouveaux enjeux, dont étaient devenus les objets, les arts populaires entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle⁶.

Toutefois, ce ne fut qu'à la fin du siècle, le 22 février 1892, lors de la venue à Paris du nouveau *Capoulié* du Félibrige – Félix Gras (1844 – 1901) – que furent établies les principales assises du mouvement régionaliste. Durant le banquet organisé en l'honneur du président depuis peu élu, Frédéric Amouretti (1863 – 1903) et Charles Maurras (1868 – 1952), sous couvert d'appeler à la reconnaissance des langues régionales, amenèrent ainsi la problématique du réveil provincial sur le terrain de l'idéologie politique. Les Félibres Fédéralistes, en stigmatisant l'impasse dans laquelle un culturalisme trop étroit avait piégé le Félibrige, expliquèrent, alors, qu'il était devenu indispensable d'accroître les initiatives régionales en matière économique et d'engager une véritable entreprise de déconcentration culturelle, administrative et politique. En faisant part de leur désir d'accéder à une certaine autonomie régionale et tout en proposant un retour au corporatisme, Maurras et Amouretti voulurent renforcer un sentiment d'appartenance nationale en l'enracinant dans une identité concrète, celle de la région. Ceux-ci initièrent, alors, un véritable courant politique fondé sur

⁶ Frédéric Mistral avait justement eu pour projet de fonder un « Panthéon de la Provence » destiné à recueillir « tous les souvenirs de la race que nous sommes » (Galtier et Rouquette 1977, p. 8). Il répondit donc très favorablement, en 1898, à la Société d'ethnographie nationale et d'Art populaire qui sollicitait son adhésion. Il faut dire que le souci des félibres de la préservation des formes considérées comme archaïques de la langue d'oc ne pouvait que s'accorder avec la volonté des membres de la Société d'ethnographie nationale de sauvegarder les anciennes pratiques et coutumes rurales. Néanmoins, contrairement à ces derniers, les félibres, en pratiquant restitutions et épurations des différents dialectes occitans, cherchèrent non seulement à assurer la conservation et la promotion du patrimoine linguistique provençal, mais réalisèrent surtout un premier travail de mise en valeur esthétique d'une culture rurale. Car si la culture félibre proclama ouvertement son ascendance rurale, elle fut avant tout une émanation d'une nouvelle classe moyenne provinciale qui vit dans le mouvement de décentralisation intellectuelle une « stratégie de contestation du pouvoir », mais également un procédé de distinction sociale. Le succès du Félibrige reposa ainsi, selon Anne-Marie Thiesse, sur un profond malentendu qui vit la critique parisienne trouver dans la langue – la langue d'oc – qu'elle ne connaissait pas une célébration de la pureté du monde paysan (Thiesse 1991, p. 25). Le mouvement félibre connût un tel succès que de nombreux groupes littéraires menèrent, dès lors, campagne pour une décentralisation culturelle. Des revues comme *L'âme latine*, *L'Effort*, *L'Ardèche littéraire*, *La Revue provinciale, littéraire et régionaliste* ou encore *Gallia*, contribuèrent, sur le modèle de *L'Aioli*, au succès d'un mouvement littéraire provincial visant la promotion des traditions linguistiques locales.

la croyance en un communautarisme rural, au fondement même, selon Maurras, de l'idée de « Nation ».

Pourtant, malgré le coup d'éclat des fédéralistes qui leur valut leur exclusion du Félibrige, ce ne fut véritablement que huit ans plus tard, lors de la création de la Fédération Régionaliste Française (F.R.F.) par Jean Charles-Brun en mars 1900, que le mouvement régionaliste se constitua en véritable courant idéologique (Meyer 2004, pp. 20 – 23). Charles-Brun assigna à la nouvelle Fédération la mission de coordonner le régionalisme tout en appelant à « la lutte nécessaire contre la centralisation, contre l'uniformité, qui n'est pas l'unité, mais sa contrefaçon malfaisante et grossière » (Charles-Brun 1930, p. 18). Le secrétaire général de la F.R.F. souhaita ainsi que la nouvelle doctrine s'ordonna selon un projet articulé à partir de trois idées essentielles : la protection des éléments matériels des sociétés traditionnelles rurales, la présentation de ces dernières comme un substitut au monde urbain et industriel et la fondation d'un nationalisme rénové où l'amour des « petites patries » serait le ciment de la fidélité à la grande. Il dota, de la sorte, le mouvement régionaliste français du corpus doctrinal qui lui manquait encore⁷. L'importance de la personnalité de Jean Charles-Brun fut telle qu'aujourd'hui encore Mireille Meyer considère l'ami de Maurras, de Maurice Barrès (1862 – 1923) et de Paul Deschanel (1855 – 1922) comme l'un de ses « principaux fondateurs, à la fois théoricien et animateur, du mouvement régionaliste français » (Meyer 2004, p. 7).

Proche des idées traditionalistes notamment par sa démarche de protection et de connaissance des éléments matériels des sociétés traditionnelles rurales, Brun se distingua toutefois de la voie que Barrès avait tracée quelques années auparavant en appelant notamment à la renaissance économique des différentes provinces françaises et en donnant une place prépondérante aux questions économiques et sociales (Meyer 2004, p. 29). Brun entendait ainsi favoriser le maintien ou le retour à la terre des provinciaux :

« retenir les laboureurs chez eux en leur rendant le séjour à la campagne plus agréable et plus

⁷ D'ailleurs, les membres de la Fédération avaient, dès sa création, élaboré un véritable programme-manifeste dans lequel les revendications culturelles touchant tant l'enseignement que la vie littéraire et artistique avaient été mises sur un pied d'égalité avec celles d'ordre plus politique. Les objectifs de la F.R.F. avaient, de la sorte, été précisés dans la circulaire envoyée à l'occasion de son premier congrès en 1902 : « Elle est née d'un besoin commun fréquemment exprimé, celui de grouper librement tous les efforts destinés à combattre, sur toute la surface du pays, une centralisation exagérée. De nombreux décentralisateurs, régionalistes ou fédéralistes [...] ont décidé, tout en conservant une pleine autonomie, de ne plus agir isolément ? [...] Le but de cette fédération [...] est 1° de mettre en rapport toutes les sociétés et toutes les personnalités que cette grande cause intéresse. 2° Avec leur concours, d'organiser, en province et à Paris, des campagnes de presse et des conférences pour la propagande des idées régionalistes et la défense des intérêts locaux » (Meyer 2004, p. 19).

productif » tout en encourageant la connaissance des cultures locales et en mettant en valeur les « pays » par la création de Syndicats d'initiatives ou par le développement de nouveaux réseaux de communication (Charles-Brun 2004, p. 185).

N'oublions pas que puisque la légitimité de l'idéologie régionaliste reposait, en grande partie, sur le constat de la diversité des singularités locales, la Fédération, au regard de l'uniformisation des modes de vie ruraux, se devait d'encourager les initiatives régionales ce qui permettrait, selon ses membres, de perpétuer les particularismes locaux. Les membres de la F.R.F. ne pouvaient occulter ce qui était alors considéré comme significatif dans le passé des régions françaises et se devaient d'être modernes, en particulier dans le cadre régional.

C'est ainsi que les régionalistes cherchèrent à faire de la lutte contre la centralisation artistique qui, selon eux, nivelait les expressions artistiques locales et avait pour conséquence « la disette » des artistes régionaux, l'une des principales causes de la Fédération. En 1903, Jean Lahor, (alias Henri Cazalis 1840 – 1909), avait justement reconnu que si il

« avait compté autrefois sur la révolution récente de l'Art nouveau, pour que par lui, un peu d'art fut rendu au peuple, à ce peuple qui devrait, il semble, déclarer, affirmer aussi – mais il n'y songe guère, et ses chefs n'y songent pas davantage, – son droit à la beauté, son droit au charme, aux élégances de la vie. Il y tend sous doute vaguement. Voici, en effet, chose nouvelle, mais par certains côtés regrettables, voici que partout désormais règne l'égalité dans le costume, ce qui veut dire que le paysan, l'homme, la femme, la jeune fille du peuple veulent, et dans un sens, je le comprends, s'habiller, se parer comme les autres [...] Par malheur, l'habillement, les costumes, qu'ils délaissent pour ceux d'aujourd'hui, avaient un pittoresque, un charme, une beauté parfois, que ceux d'aujourd'hui n'ont pas. » (Lahor 1903, p. 52).

La question esthétique, le « régionalisme intellectuel » comme l'appela, en 1911, Charles-Brun, devint ainsi un enjeu majeur pour les promoteurs d'une idéologie aux visées nettement décentralisatrices (Charles-Brun 2004, p. 200). En 1924, Charles Letrosne (1868 – 1939), revenant dans le Tome II de *Murs et toits des pays de chez nous* sur les buts poursuivis par les adeptes d'un régionalisme artistique, avait justement reconnu que « ce puissant esprit de décentralisation » avait pour objectif, « tout en restant dans le cadre de la grande patrie [...] de doter chaque région d'un décor particulier en symphonie parfaite avec le milieu physique et psychologique » (Letrosne 1924, p. 147).

Pourtant, aujourd'hui encore, malgré la réalisation de plusieurs travaux qui, tour à tour, ont témoigné de l'existence d'un mobilier et d'une peinture inspirés par les anciens répertoires populaires et ont reconnu la fascination d'un certain nombre de créateurs pour une imagerie

alors présentée comme « traditionnelle », l'influence des préceptes de Charles-Brun dans les arts de l'entre-deux-guerres semble, aujourd'hui encore, trop régulièrement s'arrêter au seuil des constructions dites régionalistes. Or, il est manifeste, au regard de l'intérêt de nombreux créateurs pour la poursuite d'anciennes traditions décoratives locales, que cette époque vit non seulement l'invention d'une peinture, d'une sculpture, d'une architecture régionaliste et bien entendu celle d'un art décoratif. Plus qu'aucune pratique artistique, les arts appliqués furent en effet, durant la première moitié du XX^e siècle, au centre d'une dialectique visant la préservation et la rénovation des industries d'art régionales. Aussi, comprendre les conditions du développement d'un mouvement de retour aux précédents régionaux dans les arts décoratifs français apparaît, de fait, essentiel. Celles-ci permettant d'éclairer l'hétérogénéité des rapports que les créateurs entretenirent avec la référence populaire tout au long de la première moitié du XX^e siècle. Pour cela, il est donc indispensable de détailler les conditions de naissance d'une esthétique du populaire dans les arts décoratifs français puis de comprendre comment les régionalistes accaparèrent la question de l'invention d'un art rustique moderne mais également comment la notion de « tradition » devint une originale donnée esthétique dès les premières années du siècle.

Chapitre 1 : Vers un nouvel art national. Genèse et développement d'une esthétique du populaire.

« Et ces formes rustiques, méconnues, ignorées, malheureusement diminuées, raréfiées par les guerres, les révolutions, le feu ou l'avidité des spéculateurs, parurent enfin et trop tard œuvres d'art. » (Henri Godbarge, Arts basques anciens et modernes, origines et évolutions, Hossegor, Edition Chabas, 1931, p. 53).

À la veille de l'Exposition universelle de Paris de 1900, alors que l'éclectisme pittoresque était présenté comme l'incarnation d'une certaine idée de l'excellence nationale, les arts populaires ne furent plus seulement considérés comme les traces d'un lointain passé rural, mais constituèrent, selon François Walter, les matériaux d'un inédit processus de valorisation du monde agricole qui allait de pair « avec un éloge des traditions locales et régionales » (Walter 2004, p. 219). Alors qu'une « salle commune de jadis » et une « salle des fêtes » avaient été exposées au sein du Pavillon de l'Alimentation dans l'immense hall de l'ancienne galerie des machines de 1889, l'historien Louis Rousselet (1845 – 1929) reconnut, en 1901, que la présentation, au cours de l'Exposition, des « produits de notre sol national [...]

sous forme d'une véritable ville de chalets, de pavillons, de constructions de toutes sortes, reproduisant les types d'architecture de nos différentes provinces » devait être entendue comme un résumé de « l'histoire de l'humanité » (Rousselet 1901, p. 234). D'ailleurs, Rousselet de reconnaître :

« Au centre même de la galerie, ces constructions rustiques encadrent la place d'un village ou plutôt d'un bourg, car s'il y a là l'antique moulin, faisant toc toc au passage de l'eau sous ses vanes vermoulues, le pressoir de l'ancien temps [...] on voit aussi la boutique bourgeoise de M. l'épicier-droguiste et ses pots de faïence fleurie [...]

Un monde de réflexions vient à l'esprit du visiteur en contemplant les collections pourtant si simples, si modestes, si insignifiantes en apparence, réunies dans cette partie de l'Exposition. Que peuvent représenter d'intéressant de vieilles charrues [...] Il faut croire cependant qu'on n'a pas eu complètement tort de les réunir à cet endroit, car elles sont du matin au soir leur public, et un public qui ne ménage pas ses acclamations. » (Rousselet 1901, pp. 234 – 235).

La première décennie du XX^e siècle vit, de la sorte, les communautés rurales devenir les symboles de l'historicité de la Nation cela alors que les arts et traditions populaires furent désormais présentés comme les témoignages de la richesse du pays et firent l'objet d'un véritable engouement de la part d'un public urbain. De concert avec le développement de ces nouvelles attributions symboliques, la maturation d'un long processus de revalorisation esthétique des créations vernaculaires conduisit ces dernières à être désignées comme la source d'un indispensable renouveau esthétique. Cette époque fut, de ce fait, ponctuée par la publication de nombreux articles rapportant les qualités plastiques et les propriétés artistiques des œuvres paysannes. En 1904, le sculpteur Pierre Henry Ferdinand Massignon (dit Pierre Roche 1855 – 1922) chroniqua une exposition d'art rustique qui devait témoigner, selon lui, de l'intérêt, pour les artistes de l'époque, de la poursuite des traditions décoratives locales (Roche, 1, 1904, p. 184). L'année précédente, Gabriel Mourey (1865 – 1943) avait signé, dans la revue *Art et Décoration*, un article consacré aux ateliers d'Abramtsevo, dans lequel, le critique loua la capacité de l'art populaire à traduire l'âme d'un peuple et son aptitude à devenir le point de départ d'un art décoratif moderne. Selon lui,

« Avec un tact parfait, un sens rare de l'esprit de sa race, elle [Mlle Hélène Polenoff] avait fort bien compris, – et elle avait été la première à le bien comprendre en Russie, – que l'art décoratif d'un pays ne peut fortement s'imposer qu'en exprimant, dans un langage compréhensible par tous, le sentiment, l'âme de tous, pousser ses racines dans le cœur même du peuple, s'inspirer de ses traditions, de ses mœurs, de son passé historique et moral ; sinon, il ne sera que l'épanouissement artificiel et momentané d'une mode comme une

autre, plus dangereuse cependant qu'une autre, car elles risquent de corrompre les sources d'inspiration, le goût de la masse. » (Mourey 1903, 3, p. 238)⁸.

Tandis que la première décennie du XX^e siècle fut ainsi marquée par l'ampleur et le nombre des attentions portées aux cultures populaires, ces années se distinguèrent également pour avoir vu la question de la rénovation des lettres et des arts régionaux passer du statut de revendication culturelle à celui de projet politique, économique et bien entendu artistique. Cette époque assista, de fait, à la naissance d'une « esthétique du local », une esthétique qui, longtemps entendue comme la conséquence du développement de l'idéologie régionaliste dans le champ artistique de l'époque, semble aujourd'hui davantage liée à un complexe processus de réhabilitation des arts dits rustiques (Vigato 1994). Il faut dire que si les régionalistes encouragèrent invariablement la renaissance des anciennes traditions décoratives régionales, il est depuis peu apparu que c'est d'abord sous l'influence des réformateurs sociaux et du développement d'une sensibilité nouvelle aux créations populaires, que se développa, en France, un mouvement en faveur de leur reviviscence. Dès le milieu du XIX^e siècle, plusieurs céramistes ne s'étaient-ils pas déjà inspirés d'objets et d'ustensiles populaires ? Jules-Claude Ziegler, à la suite d'un voyage en Allemagne, n'avait-il pas repris la technique traditionnelle de grès au sel ? Entre 1850 et 1860, Ernest Chaplet, après un séjour en Normandie, n'avait-il pas proposé aux frères Haviland la réalisation de grès brun « à motifs incisés, inspirés [...] des grès traditionnels normands » ? Plus tard, Auguste Delaherche n'avait-il pas, à son tour, réhabilité certains motifs provenant de la poterie vernaculaire du centre et de l'ouest de la France. Toute la seconde moitié du XIX^e siècle abonde ainsi d'exemple de peintres, de sculpteurs, d'architectes et de créateurs qui, plusieurs années avant la formulation des premiers principes théorisant une future esthétique régionaliste, se servirent des précédents populaires comme d'un répertoire de motifs et de thèmes décoratifs.

Les origines d'une « esthétique du local » ne se trouveraient donc pas dans la formation d'un régionalisme artistique précoce ni dans la résonance des idées anglaises dans le pays, mais procèderaient d'un processus de réhabilitation esthétique des arts populaires que les régionalistes se seraient assurément appropriés à l'aube de la Première Guerre mondiale⁹.

⁸ Ces ateliers, installés dans une propriété ayant appartenu à l'écrivain Sergueï Axakov (1791 – 1859), se trouvaient au nord de Moscou non loin de Khotkovo. À la suite de l'achat du domaine à la fin du XIX^e siècle par Savva Mamontov (1841 – 1918), ce lieu devint le centre du mouvement slavophile et un important foyer artistique.

⁹ Aujourd'hui, alors que pour beaucoup de spécialistes, le désir de William Morris (1834 – 1896), de Charles Robert Ashbee (1863 – 1942) et de William Richard Lethaby (1857 – 1931) de concevoir des édifices inspirés des traditions décoratives locales se trouvait singulièrement en résonance avec la volonté de

Charles-Brun s'en était d'ailleurs fait l'écho :

« Que nous assistions, en effet, à une véritable renaissance provinciale dans les lettres et dans les arts, c'est ce qu'il ne paraît pas possible de nier. Les régionalistes ont même le devoir, malgré les exagérations et les contrefaçons un peu niaises, de reconnaître que, sans les poètes et les artistes, sans les plus humbles traditionalistes eux-mêmes, leur doctrine ne serait ni si bien vulgarisée ni poussée si avant. » (Charles-Brun 2004, pp. 200 – 201).

Il est donc indéniable que le développement d'une esthétique régionaliste ne peut seulement être le fait de la naissance d'un « régionalisme intellectuel » comme se plaisait pourtant à l'expliquer Jean Charles-Brun mais trouva son origine dans un complexe processus de réhabilitation artistique des créations populaires. Un mécanisme autant lié à l'invention de la notion « d'art rustique » et les valeurs artistiques qui lui furent alors attachées, mais également à la conception, comme l'avait signalé le préambule du premier numéro de *L'Art décoratif*, d'un « art répondant aux conceptions sociales modernes » (Anonyme 1898, p. 1)¹⁰.

nombreux architectes de réemployer certains principes architectoniques parmi les plus emblématiques des anciennes constructions populaires, il est indéniable que l'idéologie des réformateurs anglais n'eut peu de résonance auprès des créateurs français. Cela bien que François Vallée (1860 – 1949) se rendit, en 1907, à Dublin afin de visiter l'exposition qu'y avait organisée l'*Arts and crafts Society of Ireland* et où avait été présenté des travaux réalisés au sein de la *Crawford municipal school of arts*, de la *Bray's technical school*, de la *Royal irish school of art needlework* et de l'atelier de *Dun Emer* (Vallée 1907, pp. 1142 – 1144). Il faut dire que la haine de la machine de Morris était en parfaite contradiction avec l'idée de production en série alors défendue par la plupart des critiques français. En mai 1901, la revue *L'Art décoratif*, avait justement publié un article intitulé « L'art dans tout », dans lequel son auteur expliquait qu'« En remettant en honneur le culte de l'art dans les objets, Ruskin et William Morris ont en même temps répandu un préjugé funeste dont nous ne faisons que commencer à revenir : la haine de la machine. » (Jacques 1901, pp. 52 – 53). Et son auteur de reconnaître que si la théorie « pas de beauté hors de ce qui vient de la main de l'artiste même » fait toujours la loi en Angleterre, elle apparaît en France comme « la négation du génie de notre siècle et tourne le dos à l'avenir » (Jacques 1901, p. 54). Deux ans plus tard, Gabriel Mourey (1865 – 1943), dans un article consacré à une exposition d'art populaire russe, avait également pu reconnaître l'échec des préceptes prêchés par Ruskin. Echec causé, selon lui, par le refus de Ruskin de recourir à la machine : « Ruskin n'avait pas d'autre rêve le jour où il essaya – sans succès hélas ! – de mettre en action ses idées, sa conception, évangélique, allais-je dire, du labeur manuel. » (Mourey, 3, 1903, p. 245)

¹⁰ Rappelons ici que le mot « moderne » vient du latin *modo* signifiant « récemment ». Selon Jean-Marie Domenach, ce terme apparut dans notre langue au début de la Renaissance afin de marquer l'opposition entre les Anciens et les Modernes (Domenach 1985, p. 11). Transposer au champ artistique de la première moitié du XX^e siècle et à son incessante obsession pour la modernité, l'usage d'une telle notion afin de qualifier les prémices de la formation d'une esthétique régionaliste apparaît justement parfaitement symptomatique de la revendication permanente de cette époque pour la nouveauté et de son obsession de la disparition de l'ancien et du présent.

1.1. Du musée à l'atelier : l'Art populaire et la formation d'une « esthétique du local ».

Alors que la première moitié du XIX^e siècle avait consacré, en France, la naissance d'une « archéologie régionale » animée d'un intérêt tout particulier pour le monument et les « vestiges celtiques », la seconde partie du siècle assista à l'édification d'une « mémoire patriotique » bâtie sur les ruines imaginaires des anciennes cultures populaires (Poulot 1994, p. 13)¹¹. Désormais, les communautés rurales ne furent plus seulement jugées à travers l'étrangeté de leurs mœurs et de leurs usages, mais comme les vestiges d'un passé agraire déjà mythifié notamment grâce au succès du roman rustique et par une première entreprise d'esthétisation des mondes populaires conduite, dès 1840, par certains peintres et sculpteurs du Salon. Une entreprise qui, en réalité, trouvait son origine dans le succès du roman pastoral dont l'un des plus célèbres exemples demeure *L'Astrée*. Ouvrage fleuve de plus de cinq mille pages, publié entre 1607 et 1627 par Honoré d'Urfé (1567 – 1625), qui avait initié dans les arts, notamment au travers de la réalisation de nombreux cartons de tapisserie, une nouvelle approche de la référence rurale. Concurrément à un processus de célébration de la pureté et de l'originalité des mœurs et des coutumes vernaculaires, les communautés agraires et plus particulièrement leurs productions orales et matérielles devinrent, grâce aux différents travaux conduits par les nouvelles sociétés de folklore, les gages de la richesse culturelle du pays et les preuves de l'historicité de son passé. Ce mécanisme de célébration des singularités rurales, étroitement mêlé au processus de construction des États-nations européens au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle ainsi qu'à l'invention de la notion de « petite patrie » et à la définition des nationalismes, entraîna de fait un véritable processus de normalisation du populaire.

¹¹ Dans sa *Leçon d'ouverture du Cours d'histoire et d'antiquité nationales* au Collège de France, le 7 décembre 1906, Camille Jullian (1859 – 1933) entérina justement cette nouvelle destination de l'étude des cultures populaires : « les ruines des monuments ne témoignent pas seulement de la main d'un ouvrier, du plan d'un architecte, mais aussi des sentiments d'un peuple ; elles reflètent, pour une partie, l'esprit d'une génération d'hommes » (Julian 1906, pp. 3 – 4).

La patrimonialisation du populaire.

À la suite de la débâcle de 1870, de nombreuses personnalités, à l'image d'Ernest Renan (1823 – 1892), en fondant leur modèle idéal de société sur les communautés rurales traditionnelles, participèrent à l'élaboration d'une nouvelle communauté symbolique. Le discours que Renan prononça le 11 mars 1882 en Sorbonne intitulé *Qu'est-ce qu'une nation* fut parfaitement symptomatique de cette association du régional dans le national. D'une filiation symbolique qui conduisit les mœurs et les coutumes populaires à devenir les nouveaux symboles de l'unité historique du pays, symptôme également, selon Michel de Certeau, de l'engouement rusticophile qui s'était alors emparé de la nation (De Certeau 1993, p. 48). L'ensemble des pratiques et des productions vernaculaires fut de la sorte présenté comme participant de la sphère patrimoniale selon « une double grille historique (l'intrapolation des thèmes garantit une communauté d'histoire) et géographique (leur généralisation dans l'espace atteste de la cohésion de celui-ci) » (De Certeau 1993, p. 53).

Aussi, lorsque Frédéric Mistral fonda le Museon Arlaten, celui-ci déclara, à propos des collections censées figurer un panorama de la Provence rhodanienne, que c'était « la meilleure leçon d'histoire et de patriotisme et d'attachement au sol et de piété ancestrale qu'on puisse donner à tous » (Duclos et Veillard 1992, p. 129). Les coutumes et les créations populaires, en devenant les porte-étendards d'une nouvelle identité nationale furent, de la sorte, investies d'une dimension parabolique forgée à partir du récit de la disparition des anciennes sociétés agraires ainsi que d'une fonction symbolique fondée sur leur valeur supposée d'exemplarité et intégrèrent, de fait, la sphère patrimoniale et le domaine de la référence identitaire. Dominique Audrerie a d'ailleurs parfaitement résumé ce processus, dans *Question sur le patrimoine*, en expliquant qu'au

« fur et à mesure que les pratiques ou les activités disparaissent la conscience se fait plus forte de leur dimension historique. La crise d'identité rend plus urgent le maintien de souvenirs, dont l'usage tend à s'altérer » (Audrerie 2003, p. 21).

Le dernier tiers du XIX^e siècle assista ainsi à la constitution des premières collections d'objets populaires intimement liées, selon Robert Goldwater, aux premières études dédiées à l'analyse des décors considérés comme primitifs et au travail accompli par de nombreuses

sociétés savantes (Goldwater 1988, p. 45)¹². Les recherches consacrées aux survivances supposées d'un archaïsme national entraînèrent alors un long processus de « patrimonialisation du folklore » dont l'une des étapes fondamentales demeura la présentation, lors des grandes expositions internationales, de collections d'objets vernaculaires. La présentation de ces objets consacrant un phénomène de « patrimonialisation » qui s'apparentait, selon Dominique Poulot, « à un processus de (re)découverte des richesses culturelles des nations » qui serait lui-même lié à une certaine acceptation de la disparition des cultures populaires et à leur assimilation au sein d'une histoire nationale. Phénomène que Dominique Poulot nomma la « mort du passé » (Poulot 1994, p. 13). Thierry Bonnot a justement relevé en 2002 que le mouvement de fondation des musées régionaux, entre le XIX^e et le XX^e siècle, était intimement lié à un désir de mettre en valeur des « coutumes et des traditions vouées à la disparition du fait de l'industrialisation. » (Bonnot 2002, p. 127). Ce processus de « mise à mort » des éléments considérés comme emblématiques des cultures rurales les réduisit, alors, au statut de souvenirs nostalgiques tout en les vidant de leurs sens et de leurs destinations originels¹³. Ce qu'avait justement décrit, en 1978, Raymonde Moulin dans « La genèse de la rareté artistique » en dévoilant comment la présentation d'objets jusque-là considérés comme participant d'une « sphère utilitaire » dans certaines collections avait entraîné une « reconnaissance sociale de “defonctionnalité” » (Moulin 1978, p. 245). Un processus par lequel l'objet se trouva revalorisé par son inutilité et intégra « un statut symbolique plus élevé que celui, trivial, de l'objet utilitaire. » (Bonnot 2004, p. 155). En 1916, l'anthropologue suisse, Eugène Pittard (1867 – 1962), avait justement expliqué dans la préface du catalogue *Genève, le Rhône et les Alpes, à travers la collection Amoudruz*, que

¹² C'est justement ce que révéla Jean-Claude Chirollet dans *Les mémoires de l'art* à propos de l'extension des études d'esthétique à tout type d'objet durant le XIX^e siècle. Selon lui, ce fut « le développement de l'ethnographie scientifique » qui entraîna un « intérêt scientifique pour la classification et le catalogue de ces objets et œuvres d'art populaire » (Chirollet 1998, p. 117). Les travaux conduits par des groupements – tels que la Société d'ethnographie nationale et d'art populaire (fondée en 1895), la Renaissance provinciale (créée en 1896) ou encore les revues comme la *Revue d'anthropologie* publiée sous la direction du Docteur Paul Brocca (1824 – 1880), la *Revue celtique* et *Mélusine, recueil de mythologie, littérature populaire, tradition et usages* fondés respectivement par Henri Gaidoz (1842 – 1932) en 1871 et 1877 ainsi que la *Revue des traditions populaires*, publiée entre 1886 à 1918 par Paul Sébillot (1843 – 1918), fondateur et président des « Dîners Celtiques » régulièrement fréquentés par Ernest Renan –, succédant à près d'un demi-siècle de collectes et d'inventaires dédiés au recensement des us et coutumes locales, accréditèrent ainsi l'idée selon laquelle la notion de « diversité » était au cœur de l'histoire de la nation, mais légitimèrent surtout ce mécanisme de fondation symbolique d'un État moderne à partir des vestiges supposés d'un monde agricole tout en contribuant activement à la modification des valeurs qui étaient alors attachées aux productions matérielles populaires.

¹³ Selon Henri-Pierre Jeudy, c'est, en effet, dans un univers du « déjà vu » et du « déjà là » que se développe le processus de mise en scène muséographique (Jeudy 1999, p. 18).

« Cet art rustique, cet art populaire qui est tout d'abord l'art du paysan et du berger, est une des expressions ethnographiques les plus séduisantes qui soient. Presque toujours il ne doit rien à des influences d'académies, d'écoles, d'éducatons dirigées. [...] Le gardien de chèvre qui, de la pointe de son couteau sculpte et grave son bâton de berger, n'est-il pas le type même du Préhistorique qui, dans l'immense recul du temps, imagine la première sculpture et la première gravure, cet artiste primitif qu'imitèrent ensuite les autres hommes. » (Eugène Pittard, préface du catalogue *Genève, le Rhône et les Alpes, à travers la collection Amoudruz*, Genève, Musée ethnographique, 1916, p. 18 in Dufournet 1981, p. 53).

Aussi, comme l'expliquait Henri-Pierre Jeudy, la mort ne met un terme à rien, elle ouvre, au contraire, les portes de l'éternité dans la mesure où l'on s'acharne généralement à produire des traces qui devront rester pour les temps futurs (Jeudy 1999, p. 131).

La beauté du mort et l'esthétisation du populaire.

Du moment où l'on annonça la mort de l'art paysan devant les coups du bouloir d'une modernité transportée par le chemin de fer, on fit de ces expressions les traces d'un passé disparu dont on devait désormais à tout prix conserver le souvenir. Les arts primitifs et plus particulièrement les expressions rurales devinrent de la sorte les arts d'un passé (en de nombreux cas d'un passé très récent) et perdirent de la sorte, selon Robert Goldwater, une « partie de leur fonction antérieure en tant que documents pour l'étude des cultures primitives contemporaines » (Goldwater 1988, p. 28)¹⁴. Ceci à la fois libéra et souligna leurs valeurs purement formelles. À ce titre, la composition de la section X de l'Exposition universelle de 1867 est tout à fait symptomatique de la nouvelle mission assignée aux différents *processus* de présentation des objets populaires. On avait, en effet, adjoint à une section de produits manufacturés destinés à une clientèle populaire une présentation d'anciens costumes paysans afin de figurer la filiation entre passé et présent. Rappelons-nous que le musée est non seulement le lieu où les objets changent de dénomination, mais également l'endroit « où une culturelle matérielle est élaborée » (Poulot 1994, p. 22). Pierre Bourdieu, dans *Les règles de l'art*, s'était justement intéressé au rôle joué par les musées sur l'évolution et la modification

¹⁴ Isabelle Collet expliqua ainsi, dans « Les premiers musées d'ethnographie régionale en France », que lors de la création à Quimper d'un « musée des costumes bretons » initié par l'archiviste et conservateur du musée archéologique de la ville René-François Le Men (1824 – 1880) et par la Société d'archéologie du Finistère, les mannequins avaient été rassemblés et modelés par le peintre Alfred Beau (1829 – 1907) (Collet 1987, p. 81). Voir Erwan Le Bris du Rest, « Alfred Beau et la noce bretonne, céramiste et muséographe » in *Quimper, trois siècles de faïence 1690 – 1990*, Quimper, Musée des Beaux-Arts, 1990, pp. 130 – 133 ; Philippe Le Stum, « Le Musée d'ethnographie et la sortie de noce » in *Les costumes traditionnels du Finistère*, Quimper, Musée départemental breton, 1996, pp. 14 – 16.

des valeurs attachées aux *œuvres d'art* et avait reconnu que si

« elles favorisent l'accroissement du *public* des œuvres culturelles [...], les institutions *publiques*, qui comme les musées [...] en amenant les œuvres à leur contexte originaire, les dépouilles de leurs diverses fonctions religieuse ou politique, les réduisant ainsi [...] à leur fonction proprement artistique. » (Bourdieu 1992, p. 404).

Le mouvement de fondation des musées d'ethnographie régionale est, à ce titre, remarquable quant à l'ambivalence des buts poursuivis par ces institutions. Il faut dire que la plupart des promoteurs de ces nouveaux musées avaient associé une volonté de conservation des traces des anciennes communautés agraires à une entreprise de réduction des coutumes et des productions rurales à un ensemble d'objets désormais coupés de leurs cultures d'origines. Processus dont les étapes les plus importantes furent la fondation du musée des costumes bretons à Quimper en 1874, du Museon Arlaten en 1896 à Arles, du Musée basque à Bayonne en 1922, puis la création du Musée national des Arts et des Traditions populaires de Paris en 1937 et dont le point d'orgue fût la concession, lors de l'Exposition Universelle de 1900, en bordure de l'esplanade des Invalides de plusieurs terrains à des comités régionaux (Berry, Poitou, Auvergne, Provence, Bretagne). Processus qui avait d'ailleurs été violemment critiqué en 1925 par Le Corbusier (1887 – 1965) dans *L'art décoratif d'aujourd'hui*. L'architecte s'était justement pris au processus de sacralisation des collections dans les musées et notamment au « sentiment d'admiration automatique » ainsi qu'au « dénuement de sens critique » du public devant des objets mis sous vitrine et qui étaient par ce fait consacrés comme objets esthétiques (Le Corbusier 1925, pp. 18 – 19).

Or, suite à leur exposition dans des espaces aussi connotés que pouvaient l'être les musées ou les grandes manifestations internationales les créations populaires furent alors affublées d'inédites valeurs esthétiques et symboliques. Jusque-là appréhendées à partir des mêmes critères que ceux utilisés par les missions d'observations conduites en Afrique Noire ou en Asie – Isabelle Collet a justement relevé que l'« ethnographie » s'appliquait alors aussi bien aux objets d'origine locale qu'à ceux de provenance lointaine. » (Collet 1987, p. 78) – furent désormais l'objet d'une approche inédite mêlant considérations ethnographiques et attentions esthétiques¹⁵.

¹⁵ Voir Jean-Marie Schaeffer, « Objets esthétiques ? » in *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, n° 170, avril – juin 2004, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, pp. 25 – 47.

La collection Champfleury : un cas d'école.

L'histoire d'une des plus précoces et des plus célèbres collections privées d'objets dits populaires est d'ailleurs particulièrement éloquente de l'évolution des valeurs symboliques et esthétiques qui avaient été attachées à ces objets entre le début et la fin du XIX^e siècle. Longtemps entendue comme le fruit de l'intérêt personnel que l'administrateur de la Manufacture nationale de Sèvres avait nourri pour les expressions populaires, la collection Champfleury, semble, au contraire, avoir été constituée grâce à un dense réseau d'amateurs et de marchands. Indice particulièrement révélateur de l'intérêt d'un certain public pour les faïences anciennes. Phénomène nouveau, car lorsque M. Grasset, maître de forges à la Charité-sur-Loire, avait souhaité offrir ses collections de faïences à Nevers afin d'y fonder un musée, ses vœux ne reçurent aucun écho et celui-ci fut amené à s'en séparer en 1847 sans véritable succès.

Après l'acquisition de plusieurs pièces provenant de cet ensemble, Champfleury constitua une collection de plusieurs centaines de faïences et publia *Histoire des faïences patriotiques sous la Révolution* en 1867. Plus tard, en 1881, dans son introduction à la première *Bibliographie céramique*, Jules François Félix Fleury-Husson (dit Jules Champfleury 1821 – 1889) expliqua alors qu'

« il était réservé au XIX^e siècle, d'entrer de plain-pied dans l'histoire des arts céramiques [...], d'en donner l'historique, d'étudier en même temps les grands centres comme leurs plus petits réseaux et d'en faire pressentir la renaissance (Champfleury 1881, p. 6).

Ce fut le début d'un véritable engouement pour les faïences anciennes. En 1876, Léon-Auguste Asselineau (1808 – 1889) publia *Céramique du moyen âge et de la Renaissance* tandis qu'Albert Jacquemard (1808 – 1875) et Edouard Garnier (1840 – 1903) éditèrent respectivement, en 1893, une *Histoire de la céramique* et un *Dictionnaire de la céramique*. Point d'orgue de ce mouvement, la dispersion de la collection Champfleury, les 28 et 29 avril 1890 à Paris. Lors de cette vacation, la ville de Paris fit l'acquisition d'une centaine de faïences destinées au musée Carnavalet entérinant le nouvel intérêt suscité par les productions populaires.

Le succès de la dispersion de la collection de l'administrateur de la Manufacture nationale de Sèvres montra ainsi que les créations populaires n'étaient désormais plus seulement propres au domaine de l'ethnographie, mais participaient également du champ

esthétique. Déjà, la publication, en 1863, de l'ouvrage de Louis Du Broc de Seganges (1856 – 1885), *Les faïenciers et émailleurs de Nevers*, avait contribué à la modification du regard porté sur ces œuvres de terre. Deux ans plus tard, la parution de l'*Essai de classification des poteries normandes des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles* d'André-Ariodant Pottier (1799 – 1867) participa d'un mouvement en faveur de la redécouverte des anciennes faïences françaises qui ne se démentait plus. En 1872, Marcellin Auguste Alexandre Mareschal put ainsi expliquer, dans *La Faïence Populaire au XVIII^e siècle. Sa forme, son emploi, sa décoration, ses couleurs et ses marques*, que

« l'on a dédaigné de nous montrer jusqu'à présent et dont on n'a jamais dit un mot aimable, ce sont ces faïences populaires, pâle reflet sans doute des grandes pièces dont il vient d'être parlé, mais qui n'en sont pas moins l'expression exacte des mœurs de leurs temps et qui ont tout le caractère que leur demandaient ceux qui ne ressentirent peut-être jamais le besoin d'en posséder de plus belles.

À l'époque où ces faïences se fabriquaient pour le peuple, ce dernier était encore bien au-dessous de l'échelon d'où les seigneurs d'alors laissaient complaisamment tomber sur lui quelque rare sourire, et la fortune usant du même procédé, le paysan n'eut que bien tard la possibilité de posséder partie de ces richesses qu'il ne devait jamais convoiter.

[...]

Ce fut alors que, sans descendre la gamme de ses couleurs, mais seulement en simplifiant l'ornementation de ses produits, le fabricant de faïence répandit dans les campagnes cette intéressante variété de types que l'on retrouve aujourd'hui.

Rarement inspiré par les plus beaux modèles, le dessinateur a su conserver dans la décoration de cette faïence populaire, un faire souvent original, un goût primesautier, une entente de couleur très souvent remarquable, et certains traits d'analogie avec la palette des artistes en renom.

À peine la mode eut-elle remis en faveur les beaux produits dont nous avons parlé au commencement de cet article, qu'une curiosité naissante s'en mêlant, on voulût l'historique de ceci ou de cela, on se passionna vite pour telle ou telle fabrique » (Mareschal 1872, pp. 3 – 4).

Mareschal, particulièrement soucieux d'attirer l'attention de son lectorat sur les indéniables qualités esthétiques des faïences populaires, se mit alors à conjecturer de l'avenir de la décoration populaire : « Nous allons maintenant essayer d'attirer l'attention sur ce qu'il y a d'intéressant au point de vue de l'art, dans ces pauvres faïences qui serviront un jour de modèles aux chercheurs intelligents. » (Mareschal 1872, p. 4). Simultanément à ce processus de redécouverte des anciennes productions de faïence stannifère, la presse et plusieurs auteurs élaborèrent, dès le milieu du siècle, une nouvelle mythologie nationale, reposant sur la création d'un inédit panthéon composé de figures historiques et notamment celle de Bernard Palissy :

« l'engouement croissant pour le Moyen Âge et la Renaissance [...]; l'amour du drame et du pittoresque ; l'essor de l'Histoire, le souci patriotique de substituer aux Héros de l'Antiquité classique les grands hommes issus du sol national – tout concourut, en effet, à conférer à Maître Bernard le nimbe héroïque du martyr » (J. Gleississon dans *Bernard Palissy mythe et réalité*, Musée de l'Echevinag Saintes, 1990 in Leyzour et Oger 2002, p. 20)¹⁶.

Une mythologie qui fut diligemment mise au service des créateurs contemporains. *L'Illustration* datée du 28 août 1847 consacra ainsi un article à Charles Jean Avisseau (1796 – 1861) qui, en réactualisant selon le modèle classique de Plutarque les *topoi* biographiques de la Renaissance, évoqua la vie du céramiste à partir d'un jeu d'analogies avec la vie et les œuvres de Palissy (Leyzour et Oger 2002, p. 20). Cette évolution du regard jusque-là porté sur les productions vernaculaires fut d'ailleurs particulièrement perceptible dans une plaquette intitulée *Le musée d'ethnographie scandinave à Stockholm : fondé et dirigé par Artur Hazelius : notice historique et descriptive* rédigée par Jules-Henri Kramer (1827 – 1910) et Artur Hazelius (1833 – 1901) en 1879 à la suite des présentations suédoises lors de l'Exposition universelle parisienne. Dans celle-ci, Jules-Henri Kramer expliqua justement la nécessité pour chaque peuple de posséder un musée d'ethnographie afin de conserver un lien avec son passé et de trouver des modèles et des motifs permettant de garder la légitimité de ses expressions artistiques.

Le dernier tiers du XIX^e siècle assista ainsi à l'émergence d'une nouvelle notion esthétique celle d'« art populaire » qui allait diligemment être transposée sur le terrain de l'expérimentation artistique.

De l'art populaire à l'art rustique.

Aussi, tandis que les objets populaires avaient jusque-là été traités comme des éléments informatifs renseignant le passé lointain de la nation tout en ayant une fonction de réassurance, auprès des couches aisées de la population, de la stabilité de l'édifice social, ceux-ci furent désormais perçus comme les fruits de l'art populaire. Notion corrélative au processus d'esthétisation du populaire qui avait été fondé, selon Pierre Bidart, sur

¹⁶ Le terme de « faïence stannifère » vient, en réalité, de la glaçure au plomb opacifiée l'étain qui recouvrait ces faïences. Cette glaçure dont le fondant, selon Nicole Blondel, est l'oxyde de plomb (Blondel 2002, p. 59).

« un double mécanisme : la séduction exercée par l'antique et l'immuable ; l'action du regard aristocratique ou bourgeois qui se plaît à souligner le charme du populaire, fondé sur l'incarnation d'un primitivisme permanent. » (Bidart 2001, p. 242).

Dès le milieu du XIX^e siècle, Joseph-Maximilien Buchon (1818 – 1869), reconnu ainsi dans son *Recueil de dissertation sur le réalisme* publié en 1856 que « la protestation la plus inexorable contre les professeurs et les pastiches, c'est l'art populaire. » (Max Buchon, *Recueil de dissertation sur le réalisme*, Neufchâtel, 1856 in Schapiro 1982, p. 195). Selon Buchon, le caractère du peuple et ses différentes expressions étaient justement la source originelle de la créativité individuelle. Suite à un long processus de modification des valeurs qui étaient attachées aux créations populaires, la fin du siècle consacra alors leur intégration dans le domaine esthétique.

Dès les premières années du XX^e siècle, les créations populaires ne furent donc plus seulement présentées comme les vestiges d'une civilisation agraire archaïque, mais comme les corollaires de l'Art populaire, pendant du « grand art », dont elles procèderaient, selon André Girodie (1874 – 1946), « à rebours » (Girodie, 1, 1907, pp. VII – VIII). Une modification qui fut particulièrement sensible dans le phénomène de constitution des premières grandes collections privées dédiées aux créations paysannes et dont l'une des plus célèbres demeure celle d'André Breton (1896 – 1966 ; c.f. annexe 3). En 1907, Pierre Roche, dans un article dédié à la présentation de la collection Frogier, éleva, à son tour les créations populaires et notamment la céramique populaire au rang d'œuvre d'art :

« Si petit qu'il soit, on peut dire d'un vase qu'il a toutes les qualités d'un monument. Sa matière, son utilité, le rapport des diverses dimensions que lui donne l'ouvrier, lui constituent un caractère architectural incontestable. Dans la poterie rustique, la matière tirée directement du sol, d'un emploi toujours clair, de forme commandée à la fois par la matière, l'usage et le goût particulier de chaque contrée, doit sa mise en œuvre à deux actions, l'une mécanique : celle du tour, l'autre intelligente : la main du potier. Nul monument, dans aucun pays, n'est donc plus complet que le vase rustique. » (Roche 1907, p. 116).

Un tel processus fut d'autant plus facilité que, face aux progrès industriels en général et de la métallurgie en particulier, ces dernières étaient devenues les fragments symboliques des anciennes communautés rurales. Des reliques que l'on pouvait facilement appréhender à partir de critères strictement esthétiques puisqu'ils n'avaient plus, pour un public urbain du

moins, de véritable finalité pratique. Geneviève Becquart a justement noté dans « La création céramique du Second Empire à l'Art nouveau » que la fin du XIX^e siècle a vu s'amorcer le déclin de l'artisanat provincial voué à la terre vernissée et au grès qui, selon cette dernière, « disparaîtra quasi totalement au XX^e siècle, victime de la diffusion de la faïence fine dans toutes les couches sociales, victime aussi de la lutte du pot de terre contre le pot de fer » (Becquart 1987, p. 26)¹⁷. Un phénomène que Michel de Certeau désigna du terme « beauté du mort », une façon, selon l'historien des religions, pour la collectivité de penser et « panser » la douleur de l'arrachement à un mode de vie rurale (Certeau 1990, p. VII). La « beauté du mort » est d'autant plus émouvante, selon Certeau, qu'elle consacre non seulement la disparition des cultures populaires, mais également leur mise au tombeau. Conséquence de leur éloignement historique, géographique et humain. D'ailleurs, lorsque le sculpteur, Pierre Roche, relata pour la revue *L'Art décoratif* l'intérêt des Parisiens pour la collection Frogier, présentée en 1906 au Musée des Arts Décoratifs qui était essentiellement composée de « poteries rustiques », celui-ci reconnut très clairement l'attrait et la fascination d'une population urbaine coupée de ses racines rurales :

« Le public du dimanche, le vrai public, ne s'y est pas trompé un instant. Il se pressait devant ces grandes vitrines. L'œil de chacun était invinciblement retenu par ces formes familières. Il fallait entendre la conversation de ces Parisiens, tous plus ou moins provinciaux d'origine. Ils se montraient la cruche à boire du pays, le pichet des parents, la chaufferette de l'aïeul. Ils s'expliquaient entre eux les usages de ces vases de formes si variées, et naturellement la comparaison se faisait entre les diverses coutumes, les usages différents dont ces poteries étaient le fidèle miroir. » (Roche 1907, p. 115).

Quelques années auparavant, le critique Maurice Pillard-Verneuil, dans une publication consacrée à la section hollandaise de l'Exposition d'Art Décoratif moderne de Turin, avait expliqué que cette dernière se composait de deux classes de céramique « la céramique rustique et la céramique de luxe ». Et celui-ci de préciser que si il nommait la première de la sorte c'est uniquement parce que « les pièces céramiques [sont] composées de matières humbles, ce qui ne les empêche pas, selon Verneuil, d'être des formes d'une pureté

¹⁷ Il faut dire que l'usage de la vaisselle de fonte, à la fin du XIX^e siècle, s'était rapidement répandu. D'abord dans les centres urbains puis en province, condamnant celui de la céramique en la cantonnant au service des aliments et à un emploi strictement décoratif. Le XIX^e siècle apporta ainsi, selon Marc Pillet, l'usage de fourneaux en fonte puis en tôle émaillée dont la généralisation provoqua « à terme, conjointement avec l'amélioration de l'alimentation, une multiplication des contenants utilisés pour préparer la cuisine et la modification de leur forme » (Pillet 1982, pp. 37 – 39). C'est ainsi que « Les producteurs de récipient allant au feu seront à la même époque durement touchés par l'apparition des ustensiles en métal. Au fer étamé d'un usage déjà ancien va succéder celui des tôles émaillées qui, à terme, remplaceront complètement les objets en poterie. » (Pillet 1982, pp. 37 – 39).

remarquable. » (Pillard-Verneuil, 1, 1902, p. 74)¹⁸. La constitution du projet ethnographique en discipline scientifique et la perte d'un lien avec les anciennes communautés agrariennes participèrent ainsi à une sensibilisation d'une histoire des mœurs populaires, mais plus encore à celles de leurs productions.

L'Art rustique devint ainsi, entre le dernier tiers du XIX^e siècle et les premières années du siècle suivant, l'objet de nombreuses attentions non seulement fondées sur le constat de la disparition des traditions rurales face à la progressive industrialisation des campagnes, mais surtout liées à la formation d'une réflexion esthétique inédite à la fois dédiée à la fonction et à la place des objets décoratifs au sein d'une nouvelle hiérarchie artistique ainsi qu'à la recherche d'un nouveau style national dans laquelle la référence rustique apparut rapidement essentielle (c.f. annexe 8)¹⁹.

L'art rustique pour nouvelle esthétique.

En 1902, Gabriel Mourey fit publier une interview d'Alexandre Charpentier (1856 – 1909) dans une revue américaine d'avant-garde, *The Architectural Record* (c.f. annexe 32). Un entretien qui fut particulièrement symptomatique de l'intérêt de personnalités telles que Charpentier et Mourey pour les arts dits rustiques. Dès 1895, Gustave Boucher (1863 – 1932), secrétaire général de la Société d'ethnographie nationale et d'art populaire, directeur de la revue *Le Pays poitevin*, avait d'ailleurs encouragé un mouvement de renaissance et de restauration de la vie provinciale par l'art et les mœurs. Proche de Maurras, celui-ci, dans une conférence donnée à la Sorbonne le 24 mars 1895 avait justement expliqué que

« Le problème provincial est avant tout, d'autres que nous l'ont déclaré, un problème esthétique, et aucune solution n'interviendra utilement, dans le domaine administratif ou politique, qui n'aura été préparée par une réforme des mœurs opérée par les sacerdoces de l'Art enfin rendu à sa mission sociale. Et par Art, nous entendons l'ensemble de l'intellectualité nationale, depuis l'expression la plus rudimentaire du génie populaire jusqu'aux manifestations les plus élevées de la maîtrise. » (in *La tradition en Pays Basque, Ethnographie, Folklore, Art populaire, Histoire, Hagiographie*, Congrès à l'initiative de la Société d'Ethnographie nationale et

¹⁸ Sur Maurice Pillard-Verneuil voir Helen Bieri-Thomson, *Maurice Pillard-Verneuil. Artiste décorateur de l'art nouveau, 1869-1942*, Paris, Somogy, 2000, 119 p.

¹⁹ Dans la préface de *Pour l'art d'aujourd'hui. De l'objet de l'art à l'art de l'objet* avait justement reconnu que l'art moderne avait modelé les anciennes divisions artistiques. À tel point que, selon lui, « L'objet le plus pauvre – comme le plus utilitaire y [avait été] réintroduit [dans l'art] » (Dagognet 1992, p. 7).

À l'aube du XX^e siècle, les précédents rustiques, d'objets esthétiques, devinrent de la sorte des référents artistiques inédits. En 1900, au contact des présentations norvégiennes et danoises lors de l'Exposition universelle, de nombreux critiques français exhortèrent ainsi les créateurs nationaux à abandonner les reconstitutions rurales tout en les pressant de s'inspirer des exemples populaires. Il faut dire que les architectes du pavillon finlandais, Eleil Saarinen (1873 – 1950), Herman Gesellius (1874 – 1916) et Armas Lindgren (1874 – 1929), en recherchant dans l'art carélien de nouvelles solutions esthétiques, avaient justement montré la capacité d'adaptation des créations rustiques à des programmes décoratifs résolument modernes²⁰. En 1902, le céramiste Étienne Avenard (1873 – inc. ; c.f. annexe 1) loua, à son tour, dans la revue *Art et Décoration*, la capacité des architectes finlandais à « continuer des formes traditionnelles en les développant conformément aux moyens et aux besoins nouveaux de la vie moderne » (Avenard 1902, p. 21). Cela alors que dès 1900, le critique Octave Gerdeil, avait déjà particulièrement insisté sur la valeur d'exemplarité des traditions nationales pour les créateurs contemporains :

« S'il était nécessaire de démontrer que l'art d'un peuple ne se transforme qu'en gardant ses traditions pour base et suivant le génie national, et que les révolutions artistiques d'autres pays ne peuvent lui donner que des indices et non lui montrer une voie dans laquelle il doive s'engager » (Gerdeil 1900, pp. 20 – 23).

En France, les créations populaires, alors considérées comme proches des origines de la nation, apparurent, de fait, comme la source d'un renouveau artistique et participèrent à la constitution d'une esthétique du rustique. D'une esthétique qui devait permettre, selon la plupart des critiques de l'époque, de remédier à un « progrès moderne [...] tromperie du bien-être [...] illusoire prospérité » (Maignan 1912, p. 25). Une esthétique qui fut bientôt amenée à jouer un rôle essentiel dans le champ artistique national.

²⁰ Le trio est, à ce titre, régulièrement présenté aujourd'hui pour avoir instauré le *suomalaistyyliä* (nouveau stylefinnois). Eleil Saarinen fut lauréat du concours *koti* organisé en 1896 par la *Suoman käsityön ystävät*, société fondée en 1879 par le peintre paysagiste Fanny Churberg (1845 – 1892) afin de préserver et de développer les traditions dans les arts appliqués finlandais. L'influence de la culture carélienne sur l'œuvre de Saarinen est d'ailleurs particulièrement sensible dans la chaise *Koti* qu'il réalisa en 1903, notamment dans l'emploi de motifs issus de la tradition populaire sur le dossier et les montants du meuble (Field 2005, p. 285).

1.2. « Le nouveau style français » : de l'exemple populaire à l'invention d'un art décoratif rustique.

Longtemps entendue comme l'héritage d'une tradition pittoresque qui avait conduit à l'édification, au milieu du XVIII^e siècle, du Hameau de la reine à Versailles et comme la conséquence d'une certaine fascination pour le vernaculaire qui avait ponctué tout le XIX^e siècle, la réhabilitation esthétique dont fit l'objet l'art populaire entre la fin du XIX^e et les premières années du XX^e siècle semble pourtant davantage liée au constat dressé par la société française de la disparition progressive des anciennes communautés rurales qu'au désir de nombreux créateurs et critiques de promouvoir un art alors considéré comme authentique et sincère. D'ailleurs, si la contribution des premières associations régionalistes à l'élaboration d'une esthétique du populaire est indéniable, l'importance que prit la problématique du relèvement des industries d'art régionales apparaît d'abord résulter d'un mouvement qui avait vu dans la création artisanale la source d'un renouveau des expressions artistiques nationales. François Vallée s'en était justement fait l'écho dans une brochure publiée en 1910. À la suite de plusieurs séjours en Suède, en Allemagne et en Irlande, le linguiste avait, en effet, constaté, dans ces trois pays, l'existence d'un engouement généralisé pour la fabrication artisanale qu'il avait alors rapporté dans *Les petites industries rurales et locales* (Vallée 1910). Cette époque se distingua ainsi particulièrement pour avoir vu un grand nombre d'artistes et de critiques considérer les arts rustiques comme le soubassement d'une nouvelle logique esthétique. L'architecte régionaliste Henri Godbarg l'avait d'ailleurs reconnu en 1931 : « ces vestiges encore nombreux, derniers débris d'une splendeur passée incomparable, devaient suffire à une renaissance provinciale. » (Godbarg, 2, 1931, p. 77). Aussi, si l'on connaît aujourd'hui les conditions de formation de cette nouvelle sensibilité pour les arts rustiques à la fin du XIX^e siècle, il est désormais nécessaire de s'intéresser aux modalités d'élaboration d'une inédite logique esthétique qui conduisit critiques et artistes à présenter les arts rustiques comme un nouveau départ pour le « Grand Art national ». Modalités qui seraient intimement liées à l'échec de l'Exposition universelle de Paris, la composition d'une originale grammaire stylistique, mais également à la définition d'un nouveau style national.

La nécessaire rénovation des arts vernaculaires. Les premières revendications esthétiques de l'Union Régionaliste Bretonne.

De concert avec le développement de ce nouvel intérêt pour les arts et traditions populaires, plusieurs associations régionales furent diligemment créées afin de préserver et de mettre en valeur les patrimoines vernaculaires. La plus célèbre d'entre elles demeure l'Union Régionaliste Bretonne (U.R.B.), fondée le 16 août 1898 à Morlaix à la suite des fêtes de Ploujean sous la présidence d'Anatole Le Braz (1859 – 1926) et du marquis de l'Estourbeillon (1858 – 1946). Héritière de la Société polymathique du Morbihan créée en 1826 et de l'Association bretonne fondée en 1843, l'U.R.B. souhaita ainsi, dès sa formation, encadrer l'étude et la promotion du passé breton.

L'Union, inquiète de la disparition de ce que l'on avait présenté depuis plusieurs années comme les éléments constitutifs du particularisme breton, transposa alors l'idéologie traditionaliste, selon laquelle le thème du réveil de l'esprit régional passait nécessairement par un enracinement au terroir et par la défense des traditions locales, au domaine de l'exercice esthétique. Ses membres, provenant essentiellement de la bourgeoisie et de l'aristocratie locale, appelèrent ainsi à la rénovation des anciennes coutumes et pratiques considérées comme ataviques au pays breton. Rapidement, l'U.R.B. se dota donc d'une « section des Beaux-Arts » créée par Louis-Albert Bourgault-Ducoudray (1840 – 1910) ainsi que par le peintre Maxime Maufra (1861 – 1918) et à laquelle des architectes tels Georges Ferronnière (1875 – 1922) et Arthur Régnault (1839 – 1932) adhérèrent rapidement. La problématique de la préservation du patrimoine local était alors si fondamentale pour les membres de l'U.R.B. que Maufra lança très rapidement un programme de rénovation artistique et économique visant la défense des intérêts bretons, la résurgence de l'ancien théâtre armoricain ainsi que la réhabilitation des anciens métiers d'art. Ce programme, qu'il exposa dans un article paru dans le journal *L'Express de Brest*, devait surtout remédier à l'influence de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris :

« Paris a su réunir, accaparer les artistes de tous les coins de notre terre françaises. Il a possédé toutes ou presque les intelligences. L'expérience aura-t-elle démontré qu'elle a réalisé un progrès ? Je ne le pense pas ; la capitale ainsi que l'essayaient jadis les grands centres, n'a su que développer peut-être l'intellect, mais n'a rien pu faire de plus pour la création artistique et intellectuelle. Bien au contraire, Paris put ordonner une formule de tendance unique, enlevant ainsi la caractéristique propre à nos races, mais n'a pu les pousser dans leurs

tendances génératrices. » (Maufra, 1, 1898, n. p.)

Par cette entreprise, Maufra entendait de la sorte promouvoir les « sources pures » de la tradition régionale alors menacées, selon lui, par un art centralisateur et uniformisateur, mais également encourager le réveil d'un sentiment breton, car l'art était « l'une des formes la plus puissante pour la décentralisation intellectuelle. » (Maufra, 2, 1898, n. p.)²¹.

Tout au long de la première décennie du XX^e siècle, Maufra et l'association régionaliste bretonne encouragèrent, de la sorte, les initiatives locales appelant à la reviviscence de l'art breton. Démarche qui constitua l'un des principaux soubassements d'une future esthétique régionaliste, mais qui résulta surtout de la mesure que prirent les membres de l'U.R.B. de la question de la nécessaire réhabilitation des anciennes pratiques décoratives locales au sein d'un mouvement fédéraliste qui n'avait de cesse de légitimer son existence.

L'échec de 1900 et la nécessaire remise en cause.

D'ailleurs, bien avant les premières expositions « d'art breton » organisé par l'U.R.B., des personnalités aussi différentes que Pierre Roche, Gabriel Mourey, Jean Lahor ou encore le critique Émile Sedeyn (1870 – 1946), convinrent que l'observation et la poursuite des vestiges des traditions décoratives régionales pourraient initier un renouveau artistique national. Un renouveau considéré comme indispensable à la suite du revers subi par les créateurs et les artisans français lors de l'Exposition universelle.

Il faut dire si l'Exposition parisienne de 1900 devait être la démonstration de la supériorité artistique nationale sur l'ensemble des nations européennes, elle ne fut, selon Pierre Olmer (1879 – inc.), qu'un échec (Olmer 1927, p. 22). Les participations allemandes et autrichiennes confirmèrent la prédiction du conservateur du Louvre, le comte Léon de Laborde (1807 – 1869), selon laquelle la suprématie française « dans les Arts et dans l'Industrie sera bientôt contestée sur plus d'un point » (Leon, 1929). Une déconvenue des industries d'art nationales autant liée à l'incapacité des créateurs français de concevoir un art décoratif moderne qu'aux créations présentées végétant souvent entre un pseudo style Louis

²¹ Voir Patrick Ramade, *Maxime Maufra, un ami de Gauguin en Bretagne*, Douarnenez, Edition de l'Estran, 1988.

XVI et une ligne végétale depuis peu passée de mode. Un échec qui tenait pour beaucoup aussi aux modalités de présentation des objets décoratifs qui, mélangeant productions purement industrielles et œuvres d'art appliqué à l'industrie, avait « sans faire, selon Raymond Kœchlin (1860 – 1931), exception, [...] placé côte à côte les producteurs en gros et les artisans les plus délicats » (Raymond Koehclin *in* Velasco Parra 1983, p. 16)²². Un revers qui trouvait également son origine, selon Pierre Olmer, dans « la précipitation avec laquelle on dût annoncer l'avènement d'un style nouveau » alors que les présentations françaises n'avaient rien de réellement original (Olmer 1927, p. 22). La déception fut si importante, qu'en 1921 Émile Sedeyn évoquait encore, dans son ouvrage *Le Mobilier*, l'absence de véritable innovation des présentations nationales :

« les meubles que l'on y remarqua pour l'originalité de leurs dispositions n'apportaient en aucune manière les prémices d'un style nouveau, comme certains l'affirmèrent à l'époque avec une insistance déplorable, mais seulement des indications d'ailleurs pleines d'intérêts sur diverses conceptions d'un mobilier renouvelé et approprié au goût contemporain. » (Sedeyn 1921, p. 32).

Il faut dire qu'aucun stand, aucun pavillon français n'avait présenté des œuvres faisant preuve d'une réelle nouveauté. Il s'agissait d'ailleurs plus, selon Émile Sedeyn, d'une exposition rétrospective de ce qu'avait pu être l'art français au siècle passé et un témoignage exemplaire de l'impérieuse nécessité de modifier les directions esthétiques alors suivies par les créateurs que de la genèse d'un véritable renouveau stylistique national. À tel point que

« L'Exposition Universelle de 1900 appartient plutôt à l'histoire du XIX^e siècle, dont ses sections rétrospectives résumèrent à peu près toutes les tendances, qu'à celle du vingtième, dont elle pouvait seulement éclairer les intentions. Les formules décoratives qui s'y révélèrent procédaient bien plus d'une volonté enthousiaste de nouveauté que d'acquisitions réelles puisées dans l'étude et mûries par l'observation ; et les meubles que l'on y remarqua pour l'originalité de leurs dispositions n'apportaient en aucune manière les prémices d'un style nouveau, comme certains l'affirmèrent à l'époque avec une insistance déplorable, mais seulement des indications d'ailleurs pleines d'intérêts sur diverses conceptions d'un mobilier renouvelé et approprié au goût contemporain. » (Sedeyn 1921, p. 32)

Cet échec fut d'autant plus cuisant que les propositions de certains pays européens avaient particulièrement mis en lumière le « retard » accumulé par les créateurs français dans

²² Suzanne Tise et Yvonne Brunhammer ont justement reconnu dans *La Société des Artistes Décorateurs* que les fabricants parisiens de meubles se plaignirent auprès de l'Hôtel de ville « qu'il leur restait d'importants stocks de mobilier invendus, après la clôture de l'Exposition » (Brunhammer et Tise 1990, p. 14).

la course à l'élaboration d'un style moderne. D'ailleurs, dès 1901, Frantz Jourdain appela justement à l'invention d'une nouvelle esthétique :

« Ah ! qu'il est temps de supprimer les théories symbolistes, les rêves malsains, les types conventionnels, les femmes sans sexe, les hommes androgynes, les calembredaines ineptes dont on a cherché à intoxiquer le clair génie français ! [...] Nous ne nous sommes pas évadés des temples romains pour nous embastiller dans des tours d'ivoire de cauchemar ! » (Jourdain 1901, p. 5).

Ce nouveau style français devait avant tout rompre avec une conception rétrograde de la présentation des ensembles mobiliers. Une conception qui n'avait jusqu'alors jamais été remise en question. Il faut dire que, contrastant avec la pratique suivie dans la plupart des pavillons français, où les meubles isolés étaient exposés à titre de chef d'œuvre ou au pire s'intégraient à une collection d'objets disparates, les décorateurs allemands avaient, au contraire, présenté des ensembles décoratifs homogènes conçus soit par un même artiste, soit par un groupe de créateurs ayant travaillé en proche collaboration. D'ailleurs, l'un des principaux écueils des présentations nationales aux dires de Sedeyn étaient :

Qu'« au lieu de se présenter d'ensemble (comme on le vit dans les principales sections étrangères), il [le mobilier français] apparut disséminé, soit dans des pavillons isolés : celui de l'Union Centrale des Arts Décoratifs, celui de l'Art Nouveau, soit dans des galeries » (Sedeyn 1921, p. 32).

Toutefois, là aussi, le revers fut tel et l'absence de toute remise en question plus cruelle encore, qu'un article publié en 1909, faisant le bilan des participations nationales aux diverses expositions qui avaient ponctué la première décennie du XX^e siècle (Paris, Bruxelles, Milan ou encore Munich), avait, neuf ans après l'exposition parisienne, violemment critiqué l'approche française et avait abondamment loué, dans un climat pourtant ouvertement antigermanique, les propositions venant d'outre Rhin :

« la volonté et la méthode allemande ont le mieux montré leur puissance, cet esprit de discipline des artistes et des artisans s'est manifesté dans la production collective. Pris isolément, il n'est aucun des objets exposés auxquels nous n'aurons pu opposer des comparaisons victorieuses, mais ces objets n'étaient pas isolés ; ils avaient été conçus pour un ensemble et vus dans cet ensemble ils acquéraient une plus grande valeur. » (V. G., 2, 1909, n. p.).

Cet article, au titre expressément significatif : « La course à l'abîme » qui fut publié dans la revue *Art et Industrie*, est, à plus d'un titre, particulièrement significatif de l'échec des

créateurs français à proposer des solutions modernes adaptées à de nouvelles conditions de vie et, plus encore, au marasme artistique dans lequel se trouvait alors bon nombre de décorateurs et de créateurs nationaux. Son auteur, constatant que l'Exposition de 1908 fut pour la France, « un Sedan artistique et commercial », expliqua que l'on ne se préoccupait en France « que du bibelot, que du meuble rare et de l'objet précieux, unique » (V. G., 2, 1909, n. p.).

L'année suivante, Camille Mauclair (1872 – 1945) publiait, dans *La Revue Bleue*, un article dans lequel son auteur s'emportait sur l'incapacité des créateurs français à s'extraire de la faillite du style dit 1900 (Mauclair 1909). Il faut dire que la plupart des créateurs nationaux étaient encore sous l'influence des débats qui avaient conduit à la reconnaissance des propriétés artistiques des objets décoratifs et avaient, en conséquence, cherché à présenter leurs œuvres sans tenir compte d'une quelconque unité thématique. En 1912, Maurice-Marie Maignan (1868 – 1946) publia *L'Art décoratif Économie esthétique. La question sociale sera résolue par l'esthétique*, dans lequel il expliqua que

« Les classiques ou les indépendants, les disciples du grand art ou de l'art décoratif, de l'art pur ou de l'art usuel, les rétrogrades et les néo-styles [...] se réclament [tous] d'une liberté individuelle où s'exalte leur virtuosité éparsée et multiforme, où s'atrophie leur conception des grands ensembles d'art. Et tous viennent grossir cette centralisation dont la base se pourrit dans la crise des apprentissages. » (Maignan 1912, p. 7)²³.

La question du rayonnement des industries d'art française et celle, plus terre-à-terre, de leur exportation étaient devenues si primordiales pour de nombreux créateurs et critiques qu'elles constituèrent alors un point d'achoppement entre plusieurs conceptions décoratives. Revenant sur la débâcle des industries françaises d'ameublement lors de l'Exposition de 1900, peu de temps avant celle des Arts décoratifs et Industriels modernes de 1925, Guillaume Janneau (1887 – 1968) avait reconnu en 1923, dans un ouvrage au titre éminemment explicite : *Au chevet de l'art moderne*, que si « dans le passé nos meubles et notre peinture avaient éveillé en Prusse, en Autriche, en Russie, des sympathies françaises. Aujourd'hui

²³ Un article paru dans la revue *Mon chez moi* datée du 10 janvier 1909 et rapportant les propos d'Eugène Delard, conservateur du Musée Galliera, avait d'autant plus reconnu la gravité de la situation : « Individuellement, nos artistes décorateurs français sont tous des hommes hors ligne : aucune autre nation du monde ne peut se vanter d'en posséder une telle phalange ; mais il n'y a qu'un malheur : ils ont tellement de tempérament, une telle ingéniosité qu'ils veulent tous suivre leur voie propre et ne pas s'occuper du voisin. Avec cela, comment voulez-vous parvenir à un ensemble, à un style ? Je me tue à leur dire. Ah ! s'ils le voulaient, s'ils daignaient faire quelquefois abstraction de leurs conceptions personnelles, se grouper pour un essai, adopter un programme en se soumettant à une règle générale, du jour au lendemain nous l'aurions, le beau style moderne, le grand style du XX^e siècle, et ce serait encore la France qui le donnerait au monde. » (G. V., 1, 1909, n. p.).

l'Angleterre, Munich et Vienne se partagent nos dépouilles » (Janneau, 2, 1923, p. 143). Deux ans auparavant, Émile Sedeyn, tout en s'attachant à exposer dans *Le mobilier* les causes de l'échec français durant la dernière Exposition universelle parisienne, avait pu relever qu'au

« lieu de se présenter d'ensemble (comme on le vit dans les principales sections étrangères), il [le mobilier français] apparut disséminé, soit dans des pavillons isolés : celui de l'Union Centrale des Arts Décoratifs, celui de l'Art Nouveau, soit dans des galeries » (Sedeyn 1921, p. 32).

Au regard de la situation des industries d'art nationales, mais plus encore de l'incapacité des créateurs nationaux à élaborer des propositions réellement novatrices, toute la première moitié du XX^e siècle abonda, de la sorte, de publications et d'articles appelant ouvertement les créateurs nationaux à se ressaisir et à lutter face au danger que représentait la concurrence allemande, autrichienne et anglaise.

Vers une nouvelle conception décorative ou l'indispensable union des créateurs et des artisans.

Malgré la création en 1863 d'une chaire d'esthétique à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris confiée à Viollet-le-Duc qui s'était empressé de proclamer l'unité des arts et l'abolition de la distinction entre art « pur » et art « décoratif » (Viollet-le-Duc 1994, p. 11) ou la promulgation de la loi du 11 mars 1902 qui reconnaissait le statut des artistes industriels comme des créateurs à part entière, la plupart des artistes préféraient encore souvent la conception d'objets uniques par crainte que la diffusion de grandes séries industrielles prive leurs créations du statut d'objet d'art. Cela bien que de nombreux critiques, tels que Gustave Soulier, Gabriel Mourey ou encore Émile Seyden, avaient régulièrement encouragé les peintres, sculpteurs et architectes à collaborer avec des artistes industriels, l'intérêt des premiers pour les productions en série restait toujours très limité et l'on ne trouve avant 1905 que peu de véritables collaborations visant la conception de véritables ensembles décoratifs. Cela alors que, dès 1899, G. M. Jacques (alias Julius Meier – Graefe 1867 – 1935) avait reconnu que « Le temps est venu pour l'art de cesser de s'isoler des autres formes de l'activité de l'homme, d'être la tour d'ivoire qu'on ne contemple que de loin. » (Jacques, 1, 1899, p. 142). Un message relayé, en 1906, par Pierre Selmersheim qui alerta, dans le rapport

qu'il réalisa à la suite de l'Exposition internationale de Milan de 1906, les créateurs français de leur retard. Selmersheim expliqua alors que la nouvelle tendance de l'art décoratif moderne consistée à « subordonner toutes les œuvres à un caractère, à une direction industrielle unique, pour les présenter en un ensemble caractéristique » (Selmersheim 1910, n. p.).

Le Salon d'Automne de 1910 révéla justement le retard accumulé par les créateurs français. Invités par Frantz Jourdain, les décorateurs munichoïses présentèrent du mobilier et de la décoration répartie dans dix-huit salles autour d'un thème central : La maison d'un amateur. L'ensemble de la conception et de l'agencement avaient été supervisés par Bruno Paul (1878 – 1964) et Richard Riemerschmid (1868 – 1957) et se caractérisait par une unité décorative et thématique dans l'ensemble des salles présentées et par la présentation d'œuvres fruits de la collaboration d'artistes et d'industriels. La section française, quant à elle, n'avait su se regrouper sur aucun thème directeur et était largement dominée par des présentations individuelles.

Aussi, l'année suivante, lorsque René Guilleré élabora son *Projet d'une société Nationale des Arts décoratifs*, l'avocat parisien d'expliquer que les futures expositions de la société réuniraient « des ensembles d'art où la peinture et la statuaire seraient disposées dans leur cadre d'ameublement, où la céramique et le vitrail ne resteraient pas isolés du bronze ou de l'orfèvrerie, mais où tous ces éléments se rencontreraient pour concourir au décor d'un vaste home. » (René Guilleré, *Projet d'une société Nationale des Arts décoratifs*, 1900, p. 15 in Velasco Parra 1983, p. 36). Onze ans plus tard, ce fut au tour de Louis Vauxcelles (alias Louis Mayer 1870 – 1945), l'un des principaux contributeurs de la revue *L'Art et la vie* de rapporter que l'une des principales règles décoratives de l'époque devait être de « Créer par le concours de la sculpture, de la peinture et de l'architecture des ensembles harmonieux » (Vauxcelles 1910, n. p.).

Fruit d'un long mouvement de revalorisation des arts dits « industriels » par opposition aux « arts libéraux », le « nouveau style français » devait, si l'on en croit ces critiques, former une unité décorative par le concours de tous les arts, composer un ensemble, un tout dans lequel l'art devait être appliqué aux choses de la vie et de la maison²⁴. Ce nouveau style, né de

²⁴ En réaction et à la suite des diverses crises qui avaient affecté les arts appliqués français ainsi qu'au débat consacré à la place des créations dites industrielles dans le champ artistique national et, bien sûr, au processus de revalorisation du statut et de la place des arts décoratifs dans le champ artistique national, les arts dits « industriels » avaient, tout au long du XIX^e siècle, fait l'objet d'une inédite réflexion mêlant soucis esthétiques et préceptes rationalistes. Les premières revendications des artistes industriels avaient d'ailleurs été formulées au cours de la première moitié du XIX^e siècle, à la suite de la promulgation des lois des 19 et 24 juillet 1793. En 1834, à la suite du rapport Flachet, dont le rapporteur avait déclaré que « l'art [...]

l'abolition de la barrière entre les arts majeurs et les arts mineurs, de la subordination des uns et des autres à l'architecture et du désir de certains créateurs et architectes de ne plus considérer le meuble et l'objet décoratif comme des objets séparés de tout contexte spatial, mais comme les parties d'un tout, ne pourrait néanmoins exister qu'à la condition d'une véritable collaboration entre artistes, artisans et industriels. Celles-ci devaient ainsi amener à l'éclosion du « nouveau style français » dont le préambule du premier numéro de la revue *L'Art décoratif* avait annoncé la naissance dès 1898 :

« Le nouveau siècle va donner un nouvel art, à la naissance duquel nous assistons. Cet art sera autre que le nôtre, comme le nôtre fut autre que celui du siècle dernier, l'art de Boucher et de Watteau. Il sera l'art répondant aux conceptions sociales modernes, celui de tous, non plus de quelques-uns. Conscient de sa mission, il s'emparera de l'outil de l'artisan : forgeron, menuisier, tisserand, céramiste, verrier, imprimeur, relieur, universel ouvrier en un mot, sa tâche sera de répandre le beau sur tout ce qui nous entoure et de donner le charme au cadre de notre vie, aujourd'hui si tristement banal. Il ne sera plus la chose rare, l'idole gardée au fond du sanctuaire par des prêtres jaloux et devant laquelle la superstition, non l'amour, prosterne le peuple aux jours des grandes solennités, mais le génie familial toujours à nos côtés, berçant notre vie de son sourire, nous enveloppant de sa caresse. » (Anonyme 1898, p. 1).

Aussi, l'une des solutions permettant de remédier à la crise touchant le domaine de la décoration fut donc celle apportée par ces critiques, c'est-à-dire un appel à la généralisation des collaborations entre artistes, artisans et industriels. Plus particulièrement celle entre les créateurs de modèles et les artisans. Celle-ci paraissait alors moins néfaste pour le prestige dont jouissaient toujours les créations françaises, une réputation que l'industrialisation des modes de production aurait justement pu remettre en cause.

s'éparpille : l'industrie le soumet à ses besoins, en attendant qu'elle reconnaisse ses lois. », de nombreux critiques avaient commencé à prôner une extension de l'art allié à l'industrie. C'est ainsi qu'Amédée Couder (1797 – 1864) et Edouard Guichard (1815 – 1889) avaient fondé, en 1845, la Société du progrès de l'art industriel, première société de soutien aux artistes industriels. Proches des idées fouriéristes et de Saint-Simon, Couder et Guichard souhaitaient ainsi « favoriser toute extension de l'art allié à l'industrie, faciliter tous ses progrès, toutes ses conquêtes, réunir tous les éléments du succès en formant une bibliothèque et un musée où seront rassemblés les types de l'art industriel de toutes les époques et de tous les peuples ». Leurs buts furent en partie réalisés grâce aux expositions de 1861 et 1863, où les industries artistiques acceptèrent de mentionner les noms des dessinateurs qui avaient conçu les œuvres (Froissart Pezone 2004, p. 14).

La solution artisanale.

Il faut dire qu'au regard des présentations françaises de l'Exposition universelle de 1900, la mécanisation des industries d'art avait montré ses limites et était apparue comme une menace quant aux statuts depuis peu acquis par les arts anciennement qualifiés de « mineurs ». Par ailleurs, plusieurs auteurs s'étaient régulièrement inquiétés de la progressive éviction de l'artisan du processus de création des objets décoratifs en faveur des procédés industriels. Une éviction qui aurait conduit, selon ces derniers, à un abaissement de la qualité des objets présentés dans les salons et les expositions internationales et qui s'opposait, par cela, à la lutte entreprise par les membres de l'Union des Arts Décoratifs, pour la reconnaissance des propriétés artistiques de ces objets.

Aussi, lorsque René Guilleré élaborait le projet de la S.A.D., celui-ci souhaitait avant tout voir une production moderne d'objets décoratifs qui, conçue par des artistes, serait produite en série par des artisans. Une volonté qui entraîna, quelques années plus tard, Guilleré à collaborer avec plusieurs potiers régionaux, dont Paul Jacquet ou le créateur Alexandre Noll (1890 – 1970). Il faut dire que le fondateur de Primavera s'était montré profondément soucieux de la préservation des qualités esthétiques d'une production artisanale à une époque qui consacra justement sa déchéance. Déjà, en 1907, le sculpteur Pierre Roche s'était particulièrement inquiété de la « dégénérescence rapide » de la poterie rustique, causée, selon lui, par son industrialisation :

« L'industrie moderne, qui s'empare peu à peu de l'exécution de ces modèles, leur applique ses procédés mécaniques, et son dédain brutal de toute beauté quand il s'agit de lucre. L'abâtardissement des formes jadis tournées, moulées maintenant dans des plâtres fatigués, l'adultération des terres naturelles par des pâtes chimiques permettant des cuissons plus économiques, tout cela dégrade peu à peu le caractère de la poterie rustique et lui enlève tout le charme de sa loyauté.

Heureusement, nous l'avons vu, certaines populations rebelles à ce faux progrès, qui n'est que le triomphe de la falsification, entretiennent encore de leur bourse et de leur fidélité d'humbles et charmantes poteries de village. » (Roche 1907, p. 120)²⁵.

²⁵ Déjà, en 1863, à la suite de la première Exposition des beaux-arts appliqués à l'industrie, la Société du progrès avait, précocement, lancé un appel aux artistes français dans lequel elle les avait pressés à revenir sur la répugnance qu'ils témoignaient jusque-là à donner la main aux arts utiles et à coopérer tout particulièrement avec les artisans. En 1874, Charles-Philippe de Chennevières-Pointel, (dit Jean de Falaise 1820 – 1899), le nouveau directeur des Beaux-Arts depuis le départ de Charles Blanc (1813 – 1882), avait justement essayé de créer au Musée du Luxembourg une section d'objets d'art moderne. Une section qui prit véritablement forme lorsque le musée reçut sa première œuvre en 1892. La même année, l'État fit ses premières acquisitions d'objets décoratifs lors de l'*Exposition des Arts de la Femme*, organisée par Marius Vachon (1850 – 1928).

Pourtant, malgré diverses tentatives visant à ébranler une hiérarchie artistique sclérosée et à encourager une création artisanale, les artisans demeuraient toujours les parents pauvres de la création nationale. Cela bien que dès 1897, la « Société des cinq » depuis peu devenue « Société des six », composée de Félix Aubert (1849 – 1924), d'Alexandre Charpentier (1856 – 1909), de Jean Dampé (1854 – 1945), d'Etienne Moreau-Nélaton (1859 – 1927), de Charles Plumet (1861 – 1928) et d'Anthony Selmersheim (dit Tony 1871 – 1971), avait notamment pris pour postulat qu'il n'était « pas de matière inférieure pourvu qu'elle soit traitée conformément à sa nature avec logique et sincérité [et décide de ne faire aucune distinction] entre ce que ceux-ci appellent l'art et ceux-là la décoration » (Olmer 1927, pp. 18 – 19 ; Pomarède 1986). Toutefois, ce fut sans compter avec le projet de loi de la Société des Artistes Décorateurs sur la propriété industrielle. Véritable signal d'un retour en grâce d'un secteur artisanal moribond. D'une agonie dont Victor Prouvé (1858 – 1943) s'était justement alarmé dans les pages de *L'Art et les métiers* en novembre 1908 :

« Certes, nous comptons encore parmi nous un nombre respectable de ces valeureux ouvriers, dignes successeurs de ceux-là, mais leur cercle va de jour en jour en se rétrécissant.

Tous les beaux métiers exercés autrefois avec tant de probité sont en péril. Le mal qui les mine est dû à des causes multiples ; si démoralisantes que soient certaines, la plus redoutable est encore sans conteste l'esprit d'industrialisme dont l'emprise gagne toutes les branches du travail ; incitant à la mobilisation tyrannique de la main-d'œuvre, au gaspillage des intelligences, il désagrège, détruit, dans l'homme ce qu'il avait de meilleur...

Les extraordinaires inventions du machinisme ont si violemment bouleversé ses conceptions que grisé, affolé par la transformation de sa puissance, l'homme s'est laissé entraîner par l'âpre exploitation de toutes ces forces positives » (Prouvé 1908, pp. 4 – 5).

La valorisation de la création artisanale apparut donc comme l'un des moyens les plus évidents pour résister à une concurrence anglaise et allemande de plus en plus agressive, mais également comme un outil de lutte contre l'expansion d'une production industrielle qui menaçait de disparition ces « beaux métiers » dont Prouvé avait pris la défense (c.f. annexe 34). C'est la raison pour laquelle à défaut de soutenir une création en série qui faisait peur à

Trois ans plus tard, le Musée Galliera fut créé afin recevoir des œuvres d'art appliqué et en 1901 des expositions d'art industriel lui furent adjointes. Concurrément à cette prise en compte de l'État et de ses institutions pour le domaine des arts décoratifs, plusieurs associations d'artistes telles que le « Groupe des 5 », « L'art dans tout », ou plus tard encore « Les Ateliers réunis » encouragèrent particulièrement les collaborations entre artisans et artistes et incitèrent les peintres, les sculpteurs et les architectes à élaborer des modèles de mobiliers et d'objets décoratifs.

une grande partie des acteurs du champ artistique de l'époque, nombre de critiques préférèrent encourager les collaborations artistes/artisans.

L'artisan et l'artisanat rustique pour sources d'un nouvel art national.

Aussi, en suivant l'idée selon laquelle une meilleure coopération des artistes et des artisans pouvait conduire à un renouveau artistique, plusieurs critiques appelèrent diligemment les créateurs à reconsidérer leurs positions vis-à-vis des créations artisanales. En 1907, dans un article consacré à l'art populaire de la région de Tatro publié dans la revue *L'Art décoratif*, Casimir de Danilowicz (1873 – inc.), fondateur de la Société des amis de l'art rustique français, avait ainsi opposé artisanat rural et machinisme :

« quand l'homme, vivant au plus près de la nature, n'était pas encore sous l'empire des machinismes d'aujourd'hui qui nivellent tout, qui égalisent tout et tuent le beau simple et naïf » (Danilowicz 1907, pp. 102 – 103)

Sources véritables d'un art national non corrompu par la mécanisation et la standardisation ou par un modernisme triomphant et surtout étranger, les créations populaires devaient donc pouvoir fournir de nouvelles directions esthétiques à des artistes et des créateurs en pleine crise d'inspiration. Lors du premier salon de la Société des Artistes Décorateurs – en mai 1902 – qui avait été divisé en quatre sections, comprenant notamment les « ensembles », les « objets individuels » et « l'art rustique », les sociétaires avaient justement souhaité « mettre en vue les créations du paysan, que jusqu'ici les expositions industrielles ont dédaigné au profit d'objets de faux luxe » (Anonyme 1902, p. 178)²⁶. Notons que Casimir de Danilowicz, dans une série d'articles consacrés à l'art rustique des régions françaises, avait justement reconnu à ce propos qu'

« étudié d'abord comme une branche de l'ethnographie, l'art populaire fut vite reconnu d'utilité pratique même pour le grand art contemporain, car on s'aperçut heureusement, que les trésors de l'art rustique recelaient le salut et la rénovation pour l'art décoratif contemporain le jour où désirent sortir du cercle de folie où l'a

²⁶ La présentation d'une section d' « Art rustique » dura jusqu'en 1906, date à laquelle le Salon de la Société des Artistes Décorateurs est transféré au Musée des Arts décoratifs sous les auspices de l'Union centrale des arts décoratifs et où ne furent alors présentés seulement des ensembles et des œuvres individuelles.

enfermé le modernisme, il voudra recréer un style véritable appuyé sur ce qu'il y a de plus national – sur l'art du peuple. » (Danilowicz 1912, n. p.).

Auparavant, des personnalités, telles que le rédacteur en chef du *Carnet des artistes*, Louis Vauxcelles, et Henri Clouzot, avaient expliqué que le renouveau artistique que l'on attendait depuis 1900 irait de pair avec la sauvegarde des productions artisanales, sources d'un art nouveau, mais d'un art sur le point de disparaître. En 1906, Clouzot, dans un article paru dans la revue *L'Art décoratif*, avait prévenu son lectorat que

« cette industrie charmante est perdue si les artistes et les gens de goût ne s'intéressent à ces productions de notre vieil art national et n'essayent pas de les faire revivre en mettant leurs formes si simples et si pures sous les yeux de nos modernes décorateurs. » (Clouzot 1906, p. 160).

Le peuple et ses créations, devant le danger que représentait la production industrielle, furent désormais présentés comme la source d'un art national et authentique qui avait irrigué depuis toujours ce que l'on considérait encore comme le « Grand Art »²⁷. Casimir de Danilowicz avait, à la suite de la présentation d'une exposition d'art flamand organisée à Paris par Victor Champier (1851 – 1929), le directeur de la *Revue des Arts Décoratifs*, justement expliqué que de tels événements permettaient de prouver « que les provinces ont toujours et maintes fois dépassé l'art de la capitale » (Danilowicz 1911, pp. 111 – 112). D'ailleurs, selon Danilowicz,

« L'art des humbles contient en lui autant de beauté que le grand art, et nous espérons en donner ici même la preuve en étudiant l'art populaire des différentes régions de France » (Danilowicz 1911, pp. 111 – 112).

En 1907, Edmond Pottier (1855 – 1934), dans un discours intitulé *Les origines populaires de l'art* lu à l'Institut de France, associant idées rousseauistes, principes rationalistes et théorie darwinienne, avait d'ailleurs reconnu que l'art était avant tout un

²⁷ Un tel processus d'attribution de valeurs symboliques est l'une des conséquences de l'image forgée dans les imaginaires collectifs des communautés rurales et de leurs productions matérielles et culturelles par les sociétés de folklore et que les artistes avaient inventés tout au long du XIX^e siècle. Toute cette époque fut ainsi jalonnée d'essais et d'articles vantant les qualités de l'art populaire, d'un art populaire qui n'avait pas été perverti par les canons classiques ou encore par les vicissitudes de la vie moderne et urbaine. En 1929, Pitirim Sorokin (1889 – 1968) et Carle Zimmerman reconnurent dans de *Principles of rural-urban sociology* que les paysans étaient plus imaginatifs que les citadins à cause du caractère conservateur des groupes agricoles et proposaient que les artistes se retrempe dans la naïveté de la vie paysanne afin d'échapper à l'artificialité de la vie urbaine.

phénomène social. Pottier, tout en épilouant sur la capacité « du peuple » à fournir les meilleurs artistes au pays, le conservateur du département des antiquités orientales et de la céramique antique du Musée du Louvre de reconnaître que celui-ci et à travers lui le paysan, individu le plus proche de la nature « source éternelle de l'art », « sera toujours appelé, plus que l'aristocratie de naissance ou de richesse, à fournir des artistes au pays » (Pottier 1907, pp. 13 – 16). Deux ans auparavant, en 1905, Émile Blémont (1839 – 1927), fondateur des revues *La Renaissance artistique et littéraire* et *Tradition*, vice président de la Société des traditions populaires et président de la Société des poètes français, avait, quant à lui, cherché à démontrer dans *Le Génie du peuple* que le peuple avait justement influencé la littérature en lui offrant de nombreuses références thématiques (Collet 1987, p. 88).

L'art populaire, dorénavant entendu comme une authentique notion esthétique, fut donc naturellement appelé à devenir un répertoire décoratif et cela d'autant plus les promoteurs d'un « Art social » avaient vu dans les expressions paysannes la source d'une création sincère et rationnelle.

Les réformistes sociaux et la question de l'art rustique.

Opposés à un « modernisme » ou encore à un « internationalisme incohérent » que beaucoup de critiques français rejetaient encore, les arts rustiques, parce que proches de peuple et par là des origines de la nation, pouvaient ainsi initier un indispensable renouveau esthétique. Un renouveau qui parce qu'il procéderait des arts populaires serait compréhensible par tous et qui donc, par extension, serait aussi « social ». C'est du moins de la sorte que Gabriel Mourey, relayant la pensée du réformiste Jean Lahor, fondateur avec Sully Prudhomme (1839 – 1907) et Charles Beauquier (1833 – 1916) de la Société d'Art populaire et d'Hygiène et de la Société pour la protection des paysages de France et organisateur de la section d'art rustique présentée lors du premier Salon de la Société des Artistes Décorateurs, avait présenté l'art rustique :

« Voilà, vraiment, de l'art fait par le peuple, pour le peuple, et qui donne de la joie parce qu'il est sain et probe ; voilà de l'art social, il faut applaudir sans réserve à l'initiative de ceux qui se sont voués à sa production et à sa propagation. » (Mourey, 3, 1903, p. 238).

La même année en 1903, Jean Lahor, qui avait adhéré depuis peu à la F.R.F. et que

l'on avait chargé des différentes questions sociales au sein de la première « Exposition de l'art du paysan » qui devait se dérouler l'année suivante, avait justement publié *Les Habitations à bon marché et un Art nouveau pour le peuple*. Ouvrage dans lequel il rejetait, lui aussi, le fameux « style beaux-arts » et associait au respect de la diversité régionale certaines préoccupations rationalistes et surtout différentes problématiques hygiénistes et sociales dont notamment celle de la modernisation de l'habitation rurale :

« je rappellerai toutes ces bâtisses qui déshonorent le sol français depuis des années, les mêmes pour une mairie, une préfecture, un asile d'aliénés, un hôpital, une gare ou un musée, toutes ces confections si banales, sortant hélas ! De l'École des Beaux-Arts. J'aimerais donc que la maison du paysan quand on la rebâtira et on la rajeunira, l'ouvrant enfin à la lumière et à l'air, on la laissât bretonne en Bretagne, savoyarde en Savoie, provençale en Provence, normande en Normandie, flamande dans la Flandre, parce que, d'abord, le milieu l'exige, et aussi parce que la variété dans l'unité est un principe d'art vrai toujours, l'uniformité suant l'ennui. » (Lahor 1903, pp. 64 – 65).

Lahor et Mourey se firent alors les défenseurs d'un art populaire qu'ils avaient paré de nombreuses qualités et vertus. Seul garant, selon eux, d'une création « sincère ». Un art populaire dont l'exemple pour les créateurs pouvait amener à l'élaboration d'une expression artistique qui serait donc non seulement nationale, régionale et rationnelle, mais également sociale (Laugel 1905, pp. 6 – 7). C'est ainsi qu'Anselme Laugel (1851 – 1928), l'un des initiateurs avec Pierre Bucher (1869 – 1921), de *La Revue Alsacienne illustrée* et fondateur avec Charles Spindler (1865 – 1938) et Gustave Stoskopf (1869 – 1944) de l'Aida, groupe d'artistes alsaciens qui avait pour objectif la promotion des arts et des traditions alsaciens, avait pu écrire la même année que la publication *Les Habitations à bon marché et un Art nouveau pour le peuple* dans *L'art populaire en Alsace* que c'était notamment

« grâce à l'étude des anciennes maisons, des anciens mobiliers, des anciens ustensiles, nous mesurons facilement le terrain que nous avons perdu depuis deux siècles. Puis, du passé où nous puiserons d'excellents principes, nous passerons à l'avenir et nous verrons comment on pourrait, en s'inspirant de nos pères, assurer à ceux qui viendront après nous un bien-être et un confort que nos pauvres contemporains sont loin de connaître. " Il faut, dit encore M. Jean Lahor, que nous arrivions à créer un style simple, sobre et parfait pour réagir contre les tendances souvent folles de « *modern style* », de cet art prétentieux, excessif, sans goût, sans principes, sans patrie, qui régnait encore à l'Exposition de Turin. "C'est en étudiant notre passé que nous préparons notre avenir, notre avenir d'autant plus radieux, qu'il ne sera pas le produit d'un internationalisme incohérent, mais qu'il naîtra du génie de notre race. » (Laugel 1905, pp. 6 – 7).

De concert avec ce mouvement en faveur de l'artisanat rural, les arts populaires furent ainsi présentés comme les héritiers d'une « nouvelle » tradition artistique. D'une tradition qui ne devait rien au style « beaux-arts » ni aux balbutiements d'un « *modern style* » du terme par lequel Laugel, dont les positions antigermaniques ne sont plus à démontrer, désigna les réalisations allemandes qu'il considérait alors comme malades. En 1908 Auguste Chevassus (1850 – 1919) avait, à ce propos, pu relever qu' « Art nouveau ou modern-style, la maladie qui s'est abattue sur l'art décoratif contemporain n'a pas épargné une seule nation européenne » (Chevassus 1908, p. 125).

Confronté à la question de la rénovation des expressions artistiques nationales, l'art rustique fut alors convoqué par des critiques inquiets de la suprématie étrangère dans le domaine de la décoration intérieure, mais plus encore de l'incapacité des créateurs français à s'extraire de formules décoratives surannées.

L'invention d'un art rustique moderne.

Cette réflexion se poursuivit d'ailleurs durant plusieurs années et fut d'autant plus encouragée par l'entrée en guerre de la France contre l'Allemagne. Les premières expériences « modernistes » alors associées aux créations allemandes furent violemment décriées et les artistes encouragés à revenir à un « art national ». La transformation en 1920 de l'intitulé de la chaire d'esthétique et d'histoire de l'art du Collège de France qu'occupait Georges Lafenestre (1837 – 1919) en chaire d'histoire de l'art français est, à ce titre, particulièrement significative de ce climat nationaliste. Afin de lutter contre un art qui n'avait rien de français, les créations populaires furent désormais intégrées au sein d'une inédite histoire de l'art. D'une histoire dans laquelle celles-ci furent alors présentées comme la source d'une authentique expression artistique immémoriale et immortelle. En 1909, Émile Nicolas, greffier au tribunal civil de Nancy et membre de l'Union régionaliste lorraine (1871 – 1940), dans un article consacré à l'École de Nancy avait, de la sorte, reconnu qu'

« En examinant les superbes manifestations de notre art national, qu'il s'agisse du Roman, du Gothique et de la Renaissance, nous verrons sans peine que les diverses provinces ont influencé très profondément les caractères de ces périodes. Tous les éléments naturels ont contribué à différencier chaque style dans la région où ce style s'est développé. Ce sont d'abord les matières premières, les pierres notamment [...] Il a existé à ces époques, sur l'ensemble de la France, des écoles nombreuses reflétant les manières d'être et de sentir des artistes locaux » (Nicolas, 1, 1909, pp. 93 – 94).

De concert avec ce mouvement de valorisation des créations artisanales, les rénovateurs des arts rustiques, aux premiers rangs desquels se trouvaient les membres de la Société Internationale d'Art Populaire et d'Hygiène nationale, firent alors de la poursuite des anciennes traditions décoratives régionales la source d'un art social et moderne.

En 1902, une brochure rédigée par Lahor et intitulée *L'Art pour le peuple à défaut de l'art par le peuple*, tout en appelant à la fondation de la Société d'Art populaire, fit de la critique de l'uniformité architecturale la source d'une nouvelle esthétique (Lahor, 1902). Un an plus tard, dans *Les habitations à bon marché et un art nouveau pour le peuple*, Lahor expliqua alors que les architectes devaient désormais tenir compte des précédents régionaux dans les nouveaux programmes architectoniques tout en réclamant l'abolition de l'impôt sur les portes et les colonnes, selon lui, source d'insalubrité (Lahor 1903)²⁸. L'année suivante, le sculpteur Pierre Roche s'attacha, à son tour, à montrer que l'Art rustique devait être entendu comme une authentique et historique expression artistique. En 1904, de concert avec l'« Exposition de l'art du paysan », le sculpteur consacra donc une série de deux articles aux « arts rustiques » dans lesquels il relaya non seulement les buts poursuivis par les organisateurs de l'exposition qui étaient de « faire connaître la tradition avant de la reprendre » tout en divulguant la finalité de l'action de la Société Internationale d'Art Populaire et d'Hygiène qui était de montrer

« Que le paysan a conservé le principe d'un art véritable, « l'art rustique » ; [et de témoigner] [...] « Que cet art inspiré des conditions d'une vie de labeur physique renferme avec les formes du mobilier rustique des éléments de la vraie éducation artistique du travailleur » (Roche, 2, 1904, p. 158).

Reconnaissant d'abord l'attrait exercé par le monde rural sur de nombreux citadins et déplorant la création de nouvelles villes près des « plages, près des glaciers, dans les banlieues », Roche fit alors de l'art rustique le point de départ d'un art « nouveau-né » mais qui « aura père et mère pour répondre de son avenir et lui apprendre un vrai langage. » (Roche 1, 1904, p. 184). Dans cette série d'articles, le sculpteur reconnut la nécessité d'élaborer un art adapté à la « condition du travailleur », tout en expliquant que l'art rustique parce qu'« inspiré

²⁸ L'impôt sur les portes-colonnes fut institué par le Directoire le 4, frimaire an VII et fut supprimé en 1926. Version moderne de l'impôt romain dit de l'*ostiarium* qui portait sur les portes et les fenêtres, cet impôt faisait partie des « quatre vieilles » contributions directes. Son assiette, établie sur le nombre et la taille des portes et des fenêtres, ne touchait néanmoins pas les ouvertures des bâtiments à vocation agricole, ni les ouvertures destinées à aérer les caves ou celles pratiquées dans les toits.

des conditions d'une vie de labeur physique renferme avec les formes du mobilier rustique des éléments de la vraie éducation artistique du travailleur » (Roche, 2, 1904, p. 158). Roche, dans le deuxième article qu'il consacra à l'Exposition d'art rustique de 1904, releva donc que

« la condition du travailleur est devenue une préoccupation de premier ordre, qu'on commence à comprendre que son développement moral a son origine dans la satisfaction logique de ses besoins matériels [sic.], on pense avec raison entamer son éducation en mettant l'art dans les objets les plus familiers de sa vie, dans son mobilier. Va-t-on alors se borner à lui fournir des exemples de cet « art nouveau » si éloigné de lui par son inspiration ? » (Roche, 2, 1904, p. 158).

Intégrant à sa réflexion les problématiques sociales et rationalistes propres à l'action de la Société d'Art Populaire, Roche présenta alors l'art rustique comme le parangon d'un art appliqué moderne. Selon lui, l'exemple rustique était paré de vertus tant ce dernier procédait de contingences hygiénistes, fonctionnelles, économiques et déterministes :

« C'était peut-être une des utilités de cette exposition formée d'éléments d'une si grande simplicité que de déshabituer le public de venir chercher, lorsqu'il s'agit de mobilier, des surprises pour une curiosité vaine. Ce genre de succès, trop fréquent dans les autres expositions d'art, doit être écarté lorsqu'il est question *d'art appliqué*. Il coûte trop cher quand l'amusement de l'œil se paie par l'inutilité ou l'incommodité d'objets appelés à rendre d'utiles services. Passe encore pour celui qui sort de chez lui et y rentre par désœuvrement ; mais que fera l'homme de labeur d'un mobilier qui ne donnera pas le repos ? La vie du paysan et celle du citadin sont les deux formes excessives entre lesquelles oscille l'équilibre de notre vie ; *son hygiène*, dirait Jean Lahor. » (Roche, 1, 1904, p. 183).

Roche, tout en faisant alors de l'art rustique la source du renouveau esthétique que tous les critiques français attendaient depuis 1900, exprima alors son désir d'assister à la rénovation des directions jusque-là suivies dans les arts appliqués français à l'aide des exemples fournis par l'art paysan :

« À cette première exposition de meubles existants déjà doit se succéder dans le même esprit une exposition de meubles modernes répondant à nos usages, à nos mœurs. Il n'y aura plus à cette exposition de lits bretons fermés comme des armoires, ni de rouets pour filer, ni de lampes en cuivre pour l'éclairage à l'huile d'autrefois. Mais on retrouvera pour répondre à nos habitudes d'aujourd'hui les lignes originales du mobilier breton, l'ingéniosité des formes du rouet et la belle matière des lampes de cuivre. » (Roche, 1, 1904, p. 184).

En conséquence, tandis qu'une exposition d'Art rustique avait été associée, dès 1902, à l'exposition annuelle des Artistes Décorateurs, une « salle rustique » fut présentée aux visiteurs au sein de l'une des quatre sections animant l'évènement (Saunier 1906, p. 208 ; De Félice, 1, 1906, pp. 179 – 180). En 1906, au cours de la dernière exposition organisée en coopération par les deux sociétés, figura ainsi une salle regroupant « Art rustique et Art du métal » des termes par lesquels la Société des Artistes Décorateurs (S.A..) entendait présenter des objets d'orfèvrerie, de poterie d'étain, de ferronnerie, de dinanderie, des bronzes d'art et d'ameublement et des bijoux et l'art populaire du paysan. À ce sujet, Charles Saunier (inc. – 1916), cofondateur de la Société Saunier-Duval, avait pu reconnaître que la mise en relation d'une « section d'Art Populaire » avec le Salon avait permis d'illustrer les liens qui rattachaient les meubles anciens « aux efforts des modernes artistes décorateurs » (Saunier 1906, p. 208). Dans l'article qu'il consacra au Salon de 1906, l'industriel spécialisé dans l'éclairage et la distribution électrique, en rappelant des propos de l'historien de l'art Noël Clément-Janin (1862 – 1947), reconnut qu'il avait pu discerner dans l'art rustique le même souci de rationalisation des moyens et des matériaux que les préoccupations qui animaient alors, selon lui, les efforts des créateurs modernes. Cela était d'ailleurs particulièrement visible, si l'on en croit le critique, dans les différentes attentions portées, tant par les artisans du décor que par les créateurs ruraux, à la relation unissant la forme à la destination de l'objet :

« À une époque où l'art décoratif s'enquiert de formes nouvelles, cherche le plus souvent avec bonheur des associations originales de lignes et de tons, il a paru utile de réunir les œuvres d'art, pour ainsi dire instinctif, qu'ont produit les paysans. On trouve, en effet, dans ces œuvres, l'application de ce principe absolu d'art décoratif : *la relation étroite de la forme avec la destination de l'objet*. Il y a plus encore : *il y a la dépendance de la forme envers la matière*. » (Saunier 1906, p. 208).

Néanmoins, tandis que la section « Art rustique » fut supprimée lors de l'exposition de 1907, des ensembles de meubles, d'objets et de modèles d'origine rustique et d'inspiration populaire continuèrent à être exposés dans les différentes expositions de la Société. D'ailleurs, alors que les thèmes d'« Art populaire » et d'« Art du métal » ne réapparurent pas au catalogue de ces évènements, les objets y furent néanmoins mentionnés au travers du nom de

leur créateur²⁹.

Face aux dérives d'un éclectisme de plus en plus critiqué, la référence populaire devint donc, à l'aube du XX^e siècle, l'un des éléments syntaxiques d'un processus de remise en cause des directions artistiques jusque-là suivies par les créateurs nationaux. Les exemples fournis par les créations populaires furent, de ce fait, présentés comme les moyens d'être à la fois anticlassique et moderne³⁰. Un an après, André Girodie, dans un supplément de la revue *L'Art et les Artistes* consacré au Musée alsacien de Strasbourg, avait d'ailleurs reconnu, que l'association d'une exposition d'Art rustique au Salon de la Société des Artistes décorateurs français en 1904 avait permis de poser « les deux principes essentiels de l'Art populaire : I^o Dépendance de la forme envers la matière. II^o Relation étroite de cette forme avec la destination de l'objet. » (Girodie, 1, 1907, p. VII). Celui-ci, en voyant dans l'art populaire un art collectif adapté au plus grand nombre chercha ainsi à affirmer l'influence des arts populaires sur la création contemporaine et à témoigner du rôle joué par les musées d'ethnographie locale (Girodie, 1, 1907, p. VIII). Trois ans plus tard, Émile Nicolas, le frère aîné de Paul Nicolas (dit d'Argental 1875 – 1952), avait justement expliqué, avec une certaine mauvaise foi, en octobre 1910, dans les pages de la revue *L'Art et les métiers* :

« Dans le mouvement de rénovation du mobilier français, la Lorraine occupe une place importante qu'il est utile de signaler au moment où les ébénistes bavarois vont produire à Paris les résultats de leurs efforts méthodiques et continus. C'est en effet un Nancéien illustre, Émile Gallé, trop tôt disparu, qui présenta le premier à l'Exposition Universelle de 1889, des meubles de formes et d'inspirations décoratives inédites. [...] il devait plus tard préciser sa pensée et formuler les lois sur lesquelles, selon lui, l'art du mobilier contemporain doit s'appuyer s'il veut sortir de l'ornière.

Il part de ce principe que le mobilier contemporain doit être original d'abord et qu'il doit s'inspirer des formes et des couleurs de la flore et de la faune de notre pays. » (Nicolas 1910).

Encensé d'abord pour sa capacité à répondre, selon Émile Sedeyn, « à des nécessités

²⁹ L'intérêt de l'époque pour les productions artistiques régionales fut alors si important que Casimir de Danilowicz publia, entre 1911 et 1914, une série d'articles consacrés à l'art rustique des différentes régions françaises dans la revue *Art et Industrie* (Danilowicz 1911, Danilowicz 1912, Danilowicz 1913, Danilowicz 1914).

³⁰ Elles furent aussi l'objet d'un certain nombre de sarcasmes. Jean Laran, dans un article intitulé « Quelques meubles de Georges de Feure » qui fut publié dans la revue *Art et Décoration*, avait justement reconnu à propos de l'influence rustique dans les arts : « C'est de l'art bon tout au plus pour les hommes, on le tolère à la campagne, n'en parlez pas pour Paris ; les dames y ont jugé sans appel cette mode germanique : c'est du meuble de cuisine. » (Laran 1908, p. 124). Associant les présentations soumises à cette influence rustique aux créations germaniques parce que présentées comme des ensembles homogènes, Laran les méprisa parce qu'il les considérait non seulement indignes du chic parisien, mais surtout peu adaptés aux intérieurs urbains.

locales déterminées », l'Art rustique devint ainsi, au milieu de la première décennie du XX^e siècle, la source d'une indispensable renaissance des arts décoratifs français (Sedeyn 1907, p. 150). Toutefois, alors que la renaissance des traditions décoratives régionales fut longtemps reconnue comme la genèse d'un régionalisme artistique, celle-ci apparaît aujourd'hui davantage tenir d'une profonde remise en cause des directions artistiques jusque-là suivies par les créateurs nationaux que le résultat de la constitution d'une esthétique régionaliste précoce. Il faut dire que ce ne fut qu'à la suite de cette remise en cause et de concert avec une volonté d'élaborer un « art social » imprégné de considérations rationalistes, que les tenants de la pensée régionaliste s'approprièrent la problématique esthétique et s'attachèrent à devenir les promoteurs d'une démarche artistique fondée sur le respect de la diversité régionale et la poursuite des anciennes traditions décoratives locales.

Chapitre 2 : Esthétique régionaliste et arts décoratifs : du « revivalisme » à la création d'un art décoratif local.

« Sculpteurs français, que ne laissez-vous ces éternels types grecs, qui sont morts avec le culte qui leur donna naissance, pour regarder ces jeunes Hercules, ces Antinoüs un peu agrestes, mais si vivants, coulés non plus en bronze, mais dans cette chair basque, ferme, fine et dorée qu'ont pétrie le soleil et la liberté. » (Henry O'Shea, *La maison basque. Notes et impressions*, 1897, p. 9).

Conséquemment à l'échec de l'Exposition de 1900 et au dévoiement d'un éclectisme architectural, qui avait conduit à la réalisation de trop nombreux « chalets normands » ou de « châteaux forts prétentieux » sur les littoraux nationaux (Bayard 1919, p. 144), les premières années du XX^e siècle assistèrent donc au développement d'une esthétique imprégnée de considérations déterministes et de préoccupations relatives à la renaissance des anciennes pratiques artisanales. C'est ainsi qu'en 1907, Émile Sedeyn releva à propos des présentations du Salon d'Automne :

« Dans le meuble en particulier, deux catégories se montrent en plein essor : l'une, la plus ancienne, répond par des modèles appropriés à des besoins spéciaux, à des nécessités locales déterminées ; l'autre vise la production de mobiliers courants et de prix moyen, conçus d'après des données logiques et réalisés avec de belles matières, – ce qui constitue la formule la plus simple de l'art populaire. » (Sedeyn 1907, p. 150)

Quatre ans plus tard, Maurice-Marie Maignan, dans un article consacré aux présentations des artistes décorateurs de 1911 avait, à son tour, reconnu que « L'art n'est pas, quant à ses fins, l'expression d'un tempérament. *L'art est l'expression d'un milieu*, et le meilleur tempérament d'un artiste décorateur sera celui qui découvrira le mieux l'art adéquat à chaque milieu. » (Maignan, 1, 1911, pp. 201 – 203). Notons que dans son essai intitulé *Économie esthétique. La question sociale sera résolue par l'esthétique*, Maignan avait annoncé que la fin de la crise se trouvait au cœur même de l'idée de région. Convaincu que l'art était, par essence, régionaliste, Maignan se proposa de résoudre le problème de l'élaboration d'une création artistique adaptée au plus grand nombre par l'élaboration d'une théorie esthétique mêlant considérations régionalistes, attentions déterministes et refus d'une centralisation artistique. Celui-ci, tout en annonçant que la diversité régionale n'existait plus, expliqua alors que « Conscient de l'anarchie esthétique contemporaine, et soucieux de régénérescence, il nous importe de rechercher les causes lointaines qui ont déterminé l'impérialisme du Beau » (Maignan 1912, p. 7). Maignan, soucieux du respect des pratiques décoratives régionales, encouragea alors les créateurs à la poursuite des traditions locales tout en dénigrant une centralisation synonyme d'uniformisation (Maignan 1912, p. 7). Les architectes et les créateurs, encouragés par toujours plus de critiques soucieux de la rénovation des arts français, s'intéressèrent alors aux solutions inventées par les anciens bâtisseurs et artisans régionaux afin de répondre à des « nécessités locales déterminées » ou afin de trouver l'art le plus « adéquat à chaque milieu ». Il faut dire que nombre d'entre-eux avaient trouvé-là la source d'une nouvelle orientation artistique articulée par le double prisme des questions relatives à la rénovation des industries locales et de l'encadrement pratique et théorique d'une esthétique du local.

2.1. La formalisation de principes théoriques pour la création d'un art appliqué régionaliste.

Dès les premières années du XX^e siècle, la « tradition rurale » ne fut donc plus seulement considérée comme une donnée muséographique, symbole de l'historicité des traditions décoratives du pays, mais fut appréhendée comme la source possible d'une nouvelle logique esthétique. Concomitamment, plusieurs écoles municipales des beaux-arts avaient contribué, peu de temps avant l'Exposition universelle de Paris, au développement, chez leurs élèves, d'une sensibilité particulière aux créations régionales. Émile Sedeyn avait d'ailleurs pu relever dans *Le Mobilier* :

« En Lorraine, où l'apostolat d'Émile Gallé fit surgir aux environs de 1900 un art décoratif moderne de caractère essentiellement local, les esprits sont mieux disposés que partout ailleurs à encourager des tentatives de ce genre. [...] Ce titre d'*École de Nancy* qui, dans l'esprit de son inventeur [Émile Gallé] n'avait rien de présomptueux, indique surtout l'intention de cultiver et de développer le caractère local en matière de production artistique. Gallé espérait voir son exemple imité dans les autres provinces

[...]

Parmi les collaborateurs d'Émile Gallé et les artistes qui, à son exemple, ont tenté de conserver à l'art lorrain dans sa forme moderne un caractère d'homogénéité, on peut citer le peintre décorateur Victor Prouvé et les maîtres ébénistes et décorateurs Majorelle, Vallin, Férez, Gruber. » (Sedeyn 1921, pp. 101 – 102).

De concert avec cette volonté de respecter et de prolonger une certaine forme de spécificité artistique locale, de nombreux critiques et artistes et parmi eux plusieurs membres de la F.R.F. s'approprièrent la problématique de l'élaboration d'un art social procédant de contraintes climatiques et géographiques. En 1907, Paul Cornu (1881 – 1914) avait ainsi expliqué dans la revue *Art et Décoration* à propos de l'Exposition des Artistes Décorateurs de 1907 que

« Les vieux et beaux mobiliers Louis XV ou Henri II, qu'on trouve encore dans quelques maisons d'antique bourgeoisie provinciale, sont anonymes aussi et copiés, avec plus ou moins de naïveté et d'adresse, sur les mobiliers plus riches créés par de grands artistes pour des rois, des princes ou des financiers. Le bahut de paysan, qui tentera aujourd'hui un collectionneur, est l'œuvre d'un menuisier villageois, habile ou non, qui l'a

exécuté selon une tradition dont l'origine remonte peut-être à telle merveille bien connue du Musée des Arts Décoratifs. Il y a là une nécessité sociale contre laquelle la lutte n'est pas possible. » (Cornu 1907, p. 198).³¹

Toute la première décennie du XX^e siècle fut ainsi jalonnée de publications et de discours qui avaient vu dans les « petites industries rurales » les conservatoires d'un goût national. C'est ainsi que la plupart des tenants d'un « régionalisme intellectuel », dénomination donnée en 1911 par Charles-Brun « à la renaissance provinciale dans les arts et dans les lettres » (Charles-Brun 2004, p. 200), encouragèrent invariablement les entreprises de reviviscence d'anciennes pratiques décoratives vernaculaires. Ces pratiques qui étaient considérées comme l'un des éléments constitutifs du rapport d'altérité Paris/Province et qui avaient été présentées, tout au long du dernier tiers du XIX^e siècle, comme la preuve du bien-fondé de l'idéologie régionaliste. D'ailleurs, plusieurs membres de l'U.R.B. et de la F.R.F. avaient vu dans leur rénovation la possibilité de singulariser d'autant plus certaines franges du territoire national. La formation d'une esthétique régionaliste serait donc intimement liée à ce mouvement en faveur de la sauvegarde des traditions décoratives populaires ainsi qu'au développement d'une certaine sensibilité à la référence rustique et trouverait, plus particulièrement, son origine dans l'appropriation par le mouvement régionaliste des différents discours visant à la renaissance de ce que l'on considérait alors comme le fruit des anciennes écoles artistiques locales.

Aux sources d'une esthétique régionaliste.

Dans le domaine des arts décoratifs, l'un des collaborateurs de la revue *L'Art décoratif*, Maurice Maignan, particulièrement attentif aux questions esthétiques, reconnu, en 1912, que la Renaissance avait marqué le point de départ d'une longue décadence des arts français qui avait consacré la désunion des « forces de réalisation des forces de l'idéalisme » (Maignan 1912, p. 23). Une parcellisation de l'art qui avait, selon le critique, non seulement conduit les artistes à s'opposer aux artisans, mais également à une inédite césure entre « art décoratif et art pur » (Maignan 1912, p. 24). Aussi, afin de remédier au trop grand individualisme laissé aux créateurs nationaux, Maignan exposa, dans *La Question sociale sera résolue par l'Esthétique*, son programme de rénovation artistique articulé autour des idées de

³¹ Cornu, régionaliste convaincu, avait fondé en 1908, les *Cahiers nivernais*, devenus *Cahiers nivernais et du Centre* en 1909. Il les dirigea jusqu'en 1910 et il y collabora jusqu'à sa mort.

« région » et d'« harmonie » (Maignan 1912, p. 28).

Pour autant, Maignan ne fut pas le seul critique de l'époque à appeler à la rénovation des directions artistiques suivies par les créateurs de l'époque à partir de l'exemple fourni par les précédents régionaux et dans laquelle les notions d'« art social », « de déterminisme esthétique » et de « régionalisation des arts » allaient jouer un rôle essentiel. Maurice Pillard-Verneuil, Émile Grandigneaux, alors secrétaire délégué du *Bulletin des sociétés artistiques de l'est*, Émile Nicolas ou encore Charles Beauquier, député du Doubs entre 1880 et 1914 et auteur de plusieurs ouvrages sur la musique et les traditions populaires franc-comtoises, formalisèrent ainsi, tout au long de la première décennie du XX^e siècle, les bases d'un inédit système esthétique au sein duquel la question de la rénovation des anciennes industries d'art régional et les principes de « ruralisme » et de « régionalisme » jouèrent un rôle fondamental (c.f. annexe 33). En 1911, Albert Maumené (1874 – 1936) avait d'ailleurs particulièrement encouragé les architectes à suivre l'exemple fourni par la « vieille maison française si simple de lignes, modelée sur le cadre. » (Maumené 1909, p. 344). La part d'Albert Maumené et de *La Vie à la campagne* fut d'ailleurs si importante dans l'élaboration d'une embryonnaire esthétique régionaliste que Joseph Stany-Gauthier (1883 – 1969), le conservateur du Musée du Château de Nantes, releva en 1929 que Maumené avait

« contribué par de superbes publications illustrées à orienter le public vers l'Art rustique et a également insisté dans de remarquables articles sur la nécessité de s'occuper en France de l'Art populaire. » (Stany-Gauthier, 1, 1929)³².

Toutefois, ce fut Louis Sézille qui, en blâmant dans les pages de la revue, « toutes ces bâtisses insupportables, déshonneur, de nos jolis sites, lèpres de nos beaux coteaux de France », énonça, le premier, le futur programme régionaliste. Celui-ci en exhortant les citadins à regarder avec « les yeux de ces artisans, habitués aux formes environnantes [qui] faisaient revivre ces formes par une sorte de suggestion » et en condamnant la symétrie dans les nouveaux édifices tout en y recommandant l'usage des matériaux locaux, avait, dans un sens, formulé certains des futurs principes du mouvement régionaliste (Sézille, 2, 1907, p. 336 ; Vigato 1994, pp. 43 – 45).

Le régionalisme, à travers la problématique d'une certaine uniformisation architecturale, trouva donc dans l'exercice esthétique une certaine forme de légitimation et

³² Joseph Stany-Gauthier avait été nommé, le 1^{er} septembre 1908, professeur à l'École des beaux-arts de Nantes. En 1915, démobilisé, il intégra le Comité régional des arts appliqués et devint en 1922 conservateur à Nantes.

surtout un nouveau médium de divulgation.

La contribution de l'Union Provinciale des Arts décoratifs.

Toutefois, bien que les prises de position de Maumené et de Sézille peuvent être considérées comme les signes avant-coureurs de l'élaboration d'une esthétique régionaliste, ce ne fut toutefois qu'avec la création de l'Union Provinciale des Arts décoratifs que furent véritablement énoncés les fondements d'une telle logique dans le domaine de la décoration. Relayant les nombreuses volontés de reviviscence des anciennes pratiques décoratives locales, plusieurs personnalités, dont faisaient partie Gaston Quenioux, Charles-Maurice Couyba (1866 – 1931), le peintre Émile Humblot (1862 – 1931) ou encore Victor Prouvé, fondèrent cette année-là une fédération d'artistes, d'artisans, d'ouvriers d'art et de sociétés artistiques afin de devenir le catalyseur d'initiatives régionales à visée artistique (Froissart Pezone 2004)³³. La publication à partir de 1908 de la revue *l'Art et les métiers*, organe de l'Union, formalisa ainsi l'élaboration d'un complexe processus de « régionalisation esthétique » des arts décoratifs français. Dans les deux premiers numéros du bulletin, la plupart des contributeurs au rang desquels figuraient Prouvé, Quenioux et Grandigneaux, avaient clairement annoncé leur ambition de faire revivre les industries régionales, de grouper et de coordonner les efforts pour effectuer une rénovation utile des industries d'art local tout en condamnant la centralisation du pays.

L'inspecteur général de l'enseignement du dessin, Gaston Quenioux, avait ainsi expliqué que le programme de l'Union Provinciale des Arts Décoratifs comprendrait « non seulement une partie pratique :

« meilleure conception de l'apprentissage, décentralisation artistique, défense des intérêts propres aux artisans, mais aussi une grande partie pour ainsi dire morale et qui touche à l'éducation même des enfants » (Quenioux 1908, p. 16).

³³ En 1911, *L'Association des inventeurs et des artistes industriels* de Paris demanda ainsi, lors de la Conférence Technique de l'Union de 1911, « qu'on multiplie et encourage les groupements professionnels et d'éducation artistique dans les diverses régions. Qu'on leur assure des débouchés immédiats dans la région ou au-dehors en affectant à l'éducation du consommateur et organisant des manifestations locales de nature à les faire connaître et apprécier. Qu'on leur assure en outre des satisfactions morales et honorifiques de nature à susciter, par comparaison, une émulation entre les diverses régions. » (Alet 1911, p. 70).

Toutefois, malgré la ligne ouvertement régionaliste de l'organe de l'Union, ce ne fut qu'en 1910, lorsque Charles Beauquier publia un article au titre éminemment explicite « Le régionalisme dans l'art » dans la revue *Art et Industrie*, que la F.R.F exprima sa position quant à la question artistique. Beauquier – écrivain, critique d'art, président de la Société pour la protection des paysages de France et rapporteur de la loi du 21 avril 1906 sur la protection des sites et des monuments naturels de caractère artistique –, expliqua ainsi dans la revue fondée en 1909 par le directeur des *Magasins Réunis* de Nancy Eugène Corbin (1867 – 1952) et par Émile Goutière-Vernolle (1855 – 1927), que le relèvement des industries d'art local devait ainsi naturellement conduire à une réorganisation régionale de l'ensemble du pays.

N'oublions pas que jusque-là le régionalisme était avant tout une idéologie politique appelant à la décentralisation du territoire et dont les promoteurs voyaient dans les diverses entreprises de reconnaissance des cultures régionales une justification quant au bien fondé de leur action. C'est la raison pour laquelle, Beauquier, dans cet article, reconnut que les créateurs locaux devaient être considérés comme l'une des meilleures illustrations des singularités régionales : « Au point de vue qui nous occupe on peut dire que l'artiste est le reflet, comme l'incarnation de la contrée où il est né, où il a sucé le lait maternel » (Beauquier 1910, n. p.). Légitimées par ces travaux de reviviscence des arts locaux eux-mêmes justifiés par la supposée historicité de ces créations régionales, les revendications régionalistes devaient alors déboucher, selon Beauquier :

« réforme essentielle, radicale, capable de changer la face du pays, nous voulons parler de la réorganisation de nos divisions administratives, du remaniement de la carte de la France, de la création de nos régions comprenant plusieurs de nos départements. » (Beauquier 1910, n. p.).

La fin de la première décennie du XX^e siècle fut ainsi marquée par une progressive régionalisation de la question de la rénovation des anciennes industries artistiques régionales. Toutefois, plusieurs critiques continuaient encore à encourager la naissance d'une esthétique du local détachée de toute visée régionaliste. En 1910, Maurice Pillard-Verneuil avait justement exprimé son désir d'assister à la composition d'un style rustique moderne sans pourtant verser dans une quelconque forme de revendication régionaliste. En reprochant aux architectes d'ignorer « les anciens manoirs, gentilhommières, maisons, fermes, qui peuplent nos provinces, en Bretagne, en Normandie », le critique avait ainsi réclamé la création d' « un style simple et rustique, répondant bien aux demandes de la vie, au besoin du confort que

nous recherchons aujourd'hui » (Pillard-Verneuil, 1, 1910, pp. 53 – 54).

Pourtant, les propos de Beauquier ne laissent aucun doute quant à l'intérêt que nourrissaient les adeptes des principes de Charles-Brun pour la question artistique. D'ailleurs, si Beauquier ne fut pas le seul ni le plus célèbre des régionalistes à présenter l'existence des anciennes industries rurales comme la démonstration du bien-fondé du programme régionaliste, son article témoigna tout de même de l'état de la question artistique au sein de la F.R.F. à la fin de la première décennie du XX^e siècle. C'est du moins ce qu'indiquent ces quelques lignes :

« avec une satisfaction profonde que depuis quelques années, nous assistons à une véritable renaissance de l'esprit provincial. De toutes parts, on livre des assauts à cette Bastille, la concentration dans laquelle le génie despotique de Napoléon Ier avait enserré la France, de toutes parts, on s'efforce de faire revivre les initiatives locales, de ressusciter l'autonomie des provinces en les délivrant du joug d'une capitale congestionnée par l'absorption constante des forces vives du pays. » (Beauquier 1910, n. p.).

Beauquier, un an auparavant avant Charles Brun et son « régionalisme intellectuel », théorisa ainsi les fondements d'une problématique esthétique dont les membres de la F.R.F. allaient bientôt devenir les principaux promoteurs.

La question artistique au sein de la Fédération Régionaliste Française.

Une question artistique qui fut donc davantage considérée comme un moyen permettant la justification de l'idéologie régionaliste qu'une véritable fin en soi. À ce titre, il est manifeste que l'intérêt des membres de la Fédération pour le relèvement des anciennes industries d'art régional n'eut pas, dans un premier temps, pour seul objectif le développement d'une esthétique régionaliste³⁴. Au contraire, ceux-ci s'emparèrent de la question artistique afin de légitimer leur programme politique. En 1911, Jean Charles-Brun dans *Le Régionalisme* expliqua :

³⁴ Jean Charles-Brun avait d'ailleurs prévenu dans *Le Régionalisme* « que le régionalisme se propose de substituer au régime centralisateur un autre régime, plus favorable à l'expansion des originalités. Il n'est personne, selon lui, même parmi les adversaires de la décentralisation politique, qui ne loue et ne souhaite la décentralisation intellectuelle : cependant, si cette dernière peut, nous l'avons dit, être une cause, parce qu'elle permet à une région de se ressaisir, elle n'est, en dernière analyse, qu'un effet. » (Charles-Brun 2004, pp. 206 – 207)

« que tous ces efforts régionaux, déjà réalisés en partie, sont des éléments précieux du travail de régionalisation spontanée ; le poète, l'artiste, le syndiqué, le coopérateur qui ont le sens de la région, ou, tout au moins qui acceptent son cadre, travaillent, peut-être inconsciemment, à la dégager. Mais, en même temps, dans la région future, telle que nous l'organisons, ils trouveront le terrain le plus favorable au développement de leurs initiatives. Leurs échecs, en l'état actuel des choses, outre qu'ils ne sont pas infertiles, ne prouvent rien contre le système régionaliste : ils postulent la région, voilà tout. En sorte que c'est bien encore vers l'avenir qu'il convient de nous tourner : seulement, en traçant notre programme, nous allons trouver un peu partout, dans ce qui a été fait déjà, une régionalisation virtuelle, embryonnaire, et comme les membres dispersés que la région réunira en un corps vivant. » (Charles-Brun 2004, pp. 199 – 200).

Il faut dire que Jean Charles-Brun s'était montré particulièrement inquiet des conséquences d'un mouvement de standardisation des productions artistiques régionales et de sa rapidité. Inquiétude qu'il avait notamment exprimée dans *Le Régionalisme* au cours d'une énumération exhaustive des principaux griefs qu'il nourrissait contre la centralisation du pays.

La F.R.F., à l'aube de la Première Guerre mondiale, s'appropriera donc la question de la régionalisation artistique à travers la dialectique de la conservation des particularismes régionaux et la sauvegarde d'un tissu industriel local. Une problématique que l'Union Provinciale des Arts Décoratifs avait auparavant contribué à élaborer selon une triple axiologie : l'adaptation de l'architecture à son environnement, la nécessaire rénovation des anciennes industries locales et la nécessité de concevoir des styles régionaux modernes. Toutefois, la Fédération, par sa capacité à fédérer la plupart des initiatives locales et la personnalité même de ses membres qui étaient souvent proches des milieux artistiques, s'appropriera la question esthétique et la définit comme l'une des tâches lui incombant. C'est ainsi que la plupart des principes défendus par des associations telles que la Ligue nationale pour le relèvement des petites industries rurales et agricoles de Marie-Clémentine de Rochechouart-Mortemart, duchesse d'Uzès (1847 – 1933) ou le Comité breton des petites industries rurales et provinciales et encore l'Union des travailleurs de Saint-Brieuc de mademoiselle Le Sueur furent adoptés par les membres de la F.R.F et présentés comme les éléments d'une nouvelle doctrine esthétique. En 1913, Claude Roger-Marx (1859 – 1913), critique d'art et inspecteur des musées provinciaux, dans un article publié dans la revue *Art et Industrie*, avait justement exprimé le désir partagé par de nombreux régionalistes de « remettre à l'honneur les industries rurales et populaires » tout en reprenant le souhait cher à plusieurs membres d'associations régionales « de relier le présent au passé » (Marx, 2, 1913,

n. p.)³⁵.

En résumé, alors que jusqu'ici le régionalisme artistique a régulièrement été présenté comme le successeur de l'historicisme du siècle passé, il semblerait que celui-ci soit avant tout la conséquence de l'appropriation par les partisans de la F.R.F. de la problématique de l'invention d'un style « rustique moderne ». Une telle assimilation leur permettant de proclamer de la légitimité de leur combat politique tout en lui assurant un certain rayonnement.

2.2. De la théorie à la mise en œuvre : l'encadrement pratique d'une création régionale.

Au-delà de la conséquence de la formation d'une sensibilité nouvelle au thème rural, le développement d'un régionalisme artistique fut d'autant plus essentiel dans le développement d'une esthétique populaire puisqu'il contribua à l'élaboration de cadres théoriques et pratiques indispensables à son développement. Ce fut du moins ce que reconnut Léandre Vaillat en 1923 dans la préface du premier tome de *Murs et toits des pays de chez nous*,

« à une période de tâtonnements et de curiosité rétrospective, il aura fait succéder une période de certitude et de logique régionale, parce qu'il aura substitué au faux pittoresque, dont nous menaçait la découverte relativement récente et mal interprétée de l'archéologie provinciale, une savoureuse et substantielle définition des pays de France par les édifices de France. » (Vaillat *in* Letrosne 1923, p. 20)

À la lumière des propos de Vaillat, il est donc manifeste que le régionalisme ne fut pas qu'une simple thématique architecturale alors en vogue dans certaines stations balnéaires, mais bien une véritable et originale logique esthétique rayonnant sur l'ensemble du champ artistique et idéologique de l'époque. C'est ainsi que la plupart des tenants d'un « régionalisme intellectuel » encouragèrent invariablement les entreprises de reviviscence d'anciennes pratiques décoratives vernaculaires³⁶. La formation d'une esthétique régionaliste

³⁵ Sur Roger Marx voir Madeleine Ribérioux « De l'art industriel à l'art social » *in* *Gazette des Beaux-Arts*, février 1988, pp. 155 – 158).

³⁶ Pratiques qui étaient considérées comme l'un des éléments constitutifs du rapport d'altérité Paris/Province et qui avaient été présentées, tout au long du dernier tiers du XIX^e siècle, comme la preuve du bien-fondé de l'idéologie régionaliste.

serait donc intimement liée à ce mouvement en faveur de la sauvegarde des traditions décoratives populaires ainsi qu'au développement d'une certaine sensibilité à la référence rustique et trouverait, plus particulièrement, son origine dans l'appropriation par le mouvement régionaliste des différents discours visant à la renaissance de ce que l'on considérait alors comme le fruit des anciennes écoles artistiques locales. Par conséquent, alors que l'on connaît aujourd'hui comment les petites industries rurales » furent présentées comme les conservatoires des identités régionales et, par extension, légitimèrent la doctrine régionaliste, il est maintenant essentiel de comprendre comment le débat visant à leur reviviscence devint l'un des principaux fondements d'une esthétique régionaliste.

Une création locale comme solution à la crise.

À une époque où l'on observe l'établissement d'une féroce compétition internationale dans le domaine des arts décoratifs, la valorisation de l'artisanat régional devint en France, au cours de la première décennie du XX^e siècle, un moyen de lutte contre l'expansion d'une production industrielle et d'une concurrence étrangère qui menaçait les intérêts économiques nationaux. Dès 1895, Émile Jacquemin (1850 – 1907) avait ainsi fait part, dans les colonnes de la revue *L'immeuble et la construction dans l'Est*, de sa volonté de faire du local « contre la concurrence du dehors, aussi bien contre celle de l'étranger que contre celle de Paris, ou même celle d'ailleurs de chez nous » (Jacquemin 1895, n. p.). Concurrément au développement d'un nationalisme profondément germanophobe, l'échec de l'Exposition universelle de 1900 et l'incapacité des créateurs à élaborer des solutions innovantes permettant de rivaliser avec les propositions venant d'outre-Rhin avaient conduit de nombreux critiques à présenter l'exemple fourni par les créations populaires comme l'un des derniers remparts devant être élevé contre la menace que faisaient peser les importations allemandes et anglaises sur les créations nationales³⁷. Daniel Le Couédic a justement relevé dans *Les architectes et l'idée bretonne* que les différentes attentions dont avaient fait preuve

³⁷ À la suite de la déclaration de guerre de 1914, Adolphe Willette (1857 – 1926) fit, à ce titre, un étonnant parallèle, dans un dessin intitulé *Ce n'est pas nouveau*, entre l'incursion militaire et l'invasion de l'économie nationale par les produits allemands. Dans ce dernier, un poilu déclare : « Des gaz asphyxiants ! à cette heure ! ... Oh là là ! Voilà plus de quarante ans qu'ils nous empestent Made in Germany ! ». En 1918, Edouard Driault (1864 – 1941) dans *Plus rien d'allemand*, avait d'ailleurs déclaré que « La France, avant la guerre, était envahie par les produits allemands ; elle s'était mise à l'école de l'Allemagne. L'avenir de son industrie, les plus belles qualités de son génie national en étaient menacées, déjà compromis. » (Driault 1918, p. 1).

de nombreux régionalistes pour la renaissance des anciennes pratiques décoratives étaient intimement liées à des considérations économiques et ce dernier à rappeler « combien, en 1908, l'Allemagne était apparue conquérante et dangereuse pour les intérêts français en matière d'arts appliqués » (Le Couédic 1995, p. 198). Ce fut du moins ce que prétendit le conservateur du Musée des Beaux-Arts de Lyon Léon Rosenthal (1870 – 1932), lorsqu'il publia le 8 septembre 1923 un article paru dans *Les Nouvelles Littéraires* intitulé « L'Art et la cité : L'Exposition internationale des arts appliqués » et dans lequel il annonça que l'Allemagne, en 1913, monopolisait plus des deux tiers du marché des exportations d'ameublement en Europe.

Une concurrence qui menaçait non seulement les prérogatives nationales en matière d'ameublement, mais qui risquait surtout de mener à l'extinction des anciennes pratiques artisanales. Devant un tel danger, plusieurs critiques, associant les créations des *Werkstätten* allemands à un machinisme, fruit d'une modernité urbaine nivelant les singularités régionales, appelèrent, dès lors, à un retour à la simplicité, à l'homme et surtout à l'artisan³⁸. Déjà en 1909, Émile Nicolas s'était alarmé de la situation des industries d'art nationales :

« tous ceux qui ont a cœur la prospérité de l'art français, qu'une concurrence étrangère menace sourdement, à se grouper, à répandre autour d'eux des idées saines et sur l'art, et surtout d'encourager les artistes qui restent au milieu de nous, ne voulant produire que selon leurs conceptions étayées sur notre tradition et sur les indications de la nature de notre pays. » (Nicolas, 1, 1909, p. 92).

L'année suivante, Auguste Chevassus avait expliqué, qu'au regard de l'exemple donné par les créateurs hongrois, le remède le plus approprié afin de remédier à la disparition annoncée de l'artisanat français était justement de puiser dans les répertoires décoratifs populaires (Chevassus 1908, p. 125)³⁹.

Les créations artisanales furent ainsi, tout au long de la première décennie du XX^e siècle, présentées comme la source d'un nouveau style. D'un style ne tenant pas plus des

³⁸ Cette association réalisée entre les productions allemandes et les sources d'une esthétique fonctionnaliste en France connaîtra son apogée durant la Première Guerre mondiale, lorsque de nombreux critiques associeront les recherches plastiques menées par les peintres cubistes à « l'art boche » (voir Kenneth Silver, *Vers le retour à l'ordre : l'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale 1914 – 1925*).

³⁹ Trois ans plus tard, l'ébéniste toulousain Maurice Alet (1874 – 1967) avait lui-même expliqué, en 1911, dans une communication publiée dans *L'Art et les métiers* que le style général des travaux réalisés dans la plupart des écoles d'arts décoratifs françaises était alors « influencé de formes germaniques, sans aucun souci de tradition ! » (Alet, 2, 1911, p. 137).

créations étrangères que des développements d'un art floral dont l'Exposition de 1900 avait montré les limites, mais de l'art populaire, seule expression artistique véritablement nationale.

De la disparition à la nécessaire reviviscence.

Un art populaire néanmoins sur le point de disparaître. En 1907, Pierre Gatier (1878 – 1944) dans un « Mémoire sur l'art breton » présenté lors du Congrès annuel de l'U.R.B., avait justement tenu à dire combien il était péniblement impressionné par la vue de villas de pacotille qui n'avaient aucun rapport avec l'architecture populaire et avait reconnu que « c'était la vie bretonne dans toutes ses composantes qui vacillait : la langue combattue, le costume dénigré, le meuble concurrencé » (Gatier 1907, p. 181). La même année, Henri Clouzot avait, dans un article consacré aux bijoux poitevins et vendéens, reconnu

« Avec l'unification des parlers, des costumes, du mobilier, nous assistons dans les campagnes à la disparition des bijoux si pleins d'originalité qui caractérisaient, il y a quarante ans encore, chacune de nos provinces de France. [...] »

Celui-ci, tout en reprenant l'idée selon laquelle les arts populaires pouvaient conduire à un renouveau artistique national, poursuivit en précisant l'exemplarité de ces derniers pour les créateurs :

D'ailleurs, qu'importent les origines et les influences dans ces beaux bijoux ? Ce qu'il faut retenir, c'est la pureté de leurs formes prêtes à disparaître [...]. Cette industrie charmante est perdue si les artistes et les gens de goût ne s'intéressent à ces productions de notre vieil art national et n'essayent pas de les faire revivre en mettant leurs formes si simples et si pures sous les yeux de nos modernes décorateurs. » (Clouzot 1906, pp. 154 – 156).

L'idée selon laquelle les précédents régionaux devaient indiquer une nouvelle direction artistique était alors si populaire auprès des artistes et des critiques de l'époque que Casimir de Danilowicz, après la publication de plusieurs articles reconnaissant les bienfaits de l'influence de l'art paysan, expliqua, en 1912, qu'il était non seulement indispensable

d'encourager « la création des musées régionaux où l'art rustique de chaque province trouvera un digne abri » et surtout d'appeler à « la rénovation de certaines branches de l'art populaire par l'encouragement à sa recreation. » (Danilowicz 1912, n. p.)⁴⁰. La plupart des adeptes des principes régionalistes étaient alors si convaincus de l'effacement des productions populaires les plus originales qu'en avril 1908 Armand Dayot (1857 – 1934), directeur de la revue *L'Art et les Artistes* reconnut que l'on ne pouvait les laisser disparaître

« La Bretagne eut jadis un art national de toute beauté, cet art national, on peut le faire renaître par un effet de volonté. Il y a là une noble entreprise à tenter, digne de passionner des esprits généreux et qui ont au cœur l'amour de la Bretagne. Il n'est pas de patriotisme plus élevé que celui qui consiste à poursuivre une œuvre de résurrection nationale » (propos rapporté dans *Ouest-éclair*, daté du 20 mars 1910 du discours de Redon avril 1908 in Ely-Monbet 1908).

Quelques années plus tard, Joseph Stany-Gauthier, revenant sur la situation des arts appliqués et notamment des arts rustiques à la fin de la première décennie du XX^e siècle, renchérit en reconnaissant que

« les progrès considérables des moyens de transport et de communication [qui] arrivent à uniformiser le territoire français et, par conséquent, produisent la disparition des éléments pittoresques qu'on peut encore trouver dans quelques anciennes provinces, ont cru nécessaire de jeter un cri d'alarme. » (Stany-Gauthier, 1, 1929, n. p.).

Reliant un projet muséographique fondé sur la sauvegarde et la préservation de l'art populaire, « Héritier direct des plus vieilles traditions des races », à une entreprise de résurrection des arts rustiques, cet article du conservateur du Musée de Nantes fut, à ce titre, particulièrement éloquent de l'enchevêtrement des questions relatives à la sauvegarde des singularités régionales à celles se rapportant à la rénovation des anciennes pratiques décoratives vernaculaires sous l'égide d'un régionalisme devenu une véritable entreprise de

⁴⁰ Projet que Lahor avait également forgé dans *L'Art nouveau pour le peuple à défaut de l'art par le peuple*, en souhaitant assister à « la formation en chaque capitale de nos anciennes provinces d'un musée provincial ». À Bayonne, la mise en place du musée basque et de la tradition bayonnaise avait été préparée dès la création de la Société des sciences, lettres et arts de Bayonne en 1873 et s'était poursuivis à travers certains projets lancés à la suite du Congrès de la tradition basque de 1889 (Voir P. Hournat, « Historique de la Société des sciences, lettres et arts de Bayonne » in *Bulletin de la Société des sciences, lettres et arts de Bayonne*, 1973, nouvelle série n° 129, pp. 1 – 16).

résurrection des anciennes pratiques régionales.

Le cas breton.

Peu de temps avant, en Bretagne, les adeptes d'un régionalisme encore imprégné des préceptes de Maurras et de Mauclair s'étaient attachés avec les mêmes ambitions à la sauvegarde de ce qu'ils considéraient alors comme les caractéristiques ataviques d'une Bretagne immémoriale⁴¹. Promptement, François Vallée s'était ainsi donné pour mission la préservation de la langue bretonne afin de lutter contre l'effacement d'une culture régionale forgée sur le populaire, cela afin

« de rappeler aux Bretons qu'ils avaient eu des ancêtres glorieux et que s'il n'était pas utile de connaître le nom du problématique Pharamond ou de Louis Le Pieux, ennemi des Bretons, il était absolument nécessaire, sous peine de forfaire à sa race d'étudier les gestes glorieux des Warroch, des Nomenë, des Judicael et d'honorer les vieux saints qui ont fondé la Bretagne. » (Anonyme 1907, pp. 11 – 12)⁴².

L'Union Régionaliste Bretonne se donna donc pour principal objectif la reconnaissance de la culture bretonne et se devait pour cela d'encourager les artistes et les artisans à la rénovation de l'ensemble des activités et des pratiques artistiques considérées comme ataviques au sol armoricain. Il faut dire que dans la mesure où les membres de l'U.R.B. avait légitimé leur mouvement sur la réunion d'une somme de valeurs rurales et anti urbaines et avaient considéré ces pratiques comme indissociables de la définition de la

⁴¹ Mauclair qui avait reconnu *Le Figaro*, daté du 11 mai 1933, que « les mécomptes et les souffrances de beaucoup d'artistes proviennent de ce qu'on les a éloignés de la terre et qu'on a poursuivi d'une haine néfaste le régionalisme et la décentralisation. » (Mauclair in *L'Action Régionaliste*, mai 1933, p. 8). Une Bretagne immémoriale dont l'image avait pourtant été forgée, au début du siècle, par une littérature de voyage cherchant à révéler les monuments celtiques enfouis, selon leurs auteurs, au sein même des productions populaires bretonnes. Il est d'ailleurs nécessaire de relever que John Taylor, Charles Nodier et Alphonse De Cailleux s'étaient, eux aussi, inquiétés de la disparition des éléments constitutifs d'une société bretonne traditionnelle. Dans l'ouverture des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, ces derniers, tout en s'alarmant de l'imminence de la disparition des anciens us et coutumes populaires, avaient ainsi expliqué qu'ils devaient se « hâter de reproduire les ruines de la Bretagne, car la civilisation va y entrer par la Normandie [...] Chaque jour maintenant va effacer davantage ce que sa physionomie a d'original et de caractéristique. » [J. Taylor, Ch. Nodier & Al. De Cailleux, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, t. 1 Bretagne, Paris, 1821, p. 3].

⁴² Au Pays basque, la langue vernaculaire était également perçue comme le mortier d'un édifice traditionnel qui, chaque jour, tendait à se fissurer. Dans une correspondance adressée en 1868 au cardinal Lavigerie, Antoine d'Abbadie (1810 – 1897) lui rappela ainsi son « faible espoir de conserver la langue basque et, avec elle, les vraies traditions du passé. » (Bidart 2001, p. 244).

singularité bretonne, ceux-ci ne pouvaient courir le risque de les voir disparaître. Étudier et sauver l'art breton passait donc nécessairement par sa présentation au sein de manifestations à visées plus ou moins muséographiques ainsi que par des encouragements sans cesse renouvelés à la poursuite de pratiques artisanales considérées comme spécifiques au pays armoricain.

En 1908, l'Union, en organisant une exposition dans les salles de la mairie de Plougastel-Daoulas – une manifestation dont les buts étaient de présenter les dernières réalisations des membres de l'U.R.B. –, avait ainsi tenu à affirmer l'existence d'un art breton ancien et moderne. Notons que l'organisateur Alfred Ely-Monbet (1879 – 1915) fut, avec Jules Henriot (1866 – 1951), l'un des principaux exposants et que tous deux transposèrent au domaine de la décoration intérieure la volonté de bon nombre de régionalistes de voir continuer les traditions soi-disant ancestrales au sein d'une création industrielle. L'U.R.B organisa, de la sorte, diverses manifestations et expositions dont la plus importante fut associée à la première *Session normale des Arts appliqués* qui, convoquée hors de Paris, se déroula à Rennes du 16 au 30 avril 1922. Cet événement, qui avait conduit de hauts responsables ministériels dans la ville d'Anne de Bretagne, avait eu pour principal objectif de « mettre en valeur les progrès réalisés par les industries d'art bretonnes, soit qu'elles s'orientent dans le sens de l'art décoratif moderne soit qu'elles s'inspirent des caractères traditionalistes bretons. » (Anonyme, 4, 1922, p. 286).

Par leur volonté de sauvegarder les émanations d'un terroir armoricain qui étaient alors perçues comme les témoignages de son génie populaire et en encourageant la poursuite d'anciennes pratiques artistiques, l'U.R.B. contribua ainsi à la l'élaboration d'une logique esthétique fondée sur la mise en scène d'une pseudo continuité entre passé et présent tout en élevant le thème de la continuité entre tradition régionale et création contemporaine au rang de précepte artistique. L'importance de l'U.R.B. dans le processus de formation d'une telle esthétique fut donc si fondamentale que ce fut justement à propos de l'œuvre entreprise par ses membres que l'on vit la première association des termes de « régionalisme » et de « néo ». (Anonyme 1907, p. 22). Naturellement, les faïenceries quimpéroises (Henriot et de la Grande Maison dite H.B.), installées dans le quartier de Locmaria à Quimper, comme l'ensemble des créateurs et des ateliers alors considérés devaient participer à cette entreprise de relèvement de la culture armoricaine. Toutefois, si l'action entreprise par les membres de l'U.R.B. constitua l'un des jalons essentiels de la formation d'une esthétique régionaliste, il semble que leur démarche ne dépassa jamais véritablement les limites de la Bretagne tant celle-ci demeurait

spécifique à la culture bretonne et au débat régionaliste local.

La part de l'Union Provinciale des Arts décoratifs.

En 1908, la revue *L'Art et les métiers*, organe de l'Union Provinciale des Arts Décoratifs, publia une lettre ouverte dont l'auteur, constatant « la déchéance des industries régionales », rapporta la création de l'Union, fondée au Congrès de Besançon de 1907, qui devait coordonner tous les efforts utiles à la renaissance des arts décoratifs régionaux tout en appelant à la fin de la centralisation artistique (Anonyme 1908, p. 2). L'un des principaux objectifs de cette nouvelle fédération consistait donc à soutenir

« les initiatives individuelles ou collectives, notamment dans le domaine de : l'éducation artistique au public, l'enseignement professionnel et l'apprentissage, les expositions en France et à l'étranger, l'organisation professionnelle des artistes, artisans et ouvriers d'art » (Anonyme 1908, p. 3).

L'Union Provinciale des Arts Décoratifs avait surtout voulu remédier à la situation qui avait conduit le développement des industries d'art à priver « l'initiative et la production des petits artisans » (Millaud 1911, p. 103). Cette dernière entendait ainsi grâce à une réforme complète de l'enseignement artistique « remettre en honneur l'art de l'artisan [...] exciter [...] réveiller les forces engourdies, tant par l'effet du nivellement de l'exploitation industrielle que par une déplorable éducation artistique. » (Prouvé 1908, p. 4). C'est du moins ce qu'avait expliqué le député Charles-Maurice Couyba, à la suite du Congrès des Artisans Francs-Comtois de Besançon de 1907. Selon lui, la mission de l'Union consistait, en effet, à

« Restituer aux diverses régions de France leur activité propre, leur autonomie intellectuelle, artistique et industrielle par la rénovation du dessin et des arts décoratifs à l'école, à l'atelier, à l'usine. Démocratiser l'art en associant à sa compréhension, à son évolution, à ses productions, à ses expositions les forces vives du peuple : apprentis, ouvriers, artisans, artistes, syndicats professionnels, assemblées municipales, départementales, régionales. » (La délégation du Bulletin in *L'Art et les métiers*, juillet – août 1910, n° 7, p. 121)⁴³.

⁴³ Victor Prouvé, futur directeur de l'École des beaux-arts de Nancy avait justement expliqué à propos de l'Exposition de Toulouse qu'« en conviant les artisans d'art de toute catégorie et de tous les points de la France, l'esprit régional sera provoqué dans ce qu'il y a de meilleur et s'animera d'un souffle de nouvelle vie »

En 1911, le peintre Victor Guillaume (1880 – 1942), qui avait été en charge des questions relatives à la décentralisation et à la rénovation des arts appliqués lors du Congrès de l'Union de 1910, rédigea un article aux forts accents antidémocratiques dans lequel il dénonça la centralisation à outrance qui avait conduit à l'absorption de l'atelier par la fabrique d'art et « l'émasculature gratuite et obligatoire [dans les écoles d'art] des instincts naïfs et neufs, par l'étouffement des plus aptes. » (Guillaume 1911, p. 120 ; c.f. annexe 13). Dans cette publication, tout en revenant sur les problèmes de l'industrialisation des métiers d'art, le membre de la Société des Artisans Lorrains se lança alors dans une violente diatribe contre l'enseignement artistique aux « programmes inappropriés, l'aile défaillante du génie artisan » (Guillaume 1911, p. 120). Pour remédier à une situation qui avait conduit à la disparition progressive des anciens ateliers artisanaux, Guillaume souhaitait assister à la formation d'un enseignement artistique local cela afin que les différentes régions françaises puissent être dotées d'un art qui ne devait rien à Paris.

Deux ans auparavant, le thème de l'indispensable décentralisation artistique avait déjà été abordé par Émile Nicolas qui avait expliqué que ce mouvement de retour aux traditions régionales était la conséquence de « la prétention qu'ont les Parisiens d'imposer au reste du pays leur littérature et leur art » (Nicolas, 1, 1909, p. 90). En reprenant des aphorismes chers à Charles Maurras, Nicolas, dans un article consacré à l'École lorraine d'art décoratif, évoqua, de la sorte, l'influence néfaste de la capitale sur les jeunes artistes et le nécessaire retour à la vie provinciale :

« Depuis longtemps déjà le jeune écrivain ou le jeune artiste qui veut voir consacrer son talent se croit obligé – et souvent il l'est – de quitter le foyer paternel, la ville qui l'a vu naître et grandir, pour se plonger dans les intrigues, solliciter la protection des uns et des autres, se diminuant petit à petit vis-à-vis de lui-même, perdant peu à peu l'amour du travail sain et fécond ; comptant plus sur la puissance des recommandations que sur son énergie et sa valeur personnelle. [...], Mais les hommes qui voient juste, qui analysent avec sang-froid les causes de notre décadence, estiment que le retour à la vie plus proche du sol natal est le seul moyen de sauvegarder le renom de notre belle patrie, si riche en ressources de toutes sortes, mais que nous ne savons pas mettre en valeur. » (Nicolas, 1, 1909, p. 90).

La question éducative occupa donc une place essentielle au sein des différents congrès

(Prouvé 1908, p. 4).

organisés par l'Union. Tant Maurice Alet que Victor Guillaume proposèrent, en effet, une profonde réforme de l'instruction artistique qui était, selon eux, trop courte et sans référence aux traditions décoratives régionales.

Pourtant, selon Alet, remédier aux carences de l'apprentissage artistique et à l'insuffisance de l'enseignement professionnel, ne pourrait suffire à sauver le pays de sa « déchéance artistique » (Alet, 2, 1911, p. 131). Constatant les « goûts faussés d'une clientèle inavertie », l'ébéniste toulousain se proposait surtout de faire « l'éducation de l'acheteur », de réorganiser les musées, les Salons et les expositions ainsi que l'ensemble des diverses sociétés des Amis des Arts ou des sociétés d'Encouragement à l'art (Alet, 2, 1911, p. 131). Ce dernier présenta donc, à la suite du Congrès de Toulouse, un programme en six points appelant non seulement à « modifier l'organisation du travail, [mais également à] créer le style du XX^e siècle avec un caractère particulier à chaque région ». Ce programme devait ainsi :

« Encourager, par les soins de l'*Union provinciale*, l'organisation des expositions permanentes ou circulantes d'Art appliqué à l'industrie. Créer un service de conférences artistiques dans les provinces de France. Créer un comité supérieur élu par les groupements régionaux, chargé d'organiser toute manifestation utile à la rénovation des métiers régionaux.

2° L'État, les communes et les groupements intéressés seront engagés par l'*Union provinciale* à créer dans les musées des sections d'Art appliqué à l'industrie (art contemporain et régional), avec des œuvres achetées aux artisans régionaux.

3° Engager l'État et les sociétés qu'il subventionne à assurer à l'Art appliqué à l'industrie, comme à la peinture et à la sculpture, la place à laquelle il a droit.

4° Provoquer et favoriser la création de productions régionales par l'encouragement de l'État, des départements, des communes, et de toutes les organisations industrielles intéressées, sous forme de commandes, subventions, charges d'éducateurs, distinctions honorifiques aux artisans régionaux ayant donné des preuves et s'étant dévoués pour l'apprentissage.

[...]

6° Considérant l'importance de l'adaptation de l'édifice au sol sur lequel il soit s'élever en tenant compte de sa destination, de la matière, du caractère régional, et l'importance qu'il y aurait à appeler à la décoration de l'édifice toutes les industries nobles : fer forgé, céramique, vitrail, décoration murale, etc..., qui meurent faute d'être employées. » (Alet, 1, 1911, p. 70).

Avec la création de l'Union provinciale des Arts Décoratifs, l'esthétique régionalisme et, plus particulièrement son application dans le domaine des arts appliqués, se dota de l'appareil théorique qui lui manquait encore. Maurice Alet, Victor Guillaume, Victor Prouvé élaborèrent ainsi un véritable manifeste destiné à encadrer la formation et le développement

des futurs créateurs et des artisans régionaux. Source et programme, selon eux, d'une véritable rénovation des arts français.

De l'indispensable encadrement pratique.

L'action de l'Union Provinciale des Arts Décoratifs se concentra ainsi essentiellement à une œuvre de rénovation des métiers et des industries d'art fondée sur un idéal de renaissance des anciens styles régionaux et de défense des créateurs et des artistes. L'Union entendait, de la sorte, devenir l'intermédiaire entre les artisans et les chambres industrielles, organisme coordinateur des idées et des revendications régionales, ce qui conduirait, selon ses membres, à faciliter les revendications locales devant le Gouvernement et le Parlement (Grandigneaux 1908, p. 37). Pour cela, cette fédération d'artistes et d'artisans avait encouragé la multiplication des « expositions artistiques et régionales » dans différentes villes françaises afin de présenter au public les créations des artistes, artisans et ouvriers d'art, originaires de la région et des départements limitrophes. En mai 1910, Charles Ramarony, directeur des cours de la Société Philomatique de Bordeaux avait justement organisé, sous le patronage du Comité girondin de la Société pour l'éducation sociale, une conférence consacrée aux « ouvriers d'art à Bordeaux autrefois et aujourd'hui ». Nouant des liens avec diverses associations régionalistes – un groupe, formé en 1913, à Marseille s'était ainsi rapproché de la Société des Architectes des Bouches-du-Rhône –, l'action de l'Union connut un rayonnement relativement important sur l'ensemble du territoire national à l'exception peut-être de la Bretagne où l'U.R.B. monopolisa une grande part du régionaliste jusqu'en 1911⁴⁴.

Son influence fut d'ailleurs telle que le numéro de janvier 1913 de *L'Art et les métiers* mentionna l'intérêt de René Guilleré, alors président de la Société des Artistes Décorateurs, pour le rapport rédigé par une Commission spéciale de l'Union, réunie sous la direction de François Carnot (1872 – 1960), le président de la Société centrale des arts décoratifs. Un

⁴⁴ Le 29 octobre 1911 fut créée à Rennes la Fédération Régionaliste de Bretagne (F.R.B.). Dénommée en breton *Unvaniez Arvor*, elle fut le fruit d'une scission de plusieurs membres de l'U.R.B. Jos Parker (1853 – 1916) ancien vice-président de l'U.R.B. en devint le président. D'autres membres de l'U.R.B. – tels que Maurice Duhamel (1884 – 1940), Émile Masson (1869 – 1923), Jules Henriot, Camille Le Mercier d'Erm (1888 – 1978), Jean Choleau (1879 – 1965), Léon Le Berre (1874 – 1946) – quittèrent l'U.R.B. pour la F.R.B. prétextant que l'introduction d'éléments mondains étrangers à la cause bretonne et régionaliste avait pris le pas sur les fondateurs de l'Union et avait cherché à en faire un outil de propagande politique. Reprochant l'autoritarisme du président de l'U.R.B. qui entravait, selon eux, la liberté des sections, Masson comme Choleau appelèrent ainsi à une décentralisation et une autonomie qui pourraient permettre le développement des intérêts bretons dans le strict respect des traditions locales.

rapport qui appelait à l'organisation d'une manifestation spécialisée à tous les arts décoratifs appliqués à l'Architecture, au Mobilier et à la Parure cela afin de stimuler les efforts des artistes, des industriels et des ouvriers d'art. Cela alors que des artistes et des créateurs aussi différents qu'Eugène Feuillâtre (1879 – 1913), Georges Bastard (1881 – 1939) ou encore Eugène Gaillard (1862 – 1933) adhèrent à l'Union et participèrent aux congrès et aux diverses manifestations organisées dans les métropoles régionales.

Reprenant des thèmes en vogue dans la littérature critique nationale, plusieurs des membres de l'Union en vinrent donc à présenter les créations populaires comme les héritières d'une tradition artistique nationale, d'une tradition capable d'initier un renouveau esthétique. Jusque-là limitée à certains groupes d'artistes et d'artisans, la question de l'élaboration d'un style national moderne fondé sur la poursuite d'anciennes traditions décoratives devint, au travers des actions menées par la fédération, une problématique essentielle pour nombre de critiques et de créateurs nationaux. À la suite du Congrès de l'Union Provinciale des Arts Décoratifs de Toulouse de 1910, le journaliste Armand Praviel (1875 – 1944) lança ainsi, dans la revue *Art et Industrie*, un appel au développement d'un style languedocien :

« Aidez-nous à perfectionner ce style languedocien, que notre meilleur espoir est de voir inscrit sur nos habitations, nos meubles, nos intérieurs, et sur le plus infime des objets usuels, nécessaires à la vie la plus humble comme la plus fastueuse ; aidez-nous en achetant ce que nous faisons déjà, en nous exprimant désirs ou besoins pour des œuvres à venir. » (Praviel 1910, n. p.).

À une époque caractérisée par l'émergence d'un « mouvement de sympathie pour les mobiliers bretons, normands, alsaciens ou provençaux », la création d'un art décoratif local fut, dès la fin de la première décennie du XX^e siècle, l'objet de nombreuses attentions dans lesquelles se trouvaient généralement mêlées diverses problématiques tant liées à la rénovation des arts décoratifs qu'à la question de l'élaboration de styles régionaux modernes (Praviel 1910, n. p.). Il faut dire que malgré les différentes tentatives de sortir les arts décoratifs français de la débâcle de l'Exposition universelle 1900, l'art décoratif était, selon Frantz Jourdain, toujours considéré en France à la veille de l'Exposition internationale des arts décoratifs de 1910, « en Cendrillon, en bâtard, en parent pauvre qu'on veut ignorer et qu'on fait manger à la cuisine. » (Jourdain 1909, p. 80). Pourtant, malgré les nombreuses actions menées pour la reconnaissance des qualités esthétiques des arts appliqués, Albert Darras et Paul Soubrier constatèrent, dans le rapport de l'Exposition universelle et internationale de

Bruxelles de 1910, que ce qui continuait de différencier clairement la Section Allemande des autres Sections étrangères était toujours l'unité de forme dans l'ensemble (Darras et Soubrier 1910, p. 18).

Succès et rayonnement.

Entre 1905 et 1914, de nombreuses personnalités issues des milieux artistiques, économiques, littéraires et politiques se penchèrent de la sorte sur la question de la rénovation des anciennes industries rurales et plus particulièrement sur la problématique de la référence rustique dans le champ artistique national. Plusieurs critiques, à l'image d'Émile Nicolas qui avait reconnu en 1909 « que la tradition doit jouer un grand rôle dans l'éducation de l'artiste et de l'artisan » (Nicolas, 1, 1909 p. 93), encouragèrent ainsi activement les créateurs à suivre et à reprendre les traditions décoratives régionales.

En 1911, le directeur de l'École des arts décoratifs de Strasbourg, François Ruppert Carabin (1862 – 1932), publia une « Tribune ouverte », dans laquelle il appela à une « *production réellement régionale* ». Deux ans plus tard, ce fut au tour de Claude Roger-Marx de se montrer particulièrement intéressé par le mouvement de reviviscence des industries populaires qui devait, selon ce dernier, « activer le retour à la simplicité, à la clarté qui constituent le fond même de la tradition nationale » (Marx 1913, n. p.). La même année, dans *L'Art décoratif*, Georges Cochet dit Pascal Forthuny (1872 – 1962), en s'élevant contre la disparition des arts régionaux, reconnut également l'existence d'un « devoir français » qui devait conduire les créateurs à « rechercher dans toutes nos provinces, les traces de tout ce qui illustra jadis tant de centres de productions artistiques et industrielles. » (Forthuny, 1, 1913, p. 221). Forthuny, pénétré des préceptes de l'art dans tout, se proposa alors d'associer à ce revivalisme des traditions régionales les créateurs locaux afin de voir « un art actuel bientôt fleurir en un judicieux et sain rappel de nos arts d'autrefois. » (Forthuny, 2, 1913, p. 267).

De concert avec ce mouvement, des associations et des groupes tels que l'Union Régionaliste Bretonne, le Comité breton des Petites Industries ou encore la Ligue nationale pour le relèvement des Industries rurales préparèrent diverses manifestations afin de faire découvrir la richesse des expressions artistiques régionales⁴⁵. En février 1910, l'U.R.B, forte

⁴⁵ La Ligue pour le relèvement des Industries rurales et agricoles s'était ainsi donnée pour tâche de relever l'industrie dentellière bretonne tant d'un point de vue artistique qu'économique. En s'appuyant sur les

alors de plus de 690 membres, organisa une exposition à Vitré. La même année, la Société des Artistes Méridionaux avait, quant à elle, présenté à Toulouse en collaboration avec l'Union Provinciale des Arts Décoratifs une exposition interrégionale d'arts décoratifs.

L'objectif de ces manifestations étant bien évidemment de témoigner de la capacité des artisans régionaux à produire un art décoratif moderne inspiré des traditions décoratives locales à une époque où l'industrialisation tendait à remettre en question leur rôle. Intimement lié aux diverses questions inhérentes à la place des arts appliqués dans le champ artistique, le développement d'une esthétique régionaliste dans le domaine de la décoration apparaît donc bien être le fruit de l'appropriation par les régionalistes de la problématique de la rénovation des anciennes industries d'art populaire et de son élévation au statut de véritable projet artistique. Toutefois, loin d'être la conséquence de l'application de préceptes décentralisateurs à la question artistique, le régionalisme esthétique semble d'abord s'être bâti sur les nécessités de concevoir un art décoratif moderne fondé sur l'impérieuse exigence de la préservation des anciennes traditions décoratives locales. Aussi, tandis que se distendaient selon Alain Fauré « les mécanismes traditionnels de transmissions du savoir et du pouvoir » (Faure 1995, p. 147) et que les industries d'art provinciales traversaient pour Jean-Gabriel Lemoine et l'essayiste stéphanois François Jean-Desthieux (1883 – 1944), auteur en 1919 de *L'Évolution régionaliste, une triple crise*, « d'initiative », « d'invention ou d'imagination » et « d'apprentissage », les traditions régionales furent diligemment présentées comme « génératrices d'originalités » (Jean-Desthieux, 1925, p. 102 et 110). Le 6 décembre 1922 lors du Congrès de la Fédération régionaliste française, ces deux auteurs présentèrent ainsi leur rapport sur *Le goût moderne et les expressions provinciales dans l'art décoratif*. Dans celui-ci publié en appendice à l'ouvrage de François Jean-Desthieux *Qu'est-ce que l'Art moderne ?*, Jean-Desthieux et Lemoine expliquèrent alors que l'une des principales richesses du pays provenait de l'exportation de produits locaux et que celle-ci était sur le point de disparaître tant les industries d'arts provinciales traversaient une crise qui les menaçaient de décadence (Jean-Desthieux, 1925, p. 102). Les auteurs du *Rapport sur le Goût moderne dans les expressions provinciales dans l'art décoratif* arrivèrent alors à la conclusion que de nombreux thèmes populaires pourraient être « adaptés aux besoins nouveaux [et] composeraient pour les artistes décorateurs un trésor à nul autre pareil » (Jean-Desthieux 1925, p. 110). À l'aube de l'Exposition des Arts décoratifs et Industriels de 1925, les tenants d'une idéologie régionaliste

divers comités régionaux créés en 1916 et en cherchant à maintenir les anciens ateliers de tissage, elle avait suscité, selon, Maurice Facy, « un renouveau de l'industrie locale en assurant aux ouvrières du travail à domicile » (Facy, 1, 1913, p. 100). À tel point que pour Facy, cette ligue, dont le siège était à Paris au 35, rue Vaneau, occupa une place essentielle dans le mouvement régionaliste.

s'étaient donc déjà approprié la question de la rénovation des industries d'art locales et entendaient en faire l'une des justifications du bien-fondé de leurs revendications sous couvert de la sauvegarde des traditions régionales.

Chapitre 3 : Vers une esthétique de la tradition.

Régulièrement entendue comme le fruit du développement d'un tourisme balnéaire ou comme la conséquence des diverses attentions dont ont été l'objet les cultures rurales depuis le milieu du XIX^e siècle, l'émergence d'une certaine thématique régionaliste dans les arts décoratifs durant les premières années du XX^e siècle trouva, donc, son origine dans la volonté de nombreux artistes de revenir à une création considérée comme « simple » et « honnête ». Cette volonté étant intimement liée, comme nous l'avons vu, à la prise de conscience de la menace représentée par une concurrence étrangère pour les artisans nationaux et à l'intérêt que plusieurs membres d'associations régionalistes nourrissaient alors pour certaines questions d'ordre esthétique. C'est ainsi que les premières années du siècle se distinguèrent pour avoir assisté à l'émergence d'un intérêt commun à de nombreux créateurs pour les anciennes pratiques décoratives régionales. Des décorateurs et des artisans – tel Alfred Ely-Monbet qui avait ouvert à Caurel en 1906 l'Atelier de Saint-Guérolé – s'inspirèrent ainsi ouvertement de ce que l'on appelait alors « l'art régional ». Dans cet atelier, Ely-Monbet souhaitait remédier au tout mécanique et surtout déjouer les séductions de la ville en proposant une nouvelle symbiose de l'art, de l'artisanat et d'un régionalisme breton. En 1905 déjà, Mathieu Gallerey avait présenté un mobilier de salle à manger largement inspiré du mobilier paysan à un concours de « Mobiliers pour habitation à bon marché » organisé au Grand Palais. Afin de répondre au règlement du concours – la « création de types de mobiliers artistiques en même temps que simples et peu coûteux, appropriés aux besoins et aux ressources des travailleurs, en tenant compte des lois de l'hygiène et des progrès réalisés dans l'habitation moderne –, Gallerey avait ainsi présenté un « mobilier de planche » dont un vaisselier formellement très proche d'anciens ouvrages populaires (Verneuil, 2, 1905, p. 116)⁴⁶.

⁴⁶ Vers 1912, le sculpteur Marcel-Edouard Sandoz (1881 – 1871) imagina un bahut destiné à un pavillon de chasse d'après un ancien meuble suisse (reprod. in *L'Art décoratif*, 1913, p. 233). Neuf ans plus tard, Mathieu Gallerey et Henri Rapin (1873 – 1939) avaient, quant à eux, présenté au Salon des Artistes Décorateurs une « salle à manger provinciale » (Fréchet 1922, n. p.).

Aussi, tandis que les précédents locaux passèrent pour une inédite source esthétique, nombreux furent les appels lancés aux créateurs afin qu'ils reviennent à une création artisanale et qu'ils suivent les exemples fournis par les précédents locaux. Le 19 novembre 1916, Maufra, dans le rapport qu'il rédigea en vue de la création d'une école ouvrière en Bretagne, avait, en reprenant une idée qu'il avait déjà exprimée dans *L'Appel aux Bretons de 1898*, expliquer que l'un de ses principaux buts était d'« organiser un mouvement d'art s'appuyant sur les métiers, sur les artisans, qui sont les créateurs directs, en même temps que les conservateurs des traditions » (Morel 1995, p. 23). Maufra et plusieurs rénovateurs bretons souhaitaient ainsi

« voir exécuter non des recherches de l'art pour l'art, mais des recherches vers l'art pratique pour des objets du quotidien... Nous inculquerons la connaissance et l'amour de leur métier [...] tout en créant des produits de leur terroir. » (*Projet pour la création de l'École Ouvrière Régionale*, 14 novembre 1916, collection privée in Morel 1995, p. 23).

En 1913, l'historien Maurice Facy (1881 – 1953) dans un article consacré au meuble breton paru dans la revue *L'Art décoratif* avait justement reconnu que la plupart des meubles modernes étaient pour la plupart d'un type courant et surtout « d'une esthétique déplorable et d'un goût douteux, si on se place au point de vue de l'art breton. » (Facy, 2, 1913, p. 179). Pour sauver l'art du meuble de cette production qui selon lui amènerait la ruine d'une industrie d'art locale florissante, il était donc indispensable de retrouver la tradition perdue. De revenir, comme l'avait fait Ely-Monbet à Caurel aux motifs bretons et à l'adaptation du décor celtique à des formes de meubles très modernes. Toutefois, Maufra et Maurice Facy ne furent pas les seules personnalités proches du mouvement régionaliste à encourager les créateurs à revenir aux sources d'un art considéré comme authentique. Claude Roger-Marx, Gabriel Mourey, Louis Vauxcelles, Maurice Pillard-Verneuil, François Rupert-Carabin, Henri Clouzot, Victor Prouvé, soutinrent également plusieurs projets de reviviscence de pratiques décoratives locales. Les premières années du XX^e siècle doivent ainsi être distinguées pour avoir assisté à la conception d'un système esthétique inédit au sein duquel un désir de retour à la supposée « sincérité » de la vie rurale conjuguée à la volonté d'élaborer un style populaire moderne conduisirent de nombreux créateurs à appeler à la rénovation des traditions régionales.

3.1. La tradition en expérimentation. Le cadre éducatif.

De concert avec les premières entreprises de recréation d'une architecture régionale moderne, les premières années du XX^e siècle assistèrent donc à la naissance d'un mouvement de réinterprétation des anciennes pratiques décoratives locales dans le domaine des arts appliqués. En 1913, Maurice Maignan, en adaptant le principe d'harmonie décorative à la cause régionaliste, avait d'ailleurs reconnu dans un article publié dans la revue *L'Art décoratif* que les arts décoratifs comme l'architecture, en s'inscrivant dans un lieu spécifique, en devaient les motifs⁴⁷. Or, si à ce jour les conditions de formation de cette sensibilité particulière aux créations populaires nous sont maintenant connues, celles de son application au champ de la décoration n'en demeurent pas moins, à ce stade, encore nébuleuses. En conséquence, il est maintenant essentiel de s'intéresser aux moyens mis en œuvre par les tenants de la pensée de Jean Charles-Brun afin de soutenir le développement d'un art décoratif régionaliste.

Aux sources d'une éducation pratique et artistique régionale.

Entre 1850 et 1860, alors que l'essor industriel et économique du pays avait conduit de nombreuses municipalités à venir en aide à des entreprises locales qui avaient alors besoin de dessinateurs de modèles, apparurent les premières formes d'éducation artistique pratique. Aussi, tandis que le dessin resta longtemps le fondement de l'instruction dispensée dans ces écoles, la fin du XIX^e siècle vit apparaître un enseignement plus spécialisé nettement tourné vers la production industrielle. Charles Blanc, après être redevenu directeur de la section des Beaux-Arts au ministère de l'Intérieur entre 1870 et 1873 et qui était pourtant un vigoureux défenseur de l'ancienne hiérarchie esthétique et notamment de l'idée selon laquelle la production artisanale devait être contrôlée par un système identique à celui mis en place dans l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, avait ainsi défendu l'idée de la création d'un

⁴⁷ Selon lui, en effet, « On affirme bien, par exemple, qu'un bibelot doit s'associer au meuble qui le reçoit, le meuble à l'appartement, l'appartement à la maison ; on admet encore que la maison doit s'harmoniser avec ses entours immédiats (jardins et dépendances), mais trop souvent, on s'arrête là. Pourtant, il reste à situer la maison et ses dépendances dans la région, c'est-à-dire en accord avec les caractéristiques d'un lieu. La maison devient un motif de la région, de même que nous avons considéré le bibelot, motif du meuble. » (Maignan 1913, p. 227).

enseignement d'un art appliqué haut de gamme fondé sur une fabrication en série limitée ou de pièces uniques faisant appel à des collaborations d'artistes et d'artisans réputés.

En 1884, Léon Charvet (1830 – 1916) alors directeur général de l'inspection de l'enseignement de dessin, souhaitant voir se multiplier des centres de formation adaptés à l'industrie locale, avait, quant à lui, demandé la réorganisation des différentes écoles de dessin existantes afin de les transformer en école d'art industriel. Par ailleurs, l'inspection avait proposé la signature d'une convention aux écoles des beaux-arts de province si elles accédaient au statut d'école régionale et si elles ouvraient une section d'art décoratif. Les premières sections d'art appliqué apparurent ainsi dans plusieurs écoles des beaux-arts autour de 1878 (Laurent 1998). En 1881, un Ministère des Arts fut créé qui scella les premières collaborations entre un enseignement professionnel et un enseignement artistique. Antonin Proust (1832 – 1905), devenu secrétaire d'État aux Beaux-Arts en 1881, institua une commission d'enquête chargée de veiller à la prise en compte des arts appliqués qui s'appuya notamment sur l'inspection des sections créées tout en créant de nouvelles (Roubaix, Bourges, Nice, Limoges).

Toutefois, ce ne fut véritablement qu'à la suite de l'Exposition universelle de 1900, que plusieurs critiques, inquiets de l'état de la formation artistique en France, proposèrent de réformer l'instruction technique et artistique dispensée dans les écoles des beaux-arts. Nombre d'entre eux trouvaient, en effet, leur enseignement beaucoup trop théorique contrairement à celui donné dans les *Vereinigte Werkstätten für Kunst und Handwerk* (organisation créée en 1897 afin de produire et de diffuser les créations des ateliers allemands) ou dans les écoles anglaises notamment dans la *Royal School of Art Needle Work*. En 1904, Maurice Pillard-Verneuil, remarquant « qu'au lieu de créer des ateliers artistiques ainsi que cela existe en Allemagne, en Autriche, les artistes [français] continuent à lutter isolément et, semble-t-il, sans grand espoir de vaincre » et tout en reprochant notamment aux différentes écoles françaises d'avoir formé des êtres hybrides et incomplets, souhaita qu'on développe un enseignement destiné à de futurs artisans et

« non [à] de prétendus artistes. Car ceux-ci n'ont, d'un côté, aucune idée suffisante des connaissances pratiques, qu'ils devraient posséder comme artisans, et, d'un autre côté, ils manquent de la culture esthétique, de la connaissance approfondie des arts du dessin et du modelage que doit posséder l'artiste. » (Pillard-Verneuil 1904, pp. 101 – 102).

Concurremment à cette volonté d'assister à la naissance d'un enseignement artistique pratique, de nombreuses personnalités, proches des idées régionalistes, encouragèrent alors la fondation d'écoles et d'ateliers d'art sur l'ensemble du territoire national. En 1921, Victor-Émile Sedeyn souscrivit particulièrement à cette « régionalisation » de l'enseignement qui aurait permis, selon le rédacteur du *Figaro illustré*, de remédier principalement à un certain effet de mode pour le rustique :

« Revenus à leur pays d'origine, les ouvriers formés à cette école [celle d'Alfred Ely-Monbet], dans la paix et la beauté des Montagnes noires, ne pourront pas oublier cet enseignement puisé aux sources les plus profondes du terroir et de la race. Au milieu de la banalisation rapide du mobilier rustique, provoqué par l'accaparement des grandes villes, leurs travaux garderont l'empreinte des idées inculquées et des procédés appris » (Sedeyn 1921, pp. 100 – 101).

Il faut dire que toute la première moitié du XX^e siècle, de nombreux fabricants et distributeurs de mobilier proposèrent des copies de meubles régionaux à un public urbain. Les catalogues des Etablissements Francisques Girard, du *Printemps* ou ceux des *Galeries Lafayette* sont, à ce titre, particulièrement édifiants quant au nombre, à la qualité, mais plus encore à la banalité de ces fabrications végétant généralement entre des copies et des adaptations de la notion de « style rustique » (c.f. annexe 41). En 1936, les Etablissements Girard publièrent justement un important catalogue, intitulé *L'Art rustique et les styles anciens dans la décoration d'intérieur*, associant des considérations esthético-ethnographiques à une démarche commerciale. Dès l'introduction, Francisque Girard avait d'ailleurs prévenu :

« L'ouvrage que nous présentons aujourd'hui s'adresse en même temps au Décorateur, à l'Architecte, à l'Amateur, au Collectionneur et à tous ceux qui, pour la décoration de leur intérieur, pour l'ameublement d'une villa, d'un château, d'un appartement, d'un rendez-vous de chasse, ou d'une gentilhommière, aiment à trouver des renseignements précis sur la question si complexe de l'Ameublement » (Girard 1936, p. 7).

Après avoir consacré plusieurs chapitres aux meubles bressans, qui n'excédaient toutefois pas un dixième du volume de l'ouvrage, l'auteur du catalogue se proposait non seulement de montrer le « parti que l'on peut tirer des meubles d'autrefois qui, dans leur état actuel, ne répondent plus à nos besoins modernes », mais également de renseigner ses lecteurs « sur la décoration proprement dite : papiers peints, peintures, boiseries, tentures, rideaux, vitrages ; sur la ferronnerie d'art, sur les meubles marquetés, les meubles laqués » – c'est-à-

dire sur tout un « univers » rustique (Girard 1936, p. 8).

Face à de telles dérives, plusieurs critiques et adeptes d'une esthétique régionaliste s'élevèrent donc contre des fabrications industrielles qui avaient souvent réduit les répertoires décoratifs populaires à des formules stylistiques d'une indigente pauvreté et qui n'avaient souvent de « style » que le nom.

Le régionalisme et la question éducative.

Rapidement les régionalistes s'emparèrent ainsi de la problématique de la formation d'une éducation visant à faire des artistes des artisans. Il faut dire que la question du développement d'un enseignement technique et artistique et plus particulièrement celle de la création d'écoles régionales se trouvait singulièrement en résonance avec leur projet de rénovation des anciennes industries d'art local. Un article de Maurice Maignan consacré au VIII^e Salon de la Société des Artistes Décorateurs dans la revue *L'Art décoratif* fut, à ce titre, particulièrement éclairant quant aux liens existants entre le constat dressé par de nombreux critiques de la nécessité de réformer l'éducation pratique et esthétique dispensée dans les écoles d'art et le projet régionaliste visant à doter l'ensemble des provinces françaises d'un décor spécifique (Maignan 1913, pp. 321 – 326).

Dans celui-ci le sculpteur, reprochant à certains critiques leurs appels à faire de l'adéquation de l'œuvre et du milieu un principe esthétique sans que ces derniers n'aient fourni, selon Maignan, une quelconque méthode – « Ah ! comprenez-vous la déception de l'artiste qui, sincèrement, a cherché à s'éveiller à un concept d'art collectif, et qui ne s'est vu guidé que par des mots inexpliqués ? » (Maignan 1913, p. 326). Maignan proposa alors la poursuite des anciennes traditions décoratives locales. Selon lui, l'uniformisation artistique fondée sur la recherche d'un style moderne qui était alors préconisée par de nombreux critiques ne pouvait qu'être illusoire tant celle-ci était régie par des formules arbitraires et floues procédant avant tout de la volonté d'élaboration d'un style parisien. Par conséquent, il était indispensable que le régionalisme dépasse le « retour aux styles patoisants » et devienne une véritable entreprise de « *mise en valeur des spécificités esthétiques locales* » (Maignan 1913, p. 323). Pour Maignan, le régionalisme se devait donc d'être une « mise en pratique d'une science des harmonies ethno-topographiques, déterminant des modes de construction et de décoration appropriés » (Maignan 1913, p. 323). Or, selon ce dernier, un tel programme était particulièrement vaste et l'on se devait d'établir un « plan d'ensemble de ses efforts »,

par crainte « qu'un régionalisme parasitaire l'étouffe par ses petits salons d'amateurs, ses décentralisations de cabotins, ses petits musées d'archéologie bibelotière, et ses « syndicats d'initiative » mercantiles » (Maignan 1913, p. 323)⁴⁸.

Trois ans auparavant, dans son article « Le régionalisme dans l'art », Charles Beauquier avait déjà appelé à la création « d'universités, de grands magasins, d'écoles des Beaux-Arts, etc... En un mot de tout l'outillage nécessaire à l'éducation des savants, des littérateurs et des artistes » (Beauquier 1910, n. p.). En 1910, la présentation, dans la revue *Art et Industrie*, de l'École Nationale des Arts Industriels de Roubaix comme l'« un des plus remarquables résultats de l'effort régionaliste », apparut, à ce titre, particulièrement révélateur du rôle désormais dévolu à la pensée régionaliste dans le mouvement de formation d'une éducation artistique provinciale (Anonyme 1910, n. p.). La création de cette école pourtant été le fait d'une nouvelle prise en compte de l'importance économique du secteur de la filature à la fin du XIX^e siècle. Son auteur, en décrivant l'initiative prise par la municipalité de Roubaix comme la conséquence d'une impulsion régionaliste, atteste en cela parfaitement de l'emprise des prérogatives régionalistes en matière d'enseignement artistique⁴⁹. Pourtant, il est aujourd'hui manifeste que le mouvement de création de ces différentes écoles d'art appliqué qui ponctua la fin du XIX^e siècle ne fut pas l'une des conséquences de considérations régionalistes précoces en matière esthétique, mais celle d'une entreprise de restructuration des écoles d'enseignement artistique et pratique.

Lors de la fondation de l'Union Provinciale des Arts Décoratifs, plusieurs des membres de la fédération avaient souhaité assister à un réveil provincial initié par le soutien et le développement de véritables politiques locales et notamment d'un enseignement artistique régional. Certains d'entre eux, au premier rang desquels se trouvait Victor Prouvé, avaient d'ailleurs vivement insisté pour le développement d'une éducation esthétique et pratique. Devant un industrialisme dont l'emprise gagnait, selon ses membres, toutes les branches du travail, l'Union entendait ainsi non seulement s'opposer à une centralisation à outrance et de « susciter une organisation nationale nettement décentralisatrice en matière d'art décoratif »

⁴⁸ Selon Maignan ce « qu'il faut « entendre par régionalisme artistique, c'est la mise en valeur des spécificités esthétiques locales. Et ce n'est pas plus à confondre avec un sentimental retour aux styles patoisants, qu'avec le volontaire mépris de ces écoles régionales qui n'en portent que le nom, telle l'école d'art de Nancy, dont le « moderne » peut-être curieux en soi, n'est qu'une pénible hérésie sur la terre lorraine. » (Maignan 1913, p. 323).

⁴⁹ En 1876, le Conseil Municipal de Roubaix, souhaitant assister au développement d'une formation artistique adaptée aux besoins d'une ville industrielle, vota à l'unanimité la création d'un enseignement de tissage et de la teinture ainsi que la fondation d'un établissement « destiné à réunir les cours publics actuellement existants à Roubaix, avec leurs collections, le musée artistique et industriel, la bibliothèque, ainsi que tous les autres cours » (Anonyme 1910, n. p.).

(Grandigneaux 1908, p. 34)⁵⁰. Dès 1908, Émile Grandigneaux avait particulièrement insisté, dans un article intitulé « Réveil des provinces », sur les méfaits de la centralisation artistique et sur la nécessité de réformer l'enseignement jusque-là dispensé dans les écoles du pays.

L'Union Provinciale des Arts Décoratifs et le relèvement de l'apprentissage artisanal.

Imprégné des idées de Barrès, de Camille Mauclair ou encore de l'auteur de *La Terre qui meurt*, René Bazin (1853 – 1932), qui voyait dans la ville un lieu de perte, de déracinement et d'aliénation culturelle, Grandigneaux et à travers lui les membres de l'Union se firent les chantres d'un mouvement de réaction régional contre le modèle culturel parisien dominant. Appelant à la rénovation des directions jusque-là suivies par les artistes et les artisans, ceux-ci souhaitèrent donc remédier à une situation qui condamnait régulièrement les initiatives régionales en matière d'enseignement artistique. Gaston Quenioux, dans le premier numéro de *L'Art et les métiers*, avait d'ailleurs annoncé que les objectifs de l'Union Provinciale des Arts Décoratifs devaient aussi se rapporter

« à l'éducation même des enfants qui seront les artisans futurs. D'où, d'une part une organisation que l'Union provinciale veut créer pour donner aux efforts trop peu fructueux, parce que disséminés, la cohésion nécessaire et, d'autre part une éducation qu'il faut améliorer, car cette éducation, laissée entièrement aux mains de l'État, est jusqu'ici restée trop générale pour intéresser particulièrement les ouvriers d'art ou les artisans. » (Quenioux 1908, p. 16). Et celui-ci de lancer tel un mot d'ordre que la « question de l'éducation est primordiale, et il faut sérier nos efforts, c'est à la résoudre que nous devons d'abord nous attacher. » (Quenioux 1908, p. 16).

Quenioux, soucieux du relèvement des industries artistiques nationales et rejoignant le désir de nombreux régionalistes de voir se développer en France une nouvelle organisation

⁵⁰ À la suite du Congrès de Dijon de 1912 et de l'assemblée générale qui lui avait été associée, l'Union avait redéfini ses statuts. Selon l'article 2, l'Association avait désormais pour but : « De favoriser, dans différentes provinces de France, la rénovation et le développement des métiers et des industries d'Art et de veiller à la défense de leurs intérêts artistiques ; De préparer l'avenir, grouper les intelligences éparses, provoquer toutes les bonnes volontés, appeler tous ceux qui comprendront combien peut être salutaire, bienfaisant "l'effort collectif" en se vouant avec un entier désintéressement "personnel" au relèvement moral des hommes de métier ; D'établir des rapports constants et fraternels entre les artistes, artisans ou les groupes régionaux préoccupés des mêmes intérêts ; D'organiser dans les différentes régions des congrès chargés d'étudier successivement ces intérêts au point de vue tant général que régional. D'ouvrir des concours ; D'organiser des conférences et des expositions ; De provoquer l'organisation de musées, de bibliothèques fixes et roulantes et de faciliter l'achat d'œuvres artistiques ; De publier, qu'il [sic.] y a lieu, un Bulletin, etc., etc. » (Anonyme 1913, p. 1).

locale de l'enseignement artistique, encouragea ainsi un rapprochement entre les artistes, les artisans, les ouvriers d'art et les industriels tout en appelant à la rénovation des anciennes écoles provinciales :

« Dans les centres d'art provinciaux constitués, de nouvelles écoles d'art présentant une originalité native pourront se développer sans contrainte et nous ramener aux belles époques artistiques de notre histoire. *L'Union Provinciale* [...] pourra organiser tour à tour, dans chacun des grands centres commerciaux, des manifestations nationales montrant au pays tout entier les résultats utilement obtenus. Alors notre belle Patrie aura vite repris son ancienne prépondérance sur le goût mondial, car elle présentera à l'univers tout entier une admirable efflorescence esthétique composée d'œuvres variées, d'écoles diverses, mais toujours harmonieuses, grâce à la perfection reconquise et coordonnée par nos maîtres professionnels. Il importe, en effet, contrairement au déplorable état de chose actuel, que les artistes, artisans, ouvriers d'art et industriels d'art aient des rapports beaucoup plus directs et apprennent à mieux se connaître par les études de leurs syndicats respectifs. » (Quenioux 1908, p. 22).

Ce n'est toutefois qu'à la suite du Congrès de Toulouse de 1910 de l'Union Provinciale des Arts Décoratifs que la question d'un enseignement artistique régional fut véritablement évoquée, et cela bien que l'idée d'une formation fondée, selon Émile Sedeyn, sur une volonté de « continuer » les traditions locales avait déjà pris corps dans de nombreuses écoles régionales⁵¹. Aussi, afin de se prémunir d'une concurrence étrangère et d'une décadence urbaine, les membres de l'Union, au regard de l'échec de la formation dispensée dans les écoles professionnelles, appelèrent alors à la création d'« écoles d'apprentis » qui permettraient de compléter l'enseignement que les élèves avaient jusque-là reçu dans les ateliers patronaux. Maurice Alet, professeur d'art industriel à Toulouse et membre de la Société des Artistes Méridionaux, en vint, lors du Congrès de 1911, à mettre sur pied un programme éducatif mêlant principes rationalistes, soucis pédagogiques et préoccupations régionalistes :

« Tous les congrès ou les groupements qui ont étudié la question de l'apprentissage, Vachon et Nocq dans leurs enquêtes sur les industries d'art en France, ont constaté que si l'atelier patronal possède et peut encore faire de bonnes mains, ouvrier, contremaitre et patron sont incapables de créer : on pastiche les styles anciens, on ne crée pas les formes nécessaires à nos besoins nouveaux du XX^e siècle. Si donc l'atelier peut continuer à former la main, il est inapte à l'éducation du cerveau et il faut lui adjoindre l'organe de cette éducation : *l'École d'apprentis*.

⁵¹ Les élèves de l'École des beaux arts de Nantes avaient, en effet, commencé, dès les premières années du XX^e siècle, « à composer, selon Émile Sedeyn, des motifs décoratifs modernes en empruntant à l'art breton ses éléments les meilleurs et les plus caractéristiques » (Sedeyn 1921, p. 98).

Tout le monde est d'accord sur la faillite de l'École professionnelle, créée cependant pour ce but. Son défaut consiste à recruter au hasard ses élèves et en nombre trop élevé pour les besoins de l'industrie, pour les enfermer chez elle sans aucune relation avec la vie artisanale extérieure et avec un programme qui fait des déclassés ou des fonctionnaires et non des artisans. L'atelier patronal au contraire proportionne automatiquement le nombre aux besoins des industries de la région. » (Alet, 1, 1911, p. 66).

Alet, en reprenant la proposition émise par l'Association des inventeurs et des artistes industriels de Paris d'encourager la formation de groupements professionnels qui assureraient une éducation artistique dans les diverses régions françaises, proposa la création d'un nouveau système d'enseignement fondé sur un rôle accru des ateliers patronaux, tout en leur assignant la mission de la conservation d'un style régional⁵². L'école, selon ce dernier, se devait d'être

« un laboratoire d'expériences d'où sortiront les procédés nouveaux, les nouvelles adaptations de la matière, où on recherchera les caractères propres à donner et conserver à la production le style à la fois contemporain et régional. » (Alet, 1, 1911, p. 69).

Le projet décentralisateur de l'Union Provinciale des Arts Décoratifs, au même titre que la création d'une section artistique au sein de l'Union régionaliste bretonne, furent ainsi particulièrement éclairants quant à l'importance accordée à la question d'un enseignement régional en France. Il faut dire que ces fédérations, en souhaitant faciliter les collaborations entre les artisans et industriels, n'avaient pas pour seul objectif de remédier à la faillite d'une éducation artistique en crise, mais celui de garantir et de supporter le mouvement de renaissance provinciale. D'ailleurs Alet n'avait-il pas projeté qu'« en faisant appel aux hommes de métier capables de collaborer à cette reconstitution » et tout en mettant en contact les groupes d'artisans et d'ouvriers d'art en province « de susciter l'intérêt des consommateurs régionaux vers les productions régionales. » (Alet, 1, 1912, p. 70). Son programme comprenait, de fait, la tenue d'expositions locales, de conférences artistiques et surtout l'assurance aux artisans régionaux de commandes et de travaux réguliers dans leur région. Tant l'Union Provinciale des Arts Décoratifs que l'Union Régionaliste Bretonne, en organisant de telles expositions et en s'appuyant sur un dense réseau d'écoles régionales et municipales,

⁵² Celui-ci, en associant ces groupements à un projet de nature muséographique, souhaitait ainsi « qu'on multiplie et encourage les groupements professionnels et d'éducation artistique dans les diverses régions. Qu'on leur assure des débouchés immédiats dans la région ou au-dehors en affectant à l'éducation du consommateur et organisant des manifestations locales de nature à les faire connaître et apprécier. Qu'on leur assure en outre des satisfactions morales et honorifiques de nature à susciter, par comparaison, une émulation entre les diverses régions. Quant aux traditions professionnelles d'un intérêt primordial, quand elles persistent encore dans professions, elles y sont mal définies ; il y aurait lieu d'en reconstituer l'évolution historique et les éléments essentiels dans chaque profession » (Alet, 1, 1912, p. 66).

assurèrent et pérennisèrent le rayonnement de leur projet de décentralisation artistique et industrielle⁵³.

Toutefois, ni les membres de l'Union Provinciale des Arts Décoratifs ni ceux des diverses associations régionalistes bretonnes n'eurent le monopole de la promotion d'un enseignement artistique régional. Le rapport sur la rénovation des métiers artisanaux que René Guilleré et Henri Clouzot remirent en 1912 à la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie avait justement fait de la question de la formation d'un enseignement artistique régional la condition *sine qua non* de la renaissance des arts décoratifs sur le territoire national. Clouzot était d'ailleurs particulièrement inquiet quant à la mauvaise qualité des productions artisanales et à l'absence de véritable encadrement artistique permettant de diriger ces réalisations régionales. Une inquiétude qu'il exprima notamment en 1920 :

« Reconnaissons que l'artisan provincial, – à de rares exceptions près – est incapable livré à lui-même de produire des objets d'une vulgarité désespérante [...] ou des ustensiles de fabrication ménagère, dont le type séculaire s'est trouvé miraculeusement préservé dans certaines régions » (Clouzot, 2, 1920, p. 97).

Clouzot, devenu conservateur du Musée Galliera, organisa, en 1925, une exposition intitulée *Les Rénovateurs de l'art appliqué 1890 – 1910*, dans laquelle il avait souhaité présenter au public, l'année de l'Exposition des Arts décoratifs et industriels modernes de Paris, comment certains créateurs avaient su renouveler les directions esthétiques suivies par les artisans français (Paris, Musée Galliera, archives, boîte 13).

Conséquence des grandes expositions internationales qui avaient ponctué toute la première décennie du XX^e siècle, cet encouragement à la renaissance d'une activité artisanale par le nécessaire soutien d'une éducation artistique fut ainsi l'une des principales problématiques des critiques nationaux. Une question qui devint, d'ailleurs, par leur intermédiaire l'objet d'une attention particulière de la part de l'État français (c.f. annexe 45).

⁵³ Devant le succès de l'exposition de 1908 de Plougastel-Daoulas où avaient été présentées au public quatre sections comprenant des meubles, des céramiques, des étoffes et des dentelles, l'Union Régionaliste Bretonne décida qu'une telle manifestation accompagnerait désormais chaque congrès de l'Union Régionaliste. En 1911, les principaux protagonistes de l'*Exposition d'art breton* de Nantes de 1910 (Jules Henriot, Jean Choleau, Ely-Monbet, Angot et Jacques Pohier), désormais dissidents de l'U.R.B fondèrent la Fédération régionaliste bretonne (F.R.B.) et organisèrent, l'année suivante, une *Exposition bretonne* lors de leur congrès constitutif à Douarnenez. Ceux-ci ne pouvaient, en effet, laisser à la société qu'ils quittaient l'exclusivité de la promotion des arts appliqués bretons.

La part de l'État.

Alors que ces divers projets et rapports furent essentiellement le fait de régionalistes convaincus et de critiques inquiets pour l'état des industries d'art national, l'État français, au milieu de la Première Guerre mondiale, prit, à son tour, la mesure de la nécessité d'encadrer l'enseignement artistique et pratique régionale. Le 20 avril 1916 fut créé par décret un comité central technique des arts appliqués chapeautant différents comités régionaux. L'objectif de ces derniers étant, selon l'architecte Charles Chaussepied (1866 – 1930), de « faire du régionalisme, c'est-à-dire [...] conserver dans nos arts comme dans nos industries françaises le style régional qui les caractérise et les fera prospérer. » (Chaussepied 1917, p. 23). Le comité central, dirigé par M. Dulimier, eut pour mission de centraliser les renseignements et les documents d'ordre esthétique, technique ou économique pouvant être utiles aux comités régionaux d'art appliqué ainsi que de seconder l'action du sous-secrétariat d'État des Beaux-Arts par ses conseils et surtout

« de rechercher et de propager, selon Léandre Vaillat, les meilleures méthodes pour la préparation théorique et technique des artistes et des ouvriers d'art en se préoccupant de conserver aux industries françaises les qualités de goût et le fini de l'exécution qui en assurent la suprématie. » (Léandre Vaillat, « La cité renaissante. Le régionalisme en architecture », *Feuilleton du Temps*, daté du 19 août 1916 in Guéné 2001, p. 60).

Il faut dire qu'il était urgent de réorienter les enseignements techniques et artistiques, car les créateurs français n'étaient toujours pas parvenus à une proposition de ligne artistique claire. La situation était telle qu'Edmond Labbé (1868 – 1944), le futur organisateur du Centre Régional de l'Exposition internationale de 1937, avait, peu de temps auparavant, préconisé de s'inspirer de la *Gewerbeordnung* (ordonnance sur l'industrie allemande) qui encourageait à la reconstitution des corporations et qui faciliterait, selon Labbé, l'installation des futures Chambres des métiers. Ce rôle fut toutefois dévolu au Comité central technique des arts appliqués qui, d'abord restreint à 41 membres, vint rapidement à en réunir 93. En Bretagne, l'action du Comité régional, relayant celles menées par les différentes associations régionalistes locales, avait d'ailleurs conduit l'architecte Jean-Marie Laloy (1851 – 1927) à rappeler que

« le Comité Régional de Bretagne et spécialement la section de Rennes, composée en grande partie d'architectes, d'entrepreneurs [avait décidé] de porter sur la crise d'apprentissage qui intéressait l'industrie du bâtiment et, sans attendre le bénéfice des lois en préparation [avait résolu de créer] un atelier-école de préapprentissage. » (Laloy 1922, p. 26).

Concurremment, un arrêté du 30 décembre 1916 avait autorisé les Comités régionaux à se subdiviser en Commissions départementales « pouvant chacune étudier séparément, sur le programme général arrêté par le Comité régional, les questions spéciales à leur département. » (Le Couédic 1995, p. 200). René Viviani (1862 – 1925), le nouveau Ministre de la Justice, de l'Instruction publique, des Beaux-arts et des Inventions intéressant la Défense nationale, avait d'ailleurs particulièrement marqué son souhait de voir se multiplier les écoles d'art et d'apprentissage sur l'ensemble du territoire national. Son action fut d'autant plus encouragée par le gouvernement qui, au sortir de la guerre avait pressé les Comités régionaux à donner leur pleine mesure dans l'espoir d'encadrer un enseignement artistique qui, selon Émile Sedeyn, manquait toujours cruellement de ressources et ne possédait pas de programme (Sedeyn 1921, pp. 95 – 96)⁵⁴.

Longtemps ignorées, ces diverses entreprises d'encouragement à la renaissance de ce que l'on considérait alors comme le fruit des « anciennes écoles régionales » connurent ainsi un rayonnement exceptionnel qui conduisirent le comité d'organisation de l'Exposition des arts décoratifs et industriels à reconnaître et à faire figurer certaines de ces expressions lors de l'évènement de 1925. Guillaume Janneau, fervent défenseur d'un art décoratif moderne, avait, à ce titre, reconnu que la constitution d'un pareil système éducatif permettrait

« de transposer dans la matière des motifs créés par les élèves : de là ces modèles de vaisselle, de chaudronnerie, de tissus, de dentelle, de broderie, de ferronnerie, de sculpture, de peinture, d'un caractère d'autant plus séduisant qu'il est facilement régional. » (Janneau, 2, 1923, p. 6).

Conscient de l'importance du rôle de l'artisan pour l'élaboration d'un art décoratif

54 Situation directement héritée de la fin du système corporatif et de l'absence d'un véritable enseignement technique en France. D'ailleurs, tandis que les lois de 1892 et de 1900 avaient été promulguées afin de protéger l'apprentissage contre certains abus possibles, celles-ci ont pourtant contribué, selon M. Dubret, pour une large part à accentuer la crise affectant le domaine des arts décoratifs (Dubret 1910, p. 45). Devant une telle situation, l'Assemblée nationale avait promulgué le 21 novembre 1903 la loi Valaisane sur l'apprentissage. Ce texte avait ainsi conduit à lier patron et apprenti par un contrat « dont la formation, selon M. Dubret, aussi bien que l'expiration, sont réglées par la loi et étroitement surveillées. » (Dubret 1910, p. 47).

moderne, Guillaume Janneau souhaita ainsi que l'on ne forma pas « des artistes, mais des interprètes aptes à toutes les professions où le dessin trouve son application » (Janneau, 2, 1923, p. 6). Des artistes qui seraient formés, dans des écoles censées « réveiller, selon Émile Sedeyn, chez leurs élèves les qualités de race qui s'[étaient] endormies » (Sedeyn 1921, p. 95). En 1923, l'action de ces comités qui, jusque-là était relayée par un dense réseau d'écoles régionales des beaux-arts, d'écoles d'art industriel et d'écoles d'art décoratif, fut renouvelée par la création d'une Exposition nationale du travail au sein de laquelle l'on organise le concours des Meilleurs Ouvriers de France.

Les actions entreprises par l'Union Provinciale des Arts Décoratifs constituèrent ainsi un véritable tournant en faveur du rayonnement des principes régionalistes sur le champ artistique national et en particulier dans le domaine de la décoration intérieure. En 1926, Gabriel Jeanton (1881 – 1943) releva ainsi, à propos d'une exposition organisée par le Comité des Arts Appliqués de Saône-et-Loire, que les artisans de Mâcon avaient présenté un « mobilier complètement moderne par son ornementation [et] où était utilisé le procédé technique traditionnel des deux bois de l'école bressane et mâconnaise ancienne » (Jeanton 1926, p. 256). La création de cette fédération et les diverses résolutions qui en découlèrent témoignent également de la fondation au plus haut niveau de l'État d'une véritable politique de soutien aux industries d'art⁵⁵.

À une époque où les différentes entreprises de reviviscence des corpus vernaculaires et les sempiternels appels lancés aux créateurs afin qu'ils s'inspirent des modèles fournis par l'art populaire semblaient demeurer l'apanage des associations et des groupes régionalistes, la création des Comités régionaux des arts appliqués constitua ainsi la première tentative à l'échelle nationale de rénovation des anciens styles régionaux. C'est ainsi que leur fondation

⁵⁵ Il est néanmoins nécessaire de relever que malgré ces différents engagements en faveur d'une éducation artistique pratique locale, l'action des écoles régionales demeura relativement limitée. De sorte qu'Émile Sedeyn constata en 1921 dans *Le mobilier* que les « Écoles de Dijon, de Clermont-Ferrand, de Rennes, de Bourges, dont il semble que l'on pourrait attendre l'apport le plus utile à un art moderne procédant de traditions locales, manquent [...] pour le moment de moyens pour agir dans ce sens. » (Sedeyn 1921, p. 97). Il est, toutefois, nécessaire de nuancer cette opinion, car en 1920 les villes d'Aubusson, de Bourges, de Dijon, de Limoges, de Nice, de Grenoble, d'Amiens, d'Avignon, de Besançon, de Bordeaux, de Toulouse, de Clermont-Ferrand, de Mâcon, du Mans, de Montpellier, de Nancy, de Nantes, de Reims, de Saint-Étienne, de Strasbourg et de Tourcoing comptent chacune au moins soit une École Régionale des beaux-arts, soit une École d'Art Industriel ou encore une École Nationale d'Art Décoratif. Dans chacune d'elle, leurs élèves recevaient un enseignement artistique spécifique adapté souvent influencé par les directives des comités régionaux. Revenant d'ailleurs sur le rôle de ces écoles, Guillaume Janneau s'était d'ailleurs montré particulièrement favorable au développement d'un enseignement régional artistique. Car, selon lui, « Renouant avec une tradition dont on a souvent dénaturé le sens, cet enseignement prépare les élèves aux industries locales. [...] Ce qu'il faut en effet à notre pays trop centralisé ce n'est pas un art régional, artificiellement rénové [...] C'est un enseignement régional qui créé sur place le personnel destiné aux métiers » (Janneau, 2, 1923, p. 7).

ne doit pas seulement être entendue comme un encouragement de l'État à la Ligue nationale pour le relèvement des petites industries rurales et agricoles, ou à la Société de préservation des petites industries rurales et provinciales et, bien sûr, pas davantage au Comité breton des petites industries rurales et provinciales ou à l'Union des travailleurs de Saint-Brieuc, mais comme un moyen de remédier à la crise affectant le domaine de la décoration intérieure. D'ailleurs, au-delà de la seule promotion d'une éducation artistique et pratique régionale, l'un des principaux desseins de ces comités demeurait l'encadrement des efforts régionalistes en matière d'enseignement artistique ; cela afin de regrouper et d'organiser, selon Émile Sedeyn, « les partisans d'un rajeunissement de la tradition locale » afin de conduire à sa reviviscence de façon à la « continuer dans un esprit moderne, avec l'intelligence des convenances locales » (Sedeyn 1921, p. 95).

3.2 La tradition en invention, sources et modèles.

« Il ne faut cesser de contempler ces exemples du passé, de les avoir comme guide, après les avoir étudiés et même bien oubliés ; il faut s'efforcer de les faire ressusciter au moment de l'enfantement fécond qui amalgame en une conception unitaire, aussi bien les souvenirs effacés que les inspirations spontanées que provoque la flamme créatrice. » (Henri Godbarge, *Arts basques anciens et modernes, origines et évolutions*, Hossegor, Edition Chabas, 1931, p. 108).

Au cours de la première décennie du XX^e siècle, alors que de nombreux critiques et créateurs appelèrent de leurs vœux la naissance d'une esthétique du local, ceux-ci présentèrent, par là même, les arts vernaculaires comme les nouveaux référents d'une inédite démarche artistique qui, fondée sur une volonté de préservation des singularités régionales, devait déboucher sur l'élaboration d'un art décoratif social et moderne. En 1918, l'un des plus fervents défenseurs de la cause régionaliste, Léandre Vaillat, dans un article intitulé « L'Art rustique en Alsace », fit justement de la poursuite des anciennes traditions décoratives populaires la solution la plus naturelle quant à la direction que devaient suivre les architectes en charge des différents programmes de reconstruction dans les régions dévastées du nord de la France (Vaillat, 1, 1918, pp. 190 – 195). Alors qu'il était indispensable, selon lui, que les nouvelles constructions s'inspirassent des précédents régionaux, les artisans du décor devaient, quant à eux, autant tenir compte du style de l'édifice que des pratiques décoratives locales. Pour cela et au regard des lacunes de la plupart des collections des musées régionaux,

le critique se proposait, aussi, de « répertorier les objets simples et familiers » afin que les créateurs n'aient plus qu'à choisir entre diverses formules décoratives (Vaillat, 1, 1918, p. 195). Toutefois, Vaillat ne fut pas le seul défenseur d'un régionalisme artistique et cette époque vit un grand nombre de critiques et de créateurs qui, tout en faisant des arts et traditions populaires des *exemplum virtutis*, arrêtaient un ensemble d'instructions relatives aux moyens et aux manières grâce auxquels les créateurs pourraient concevoir des œuvres qui continueraient les anciennes traditions décoratives locales. De nombreux membres d'associations régionalistes et de critiques, tout appelant à un « réveil des provinces », élaborèrent ainsi un certain système de mise en image des régions françaises souvent plus proche d'un mythe agraire que d'une véritable démarche archéologique (c.f. annexe 28).

L'invention et la définition de modèles « traditionnels ».

Jean Choleau, industriel, économiste et l'un des membres fondateurs de la Fédération régionaliste de Bretagne (F.R.B.), fut l'un des premiers à reconnaître qu'afin de sauver les derniers éléments d'une société traditionnelle bretonne périssant, « l'artisan des Cornouailles » devait s'inspirer davantage du pays tout en revenant « franchement à la tradition » (Choleau 1910, n. p.). Plus tard, en 1931, Henri Godbarge livra, à son tour, dans *Arts basques anciens et modernes, origines et évolutions*, la manière avec laquelle les artisans pourraient, selon lui, être à la fois modernes et régionalistes :

« c'est d'abord en multipliant les efforts pour que la composition soit moderne et s'adapte strictement au programme moderne et, ensuite, en adaptant ou des lignes ou des motifs décoratifs qui soient des survivances ou des rappels même effacés des arts locaux. Et cela n'a pas échappé à quelques décorateurs régionaux. » (Godbarge, 1, 1931, p. 110).

Godbarge, en se voulant l'historien des arts originaires basques et landais, jeta alors les bases d'une logique d'esthétique régionale. Pour cela, l'architecte releva des thèmes qui, selon lui, permettraient de continuer les anciennes traditions décoratives vernaculaires (c.f. annexe 44). C'est ainsi que la figuration de « têtes de vieux pêcheurs, de vieux paysans, [de] couples aux traits ethniques, très accentués, [de] joueurs de pelote (pelotaris), [de] danseurs souletins » (Godbarge, 1, 1931, p. 110) était, à son sens, non seulement conforme à la

tradition locale, mais conduirait surtout à la rénovation de la sculpture basque. La même année, dans un article paru dans la revue *L'Architecte*, Godborge, avant de délivrer une nouvelle fois une liste des éléments architectoniques emblématiques des anciennes habitations euskariennes, précisa sa pensée en expliquant que

« Les architectes [comme l'ensemble des créateurs] gagnés aux idées du régionalisme devaient trouver là [dans la tradition basque], tous les éléments nécessaires à une rénovation ou, mieux, à l'affirmation [...], d'un processus architectural continu. » (Godborge, 2, 1931, p. 78).

Il faut dire que pour de nombreux régionalistes, la poursuite des traditions régionales devait être le point de départ indispensable d'une esthétique moderne. C'est du moins de la sorte qu'au lendemain de la guerre, Marc Varenne (1877 – inc.), dans un article consacré au meuble provençal paru dans la revue *La Renaissance de l'Art français et des Industries de luxe* en 1920, avait présenté l'influence de la tradition provençale sur les créateurs contemporains :

Déjà en 1890, J. Charles-Roux avait présidé à l'installation d'une galerie du mobilier provençal au cercle artistique de Marseille et, en 1906, dans une section de l'exposition organisée dans notre grand port méditerranéen il avait montré, en mettant sous les yeux de tous des modèles de l'ébénisterie provençale, quel art charmant et original était celui des maîtres menuisiers d'autrefois, des *fustiers*, dont nos artisans modernes doivent s'inspirer afin de continuer la bonne et saine tradition du meuble régional. » (Varenne 1920, p. 524).

Auparavant, lors du premier congrès international des Arts Décoratifs, organisé du 19 au 24 juillet 1913 à Gand en Belgique l'Union Provinciale des Arts Décoratifs, Jules Destrée (1863 – 1936) auteur du texte la *Lettre au roi*, répondant à l'allocution du nouveau président du bureau de l'Union, le sénateur Émile Humblot, avait pu expliquer qu'afin d'élaborer un art décoratif moderne et social les créateurs devraient s'attacher au sol et êtres de leur région⁵⁶.

Dans cette allocution, Destrée, revenant sur le « le goût malencontreux d'un faux bien-être, d'un faux luxe » qui entraînait « le public vers des imitations d'œuvres du passé », expliqua que « l'idée de beauté doit s'incorporer à la conscience collective » (Destrée 1913, p. 18). Cette beauté qui, selon lui, ne se trouvait non dans les « immeubles de rapport » tout autant que dans « les races, les mœurs et les climats » (c.f. annexe 46). Cette beauté surtout

⁵⁶ Une idée que le maire de Joinville défendit au Sénat lors d'un discours prononcé le 27 juillet 1920 sur les arts appliqués et le budget des Beaux-Arts.

qui, selon Humblot, était menacée par une centralisation contre laquelle devaient se battre les artistes et les artisans régionaux afin de préserver les anciennes traditions décoratives.

La tradition pour valeur plastique.

Aussi, tandis que la connaissance des anciennes traditions régionales devint, de fait, la condition *sine qua non* de l'élaboration d'un art décoratif moderne, il semble, au regard de l'article de Vaillat ou des propos de Godbarge et d'Humblot, que la notion de « tradition » passa concurremment pour une inédite valeur plastique rassemblant l'ensemble des prédicats esthétiques dont les cultures populaires avaient été jusque-là l'objet.

En 1931, Henri Godbarge, dans *Arts basques anciens et modernes*, s'était justement intéressé à la question des origines de l'art basque cela afin de distinguer « entre la part qui revient à la survivance d'arts voisins et celle qui est créée par l'apport et la stylisation purement ethniques. » (Godbarge, 1, 1931, préface). Toutefois, la démarche qui animait l'architecte n'avait pas pour seul objectif une meilleure connaissance historique des caractéristiques ataviques l'art euskarien, mais visait à connaître et à sélectionner les éléments qui pourraient être employés dans les programmes néo-basques. Puis l'architecte, dans un autre chapitre, se pencha alors au domaine décoratif et expliqua que la plupart des

« vieux intérieurs euskariens [...] étaient fort simples, des murs nus, quelques portes inspirées de la Renaissance, quelques rares lambris semblables aux portes, des plafonds aux poutres apparentes [...]. Thèmes non seulement simples, mais pauvres, car ils furent plutôt rudiments que sources d'inspiration. Toutefois, ils servirent de point de départ et permirent des essais et des réussites dignes de remarques et d'éloges, car ces rénovateurs modernes comprirent qu'ils devaient plus s'attacher à l'esprit qu'à la lettre de ces arts euskariens » (Godbarge, 1, 1931, p. 104).

Aussi, faire de la tradition rurale une donnée plastique devait amener, pour de nombreuses personnalités de l'époque, les créateurs à ne pas reproduire les erreurs de l'historicisme du siècle passé ou à éviter encore les copies serviles et les pastiches stériles. Cela d'autant plus que le régionalisme n'était pas un traditionalisme et que ses adeptes les plus convaincus espéraient bien le démontrer. M. de Fourcaud, lors du Congrès de la Tradition basque, avait justement invectivé les artisans basques :

« N'imitiez rien du dehors : soyez en tout ce qu'il est en vous d'être ; vivez sur le fond de votre nature et n'acceptez comme des progrès que ce qui est conforme à vos authentiques, à vos fondamentales aspirations – en un mot, soyez de plus en plus soucieux de vous bien connaître et, pour y parvenir, prenez assidûment conscience de vos traditions. Rappelez-vous qu'il n'est pas question de revenir vers le passé et d'en pasticher les formes, mais qu'il sied de profiter fidèlement des leçons du passé, en ce qu'elles gardent de libre et de naïf » (Discours prononcé à Saint-Jean-de-Luz à l'occasion de l'ouverture du Congrès de la Tradition basque *in La tradition en Pays Basque, Ethnographie, Folklore, Art populaire, Histoire, Hagiographie*, Congrès à l'initiative de la Société d'Ethnographie nationale et d'Art populaire, Saint-Jean-de-Luz, , 1992, p. 6).

Quelques années plus tard, Henri Godbarge, dans un article paru dans la revue *L'Architecte*, avait ainsi différencié régionalisme et historicisme en expliquant que l'une « des particularités du régionalisme, ce n'est pas le pastichisme étroit et servile de l'ancien, mais l'interprétation individuelle, selon les tempéraments différemment reflétés par des manières diverses, non pas de la lettre, mais de l'esprit général et surtout ethnique qui a présidé aux créations anciennes. » (Godbarge, 2, 1931, p. 80).

Auparavant en 1921, Henri Clouzot dans un article consacré au sculpteur Jean Baffier (1851 – 1920) paru dans la revue *La Renaissance de l'Art français et des Industries de luxe*, avait justement expliqué que puisque Baffier puisait son inspiration dans le culte de la terre, celui-ci devait être considéré comme un artiste qui avait su conserver « une originalité et une conscience qui se perdent bien vite à Paris » (Clouzot, 2, 1921, p. 22). Toutefois, à la différence des anciens artisans régionaux et compte tenu que l'isolement des régions françaises était désormais impossible autant que la suppression du chemin de fer, de l'automobile, des musées, ou des revues d'art étaient inenvisageables, Baffier n'appartenait pas, selon Clouzot, à une veine traditionaliste mais, était, avant tout, un artiste régionaliste. Plus exactement, un créateur qui avait su continuer et adapter une tradition décorative locale (Clouzot, 2, 1921, p. 22). Pourtant, au regard des liens unissant l'œuvre de Baffier aux anciennes créations berrichonnes – relation uniquement iconique si l'on en croit Clouzot : « Les éléments décoratifs de ses fleurettes ou de ses plantes se retrouvent dans toute la France [...]. Quant à ses figures paysannes, le costume, ou, pour mieux dire, la coiffe seule, les rattache au Berry » (Clouzot, 2, 1921, p. 21) –, il est manifeste que Baffier avait surtout cherché à figurer une certaine continuité entre tradition régionale et création contemporaine.

Au regard de l'œuvre de Baffier et de sa qualification de « régionaliste », il semble donc que le développement d'une esthétique du local dans les arts décoratifs aurait suivi une double dynamique. Les créateurs auraient d'abord été conduits à s'intéresser aux traditions

locales selon une perspective rationaliste – la création de modèles répondant à des besoins dictés par des nécessités locales –, puis selon une logique ouvertement régionaliste. Une logique au sein de laquelle la poursuite des pratiques décoratives régionales devait amener à la figuration d'un lien plus ou moins direct avec l'idée de ce que l'époque se faisait alors des univers vernaculaires.

Les particularismes locaux pour tradition.

De concert avec cette célébration du régional dans le national, un grand nombre d'érudits locaux et de « touristes » entamèrent alors des catalogues exhaustifs des éléments constitutifs de ces « nouvelles » singularités régionales, qui allaient dorénavant être présentées comme les emblèmes et les symboles de la Nation. A la suite d'une longue tradition de littérature de voyage dans laquelle le pittoresque était quasiment devenu une norme littéraire – en 1835 Prosper de Lagarde, quelques années avant le célèbre *Les Pyrénées* de Victor Hugo (1802 – 1885), avait publié *Voyage dans le Pays basque et aux Bains de Biarritz* –, plusieurs auteurs, tels que Wentworth Webster (1828 – 1907) pasteur anglican installé à Sare depuis 1882, associèrent les populations à leurs terroirs et définirent ces derniers en entrelaçant des données géographiques et historiques, des considérations anthropologiques ainsi que diverses attentions ethnologiques⁵⁷.

Aussi, du moment où les premières enquêtes dédiées aux univers populaires avaient présenté les productions vernaculaires comme l'héritage d'une communauté rongée par de profonds bouleversements, il ne restait plus aux élites locales ou aux voyageurs de passage qu'à ériger la classe paysanne locale en symbole d'une société rurale confrontée à une modernité galopante dépourvue de repères. De fait, alors que les paysans et les singularités régionales passaient dorénavant pour les preuves de la grandeur du pays, ils devinrent, par là même, les symboles de son historicité. Camille Jullian (1859 – 1933) avait d'ailleurs reconnu

57 Louis Ramond de Carbonnières (1755 – 1827), figure importante du mouvement de découverte de la chaîne pyrénéenne, proposa, dès 1789 l'une des premières et des plus notables apologues du peuple basque. Pour ce dernier, « celle-ci apparaît comme une sorte de conclusion à ses *Observations faites dans les Pyrénées...*, œuvre majeure de la littérature de voyage du XVIII^e siècle, qui aura une influence énorme sur le regard porté sur la chaîne durant plus d'un siècle. Ramond de Carbonnières, cependant, ne visita jamais le Pays Basque ; ses "explorations" » pyrénéennes se limitèrent aux régions comprises entre le massif de la Maladetta et celui du Mont-Perdu. Son évocation des Basques fut ainsi essentiellement alimentée par des sources littéraires – parmi lesquelles figure probablement en bonne place l'œuvre de l'historien Oihenart – réinterprétées à la lumière de son expérience auprès des autres peuples pyrénéens. » (Briffaud 1997, pp. 28 – 29).

dans un numéro de la revue basque *Gure Herria* de 1926, « que le peuple basque a, à un très haut degré le sens de la tradition et qu'il excelle à conserver, à « embaumer » ce qu'il adopte » (Courteault 1926, p. 8).

Auparavant, dans sa *Leçon d'ouverture du Cours d'histoire et d'antiquité nationales* qui se déroula le 7 décembre 1906 au Collège de France, Jullian avait expliqué que : « les ruines des monuments ne témoignent pas seulement de la main d'un ouvrier, du plan d'un architecte, mais aussi des sentiments d'un peuple ; elles reflètent, pour une partie, l'esprit d'une génération d'hommes » (Jullian 1906, pp. 3 – 4). Déjà, Henri O'Shea (1838 – inc.), dans *La maison basque*, s'était, quant à lui, plu à constater l'originalité de la langue et des différentes « expressions culturelles » euskariennes dont il avait aussitôt expliqué les archaïsmes par une théorie évolutionniste largement influencée par les préceptes d'Hyppolite Taine (1828 – 1893) et sa notion de « température morale »⁵⁸.

En prenant pour postulat que l'existence des diversités régionales était le fruit de la conjonction du milieu et de ses occupants, les idées positivistes participèrent ainsi au développement d'une sensibilité nouvelle aux créations vernaculaires. Toutefois, au-delà de leur seule collaboration à un mouvement qui contribua à l'élaboration de la notion d'« art populaire », les principes inspirés par Taine firent, de concert avec le succès d'une sensibilité régionaliste, de l'idée de diversité une authentique donnée esthétique. Thiébaud Flory n'avait-il pas reconnu, dans *Le mouvement régionaliste français : sources et développements*, que « l'acceptation d'un certain déterminisme [et] la reconnaissance du principe de continuité, [...] sont les deux aspects de [la] philosophie positiviste qui ont profondément imprégné la doctrine régionaliste » (Flory 1966, pp. 33 – 34). L'une procédant nécessairement de l'autre. D'ailleurs, Selon Flory

« le régionalisme en rattachant l'homme à son milieu, en l'épanouissant dans le cadre régional, est en effet fidèle à la philosophie positiviste. L'homme est en quelque sorte « déterminé » par son milieu régional, et le régionalisme ne fait que répondre aux exigences de ce déterminisme » (Flory 1966, pp. 34-35)⁵⁹.

⁵⁸ En 1881, Taine expliqua dans *Philosophie de l'art* que « De même qu'il y a une température physique qui, par ses variations, détermine l'apparition de telle ou telle espèce de plante, de même il y a une température morale qui, par ses variations, détermine l'apparition de telle ou telle espèce d'art ». Le rayonnement de la pensée positiviste fut alors tel dans la société française de la première moitié du XX^e siècle que la célèbre formule de l'auteur de *Voyage aux Pyrénées*, « la race, le milieu, le moment » servit régulièrement de justification à un discours célébrant les disparités régionales, nouvelle assise de la grandeur du pays.

⁵⁹ Longtemps entendu comme la source théorique d'un régionalisme artistique, le positivisme occupa une place singulière dans le champ artistique de la première moitié du XX^e siècle. Il faut dire que cette idéologie fut, durant tout le premier quart du siècle, librement adaptée à divers projets de rénovation des arts français et

Elevée au rang de norme esthétique, la notion de « tradition » et à travers elle les pratiques décoratives les plus originales et emblématiques des arts vernaculaires devinrent ainsi les éléments d'un inédit répertoire décoratif qui ne tarda pas à se structurer autour d'un dense corpus théorique.

Le corpus théorique.

En 1931, Henri Godborge fit justement de la notion de « diversité » un élément esthétique au fondement même de la démarche qui devait animer les architectes régionalistes. Selon lui, à un moment où les constructeurs devaient tenir compte des anciens styles régionaux, ceux-ci ne devaient pas oublier que « Chacune de nos régions possède un style particulier déterminé par les matériaux dont elle dispose, le climat, le sol, les influences artistiques, les traditions artistiques » (Godborge, 2, 1931, p. 73). Auparavant, en 1911, Vaillat avait expliqué les notions de « diversité » et de « localité » :

« La localité, autrefois en architecture – et j'entends par ce mot la différenciation des édifices suivant le climat, les coutumes, les provinces, – était une loi parfaitement observée. Sauf en ce qui concerne les palais qui ont une destination représentative plus qu'utilitaire, et encore ! les édifices du passé sont toujours rigoureusement adaptés aux nécessités climatiques et harmonisés avec le paysage qui les entoure : la prédominance de tel vent, la moyenne des pluies, la chute des neiges, une ligne de colline à l'horizon, un terrain en pente, voilà qui détermine un mur plein, la pente d'un toit, une silhouette. Il est impossible de confondre les maisons de Bretagne, du Dauphiné, de Normandie, de l'Artois, de la Bourgogne, du Languedoc ou de la Provence ; la vie de ces provinces se reflète exactement dans leurs anciennes habitations. Les nécessités auxquelles obéissaient les constructeurs n'ont pas, que je sache, sensiblement changé ; il tombe, à peu de chose près, autant de neige en Savoie, au XXe siècle qu'au moyen âge » (Vaillat, 3, 1911, p. 131).

joua notamment un rôle fondamental dans la naissance d'une esthétique rationaliste. En 1907, Charles Plumet en fit, dans les pages de la revue *L'Art et les Artistes*, le fondement d'une logique artistique teintée de préoccupations régionalistes et dans laquelle le pittoresque devait incarner une inédite valeur plastique : « Lorsque les architectes comprendront que leur rôle n'est pas de composer en assemblant des éléments choisis dans d'autres architectures, mais, au contraire, de créer des formes découlant des besoins, ils feront œuvre originale, et la beauté résultera tout naturellement de la logique avec laquelle ces besoins sont traduits. Certaines maisons de paysans perdus dans les replis des vallons helvétiques sont des exemples probants de cette théorie ; nous avons vu que ces habitations formées d'éléments disparates qui ne rappellent aucun motif d'architecture et qui, par leur pittoresque et leur imprévu logique, présentent des ensembles absolument parfait. » (Plumet, 2, 1907, p. 265).

Huit ans plus tard, Émile Bayard se lança, à son tour, dans la conception d'une théorie esthétique mêlant principes positivistes et credo régionaliste : « Si l'art n'a pas de patrie, à coup sûr la patrie a un art qui porte l'empreinte d'une zone territoriale. » (Bayard 1919, p. 142)⁶⁰. Une théorie qui l'amena, de fait, à reprocher l'uniformité des nouvelles constructions qui avait conduit à édifier en Bretagne « la même gare, la même école qu'au Pays basque » (Bayard 1919, p. 140). Pour Bayard, les dissemblances relevées entre les différentes expressions régionales devaient constituer, au contraire, un fabuleux creuset d'influences pour les architectes modernes. Un creuset qui devait également, selon lui, servir aux créateurs contemporains. En 1925, dans *Les meubles rustiques et régionaux de la France*, le critique érigea ainsi le fameux principe de la race, du milieu, et du moment au statut de véritable règle esthétique et encouragea, alors, les créateurs à composer avec les mœurs et les matériaux locaux :

« La valeur extrême du ciel détermine donc toujours la gamme générale des tons, de la violence au calme en passant par le riant, déterminés par les caprices du soleil, régisseur de la chaleur comme de la lumière. [...] Il s'ensuit de ces diversités adaptées au sol, des matériaux non seulement accommodés au goût, mais encore imposés par l'économie. Si l'intelligence artistique guide pour les réalisations, ce sont les matériaux à proximité de la main qui, fatalement expriment la forme et la couleur. Quant aux mœurs, coutumes et climats, ils ne sont pas moins impérieux dans la destination et le but. À chaque province donc, en principe, son expression mobilière, à la nuance de son bois (ou de sa pierre pour l'architecture), à la faveur de son geste et de ses habitudes. » (Bayard 1925 pp. 2 – 4)⁶¹.

À une époque où les arts et traditions populaires n'étaient plus seulement perçus

⁶⁰ D'ailleurs, Léandre Vaillat, dans la préface du tome III de *Murs et Toits des pays de chez nous*, en énonçant les fondements de l'architecture régionaliste avait expliqué que les architectes régionaux avaient « toujours placé, comme principe essentiel, dans nos études, la règle primordiale de l'adaptation des édifices au site qui les entoure. » (Léandre Vaillat, préface de *Murs et Toits des pays de chez nous*, Tome III, 1926, p. 27). Quelques années auparavant, Vaillat, dans une série d'articles publiée dans la revue *L'Art et les Artistes*, avait déjà conseillé aux architectes de s'inspirer des constructions paysannes les plus typiques des régions françaises (Vaillat, 2, 1912 et Vaillat, 1, 1913).

⁶¹ En 1937, Albert Keim (1876 – 1947) reconnut ainsi, dans *Les styles, l'art ancien dans l'ameublement, la rétrospective du lit, les sièges et meubles de style, le mobilier rustique et la décoration intérieure*, que « Les diverses régions de la France sont empreintes chacune d'une inspiration personnelle d'abord, géographique ensuite et enfin historique. À côté de ces émanations spirituelles et naturelles, il en est une matérielle qui relève uniquement du folklore français et est déterminée par le langage local, le costume de la région, et qui se complète par les usages de la vie, le mobilier et de l'habitation. Il s'ensuit que ces diversités adaptées au sol, des matériaux non seulement adaptés au goût, mais encore imposés par l'économie. Si l'intelligence artistique guide pour les réalisations, ce sont les matériaux à proximité de la maison qui en expriment la force et la couleur. » (Keim 1937, p. 64).

comme des vestiges archéologiques d'une civilisation agricole sur le point de disparaître, ceux-ci, de concert avec la constitution d'un corpus théorique encadrant les efforts régionalistes dans le domaine artistique, furent alors perçus comme les modèles d'une relation aboutie entre un milieu géographique et une production artistique⁶². D'ailleurs, au regard du rapport que remit, en 1917, Charles Chaussepied à la Société Archéologique du Finistère sur les conditions de l'artisanat et des métiers du bâtiment dans le Finistère, il est manifeste que les liens entre préceptes positivistes et les principes qui devaient encadrer la constitution d'une esthétique régionaliste étaient plus que logiques. C'est ainsi que l'architecte quimpérois argumenta que la Bretagne possédait « tous les éléments nécessaires pour faire de belles choses : les matières premières, la Nature avec sa fleur et sa faune presque sauvages » et qu'il ne restait aux créateurs qu'à suivre l'exemple des « vieux maîtres » :

« Inspirons-nous de ceux qui nous ont précédés et qui ont si bien compris leur métier ; analysons cette Nature si riche, si variée, au milieu de laquelle nous vivons, sachons tirer parti de ce qu'elle offre à nos yeux et à nos mains ; souvenons-nous enfin que nos vieux maîtres ont su la comprendre et l'adapter à tous les styles français formant des écoles distinctes [...]. C'est en reprenant ces saines traditions que nous reprendrons notre place dans le monde et que nous ferons plus grande et plus forte la famille française de demain. [...] Point n'est besoin de franchir les monts et les mers pour nous rendre compte de cette supériorité des anciens artisans sur nous ; visitons attentivement nos vieux monuments bretons, nous y trouverons cette heureuse harmonie qui nous captive même dans les plus modestes constructions » (Chaussepied 1917, pp. 4 – 5).

Chaussepied, tout en dénonçant l'erreur de trop nombreux architectes et artisans d'adapter les anciens modèles à de nouveaux besoins sans tenir compte des logiques qui avaient présidé à leur conception, souhaita donc que les créateurs reprennent les « bonnes traditions d'autrefois » afin de les adapter « à des formes nouvelles répondant aux nécessités actuelles » :

« En Bretagne l'erreur a été plus choquante, car au lieu de recopier tout bonnement les types d'autrefois

62 En 1947, Louis Colas, en exposant dans *Le Mobilier basque* l'idée selon laquelle les milieux régionaux étaient menacés par une « civilisation intensive qui tend à répandre dans tout le pays une banale uniformité, à faire disparaître rapidement ce qui donne à chacune de nos vieilles provinces un caractère bien particulier. » (Colas 1947, p. 5), expliqua ainsi qu'il était possible de s'inspirer des vieux meubles euskariens afin de « meubler ces maisons de « style basque » » (Colas 1947, p. 6). À l'image de Stany-Gauthier qui avait reconnu que « que le mobilier de nos grandes régions géographiques, si diverses par leur physique, se conforme à ces diversités et concourt à l'expression caractérisée du terroir. » (Stany Gauthier 1976, p. 1), Colas s'appropriä, de la sorte, l'idée selon laquelle une création est naturellement attachée à son lieu de conception tout en faisant des précédents vernaculaires des exemples permettant de perpétuer ce « style basque ».

on s'est mis à en adapter plus ou moins adroitement les motifs sur des formes modernes qui ne les demandaient point ; on est tombé dans l'abâtardisse, d'où la négation même [*sic.*] du mobilier breton. Devons-nous continuer à fabriquer ces postiches, nous ne le pensons pas. Nous étudierons nos vieux coffres, nos grands bahuts, nos vaisseliers, nos lits-clos, non plus pour les reproduire ou les interpréter faussement, mais pour en comprendre le caractère, la sincérité. Alors comme ce pauvre Ely Monbet, de Caurel (Côtes-du-Nord), tombé sous les balles allemandes, nous cherchons dans notre art breton une heureuse rénovation. Nous nous inspirerons comme les autres de la fleur et de la faune qui nous sont familières et nous redonnerons une vie nouvelle à ce métier. » (Chaussepied 1917, p. 8).

Tout au long du rapport que l'architecte réalisa apparut ainsi en filigrane l'idée de Taine selon laquelle le milieu déterminait nécessairement un contenu programmatique, ainsi que l'hypothèse matérialiste de Semper selon laquelle les formes architecturales étaient conditionnées par les matériaux et non l'inverse.

Un article publié par Émile Grandigneaux dans *L'Art et les métiers* fut, à ce titre, particulièrement éloquent quant à l'instrumentalisation, par les adeptes de la pensée de Charles-Brun, des principes positivistes lors de la constitution d'un corpus théorique visant à encadrer une future doctrine esthétique. Le critique, mettant dos-à-dos l'action des différentes écoles des beaux-arts municipales et celles des industries d'art qui avaient, tout en négligeant les traditions des centres provinciaux, amené les artistes et les artisans à devenir des « machines inconscientes dénuées d'initiative et de sens artistique », transposa ainsi l'idée selon laquelle « l'art est le produit d'un milieu » au domaine de l'expérimentation esthétique régionaliste (Grandigneau 1908, p. 35). En conséquence, Grandigneau souhaitait que « chaque milieu, chaque région, chaque ambiance » puisse « librement développer ses qualités naturelles et manifester son expression d'art particulier. » (Grandigneau 1908, p. 38).

Le positivisme, d'abord teinté de nationalisme puis de rationalisme, devint donc un principe artistique original à partir duquel les tenants de la pensée de Charles-Brun élaborèrent les bases de leur doctrine esthétique⁶³. Du rôle de caution scientifique permettant d'expliquer la diversité des expressions artistiques locales, les idées positivistes furent, de fait, instrumentalisées par les régionalistes afin de servir un discours visant à encourager les créateurs à s'inspirer des anciennes traditions décoratives sous couvert que les conditions

63 Il ne faut pas oublier que le développement des idées positivistes sur le champ idéologique national alla de pair, à l'instar du processus de revalorisation de l'art rustique, avec l'expansion d'une idéologie nationaliste qui voyait dans les productions populaires la source du génie national. Cela est d'ailleurs particulièrement visible dans un article que Casimir de Danilowicz consacra en 1908 à une exposition d'art russe Moderne dans lequel il expliqua que « L'art ancien, l'art populaire fut la source féconde où les artistes imbus de l'idéal nationaliste allèrent trouver leurs sujets. La broderie, la dentelle, la sculpture du bois, la poterie restaient entre les mains du peuple intact dans leur primitive beauté. » (Danilowicz, 2, 1908, p. 82).

climatiques et géographiques régionales étaient jusque-là demeurées inchangées. Léandre Vaillat n'avait-il pas écrit en 1909 qu'« Il y a dans les vieilles maisons, dans les palais, dans les églises de chaque province, des types qui doivent inspirer les architectes aujourd'hui parce qu'ils correspondent à des nécessités climatiques ou économiques qui n'ont sensiblement pas changé » (Vaillat 1909, p. 186). Les régionalistes, mêlant credo rationaliste et principes positivistes, tout en fustigeant la menace représentée par la centralisation du territoire nivelant les spécificités locales, incitèrent, de la sorte, les artisans régionaux à renouer avec les traditions vernaculaires afin de respecter le « caractère du pays ». C'est ainsi qu'Émile Nicolas rédigea, en février 1909, un article consacré aux principes de l'École de Nancy, dans lequel, à la suite d'une longue plaidoirie en faveur de l'exemplarité des arts vernaculaires, le critique expliqua :

Ces principes [ceux de l'École de Nancy] sont très simples d'ailleurs ; ils peuvent se résumer ainsi : tout individu qui se destine à l'art et aux métiers doit s'éduquer dans le milieu qui l'a vu naître et se développer ; il doit apprendre à dessiner les êtres et les choses qu'il a vus autour de lui depuis son enfance ; il doit aussi étudier les productions artistiques de ses devanciers, non pour s'en inspirer et les imiter, mais pour se pénétrer de leurs méthodes et de leur esprit.

[...]

Si notre beau pays de France était uniformément conforme, si son sol était partout le même ; si les sites, les paysages avaient les mêmes aspects, les mêmes lignes, les mêmes tonalités, il est certain que chaque individu, sauf les variabilités personnelles, ressentirait sensiblement sur tous les points du territoire, les mêmes sensations et qu'une esthétique presque uniforme existerait sur tout notre territoire. Mais heureusement cette uniformité n'existe nulle part, ni en France ni ailleurs ; les variétés existent à l'infini entre les divers éléments de la beauté naturelle de notre pays. » (Nicolas, 1, 1909, pp. 91 – 92)⁶⁴.

En s'éloignant peu à peu d'une stricte adaptation des principes déterministes, qui allaient conduire à l'élaboration d'une véritable esthétique rationaliste et à la présentation en 1925 du pavillon de L'Esprit nouveau, les régionalistes firent alors de la poursuite des anciennes créations populaires, le postulat de départ d'une esthétique du local.

Parce que toute tradition locale ou régionale implique une certaine reconnaissance de

64 Dans cet article Nicolas se sert notamment de l'idée selon laquelle les grands styles français étaient, selon lui, avant tout des styles régionaux pénétrés de l'esprit des régions dans lesquelles ceux-ci avaient éclos. Aussi, « En examinant les superbes manifestations de notre art national, qu'il s'agisse du Roman, du Gothique et de la Renaissance, nous verrons sans peine que les diverses provinces ont influencé très profondément les caractères de ces périodes. Tous les éléments naturels ont contribué à différencier chaque style dans la région où ce style s'est développé. Ce sont d'abord les matières premières, les pierres notamment [...]. Il a existé à ces époques, sur l'ensemble de la France, des écoles nombreuses reflétant les manières d'être et de sentir des artistes locaux [...] » (Nicolas, 1, 1909, pp. 93 – 94).

l'élément diversité, le régionalisme, en reconnaissant la notion de tradition, avait reconnu du même coup la notion de diversité » (Flory 1966, p. 34). À ce propos, Flory avait justement reconnu que « diversité et tradition, [...] sont, [...], les deux valeurs fondamentales qu'implique [...] la notion de région » (Flory 1966, p. 32). À travers donc l'élaboration du concept de « tradition », les régionalistes entendaient, ainsi, celle de « diversité » par opposition à la notion d'« unité » et à la supposée uniformité de l'état jacobin. Les artisans et les architectes devaient donc, selon les régionalistes, s'adapter à la région dans laquelle leurs œuvres étaient réalisées tout en tenant compte des traditions locales ainsi que de facteurs géographiques et historiques. Toutefois, contrairement à l'architecture, les arts décoratifs eurent à subir l'influence de la *doxa* déterministe de manière détournée. Il n'était, en effet, plus question d'adapter des meubles ou des objets à des données climatiques locales, les nouvelles créations se devaient dorénavant de respecter la diversité des traditions locales. À ce titre, alors que la F.R.F. avait vu dans les diverses industries rurales « un véritable conservatoire du goût de notre race. Avec la variété propre à traduire l'esthétique de chaque région et à satisfaire ses besoins » (Brun 2004), Roger Marx y trouva, quant à lui, le fondement d'un nouveau style national :

« la diversité des entreprises et des techniques, l'effort des dernières générations tend à activer le retour à la simplicité, à la clarté qui constituent le fond même de la tradition nationale. Cette tradition se nuance d'accents de terroir dont il est bon de prolonger la survivance. La pensée française leur doit d'être tout ensemble pareille et dissemblable. » (Marx 1913, n. p.).

Il faut dire que si le régionalisme voulait préserver et réanimer les singularités régionales, ces principaux promoteurs ne souhaitaient néanmoins pas que les artistes copient servilement les anciens modèles populaires.

D'abord fondé sur un argument issu de la *doxa* déterministe, l'accord entre création humaine et le milieu dans lequel cette dernière était élaborée devint ainsi l'un des préceptes fondamentaux d'une esthétique régionaliste. Néanmoins, il semble que la propension qu'eurent de nombreux créateurs et critiques à s'intéresser aux idées déterministes avait d'abord pour objectif de doter le régionalisme artistique d'un corpus théorique qui lui faisait cruellement défaut. La notion de diversité fut ainsi non seulement entendue comme l'assurance du bien-fondé de l'adaptation de la pensée de Charles-Brun au domaine artistique, tout en servant d'argumentaire aux partisans d'une esthétique régionaliste leur permettant de justifier de leur idéal de poursuite, des anciennes traditions décoratives locales.

Partie II : La référence rustique dans la création céramique française : d'un art populaire à l'art du populaire.

La référence rustique présentée, depuis les premières années du XX^e siècle, comme la source d'un nouvel art, d'un art social et moderne constitua donc l'une des principales orientations esthétiques du champ artistique de l'époque, au même titre que la recherche d'une modernité à travers les différentes tentatives d'épuration formelle du mobilier conduites par plusieurs des membres de l'Union des Artistes Modernes. La présentation, lors du Salon des Artistes Décorateurs de 1923, d'une maquette réalisée par l'architecte Paul Abraham (1891 – 1966) reprenant certains des codes architectoniques emblématiques du régionalisme néo-normand (Janneau, 3, 1923, p. 433) ou la reproduction, dans la revue *Mobilier et décoration*, d'une salle à manger qui, conçue par Raphael Faraggi et décorée à l'aide de formules iconographiques les plus emblématiques de ce nouvel « art basque moderne » – terme employé en 1931 par l'architecte Henri Godbarge –, constituent des gages particulièrement évidents de la rapidité de la diffusion des théories régionalistes sur le champ artistique national et, bien entendu, de leur succès. On ne compte plus d'ailleurs aujourd'hui les témoignages relatant les parcours d'architectes, de peintres et de sculpteurs qui, séduits par les balbutiements d'un régionalisme artistique, contribuèrent au rayonnement de préceptes esthétiques reposant invariablement sur la réappropriation d'anciens thèmes décoratifs vernaculaires et sur la mise en scène d'une certaine forme de filiation avec un art populaire figuré comme sincère et authentique. Un article publié en 1935 dans la revue *Lecture pour tous* apparaît particulièrement symptomatique de l'évolution du regard jusque-là porté sur ce que l'on nommait alors l'« art rustique » et notamment de l'association des productions des anciennes communautés agraires à une antiquité nationale rurale, par définition, proche du peuple et donc inévitablement populaire :

« Aujourd'hui cette histoire recommence : nés de la vieille terre mordue, ces artistes modernes reprennent le thème populaire et ils y trouvent une admirable source d'inspiration, qui se traduit directement et spontanément par la statuette artisanale en série.

La Grèce antique nous a appris la rare valeur d'une telle production. Si Phidias, qui cisela Zeus et Athéna dans l'or et l'ivoire, et Praxitèle, qui tailla Aphrodite dans le marbre, sont des statuaires géniaux de l'âme grecque, en face d'eux, les inconnus modeleurs de terre cuite qui, au village béotien de Tanagra, à coups de pince, firent vivre par centaines d'images fragiles les délicieuses petites bonnes femmes dont s'enorgueillissent maintenant nos musées, ont été les interprètes du cœur grec. Voici, à cette heure, en réplique, les directs

interprètes du cœur breton. Et, comme pour la Hellade antique, seuls des artistes sortis du peuple même, inspirés par le contact incessant de ce peuple et vivant avec lui, de sa vie quotidienne, peuvent produire une telle famille de statuettes modelées en pleine pâte avec un sens ardent de la race. » (Kerbornn 1935, p. 108).

Nombreux furent, alors, les créateurs qui, poussés autant par des associations appelant au relèvement des industries d'art local, par le réveil des identités artistiques régionales que par des critiques qui voyaient là l'un des moyens permettant de pallier les dérives d'un internationalisme germanique, à faire des arts populaires le point de départ d'une inédite orientation esthétique ne devant rien ni à Athènes ni à Berlin. Une direction artistique permettant surtout de remédier à l'influence d'arts considérés comme exotiques, inauthentiques et exogènes. En 1929, Suzanne Creston (1899 – 1979), membre fondateur de l'union des *Seiz-Breur*, dévoila, dans les pages de la revue *Kornog* (c.f. annexe 47), que l'un des principaux desseins poursuivis par le groupe breton était justement de revenir aux sources celtiques d'un art armoricain :

« Quoi de plus évocateur du goût de notre peuple que cet art bien à nous (la mode du costume), tellement vivant, le plus prospère de tous. Hélas ! Comme tous nos autres arts il commence lui aussi à être envahi par les goûts, les modèles et la pacotille venus tout droit de ce Paris où tout n'est qu'imitation du voisin.

Quoi de plus simple, n'est-ce-pas, lorsqu'on ne trouve plus rien à créer de personnel, que d'aller chercher des idées chez le voisin, tant pis s'il est Peau-rouge, Nègre ou Patagon.

C'est pour que nous ne nous laissions pas aller à pareille décadence, que « Kornog » se devait d'enrayer cette glissade, de redonner un regain d'activité, une orientation vers des conceptions purement bretonnes appropriées à la vie moderne, à notre art du costume national. » (Creston 1928 – 1929, n. p. ; c.f. annexe 10)⁶⁵.

Or, s'il est aujourd'hui indéniable que l'époque fut traversée par un véritable engouement pour le rustique – tel que le montrent encore aujourd'hui les différentes brochures commerciales éditées par les grands magasins parisiens – et que la référence vernaculaire se substitua, peu à peu, à la référence classique dans les œuvres de nombreux peintres et sculpteurs – tel que l'indiquent les catalogues des salons de la Société Nationale des Arts Français et ceux de la Société des Artistes Indépendants –, son expression dans le domaine de la céramique n'en demeure pas moins difficile à cerner (c.f. annexe 41). À tel point que les caractéristiques intrinsèques d'un courant ambitionnant de faire des arts

⁶⁵ Quelques années après, en suivant un engouement pour le « rustique » qui ne se démentait plus, une vaste rétrospective consacrée à la faïence française fut organisée au Musée du Louvre. Une exposition durant laquelle fut dévoilé un « certain nombre de poteries vernissées, de fabrication [...] commune [...], mais remarquable par leur style, leur émail et la beauté de leurs formes qui se sont perpétués pendant plusieurs siècles » (Anonyme 1932).

rustiques une inédite orientation esthétique n'ont jamais véritablement été définies dans le domaine des arts du feu.

D'ailleurs, quel avait pu être cet « art rustique » qui passait dorénavant pour la source de cette inédite logique ? L'art des paysans et des artisans de village ? Les différentes expressions matérielles et immatérielles des anciennes sociétés agraires ? Ou tout simplement un ensemble de signes perçus comme inhérents à une sphère populaire que l'on entendait avant tout comme une notion globalisante permettant de rassembler et de résumer l'ensemble des productions rurales entendues comme les vestiges d'une modernité urbaine ? Devant une telle question, mettant en jeu indistinctement des critères évaluatifs éminemment liés à l'époque de leur formulation, des jugements de valeur historiquement conditionnés et même, plus largement, plusieurs problématiques relatives au domaine de l'anthropologie de la perception, il apparaît, en tout premier lieu, indispensable d'interroger la notion même de « populaire ». Celle-là même que de si nombreux critiques avaient instaurée en modèle esthétique dès les premières années du XX^e siècle. Ce « populaire » avait-il été le contraire de l'« aristocratique », du « savant », de l'« élaboré » comme pouvaient le laisser suggérer certains écrits de Maurras ou bien devrait-il être entendu comme une occurrence de la notion de « tradition pittoresque » toujours très en vogue au début du XX^e siècle ou bien « la manifestation d'originalité provinciale qui ne saurait nuire à la constitution nationale » qu'avait défini le représentant du Ministère de l'Instruction lors du second Congrès de la Société Française d'Ethnographie en 1897 ou bien encore comme un terme renvoyant aux « conceptions purement bretonnes » chères à Suzanne Creston et aux différents membres du groupe des *Seiz Breur* ?

En 1975, Jean Cuisenier, dans l'introduction de *L'art populaire en France*, s'était justement interrogé sur la nature du « *champ* de l'art populaire » ainsi que sur les « signes » permettant de distinguer une création populaire d'une œuvre dite d'art savant. Devant la complexité d'une question qui nécessitait de regrouper et de confronter une multitude d'objets, l'ancien directeur du Musée des arts et traditions populaires en conclut qu'il n'était pas alors nécessaire de considérer uniquement les diverses propriétés de l'objet en question, mais de rapporter certaines des déterminations fondant ce rapport d'évaluation « au sujet qui les évalue » (Cuisenier 1975, p. 30)⁶⁶. Notons, à ce titre, que la définition d'« art populaire »,

⁶⁶ Or, selon ce dernier, de telles évaluations sont bien évidemment liées à la détermination de « signes » permettant de différencier de telles catégories. Nonobstant que ces « signes » sont, bien évidemment à leur tour, contingents de leurs cultures d'origine et de la période de formulation. A ce titre, Gérard Genette dans *L'œuvre de l'art, la relation esthétique*, reconnut, à propos des jugements de goûts que ceux-ci : « sont, de toute évidence, psychologiquement, sociologiquement, culturellement et historiquement déterminés et ces

à l'image de celle des arts dits « primitifs », a toujours été profondément attachée à la variation des perceptions humaines et surtout à la capacité de tout être humain d'organiser sa vision du monde qui l'entoure en différentes catégories. Cette capacité propre, selon Joseph Alsop (1910 – 1989), à la disposition de chacun, à la perception et à la compréhension ainsi qu'aux conditions de réception des œuvres – c'est-à-dire à la contextualisation (Joseph Alsop, *The Rare Art Traditions. A History of Art Collecting and Its Linked Phenomena Wherever These Have Appeared*, Princeton, University Press, 1981, p. 30 in Price 1995, p. 43). C'est d'ailleurs ce que put constater, en 1982, Paul Dufournet dans *L'art populaire en Savoie, un territoire, une société, des expressions à la fois locales et universelles*, en expliquant que la notion d' « art populaire » est une notion mobile qui a inévitablement été sujette à « des définitions variables suivant l'époque ou l'auteur qui en traite. » (Dufournet 1981, p. 16). Ce fut, d'ailleurs, la raison pour laquelle, Jean Cuisenier établit, dans *L'art populaire en France*, deux catégories analytiques, l'une fondée sur l'analyse du rapport d'évaluation, l'autre sur celle de la visée qui anime l'évaluation⁶⁷.

Néanmoins recourir à de telles catégories ne semble pas toutefois nécessaire dans le cadre d'une étude où la notion de « populaire » doit être entendue comme une norme esthétique. Aussi, sans aller jusqu'à l'appréciation, suggérée par Cuisenier, des « qualités », c'est-à-dire des attributs prêtés à l'objet dans le rapport d'évaluation ou des « intentions », autrement dit à la visée qui anime l'évaluation et attribue à l'objet ces qualités, nous considérerons, ici, comme « populaire », la totalité des traits, des objets et des coutumes qui étaient, à l'époque, reconnus comme des éléments propres aux sociétés rurales. À l'image d'Arnold Van Gennep (1873 – 1953) qui estimait que l'art populaire était essentiellement paysan et décoratif, nous prendrons donc ici comme acceptation de « populaire » l'ensemble des pratiques et des productions humaines figurées, durant l'entre-deux-guerres, à tort ou à raison, comme d'origine rurale. Cela nous conduisant donc à considérer l'ensemble des objets et des pratiques matérielles et immatérielles perçus, à l'aube du XX^e siècle, comme

déterminations nécessitent d'être étudiées entre autres par l'esthétique. » (Genette 1997, p. 221).

⁶⁷ Des catégories analytiques qu'il résuma par les notions d'« *ustensilité* » (supposant la qualité d'usage) et de « *plasticité* » (correspondant à la qualité de configuration que manifeste une œuvre à l'évaluation de son destinataire d'origine ou de son destinataire final). Ces qualités pouvant être traitées, selon Cuisenier, comme des « dimensions » et former une échelle ordonnée de valeurs discontinues qu'il ramena à cinq. » (Cuisenier 1975, pp. 30 – 31). Or, selon ce dernier, de telles évaluations sont bien évidemment liées à la détermination de « signes » permettant de différencier de telles catégories. Nonobstant que ces « signes » sont, bien évidemment à leur tour, contingents de leurs cultures d'origine et de la période de formulation. A ce titre, Gérard Genette dans *L'œuvre de l'art, la relation esthétique*, reconnut, à propos des jugements de goûts que ceux-ci : « sont, de toute évidence, psychologiquement, sociologiquement, culturellement et historiquement déterminés et ces déterminations nécessitent d'être étudiées entre autres par l'esthétique. » (Genette 1997, p. 221).

spécifiques aux sociétés agraires comme autant de référents que les céramistes auraient soit pu réemployer, citer ou même évoquer dans leurs créations. Ou plus exactement, l'ensemble des arts que l'on nomme traditionnellement, « *arts appliqués* » et « *art plastiques* », c'est-à-dire les arts fondés « sur l'élaboration des matières minérales, végétales et animales » (Cuisenier 1975, p. 69)⁶⁸. Car à une époque où une cette notion fut davantage entendue comme une norme esthétique que comme une catégorie artistique, il apparaît préférable d'entendre le terme de « populaire » dans sa signification la plus étendue possible.

Nonobstant que l'esthétique régionaliste doit, avant tout, être entendue comme la conséquence d'un processus visant la transformation en signes et symboles des éléments matériels et immatériels issus des anciennes communautés rurales et non le fruit d'une authentique démarche de reconstitution archéologique. Léandre Vaillat, dans la « préface » de *Murs et toits pour les pays de chez nous*, avait d'ailleurs prévenu les aspirants architectes qu'il fallait se méfier de l'« archéologie provinciale » trop désincarnée, et plutôt s'en remettre à la faculté d'évocation du créateur (Léandre Vaillat « Préface » in Letrosne 1923, p. 20). En 1931, un article consacré aux festivités organisées pour le cinquantième de l'École régionale des beaux-arts de Rennes, revenant sur le programme des commémorations et notamment sur le discours prononcé par Paul Léon, le directeur de l'école des beaux-arts, fut, à ce titre, particulièrement éclairant :

« il [Paul Léon] fait l'éloge de Lemordant, de Paul Chabas, de Jean Boucher, de Fougerat, de Renard, de Louis Roger, de Méheut, de Quillivic, de Nicot, de Renaud, d'Armel Beaufiles en qui revivent les imagiers des Calvaires ; des Lefort, tous bretons que [*sic.*] ne font pas de bretonneries, de biniouseries, d'antiquailles. Ils ne s'attardent pas à dérouler le lindeuil de pourpre où dorment des dieux mortels. Mais ils adaptent les traditions et leur veine est originale puisqu'elle est originelle... » (Le Berre 1931, p. 5).

Seraient donc des céramistes néo-populaires, des peintres, des sculpteurs, des architectes ou tout simplement des hommes du métier qui auraient cherché à figurer une certaine forme d'ancrage vernaculaire soit par le réemploi ou la citation de formules, de motifs renvoyant à une certaine sphère populaire, soit par la représentation de caractéristiques physiques, géographiques, ethnographiques ou encore artistiques déjà considérées comme

⁶⁸ Toutefois, contrairement à Cuisenier, nous ne rejetterons pas les arts relevant de la « *performance* des acteurs » car dans le cadre d'une étude où le « populaire » doit être entendu comme une norme esthétique, ces arts auraient indubitablement pu être employés dans des systèmes de représentation qui bien que ne procédant d'aucun précédent populaire auraient néanmoins pu soutenir leur évocation. Nous verrons, notamment, comment grâce à la mise en image d'aspects traditionnels de la vie rurale – tels que des pardons bretons ou des fandangos basques – certains céramistes purent justement s'inscrire dans un répertoire considéré comme traditionnel sans jamais pourtant citer directement un quelconque référent vernaculaire.

emblématiques d'une région donnée. Leurs œuvres ne seraient donc pas le fruit du prolongement d'une production locale ancienne ou leurs simples copies, mais les résultats de l'interprétation et de la mise en scène de caractéristiques présentées comme spécifiques et ataviques aux régions françaises et à leurs occupants⁶⁹.

À une époque qui avait souhaité la fin de l'imitation pittoresque et qui avait fait de l'art rustique une inédite donnée esthétique, les précédents populaires devinrent ainsi la source d'un nouvel art, d'un art qui ne devrait rien ni aux précédents historicistes, ni à la céramique chinoise, ni japonaise ni même méditerranéenne. D'un art donc bâti sur la notion de « populaire » dont les différents corollaires devinrent les éléments d'un nouveau vocabulaire esthétique. En conséquence, alors que nous venons de décrire les conditions d'apparition et de formation d'une esthétique néo-rurale dans les arts décoratifs français de la première moitié du XX^e siècle, il est donc nécessaire de nous intéresser à sa nature exacte dans le domaine des arts du feu et d'en éclaircir la nature des liens et des relations que ces céramiques entretiendraient, de facto, avec une notion « populaire » alors principalement entendue comme rurale et régionale. Pour cela, à partir du corpus constitué et tout en considérant le mouvement de création d'une « céramique régionale » identifié par Marcel Valotaire dans *La céramique française moderne*, nous nous intéresserons, en premier lieu, à établir à quelle tradition rurale les céramistes essayèrent de se rattacher, puis nous décrirons comment certains de ces créateurs contribuèrent à la figuration d'un monde rural plus rêvé que réel.

⁶⁹ Notons qu'une production populaire, essentiellement destinée à une clientèle touristique, continua d'exister durant les premières années du XX^e siècle. C'est notamment ce que releva le céramiste Jean Girel (né en 1947), dans « La terre vernissée de Savoie », à propos de l'activité des dernières poteries traditionnelles savoyardes qui profitèrent, selon lui, de l'essor du phénomène touristique pour « continuer à écouler la production courante que la clientèle locale délaisse » (Girel 1997, p. 17). Toutefois, une telle production ne serait être confondue avec nos céramiques néo-populaires puisque ces dernières doivent d'abord être entendues comme la conséquence, ne l'oublions pas, de l'appropriation d'anciennes formules plastiques, formelles et décoratives d'origine populaire et non comme le résultat de leur poursuite ou, pis encore, de leur copie.

Chapitre 4 : Les arts rustiques comme nouveau registre décoratif. Les céramistes et la référence populaire.

Alors que pendant de nombreuses années, les principales directions artistiques suivies par les créateurs français de l'entre-deux-guerres furent, nous l'avons dit, invariablement entendues à travers la recherche d'une esthétique fonctionnaliste ainsi que par une entreprise de revisite des styles français qualifiés de « classiques » – Louis XV et Louis Philippe notamment –, il est aujourd'hui indéniable que cette époque se singularisa également pour avoir assisté au développement d'une esthétique néo-rurale dans les arts décoratifs. D'une esthétique capable de donner naissance à un style moderne en accord avec la profonde altérité géographique et humaine de la Nation. De concert avec le processus de revalorisation esthétique des arts populaires, plusieurs créateurs se servirent alors des créations vernaculaires comme d'un point de départ. En 1987, revenant sur son parcours artistique et notamment sur les débuts de sa carrière de céramiste dans une série d'entretiens avec Jacques Sargos (né en 1957), René Buthaud (1886 – 1986 ; c.f. annexe 1) expliqua

« Ce n'est pas ce que faisaient les céramistes de mon époque qui m'a guidé, c'est plutôt autre chose. Alors l'art populaire me séduisait beaucoup, parce qu'il y avait justement une saveur, une sève où l'on pouvait puiser, un premier jet. C'est pour cela que j'ai collectionné quelques céramiques populaires, qui m'ont d'ailleurs servi. Je n'ai dit pas que je les ai copiées, mais elles m'ont indiqué une direction, et elles m'ont permis d'en éviter d'autres où j'aurais pu me perdre. [...]

L'art populaire avait donc une grande importance pour moi, et peut être, par ricochet, ça passait dans mes œuvres. Je ne me servais pas de ça pour faire ma création, mais enfin j'en avais besoin, ça aiguisait ma sensibilité. Tant qu'à faire, je préférais regarder ça qu'une chose très aboutie du XVII^e ou du XVIII^e siècle. Car dans les choses très primitives, on pouvait toujours y rajouter, si je puis dire : c'était souvent un point de départ. » (Sargos et Du Pasquier 1987, pp. 89 – 92).

Cette « saveur » et cette « sève » populaire, dans lesquelles Buthaud trouva, selon lui, une alternative aux recherches jusque-là menées par la plupart des autres céramistes contemporains constitua donc l'un des jalons d'un courant transformant les anciennes traditions décoratives et formelles populaires en de nouveaux référents esthétiques. Néanmoins, réduire ce dernier à la seule citation de tels éléments ne pourrait toutefois nous permettre d'en comprendre la complexité⁷⁰. Et pour cause, plusieurs peintres et sculpteurs tels

⁷⁰ Dans une série d'entretiens réalisés avec son ancien élève de l'école des beaux-arts de Bordeaux, Buthaud

Henri Loux (1873 – 1907 c.f. annexe 1 ; c.f. ill. 163 et 164), René-Yves Creston (1898 – 1964 c.f. annexe 1) ou encore Ramiro Arrue (1892 – 1971 ; c.f. annexe 1) dont on connaît aujourd’hui les liens avec des mouvements régionalistes de la première moitié du XX^e siècle ou leur contribution à la naissance d’une esthétique régionale (Hénon 1995, Larralde 1995), réalisèrent de nombreux décors en vue de leur édition dans différents centres faïenciers. Des collaborations qui furent généralement le résultat de l’adaptation de solutions plastiques et iconographiques reposant bien souvent sur des mécanismes de détournement et d’évocation d’anciennes traditions décoratives locales et non sur la seule citation de motifs alors perçus comme vernaculaires (c.f. ill. 53 et 54). D’ailleurs, dans le *Rapport général de l’Exposition de 1937*, Edmond Labbé, revenant sur les sources de l’esthétique régionaliste à la veille de l’Exposition, avait reconnu

« l’effort du mouvement régionaliste se résume à ceci : établir une formule assez souple, qui, au lieu d’uniformiser, de centraliser à outrance, permette l’épanouissement légitime des particularismes locaux et consacre leur pérennité... Le régionalisme ne vise pas, contrairement à une pensée trop répandue, au maintien intégral des formes anciennes... (les avis régionaux) ne doivent pas être des copies ou des pastiches du passé, mais suivant l’expression de la Tour du Pin une résurrection de son esprit sous des formes appropriées aux temps actuels. » (Labbé 1938, pp. X-XXXII).

Devant l’importance de la résonance des préceptes régionalistes sur le champ artistique de la première moitié du XX^e siècle et de ce que l’on nomme communément le « mouvement des néos- », c’est-à-dire les tentatives de « résurrection et de réinvention des corpus vernaculaires » (Laroche 1998, pp. 227 – 238), il apparaît, dès lors, nécessaire de s’intéresser aux solutions que les céramistes retinrent de la céramique populaire, puis de caractériser l’hétérogénéité de leurs sources.

expliqua justement en 1996 sa volonté de rompre avec les directions esthétiques jusque-là suivies par la plupart des céramistes de l’époque : « Il faut vous dire qu’alors, la céramique était entièrement dirigée vers l’esprit japonais. Tout le monde en faisait. J’admire beaucoup la céramique japonaise, mais [...] je m’étais toujours dit que si un jour je faisais de la céramique, il ne fallait pas que je fasse ça ! J’ai préféré [...] revenir à ce que les français fabriquaient. » (Sargos et Du Pasquier 1987, pp. 66 - 67). Buthaud trouva, d’ailleurs, un écho favorable auprès des critiques de l’époque puisque selon lui, « les critiques ont dit, enfin un céramiste qui ne fait pas du japonais ! C’est un instinct qui m’a fait revenir à la tradition. Enfant, j’avais eu sous les yeux des pièces de Samadet, et j’avais eu envie de refaire quelque chose comme ça. » (Sargos et Du Pasquier 1987, p. 67)

4.1. De l'imitation à la citation : La poterie populaire pour exemple.

« Nous découvrirons ainsi dans l'art une aspiration profonde à s'emparer du réel, non pas dans et pour un acte de domination, mais plutôt de célébration. L'artiste devient, à sa manière, l'officiant d'un culte : celui qui nous restitue l'oublié, sinon le méprisé, celui qui nous avertit d'une menace (le mal, la société perdue ou aliénée, la corruption), celui qui nous annonce les promesses d'un univers encore inconnu ou celui qui nous apprend à nous délivrer de nos œillères comme de nos habitudes limitatives. Il convient de rapprocher l'art d'une liturgie attachée à une révélation, à une participation salvatrice, rédemptrice. » (Dagognet 1992, p.48).

Alors que depuis plusieurs années, divers spécialistes des arts décoratifs de la première moitié du XX^e siècle ont régulièrement fait état de l'attraction de nombreux créateurs de l'époque pour les arts dits rustiques, peu d'entre eux s'interrogèrent sur la nature précise d'une telle appétence ni même sur ses conditions d'existence. Si bien que leurs témoignages demeurent particulièrement lacunaires et, dans le meilleur des cas, ne semblent fondés que sur l'observation de simples correspondances iconographiques entre des œuvres jusque-là généralement ignorées de l'historiographie contemporaine, une imagerie régionaliste depuis peu fixée et certains précédents vernaculaires ou bien encore sur l'appartenance de leurs créateurs à divers groupes d'obédience régionaliste. En 1983, Anne Lajoix, en hiérarchisant, selon des « familles de terre », les directions esthétiques suivies par les céramistes de l'entre-deux-guerres avait ainsi reconnu que les « Modernes » s'étaient appuyés « sur les références populaires des traditions vivaces en France », sans néanmoins réellement définir la nature de ces « références populaires » (Lajoix 1983, p. 34). Si bien qu'aujourd'hui encore, malgré la reconnaissance de l'influence de l'art roman dans l'œuvre du potier Paul Beyer ou des liens existant entre le développement du régionalisme breton et l'invention de nouveaux décors dans les faïenceries quimpéroises Henriot et de la Grande Maison (dite H.B). à la suite de la collaboration de peintres et de sculpteurs (Mehault et Joubeaux 1986), définir la nature ou le degré de l'influence que les répertoires populaires ont exercé sur ces créateurs apparaît singulièrement problématique.

De fait, alors que nous n'ignorons plus ni l'intérêt de l'époque pour les arts rustiques ni la place qui était alors faite aux exemples fournis par ces derniers dans le champ artistique, il est maintenant indispensable de nous intéresser aux relations que certains de ces grès et faïences entretiendraient avec les anciens répertoires formels et décoratifs vernaculaires. Autrement dit, alors que la question de l'existence d'une céramique néo-populaire n'apparaît plus, à ce stade de l'étude, aussi saugrenue que pouvait laisser supposer le bilan

historiographique réalisé dans l'introduction, il est alors essentiel d'établir la nature précise des liens que ces céramiques entretiendraient, de facto, avec l'ancienne tradition potière.

La Bretagne : prolongement et détournement.

La Bretagne, foyer de l'une des branches les plus précoces et les plus vivaces du mouvement régionaliste français, constitua, à ce titre, l'un des terreaux privilégiés de la naissance d'une esthétique néo-populaire dans les arts du feu de la première moitié du XX^e siècle. Il faut dire que, dès les premières années du siècle, les propriétaires des faïenceries de Locmaria, désireux de remanier une production qui était déjà l'objet d'abondantes copies, réalisées pour la plus grande part dans les fours des faïenceries de Desvres et de Malicorne, avaient souhaité renouveler leurs gammes de produits qui, notons-le, comptaient déjà parmi les emblèmes d'un art populaire breton. En reprenant notamment les collaborations d'artistes initiés par leurs prédécesseurs et en particulier celle qui avait lié Alfred Beau à la faïencerie Porquier, Jules Henriot, dont on connaît les accointances avec le mouvement régionaliste breton, fit alors appel à des artistes « indigènes », comme le souligna en 1926 Louis-Charles Watelin (1874 – 1934), afin de renouveler des répertoires décoratifs qui avaient peu évolué depuis la fin du siècle précédent (Watelin 1926, p. 134)⁷¹. En effet, lorsque le premier bureau de la *Chambre des métiers de Bretagne* vit le jour le 29 février 1921, Jules Henriot en fut nommé vice-président aux côtés de Jean Choleau (Bossard du Clos 1921, p. 30).

En Bretagne donc, où le socle de l'identité régionale avait souvent été érigé sur la mise en scène d'une dévotion catholique des populations rurales, nombre de ces créateurs se servirent alors de certains objets de piété populaire et de l'antique production de statuaire religieuse comme d'un point de départ de ce « nouvel art breton » dont plusieurs critiques avaient réclamé et annoncé la naissance. Filant la métaphore de l'enracinement de la ruralité bretonne dans une dévotion religieuse sans borne, de nombreux créateurs, à l'image d'Ernest

⁷¹ Dès la seconde moitié du XIX^e siècle, certaines des faïenceries H.B. et Porquier avaient fait appel à des peintres tels que Yan' Dargent (1824 – 1899), Henry Guihénec (1831 – 1880) ou encore Théophile Deyrolle (1844 – 1923) afin de diversifier des gammes de productions qui se réduisaient souvent à des pastiches de décors élaborés dans les centres faïenciers de Rouen, de Moustiers et de Nevers. En 1872, Alfred Beau proposa ses services à la maison H.B. (de la Hubaudière), qui n'acceptant les conditions posées par le peintre d'une double signature (H.B. et Beau), permit à la veuve Caroff d'engager Beau comme décorateur. La veuve de Clet-Adolphe Porquier dirigeait alors la manufacture Eloury – Porquier dont l'origine remontait en 1772 et qui avait pour rivale historique la faïencerie H.B. (H, pour Hubaudière et B, pour Bousquet) qui avait été créée en 1690 par Jean-Baptiste Bousquet. En février 1875, Augustine Caroff s'associa donc pour quinze ans avec le photographe et le peintre Alfred Beau dont nous avons justement souligné le rôle lors de la constitution du Musée des costumes bretons de Quimper.

Renan dans *Ses Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, « dévoyèrent » alors les anciens objets du culte en leur conférant d'inédites propriétés plastiques qui les détournèrent extraordinairement de leurs destinations originelles⁷².

À ce titre, deux types de production apparaissent particulièrement représentatives de l'ancrage des thèmes religieux et plus largement des préoccupations d'artistes tels que Jules-Charles Le Bozec (1898 – 1973 ; c.f. annexe 1 ; c.f. ill. 60 – 62), Pierre-Marie Lenoir (1879 – 1953 ; c.f. annexe 1), Jeanne Malivel (1895 – 1926 ; c.f. annexe 1) ou encore René Quillivic (1879 – 1969 ; c.f. annexe 1) d'inscrire leurs œuvres dans un certain registre formel déjà perçu comme traditionnel. Entre 1920 et 1930, Jules-Charles Le Bozec proposa, ainsi, plusieurs groupes inspirés de l'ancienne production de vierges et de saints à la manufacture de la Grande Maison dont une *Saint Anne apprenant à lire à la Vierge* (c.f. ill. 62)⁷³. Quant à Pierre-Marie Lenoir, cosignataire de l'appel d'Yves Le Febvre (1874 – 1959), il revisita notamment pour Jules Henriot, après une première collaboration avec la Manufacture nationale de Sèvres, l'ancienne gamme d'objets votifs et plus particulièrement des bénitiers dont il proposa deux exemplaires conçus uniquement pour l'édition (c.f. ill. 21)⁷⁴.

Vers 1924, Pierre-Marie Lenoir, fils du fondateur de l'école des beaux-arts de Rennes, proposa donc, deux modèles de bénitiers figurant le christ entouré, pour l'un, de deux femmes en capes de deuil et de deux anges, pour l'autre. De tels objets, tout en remémorant une pratique religieuse pratiquement désuète ainsi qu'une ancienne tradition formelle, en renouvelèrent néanmoins profondément les contours. En renouant avec un objet emblématique des antiques productions des ateliers de Locmaria et particulièrement représentatif de certains aspects profondément religieux de la société bretonne, Lenoir élaborait des créations ne relevant plus seulement d'une unique destination votive.

Dans le *Bénitier aux Anges* (c.f. ill. 21), la disposition et le traitement des figures, rompant avec une tradition formelle dans laquelle la figure centrale – généralement la vierge à

⁷² Dans les premières pages de ce recueil, Renan raconta, en effet, comment les flèches des églises de la ville d'Is et le son de leurs cloches réveillaient le souvenir de la cité engloutie : « Une des légendes les plus répandues en Bretagne est celle d'une prétendue ville d'Is, qui, à une époque inconnue, aurait été engloutie par la mer. On montre à divers endroits de la côte, l'emplacement de cette cité fabuleuse, et les pêcheurs vous en font d'étranges récits. Les jours de tempête, assurent-ils, on voit, dans le creux des vagues, le sommet des flèches de ses églises, les jours de calme, on entend monter de l'abîme le son de ses cloches, modulant l'hymne du jour. Il me semble souvent que j'ai au fond du cœur une ville d'Is qui sonne encore des cloches obstinées à convoquer aux offices sacrés des fidèles qui n'entendent plus. » (Renan 1897, pp. I – II).

⁷³ Le Bozec réalisa également pour la maison H.B. dirigée par Jules Verlingue une *Méditation* (c.f. ill 60 ; MFQ, inv. 149 ; Théallet et Verlingue 2007, p. 13) ainsi qu'un *Sonneur de biniou* (Théallet et Verlingue 2007, p. 14).

⁷⁴ Jules Henriot qui avait, à la mort de son père en 1884, hérité de la petite faïencerie familiale Tanqueray (qui comptait en 1860 vingt et un ouvriers) et qui surtout, en 1913, racheta la marque Porquier ainsi que les modèles, les moules et le stock de biscuits.

l'enfant, le christ sur la croix ou les instruments de la Passion – était invariablement surmontée d'une croix tout en étant encadrée d'une végétation stylisée, constitue, à ce titre, un indice particulièrement révélateur de la démarche de détournement du sculpteur. Il faut dire qu'en proposant une nouvelle iconographie et en renouvelant un système décoratif qui n'avait pratiquement connu aucune évolution depuis le XVIII^e siècle tout en usant d'une gamme de couleurs inconnue des précédents réalisés dans les ateliers quimpérois, le sculpteur façonna certes un objet lié à une pratique rituelle, mais qui possédait surtout d'objectives propriétés esthétiques.

Par ailleurs, en s'inscrivant dans un registre particulièrement investi et en reprenant l'un des stéréotypes les plus communément diffusés sur la Bretagne, Lenoir attachait alors une valeur de ressouvenance, ou de « remémorance » expression chère à André Gide (1869 – 1951), à sa création. Valeur née du fossé existant entre l'objet transfiguré et les précédents populaires et d'autant plus mise en valeur par le détournement de sa fonction primitive soulignée par le synthétisme par lequel le sculpteur composa les différents volumes du bénitier. De cet écart ou de cette distance naissait alors la valeur décorative de sa création, tout autant que sa dimension symbolique qui renvoyait irrémédiablement à la disparition des pratiques qui avaient longtemps été attachées à de tels ustensiles. Il faut dire que concurremment à l'effacement des anciennes communautés rurales et aux débuts d'un exode rural, l'usage des bénitiers s'était lentement éteint à tel point que ceux-ci devinrent parmi les vestiges les plus prisés de l'art des anciens potiers – paysans⁷⁵. André Breton, particulièrement sensible à l'art populaire, avait d'ailleurs rassemblé une très importante collection de bénitiers trahissant, selon lui, « la beauté de l'imagerie populaire » (c.f. annexe 3).

Quant à Jules-Charles Le Bozec, en se référant aux anciens groupes de faïence stannifère réalisés dans les ateliers quimpérois, lui aussi s'inspira d'une ancienne tradition formelle emblématique de l'art populaire breton à des fins ne relevant plus seulement du domaine liturgique (c.f. ill. 62). Il faut dire qu'en prenant pour point de départ d'anciennes figurines votives conçues dans les fours finistériens de la Manufacture de la Hubaudière et de la Manufacture Porquier, sa *Sainte-Anne apprenant à lire à la Vierge*, par sa composition et la gamme chromatique employée, ne peut, encore aujourd'hui, être entendue comme un simple

⁷⁵ Car, si l'usage du bénitier connut un large succès aux XVIII^e et XIX^e siècles, succès intimement lié à une pratique privée du culte catholique, leur fabrication prit fin, selon Marjatta Taburet, dans les années qui suivirent la Première Guerre mondiale (Taburet 1990, p. 169). En 1869, l'inventaire de Clet Adolphe Porquier (1813 – 1869), fils de Charles Porquier et d'Hélène Thérèse Eloury frère de Jean Guillaume Porquier (1812 – 1853) et époux d'Augustine Caroff (1826 – 1908), réalisé à la suite du décès du propriétaire de la faïencerie Porquier – recensant 1680 de ces objets –, semble justement indiquer l'importance des bénitiers dans la production des faïenceries armoricaines (Théallet et Verlingue 2004, p. 29).

objet de dévotion. Car si cette leçon de lecture renvoie de manière assez explicite à certains précédents vernaculaires comme en atteste un groupe intitulé *Mam goz ar verc'hez vari* – La grand'mère de la Vierge Marie – conservé au Musée de la Faïence de Quimper (MFQ, A 83), celle-ci n'en demeure pas moins une évocation tant elle est éloignée de l'ancienne production de vierges et de saintes bretonnes.

D'ailleurs, s'il est indéniable, au regard du thème abordé par le sculpteur, que celui-ci souhaite prolonger une ancienne tradition formelle, il l'est tout autant, devant les moyens plastiques auxquels il recourut, que Le Bozec chercha surtout à renouveler une thématique qui n'avait connu pratiquement aucune modification depuis le milieu du XIX^e siècle. Par cela, le sculpteur ne façonna pas seulement un objet de piété, mais réalisa une représentation tenant, avant tout, de la figuration d'un moment d'intimité entre une mère et sa fille. D'un moment coupé donc de toute connotation religieuse. Pourtant malgré l'intelligibilité du sujet – une leçon de lecture – Le Bozec, à l'image de Lenoir, souhaite surtout mettre en scène une césure. Une rupture rendue d'autant plus évidente par la mention en breton figurant sur la terrasse et par les usages des aplats de bleus qui avaient permis au sculpteur de relever singulièrement les volumes du groupe rompant avec ceux traditionnellement plus ronds des anciennes figurines bretonnes⁷⁶.

La mention « *Itron-Zantes-Anna* » inscrivant, de fait, le groupe dans un contexte régional et renvoyant, plus exactement, à un lieu géographique spécifique – la chapelle de Sainte-Anne-la-Palud –, sanctuaire finistérien connu pour son pardon dédié à Sainte Anne et devenu, au cours du XIX^e siècle, l'un des lieux d'exercice collectif d'une dévotion catholique largement présenté comme un trait ethnographique majeur de la population bretonne. En 1925, un an après son expédition bretonne, le docteur Chevrey put encore décrire dans les *Mémoires de la Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts d'Orléans* la ferveur religieuse et la piété des pèlerins du sanctuaire :

« Derrière une bannière toute dorée, tintante de clochettes de cuivre, que maintiennent, contre le vent de la mer, trois solides gars, les prêtres, revêtus de leurs plus beaux ornements, précédés de la longue théorie des enfants de chœur, suivis de la foule : les hommes d'abord, les femmes ensuite ; masse noire en avant, flot blanc mouvant et papillotant des coiffes ensuite. Cela semble un long serpent s'avançant lentement, à la tête dorée, au

⁷⁶ En outre, il est nécessaire de relever que les statuettes en faïence réalisées dans les différentes faïenceries quimpéroises entre le XVIII^e siècle et la fin du siècle suivant étaient fabriquées à partir de la technique de l'estampage. Cette technique – qui consistait à l'assemblage et au collage des différentes parties de la sculpture, elles-mêmes réalisées à partir de la prise de plusieurs empreintes (au moins deux) sur un plâtre original – fut, par la suite, supplanté par la technique du coulage qui, apparût à la fin du XIX^e siècle en Allemagne, fut introduite à Quimper à partir de 1917 (Blondel 2001, p. 139).

corps noir et blanc. Son arrivée est annoncée par des chants liturgiques : l'*Ave Maris Stella* qu'à l'unisson clament les fidèles, soutenus par la basse bourdonnante de deux énormes bassons de cuivre reluisant. Les prêtres entrent dans la chapelle ; l'office commence ; les assistants se sont entassés, mais ils débordent, trop nombreux, du sanctuaire. [...] Les prêtres ressortent : ils se groupent face à la mer infinie ; la foule récite avec eux un *De Profundis* pour les perdus en mer ; bien des coiffes de deuil sont secouées de sanglots ; puis une large bénédiction s'épand sur les hommes et les choses. L'offrande suit : les jeunes filles apportent au pied du prêtre des bouquets fleuris, de ces bouquets d'une naïveté gauche si charmante, noués de rubans et, symbole curieux, d'une épaisse touffe de chanvre. Déposés sur l'autel de "Madame Sainte-Anne", ils protégeront les donateurs des peines, des maladies, des mille soucis qui font la vie des cultivateurs et des marins, surtout quand ils sont Bretons. » (Chevrey 1925, p. 28).

Toutefois, hormis l'inscription de cette *Sainte-Anne apprenant à lire à la Vierge* dans un contexte géographique et culturel extrêmement déterminé, le recours à une telle mention permettait surtout de renvoyer à une hagiographie régionale présentée comme l'une des principales étapes de la construction de la Bretagne⁷⁷.

Notons par ailleurs que la Sainte Anne de Sainte-Anne-la-Palud était surnommée *Mamm gozh ar Vretoned* – la « grand-mère des Bretons » – et que son culte avait largement participé à la définition du particularisme armoricain. En 1894, Anatole Le Braz (1859 – 1926) dans *Au pays des pardons* en avait fait une description qui tenait autant de l'observation ethnologique que du récit de voyage dans lequel la Bretagne apparaissait comme un territoire aux franges de la nation et du monde moderne (Le Braz 1894, pp. 274 – 290). À ce titre, la description que fit Bertrand de Mun (1870 – 1963), député de la Marne, membre de la commission des régions libérées de l'Assemblée Nationale, du pèlerinage finistérien montre bien l'assimilation d'une littérature de voyage et d'un récit mettant en scène la « singularité » armoricaine accompagnée de son inévitable corollaire religieux :

« Vers trois heures vint le moment tant attendu de la procession. On eut dit un immense ruban. En tête marchaient quelques bannières, puis la foule innombrable, chacun un cierge à la main. Le défilé dura longtemps.

⁷⁷ Ce fut du moins de la sorte que Gustave Geffroy expliqua, en 1903, dans « La Bretagne du centre », l'importance du pèlerinage « Mariée à un seigneur méchant et jaloux qui détestait les enfants et ne voulait pas en avoir, Anne fut maltraitée et chassée une nuit par son époux, au moment où celui-ci s'aperçut de sa maternité prochaine. La pauvre femme abandonna le château de Moëllien et se dirigea vers la mer où elle aperçut une lueur. C'était une barque que dirigeait un ange. Elle y monta, navigua longtemps, bien longtemps, et finalement débarqua en Judée où elle mit au monde la Vierge Marie. Elle revint en Armorique de la même façon, y fut accueillie avec des transports de joie, car on lui croyait le pouvoir d'apaiser les éléments et de guérir les maladies. Des années et des années après son retour, elle reçut la visite de son petit-fils, Jésus, venu pour solliciter sa bénédiction avant de commencer à prêcher l'Évangile. Jésus, sur le désir de son aïeule, fit jaillir une fontaine auprès de laquelle on bâtit la chapelle, qui devait être le refuge des infirmes et des misérables. Quand Anne mourut, on chercha partout, mais vainement, sa dépouille ; on ne la retrouva que bien des années plus tard baignant dans les flots, encroûtée de coquillages. » (Gustave Geffroy, « La Bretagne du centre » in *Le Tour du monde*, Hachette, Paris, juillet 1903, p. 507).

[...] D'abord des bannières très curieuses, avec des clochettes très lourdes, portées par des paysans qui avaient besoin de tous leurs efforts pour les soutenir ; puis des croix portées par de vieux paysans, avec le costume du pays qui, hélas! n'est plus autant à la mode. On les appelle les *Bragou-Bras*, du nom de leurs culottes. Ils portent de petites vestes très courtes, de couleur bleue ou verte, brodées de soie jaune et d'or, de larges culottes en coutil ou en laine noire et des guêtres en laine ; cela a beaucoup de cachet. Après les croix marchaient de petites filles portant de petites bannières. Enfin six femmes habillées avec le costume de la paroisse, que l'on ne porte plus guère que les jours de fête. [...] Enfin de vieux paysans splendides, des têtes à peindre, avec de longs cheveux [...]. Tous jouaient du tambour ; on eût dit une vocation de la chouannerie. » (De Mun 1902, p. 358)⁷⁸.

En outre, les pardons qui animaient le pèlerinage avaient, depuis longtemps déjà, été l'objet de représentations toutes attachées à la mise en scène d'une ruralité bretonne invariablement figurée en costume folklorique et pénétrée d'une ferveur pieuse. Tour à tour, Louis Duveau (1818 – 1867) qui présenta au Salon de 1859 *Un pardon à Sainte-Anne-la-Palud* (Paris, MuCEM, Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, n° inv. 990.14.1), Charles Cottet (1863 – 1925) qui peignit en 1903 *Femmes de Plougastel au pardon à Sainte-Anne-la-Palud* (Rennes, musée des Beaux-Arts, n° inv. INV1972-12-2) ou encore de Maurice Denis (1870 – 1943) qui réalisa en 1905 *Baignade au pardon de Sainte-Anne-la-Palud* y avaient décelé et mis en scène certains des signes constitutifs de l'originalité du peuple armoricain.

Le groupe conçu par Le Bozec renverrait en cela non seulement à l'ancienne production de vierges et de saints réalisée dans les ateliers quimpérois, ainsi qu'aux diverses représentations du culte de Sainte-Anne-la-Palud et, plus encore, à la place que celui-ci occupait alors dans un imaginaire collectif. En cela, Le Bozec chercha surtout à inscrire cette leçon de lecture dans une histoire culturelle régionale dont certains des aspects étaient devenus des poncifs régulièrement amenés et évoqués dans les divers discours conduits sur la « singularité bretonne ».

⁷⁸ Le père de Bertrand, Albert de Mun (1841 – 1914) fut député du Morbihan de 1876 à 1878 et de 1881 à 1893 puis député du Finistère de 1894 à 1914. Celui-ci œuvra pour une « rechristianisation du peuple » en fondant notamment les cercles ouvriers en compagnie de René de la Tour du Pin (1834 – 1924), de Félix de Roquefeuil-Cahuzac (1833 – 1893) et de Maurice Maignen tout en soutenant l'Union pour la France chrétienne.

La tradition modernisée.

Les œuvres de Lenoir et du Bozec, tout en s'inscrivant, de la sorte, dans un certain répertoire traditionnel, en renouvelèrent ainsi profondément les contours. Jules-Charles Le Bozec et Pierre-Marie Lenoir, à l'image de la plupart des peintres et des sculpteurs engagés par les faïenceries quimpéroises durant la première moitié du XX^e siècle, cherchèrent, de la sorte, à évoquer les anciennes créations locales, en s'ancrant notamment dans un registre formel, tout en proposant de nouvelles thématiques, d'inédites solutions iconographiques et d'originales propositions plastiques (c.f. ill. 58 – 60). C'est justement ce que constata et décrit Louis-Charles Watelin dans un article consacré à « La renaissance de la céramique en Bretagne » publié dans la revue *L'Art et les Artistes* :

« MM. Henriot et Verlingue-Bolloré, les industriels, auraient pu aller au plus facile dans leurs désirs de renouvellement et s'adresser à des dessinateurs à la mode, comme l'a fait R. Guilleré lorsqu'il a mis en fabrication, dans les ateliers tourangeaux ou meusiens, des décors de Guillemard ou d'Olesiewicz [...]. Au contraire, les fabricants bretons ont appelé dans leurs ateliers des artistes indigènes, affirmant ainsi l'esprit de continuité qu'ils entendaient maintenir à leurs produits. On peut donc dire que la céramique bretonne, en changeant d'aspect, a gardé tous les signes qui en font la spécialité et conservé la tradition des grandes époques du décor céramique.

[...]

Je passais dernièrement devant un magasin de faïence qui offrait à sa devanture des Quimper, ancienne manière. Rien n'apparaît plus désolé que cette céramique périmée, même si l'on ne garde pas dans les yeux la vision des nouveautés produites. On se demande comment elle a pu trouver si longtemps des acheteurs, encore que le prestige du nom reste effectif. Elle en conservera encore, certainement. Aussi y a-t-il quelques crâneries de la part des faïenciers de Quimper et de Locmaria à briser avec le passé. En tout cas, ils ont donné un bel exemple bien entendu et raisonné. » (Watelin 1926, pp. 132 et 134).

Il est, à ce titre, intéressant de noter qu'en parallèle des sujets créés ces artistes, les entreprises quimpéroises de La Grande Maison et Henriot poursuivirent l'édition, jusque dans la seconde moitié du XX^e siècle, des anciennes gammes d'objets utilitaires proposées sous la dénomination de « rustique » sans jamais introduire une quelconque innovation⁷⁹. Les bénitiers de Lenoir et la leçon de lecture du Bozec doivent donc être entendus comme les fruits d'une tradition modernisée, ou plutôt d'une tradition réinventée. Ces créateurs, tout en

⁷⁹ On trouve ainsi dans de nombreux catalogues édités par les deux entreprises plusieurs modèles de vierges et de saints conçus à la fin du XVIII^e siècle et au cours du siècle suivant qui, inchangés, étaient toujours réalisés à Quimper jusqu'à la fin des années 1940.

reprenant certains archétypes formels et en les adaptant à un programme décoratif résolument « moderne », remanièrent, de la sorte, un répertoire traditionnel et attachèrent surtout de nouvelles valeurs à des objets dorénavant détachés de leurs usages originels.

À ce titre, la vierge, que proposèrent Jeanne Malivel et le sculpteur René Trudon à la manufacture Henriot, apparaît également particulièrement symptomatique de l'intérêt d'un certain nombre des artistes ayant collaboré avec les faïenceries quimpéroises pour l'ancienne production de vierges et de saints locale et plus largement de leur appétence pour les thèmes religieux (c.f. ill. 22)⁸⁰. Cette dernière, conçue par René Trudon et peinte à l'aide d'une palette particulièrement restreinte élaborée par Jeanne Malivel, renvoyait autant aux originelles créations quimpéroises et plus largement à l'ancienne statuaire religieuse bretonne, mais était surtout particulièrement symptomatique de la volonté de Trudon et de Malivel de poursuivre l'œuvre des premiers sculpteurs armoricains. Cette vierge nimbée, enserrant le christ enfant, se présentait ainsi comme un bloc monolithe aux volumes abrégés évocation de l'art roman breton. Pourtant, malgré un certain hiératisme, le traitement des bras traité en un seul volume comme le volumineux plissé de la robe constituent des signes particulièrement révélateurs de la volonté des deux artistes de continuer et de renouveler un thème dans lequel Malivel avait discerné l'art authentique des vieux imagiers locaux. Une volonté qu'avait justement exprimé James Bouillé (1894 – 1945 ; c.f. annexe 1), membre à l'instar de Jeanne Malivel des *Seiz Breur*, à la veille de l'Exposition des Arts Appliqués de Rennes de 1921, en présentant ses idées pour la rénovation d'un art breton, des idées qui notons-le étaient particulièrement proches de celles qui avaient été exprimées quelques années plus tôt par François Vallée :

« Pour nous autres Bretons il ne saurait être question de rénover notre Art en acclimatant chez nous celui des Irlandais, l'Art Celtique des Gaëls étant d'une école différente de celui des Bretons. C'est pourquoi nous devons principalement nous efforcer de rechercher les éléments décoratifs propres aux anciens Bretons et, par une étude comparée, retrouver les survivances de l'Art Celtique éparses dans l'Art Breton Populaire.

Lorsque nous disons qu'il faut rénover l'Art Breton par l'étude de l'Art Celtique, nous entendons qu'il s'agit, en puisant l'inspiration dans les œuvres faites par nos aïeuls celtes, de créer un Art-Celto-Breton moderne, bien vivant. Nous devons étudier cet art non avec l'esprit d'un antiquaire, mais avec la largeur de vue que doivent posséder les jeunes hommes de notre génération. Il nous faut renoncer aux anciens errements, étudier franchement, profondément l'Art Celtique, s'en assimiler largement tout esprit, pour l'employer à la création d'œuvres modernes adaptées à nos mœurs... » (Bouillé 1920)⁸¹.

⁸⁰ Jeanne Malivel dont l'intérêt pour l'art des anciens artisans bretons s'était déjà manifesté lors de la conception d'un couvercle de fonts baptismaux inspiré de l'art celto-romain qu'elle réalisa en collaboration par Lousse Bliquet sculpteur à Quitin et qui fut présenté lors des expositions de Fougères et du Huelgoat dans la section mobilier (Le Couédic 1995, p. 454).

⁸¹ Concurrément à cet article et à un rapport qui avait été dévoilé lors de l'Exposition des arts appliqués de

Concurremment à la réalisation de ces objets, fruits d'une certaine « modernisation » des anciens répertoires formels de la céramique bretonne, les faïenceries de Locmaria, encouragées en cela par l'émergence d'une classe moyenne désireuse de produits céramiques peu coûteux et inscrits dans leur époque, réalisèrent un grand nombre de décors destinés à orner une vaisselle d'usage quotidien⁸². Le succès fut tel que Jules Henriot et Jules Verlingues, le directeur de la faïencerie H.B., firent régulièrement appel à des artistes, généralement formés aux écoles des beaux-arts de Rennes et de Nantes, afin d'assurer diverses déclinaisons d'une gamme d'objets déjà profondément ancrés dans un certain « folklore » breton⁸³. Certains d'entre eux, à l'image de Jacques Pohier (1871 – 1951 ; c.f. annexe 1 ; c.f. ill. 11 et 12), de René-Yves Creston (c.f. ill. ill. 55), de Mathurin Méheut (1882 – 1958 ; c.f. annexe 1 ; c.f. ill. 65 et 66), d'Henri Bouchard (1875 – 1960 ; c.f. annexe 1) ou encore d'André Galland (1886 – 1963 ; c.f. annexe 1 ; ill. 17, 18 et 19) et de Charles Maillard (1887 – 1973 ; c.f. annexe 1 ; c.f. ill. 41 et 42), se tournèrent alors vers un héritage formel et/ou iconographique permettant de célébrer l'historicité des ateliers quimpérois tout en permettant de figurer leur attachement à un certain terroir artistique.

André Galland et Charles Maillard reprirent ainsi la vieille tradition des anciens pots à eau dits « Jacquots » afin d'élaborer des pichets qu'ils « régionalisèrent » (c.f. ill. 18, 19 et 20). Ces deux artistes, en prenant pour point de départ l'une des gammes d'objets parmi les plus symboliques des répertoires formels de la faïence française du XVIII^e siècle, les agrémentèrent alors de « marqueurs » identitaires bretons renvoyant invariablement à une certaine imagerie armoricaine qui avait été élaborée au milieu du XIX^e siècle. Galland et Maillard affublèrent, de la sorte, les femmes de coiffes et de costumes dits « traditionnels » tandis que les hommes furent, quant à eux, invariablement figurés sous les traits de marins ou

Rennes en avril 1921, Bouillé présenta plusieurs maquettes de plats décoratifs dont la stylisation et l'usage de certains motifs décoratifs renvoyaient aux créations des moines irlandais de l'abbaye de Kells (c.f. ill. 13, 14 et 14 ; *Plat à la salamandre*, *Plat aux papillons*, *Plat aux poissons entrelacés*, *Plat Breiz*, *Plat Breiz da virviken*). Les maquettes des *Plat à la salamandre* et *Breiz da virviken* furent achetées par la faïencerie de La Grande Maison qui en édita quelques exemplaires.

⁸² « Dans une recherche de modernité sémantique, on nomme, selon Nicole Blondel, “nouvelles classes moyennes” celles apparues après la Première Guerre Mondiale. Nées de transformations sociales survenues à la suite de ces années belliqueuses, celles-ci incluent des personnes dotées de revenus, de diplômes, d'un certain rang. D'autres notions peuvent jouer un rôle : délégation d'autorité, fonctions d'encadrement d'ingénieurs, de techniciens, rendues obligatoires dans les branches industrielles. » (Blondel 2011, p. 12). Voir Serge Bosc, *Sociologie des classes moyennes*, Paris, La Découverte, 2008).

⁸³ En décembre 1913, suite à un incendie qui détruisit une partie de la Faïencerie de la Madeleine qui avait été créée par Jules Verlingue en 1903 à Boulogne-sur-mer, son propriétaire, insuffisamment assuré, vendit son entreprise au banquier bouloonnais Henri Delcourt, d'abord « associé gérant responsable apporteur de son industrie » qui l'exploita jusqu'en 1935. La Société de l'Ancienne Faïencerie J. Verlingue est née, une entreprise qui se porta acquéreur de la Manufacture de la Grande Maison en juillet 1914. La société HB. devint, en 1922, avec l'arrivée de Louis Bolloré (1896 – 1940), la *Société Jules Verlingue, Bolloré et Cie*.

de paysans et représentés avec les accessoires inhérents de ces activités. Galland réalisa ainsi une importante gamme de vaisselle de table qu'il agrémenta de figures bretonnes sur les corps et les cols des objets les inscrivant, de fait, dans un creuset régional manifeste.

D'autres artistes, à l'image de Pohier et de Méheut cherchèrent, quant à eux, à renouveler un système décoratif qui, apparu au milieu du XIX^e siècle, passait déjà pour traditionnel et immuable (c.f. ill. 65 et 66)⁸⁴. Ce décor, fruit de la progressive régionalisation des attributs vestimentaires des personnages figurés sur certains plats, assiettes, vases et jattes conçus dans les ateliers des faïenceries de Locmaria était devenu, à la fin du XIX^e siècle, un genre. Un genre qui se composait inévitablement de la représentation d'une figure masculine ou féminine généralement disposée dans un paysage schématique quasi inexistant et représentée en habits traditionnels (en *bragou breiz* et chapeau à bride pour l'homme et de la coiffe appelée *borledenn* et d'un bouquet de fleurs pour la femme).

Un genre qui avait trouvé ses lettres de noblesse dans la personne d'Alfred Beau qui avait fondé en 1874 « une école de céramique artistique pour les jeunes filles pauvres de la ville [Quimper] ». Le peintre élaborait ainsi, vers 1870, des scènes historiées dans lesquelles il s'attacha tout particulièrement à la retranscription minutieuse des us et des coutumes locales. Ces scènes, inspirées des lithographies de *La Galerie Armoricaïne* réalisée entre 1840 et 1842 par François-Hyppolithe Lalaisse (1810 – 1884) ainsi que d'autres recueils qui avaient contribué à la représentation de la singularité bretonne – au rang desquels figuraient les illustrations d'Octave Penguilly-L'Haridon (1811 – 1870), celles de Prosper Saint-Germain (1804 – 1875) ou encore celles réalisées par Théophile Busnel (1882 – 1908) –, devinrent, en renvoyant à des images fondatrices d'une certaine identité régionale, parmi les décors les plus emblématiques des gammes de décoration des faïenceries bretonnes⁸⁵. Il faut dire que dans les

⁸⁴ La première trace de l'existence d'un décor dit « au breton », c'est-à-dire d'un système décoratif figurant un personnage en costume régional, daterait de 1823 et aurait servi, selon Philippe Théallet et Bernard Jules Verlingue, à décorer la panse d'un pot à lait (Théallet et Verlingue 2004, pp. 69 – 70).

⁸⁵ François-Hyppolithe Lalaisse publia, entre 1840 et 1842, à Nantes un recueil lithographique consacré à la figuration des mœurs et des costumes bretons et plus spécifiquement finistériens, recueil qui fut, quelques années plus tard, littéralement adapté par Alfred Beau et d'autres décorateurs de la faïencerie Porquier à Quimper. Philippe Théallet et Bernard Jules Verlingue ont justement relevé que *La Femme de la Feuillée*, les *Mariés de Kerlouan* ou encore l'une des *Femmes de Plougastel* entre autres « ornèrent des plateaux, des assiettes ou des vases de chez Porquier. Ses *Paysans de Plaintel* sont, selon eux, au centre d'un grand plat de la même manufacture, tandis que la *Femme de Pluméliau*, posant près d'un puits, se retrouve naturellement sur le flanc d'une fontaine de La Hubaudière vers 1890. » (Théallet et Verlingue 2004, p. 397). L'année d'édition de *La galerie armoricaïne*, l'éditeur parisien Wilfried Coquebert publia *Bretagne* de Pitre Chevalier et deux ans plus tard *Le Foyer breton* d'Emile Souvestre (1806 – 1854). Dans ces deux ouvrages Coquebert attachait un soin tout particulier aux illustrations. Il fit donc appel aux premiers spécialistes de ce l'on nommera plus tard le « genre breton » ; au rang desquels figuraient Octave Penguilly-L'Haridon, Prosper Saint-Germain, Adolphe Leleux (1812 – 1891) et Charles Fortin (1815 – 1875). Un genre qui trouve son origine dans la tradition des tableaux de mœurs et des mises en scène de certains corps sociaux que l'on nomme, encore aujourd'hui, par l'usage du vocable générique « littérature panoramique » et dont l'une des plus

cartons que Beau réalisa pour Porquier, le peintre s'attacha tout particulièrement à la retranscription minutieuse des coutumes vestimentaires armoricaines dont il affubla chacun de ses personnages avec certains des accessoires inhérents à leurs conditions de paysans et de pêcheurs.

Les laitières furent figurées avec leurs pots de lait, les pêcheurs avec leurs filets, les paysans avec leurs poulets, leurs légumes ou leurs outils. Outre la compréhension immédiate du sujet représenté – la ruralité bretonne – que permettait de tels dispositifs iconographiques, Beau adjoignit à certains d'entre eux des blasons aux armes du duché de Bretagne permettant d'augmenter la lisibilité des scènes représentées. Le décor d'un Porte-parapluie réalisé par la Grande Maison et conservé au Musée départemental breton de Quimper (D.91.2.6.) est d'ailleurs particulièrement révélateur des liens existant entre les premiers décors dits aux bretons et les images élaborées par Lalaisse pour *La Galerie Armoricaïne*, tout comme de la volonté de leurs exécutants d'inscrire leurs créations dans un terroir artistique spécifique et reconnu comme tel. Alors que les emprunts aux personnages du recueil de Lalaisse y sont évidents – la figure de l'homme est la reproduction de la planche intitulée *Paysans de Riec* et de *St-Léger* tandis que celle de la femme renvoie à la planche intitulée *Femme de Plougoult* –, le décorateur chercha à s'ancrer davantage dans un registre décoratif breton en figurant sur la base des mouchetures d'hermine symbole du drapeau du duché de Bretagne. Caractéristiques des productions de la fin du XIX^e siècle, ces emprunts furent alors poursuivis durant toute la première moitié du XX^e siècle chez Henriot, devenu propriétaire des cartons de la faïencerie Porquier⁸⁶.

Inventeur d'un genre breton à succès et renouvelant le fameux schéma archétypal des personnages affrontés, Beau initia alors un système décoratif intimement lié aux différents processus d'« invention de la Bretagne » mis en œuvre par de nombreux peintres et sculpteurs à la fin du XIX^e siècle. Un décor qui allait justement devenir le support et parfois l'objet même du discours régionaliste souvent relayé par les militants bretons de l'U.R.B puis par la F.R.B. ou les collaborateurs des revues *Keltia* et *Kornog*. Ce fut surtout un genre qui assura, également avec son alter ego figuré comme « populaire », « la notoriété internationale [des ateliers de Locmaria] avec une faïence populaire, vecteur d'une culture bretonne figée dans une représentation stéréotypée » (Lucas 2003, p. 5 ; Anonyme in *Le Finistère*, daté du 19

ambitieuses occurrences demeure *Les Français peints par eux-mêmes* de Henri-Léon Curmer (1801 – 1870).
⁸⁶ Philippe Théallet et Bernard Jules Verlingue ont justement reconnu que chez Henriot, « le décorateur Moreau emprunta à son tour à Lalaisse des personnages d'une série de douze assiettes : on y reconnaît, par exemple, l'Homme de Pont-L'Abbé ou les Femmes des environs de Port-Launay, » (Théallet et Verlingue 2004, p. 397).

janvier 1892, documentation du Musée départemental breton, Quimper in Théallet et Verlingue 2004, p. 339 ; reprod. p. 339).

À l'aube du XX^e siècle, les faïenceries de Quimper, alors engagées dans une féroce compétition artistique et commerciale, firent donc appel à des peintres et des sculpteurs afin d'offrir une alternative au schéma archétypal du fameux décor dit « aux bretons » et de poursuivre la tradition des scènes historiées que Beau avait initié quelques années auparavant. Jules Verlingue collabora ainsi avec plus de vingt-huit artistes différents durant les premières années du XX^e siècle tandis que son concurrent, Jules Henriot, fit, quant à lui, appel à plus de seize peintres, sculpteurs et illustrateurs.

Les mises en scène régionales.

Dès 1905, Jules Henriot fit donc appel au président de la section des beaux-arts de l'U.R.B. et fondateur de la revue mensuelle *Le Pays Gallo*, Jacques Pohier. Le juriste, particulièrement investi dans le mouvement régionaliste armoricain, reprit alors le traditionnel schéma de composition dans lequel les figures humaines étaient invariablement traitées comme des motifs et surajouta alors des références régionales (c.f. ill. 11 et 12). Des références renvoyant non seulement à l'histoire locale à travers la représentation de personnages bibliques et historiques attachés à la construction du Duché de Bretagne, ainsi qu'à des traditions décoratives qui avaient déjà valeur de symboles.

Au contraire de Beau, Pohier ne chercha pas ainsi à figurer un quotidien rural mis en scène à travers ses singularités et ses spécificités, mais se fit l'interprète et l'imagier des mythes et des légendes constitutifs de la fondation de la Bretagne, d'une Bretagne déjà régionaliste. Une série de décors qu'il réalisa pour Jules Henriot apparaît, d'ailleurs, particulièrement représentative de la démarche résolument engagée de l'artiste pour la renaissance des arts bretons (Théallet et Verlingue 2007, pp. 235 – 239 ; c.f. ill. 12). Une démarche rendue d'autant plus perceptible par le choix que Pohier fit d'unir des personnages historiques à des éléments iconographiques symboles d'un art populaire local. Dans un de ces cartons, l'association du personnage de la Duchesse Anne et d'un motif de sabot orné d'un semis de mouchetures d'hermine témoigne ainsi d'un mélange sans précédent dans l'histoire des décors des faïenceries bretonnes, tout autant que de l'importance alors accordée, par le peintre, à la représentation d'un objet non seulement issu des anciens répertoires formels des ateliers de Quimper. D'un objet renvoyant surtout à certains objets domestiques

emblématiques de la vie rurale armoricaine. Un décor particulièrement représentatif donc du développement d'une iconographie régionaliste dans les productions des ateliers quimpérois au sein de laquelle la référence régionale était autant supportée par la représentation d'Anne de Bretagne que par le recours à un objet devenu symbole de la ruralité bretonne et de l'ancienneté des faïenceries de Locmaria. Un article de Jules Henriot paru dans *Le Pays breton* daté du 1^{er} août 1909 est, à ce titre, particulièrement explicite quant à la nature résolument régionaliste des œuvres élaborées par l'artiste :

« C'est ainsi que nous voyons des assiettes dont les sujets sont dûs au talent du jeune et sympathique maître nantais, Jacques Pohier. MM. Henriot et Pohier, ont eu la bonne inspiration de placer, pour ainsi dire, leurs produits sous l'égide de l'U.R.B. Les pièces qu'ils nous présentent sont timbrées en effet des armes de l'Union qui sont comme on le sait de Bretagne plein à la croix de Saint André de sinople, chargée du mot : Breiz inscrit dans chaque branche de la croix » (Henriot 1909, n. p.)

En associant ainsi des figures issues du panthéon armoricain primitif – Pohier réalisa notamment une série de décors consacrée à la vie des saints bretons (c.f. ill. 11) – ou de l'histoire régionale à des références aussi explicites aux anciennes traditions décoratives vernaculaires, le directeur de la revue *Le Pays Gallo* composa alors des décors où les références régionalistes devinrent les véritables sujets des œuvres. Un système décoratif qui fut, par la suite, largement adapté et repris par de nombreux artistes et créateurs aux premiers rangs desquels figurèrent les créateurs de meubles Joseph Savina (1901 – 1983) et Adolphe Coigneraï (1884 – 1960)⁸⁷. À ce titre, la collaboration de Pohier et de Jules Henriot est généralement considérée comme le point de départ d'une production qui assura la renommée des faïenceries quimpéroises notamment lors des expositions internationales parisiennes et qui conduisit surtout au renouveau du traditionnel « décor au breton ». Un renouveau qui reposait essentiellement sur la conservation d'un certain système de figuration de la ruralité armoricaine, mais surtout à son amplification à partir d'une iconographie reprenant parmi les éléments alors considérés comme les plus distinctifs d'une Bretagne agricole et maritime.

⁸⁷ Savina, originaire de Douarnenez et issu d'une famille d'ébénistes, membre de la Société d'Emulation des Côtes-du-Nord, acheva son apprentissage auprès d'André Picard, menuisier sculpteur respecté et installé à Tréguier. Diplômé meilleur ouvrier de France en 1927, il créa, deux ans plus tard, son propre atelier d'art tout en se rapprochant des *Seiz Breur* afin de militer pour une renaissance des cultures celto-bretonnes. Quant à Adolphe Coigneraï et son atelier se spécialisèrent, dès la fin du XIX^e siècle, dans la fabrication de « meubles artistiques bretons », mention qui apparut, dès 1887, sur le catalogue de l'exposition régionale des beaux-arts de Rennes de 1887 (Veillard 1987, p. 14).

De la reprise au renouvellement.

Une iconographie qui fut par la suite reprise et développée par des peintres ayant noué des relations avec les faïenceries sous la forme de contrat d'édition. Ces créateurs qui, à l'image de Georges Géo-Fourrier (1898 – 1966 ; c.f. annexe 1 ; c.f. ill. 97 et 98), Jim Eugène Sevellec (1897 – 1971 ; c.f. annexe 1 ; c.f. ill. 89 et 90) ou d'autres artistes qui initièrent une collaboration plus appuyée tels Mathurin Méheut et Paul Fouillen (1899 – 1958 ; c.f. annexe 1 ; c.f. ill. 77 – 82), remanièrent alors un genre en renvoyant à une soi-disant Bretagne authentique généralement figurée par la représentation d'une population rurale en habits folkloriques – souvent sous la forme de pêcheurs et de paysans –, et généralement occupée aux tâches inhérentes à ces activités (c.f. ill. 65 et 66). Dans le service dit *La Galette*, Méheut, en ne retenant que le thème breton, élaborait des systèmes décoratifs dans lesquels le peintre inscrivait des figures d'éleveurs et d'agriculteurs armoricains dans une certaine réalité géographique que conférait la représentation d'éléments tels que des moulins à vent ou des étables. Méheut, à l'instar de Beau, se fit, de la sorte, l'imagier d'une ruralité bretonne en dépassant le schéma archétypal et affronté du décor dit « aux bretons ». Dans les nombreux cartons qu'ils élaborèrent pour les ateliers quimpérois, tant Méheut que Creston qui avait suivi avec Georges Robin (dit Jorj Robin 1904 – 1928 ; c.f. annexe 1) les cours de celtique à la Sorbonne diversifièrent, amplifièrent et développèrent donc un thème parfaitement codifié, en rompant notamment avec la traditionnelle composition hiératique des systèmes décoratifs (c.f. ill. 53 et 54). Creston dans les cartons qu'il réalisa pour Henriot au début des années 1920, notamment dans un décor figurant des pêcheurs bretons (c.f. ill. 53), mit en scène trois personnages relevant des filets. Ces pêcheurs, inscrits dans un paysage de bord de mer, relevèrent ainsi d'une thématique bretonne. D'un thème qui ne connaissait aucun précédent dans les gammes des faïenceries de Quimper. Ces figures, animées par des volumes géométriques et un jeu de lignes directrices organisant la composition et la stylisation de l'image, avaient pourtant la même fonction que celle des motifs bretons employés dans les pièces traditionnelles fabriquées à Locmaria : l'inscription dans un terroir local. Aussi, tant Méheut que Creston s'attachèrent à décrire une population rurale à travers ses activités et ses pratiques considérées comme les spécifiques en renouvelant profondément un thème décoratif déjà sclérosé⁸⁸.

⁸⁸ Méheut, dont la précoce fortune critique, l'avait justement présenté comme un ouvrier d'art breton : « il y a en lui de l'ouvrier d'art, apportant à son travail les scrupules et la curiosité du bon spécialiste [...] Il suit de près, aux faïenceries Henriot à Locmaria, la cuisson des pâtes qu'il a modelées et des émaux dont il les décore. »

Méheut ou Creston remanièrent, en cela, profondément un système iconographique en l'inscrivant dans une mythologie régionale, mais surtout en perpétuant le souvenir du fameux décor dit aux bretons. Dans un article consacré, en 1925, aux envois des faïenceries quimpéroises lors de l'Exposition des arts décoratifs et industriels de 1925, Louis-Charles Watelin put reconnaître que : « On peut dire que la céramique bretonne, en changeant d'aspect, a gardé tous les signes qui en font la spécialité et conservé la tradition des grandes époques du décor céramique » (Watelin, 1926, p. 132).

L'usage que fit Paul Fouillen des motifs de paysans et de marins bigoudens fut également particulièrement révélateur de la volonté de ces créateurs de représenter un thème breton à travers ses symboles les plus évidents (c.f. ill. 77, 78, 81 et 82). Dans la décoration d'un vase, le céramiste s'attacha ainsi à représenter des silhouettes en costumes bretons qui, entourant le corps du vase, constituaient la seule décoration de l'objet. Dans un autre plat (c.f. ill. 77), le céramiste représenta un couple installé devant l'âtre. Dans cette scène, le créateur recourut aux éléments les plus symboliques d'un folklore local : costumes, lit-clos et vaisselier qui, disposé au-dessus de la cheminée, contenait inévitablement des faïences de Quimper. Un thème dont chacun des éléments renvoyaient donc à un type folklorique qui avait été consacré sur les cimaises des salons parisiens dès le milieu du XIX^e siècle et qui, par la suite, fut abondamment diffusé par la production d'images souvent stéréotypées vantant le caractère authentique de la Bretagne et de ses habitants.

Aussi, tant Creston, Fouillen que Méheut en reprenant une thématique déjà emblématique des réalisations des faïenceries de Locmaria et tout en développant une approche personnelle, élaborèrent des œuvres singulières qui, tout en renvoyant à « la tradition du Quimper », faisaient néanmoins, selon de nombreux observateurs, preuve d'originalité (c.f. ill. 55). C'est du moins de la sorte que furent présentées les créations de la faïencerie Henriot dans un article consacré à l'exposition d'art régionale de Rennes de 1922 et paru dans le quotidien régional *Ouest-éclair*:

« La faïence de Quimper est représentée par deux fabricants : La Maison Henriot et la Grande Maison HB.

M. Henriot demeure dans la tradition du Quimper. Elle lui est sacrée. Et ma foi, elle lui donne l'occasion de produire bien de jolies choses. Il y a quelques efforts intéressants de rénovation : stylisation d'animaux (rais, cerf, coquillage), il y a de véritables nouveautés, tel qu'un service exécuté d'après les dessins de Méheut. » (Anonyme 1922, 2, p. 4).

Auguste Dupouy, *Les Peintres de la Bretagne*, Saint-Brieuc, 1924).

Une originalité qui tenait surtout à la volonté de ces peintres de faire donc « œuvre de rénovation », ainsi qu'à leur dessein de dépasser la seule référence à un décor perçu donc comme « traditionnel » et de renvoyer, au contraire, à un thème devenu genre. Une lettre adressée par René-Yves Creston à Jules Henriot en date du 20 novembre 1922, dans laquelle l'artiste se plaint de la qualité d'exécution des pièces réalisées dans les ateliers quimpérois constitue, à ce titre, un indice particulièrement révélateur de la volonté du peintre de « faire du breton ». Soulignant sa volonté « de contribuer pour ma modeste part à la rénovation de l'art breton et cela par amour du pays », Creston appela alors les employés de Jules Henriot à ne pas perdre de vue la nécessité d'inscription des divers éléments décoratifs à un terroir artistique et ethnographique bien spécifique :

« Je viens de recevoir les faïences annoncées.

Hélas ! Ça n'est pas ça du tout. Pas ça ! C'est très différent de ce que je vous avais donné comme modèle... Vraiment c'est très mal réussi. Vos ouvriers, ou plutôt vos peintres n'observent nullement le modèle primitif. C'est très ennuyeux... La femme de Plougastel (assiette) semble être de n'importe qui sauf de moi. La femme a un nez épaté est [*sic.*] une petite mèche de cheveux ridicule. On dirait un clown... La brodeuse de Pont-l'Abbé... Les broderies que j'avais dessinées étaient bigoudènes, celles qui sont faites par vos peintres semblent des fleurs de lotus égyptiennes. Je veux bien croire que la mode soit à Tout ank amon, mais de là à allier l'Egypte à la Bretagne... il y a un pas et même plusieurs... La fileuse de Plogoff. Au fait est-elle bien de Plogoff ou n'est-elle pas plutôt sœur de charité ? Je finirai bien par le croire ! Et puis cette pauvre – fileuse – sœur de charité – a un de ces dos ? » (Courrier René-Yves Creston adressé à Jules Henriot daté du 20 novembre 1922, Archives Musée de la Faïence de Quimper in Théallet et Verlingue 2005, note 5, p. 198).

Toutefois, si un tel mécanisme de citation et de renvoi à une tradition formelle et décorative fut particulièrement perceptible dans les œuvres réalisées par les faïenceries quimpéroises et notamment dans celles conçues dans les ateliers de Jules Henriot, celui-ci n'en demeure pas plus exclusif à la faïence, à la Bretagne et aux artistes régionalistes engagés par les entreprises de Locmaria.

La part de la poterie populaire.

À Bordeaux, René Buthaud, au début de sa carrière, s'inspira également des répertoires formels de l'ancienne poterie populaire. Cela est d'ailleurs particulièrement perceptible dans la gourde de la collection Chaveron (c.f. ill. 24). De corps annulaire, présentant un système de passants identique à celui présent sur les précédents vernaculaires, cette pièce peut ainsi être rapprochée des anciennes gourdes conçues dans de nombreux ateliers de faïence au cours du XVIII^e siècle⁸⁹. Toutefois, Buthaud, à l'instar des faïenciers bretons, ne se contenta pas de la seule citation d'une ancienne tradition formelle d'origine vernaculaire. Le céramiste bordelais dévoya non seulement un objet symbole de l'artisanat populaire de sa destination originelle, en transformant pour cela certaines de ses caractéristiques intrinsèques et inhérentes à sa destination de contenants en d'autant d'éléments décoratifs. La modification des passants en motifs faits d'enroulements constitue, à ce titre, une indication particulièrement révélatrice du travail de détournement entrepris par le céramiste bordelais.

Un travail de poursuite et de détournement d'autant plus visible dans les personnages en ronde-bosse qu'il réalisa à la demande de Géo Rouard à la suite de sa rencontre avec le fondateur de la galerie de l'avenue de l'Opéra par l'entremise du céramiste Emile Lenoble (1867 – 1940)⁹⁰. Des figures qui, à l'instar des groupes basques en faïence réalisés par Edouard Cazaux (1889 – 1974 ; c.f. annexe 1 ; c.f. ill. 156) à partir des années 1930 ou de ceux façonnés par Emile-Just Bachelet (1892 – 1981 c.f. annexe 1 ; c.f. ill. 43 – 46) à Quimper et à Nancy dans l'atelier des frères Mouglin, étaient particulièrement proches par leurs sujets et par leur technique de fabrication de certaines réalisations conçues à la fin du XVIII^e siècle dans de nombreuses faïenceries de l'est de la France.

Cazaux, qui avait simplifié le modelage grâce à un usage intensif du colombin, Buthaud qui, quant à lui, avait repris l'ancienne technique dite de l'estampage, imaginèrent ainsi des œuvres renvoyant à la tradition des anciens groupes en faïence fine conçus dans les

⁸⁹ Voir la gourde de compagnonnage reproduite dans le catalogue de l'exposition *Faïences et Poteries. Faïences et Poteries de Nantes et sa région* sous le numéro n°147 (Anonyme 1982, p. 75).

⁹⁰ Géo Rouard ouvrit le magasin *A la Paix* au 30 avenue de l'Opéra à Paris qui devint, en 1920, la galerie *Rouard*. Longtemps dirigée par le céramiste Marcel Goupy (1891 – 1954), la galerie diffusait les œuvres de grandes manufactures étrangères dont Wedgwood, Nymphenburg, Bing et Groendahl. Mais ce fut surtout par l'organisation de nombreuses expositions dédiées à la création céramique contemporaine intitulées « Exposition des artisans contemporains » et la fondation du Groupe des Artisans français contemporains, que la galerie contribua activement à la diffusion des œuvres des céramistes français. La galerie présenta ainsi les créations de Jean Mayodon, de Georges Serré (1889 – 1956), d'Emile Decoeur (1876 – 1953), Buthaud y fit ses derniers envois vers 1961.

ateliers de Lunéville et de Niderviller. Des œuvres étonnement proches, notamment par leur thématique, des réalisations de Paul-Louis Cyfflé (1724 – 1806) élaborées dans la faïencerie Bernard aux Islettes entre la fin du XVIII^e siècle et le milieu du XIX^e siècle⁹¹. Cazaux modela ainsi un couple de basques installé devant une fontaine. L'homme habillé en tenu de pelotari domine une *pedarra*, la cruche basque qui, destiné au transport de l'eau, avait attiré l'attention de Guillaume de Humboldt (1769 – 1835) lors de son passage à Saint-Jean-de-Luz en 1801. À l'image de Cyfflé qui inventa un monde populaire sous la forme de ses traits les plus singuliers, Cazaux et Bachelet, Mathurin Méheut (*Homme et femme au filet*, Henriot, Quimper, Musée départemental breton, Quimper, inv. 991. 22.1.) ou encore François-Marie Caujan (1902 – 1945 ; c.f. annexe 1) évoquèrent, en cela, un univers régional à partir de ses caractéristiques les plus spécifiques. Leurs figures de pêcheurs ou de paysans alsaciens auxquels ces créateurs avaient attaché des signes évidents de leur condition de pêcheurs bretons ou de bergers basques procédaient, en effet, d'un mécanisme identique d'évocation d'une communauté rurale sous ses aspects les plus curieux⁹². Cette singularité que mit en scène Méheut dans sa *Femme aux roussettes* (c.f. ill. 63). Un sujet en faïence, réalisé chez Henriot, dans lequel une silhouette bigoudène tire un requin par la nageoire caudale. Les statuettes de Bachelet, qui furent présentées en 1931 au musée de Sèvres au cours de l'exposition *Œuvres de céramistes modernes*, furent également l'expression d'une certaine étrangeté régionale⁹³. Dans ces figures, le sculpteur figura un univers régional sous les traits

⁹¹ Le colombin était le fruit de la division de « la pâte homogénéisée en éléments de formes » de boudins (Blondel 2001, p. 116). Les colombins réalisés étaient ensuite assemblés afin de façonner la pièce céramique. « Le montage est réalisé par superposition de ces colombins en cercles fermés ou en spirales [...], posées parfois sur une galette de pâte ou autour de cordes superposées autour d'un axe formant support » (Blondel, 2002, p. 121).

⁹² Les premières faïences en ronde bosse apparurent en France dès le XVI^e siècle pourtant ce ne fut qu'avec l'importation des produits des fabriques de porcelaine germaniques – Frankenthal, Ludwigsburg, Nymphenburg et particulièrement Meissen – que certaines faïenceries françaises, dont notamment Mennecey, Sceaux, Strasbourg et Niderviller, développèrent cette production en élaborant des sujets galants ou des scènes inspirées de la vie quotidienne comme thèmes de leurs figurines. La fonction de ces figurines était alors essentiellement décorative et le succès fut tel que Niderviller compta plus de 132 différents modèles de groupes en 1802. Voir J. C. Fresquet, D. Heckenbenner et C. Loudée-Lacombe (red.), *250^{ième} anniversaire de la manufacture de Niderviller. Figurines de faïence et de porcelaine (XVIII siècle)*, Musée du Pays de Sarrebourg, 20 juin 1986 – 14 septembre 1986). Cyfflé, sculpteur ordinaire du Duc Stanislas, réalisa notamment le *Ramoneur Savoyard* (Verdun, Musée de la Princerie, n° inventaire 85.1.60 ; BA4.36; 54.1.60) ou la *Montreuse de marmotte savoyarde* (Verdun, Musée de la Princerie, n° inventaire 85.1.59 ; BA4.35; 54.1.59)

⁹³ Bachelet y présenta plusieurs grès dont un *Saint-Nicolas*, une *Sainte Odile*, une figurine intitulée *La Bourrée* ainsi qu'un groupe nommé *La Danse* aux côtés d'autres réalisations que le sculpteur avait réalisé avec Jules Henriot (Chavance 1931, p. 19). Ce fut par l'intermédiaire de Mathurin Méheut que Bachelet commença sa collaboration avec ce dernier qui était alors à la recherche d'artistes pour l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. La collaboration ne fut pas sans heurt, mais se poursuivra malgré le mécontentement affiché de Bachelet quant au traitement chromatique que Henriot fit subir à ses réalisations (Théallet et Verlingue 2005, p. 30). Bachelet exposa notamment ses œuvres issues de la collaboration avec Henriot à la galerie Mosser à Nancy à la fin de l'année 1925, mais également dans certains des congrès de

de ses occupants invariablement revêtus des coiffes bretonnes et lorraines (c. f. ill. 43 – 46). Charles Sadoul (1872 – 1930), fondateur de la revue *Le Pays lorrain et le Pays messin* à l'initiative de l'Union régionaliste lorraine, se fit d'ailleurs l'écho d'une telle proximité et releva que Bachelet avait repris « la vieille tradition des Cyfflé et des Lemire en faisant éditer des statuettes en céramique » (Sadoul 1925, p. 571)⁹⁴. A l'image donc de Cyfflé, ces créateurs s'attachèrent à l'élaboration de figures en ronde-bosse renvoyant à un monde populaire, mais qui, dans le cas de Bachelet et de Cazaux, avaient été agrémentées des symboles les plus évidents d'une antique Bretagne, d'un singulier Pays basque ou d'une nostalgique lorraine.

Cazaux, installé à la Varenne-Saint-Hilaire depuis le début des années 1920, réalisa, de la sorte, plusieurs groupes qu'il intitula tour à tour *Couple de berger basque à la fontaine*, *Basquaise à la cruche* ou encore *Couple basque*. Des groupes largement inspirés par une iconographie régionaliste depuis peu popularisée par des romans à succès tel que *Ramuntcho* de Pierre Loti ou par certaines affiches vantant invariablement soit la beauté de la terre basque soit les qualités et l'originalité de ses expressions humaines. Quant à Bachelet, ses œuvres en ronde-bosse éditées par Henriot renvoyèrent inévitablement à deux thématiques distinctes, la première d'ordre religieux comptant six réalisations et la seconde illustrant certains aspects les plus marquants – ou les plus édifiants – d'une supposée vie locale rurale et qui en comptait douze (c.f. ill. 43 – 50). À travers ces personnages, les créateurs figurèrent alors une certaine idée d'une ruralité, d'une ruralité idéalisée, tout en les inscrivant de facto dans une imagerie régionaliste déjà connotée et renvoyant surtout à des images profondément stéréotypées et largement diffusées tant par le succès des cartes postales que par les guides de voyage, deux vecteurs essentiels des nouvelles synthèses régionales.

Le retour à la terre.

Toutefois, alors que ces figurines constituèrent non seulement le prolongement d'un certain discours conduit sur les singularités régionales, elles ne furent pas la seule tradition formelle populaire où les céramistes trouvèrent les éléments d'un inédit vocabulaire plastique. Paul Jacquet, René Anchiéri (1905 – inc. ; c.f. annexe 1), René Nicole, Ernest-François

l'Union Régionaliste Bretonne dont celui de Janzé en 1926 et celui de Batz qui se déroula l'année suivante (*Bulletin de l'Union Régionaliste Bretonne*, 1927, pp. 34 – 35).

⁹⁴ Proche de Maurras, Sadoul fonda la revue *Le Pays Lorrain* dont le premier numéro est daté du 11 janvier 1904 puis *La Revue lorraine illustrée* en 1906. Animateur au Musée Lorrain du « couarail », il s'engagea profondément pour la reconnaissance de l'art populaire lorrain et publia, en 1926, *Le Mobilier Lorrain, Ensembles et détails* aux éditions Charles Massin.

Bécharde (1891 – inc. ; c.f. annexe 1) et Paul Bonifas (1893 – 1967 ; c.f. annexe 1 ; ill. 1), en Savoie, reprirent ainsi régulièrement certaines formes issues de l'ancienne poterie vernaculaire, ainsi que plusieurs motifs floraux typiques des réalisations des anciens potiers de village (c.f. ill. 2 et 3).

Paul Bonifas, secrétaire de la rédaction de la revue *L'Esprit nouveau* devenu propriétaire en 1922 d'une « petite fabrique de poterie vernissée d'art populaire locale » à Ferney-Voltaire, trouva, au début de sa carrière, de nombreux éléments formels dans le folklore savoyard dont il géométrisa et modifia toutefois profondément les volumes (c.f. ill. 1). En cela, Bonifas ne chercha jamais à concevoir des œuvres procédant d'une quelconque citation littérale d'une tradition décorative emblématique du folklore savoyard ou à reprendre certains de ces motifs perçus parmi les plus typiques. Au contraire, le compagnon de Pierre Chareau (1883 – 1950), de Pierre Jeanneret (1896 – 1987) ou de Robert Mallet-Stevens (1886 – 1945) au sein de l'Union des Artistes Modernes, s'attarda surtout à essayer de comprendre la logique et les forces qui animaient ces formes. Une exigence qui l'amena, quelques années après, à dépasser l'emploi de ces ornements géométriques pour élaborer des œuvres aux volumes puissants et radicaux. Des créations, essences d'une esthétique moderniste, dans lesquelles un engobe noir ou un vernis blanc craquelé sublimaient la simplicité formelle de ces « vases-sculptures »⁹⁵.

D'une autre manière, Jean Besnard (1889 – 1958 ; c.f. annexe 1), qui revendiquait pourtant un certain ancrage populaire – « J'ai l'impression d'être un primitif » aurait déclaré le céramiste selon Dominique Forest (Forest 2005, p. 61) –, n'en retint qu'une certaine « rusticité » (c.f. ill. 35 et 36). Cette rusticité incarnée par l'usage de la molette scarifiant la terre en frises géométriques. C'est du moins de la sorte qu'Ernest Tisserand présenta l'influence des potiers savoyards sur le fils du peintre Albert Besnard (1849 – 1934) : « Il se souvient parfois de la rusticité des pots savoyards qui l'inspirèrent et, sans les imiter aucunement, il donne à ses vases des proportions vigoureuses, un peu heurtées. » (Tisserand 1927, p. 313). Le critique s'était d'ailleurs largement fait l'écho de l'influence des artisans savoyards sur les œuvres du « potier Besnard » :

« Il [Jean Besnard] a éprouvé une véritable révélation en même temps qu'un rafraîchissement de tout

⁹⁵ Un engobe est un revêtement employé par les céramistes afin de « dissimuler la couleur naturelle de la pâte crue ou cuite, pour lui donner un aspect lisse, régulier, uniforme ou encore pour créer une couche aux propriétés physico-chimiques spécifiques. Il sert aussi comme revêtement imperméabilisant pour étanchéifier une pâte poreuse. » (Blondel 2002, pp. 48 – 49). Proche de la composition de la pâte, celui-ci est posé sous forme liquide avant ou après une première cuisson.

son être en étudiant la poterie populaire de Savoie. Prenez ce mot : étudier, non dans le sens archéologique, encore que Jean Besnard connaisse très bien l'histoire de cette poterie-là, mais dans son sens le plus humain, le plus simple. Et Besnard s'est rendu compte très rapidement que cette poterie populaire, pleine encore de sève, pourrait être retraduite, transposée, qu'elle convenait fort bien à l'évolution industrielle de l'époque, qu'il y avait une mission à remplir en la recommençant, en la prenant pour base d'une poterie véritablement moderne. » (Tisserand 1927, pp. 313 – 314).

Pourtant, malgré cette ascendance avec les vieux potiers savoyards autant revendiquée par le critique que par le céramiste lui-même, il semble que ces liens supposés se situent plus dans les souvenirs du céramiste Besnard des poteries rustiques achetées sur le marché d'Annecy lors des séjours dans la demeure familiale de Talloires que dans un quelconque processus de citation ou de détournement d'éléments considérés comme spécifiques à une tradition décorative populaire. Et pour cause, hormis le traitement des émaux laissant apparaître la terre brute, Jean Besnard ne fit aucun emprunt réel à la poterie populaire. Dans les deux vases reproduits dans le catalogue (c.f. ill. 35 et 36), cette rusticité se rencontre ainsi dans un émaillage partiel dont les couleurs vives contrastent avec la terre épaisse et brune. Une « rusticité » renforcée par des frises géométriques incisées rehaussant la simplicité de la matière (c.f. ill. 35). Le céramiste, élevé dans un milieu cultivé, fit ainsi de cette notion de « rusticité » la preuve de son originalité. Toutefois, à l'image des rapports des œuvres d'un Georges Serré et l'art khmer, ou de ceux des créations de Jacques Lenoble (1902 – 1967 ; c.f. annexe 1) avec la référence régionale, les liens Jean Besnard avec la poterie rustique furent surtout paraboliques justifiant, par-là, de la singularité du créateur.

Une filiation qui fut, au contraire, beaucoup plus sensible dans les créations de Paul Jacquet, tant par l'emploi du barolet ou des anciens engobes bleu et jaune, que dans le maintien de la terre vernissée comme matériau céramique ou dans les diverses citations que fit le céramiste d'une tradition formelle largement marquée par sa destination utilitaire (c.f. ill. 7 – 9)⁹⁶. Dans le vase reproduit dans le catalogue (c.f. ill. 9), un tel emprunt y est particulièrement sensible. Jacquet utilisa ainsi une forme provenant de l'ancien répertoire de la poterie vernaculaire. Un pot à deux prises, apanage d'un art populaire savoyard, une forme qui se retrouvait également dans d'autres régions notamment dans le sud de la France sous la forme de pot en terre vernissée jaune ou vert. Déjà, en août 1920, A. Laproy avait pu relever dans le premier numéro de la revue *Le Cmaclie* que :

⁹⁶ Le terme barolet désigne autant l'outil de décoration grâce auquel le décorateur laissait couler la matière en suivant le contour du dessin que le procédé décoratif dont il procède. Un procédé généralement employé pour l'ornementation de la poterie populaire et pour la réalisation de certains décors cloisonnés.

« Les pots – et les bois – de Paul Jacquet sont d’abord savoyards. Dans une chronique du *Mercure de France*, Van Gennep signalait, il y a quelque dix ans déjà, le caractère essentiellement régionaliste, local des œuvres de Jacquet et leur appartenance au folklore savoyard [...].

Paul Jacquet continue l’œuvre de nos artisans. Il a pris leurs couleurs franches et simples, leurs dessins frustes, à peine ébauchés un peu guindés [...] Mais il a fait aussi œuvre personnelle, car il s’est dégagé de la forme massive des poteries savoyardes. Il a harmonisé la forme de ses poteries aux dessins et aux couleurs. Et il s’en dégage pour nous un charme prenant et très doux. » (Laproy 1920, p. 39)⁹⁷.

Paul Jacquet, devenu membre en 1923 de la S.A.D., élabora ainsi des œuvres où le recours à une terre vernissée légèrement brillante qui avait été associée à de larges aplats d’émail bleu, jaune, vert menthe ou ivoire lançait de lancinants rappels aux anciennes productions régionales (c.f. ill. 8 et 9). Cette terre vernissée que le céramiste adapta pour l’atelier Primavera qui diffusa ses créations entre 1920 et 1925, comme pour les projets des architectes modernistes Francis Jourdain (1876 – 1958 ; c.f. annexe 1) et René Herbst (1891 – 1982 ; c.f. ill. 10). Des œuvres dans lesquelles les références aux traditions folkloriques savoyardes disparurent pour des décors composés de motifs géométriques et de couleurs d’émaux. Ces créations dans lesquelles, malgré des systèmes décoratifs faits d’enroulements, de points, de lignes, de cercles et de carrés, l’usage de la terre vernissée constituait une sempiternelle citation de l’art des potiers savoyards. Tout comme l’usage fréquent de certaines formes vernaculaires sur lesquelles Jourdain appliqua les compositions décoratives conçues par Herbst.

Pourtant, malgré la proximité formelle de ses œuvres avec l’ancienne poterie de terre vernissée ou les nombreuses reprises de motifs d’origine populaire – tels que le rameau ou la corbeille fleurie, mais également les pois et les chevrons –, Jacquet ne fut, à aucun moment, confondu avec les vieux potiers savoyards. Arnold Van Gennep ne reconnut pas ses vases et ses pots, et ce malgré ce qu’avait pu écrire Laproy, comme les fruits d’une tradition potière savoyarde. Pour l’ethnologue, l’ancienne poterie savoyarde avait, en effet, cessé d’exister avec le XX^e siècle et les productions des ateliers encore en activité, telle la poterie de Cognin, ne procédaient en aucun cas, selon lui, d’une quelconque tradition populaire. D’ailleurs, lorsque l’auteur de l’inachevé *Manuel de folklore français contemporain* mentionna

⁹⁷ Un *cmacle*, en patois savoyard, est un chaudron. Jacquet devint membre, en 1920, de la Société des beaux arts de Haute-Savoie et exposa trois vases au Salon d’Automne de 1922 (dont un fut acheté par l’Etat). En 1925, le céramiste obtint une médaille d’or à l’Exposition des arts décoratifs de 1925. Par ailleurs, notons que Jacquet avait justement reconnu que son observation du travail des vieux potiers de campagne avait fortement influencé son travail (Butin et Pachoud-Chevrier 2001, p. 145).

l'utilisation par la Société Industrielle Savoyarde de Poterie Artistique (dite SISPA) de la flore alpestre comme décor, Van Gennep de reconnaître que l'on ne pouvait regarder « ces vases comme relevant des arts populaires, ni pour la forme, ni pour la matière, ni pour les décors, ni pour les prix. »⁹⁸. Un usage de la flore locale que fit souvent René Nicole (c.f. ill. 2 et 3) en décorant les corps de ces vases de motifs stylisés qui, rehaussés par des aplats bleus, permettaient de mettre en lumière son usage de la terre vernissée. Cette terre épaisse et lourde que la stylisation des décors mettaient singulièrement en lumière.

Une évocation de la poterie populaire à travers ses caractéristiques les plus évidentes qui avait également séduit Georges (1901 – inc.) et Suzanne Ramié (1905 – 1974 ; c.f. annexe 1) à Vallauris. Les fondateurs de l'atelier Madoura reprirent donc, à la suite de leur installation en 1936 dans l'ancien village de potiers, les anciennes formes utilitaires emblématiques de la poterie locale dont Suzanne avait découvert l'originalité auprès du potier Jean-Baptiste Chiappello (1888 – 1949) lors de son arrivée dans le sud de la France (c.f. ill. 25, 26, 27 et 28)⁹⁹. Les premières pièces réalisées par le couple s'inscrivirent alors dans le vieux répertoire des formes traditionnelles provençales dont les volumes avaient été néanmoins amplifiés voire démultipliés.

En se faisant l'écho d'un savoir-faire régional qui avait assuré la renommée des villages de Vallauris et de Biot et tout en retenant la robustesse des volumes ainsi que la vigueur et l'ampleur des lignes propres aux anciens ustensiles de terre provençaux, le couple créa alors des objets aux formes épurées dans lesquelles Yves Peltier identifia « un ensemble puissant d'où émane une élégance rustique soulignée par une notion d'utilité » (Peltier 1998, p. 28). Des créations qui devaient surtout être entendues par une recherche d'une certaine grâce rustique et une économie de moyens plastiques et iconographiques qui peuvent être rapprochées, dans un sens, d'un certain modernisme formel. Des objets surtout dans lesquels l'interprétation que fit Suzanne Ramié des anciens répertoires populaires était d'autant plus soulignée par la dénomination avec laquelle elle les désigna – « pièces folkloriques

⁹⁸ La firme Sispa fut créée en 1928 par Emile Simonod (1893 – 1977) après l'arrêt de la Poterie Savoyarde que le peintre avait fondée en 1926. L'entreprise compta jusqu'à 16 employés dont 4 décorateurs et cessa son activité en 1940 à la suite de difficultés économiques.

⁹⁹ Suzanne Douly entra à l'École des beaux-arts de Lyon en 1922, diplômée quatre ans plus tard, elle rejoignit son mari dans le sud est de la France en 1936 où la famille de ce dernier possédait une propriété à la Théoule. Travaillant un temps dans un bureau de publicité appartenant à Aimé Maeght (1906 – 1981), elle découvrit alors Vallauris. La première collection d'objets créée par le couple ne fut véritablement mise sur pied qu'en 1940 et comptait plus de 80 pièces où figuraient, bien sûr, des œuvres purement décoratives, mais aussi et surtout utilitaires : pichets, fontaines ou encore services de table. Gamme d'objets répondant au nom de « pièces folkloriques provençales ». En 1943, Suzanne Ramié obtint une médaille d'or lors d'une exposition organisée à Nice, dans les locaux de la Chambre des Métiers boulevard Victor Hugo, sous l'égide du Musée des Arts et Traditions populaires et de Pierre-Louis Duchartre (1894 – 1983) qui en avait été l'organisateur.

provençales » – que par la poursuite de l’emploi des émaux alquifoux traditionnellement appliqués sur ces pièces¹⁰⁰. A ce titre, la critique Renée Moutard-Uldry avait très tôt relevé que le couple de céramistes qui

« s’était d’abord, de 1936 à 1938, initié manuellement au métier et avait expérimenté, auprès de vieux potiers, les techniques régionales, étudié les formes d’une opulente beauté, du folklore provençal [...], donnant à ses propres créations l’ampleur et les proportions logiques, solidement équilibrées, d’objets traditionnels façonnés par des générations d’usagers. » (Moutard-Uldry 1954, p. 21).

Suzanne Ramié, en augmentant les volumes de ces anciens objets utilitaires dans des proportions telles que ceux-ci ne pouvaient plus réellement remplir la fonction qui leur était originellement assignée, ne se cantonna pas seulement de détourner ces objets de leurs destinations originelles. En effet, par de telles déformations, elle leur conféra surtout une dimension monumentale (c.f. ill. 26 et 28). L’objet devenu « monument » ne pouvait alors plus servir à une quelconque destination pratique – son poids et son ergonomie l’en privaient de fait.

Toute la première moitié du XX^e siècle fut ainsi jalonnée d’expérimentations artistiques qui menèrent de nombreux céramistes à puiser dans les anciens répertoires décoratifs et formels de la poterie rurale. Tour à tour, les tourneurs de la Poterie de Ciboure au Pays basque (c.f. ill. 145) ou Luc (1893 – 1965 ; c.f. annexe 1) et Marjolaine (1897 – 1976) Lanel qui conçurent des épis de façage particulièrement proches formellement de ceux élaborés à la tuilerie normande de Mesnil de Bavent, réemployèrent des formes issues des anciens répertoires formels de la poterie populaire (c.f. ill. 99)¹⁰¹.

Phénomène classique de l’histoire des arts décoratifs, la citation d’anciennes traditions décoratives apparaît pourtant ici, à l’instar du vocabulaire esthétique conçu à la fin du XVIII^e siècle par les ébénistes parisiens sous l’égide de ce que l’on nomme le « néo-classicisme », particulièrement symptomatique de l’élaboration d’un nouveau langage artistique. Toutefois, si une telle hypothèse, aussi séduisante soit-elle, trouve sa justification dans l’ampleur et la diversité de ces emprunts, celle-ci ne peut seulement se vérifier par l’observation d’un

¹⁰⁰ Un émail alquifoux est une glaçure composée de fondants à base de composés de plomb, de sulfures et d’alquifoux. Selon Nicole Blondel, « la glaçure au plomb est additionnée d’argile siliceuse blanche ou partiellement colorée et, éventuellement, de sable solicieux broyé. » (Blondel 2002, p. 58).

¹⁰¹ Les employés de la Poterie de Ciboure reprirent ainsi régulièrement l’ancienne cruche basque dite pendarra ou pegarra comme supports de systèmes décoratifs, une citation qui renforçait ainsi le système d’évocation d’un Pays basque rural et atavique généralement figuré grâce à ses habitants. Notons, par ailleurs, que l’entreprise Izarra, toujours à la recherche de la figuration d’une certaine attache régionale, réemploya, elle aussi dès le milieu du XX^e siècle, de tels contenants.

mécanisme aussi anecdotique si l'on considère l'ensemble de la création céramique de l'époque.

4.2. Diversité des sources populaires dans la création céramique.

« parmi les éléments les plus humbles comme les plus exaltés peuvent devenir un jour des éléments dans cet ensemble documentaire révélateur : le style décoratif d'une époque » (Emile Gallé *in* Veronesi 1968, p. 77).

Les répertoires formels et iconographiques issus de la tradition céramique vernaculaire constituèrent donc une véritable et indéniable source d'influence pour de nombreux céramistes de la première moitié du XX^e siècle. En se servant comme d'un point de départ certains aspects parmi les plus emblématiques des anciennes traditions potières, des céramistes tels que René Buthaud, Paul Beyer ou Edouard Cazaux élaborèrent, ainsi, des œuvres renvoyant à des précédents vernaculaires sans néanmoins les contrefaire (c.f. ill. 24, 30, 31, 156). Un mécanisme de citation qui, d'ailleurs au regard de l'emploi que fit Jacques Pohier des mouchetures d'hermine dans les décors qu'il réalisa pour Jules Henriot, ne semble s'être seulement limité à de tels précédents (c.f. ill. 11 et 12). De là, à écrire que le travail de citation entrepris par ces derniers ne pourrait seulement se cantonner aux seules solutions plastiques et iconographiques offertes par la céramique populaire, il n'y a que la longueur d'une phrase. Je viens de l'écrire.

L'austérité décorative : Beyer l'imagier rustique.

D'ailleurs, si l'on examine avec plus d'attention la fortune critique de Paul Beyer, nombreux furent les commentateurs de l'époque, tel l'écrivain Armand Pierhal (1897 – 1976), à reconnaître que le céramiste s'était inspiré d'une austérité décorative propre à l'art des anciens imagiers paysans dont on avait redécouvert depuis peu la qualité d'exécution des œuvres (c.f. ill. 32 et 33)¹⁰². Dans un article consacré à *l'Exposition d'œuvres de Céramistes*

¹⁰² Toute la première moitié du XX^e siècle fut ainsi ponctuée par la publication de nombreux articles témoignant de l'originalité des œuvres des écoles régionales d'art et surtout de leur importance pour saisir les conditions de naissance d'un folklore régional. Louis Bréhier, dans un article intitulé « Les épisodes de la passion dans la sculpture romane », expliqua ainsi dans *La Gazette des Beaux-Arts*, « Lorsqu'on discute sur les limites et l'originalité de nos écoles régionales d'art roman, on oublie généralement de considérer un élément qui

Modernes 1890 – 1930 organisée en 1932 au Musée de Sèvres et où Beyer avait exposé un *Saint-Yves* et un *Saint-Côme*, Pierhal avait justement expliqué dans les pages de la revue *L'Art vivant* que

« Ce lyonnais [Beyer] était, jusqu'à ce jour, complètement ignoré du grand public. Et pourtant ses poteries de grès au sel, avec leurs formes simples, presque frustes, étaient extrêmement savoureux [*sic.*]. Le voici cette fois qui nous apparaît avec ses saints et ses saintes comme un sculpteur de la meilleure tradition naïve et populaire » (Pierhal, 1932).

Déjà, quelques années auparavant, le critique Emile Sedeyn avait également pu reconnaître à propos de la présentation d'Etienne Avenard, au cours du onzième Salon des Artistes Décorateurs, qu'un « accent provincial » colorait « savoureusement les dires d'un causeur cultivé » et que « le caractère un peu rude de la faïence » ajoutait « du charme à la grâce forte et raffinée du décor » conçu par Avenard (Sedeyn 1920, p. 153). Dès lors, au regard des propos de Sedeyn et de Pierhal, réduire le travail de récréation de ces céramistes au seul réemploi de formes et de motifs issus des anciens répertoires formels et décoratifs de la poterie populaire serait profondément réducteur et ne permettrait surtout de saisir l'ampleur et l'hétérogénéité d'un courant qui conduisit tant de céramistes à faire de la référence rustique une norme esthétique inédite.

Paul Beyer, justement, ne s'arrêta pas à la seule citation d'éléments formels issus de l'ancienne poterie populaire. Le potier chercha avant tout à rompre avec une certaine exubérance décorative en s'inscrivant dans une veine souvent qualifiée de « néo-naïve ». La série de vases reproduite sous le numéro 29 du catalogue est particulièrement symptomatique de cette recherche (c.f. ill. 29). Dans ces grès, Beyer se servit de ces formes simples pour mettre en valeur le grès rehaussé de coulures d'émaux. Seule concession à une logique décorative contemporaine, le céramiste cisela les prises et les anses afin de relever l'absence de destination pratique de ses œuvres. Cette veine naïve, détachée de toute forme de recherche de filiation ou d'ancrage régional, doit d'abord être entendue comme le fruit de la volonté du céramiste lyonnais de poursuivre l'œuvre des anciens artisans, d'en restaurer la dignité et surtout de recouvrir toutes les qualités esthétiques d'une activité artisanale disparue. Ce fut du

permettrait plus encore que les procédés techniques d'architecture et de sculpture, d'atteindre les préoccupations intimes, les habitudes d'esprit, la conscience religieuse, en un mot tout ce qui fait l'originalité d'un pays et d'une race : il s'agit des thèmes iconographiques. [...] Et pourtant considérons l'iconographie qui règne dans les églises de nos vieilles provinces : si l'influence des courants généraux y est visible, on y constate aussi une prédilection pour certains thèmes, dont quelques-uns portent l'empreinte des traditions populaires, du folklore régional » (Bréhier 1925, p. 48).

moins de la sorte que Guillaume Janneau présenta l'œuvre de Beyer dans les pages de la revue *La Renaissance de l'art et des industries de luxe* en 1923 :

« De sa vocation primitive d'objet utilitaire, il tient l'un des éléments de son caractère, le sens réaliste. De la matière qui le constitue, l'argile plastique, il reçoit ses lois organiques, son architecture aux masses équipondérées, son aspect robuste, un peu rude, sans fard ni coquetterie. Mais c'est l'âme de l'artisan qui l'informe et lui confère sa vie profonde. Un grès est par définition monumental, quand il est ce qu'il doit être. Les grès japonais anciens, ceux du Moyen Age avaient cette grandeur. Ceux de Paul Beyer l'ont toujours, dont la franchise est accentuée par ce vernis que crée la projection du sel dans le four au moment de la cuisson. Dans la fantaisie même, dans cette suite de créations en lesquelles revit la verve populaire, si spécifiquement française, Paul Beyer, la sincérité faite homme et qui n'a jamais eu l'idée de se créer « un genre » trouve tout naturellement, naïvement, l'accent monumental. » (Janneau, extrait de presse in Madeleine Rocher-Jauneau, 1975, n. p.)

Le dénuement et, dans un sens, l'austérité décorative des œuvres de Paul Beyer, largement inspirées des ustensiles des potiers-paysans du Haut-Berry, constituent, à ce titre, des indices particulièrement éloquents de l'aspiration du céramiste à revenir à une simplicité populaire. Ce désir fut nettement souligné par le choix du créateur de recourir au grès comme matériau céramique, un grès pyrité, puissant et sobre, symbole d'un art populaire. Renée Moutard-Uldry avait d'ailleurs reconnu, dans la revue *Beaux-Arts* datée du 17 septembre 1935, que

« les grès de Beyer apportent à l'art contemporaine de la céramique, le témoignage de ses origines utilitaires et paysannes. Ils sont dans la vigoureuse tradition rurale de ces potiers qui, des jarres à huile de Provence, des pots à crème, des pichets à cidre de Normandie aux grands saloirs des Charentes, disent la robuste fécondité de notre sol. » (Renée Moutard-Uldry in Moinet 1991, pp. 15 – 16)¹⁰³

En se réappropriant le grès pour sa valeur plastique et son aspect fruste qu'il conjugua

¹⁰³ Dans cet article, Moutard-Uldry, tout en élaborant une véritable fortune critique du céramiste, chercha surtout à associer le créateur d'origine alsacienne aux anciens potiers – paysans, gardiens et symboles, pour de nombreuses personnalités de l'époque, d'une tradition depuis longtemps disparue. De sorte que la critique multiplia les parallèles entre un monde populaire désormais condamné et le céramiste depuis peu installé à Sèvres dans l'ancien atelier d'Edmond Cross (1856 – 1910) : « Aller voir Paul Beyer au « Vieux Moulin », c'est rompre avec notre temps et plonger dans le passé. [...] Quelques mètres de jardin et la vieille bâtisse Louis XVI nous séparent de la route et du monde : ici c'est le silence et la vie paysanne. Sans la grande fenêtre devant laquelle Beyer travaille [...], la maison au sol pavé de pierres aurait l'apparence d'une chaumière. Et c'est bien tel qu'elle est et telle aussi que son habitant l'aime, la maison d'un humble artisan de village. [...] Beyer vivant au XXe siècle est un anachronisme : une force impérieuse comme l'instinct l'a voulu potier et potier selon la technique rurale des siècles passés. Il ne cherche point, en général, à créer des œuvres décoratives, mais à donner de belles formes pratiques et solides aux poteries campagnardes : cruches, pots, assiettes ou écuelles. Rien n'est beau, selon lui, comme les lignes logiques nées de l'usage quotidien. » (Renée Moutard-Uldry in Moinet, 1991, pp. 15 – 16).

à des formes rudes, Beyer fit alors de l'évocation de l'art paysan le véritable sujet de ses créations (c.f. ill. 30). Dans sa *Sainte Geneviève*, le céramiste modela une figure massive et austère, d'une simplicité élémentaire. Un dénuement, accentué par l'absence de tout élément décoratif, qui conduisait à percevoir son travail dans le traitement de la matière et dans le modelé du sujet. Beyer, en procédant ainsi à des cuissons de grès émaillés puis de grès vernis au sel ou émaillés à la cendre sans cazettes dont il avait pu observer les rudiments à la suite de la visite d'une fabrique de canalisations en grès, élaborera des œuvres aux formes épurées et aux volumes abrégés à partir d'une « technique abandonnée, selon Michel Faré, par tous, à l'exception des artisans potiers » (Faré 1954, p. 31)¹⁰⁴. Des créations dans lesquelles les « coups de flamme » conféraient une monumentalité et une certaine rusticité propres aux ustensiles paysans. Beyer, en composant ces dernières avec une certaine économie de moyens, renvoya, de la sorte, à un art populaire perçu comme sincère et authentique. A un art « grave, vigoureux, débordant d'une robuste verve paysanne » pour Renée Moutard-Uldry (Moutard-Uldry 1943, p. 6) et dans lequel Madeleine Armand-Dayot décela un rappel aux anciennes traditions populaires :

« Cet artiste [Beyer] de goût et de talent a le respect des traditions anciennes. Il ressuscite, pour ses poteries, le vieux procédé du XV^e siècle, qui consiste à supprimer les émaux, en jetant, à la fin de la cuisson, du sel marin. » (Armand-Dayot 1933, p. 70)¹⁰⁵.

Cette aberration technique qui, depuis les années 1930, n'a eu de cesse d'être répétée dans les différentes publications dédiées au potier eu d'ailleurs pour seule visée de filer la métaphore de Beyer « potier-paysan ». Néanmoins, celui-ci n'ouvrit jamais son four pour y

¹⁰⁴ Une gazette est un caisson dans lequel le potier ou le céramiste place une ou plusieurs pièces en céramique afin de les protéger de l'action des flammes directes, des gaz, des fumées et des projections durant la cuisson (Blondel 2002, p. 172).

¹⁰⁵ N'oublions pas que la plupart des ustensiles populaires en céramique étaient rarement décorés et lorsqu'ils l'étaient, la plupart de leurs décors se composaient généralement de l'agencement de divers symboles spécifiques aux régions de conception, aux ateliers de production et propres aux époques et à l'évolution des styles régionaux. Les pièces élaborées dans les centres potiers paysans, tel ceux de Locmaria et à Ergué-Armel en Bretagne, se présentaient donc souvent sous la forme de pots et d'écuelles réalisés au colombin vernissé de plomb généralement décorés d'incisions, d'empreintes ou de filets gravés dans la pâte. Dans le sud-ouest de la France, les contenants étaient rarement décorés et se présentaient souvent la forme de pots en faïence émaillée jaune ou vert. On ne connaît d'ailleurs, à ce jour, que très peu d'ustensiles céramiques à destination strictement fonctionnelle présentant des décors mettant en scène des figures humaines ou des représentations paysagères avant le XVIII^e siècle. Marjatta Taburet a ainsi relevé dans *La faïence de Quimper* que les pièces utilitaires conçues en Bretagne étaient généralement des « assiettes et écuelles fleuries, au style naïf découlant de l'ancienne tradition bretonne, petit à petit enrichies de nouveaux motifs pour suivre la mode des vaisseliers aux assiettes multicolores, qui se répand dans les campagnes. Il existe, selon elle, également un marché des statuettes de saints et de saintes [...] puis tous ces récipients indispensables à la ferme, pichets à lait et à lait ribot » (Taburet 1990, p. 67).

jeter du sel, mais y disposait avant la cuisson des godets contenant le fameux chlorure de sodium. Le sel, vaporisé lorsque le four atteignait la température de 1200 C°, était alors projeté et diffusé sur les grès. Procédé particulièrement significatif du degré de technicité atteint par le céramiste autodidacte (Blondel 2002, pp. 84 – 85).

Beyer dépassa ainsi la seule évocation d'une ancienne et désuète tradition potière pour exprimer dans ses œuvres la disparition d'un art populaire dont le souvenir ne s'était néanmoins toujours pas éteint. Renée Moutard-Uldry avait justement reconnu, à ce sujet, que les œuvres de Paul Beyer avaient « une authentique saveur paysanne, [...]. Leurs beautés, c'est celle de la terre, brune, épaisse, lourde, magnifiée par la volonté de l'artiste et par la flamme » (Moutard-Uldry, 1, 1945, p. 2). Beyer, le précurseur, initia ainsi un courant majeur dans les arts du feu du XX^e siècle et fut présenté, à ce titre, comme l'un des « céramistes contemporains, le plus étroitement lié à la tradition rurale des potiers de terre. » (Moutard-Uldry 1943, p. 6).

Ann Dangar, Moly-Sabata et les potiers drômois.

Un courant bâti sur le souvenir du travail des anciens artisans potiers procédant moins de l'appropriation et du détournement de leurs productions à travers leurs caractéristiques les plus emblématiques que du désir de revenir à une simplicité primitive née de la confrontation du potier, de sa terre et du feu. Une simplicité primitive qu'Ann Dangar (1887 – 1951 ; c.f. annexe 1) découvrit sur les bords du Rhône dans la petite communauté artistique de Moly Sabata au début des années 1930.

En mars 1930, Robert Pouyaud (1901 – 1970), l'un des premiers élèves du peintre Albert Gleizes (1881 – 1953) et surtout l'un des membres fondateurs de la revue *L'Atelier de la Rose* avec René-Maria Burllet (1907 – 1994) et Jean Chevalier (1913 – 2002), mit en relation la jeune femme, depuis peu revenue en France, avec les potiers de Saint Désirat. L'Australienne qui, avait été initiée à la céramique auprès du potier Bernier à Viroflay entre 1927 et 1928, se mit alors à concevoir, comme le souligna en 2006, Laurence Berthon, des œuvres largement inspirées par les techniques de fabrication et de décoration des poteries usuelles encore fabriquées à Saint Désirat :

« Durant les premières années, les poteries d'Anne Dangar s'inscrivent dans la tradition des fabriques populaires, assiettes ou pots aux formes simples, tournés par les ateliers de la région, à Saint-Désirat chez les

Nicholas ou à Roussillon chez Jean-Marie Paquaud, qu'elle décore ensuite. » (Berthon 2006, p. 15).

Toutefois, ce fut véritablement au contact de Jean-Marie Paquaud, à la poterie des Chals à Roussillon, et des potiers de Clionsclat que l'ancienne assistante-professeur de John Ashton (1881 – 1963), en cuisant ses poteries à flammes directes, élaborait une œuvre sobre et austère proche de celle de Beyer par son côté frustré. En reprenant les anciennes terres locales et le savoir-faire des vieux potiers drômois, l'Australienne privilégia, alors, l'aspect dépouillé de la terre vernissée au sulfure de plomb dont elle renforça le dénuement avec un engobe clair typique de l'ancienne poterie utilitaire (c.f. ill. 4)¹⁰⁶. Dans le pichet reproduit dans le catalogue, Dangar joua ainsi du contraste entre les motifs géométriques, le lettrage relevé de tons vert et noir et cet émail jaune que l'on retrouve dans la plupart de ses créations.

Nombreux furent ainsi les céramistes qui cherchèrent dans l'art paysan une saveur authentique que Jules Ziegler avait pourtant redécouvert dès le milieu du XIX^e siècle et qui avait également servi, quelques années plus tard de point de départ à l'œuvre céramique de Jean Carriès (1855 – 1894) qui, selon René Chavance, avait trouvé « conseils auprès des potiers rustiques du Nivernais » (Chavance 1931, p. 2)¹⁰⁷. Une saveur que ces créateurs essayèrent alors de traduire en réanimant d'anciennes techniques d'émaillage et de cuisson des tessons, mais également en façonnant les pièces au tour de potier ou en retrouvant, tout simplement, certains mélanges de terre que l'industrialisation des produits céramiques avait amenés à disparaître ou avait cantonnés à une seule destination touristique¹⁰⁸. Par ce désir de renouer avec le travail des anciens potiers, avec leurs savoir-faire, Beyer et Dangar n'avaient néanmoins pas pour objectif d'évoquer une ancienne tradition artisanale, mais de la réinvestir et surtout de se la réapproprier. Une réappropriation particulièrement visible dans la vasque

¹⁰⁶ Ann Dangar, en utilisant de la terre de Bresse pour l'engobe, conçut ainsi, en compagnie de Robert Pouyaud, du compositeur César Geoffroy (1901 – 1972), de sa femme Lucie Deveyle (1908 – 1958) ou encore de Jacques Plasse (1901 – inc.), une œuvre qu'elle scindait selon trois distinctes destinations. D'abord, venaient les créations qu'elle qualifiait de « rustiques », puis celles plus sophistiquées destinées, selon elle, à des galeries, enfin les essais inspirés de l'œuvre d'Albert Gleizes essentiellement élaborés à l'initiative du peintre.

¹⁰⁷ Sur Jules-Claude Ziegler voir Jacques Werren, *Jules Ziegler peintre – céramiste – photographe*, Edition de la Reinette, 2010. Pour Carriès, c'est à la suite de l'exposition universelle de 1878 et les présentations japonaises – « la section de l'art japonais, selon son premier biographe Arsène Alexandre (1859 – 1937) le saisit tout particulièrement et la poterie entre autres objets » – qui lui rappelèrent ses premiers essais céramiques inspirés de la poterie traditionnelle réalisés lors de son service militaire (Edouard papet, « Décidément, je vais me lancer là-dedans » in Amélie Simier (dir.), *Jean Carriès (1855 – 1894). La matière de l'étrange*, Paris, 2008, p. 70) Arsène Alexandre, dans *Jean Carriès imagier et potier. Etude d'une œuvre et d'une vie* publié en 1895, reconnu, en effet, qu'« il [Jean Carriès] a également, à Montauban, fait déjà quelques pièces simples, à la façon des potiers rustiques » (Alexandre 1895, p. 31).

¹⁰⁸ Malgré la disparition de la plupart des anciens de poteries utilitaires dès les premières années du XX^e siècle, certains des praticiens existants se reconvertirent alors dans la réalisation de pièces destinées à une clientèle touristique qui, bien que conservant certaines des caractéristiques les plus évidentes d'une poterie populaire, ne peuvent néanmoins être entendues comme telles.

que Beyer présenta lors de l'Exposition internationale des Arts et des techniques dans la vie moderne (c.f. ill. 34). Sur cette œuvre monumentale figurait, en effet, un cartouche dans lequel été représenté un potier et son tour. Une allusion ostensible à l'art des potiers villageois dont Beyer et Dangar se réclamaient.

Ce fut du moins de la sorte qu'Albert Gleizes définit, peu de temps après le décès d'Ann Dangar, son travail :

« Anne Dangar, peintre, comprit que ces contacts [avec un milieu rural] ne dépendaient pas d'une initiation esthétique intellectuelle, mais de la présence immédiate, durable surtout, de l'objet dans l'existence quotidienne des êtres, présence utile à des titres divers dont les plus élevés, de beauté, de support de médiation, parce qu'apparemment plus gratuits, ne pouvaient être supprimés pour des raisons inhumaines, ramenant toute production à une stricte fonction bassement servile : c'est bien là qu'est la différence irréductible entre un produit artisan et un produit industriel, même si ce dernier se pare d'un camouflage esthétique ; et c'est là que repose cette distinction strictement intellectualiste, sans vérité sinon sans conséquences néfastes, que l'on fait entre des arts majeurs et des arts mineurs » ? (Gleizes in *Zodiaques*, n° 25, avril 1955 in Berthon 2006, pp. 14 – 15).

Profondément inspirées par l'art des potiers-paysans, les œuvres de Dangar doivent ainsi être entendues comme le fruit de l'australienne de revenir à une création artisanale perçue comme profonde et a-historique (c.f. ill. 5). Plus exactement, de la recherche d'une harmonie entre travail manuel et création artisanale, d'une recherche à contre-courant du mouvement d'industrialisation des centres faïenciers rendu possible par le développement de nouveaux fours et de mélange de terres qu'Ann Dangar résuma dans une lettre rédigée en avril 1948 :

« Peut-être ai-je tort d'employer les méthodes du passé. Dans nos fours à flamme vive on ne peut avoir des pièces sans un accident de cuisson. Le vent a une influence énorme. Avec les fours électriques, on peut presser un bouton et aller tranquillement au lit et satisfaire les directeurs des Galeries d'Art avec des vases impeccables. Est-ce qu'il y a une chose vivante qui est impeccable ? » (Lettre à La-Pierre-qui-Vire, datée du 17 avril 1948 in Berthon 2006, p. 5)¹⁰⁹.

Dans le plat de la céramiste reproduit sous le numéro 5 du catalogue, cette recherche

¹⁰⁹ Beyer comme Dangar – comme en témoigne sa mission au Maroc en 1939 auprès des potiers marocains de Fez et de Rabat – ou encore Luc et Marjolaine Lanel souhaitèrent, avant tout, remémorer l'art des anciens artisans dont on avait redécouvert depuis peu la qualité d'exécution et l'originalité des créations. Du moins ce fut ainsi que Marjolaine Lanel définit vers 1940 dans la revue *Vraie* son intérêt pour la faïence : « La faïence et la poterie française ont dans ce genre de tradition, un peu frustré peut être, mais pleine de saveur, dont je voudrais, avec beaucoup de modestie, essayer de renouer quelques fils. » (Fourrest 2005, p. 100).

apparaît particulièrement manifeste dans l'usage de spirales comme décor. Ces motifs n'avaient naturellement pas pour objet d'inscrire leur support dans une quelconque tradition décorative régionale, mais de renvoyer à un art primitif, fondatrice selon Dangar et Gleizes d'un art moderne. Généralement présentée comme la conséquence d'un mouvement initié au début des années 1940, cette tendance tournée vers la recherche d'une naïveté populaire davantage feinte que réelle semble donc trouver ses sources dans la volonté précoce de ces céramistes de revenir à une création artisanale autant éloignée de la production en série que de toute inscription dans une quelconque pratique décorative locale. Beyer comme Dangar – comme en témoigne sa mission au Maroc en 1939 auprès des potiers marocains de Fez et de Rabat – ou encore Luc et Marjolaine Lanel souhaitèrent, avant tout, remémorer l'art des anciens artisans dont on avait redécouvert depuis peu la qualité d'exécution et l'originalité des créations. Du moins ce fut ainsi que Marjolaine Lanel définit vers 1940 dans la revue *Vraie* son intérêt pour la faïence : « La faïence et la poterie française ont dans ce genre de tradition, un peu frustré peut être, mais pleine de saveur, dont je voudrais, avec beaucoup de modestie, essayer de renouer quelques fils. » (Fourest 2005, p. 100 ; c.f. ill. 37, 38, 39 et 40).

Des céramistes – tels que Besnard ou Beyer –, dès les années 1930, développèrent, ainsi par le choix de certaines terres ou encore de modes de cuisson une austérité décorative et, surtout, une certaine « rusticité » d'autant plus soulignée par l'émaillage de leurs pièces. Guillaume Janneau, dans un article consacré au XXIX^e Salon d'Automne, avait justement précocement décelé cet aspect du travail des deux céramistes. À tel point que durant l'évènement parisien, la céramique avait, selon lui, « pour défenseurs M. Jean Besnard, M. Paul Beyer, Mme Guidette Carbonell, Mme Dem, qui toutes et tous cherchent avec une ingéniosité savoureuse une formule d'art rustique et direct » (Janneau 1936, p. 192). Une tendance qui fut profondément soutenue et encouragée par Jean Crouzillard, directeur du Grand Dépôt à Paris et fondateur de la galerie Léguédé, qui exposa régulièrement, au 24, rue Drouot à Paris, Georges Serré, Jean Besnard ou Jacques Lenoble.

Les recherches entreprises par ces céramistes ne peuvent et ne doivent donc être considérées comme la conséquence d'un régionalisme a-régional ou le fruit d'une quelconque propagande nationaliste incarnée par la récupération et l'instrumentalisation d'un mouvement de retour à la tradition, mais comme le fruit de leur volonté de se détourner des solutions perçues comme « faciles » que l'industrie céramique avait contribué à populariser et celui de leur désir de revenir à une simplicité rurale qu'incarnaient justement les arts populaires. Un art populaire devenu en cela le creuset d'un art moderne. Dangar fut ainsi une proche du peintre Albert Gleizes et Paul Beyer fut convié à travailler à la Manufacture nationale de

Sèvres durant les derniers mois de 1931 à l'initiative de Georges Lechevallier-Chevignard (1878 – 1945) qui avait souhaité ainsi ouvrir les portes des ateliers aux « artistes du dehors ».

Les répertoires populaires en représentation.

D'un autre côté, d'autres créateurs, sous couvert d'un régionalisme revendiqué et résolument engagés dans une évocation singulière des provinces françaises, dépassèrent un système d'évocation d'un monde rural à partir des seules solutions décoratives et plastiques inhérentes aux répertoires formels et décoratifs de la poterie populaire. Ces créateurs puisèrent ainsi dans l'ensemble des solutions formelles et iconographiques que pouvaient offrir les arts vernaculaires.

En Bretagne notamment plusieurs d'entre eux, en souhaitant retourner aux sources d'un art proto-breton censé incarner l'ancienneté et l'originalité des expressions artistiques armoricaines, usèrent indifféremment de motifs alors considérés comme « celtes » et « bretons » (c.f. annexe 43). Encouragés en cela par les membres de plusieurs associations régionalistes, dont la plus célèbre demeure celle des *Seiz Breur*, Paul Fouillen, René Quillivic, James Bouillé et de nombreux autres peintres et sculpteurs collaborant avec Jules Verlingue et Jules Henriot, aidés en cela par la publication de plusieurs recueils consacrés à l'inventaire des divers motifs employés par les vieux artisans bretons, puisèrent alors dans l'ensemble des anciens répertoires décoratifs vernaculaires (c.f. ill. 13 – 15, 76, 78).

A l'origine du groupe des *Seiz Breur*, il y eut la rencontre, en 1918, de Jeanne Malivel et de Jeanne Coroller, militante bretonne pour qui elle commença à illustrer une histoire de la Bretagne, qui fut suivi de celle d'Olivier Mordrelle (1901-1985), étudiant en architecture, qui lança en 1919 le journal *Breiz atao*, avec son cousin Jean Bricler, A la même époque, Jeanne Malivel rencontra René-Yves Creston, sa femme Suzanne et Georges Robin sur les bancs de la Sorbonne où tous les quatre suivaient le cours du soir de breton dispensé par Eugène Régnier (1879 – 1937) président jusqu'en 1932 du Cercle celtique de Paris. En 1923, le petit groupe décida de créer une confrérie d'artistes en lui donnant le nom de *Seiz Breur* (les sept frères en breton, référence explicite aux sept saints fondateurs de la Bretagne ayant vécu au V^e et VI^e siècles) puis cooptèrent de nouveaux membres dont Pierre Abadie – Landel, Christian Lepart (1902 – 1944), James Bouillé ainsi que Gaston Sébilleau (1894 – 1957). Ils ambitionnèrent de remédier à la stagnation des créateurs armoricains, mais plus encore de réviser les nombreux poncifs depuis peu élaborés sur les arts bretons. Conséquence du

développement touristique et de l'accroissement de la diffusion d'images stéréotypées sur la Bretagne (c.f. annexe 30 et annexe 31). Le groupe puisa alors indistinctement dans une mythologie régionale fondée sur ses supposées racines celtiques et druidiques, ainsi que dans une histoire locale autant façonnée par les légendes populaires que par les diverses pratiques religieuses de ses habitants (c.f. ill. 22, 52 et 67). Les réalisations de ces artistes devaient conduire à la renaissance des expressions artistiques bretonnes. Leur vision trouva naturellement à s'exprimer dans le supplément littéraire de *Breiz atao*, la revue *Gwalarn*, dirigée par Louis Némo, dit Roparz Hemon (1900-1978). Une revue qui appela justement à la rénovation de l'art et de l'artisanat régional et à l'élaboration d'un art breton national. Un programme que Jeanne Malivel avait, par ailleurs, déjà annoncé dans les pages de *Breiz atao* et dans lequel elle précisa la portée de sa démarche artistique en indiquant bien qu'il s'agissait de réagir contre les « biniouseries, productions sulpiciennes et dégénérescences ». En 1924, James Bouillé remit un rapport à la Fédération Régionaliste Bretonne dans lequel l'architecte, tout en exposant les causes de la dégénérescence de l'art breton, proposa alors des solutions à la crise qui guettait les industries d'art bretonnes. Des expédients qu'il résuma dans une Conférence faite au congrès de *Bleun Brug* à Lesnevent le 12 septembre 1923 et dans laquelle il conseillait de s'inspirer de l'art des anciens celtes et des motifs géométriques bretons (c.f. annexe 11).

Le travail du tissu constitua, à ce titre, l'un des principaux pourvoyeurs de motifs et de thèmes décoratifs employés par ces artistes. Il faut dire qu'en Bretagne plus que nulle part ailleurs en France les vêtements avaient, dès les premières années du XIX^e siècle, été signalés comme spécifiques à la culture populaire locale et avaient fait l'objet de nombreuses enquêtes et publications. Ce fut d'ailleurs l'une des principales raisons qui avait poussée Suzanne Creston à annoncer la création d'un *Journal de modes bretonnes* dans *Kornog*. Revue qui avait pour objectif de « fournir à nos brodeurs, tailleurs, dentellières, des planches de modèles qui leur serviront à établir une mode bretonne libérée de toute influence et éléments étrangers. » (Suzanne Creston 1928, n. p.). Notons que la lente disparition des anciennes sociétés rurales avait eu pour corollaire celle des costumes que l'on disait traditionnels et dans lesquels on avait vu parmi les éléments les plus emblématiques et symboliques d'un art breton authentique. Ces motifs qui furent abondamment employés par Georges Brisson (1902 – 1980 ; c.f. annexe 1). Dans le plat reproduit sous le numéro 16 du catalogue, le collaborateur de la faïencerie de la Grande Maison disposa un assemblage de motifs bigoudens dont des *korn chas*, d'*an tok* et des palmes (c.f. ill. 16). En 1924, l'architecte James Bouillé avait justement expliqué dans sa conférence de Lesnevent que les costumes populaires constituaient

la dernière empreinte de la singularité artistique bretonne :

« Le plein épanouissement de l'art se produit toujours dans un pays au moment précis où la conscience d'un esprit national correspond à une ère de paix et de prospérité matérielle.

Malheureusement pour les Bretons cette prospérité (du XV^e siècle) ne devait pas durer très longtemps. C'est seulement à partir de Richelieu et surtout de Louis XIV, que le pouvoir de plus en plus centralisateur de Paris se mit à lutter pour affaiblir le sentiment de la race et détourner toujours davantage les nouvelles générations de l'esprit de l'atavique et de la tradition ancestrale, tarissant par-là même en sa source l'art breton, qui aura grande peine à survivre au XVIII^e siècle, et encore seulement dans quelques formes essentiellement populaires comme le meuble et le costume. » (James Bouillé, 1, 1924).

Une opération de réinvention tant opérée à partir d'éléments matériels sélectionnés parmi les productions perçues comme les plus significatives des anciennes cultures populaires – au premier rang desquelles figurait donc le costume – que dans un fond celtique, dont les membres des *Seiz Breur* avaient fait de la défense et de la promotion l'un des principaux desseins de l'Union.

Par ailleurs, rappelons-nous, le rôle joué par Alfred Beau dans la création du Musée des costumes bretons à Quimper durant le dernier tiers du XIX^e siècle et l'importance que ce dernier accorda à la figuration minutieuse des vêtements des différentes régions armoricaines (c.f. note 14). Notons également l'emploi que fit l'entreprise de la Grande Maison de ces costumes. Un usage était alors si considérable que certains documents commerciaux, les couvertures de plusieurs catalogues de la faïencerie ou encore des cartes postales devinrent les supports de motifs de personnages bretons invariablement représentés sous leurs oripeaux régionaux¹¹⁰.

Un emploi qui avait surtout pour objectif de répondre à la volonté d'artistes et de critiques de voir naître un art breton moderne et issu des racines celtiques du sol armoricain. Cet art moderne qui avait sûrement vu le jour au cours de l'exposition régionale des arts appliqués de Rennes de 1922, comme en témoigne cet article paru dans le quotidien *Ouest-éclair*, qui avait permis la rénovation des décors proposés jusque-là par les faïenceries de Locmaria et plus particulièrement la Grande Maison :

¹¹⁰ Une affiche réalisée vers 1920 par Pervez montre justement un peintre décorant un vase de Georges Brisson de motifs jusque-là employés pour l'ornementation des costumes bigoudens. Un vase qui fut présenté lors de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925 dans le pavillon *Ty Breiz*. Ces illustrations et les usages auxquels elles étaient destinées constituent ainsi des indices particulièrement éloquentes de la volonté et surtout de la démarche par laquelle l'entreprise entendait être associée à une ancienne « tradition décorative » bretonne.

« *La Grande Maison HB.* exécute au contraire un puissant mouvement de rénovation de l'art celtique, tel que nous le pensons, on le doit comprendre : fonds pointillés, entrelacs, étude de documents irlandais, abandon, autant qu'il se peut faire, de la stylisation des végétaux de création récente dans l'art breton, et décoration animalière. Elle fait également du fond nouveau. Ses applications à la faïence des motifs de broderie de nos costumes, ses vases en terre rouge, ses émaux conservent un caractère très breton [...]. Nous croyons pouvoir affirmer que cette maison est exactement dans la bonne voie, tant par son habile rénovation des plus anciennes manifestations celtiques que par l'audace avec laquelle elle entame une modernisation systématique de l'art provincial de la céramique. » (Anonyme, 2, 1922, p. 4).

Ce fut donc dans un contexte artistique au sein duquel les faïenceries de Locmaria furent appelées à jouer un rôle essentiel que les artistes collaborant avec ces entreprises, souvent confrontés à l'absence de systèmes iconographiques suffisamment perçus comme spécifiques à cette soi-disante singularité bretonne, puisèrent dans les répertoires décoratifs vestimentaires régionaux.

Les costumes bretons constituèrent de la sorte l'une des principales sources d'influence de Paul Fouillen (c.f. ill. 77 et 79), de Pierre Poquet (1900 – 1973) ou de Georges Brisson (c.f. ill. 16) comme de nombreux autres créateurs quimpérois. Dans cette broderie bigoudène qui était alors perçue comme un « miracle de l'atavisme artistique des bigoudens qui tout naturellement, d'eux-mêmes et par eux-mêmes, créèrent un ornement celtique. » (Mark ar Berr, « Pour la sauvegarde de nos costumes nationaux, la broderie bigoudène » *Bulletin de l'U.R.B.*, 1942 – 1943, pp. 81-86 in Le Stum 1988, p. 406). Parmi les motifs, provenant de cette ancienne activité textile, les plus régulièrement employés tant par Fouillen que par Brisson chez H.B., se trouvèrent ainsi le *korn chas* ou *korn maout* (motif figurant des cornes de bélier régulièrement employés dans les costumes bigoudens), le *pennou mouss* (frise décorative rectiligne adaptée des bandes brodées à motifs et découpures présentes sur les costumes masculins) ainsi que diverses combinaisons d'obliques, de damiers, de diagonales et de S inversés ou non couramment associés à des *kalons* (motifs figurant un cœur). Ils utilisèrent également différents motifs de chaîne, des *plum paon*, des *korn chas*, des motifs de palmier ou encore le *korn gavr*. Ceux-ci étaient ensuite agencés et ordonnés selon des compositions géométriques procédant également de l'adaptation de différents motifs considérés comme celtiques tel que le *triskel*¹¹¹. Toutefois, au regard de l'abondance de ces processus de citation et devant le nombre de créateurs qui trouvèrent dans les costumes bretons des systèmes d'agencement, des motifs et même plus généralement des manières et

¹¹¹ Voir les assiettes conservées au Musée de la faïence de Quimper inv. R 214 ; inv. R 229 ; inv. 459 in Thélllet et Verlingue 2005, pp. 321 – 339.

des thèmes décoratifs, recenser l'ensemble de ces emprunts constituerait un exercice des plus complexes qui ne servirait pas réellement notre démonstration.

La Bretagne et le nécessaire retour aux ressources décoratives celtiques.

Par contre, si certains de ces créateurs puisèrent uniquement dans le fond breton que pouvait représenter l'antique vestiaire armoricain, d'autres multiplièrent les emprunts à l'ensemble des réalisations des anciennes activités artistiques locales allant parfois jusqu'à retrouver une tradition celtique reconnue comme bretonne qui avait été élevée par certains au statut de trait de civilisation. C'était du moins l'un des objectifs annoncé par James Bouillé, lors d'une réunion du mouvement régionaliste breton *Breiz atao* :

« Oui, il y a un art national breton puisqu'il y a une individualité bretonne [...]

L'Art breton fait d'imagination et de sensibilité est celui d'un peuple mystique et traditionnaliste, tourmenté à la fois de vision à la fois primitif et idéaliste [...]

Héritiers comme toutes les meilleures races d'une manière originale de sentir et de penser, les Bretons ont matérialisé leurs rêves dans leurs œuvres qu'ils ont accumulés pendant plus d'un millénaire sur l'émouvante terre d'Armorique [...]

En parfaite union avec la symphonie du paysages, nos monuments révèlent l'harmonie unique qui relie l'humanité bretonne à un sol qui participe d'elle autant qu'elle semble avoir été créée spécialement pour lui » (James Bouillé *in* Rotté 2006, p. 20).

René Quillivic, invariablement présenté comme l'héritier des anciens artisans bretons tant par son origine modeste que par certains des aspects de son œuvre de statuaire fut, à ce titre, l'un des premiers collaborateurs de l'entreprise de Jules Verlingue à initier ce fameux « retour au vieil art breton »¹¹².

Quillivic initia ainsi une stylisation « celte » dans certains ornements géométriques ainsi que dans leur adaptation à des décors historiés notamment dans le plat présenté dans le catalogue sous le numéro 76 (c.f. ill. 76). Un décor qui, représentant un lever de soleil au dessus de la mer, fut composé par un assemblage de lignes obliques, renvoyait à un fond celtique. Un retour également visible dans certaines des figurines qu'il édita avec la Grande

¹¹² Quillivic, rentré le 15 juin 1903 dans l'atelier du sculpteur Antonin Mercié (1845 – 1916), participa deux ans plus tard au Salon des Artistes Français dans lequel il présenta *Portrait de ma mère* et *Veuve d'Audiérne*. Deux ans plus tard le plâtre *Fumeuses de Plozenet* obtint une mention honorable tandis que son auteur expose, pour la première fois, au Salon des Indépendants.

Maison dès 1922 (c.f. ill. 71 – 74). En adaptant ces figures de marbres et de bronze au support céramique et tout en bénéficiant d'une fortune critique qui l'avait précocement rapproché des anciens artisans armoricains, Quillivic initia une formule décorative mêlant référence régionaliste, considérations ethnographiques et mise en scène d'un supposé archaïsme celtique. Dans le groupe *Les deux fumeuses*, le sculpteur figura deux bretonnes dont le traitement des visages étaient en parfaite conformité avec les descriptions qui avaient vu dans le peuple armoricain les héritiers des anciens celtes (c.f. ill. 73). Déjà en 1920, Quillivic avait été présenté par Noel Clément-Janin, dans un article consacré au graveur Adolphe Beaufrère (1876 – 1960) paru dans *La Gazette des Beaux-Arts*, comme le rénovateur de la sculpture bretonne au même titre que Beaufrère l'avait été pour la gravure armoricaine :

« Mais il semblait que la Bretagne, pareille Minerve stérile, dût recevoir les hommages d'autres que de ses fils, quand notre temps vit enfin le miracle de sa fécondité. Il y avait eu autrefois les Ozanne, puis Yan Dargent, *rari nantes* ! Mais ce sont ces quinze dernières années qui virent des Bretons revendiquer leur droit à chanter la Bretagne. Nous citerons, parmi les principaux, Lemordant, le grand peintre qui s'est changé en héros, le sculpteur-graveur Quillivic, le peintre-écrivain Max Jacob, le peintre-ingénieur Marzin, les peintres-graveurs Mauffra, J.-E. Laboureur, Malo-Renault, Adolphe Beaufrère et Jean Frélaut » (Clément-Janin 1920, p. 182).

Quillivic, bien entendu, se définissait breton et se présentait d'autant plus comme tel. Dans une interview réalisée en 1909, il put ainsi déclarer à propos de l'enseignement académique reçu auprès d'Antonin Mercié à l'École nationale supérieure des beaux-arts entre 1905 et 1908 :

« Était-ce ma faute ? Je ne comprenais goutte aux sujets : un nommé Icare dont les ailes fondent et qui tombe par terre ? Hélène et la prise de Troie, Oreste et les furies... que vous dire, je lisais bien Homère de mon mieux jusqu'à deux heures du matin, mais, malgré tout, l'argile aux doigts, je restais là, devant la sellette tout dépaysé. » (Théallet et Verlingue 2007, p. 271).

La fortune critique de Quillivic amena ainsi souvent les commentateurs des principales revues parisiennes de l'époque à associer le sculpteur à son terroir artistique. Albert Le Bail (1898 – 1952), en mars 1933 dans *La Renaissance des arts français et des industries de luxe*, expliqua ainsi qu'il était « impossible d'étudier l'œuvre de Quillivic, sans évoquer son pays d'origine. Peu d'artistes, en effet, ont subi l'empreinte de leur milieu natal et de leur race. » (Le Bail 1933, p. 9). Un article publié dans *La Revue des Beaux-Arts* est, à ce titre, particulièrement révélateur de la nature de ce processus. Dans celui-ci, l'auteur expliquant alors que « Dans les figures de Bretons, en marbre, en bronze, en grès ou en pierre qu'il

expose à la galerie Bernheim jeune, M. René Quillivic, a moins cherché le sens architectural de la forme humaine que sa valeur expressive pour l'énoncé de sentiments simples et généraux », des sentiments, selon cet auteur, propres au peuple Breton. Car, « nulle race n'était plus qualifiée que cette race de Bretagne, si vieille et si immobile. À peu près seul, parmi tous ceux de France, son type ethnique est resté primitif : il possède les caractères essentiels à l'extériorisation des sentiments spontanés, de ceux qui touchent de tout près aux manifestations de la sensibilité animale. » (Anonyme 1909, p. 2).

Toute la première moitié du XX^e siècle, Quillivic, à l'instar de nombreux autres artistes régionalistes, fut d'ailleurs présenté comme le rénovateur et le continuateur des anciens foyers artistiques bretons :

« René Quillivic a été le rénovateur de cette école bretonne, qui, jusqu'au XVII^e siècle, avait connu une extraordinaire activité et produit maints chefs-d'œuvre. Depuis cette époque, la sculpture de grande maîtrise, d'influence spécifiquement bretonne, ne s'était pas révélée.

Passionné par sa race, c'est en elle que René Quillivic a tout d'abord cherché l'inspiration. » (Le Bail 1933, p. 9).

Il faut dire que son attachement au « vieil art breton » l'amena chez H.B. à la réalisation d'œuvres d'un étonnant syncrétisme mêlant indistinctement des motifs celtes et des représentations de légendes bretonnes. Dans le *Pichet du Roy Gradlon*, Quillivic associa justement des frises géométriques à une prise figurant un serpent (c.f. ill. 75).

Des créations qui furent également souvent les fruits de l'adaptation de ses œuvres sculptées. Celles qui avaient généralement été présentées dans les salons parisiens telles que les figures de Plozévet et de Fouesnant. Cet *Homme de Plozevet* et cette *Femme de Fouesnant* (c.f. ill. 72) qui figurèrent dans le premier catalogue de la faïencerie de la Grande Maison de 1925. L'année précédente, Quillivic, qui avait obtenu un atelier personnel dans les combles de la faïencerie, déposa le 22 mai la marque « Armorique rustique Quillivic HB Quimper » qui fut utilisée pour l'édition de plats et d'objets décoratifs tandis que les créations tenant de la sculpture (bustes, portraits et statuettes) reçurent la marque « Quillivic HB Quimper » (c.f. ill. 76). Ces personnages et ces groupes bretons d'un réalisme certain, desquels la référence régionale n'était néanmoins jamais vraiment très éloignée. Dans l'*Homme de Plozévet*, sujet qui avait été tiré de la maquette du monument aux morts de Plozévet, Quillivic représenta un type breton en habit de deuil dont la décoration du plastron renvoyait justement à un art fait

d'ornements géométriques (c.f. ill. 71)¹¹³. Des œuvres où les figures de marins, de pêcheurs, de paysannes devaient être entendues, selon René-Jean, comme « les descendantes de celles que ses ancêtres taillèrent, sur la vieille terre de Bretagne, pour exprimer leur foi et embellir leur calvaire (René-Jean 1928, p. 362).

Quillivic, par sa formation, s'intéressa ainsi tout particulièrement aux motifs décoratifs provenant de l'ancien mobilier armoricain avec lesquels il s'était familiarisé au cours de son apprentissage auprès d'un menuisier de Plouhinec (c.f. ill. 75). À propos de ces réemplois, il est important de signaler qu'en reprenant des rosaces et des motifs d'étoiles, Quillivic souhaitait non seulement s'inscrire dans une tradition formelle et plastique propre aux « arts bretons », mais surtout en renouveler et en moderniser le genre. Il faut dire que, pour le sculpteur, lorsque sa collaboration fut demandée par la faïencerie H.B. l'Art provincial était en pleine décadence, écrasé par le prestige de Paris, et qu'il avait dans cette dernière un moyen permettant de faire rayonner l'art breton :

« L'Art provincial était en pleine décadence, écrasé par le prestige de Paris, lorsque ma collaboration me fût demandée (par la faïence HB). J'entends lutter de tout mon pouvoir pour l'art breton. Si l'art a une portée internationale il a d'abord une patrie, il est l'expression d'une région, d'une race. J'espère bien qu'un jour l'art breton s'imposera à l'attention du monde. Alors on cessera de voir dans les Celtes que de négligeables primitifs...

La céramique ne crée pas que des objets usuels pratiques, agréables aux yeux et au toucher, elle est incomparable dans le revêtement mural et sert grandement la cause de l'architecture d'aujourd'hui. Dans l'objet d'art proprement dit, la belle pièce, placée sur un meuble, qu'il soit riche ou médiocre, dans l'ombre ou la lumière, reste toujours pleine de mystère et de volonté au regard de quiconque à la moindre sensibilité. Son grand avantage est qu'elle s'acquiert pour un prix modique. Elle peut entrer dans la ferme comme dans le manoir et son influence est très étendue. » (Théallet et Verlingue 2007, p. 271).

Aussi, dans les cartons qu'il conçut pour La Grande Maison, point de décors aux bretons, de représentations de paysans affrontés ou de motifs perlés ou encore de mouchetures d'hermine, mais des motifs issus de systèmes décoratifs présentés comme « celtes » ou annoncés comme spécifiques aux expressions artistiques d'une Bretagne immémoriale et, en cela, perçus comme particulièrement représentatifs du « sentiment artistique breton » (conférence de Mme Mathilde Delaporte intitulée « Du sentiment artistique chez les Bretons » prononcée le 14 janvier 1925 à Nantes). Quillivic, sculpteur breton, qui avait fait penser le

¹¹³ Le sculpteur François-Victor Bazin (1897 – 1956 ; c.f. annexe 1) adapta, lui aussi, plusieurs projets de monuments aux morts pour l'édition céramique dans la faïencerie de la Grande Maison (Théallet et Verlingue 2005, pp. 60 – 61)

granit breton, du moins, c'est ce qu'avait expliqué un collaborateur de la revue *Ouest-éclair* dans un article consacré aux « Grandes Fêtes du XI^e centenaire de Redon » (Anonyme, 2, 1934, p. 7).

De nombreux décors qu'il réalisa pour la série « Armorique rustique », furent donc élaborés par la juxtaposition de volutes ou de “rodellons”, de spirales, d'étoiles à quatre branches, de quadrillages, de soleils, c'est-à-dire par des motifs emblématiques du travail des anciens menuisiers armoricains auxquels s'ajoutaient souvent des motifs issus de broderies—notamment des entrelacs simples, des chainettes, des palmettes et des cornes de béliers¹¹⁴. Quillivic essaya ainsi, à l'image de James Bouillé, de revenir aux sources d'un art celte considéré comme original et présenté, par ces deux personnalités, comme à l'origine de l'« art breton moderne » du terme par lequel le désigna en 1928 René-Yves Creston (Creston 1928 ; c.f. ill. 13 – 15, 53, 76).

Ce mouvement de retour aux sources celtiques fut particulièrement visible dans les créations que James Bouillé réalisa dans les ateliers de la Grande Maison (c.f. ill. 13, 14 et 15). L'architecte réalisa ainsi plusieurs décors pour la faïencerie de la Grande Maison dans lesquels il s'inspira de motifs celtiques. Une influence évidente dans le plat reproduit sous le numéro 13 du catalogue dans lequel Bouillé disposa dans le médaillon central des entrelacs celtiques auxquels avaient été associés des motifs de damier et de fleurs stylisées (c.f. ill. 13). Ce fut d'ailleurs ce que reconnut l'écrivain René Le Roux (dit Meven Mordrien 1879 – 1949) en 1921 :

« Monsieur James Bouillé a eu le mérite de se servir de sa documentation celtique, non pour faire de ces pastiches à contresens, mais comme base d'inspiration pour la création d'un art Celto-breton qui continue la tradition et reste fidèle au génie de la race [...] En comparant les œuvres exposées aux productions antérieures du même artiste, il est impossible de ne pas remarquer que l'art de monsieur Bouillé tend à se celtiser toujours davantage, en acquérant une puissance décorative continuellement plus grande et aussi une personnalité plus accentuée et plus définie [...] Souhaitons que cet exemple soit suivi en Bretagne dans tous les domaines, dans celui des arts graphiques comme dans celui des arts de la langue et de la littérature bretonne. Là où tant d'autres se contentent de parler sans étude, d'emprunter au hasard ou de copier servilement, Monsieur Bouillé étudie, travaille, choisit et crée. De tous les éloges qu'on peut lui adresser, celui-ci est le plus grand. Il importe à l'avenir de la Bretagne que Bouillé fasse école » (Rotté 2006, p. 14).

Ce fut donc dans un contexte de réemploi et de récupération de ces anciens motifs

¹¹⁴ Il est à noter que le sculpteur modifia également plusieurs formes utilitaires issues de la poterie vernaculaire tout en mettant l'accent sur une double innovation : le graphisme faisant appel à des motifs géométriques puisés dans un fond alors considéré comme celte et à une simplification générale des lignes et des volumes.

considérés comme « bretons » et plus généralement de recherche et de célébration des caractéristiques intrinsèques d'une ancestrale Bretagne que Fouillen, responsable de l'atelier de décor de la Grande Maison, reprit à son tour des motifs de *korn chas* qu'il associa régulièrement à un motif dit du filet typique de l'ancien travail de décoration des faïences quimpéroises. Toutefois, là aussi, il semble que le céramiste natif de Lorient, à l'instar de nombreux autres décorateurs des faïenceries bretonnes, ne puisa pas seulement dans les seules capacités décoratives qu'offraient le fond celtique et s'inspira, lui aussi, indistinctement des différents répertoires décoratifs vernaculaires (c.f. ill. 78).

Un gobelet en faïence réalisé par le céramiste et décoré d'une frise en dent de loup alternant des motifs de *triskel* et des triangles inversés témoigne ainsi de l'hétérogénéité des sources du céramiste. Une hétérogénéité notamment relevée en 1998 par le fils du créateur, Maurice Fouillen, qui, expliqua que plusieurs des œuvres de son père avaient été composées par l'association de « motifs décoratifs bigoudens, celtes, mais arrangés à la manière de Paul Fouillen et combinés sur toute la surface des céramiques. » (Fouillen, Sévère et Théallet 1999, p. 97). Fouillen puisa de la sorte indistinctement des motifs et des thèmes décoratifs considérés comme bretons ou bretons et pouvant être reconnus comme tel. Le décor d'une assiette, conservée au Musée de la faïence à Quimper, est, à ce titre, particulièrement significatif de la démarche résolument iconique du céramiste (ill. 78). Car, au-delà de la seule représentation d'une scène d'intérieur bretonne disposée sur le bassin de la pièce, Fouillen conçut une œuvre dont la véritable thématique reposait sur l'association de l'espace narratif central et d'un motif emblématique de l'artisanat breton – le fuseau. Imbriquant motifs traditionnels, représentations d'une Bretagne atavique à travers ses productions les plus singulières, le décor de cette assiette constitue, à ce titre, un témoignage particulièrement éloquent de la démarche résolument symbolique de Fouillen et de bon nombre des décorateurs quimpérois de l'époque.

Adaptation et transposition : l'exemple basque.

La Bretagne ne fut toutefois pas le seul foyer d'un régionalisme artistique prospectif qui cherchait dans les arts populaires de nouvelles formules décoratives. Au Pays basque, justement où les précédents locaux se présentaient souvent sous la forme de terre cuite et de faïences émaillées sans autre forme de décors que la couleur des engobes, certains « créateurs

basques » recoururent régulièrement à des motifs et des thèmes issus d'autres traditions décoratives que celles que ne pouvaient justement offrir les anciennes productions de faïence locales. Il faut dire Philippe Veyrin, en élaborant en 1936 une catégorisation des expressions artistiques basques dans un tiré à part du Musée Basque intitulé *Etudes sur l'Art Basque*, avait justement reconnu que

« la Céramique (faïences d'Espelette, de Garris, etc.) ainsi [...] [que] l'Art des Tissus (étoffes, broderies, ornements des vêtements, etc.) [...] ne paraissent avoir produit d'œuvres suffisamment caractéristiques rentrant dans les tendances générales de l'Art Basque » (Veyrin 1936, p. 4).

Déjà en 1850, le *Guide du voyageur dans la France monumentale* de Richard et Quetin avait souligné l'indigence de l'archéologie basque : « Nous n'avons aucun monument celtique ni même romain à signaler dans ce département. » (circa 1850 in Rosan 1998, p. 39).

Devant une telle carence, le peintre Louis Floutier (1882 – 1936 ; c.f. annexe 1), cofondateur de la Poterie de Ciboure, se tourna alors vers des motifs permettant de figurer une certaine ascendance basque pour les décors qu'il conçut pour les faïenceries de Digoin (c.f. annexe 39 ; c.f. ill. 129 – 130). Les décorations linéaires noires et rouges, transposition des bandes de *mantas* qui ornaient les attelages de bœufs, ou encore le *lauburu*, alors considéré comme l'un des éléments les plus caractéristiques du répertoire décoratif basque, devinrent, de la sorte, parmi les éléments décoratifs les plus régulièrement employés par le peintre dans les cartons qu'il réalisa pour l'entreprise. Dans les décors du service *Cerbitzua* édité par Digoin, Floutier employa, donc, une variation de la croix basque que Veyrin désigna du terme de « svastika rectiligne » sur les marlis des assiettes et des plats (Veyrin 1948, p. 884)¹¹⁵. Associé aux figures du pelotari, du marin et de la bergère basque, ce motif, permettait non seulement une meilleure lisibilité du sujet, tout en accréditant de l'origine basque du décor.

Une origine basque indéniable, mais une utilisation qui fut pourtant soumise à certaines controverses comme semble l'indiquer ces quelques mots de Philippe Veyrin, pour qui la « svastika rectiligne » n'apparut au Pays basque qu'entre 1918 et 1939 « dans la production d'objets et de bijoux néo-basques, fabriqués par des artisans ignorants à l'usage de

¹¹⁵ Dénomination donnée par Philippe Veyrin au cours du 5^{ème} congrès d'étude basque organisé en 1930 à Bergara, puis dans un article paru dans le Bulletin du Musée Basque en 1936 et enfin au cours du 7^{ème} congrès d'études basques organisé en 1948 à Biarritz. En 1926, dans un tiré à part du Musée Basque de Bayonne, Veyrin avait, en effet, pu reconnaître que : « Le Basque possède à un degré assez vif le goût de l'art. Ce goût il le manifeste dans les diverses circonstances de la vie, sous des formes multiples, sinon créées de toutes pièces, du moins nettement empreintes d'un caractère propre. On peut avancer qu'il existe au Pays basque une Architecture, un Art décoratif, une Littérature, une Musique, des Danses et un Théâtre populaire. » (Veyrin 1926, p. 3).

touristes plus ignorants encore » (Veyrin 1948, p. 884). Si Veyrin se montra aussi intransigeant envers les créateurs dits « néo-basques », c'est que ce symbole jouait, selon lui, « un grand rôle dans le répertoire décoratif de l'art populaire basque » et qu'il ne pouvait seulement servir à l'ornementation d'objets destinés à ces fameux « touristes ignorants » (Veyrin 1936, p. 8). Inquiet des dérives d'une progressive « folklorisation » des répertoires décoratifs traditionnels euskariens, Veyrin s'était alors institué le garant et surtout l'historien d'un « Art basque » authentique dont il essaya, en 1936, dans *Etudes sur l'Art basque*, de donner une définition à partir d'une théorie déterministe.

« Le Basque possède à un degré assez vif le goût de l'art. Ce goût, il le manifeste dans les diverses circonstances de la vie, sous des formes multiples, sinon créées de toute pièce, du moins nettement empreintes d'un caractère propre. On peut avancer sans exagération qu'il existe au Pays Basque une Architecture, un Art Décoratif, une Littérature, une Musique, des Danses et un Théâtre populaire. » (Veyrin, 1936, p. 2).

Toutefois, après quelques pages et devant la difficulté de circonscrire la notion même « d'art basque », Veyrin, en contradiction avec lui-même, dut reconnaître qu'il n'existait pas d'art basque, mais une « Ame Basque » et plus particulièrement une « manière basque » dont les artisans avaient été, selon lui, les dépositaires :

« Le Basque n'a guère l'esprit créateur, il semble n'avoir rien inventé. En revanche, passé le temps assez bref d'une instinctive résistance, le Basque assimile aisément tout apport extérieur. Enfin, et c'est là l'essentiel, le Basque possède une faculté de conservation extraordinaire. Chez lui, toutes les acquisitions nouvelles se juxtaposent ou même se combinent avec les plus anciennes sans jamais faire entièrement disparaître celles-ci. » (Veyrin 1936, p. 9)¹¹⁶.

À travers ces quelques lignes, tandis que Veyrin se détourna de la voie glissante de la définition d'un art basque authentique, tout en résolvant au passage le problème de l'hétérogénéité des sources des arts populaires français, celui-ci fit, par là-même, du vieil artisan euskarien un authentique créateur. D'un créateur qui en adaptant ainsi d'anciennes formules décoratives à une manière locale avait su inventer un véritable « art basque ».

Simple formule décorative élaborée pour une clientèle touristique, selon Veyrin, l'usage de cette croix à virgule rectiligne n'est pourtant pas aussi récent que semble ne le

¹¹⁶ En 1926, dans un tiré à part du Musée Basque de Bayonne, Veyrin avait, en effet, pu reconnaître que: « Le Basque possède à un degré assez vif le goût de l'art. Ce goût il le manifeste dans les diverses circonstances de la vie, sous des formes multiples, sinon créées de toutes pièces, du moins nettement empreintes d'un caractère propre. On peut avancer qu'il existe au Pays basque une Architecture, un Art décoratif, une Littérature, une Musique, des Danses et un Théâtre populaire. » (Veyrin 1926, p. 3).

laisser penser les propos du peintre. Louis Colas, en 1924, avait recensé dans son ouvrage, *La Tombe Basque, Recueil d'Inscriptions Funéraires et Domestiques du Pays Basque Français*, plusieurs sépultures datées du XIX^e siècle dans lesquelles figure un tel motif. Toutefois, ce ne fut ni pour son ancienneté, ni pour la nature précise de son origine que Floutier recourut à ce motif. Ce ne fut, d'ailleurs, pas non plus seulement pour son aspect « traditionnel » ou sa spécificité « basque » – spécificité que l'on pouvait néanmoins également retrouver dans les arts populaires alsaciens –, mais surtout pour sa capacité à inscrire ses décors dans un registre traditionnel parfaitement connoté. Un registre qui, nous venons de le voir, avait été l'objet de nombreuses publications, conférences et articles dans lesquels leurs auteurs s'étaient invariablement interrogés sur les sources de cet art basque et surtout sur ses éléments les plus caractéristiques.

Au regard de ce travail d'inventaire des divers emprunts faits par ces créateurs dans les anciennes pratiques décoratives vernaculaires, il apparaît donc indéniable que la plupart d'entre eux puisèrent librement et souvent indistinctement des formes et des motifs dans d'anciens répertoires d'origine populaire. Dans des répertoires qui avaient surtout été reconnus comme propres et spécifiques à des pratiques artisanales régionales et locales (c.f. annexe 43). Un mécanisme qui avait d'autant plus été facilité par la publication de divers recueils et fascicules répertoriant et recensant les motifs propres à l'« art des paysans », mais également par la tenue d'expositions présentant conjointement œuvres populaires et créations contemporaines et plus encore par le mouvement de constitution des collections des musées régionaux. Le musée Béarnais de Pau ouvrit ainsi ses portes en 1921, suivi l'année suivante par le Musée basque et de la tradition bayonnaise et, en 1933, l'exposition de la Psalette organisée à Nantes présenta, de concert, les maquettes d'églises bretonnes conçues par l'architecte James Bouillé, des bois gravés de René-Yves Creston ainsi qu'une importante section d'art populaire (Anonyme, 3, 1936, p. 6).

Les créateurs, en réemployant ainsi indistinctement des motifs et des thèmes décoratifs d'origine populaire, d'anciennes formes usuelles ou s'évertuant encore à renvoyer à une certaine simplicité alors considérée comme propre au travail artisanal, participèrent donc au mouvement de réinvention d'un art populaire perçu comme atavique. D'un art que ces citations ou ces détournements avaient profondément déformé et dénaturé. Si bien que les œuvres alors créées ne peuvent véritablement être taxées de « sincères » ou d'« honnêtes » tant les différents mécanismes auxquels recoururent les créateurs apparaissent particulièrement éloquents de l'élaboration d'un art complexe fait de renvoi et d'évocation. D'une création fondée sur des processus de citation, de détournement et parfois d'imitation

qui contribuaient d'autant plus à éloigner les originaux populaires de ces créations. Des œuvres donc qui, façonnées à partir de la volonté de leurs auteurs de poursuivre d'anciennes pratiques artisanales figurées comme sincères, probes et authentiques, se trouvaient en singulière résonance avec les préceptes esthétiques d'une doctrine régionaliste qui avait souvent trouvé un écho favorable auprès de ces créateurs. Certains d'entre eux, néanmoins, à l'image de Suzanne Ramié, de Luc et Marjolaine Lanel ou de Paul Beyer, évitèrent pourtant constamment cette inscription dans une imagerie régionaliste pour rechercher, au contraire, une « saveur populaire » d'abord plastique et invariablement liée à la redécouverte de certaines traditions artisanales (c.f. ill. 37, 38, 39 et 40). En 1947, René Chavance releva justement, dans un article paru dans *Mobilier et décoration*, que Marjolaine Lanel s'était initiée avant la première guerre mondiale à la céramique avec un vieux potier « qui faisait de la faïence à la manière des anciennes fabriques françaises » (Chavance 1947, p. 27)¹¹⁷. Jacquet et Besnard, nous l'avons vu, reconnurent aussi l'influence de leur observation du travail des potiers savoyards dans leurs œuvres et l'on connaît aujourd'hui la part de Jean-Baptiste Chiapello dans le choix des types de formes et d'émaux que fit Suzanne Ramié lorsqu'elle s'installa à Vallauris (Forest 1998, p. 9).

Deux directions virent ainsi le jour dès la fin des années 1920. Certains céramistes, soucieux de renouveler les anciennes traditions régionales et les répertoires décoratifs d'ateliers souvent situés aux franges du territoire national, puisèrent donc dans les solutions que pouvait offrir l'art présenté comme authentique des paysans locaux. De cet art, garant de la préservation des expressions purement armoricaine pour les membres des *Seiz Breur*, caution de la pureté et de l'authenticité des expressions artistiques euskariennes selon Veyrin et Godbarge au Pays basque. D'un art qui, entre les mains de créateurs de modèles, avait pris la forme et l'apparence d'un discours régionaliste cherchant à justifier de son assise théorique tout en essayant de développer un nouveau répertoire formel et décoratif. D'un autre côté, ces céramistes qui, retournés aux sources d'un travail artisanal pour en célébrer la pureté et la simplicité, réinventèrent surtout un art paysan sobre et austère.

¹¹⁷ Il pourrait s'agir du faïencier Henri Chaumeil (1877 – 1944) qui travaillait pour la maison Rouard installée rue de l'Opéra à Paris.

Chapitre 5 : De la création d'une tradition décorative locale à l'invention d'une céramique néo-populaire. Les décors basques de la Poterie de Ciboure, symboles d'une mécanique de fabrication de l'authenticité.

« Ne nous payons pas de mots. Reconnaissons que l'artisan provincial, – à de rares exceptions près – est incapable, livré à lui-même de produire autre chose que des objets d'une vulgarité désespérante » (Henri Clouzot, *Les Métiers d'art – orientation nouvelle*, Paris, Payot et C^{ie}, 1920, p. 97).

Suivant les principes érigés lors des premières années du XX^e siècle par les tenants d'une doctrine régionaliste qui avaient vu dans les arts rustiques la source d'une nouvelle esthétique, nombre de ces créateurs en firent alors les éléments d'un inédit vocabulaire plastique. Des éléments qui, au même titre, que les pans-de-bois dans les constructions dites néo-basques et néo-normandes, participèrent de la mise en scène d'une certaine proximité avec un univers vernaculaire perdu et déjà réinventé (Delisle 1926, pp. 175 – 182)¹¹⁸. Objet muséographique, élément architectonique et donnée esthétique, le concept de « tradition paysanne », désormais entendue comme une notion esthétique, engloba, dès lors, l'ensemble des traits et des productions alors reconnues comme spécifiques aux anciennes sociétés rurales. Cette tradition paysanne que représentèrent des peintres, tels que Mathurin Méheut et René-Yves Creston en Bretagne, prit toute sa dimension par le biais d'une imagerie régionale figurant une terre bretonne sous des aspects alors considérés comme les plus symboliques (c.f. ill. 52, 65 et 66). Au Pays Basque, ces coutumes régionales firent leur apparition sous les coups de pinceaux de Ramiro Arrue et de Louis Floutier dès le début des années 1920 (c.f. annexe 21 ; c.f. 117 – 122, 131 et 132). Ce fut donc à la lumière du mythe originel que le conservateur André Girodie en fit le commentaire, dans les pages de la revue *L'Art vivant* :

« Ramiro Arrue peintre du folklore mystérieux des euskariens, groupe tous les éléments de la vie sentimentale du Pays basque. Ici, l'église, le cabaret et le fronton. Dans le fond, les montagnes et le ciel où ; chevauchent quelques nuages ; au premier plan, les deux danseurs – homme et femme – d'un fandango. [...] La

¹¹⁸ Dans cet article Delisle expliqua justement que si « M. Rimbert a élevé une superbe maison à deux étages, à laquelle il a judicieusement conservé le caractère propre aux chalets et aux manoirs normands, avec la gracieuse silhouette des toits en pente et la paroi qu'agrémentent l'armature des pans de bois. Au reste, c'est aux matériaux du pays qu'il eut recours, moellons ou tuiles, communiquant à l'ensemble un aimable caractère rustique. » (Delisle 1926, p. 176).

danse basque est un des héritages du passé de la race, une des formes rituelles de ses origines. Ramiro Arrue ne l'ignore pas [...] Celle-là [le fandango] est d'origine moins ancienne. C'est le dieu Pan qui joue de l'accordéon, debout sur le banc d'où il domine la scène, chaussé d'espadrilles blanches et coiffé d'un béret rouge, présidant encore aux agaceries de la nymphe et du satyre, éveillant toujours les désirs des spectateurs de cette évocation du Passé. » (Girodie 1925, p. 535).

Au Pays basque où la notion de tradition populaire avait souvent été entendue au travers de l'inventaire des constructions rurales les plus typiques et de quelques signes géométriques généralement trouvés sur les anciennes stèles discoïdales, les décorateurs de la Poterie de Ciboure, créée en 1919 par Louis Floutier, Victor Lukas et Etienne Vilotte (1881 – 1951), élaborèrent, au milieu des années 1920, des décors, particulièrement proches de ceux conçus dans la faïencerie alsacienne Utzschneider et Cie par Henri Loux (c.f. annexe 1 ; c.f. ill. 141 – 144 ; c.f. ill. 163 et 164). En 1922, l'entreprise fut officiellement fondée par le dépôt de la marque *Ve Ciboure* le 17 mai au greffe du tribunal de commerce de Bayonne sous le numéro 639. Ce fut le début d'une production de grès bruns à décors historiés d'abord réalisés à partir d'un mélange de terres locales puis, au début des années 1930, par une terre blanche venue des Charentes¹¹⁹. Des grès généralement décorés de scènes reprenant un vocabulaire antique, souvent issu des précédents athéniens et étrusques, ainsi que d'une évocation d'un séculier et singulier Pays basque. Ce fut justement la singularité de cette représentation allégorique qui conduisit ces vases à être présentés lors de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels dans la vie moderne de 1937 dans le *Pavillon des 3 B*, réalisé par William Marcel et ses deux fils, aux côtés « des chisteras, des gants de cuir de divers modèles, des pelotes prêtées par Mendiague et Haritschelkar, de Bayonne ou le Musée Basque »¹²⁰.

Ces céramiques, au même titre, que certains objets issus du folklore basque participèrent de la reproduction et de la mise en scène d'une « authentique » tradition euskarienne. Des objets, reposant sur des représentations d'une ruralité basque figurée à travers ses traits les plus singuliers et déjà perçus comme les plus caractéristiques, mais qui ne

¹¹⁹ Les grès de Ciboure étaient, en effet, le fruit d'un mélange de deux types d'argiles composés de de kaolin et de petunste auquel était ajouté une terre argileuse rouge, beaucoup plus plastique, exploitée à Biarritz par les Tuileries de la Négresse. Pour compléter le mélange, Vilotte y ajouta de l'argile de Louhossoa, riche en feldspath, améliorant la cuisson.

¹²⁰ Voir *La région Pyrénées Atlantique. Exposition internationale de 1937 Basques-Béarn-Bigorre, 1942*, dépôt aux archives départementales des Pyrénées Atlantique, p. 24. Une photographie de l'Intérieur d'un Syndicat d'initiative réalisé par les frères Gomez et présenté lors de l'Exposition des arts décoratifs et industriels de 1925 semble indiquer que la Poterie de Ciboure participa à la manifestation parisienne. Néanmoins, cette photographie reste la seule documentation à notre connaissance de cette supposée participation (c.f. annexe 22).

renvoyaient pourtant à aucun précédent vernaculaire. Notons que la plupart des productions artistiques dites « néo-basques » procédèrent rarement de la citation directe d'un quelconque référent populaire. La plupart des créateurs de l'époque, en participant de la mise en scène d'un ensemble de motifs alors perçus comme « traditionnels », contribuèrent en cela d'une rhétorique inédite de l'image qui ne connaissait jusque-là aucun précédent dans les arts appliqués euskariens.

En effet, les décors des productions des rares ateliers de faïence du Pays basque ne présentaient généralement que des motifs de fleurs stylisés sur leurs bassins. D'ailleurs, les décors des « grès basques » de Ciboure étaient tout autant éloignés de ces productions que des réalisations de la faïencerie royale de Samadet, seul centre potier véritable au sud de Bordeaux¹²¹. D'autant plus que les représentations humaines dans les arts populaires basques étaient quasi-inexistantes. En 1926, dans un article intitulé « L'Art au Pays basque » paru dans *Gure Herria*, Paul Courteault reconnut, en effet, l'impuissance des anciens artisans basques « à traiter de la représentation humaine et au traitement des sujets dans la sculpture en ronde bosse » (Courteault 1926, p. 17). Les décors basques de la Poterie de Ciboure furent ainsi les résultats d'un étonnant processus de fabrication d'une imagerie régionale. D'un mécanisme complexe qui conduisit de nombreux décorateurs de l'époque – tels ceux des faïenceries de Saint-Jean-de-Désert à Marseille, de Quimper ou encore de Sarreguemines – à élaborer des systèmes décoratifs invariablement fondés sur les discours qui avaient contribué et qui participaient toujours à l'invention et à la diffusion des nouvelles synthèses régionales. A ce titre, les décors basques de la Poterie de Ciboure constituèrent l'un des exemples les plus révélateurs de l'imbrication de ces discours et des divers processus d'invention d'une « tradition paysanne » tant les liens entre la Poterie et les différents « inventeurs » de la singularité basque sont minces. Vilotte et ses décorateurs, en effet, ne contribuèrent pas à la théorisation du style dit « néo-basque ». Le petit atelier ne participa pas aux diverses manifestations organisées, durant la première moitié du XX^e siècle, par le Musée basque autour de la notion de « tradition basque ». Les peintres et les décorateurs ne figurèrent pas plus dans la liste des artistes de cet « art basque moderne » qu'avait dressé Henri Godbarge dans son *Arts basques anciens et modernes, origines et évolutions*. Pourtant, la participation

¹²¹ La Manufacture royale de Samadet fut fondée en 1732 et ferma ses portes en 1838. Voir Jean-Jacques et Thérèse Borredon, *Faïences du Bassin de l'Adour*, Samadet, Association Comité de la Faïencerie de Samadet, 1994. Notons qu'entre 1779 et 1781, l'installation d'une porcelainerie avait été tentée à Ciboure par un gentilhomme du Pays du Labourd nommé De Soublette. Au regard des échecs, conséquences de sa connaissance imparfaite du mélange de glaise, de kaolin et de petunzé mais également au manque de résistance des gazettes, celle-ci ferma diligemment ses portes.

de l'entreprise à l'Exposition de 1937 constitue un gage particulièrement tangible de l'inscription des productions de la Poterie dans un courant régionaliste basque. Comprendre, dès lors, comment les décors conçus par Vilotte et ses employés devinrent les motifs d'un Pays basque figuré comme authentique et traditionnel nous permettrait de saisir l'ampleur et la complexité d'un mécanisme visant à l'invention d'une tradition à partir de ses symboles déjà figurés comme les plus évidents.

Pour cela, il est nécessaire de comprendre comment les décors élaborés dans la petite Poterie basque ont participé d'un processus qui avait fait de la représentation des éléments considérés comme les plus typiques de la société euskarienne les motifs de la nouvelle singularité basque, puis à saisir comment ces décors ont pu relayer un tel discours.

5.1. Les décors basques de la Poterie de Ciboure et l'invention d'une iconographique locale.

« Tout art est à quelque degré symbolique, et les symboles ne nous paraissent plus ou moins réels dans la mesure où ils nous sont plus ou moins familiers. » (Clarck 1994, p. 8).

Alors que l'expression « néo-basque » a régulièrement été employée afin de désigner un type décor qui assura le succès et la renommée de la Poterie de Ciboure, son utilisation soulève toujours à ce jour, un certain nombre de questions sous-jacentes aux logiques stylistiques qui conduisirent à l'apparition au Pays basque, à l'aube du XX^e siècle, d'inédites expressions artistiques généralement fondées sur une mise en scène d'un ancrage local avéré (Berger 1996, Berger 1998). Pourtant, l'association des grès conçus par Etienne Vilotte et du courant régionaliste basque n'est plus à faire. Leurs œuvres, présentés au Salon des Arts Décoratifs de Bordeaux en 1922 aux côtés d'un ensemble réalisé par les frères Gomez et des créations du sculpteur Lucien Dangle (1891 – 1951), constituent, à ce titre, la caution de la participation précoce de la petite Poterie basque au mouvement d'invention d'un art basque moderne comme en témoigne ces quelques lignes de Paul Berthelot (1863 – 1933) :

« L'ensemble basque composé par MM. Gomez [...] et les poteries de Ciboure, les maquettes décoratives si expressives du sculpteur Dangle et les puissantes synthèses décoratives du peintre Sourgen, retiendront longtemps l'attention. Il y a là, à côté de l'évocation du passé, une stylisation discrète, une sorte de

vie latente du plus savoureux effet. L'art basque moderne continue. » (Berthelot 1921, 2, n. p.)¹²².

Fruit de l'adoption d'une taxinomie renvoyant à l'invention d'un style fondé sur la réappropriation de codes esthétiques d'origine populaire, l'expression « néo-basque » ne semble pourtant parfaitement convenir afin de définir les décors élaborés par les décorateurs de la Poterie de Ciboure. Il faut dire qu'en considérant les logiques qui présidèrent à la codification du style « néo-labourdin » par Henri Godbarge, l'usage du qualificatif de « néo-basque » supposerait alors non seulement l'existence de précédents aux images conçues par les peintres de la petite poterie basque, mais surtout que ces derniers procèderaient, soit du détournement de divers thèmes et motifs d'origine vernaculaire, soit de leur adaptation ou de leur citation¹²³. Plus exactement de leur « emprunt » comme le définit si bien, en 1936, l'auteur d'un article consacré à la villa *Itzala* au Pays basque et publié dans la revue *Maisons et intérieurs pour tous* :

« LA VOGUE des stations de villégiatures de la Côte Basque et de la Côte d'Azur a provoqué, depuis 1920, la floraison d'une multitude d'Habitations conçues et construites dans le caractère du pays, par des architectes qui ont interprété celui-ci selon leur conception personnelle, une ingéniosité souvent avisée, la forme de leur talent et la couleur de leur esprit.

Empruntant à l'architecture ainsi qu'à l'art du mobilier et décoratif régionaux les éléments essentiels de leurs réalisations. » (Anonyme 1936, p. 132)

Or, comme le reconnut Philippe Veyrin, dans un raccourci un peu sommaire, « Le Basque n'a guère l'esprit créateur, il semble n'avoir rien inventé. » (Veyrin 1936, p. 9) et, de

¹²² Benjamin Gomez, souvent en charge des parties de décoration et du mobilier dans les ensembles élaborés par son frère, créa un mobilier dont les formes provenaient de la réinterprétation du répertoire vernaculaire basque. Des formes que Benjamin Gonez couvrit, le plus souvent, des motifs décoratifs considérés comme les plus emblématiques de l'art des anciens artisans euskariens, mais également d'effigies de paysans basques. Voir *L'Illustration économique et financière*, n° spécial Les Basses Pyrénées, supplément du numéro du 7 octobre 1922, p. 51.

¹²³ Né à Bordeaux, diplômé de l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris où il suivit le cours de stéréotomie et de levée de plans dispensé par Marcel Lambert (1847 – 1928). Godbarge s'installa à Saint-Jean-de-Luz avant la Première Guerre mondiale où il réalisa l'essentiel de sa carrière comme architecte, mais également comme théoricien du régionalisme architectural basque dont il aurait défini et établi les caractéristiques dans *Art Basques anciens et modernes. Origines et évolutions* publié en 1931 à Hossegor. Il obtint une médaille d'argent lors du Salon des Artistes français de 1930 pour la maquette de la villa *Mendicka* à Béhobie (in *La Construction Moderne* 1930, p. 654). William Marcel fut également diplômé de l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris où il avait suivi l'atelier de Louis Henri Georges Scellier de Gisors (1844 – 1945), l'ancien architecte en chef de l'exposition coloniale de l'exposition universelle de 1900.

fait, il n'existe aucune filiation, aucun lien, aucune relation entre un quelconque précédent vernaculaire et les systèmes décoratifs conçus par les peintres employés par Etienne Vilotte.

Le « néo-basque » pour logique esthétique.

La question des origines et des spécificités des anciens arts basques fut ainsi longtemps un point d'achoppement entre les théoriciens d'un régionalisme essentiellement architectural et les défenseurs d'une culture euskarienne considérée comme atavique et immémoriale. En 1931, Henri Godbarge, dans *Arts basques anciens et modernes*, s'était justement intéressé à la question des origines de l'art basque cela afin de distinguer « la part qui revient à la survivance d'arts voisins et celle qui est créée par l'apport et la stylisation purement ethniques. » (Godbarge, 1, 1931, préface)¹²⁴. Une absence qui avait été d'autant plus soulignée par Godbarge dans son ouvrage *Arts Basques anciens et modernes*. Dans lequel, l'architecte, en se penchant sur la question de l'existence d'un art décoratif euskarien, dû reconnaître que si celui-ci avait été longtemps « le produit d'apports assez divers », il ne formerait néanmoins qu'un « bizarre mélange, fort peu homogène même, d'arts assez mal fondus dans une sorte de creuset forgé par des siècles de tâtonnements artistiques » (Godbarge, 1, 1931, p. 81). L'architecte bordelais reconnut ainsi que certains éléments architectoniques – tels les pans de bois – considérés comme traditionnels à l'architecture populaire basque étaient, en réalité, la survivance d'une influence espagnole (Godbarge, 2, 1931, p. 77).

Au regard des propos de l'architecte bordelais, l'application de la terminologie « néo-

¹²⁴ Toutefois, la démarche qui animait l'architecte n'avait pas pour seul objectif une meilleure connaissance historique des caractéristiques ataviques l'art euskarien, mais visait à connaître et à sélectionner les éléments qui pourraient être employés dans les programmes néo-basques : « Au contraire, peu de choses suffisent à révéler l'œuvre d'art. Un simple toit de judicieuse inclinaison, une maison blanche ou colorée, zébrée ou non de pans de bois, avec un porche large ou vouté, un balcon où sèche des fruits, ou grimpent des plantes verdoyantes, offrant sa véranda au soleil levant, des escaliers extérieurs pittoresquement dessinés, des appentis bien proportionnés, et, de-ci de-là enrichie par des inscriptions anciennes et une ornementation sobre, cette maison, cette modeste maison peut devenir ainsi une composition architecturale conçue et exécutée d'une main de maître. [...] il suffit pour cela qu'il y ait une puissance dans les lignes, rapports châtiés entre les éléments constitutifs de la construction. Il suffit qu'il y ait un rythme entre les pleins et les vides, harmonie dans les proportions générales et particulières de ce toit, de ces balcons, de ce porche, de cette véranda, de cet escalier extérieur. Il suffit qu'il y ait rationalisme dans l'emploi de ces éléments constructifs et élégance dans le dessin d'utilités qui deviennent notes décoratives dans la composition qu'elles forment. [...] ces conditions se trouvent remplies dans ces créations aussi bien du Labourd que du Guipuzcoa. Voilà pourquoi nous affirmons qu'il y a un œuvre et chef d'œuvre régional, ethnique » (Godbarge, 1, 1931, pp. 54 – 55).

basque » aux arts décoratifs euskariens de la première moitié du XX^e siècle amènerait donc à entendre ces derniers comme les fruits du détournement et du réinvestissement d'une création hétérogène et apatriée. Toutefois, cela irait sans compter sans la nature profondément iconique et réassurante de l'esthétique régionaliste. Cette dimension psychologique qui devait amener les créateurs à s'affirmer dans un cadre connu et apaisé afin de mettre en scène un héritage plastique connu de tous. Tour à tour, Robert Latour d'Affaure et Pierre Bidart ont, en effet, expliqué que les constructions de style néo-basque se devaient de susciter « des images nostalgiques très fortes de l'architecture populaire basque » (Latour d'Affaure 1992, p. 78). Un dispositif iconique qui avait d'ailleurs également été énoncé par Henri Godborge, dans son fameux recueil, dans lequel l'architecte bordelais, en rapportant l'indigence de l'artisanat euskarien, annonça l'un des aspects essentiels du régionalisme basque :

« vieux intérieurs euskariens [...] étaient fort simples, des murs nus, quelques portes inspirées de la Renaissance, quelques rares lambris semblables aux portes, des plafonds aux poutres apparentes [...]. Thèmes non seulement simples, mais pauvres, car ils furent plutôt rudiments que sources d'inspiration. Toutefois, ils servirent de point de départ et permirent des essais et des réussites dignes de remarques et d'éloges, car ces rénovateurs modernes comprirent qu'ils devaient plus s'attacher à l'esprit qu'à la lettre de ces arts euskariens » (Godborge, 1, 1931, p. 104).

Fruit d'un étonnant travail de suggestion d'une paternité rurale souvent plus fictive que réelle, l'architecture néo-basque ne serait donc aucunement le fruit d'une reconstruction archéologique fidèle, mais plutôt celui d'une évocation d'un ensemble de traditions constructives vernaculaires. C'est du moins ce que laissent à penser les propos d'Hélène Guéné selon lesquels « le régionalisme fonctionne sur la résonance par rapport à des images ou à des souvenirs issus du réel » (Guéné 2001, p. 50). Les adeptes d'un régionalisme auraient ainsi, toujours selon Hélène Guéné, davantage cherché à s'ancrer dans un imaginaire que dans une réalité artistique, géographique et architectonique. Transposée à la décoration des grès façonnés par les décorateurs d'Etienne Vilotte, une telle acceptation amènerait, dès lors, à entendre ces derniers comme le fruit de la juxtaposition de motifs renvoyant à un ensemble de discours conduit sur l'évocation d'un Pays basque immémorial.

Les représentations du Pays basque dans les grès de Ciboure : sources historiques d'une représentation.

Inventée au début des années 1920, la thématique basque devint rapidement l'un des principaux décors élaborés par les décorateurs de la petite Poterie basque. Caractérisée par la juxtaposition de différents motifs dont la réunion avait pour but la représentation des aspects les plus traditionnels de la vie rurale locale, un tel système décoratif se distingue d'abord et essentiellement par l'étonnante simplicité de sa composition installant une représentation synthétique et monumentale d'un Pays basque perçu comme authentique et atavique. La nature de la disposition de ces figures de bergers, de paysans ou plus généralement de ces différents personnages censés incarner un Pays basque immémorial à travers ses traits considérés comme typiques constitue, à ce titre, l'un des éléments essentiels d'un système décoratif fondé sur une mise en scène d'une identité basque devenue un thème décoratif.

Dans le vase 149 du catalogue, le décorateur d'Etienne Vilotte installa des personnages basques monumentaux dans un décor dont l'ensemble des différents renvoyaient ainsi à cette identité. L'homme, portant béret et *atorra* (chemise basque) et armé d'un *makhila*, fait face à une jeune basque remplissant une *pedarra* à une fontaine (c.f. ill. 149). Ces personnages, représentés de profils, furent installés dans un paysage synthétique composé de landes, de montagnes et de prairies. Des vues dans lesquelles parfois se détache une *etxe* à la façade blanchie à la chaux et au toit asymétrique. Ce type architectonique labourdin qui avait contribué à la définition et à l'invention du style « néo-basque » et qui avait été célébré par Oxobi (dit Jules Moulier 1888 – 1958), l'un des fondateurs du journal *Gure Herria* en 1921 (c.f. annexe 25). Il s'agit donc d'une représentation reposant sur une mise en scène signifiante d'éléments iconographiques soutenant et accréditant une évocation d'une région à travers ses caractéristiques les plus singulières.

Les différents personnages de paysans basques animant les décors constituèrent, de ce fait, l'un des principaux éléments d'un système décoratif organisé de façon de mettre en scène une ruralité euskarienne. Ceux-ci étaient présentés sous les traits de bergers et de paysans, invariablement figurés avec les attributs inhérents à leur condition. Les hommes étaient donc inconditionnellement représentés vêtus du « traditionnel » béret et de la veste appelée *chamarre* tandis que les femmes étaient affublées du *burucoa*, de la *mantlarra* (chemise traditionnelle basque) et, bien entendu, de la *chamar* (Blouse noire). Dans l'amphore reproduite dans le catalogue, un bouvier se détache ainsi très nettement devant la silhouette de

la Rhune tandis qu'une jeune femme danse en compagnie d'un berger basque sur un air de *txitxu* devant une ferme aux antiques pans-de-bois (c.f. ill. 146). Des figures en parfaite conformité donc avec les descriptions qui avaient jusque-là été données d'un « peuple qui chante et qui danse » comme avait pu l'écrire Voltaire et surtout comme en avait attesté une impressionnante cohorte d'écrivains entre la fin du XIX^e siècle et les premières années du siècle suivant dont l'un des plus célèbres chantres demeure, toujours, Pierre Loti (1850 – 1923) :

« Les tristes courlis, annonciateurs de l'automne venaient d'apparaître en masse dans une bourrasque grise, fuyant la haute mer sous la menace des tourmentes prochaines... Ramuntcho arrivait à pied de très loin, remontait des régions qu'avoisinait la mer de Biscaye, vers sa maison isolée, qui était là-haut, dans beaucoup d'ombre, près de la frontière espagnole... Pour regarder passer, très loin au-dessous de lui, un char à bœufs, il s'arrêta un instant pensif... Bientôt il aperçut Etchézar, sa paroisse, son clocher massif comme un donjon de forteresse ; auprès de l'église quelques maisons étaient groupées ; les autres, plus nombreuses avaient préféré se disséminer aux environs, parmi les arbres, dans les ravins ou sur des escarpements... Enfin, il arriva devant sa maison, – qui était très élevée, à la mode basque, avec de vieux balcons en bois sous d'étroites fenêtres, et dont les vitres jetaient dans la nuit du dehors une lueur de lampe... s'assit à sa place accoutumée pour manger la soupe et le plat fumant. La salle, soigneusement peinte à la chaux s'égayait à la lueur subite d'une flamme de branches dans la cheminée haute et large, garnie d'un feston de calicot blanc. Dans des cadres, accrochés en bon ordre, il y avait les images de la première communion de Ramuntcho, et différentes figures de saints ou de saintes avec des légendes basques ; puis la vierge du Pilar, la Vierge des Angoisses, et des chapelets, des rameaux bénits. Les ustensiles de ménage luisaient, bien alignés sur des planches scellées aux murailles ; chaque étagère toujours ornée d'un de ces volants de papier rose, découpés et ajourés, qui se fabriquent en Espagne et où sont invariablement imprimés des séries de personnages dansant avec des castagnettes, où bien des scènes de la vie des toréadors. Dans cet intérieur blanc, devant cette cheminée joyeuse et claire, on éprouvait une impression de chez soi, un tranquille bien être qu'augmentait encore la notion de la grande nuit mouillée d'alentour, du grand noir des vallées, des montagnes et des bois »

Une conformité qui renvoyait surtout à un poncif qui avait depuis longtemps déjà réduit la population basque à un peuple agricole et rural. Gaétan Bernoville, en 1946, n'avait-il pas d'ailleurs expliqué dans *Visages du Pays basque*, que « ce n'est pas chez le pêcheur de la Côte – fût-il du pays – qu'il faut chercher le type basque à l'état pur, mais chez le paysan. La race est essentiellement agricole et pastorale. » (Bernoville 1943, p. 21). Dans le plat reproduit dans le catalogue figurant une scène de bord de mer – thème relativement rare dans les créations de la Poterie de Ciboure – le décorateur ne représenta pas des marins mais une jeune femme au profil grec, habillé d'un chemisier et d'un pantalon. Une figure qui confina surtout le thème maritime à la représentation d'un littoral et d'un homme vu de dos (c.f. ill.

148).

Notons qu'au Pays basque contrairement à la Bretagne, la société dite traditionnelle avait essentiellement été édifiée en opposition à la société balnéaire qui s'était, dès la fin du XVIII^e siècle, installée sur le littoral et en premier lieu à Biarritz. L'ancien village fut, de la sorte, régulièrement présenté comme une ville artificielle et cosmopolite à la lisière d'un Pays basque perçu, au contraire, comme garant de l'authenticité basque. C'est du moins de la sorte que Bernoville décrivit en 1946 la bande littorale :

« Sur la bande côtière, qui s'allonge de Bidart à Hendaye, les caractéristiques raciques que nous avons dites sont fort altérées. Par les plages, petites ou grandes, toutes à la mode, qui s'y succèdent, les éléments étrangers, d'un cosmopolitisme accusé, y passent en flots pressés pendant la belle saison et nombre d'entre eux y sont incrustés. Ils y ont drainé des mœurs, une conception de la vie, diamétralement opposés à celle du Basque et qui ont déteint sur lui [...]. Biarritz, trépidante et luxueuse n'est pas en terre basque, [...] Saint-Jean-de-Luz, capitale traditionnelle du Labourd, est devenue une grande ville d'eaux. [...] Une population étrangère se greffe sur l'autochtone. [...] Aussi le visage antique s'efface-t-il peu à peu. Mais la bande côtière ainsi modifiée est mince. Passé deux ou trois kilomètres en largeur, l'originalité de la race reprend pleinement ses droits. » (Bernoville, Etcheverry, Ithurriague, Veyrin, 1946, p. 40).

Un cliché donc, mais qui s'était durablement ancré dans l'imaginaire collectif à partir de l'idée, chère à l'école linguistique allemande et à Herder (1744 – 1803) en particulier, de la supposée singularité de la « Race basque ».

La singularité basque en représentation.

Ce fut justement cette singularité qui devint l'un des thèmes privilégiés des décorateurs de la Poterie Basque. À cette fin, ceux-ci représentèrent une population aux traits fortement ethnicisés. Un traitement d'autant plus relevé par le traitement anguleux des visages que par l'association de ces figures à leur environnement grâce à un jeu complexe de lignes directrices ordonnant les principaux motifs des décors¹²⁵. Ces « traits basques » qui

¹²⁵ Des figures qui, de surcroît, avaient été disposées dans un lieu imaginaire rassemblant l'ensemble des éléments qui avaient jusque-là contribué à la définition de la singularité basque. Les idées de Herder eurent ainsi une large audience auprès de revues telles que la *Revue des Deux Mondes*, *Science Sociale*, *Bulletin de linguistique de Paris* (fondée par Antoine d'Abbadie), *Revue de linguistique et de philosophie comparée* (fondée en 1867 et dirigée à partir de 1890 par Julien Vinson), *Revue d'anthropologie de Paris* (créée en 1872 par Paul Broca qui y avait mené les premières études de craniométrie notamment dans « Sur les caractères des crânes des Basques » in *Bulletin de la Société d'anthropologie de Paris*, 1896, III, pp. 579 à 591).

étaient particulièrement visibles dans un vase dans lequel un bouvier conduisant un attelage devant un paysage de montagne et de fermes euskariennes fut présenté avec un menton proéminent et des pommettes saillantes (c.f. ill. 142). Les décorateurs d'Etienne Vilotte mirent ainsi en scène la représentation d'un particularisme local reposant sur le socle d'une ruralité figurée à travers des considérations ethnographiques et qui se renvoyait invariablement à un ethnotype rural. Un type dont T. L. Phipson se fit encore l'écho en 1896 :

« Les basques étaient pour mon esprit cultivé enveloppés dans une toile de mystère romantique qui en faisait un objet de ma plus vive curiosité. Ils présentaient une race d'origine inconnue qu'aucun autre peuple ne connaissait. Ils étaient à la fois une des races les plus singulières possédant des caractéristiques remarquables [...]. Avant de quitter l'Angleterre, il y avait trois types distincts de peuples aventuriers possédant à mes yeux un intérêt, particulièrement fascinant, les Gitans, les Indiens d'Amérique et les basques. » (T. L. Phipson, « *The Basques, their country and their origin* » in Bidart 2001, p. 19).

Cette supposée « singularité basque » qui fut également abondamment mentionnée et relayée par les tenants d'un régionalisme artistique devint l'une des principales caractéristiques généralement avancées sur la population basque. Ce trait caractéristique et fédérateur connut d'ailleurs une certaine résonance jusque dans la seconde moitié du XX^e siècle, comme l'indiquent ces quelques lignes :

« A ce paysage si caractérisé le Basque a adapté sa forte personnalité racique. Il n'a pas contraint, encore moins bousculé la nature. Le milieu l'a déterminé pour une large part, mais il convenait au milieu. Bien bâti, fortement charpenté ; extraordinairement résistant, agile et vigoureux » (Bernoville 1946, p. 18)

Traits ethnicisés, coutumes agricoles renvoyant aux sociétés rurales d'Ancien régime, harmonie entre l'homme et son milieu constituèrent ainsi les principaux éléments qui servirent à la définition du « type basque » qui inspira dès lors la plupart des représentations de paysans euskariens réalisées par les décorateurs de la petite poterie.

Les décors basques et le discours régionaliste : La mise en scène de la tradition.

Ce fut donc en conformité avec une définition largement diffusée du particularisme basque que les peintures d'Etienne Vilotte, reprenant à leur compte l'idée de l'immémorial ancrage des populations locales à leur terroir, s'attachèrent, alors, à la figuration d'un peuple euskarien solidement attaché à ses activités agricoles. Ce peuple qui fut représenté sous les traits d'une communauté agraire aux traits hyper ethnicisés et dont les membres semblaient avoir été invariablement tenus aux mêmes activités rustiques. Le décor de l'amphore reproduite dans le catalogue sous le numéro 150 (c.f. ill. 150), identique à celui du numéro 146 (c.f. ill. 146), présente ainsi une danse basque animée par un joueur de *txitxu*. Une telle représentation, rendue d'autant plus efficace par une économie de moyen sensible dans le choix et le recours à une gamme chromatique peu développée mais surtout par une composition claire, renvoyait ainsi à la mise en scène d'un certain « primitif traditionnel ». Cette vision participa d'un sentiment d'archaïsme confirmée par les tons du matériau céramique. Ce grès qui ne permettait pas le recours à des oxydes aussi lumineux que ceux employés dans la décoration de la faïence. Ces vases aux tons sombres, aux décors intemporels et aux tonalités sourdes, souvenirs improbables d'une antique tradition potière locale. De la même manière que de nombreux adeptes des préceptes régionalistes, les décorateurs basques firent de ces motifs de paysans idéalisés, de ces portraits-types de marins et de bergères, les signes de leur attachement et de leurs supposés liens avec un art basque ancien. Cela ne dérogeait pourtant en rien à la définition même du régionalisme artistique donnée par Henri Godbarge dans son fameux recueil *Arts basques et modernes*. Dans cet ouvrage, l'architecte avait expliqué comment être à la fois moderne et basque :

« il y a particulièrement une manière d'être à la fois moderniste et régionaliste : c'est d'abord en multipliant les efforts pour que la composition soit moderne et s'adapte strictement au programme moderne, et ensuite, en adoptant ou des lignes ou des motifs décoratifs qui soient des survivances ou des rappels mêmes effacés des arts locaux. » (Godbarge, 1, 1931, p. 110).

A ce titre, les mots de Gaétan Bernoville précédemment cités trouvent un écho particulier tant l'on trouve une surreprésentation du monde agricole dans cette gamme de décors au détriment d'un univers maritime souvent peu représenté. Il s'agit de décors, en

conformité exemplaire avec la plupart des clichés, jusque-là diffusée du « peuple basque » comme en attestent, une nouvelle fois, ces quelques lignes du poète Armand Praviel publiées, en 1931, dans la revue *L'Illustration* :

« car il faut bien le noter sans plus attendre, après les auteurs qui ont le mieux étudié cette curieuse région, le Basque se révèle essentiellement un terrien. [...] Dans son esquisse *Mirentchu*, Pierre Lhande nous décrit la pêche dans le Golfe de Gascogne avec les couleurs éblouissantes, mais il nous l'a décrit comme une mauvaise tentation qui arrache l'homme à la bonne terre, au domaine traditionnel [...] Si les luziens se sont donc tournés vers l'océan, ça a été sous l'influence d'éléments étrangers à leurs sols : jadis les *Cascarots*, aujourd'hui les Bretons. » (Praviel 1931, n. p.)

Naturellement, ce fut à travers ces représentations de bouviers, de fileuses, de bergers que devait se vérifier l'inscription de ces grès basques dans un discours conduit de longue date sur la singularité euskarienne et surtout sur celle des habitants d'une région déjà disparue et depuis peu réinventée.

Les décorateurs, autorisés en cela par une certaine économie de moyens et un trait particulièrement anguleux des figures, élaborèrent ainsi des représentations d'un paysan fossile. Des images qui renvoyaient à une époque où la singularité du peuple euskarien se lisait encore sur les traits de ses habitants. Au milieu du XIX^e siècle, Paul Brocca n'avait-il pas publié un ouvrage intitulé *Sur le caractère des crânes basques*¹²⁶. En 1901, Webster, lui-même influencé par l'abondante littérature scientifique jusque-là produite sur la singularité basque donna à son tour, dans *A la découverte des Basques. Mœurs et Institutions... Les loisirs d'un étranger au Pays Basque*, une description du type basque lui conférant le statut de l'archétype :

« Les Eskualdun sont en général de tailles moyennes, plutôt grands que petits, sveltes, élancés, vigoureux, d'une agilité surprenante. A la course, à la danse, ils n'ont pas de rivaux. Il n'y a guère de meilleurs marcheurs. Ils s'adonnent aux exercices athlétiques, et souvent la force musculaire des femmes est bien au-delà de ce que l'on pourrait attendre de la délicate élégance de leurs corps. » (Webster 1901, p. 50).

En figurant donc la ruralité euskarienne sous la forme de traits « hyperethnifiés » et

¹²⁶ Paul Brocca, *Sur le caractère des crânes basques*, Extrait des Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris, t. III, 4^{ième} fascicule, 1862, t. IV, 1^{er} fascicule, 1863.

vêtus en conformité avec la plupart des descriptions qui avaient jusque-là été faites des coutumes vestimentaires locales, les décorateurs de la Poterie basque ne s'inscrivirent pas seulement dans un courant esthétique fondé sur la représentation des traits ataviques d'une population rurale figée dans un temps immémorial, mais renvoyèrent surtout aux images qui, forgées au XIX^e et durant les premières années du XX^e siècles, avaient élevé la notion de « race basque » et son inévitable corollaire – le paysan de l'arrière-pays – en archétype. Une mise en scène donc d'une certaine tradition locale qui fut singulièrement perceptible dans le nombre particulièrement réduit des thèmes abordés par les décorateurs de la Poterie tout autant que les moyens employés par ces derniers afin d'organiser les systèmes décoratifs. Les décors des grès reposèrent ainsi invariablement sur la mise en scène d'une population basque occupée soit à des activités rurales relatives aux travaux des champs, soit affairée aux fameux jeux et danses basques. Des pratiques qui avaient jusque-là contribué à légitimer la singularité euskarienne et à fonder un archétype.

Les indispensables représentations du particularisme : le jeu de pelote et le pelotari.

Un archétype qui fut amplement diffusé par un intense éclairage scientifique, ainsi que par une abondante littérature de voyage dans laquelle de nombreux auteurs s'étaient attachés à déceler et à commenter chacune des spécificités locales et au premier rang desquelles figurait naturellement le jeu de pelote (c.f. annexe 2). Ce jeu dans lequel, Antoine d'Abbadie d'Arrast, l'initiateur des Fêtes basques avait reconnu l'un des substrats culturels, selon Pierre Bidart, de la « basquité » (Bidart, 2001, p. 45) et qui avait été élevé, par Paul Courteault, au statut d'activité artistique au même titre que certains types de constructions, que le théâtre populaire, que l'art funéraire et ses diverses inscriptions lapidaires (Courteault 1926, p. 18). Ce jeu « basque », éclatant manifeste du particularisme local, devint donc l'un des thèmes privilégiés des décorateurs de la poterie euskarienne. Sous leurs formes originelles, les représentations du jeu de pelote constituèrent d'ailleurs l'un des jalons les plus évidents de l'adaptation des premiers décors antiques à la figuration d'un archaïsme régional dans les productions de l'entreprise d'Etienne Vilotte.

Dans les vases 139 et 140, les représentations de pelotaris, imposants et élancés, installèrent une mise en scène du jeu basque selon un dispositif parabolique renvoyant à la

supposé antiquité de ce que l'on considérait alors comme une pratique culturelle (c.f. ill. 139 et 140). Disposés sur des bursiformes, les motifs de pelotaris furent peints sur un fond noir dont ils se détachaient aisément grâce à une opposition chromatique tout en rappelant les décors des antiques lécythes à fond blanc. Massives et monumentales, les figures furent présentées de profil et juxtaposées afin de mettre en scène le geste du pelotari. Des compositions qui renvoyaient autant à la frontalité des personnages peints par les anciens potiers grecs qu'au procédé de chronophotographie mis au point par Etienne-Jules Marey (1830- 1904) vers 1882. Un dispositif qui avait, de surcroît, le mérite de dissocier les gestes des joueurs de pelote. Le sujet apparut tellement emblématique de ce que l'on avait défini comme un trait culturel typiquement basque que les premiers systèmes décoratifs furent ainsi simplifiés à l'extrême – un fond noir – les motifs suffisant à la compréhension de la scène.

Ce jeu de pelote qui était devenu l'un des traits emblématiques du Pays basque au même titre que sa géographie ou que sa population et dans lequel le comte Christian d'Elbée avait reconnu l'une des productions culturelles les plus remarquables de l'ancien département des Basses-Pyrénées, (d'Elbée 1922, p. 51 ; Conférence de Louis Colas, prononcée le 15 juin 1927 et publiée par *Gure Herria* en 1927 in Bidart 1992, p. 57). La représentation de ce jeu devint donc l'un des thèmes décoratifs privilégiés par les décorateurs de la Poterie. En cela ils relayaient ou confortaient un des nombreux jalons d'un discours conduit sur le particularisme du peuple euskarien et dont des contributeurs de revues à fort tirage avaient, depuis longtemps, assuré le succès :

« Le jeu de pelote caractérise, aux yeux de l'étranger, au même titre que le béret, le peuple basque. En fait, la coiffure et le jeu font partie de l'ensemble des traditions intactes que le touriste retrouve de chaque côté de la frontière franco-espagnole, comme il y retrouve la même langue mystérieuse et le même drapeau [...]

Le visiteur qui a assisté à une grande partie de pelote en Pays basque oublie rarement le tableau qu'il a eu sous les yeux : au loin, un horizon de collines et de montagnes, parfois la mer ; tout près, le clocher du village et les maisons blanches qui ceignent la « place » ; devant le fronton inondé de lumière, de superbes athlètes luttant farouchement, mais loyalement, en des gestes à la fois puissants et harmonieux, pour la conquête de chaque point que le marqueur compte ensuite en chantant ; tout autour, la foule basque, à la fois grave et vibrante, suivant passionnément le jeu, soulignant chaque point de ses applaudissements unanimes. Parfois, au cours d'une partie, l'angélus vient à sonner à l'église toute voisine ; alors la partie s'arrête [...] Pelotaris et spectateurs, debout et tête nue, se tournent vers leur clocher et, pieusement inclinés, attendent la fin de l'appel des cloches [...]

Spectacle plein de grandeur qui dévoile à l'étranger un peu de l'âme basque. » (Jean Borotra, « La

Pelote Basque » in *L'illustration*, 1933).

En relayant une telle imagerie, les peintres de la Poterie ne s'attachèrent néanmoins pas à la représentation de l'anecdotique, mais participèrent avant tout de la diffusion d'un ensemble de poncifs qui avait déjà valeur de vérité historique.

Le motif Basque comme prétexte décoratif.

Ces motifs, poncifs et supports de la singularité basque furent, bien évidemment, tout autant incarnés par la représentation des antiques fermes labourdines que par les personnages de paysans et de fermières en costumes régionaux. A l'instar de la firme Denbac (fondée par Denert et Balichon à Vierzon en 1921) qui avait fait des paysans berrichons les sujets d'une large gamme d'objets de grès, les décorateurs de la Poterie basque en firent l'un des principaux éléments décoratifs de leurs créations (c.f. ill. 169 et 170). Ces représentations qui renvoyaient à une figure archétypale du type-basque modelée dans un imaginaire collectif furent de la même manière façonnées par les différentes stratégies contribuant à la définition d'une identité locale ainsi que par les images véhiculées et tirées d'une abondante littérature de voyage. Ces représentations d'une ruralité divulguées par les guides touristiques toujours à la recherche d'un certain exotisme¹²⁷. La même imagerie était d'ailleurs toujours d'actualité en 1946 lorsque Gaétan Bernoville écrivit ces quelques lignes :

« La communauté basque est une unité remarquable. [...] On peut aussi noter dans le type physique des variantes. Ainsi le Labourdin a-t-il la cage thoracique et les biceps particulièrement développés [...], mais dans l'ensemble, on constatera partout chez les hommes la face longue, tantôt empâtée, tantôt osseuse, qui, par la saillie accentuée des bosses pariétales, à la forme d'un triangle renversée, le profil aquilin et glabre, les épaules larges, la taille étroite, et, dans l'allure une distinction qui imprègne l'attitude coutumière, au travail, comme au repos. » (Bernoville 1946, p. 18)

¹²⁷ Voir Xavier Rosan, « Pays basque : demandez le guide ! », dans *Le Festin* n° 25, février 1998, pp. 30 à 43). Article dans lequel Xavier Rosan aborde l'analyse du traitement réservé au peuple basque dans les guides touristiques du premier tiers du XX^e siècle et dans lequel son auteur confirme les étonnants poncifs dont il fut l'objet. Il faut dire que Xavier Rosan « Le guide est en effet mal à l'aise avec le peuple basque, il ne sait comment l'aborder. Tantôt il succombe aux tendances raciales, voire racistes, de l'époque, tantôt il traite le sujet avec une excessive et maladroite attention ; ou encore il prend un ton superficiel pour exprimer un ravissement volontiers béat ou condescendant. Les Basques sont avant tout une curiosité qui vient alimenter le nouvel intérêt pour les civilisations et le mystère des origines. » (Rosan 1997, p. 37).

La représentation des principales caractéristiques du type basque – invariablement représenté comme « rural », « agile », « impassible », voire « bondissant » – joua ainsi un rôle essentiel dans les structures narratives des décors en amenant, de la sorte, les motifs et plus particulièrement la symbolique à laquelle ils renvoyaient à devenir les véritables sujets de la représentation. Le décor de la boîte reproduite dans le catalogue constitue à ce titre un indice particulièrement révélateur de la transformation du motif en sujet (c.f. ill. 137). Son couvercle fut, de la sorte, décoré de l'unique figure d'un pelotari (c.f. ill. 138). D'un schéma représentationnel donc, dans lequel le motif devenu sujet et « type », renvoyait inexorablement à l'ethnotype et, en cela, à une image déjà forgée et connue, c'est-à-dire à un archétype. C'est justement le mécanisme que décrit, en 1997, le designer Martin Szekely en expliquant que « L'archétype n'est pas une formule, [...] n'est pas une structure ; c'est une image qui, le plus souvent, parle d'origines imaginaires. » (Szekely 1997, p. 64).

Cette importance accordée à la figure du paysan basque et à la symbolique qu'elle impliquait fut d'ailleurs particulièrement sensible dans la disposition même des personnages. Ceux-ci juxtaposés à la surface des grès ou parfois associés, ne témoignent pourtant d'aucune complémentarité. Dans le vase n° 149 du catalogue, les figures sont installées dans un décor, se font face sans jamais interagir. Figures symboliques d'un quotidien agraire dont ces seuls motifs suffisaient à l'évocation (c.f. ill. 149). Qu'elles soient masculines, féminines, jeunes, vieilles, bergers ou fileuses, les figures devaient surtout être entendues comme des types renvoyant au type-rural basque et leur juxtaposition dans un cadre géographique agreste – un cadre conférant lui aussi de l'archétype – devait tout autant contribuer à la valeur symbolique de l'ensemble.

Le paysage comme justification : de l'usage de l'*etxe* basque.

La valeur décorative des images fut ainsi et avant tout liée à la valeur symbolique des motifs employés. Ces personnages de bergers et de bergères, de bouviers et de fileuses, installés dans un décor statique confinant le Pays basque à un paysage agricole, ne l'étaient évidemment pas pour leurs seules qualités esthétiques, mais permettaient surtout de renforcer un mécanisme dans lequel les motifs devenaient le véritable sujet des compositions. Le traitement synthétique du paysage incarna le déplacement des valeurs symboliques jusque-là

généralement supporté par les habitants de ces régions situés aux franges du territoire national à l'ensemble des traits d'une région. Un traitement synthétique qui renvoyait inexorablement à un Pays basque fertile installé aux frontières géographiques et symboliques de la nation :

« Des hauteurs de *Sutar*, le panorama, [...] n'est pas moins captivant. La vue plonge dans les vallons verdoyants du mystérieux pays basque, alors qu'aux confins de l'horizon surgissent dans leur immuable fierté les monts pyrénéens. Sur ces deux plateaux la terre est particulièrement fertile ; la culture maraichère y est pratiquée avec succès » (Le Barilier 1922, p. 34).

Cette valeur symbolique incarnait également, et au même titre que les figures de bergers et de fileuses basques, par les représentations des anciennes fermes labourdines invariablement disposées dans chacun des décors idéalisés (c.f. ill. 141, 144, 145, 147, 149). Indicateurs géographiques privilégiés, ces motifs ne furent pourtant pas seulement employés afin d'inscrire les systèmes décoratifs dans une réalité humaine, géographique et historique, mais surtout pour leur capacité à reprendre ainsi qu'à incarner les différents discours conduits sur la « tradition basque » et notamment sur les éléments constitutifs de cette notion nébuleuse. Ces mêmes éléments constitutifs qui avaient conduit, les architectes régionalistes, à faire de la ferme labourdine le modèle architectural de référence puisque considéré comme le plus « traditionnel » – en réalité le plus courant et le plus graphique – et à y opérer une synthèse de ses caractéristiques les plus emblématiques (Laroche 1997, d'Affaure 1997). Au premier rang desquels l'architecte Henri Godborge qui avait vu l'une des expressions matérielles parmi les plus abouties et réussies de l'ancienne société rurale :

« Car une maison, une simple maison, peut prendre forme d'art, la richesse décorative n'étant pas condition essentielle de beauté, de la beauté d'une œuvre, ou même d'un chef d'œuvre. Au contraire, peu de choses suffisent à révéler l'œuvre d'art. [...] Il suffit qu'il y ait purisme dans les lignes, rapports châtiés entre les éléments constitutifs de la construction. Il suffit qu'il y ait un rythme entre les pleins et les vides, harmonie dans les proportions générales [...] Il suffit qu'il y ait rationalisme dans l'emploi des éléments constructifs et élégance dans le dessin d'utilité qui deviennent notes décoratives dans la composition qu'elles forment. » (Godborge, 1, 1931, pp. 54 – 55).

Considérée comme emblématique des traditions architectoniques basques, la ferme labourdine fut pourtant le fruit de la modification de la société traditionnelle euskarienne à la fin du XVIII^e siècle. Conséquence de l'évolution de la structure de la famille nucléaire et de la

transformation profonde des anciennes pratiques agricoles locales¹²⁸. Le choix opéré par les architectes néo-basques d'élever au rang de modèle de référence le type labourdin aurait donc essentiellement été motivé par des considérations d'ordre esthétique et iconique desquelles était exclue toute véritable approche archéologique. En 1933, malgré la publication de la thèse Lefebvre, dans laquelle son auteur décrit l'existence de quatre types architecturaux originels distincts et spécifiques au Pays basque, le modèle de référence retenu par la plupart des constructeurs demeura inchangé (Chadefaud 1971, p. 33). Cela bien que la typologie dressée par Henri Lefebvre proposait d'inédites solutions plastiques à une formule architectonique qui, depuis peu codifiée, commençait déjà à s'essouffler (Laroche 1997).

À l'image des architectes, plus intéressés par la force du symbole et sa capacité à souligner son ancrage dans un répertoire traditionnel que par un souci de reconstitution archéologique, les décorateurs de la Poterie usèrent, à leur tour, de ces motifs de fermes labourdines. Dans une même démarche de citation iconique, ils s'y référèrent pour mieux synthétiser sa capacité à soutenir les représentations d'un Pays basque à travers ses productions considérées comme les plus singulières et les plus authentiques, tout comme pour son aspect statique naturellement lié au domaine de la tradition et de la famille nucléaire basque (Echegaray 1992). Un tel emploi de motifs symboliquement déjà investis permettait de soutenir et de renforcer une image de pureté originelle¹²⁹. En cela, ce motif n'échappa pas là aussi à sa transformation en tant que symbole d'une ruralité basque figurée à travers ses expressions perçues comme les plus sincères et les plus authentiques comme l'avait justement reconnu Louis Colas dans la préface de la *Tombe basque. Recueil d'inscriptions funéraires et domestiques au Pays basque français* :

« Le Pays basque, célébré par sa langue, le charme de ses paysages, le mérite de sa race, doit l'être également par les caractères de son archéologie... » (Colas 1923, préface)¹³⁰.

¹²⁸ En 1971, Michel Chadefaud dans *Géographie touristique du Pays basque* avait justement relevé, en reprenant les conclusions de la thèse de Théodore Lefebvre (1889 – 1943), que « L'accroissement démographique et l'augmentation du bétail modifièrent [au début du XIX^e siècle] profondément la symétrie de la "maison initiale". » (Chadefaud 1971, p. 33). En guise de conclusion Chadefaud d'expliquer qu'il serait vain de « vouloir rechercher à tout prix un type initial et homogène de maison basque. » (Chadefaud 1971, p. 33). La ferme labourdine, et notamment certains de ses éléments architectoniques tel le toit dissymétrique – ne pourrait donc, selon une certaine acceptation de la notion de « tradition », être considérée comme « traditionnelle » puisqu'elle serait le fruit des nombreux changements qui affectèrent la « société basque traditionnelle » à la suite de la Révolution française.

¹²⁹ Notons que l'on ne trouve aucune représentation de l'alter-ego moderne de la ferme labourdine dans les décors conçus par les peintres employés par Etienne Vilotte.

¹³⁰ La publication de *La Tombe basque* constitua ainsi un jalon essentiel dans la construction du corpus régionaliste basque puisque Colas fut le premier auteur à faire état d'une manière encyclopédique des différentes expressions artistiques locales. Louis Colas, professeur au lycée de Bayonne, fut l'un des instigateurs, avec le commandant Boissel, de la création du Musée basque et de la tradition bayonnaise en

A l'aide d'une composition quasi schématique, les décorateurs composèrent ainsi des systèmes décoratifs amenant à distinguer, dans une compréhension quasi immédiate, les différents éléments participatifs et constitutifs d'une identité basque. Les peintres de la Poterie construisirent, de la sorte, une vision synthétique et manipulée en créant des images représentant un mode rural déjà disparu. Des images qui racontaient d'autant plus sa future désagrégation. Ces images étaient, néanmoins, en parfaite conformité avec l'imagerie régionaliste abondamment diffusée comme en témoigne l'illustration de la page de garde de l'hebdomadaire basque *Gure Herria* (c.f. annexe 25).

Conséquences de l'emprise de la pensée régionaliste à l'aube du XX^e siècle ainsi que des études dédiées à l'art populaire régional et des différents discours conduits sur les singularités locales, la dévolution portée, par les peintres d'Etienne Vilotte à certains motifs déjà figurés comme traditionnels, constitue, à ce titre, une indication particulièrement symptomatique de l'inscription de ces décors dans un courant régionaliste basque se configurant comme le creuset d'une esthétique de la singularité. Cette esthétique fut abondamment mise en exergue dans le domaine littéraire par des auteurs tels que Pierre Loti ou Paul Morand (1888 – 1976) dont certaines des principales caractéristiques furent tant employées par des peintres que plusieurs créateurs de modèle au premier rang desquels se trouvèrent Jean Roger Sourgen et Jacques Le Tanneur (1887 – 1935 ; c.f. annexe 1 ; c.f. ill. 133 – 136).

Succès et rayonnement d'une représentation.

Les systèmes décoratifs réalisés par Jacques Le Tanneur pour la faïencerie Henriot furent ainsi particulièrement proches de ceux employés dans les décors de la Poterie de Ciboure tant par la mesure que le peintre prit du débat ethno-historico-artistique instauré autour des traits ethnotypés du paysan basque que par l'usage qu'il fit du motif de l'architecture vernaculaire labourdine (c.f. ill 134 – 136)¹³¹. Dans la coupe reproduite dans le

1922. Voir P. Hourmat, « Historique de la Société des sciences, lettres et arts de Bayonne (1873 – 1973) » in *Bulletin de la Société des sciences, lettres et arts de Bayonne*, 1973, nouvelle série, n° 129, pp. 1 – 16 ; J. Haritschelhar, « Les cinquante ans du Musée basque » in *Bulletin de la Société des sciences, lettres et arts de Bayonne*, 1973, nouvelle série, n° 129, pp. 523 – 529).

¹³¹ Sur Jacques Le Tanneur, voir Philippe Maffre, « La planète Le Tanneur, de Bordeaux à Guéthary » dans *Le Festin*, n° 29, février 1999, pp. 52 à 61. Le Tanneur fréquenta le Pays basque à partir de 1925 et y consacra son deuxième ouvrage *A l'ombre des platanes*. Voir Jacques Le Tanneur, *A l'ombre des platanes Chroniques*

catalogue, Le Tanneur représenta ainsi un paysan basque au profil ethnotypé qui avait été installé devant deux fermes labourdines (c.f. ill. 135). Dans un autre décor, l'illustrateur reprit une nouvelle fois le type ethnographique qu'il affubla alors du béret et de la blouse euskarienne (c.f. ill. 134). Des systèmes décoratifs où ces motifs devinrent les éléments syntaxiques d'un vocabulaire artistique constitutif de la progressive construction d'une identité locale à travers ses traits les plus spécifiques. Le Tanneur, à l'instar des décorateurs de la Poterie de Ciboure, développa ainsi une représentation inscrivant de facto le Pays basque et ses habitants dans un monde fini et achevé. Ceux-ci, à l'instar de la plupart des architectes régionalistes locaux, firent alors de la figuration et surtout de l'évocation d'un monde rural le thème d'une inédite expression artistique tournée vers la représentation de la ruralité euskarienne à partir de la juxtaposition de motifs déjà considérés comme les symboles d'une supposée tradition locale.

Toutefois, alors qu'une telle mise en scène aurait pu paraître d'abord comme l'une des conséquences des carences de formules décoratives d'un art vernaculaire se réduisant essentiellement à quelques symboles géométriques et signes prophylactiques, il apparaît surtout qu'elle fut intimement liée au succès d'un discours depuis longtemps forgé sur la singularité basque et sur les différents éléments composant cette singularité. Afin de ne pas déroger à un discours rendu d'autant plus efficace par l'incroyable développement d'un régionalisme architectonique, iconographique et littéraire, les décorateurs de la Poterie reprirent à leur compte l'ensemble des signes constitutifs du discours dominant et le confirmèrent en images en le cautionnant à leur tour dans leur activité artistique.

5.2. Du discours à l'image, la singularité en représentation.

« L'antiquité connut le miracle grec, fête de l'harmonie sous le ciel bleu des Hellènes ; tout près de nous s'affirme tous les jours le miracle basque, autre fête perpétuelle de la beauté. » (Guillaume Janneau, « préface » de *Sous la lumière basque* de Genevière Choubac 1932, p. 7).

Les décorateurs de la poterie de Ciboure procédèrent, de la sorte, à la même synthétisation de l'identité basque par des marqueurs culturels d'origine populaire que celle

des provinces basques, Bordeaux, Librairie Raymond Picot, 1932. Une certaine nostalgie pour un Pays basque qui n'a pas encore connu un exode touristique massif, l'avait conduit à dénoncer ce qu'il considèrait comme un saccage.

qu'opérée par Antoine d'Abbadie lorsque ce dernier « inventa » les fêtes basques à Urrugne en 1851. Ces « fêtes basques », promues par le directeur de la Société de Géographie, devaient présenter au public, sous le vocable de la « tradition », des concours poétiques, de force et d'agilité, des jeux sportifs ou encore des concours d'élevage. Selon Pierre Bidart,

« ces fêtes – qui représentaient donc métaphoriquement la totalité sociale basque – sont organisées sur les modes du concours, de la performance, du spectacle, comme si ces conditions permettaient au populaire basque de s'affirmer, de se distinguer et de se soustraire au jugement de l'indignité qui sans cesse le guette. » (Bidart 2001, p. 234).

Tandis que ces festivités constituèrent la première mise en scène de la « totalité sociale populaire basque » (Bidart 2001, p. 244), elles furent surtout la source et la caution d'un long processus qui amena certains éléments provenant de la culture populaire locale à devenir les éléments d'une logique esthétique qui allait profondément façonner la singularité euskarienne ains que les motifs d'un inédit vocabulaire esthétique au fondement même des structures décoratives conçues par les peintres d'Etienne Vilotte.

Aux sources de la singularité.

Faisant suite aux fêtes basques d'Antoine d'Abbadie, les festivités qui ponctuèrent le congrès de la tradition de Saint-Jean-de-Luz constituèrent un des jalons essentiels de l'inscription de cette mythologie selon laquelle le pur se fond dans l'originel, au sein d'un imaginaire collectif. Or, tandis que cette nouvelle mythologie régionale allait connaître un succès considérable dans la société française de la III^{ème} République, elle contribua surtout à fonder une représentation archétypale, au sens jungien du terme, du monde rural qui allait s'ancrer durablement dans l'inconscient collectif national. À ce titre, la fanfare encadrant le cortège se rendant à la messe inaugurale du congrès ne pouvait que retenir l'attention des nombreux spectateurs :

« le groupe alerte et gracieux des jeunes danseurs de Beasain, béret rouge, veste bleue avec passements blancs, cravates multicolores, pantalons blancs, alpargates blanches agrémentées de rubans roses ; ils portent des deux mains de gracieux cerceaux enrubannés aux couleurs espagnoles, rouge et jaune. Le coryphée,

leur maître, aux traits graves, et un tout petit bonhomme coiffé aussi de la *boïna* rouge, portent une veste rouge rehaussée de parements jaunes et ont en main un drapeau espagnol. » (Bernadou 1992, pp. 14 – 15).

De la même manière que les objets présentés au sein des musées d'ethnographie régionale, les us et les coutumes régionaux devinrent de la sorte les indispensables accessoires des singularités régionales et furent, à ce titre, instrumentalisés par les nombreux adeptes des préceptes régionalistes. Ceux-ci conçurent alors des représentations figurant des retours de marché, des parties de pelote ou encore le travail des anciens artisans locaux (c.f. ill. 142, 143 et 145) On se trouvait en présence d'images fabriquées certes, mais qui trouvaient néanmoins leur justification dans les différents textes liés au processus de construction des identités régionales. Un processus de fondation qui avait d'autant plus été encouragé par le mouvement « excursionniste » en vogue dans le dernier tiers du XIX^e siècle qui, dans une démarche pseudo ethnographique, avait privilégié une approche folklorique des territoires régionaux. En 1873, la Société d'exploration des grottes de Bayonne avait ainsi été créée dans le but de reconduction des explorations régionales, un objectif bientôt élargi à des champs de prospections beaucoup plus larges : faune, flore, géologie, minéralogie, étude des vieux monuments, ruines, usages et coutumes locaux. L'intérêt des régionalistes pour les traditions locales mena ainsi la convergence des différents mécanismes d'invention de la tradition au sein desquels la valorisation du monde agraire alla de pair avec un projet scientifique visant à faire des singularités régionales les éléments d'une nouvelle discipline scientifique.

Le Congrès de la Tradition basque : codification et inventaire du domaine de la tradition

Un projet scientifique, dont le second Congrès de la Société française d'Ethnographie de Saint-Jean-de-Luz permit l'inventaire des séquences et des éléments les plus emblématiques d'une soi-disant « tradition basque » (c.f. annexe 4). Cela fut d'ailleurs particulièrement manifeste dans le « Compte rendu des Fêtes de la Tradition Basque », article de M. Bernadou, au sein duquel son auteur, en reprenant et en commentant les grandes lignes du programme de la Société française d'Ethnographie et d'Art populaire, témoigna de la proximité de la démarche qui animait alors la Société de celle qui sera, quelques années plus tard, suivie par les régionalistes. Il faut dire que selon Bernadou, une des principales

préoccupations des membres de la Société était justement de lutter contre l'unification des provinces françaises :

« Répandre le goût des études traditionnalistes françaises, réagir dans la mesure du possible contre l'unification chaque jour plus complète des mœurs et des modes; mettre en relief les industries d'art propres à chaque contrée; inciter au respect pour les mille objets de la vie locale ayant un caractère d'originalité; faire connaître par des expositions, des représentations, des conférences, les parlers, les chansons, les danses, les légendes, la musique, la littérature de chaque province. » (Bernadou 1992, p. 12).

C'est ainsi que la plupart des thèmes des conférences correspondirent aux principaux thèmes abordés lors de la fabrication de la « singularité basque » au cours du XIX^e siècle et qui furent souvent, quelques années plus tard, mis en scène par les artisans de ce style « néo-basque ».

Le docteur Collignon se pencha donc sur la problématique de la « race basque » dans sa dimension anthropologique (« Les Basques d'autrefois »), Camilo de Etchegaray s'intéressa, quant à lui, aux rapports entre deux éléments fondamentaux de la supposée singularité basque : l'église et la famille (« L'idée religieuse dans la famille basque ») cela alors que Wentworth Webster et Jean de Jaurgain s'attachèrent à l'analyse des productions orales locales (« Les Pastorales basques » et « Quelques légendes poétiques du Pays de Soule »). A ce titre, si Webster, dans sa communication consacrée aux pastorales basques, reconnut qu'il n'y fallait attacher « aucun trait de lumière sur l'origine des Basques », il expliqua tout de même qu'elles « sont presque les seuls restes du grand drame populaire du moyen âge » (Webster 1897, pp. 243 – 244). Quant à la communication consacrée à « L'idée religieuse dans la famille basque » de Carmelo de Echegaray, il apparaît que son principal objet fut de renouer et de développer le thème d'un peuple basque dévot et croyant et de l'implanter au sein d'un projet à caractère scientifique¹³². Une norme qui deviendra une

¹³² Frédéric Le Play, lors de sa croisade anti-industrielle, avait justement mis en exergue ce thème à travers l'exaltation des vertus de la famille patriarcale pour l'opposer au modèle familial issu de la révolution industrielle et qui était devenu l'une des principales normes d'une basquité convenable (Bidart 2001, p. 30). Critique à l'égard de la ville, mais également du progrès des sciences et des arts, Le Play y voyait le bouleversement des rapports sociaux dans les sociétés rurales et un contrepoids à sa volonté de montrer l'importance anthropologique des traditions dans des sociétés soumises à de profondes mutations. En reprenant l'idée d'un paysan basque profondément religieux, Carmelo de Echegaray ne se contenta pas seulement de justifier de l'emploi de la formule « *Eskualdun fededun* », sentence pourtant déjà entendue comme une affirmation : « si basque donc croyant », mais celui-ci imprima surtout sur la dimension religieuse de la famille basque le caractère d'une évidence historique. Or, rappelons que cette idée de l'importance du fait religieux dans la société euskarienne n'était pas le fruit d'observations issues de la pensée

thématique qui, par la suite, fut répétée, célébrée, voire caricaturée d'abord par les écrivains puis par les peintres comme l'une des qualités essentielles de l'homme euskarien. À ce titre, la communication de M. Berdeco consacrée aux coutumes basques constitue, elle aussi, un autre exemple de l'amalgame des thèmes issus des mécanismes de construction de la singularité basque et du projet scientifique de la Société d'ethnographie nationale. Cette dernière, en mêlant théorie déterministe et pseudo-historicité de la population locale avait, de la sorte, reconnu que :

« Plusieurs causes physiques et morales contribuent à former les nations : le climat, la religion, le gouvernement, les mœurs et l'éducation prise dans son sens le plus étendu.

Jamais climat ne parut plus propre à former un peuple grave dans son enjouement, religieux, brave et laborieux, que celui qui fait sentir sa douce influence depuis le pic d'Annie, à la cime neigeuse, jusqu'au bord du golfe azuré [...]

Nul lieu, n'est-ce pas ? N'eût pu être mieux choisi, pour fêter, en une glorieuse apothéose, la race euskarienne, la plus ancienne certainement d'Europe. » (Berdeco 1992, p. 167).

Notons qu'une telle association entre ethnicité et religiosité de la « race basque » pesa fortement dans la formation des représentations externes sur les Basques (Laborde 1986, Hélène Saule-Sorbe 1996). Le Congrès de la tradition basque vit ainsi l'association de théories para-scientifiques visant à établir des ethno-types ruraux, à un processus de constitution des stéréotypes régionaux essentiellement produits et diffusés par les divers discours consacrés aux traditions basques au travers d'un projet scientifique visant à comprendre les rapports de l'homme à son environnement. Initié selon Pierre Bidart à la faveur des « fêtes basques », les discours sur les traditions basques trouvèrent là non seulement une caution scientifique sans précédent, ainsi qu'un public élargi à un moment où devant les supposés méfaits de la modernité l'on assistait à la disparition des anciennes coutumes locales.

ethnographique, mais l'héritière du courant apologétique basque dont Manuel Larramendi (1690 – 1766) fut l'un des principaux instigateurs avec Juan Antonio Moguel Urquiza (1745 – 1804), l'auteur de *Peru Abarca*, premier roman rédigé en langue vernaculaire. Tous deux, à l'image de Louis Etcheverry (1853 – 1907) qui avait lancé, en 1886, l'hebdomadaire de langue basque *Eskualduna*, avaient, de sorte, souhaité fonder une « basquité » sur le socle du religieux. Louis Etcheverry avait conduit une puissante action culturelle et religieuse des mentalités collectives paysannes afin d'éduquer et de préserver la « société basque traditionnelle », mais surtout de faire de l'idée religieuse et de l'usage de la langue vernaculaire les éléments fondamentaux de cette société (Bidart, 2001, p. 276).

La tradition sur le terrain de l'expérimentation esthétique.

Ce fut, de la sorte, que les discours réalisés sur les singularités régionales intégrèrent le mythe régionaliste en contribuant à ancrer les cultures rurales dans un temps a-historique tout en leur conférant le statut de récit historique. Les récits, d'Augustin Chaho (1811 – 1858), de l'abbé Barandiaran (1889-1990) ou encore de Francisque Michel (1809 – 1887), qui constituaient de véritables inventaires des us et coutumes folkloriques censés témoigner de l'antériorité et de l'originalité de la culture euskarienne, participèrent donc pleinement à l'édification d'une « esthétique de la mythification » (Poulot 1985, p. 424)¹³³.

Ce fut donc en conformité avec un discours réduisant souvent le peuple basque à une population rurale, catholique et proche des origines de la Nation française que furent façonnées les premières représentations d'un mythe fondé sur les éléments les plus singuliers d'une société largement figurée comme archaïque et hors du temps. Jean Fabien Galley (1877 – 1966), directeur et professeur à l'École des beaux-arts de Toulouse sociétaire des Artistes Français où il commença à exposer en 1911, peignit en 1934 un *Portrait d'un joueur de chistera*. Déjà au siècle précédent, Marie Garay (1861 – 1953) présenta, au Salon des Artistes français de 1891, *La Procession de la Fête-Dieu à Bidarray* (Pau, Musée des Beaux-Arts, numéro inv. 00.1.1.). Dans cette œuvre monumentale, qui avait valu à Garay d'être présentée comme l'interprète véridique des mœurs basques, l'élève du peintre Léon Bonnat ne se contenta pas de situer une scène tenant autant de la dévotion catholique que d'une imagerie régionale mais donna surtout une réalité tangible à de nombreux éléments participant du folklore euskarien. Cette scène, figurant une foule de fidèle à la sorte de l'église de Bidarray et dans laquelle chaque personnage renvoyait à une certaine image de la ruralité basque, peut donc être considérée comme le manifeste de l'existence d'un authentique folklore vernaculaire. L'idée de la population locale dévote et croyant, celle d'un peuple qui chante et qui danse trouvèrent par-là une soudaine caution non seulement parce que l'environnement

¹³³ Autant que les textes de Pierre Lhande (1877 – 1957), dans lesquels le jésuite avait cherché à démontrer que la dignité de la société euskarienne provenait de l'immuabilité et de la beauté de ses traditions. Notons également que dans *Le Pays basque. Sa population, sa langue, ses mœurs, sa littérature et sa musique*, Francisque Michel constitua la première grande synthèse ethnographique de la « singularité basque ». La basquité y était résumée, selon Pierre Bidart, à travers de grandes catégories analytiques qui structurèrent profondément les modalités de perception de la société basque (Bidart 2001, p. 170). Il faut dire que, dès le milieu du XIX^e siècle, Augustin Chaho, notamment dans *l'Histoire primitive des Euskariens basques* (1847) et dans *Trilby*, s'était fait le chantre de la singularité euskarienne à travers ses « productions culturelles » dont l'art de l'improvisation constituait, selon Chaho, l'un des principaux éléments. Un art de l'improvisation qu'Antoine d'Abbadie d'Arrast reprit et « réinventa » dans ses *Fêtes Basques*.

était conforme à la topographie basque, mais également parce que l'artiste s'était montrée particulièrement soucieuse de décrire avec une extrême minutie le déroulement de la procession.

A ce titre, il est important de relever que si de telles œuvres participèrent considérablement à la diffusion des différents poncifs élaborés sur les cultures régionales, elles en installèrent d'autant plus la légitimité. Dès 1872, Pierre Edmond Alexandre Hédouin (1820 – 1889) présenta ainsi *Femmes de Saint-Jean-de-Luz se rendant à un enterrement* puis *Le marché aux moutons à Saint-Jean-de-Luz*, dans lesquelles le peintre reprit deux aspects fondateurs de la « basquité » : la religion et l'ancrage au sol. Car au Pays basque, si la notion de basquité avait d'abord été édiflée sur le socle du particularisme linguistique et d'une pratique religieuse quotidienne, à la fin du XIX^e siècle, la référence identitaire se fit également à travers la référence à la famille souche considérée comme traditionnelle et à ses divers attributs (Echegaray 1992). Un particularisme que de nombreux peintres et illustrateurs s'approprièrent sous la dialectique de la représentation et de la sauvegarde des traditions locales. Il faut dire qu'à travers la famille, l'exploitation agricole – la ferme basque – symbolisait un ensemble de valeurs terriennes faciles à mettre en scène¹³⁴. A une époque marquée par la menace du cosmopolitisme, la défense de la propriété agricole devint alors le fondement de l'ordre rénové dans lequel la question de la restauration de la race basque à partir de ses corollaires de type ethnographique/archéologique et de type social/conjoncturel joua donc un rôle essentiel.

Au cours du Congrès de la Tradition Basque de 1897 et notamment au regard de l'exposition qui avait été organisée dans le Grand Casino de Saint-Jean-de-Luz, le docteur Dutournier (1867 – 1952), en dénonçant les risques d'uniformisation culturelle, avait alors essayé de faire l'inventaire des composants définissant, selon lui, la « tradition basque » et avait dressé un vaste inventaire d'objets dont la fonction était justement de perpétuer le souvenir et la singularité de la région :

« Mannequins vêtus de costumes de diverses parties du Pays, costumes de ville, de travail, d'enterrement, de déguisement, soit pour les danses soit pour les pastorales, etc... ; – pierres funéraires, cierge et drap noir [...] ; – instruments du jeu de pelote depuis le petit gant de cuir jusqu'à la chistera immense ; – gaitu,

¹³⁴ Pierre Bidart montra justement, dans *La nouvelle société Basque. Ruptures et changements*, comment la langue basque véhicula, durant l'époque contemporaine, les fantasmes sociaux et les mythes d'une société rurale dont la famille nucléaire était figurée comme la principale assise. La maison rurale, selon Pierre Bidart, ne s'imposait pas seulement comme un témoignage du passé, elle était également le signe d'une société aux rapports sociaux harmonieux (Bidart 1986, p. 135).

cornes à charivari ; – cruches en terre et en cuivre ; – modèles d’architectures des maisons, des églises, etc... ; – faïences, reproduction de cuisines, etc... » (« L’Exposition » in *La tradition en Pays Basque, Ethnographie, Folklore, Art populaire, Histoire, Hagiographie*, Congrès à l’initiative de la Société d’Ethnographie nationale et d’Art populaire, 1992, pp. 57 – 77 ; voir Louis Dassance, « Aux origines du Musée Basque, un précurseur, le Docteur Dutournier (1867 – 1952) » in *Bulletin du Musée Basque*, 1973, n° 59, pp. 1 – 8).

Les arts et traditions populaires, devenus les éléments constitutifs du nouveau mythe régional, furent alors non seulement abordés comme les preuves de l’existence des cultures locales, tout en étant considérés comme des éléments permettant leurs représentations (c.f. annexe 4). Car du moment où la celtitude des Bretons d’Armorique ou la basquité des Basques avaient été admises, les particularismes régionaux ne pouvaient, en effet, que refléter l’antériorité et la singularité des traditions locales¹³⁵.

Le 24 mars 1895, le discours que prononça Gaston Paris devant la Société d’Ethnographie Nationale et d’Art Populaire fut, à ce titre, particulièrement significatif quant à ce nouveau mélange des genres. Celui-ci, en définissant la notion d’ « art populaire », se mit alors à décrire les objets qui pouvaient passer pour « traditionnels » et appela donc au rassemblement de

« tous ces produits, qui partout se font rares et tendent à s’altérer, c’est faire une œuvre utile et excellente [...]. Qu’on les considère avec piété, comme les souvenirs d’un passé à jamais mort, ou qu’on les regarde avec espoir, comme les gages d’un avenir souhaité : il faut toujours les sauver de la destruction et de l’oubli. [...] Vous serez étonnés de ce que vous découvriez de charmant ou de curieux dans ces vieilleries dédaignées ; vous pourrez y prendre, même d’un art très élevé, un sentiment tout nouveau [...] et plus d’une fois vous serez émus et ravis d’entendre [...] vibrer l’âme même, la vieille et toujours jeune âme de notre chère France » (Gaston Paris, « Discours », discours prononcé le 24 mars 1895 en Sorbonne dans le cadre des activités de la Société d’ethnographie nationale et d’art populaire in *La Tradition au Pays basque. Ethnographie, folklore, art populaire, histoire, hagiographie*, 1992, p. 561).

Reprenant les éléments que les folkloristes avaient, dès le début du XIX^e siècle,

¹³⁵ Ce phénomène fut parfaitement décrit par Anne-Marie Thiesse, selon qui « Dans la seconde moitié du siècle [XIX^e] s’opère une remarquable convergence des différentes expressions artistiques pour la représentation du patrimoine identitaire. Thèmes et motifs sont illustrés alternativement par le roman, le théâtre, la peinture, la statuaire et la musique [parle surtout de la thématique historique et non populaire] » (Thiesse 1999, p. 145). Déjà, dans une lettre datée du 12 juin 1833, Eugène Viollet-le-Duc avait reconnu à propos de la population basque que « nos peintres pourraient très bien sans déshonorer leur talent venir copier la nature ici, de préférence même à la Normandie. » (Viollet-le-Duc 1833 in Hurel 1999, p. 13).

contribué à identifier parmi les plus spécifiques des communautés rurales, les adeptes de la pensée de Charles-Brun en firent ainsi les garants des nouvelles identités régionales. C'est alors que des images stéréotypées d'une société basque rurale et archaïque, d'un peuple qui chante et qui danse, devinrent les éléments d'une mythologie régionale, assise d'un nouveau folklore qui fut rapidement approprié par les populations locales et mis en image par les artistes¹³⁶.

Le particularisme en représentation.

Aussi, de la même manière que le pittoresque devint, au XIX^e siècle, une norme esthétique, certains usages et objets vernaculaires tout comme les ethnotypes façonnés par l'invention des identités locales furent, au début du siècle suivant, institués comme les principaux éléments des nouvelles synthèses régionales. Parmi les éléments, l'architecture au même titre que les arts et les coutumes populaires furent non seulement appelés à jouer un rôle d'indicateur privilégié de l'atavisme et de la spécificité des mœurs paysans, tout en devenant les symboles et les motifs d'un inédit système de représentation.

La Bretagne et le Pays basque furent justement parmi les régions françaises où le régionalisme artistique s'ancra le plus durablement dans les différents discours conduits sur les singularités rurales et ranima l'idée de l'antériorité des « races basques et bretonnes ». Au Pays basque donc, à la suite de Gabriel Olphe-Galliard qui avait publié en 1896 *Un nouveau type particulariste ébauché. Le paysan basque du Labourd à travers les âges*, un article d'Henri Godbarge apparut particulièrement symptomatique de l'ancrage du mythe basque et de ses images déjà figées au sein de l'idéologie régionaliste. Godbarge revenant, en effet, sur la spécificité basque expliqua :

« Au reste, au cours de ces siècles, le Basque, modestement à l'écart a vécu la même vie. Montagnard et agriculteur, il a cultivé des champs et fait paître des troupeaux, partageant ses heures de loisirs entre ses dévotions et ses parties de pelote. » (Godbarge, 2, 1931, p. 78).

¹³⁶ Cette « folklorisation du paysan » est, selon François Walter, intimement liée à la naturalisation du paysage, c'est-à-dire au passage d'un usage productif des territoires ruraux à leur appropriation spéculative par les élites urbaines cela à des fins de loisir et dans un processus de muséification (Walter 2004, pp. 223 – 224). Selon ce dernier, la réaffirmation de la solidité des traditions rurales – mais surtout leur invention – sert donc de catharsis à la société française du XIX^e siècle, tandis que la restauration des liens « la terre ancestrale sert aussi de palliatif aux maux réels ou supposés de la civilisation. Retrouver l'intimité primale avec les ancêtres et leur terre revient en outre à affirmer l'identité d'un groupe. » (Walter 2004, p. 215).

C'est notamment le constat que dresse Philippe Le Stum dans « Du Petit Breton aux Arts décors : mouvement breton et arts appliqués », qui tout en s'attachant à montrer comment les régionalistes réactivèrent les anciens *topoi* issus des discours conduits sur les singularités régionales, identifia leur formidable capacité à la réactivation des anciennes mythologies régionales essentiellement élaborées au milieu du XIX^e siècle (Le Stum 1988, p. 406)¹³⁷.

Au Pays basque espagnol, les artistes du mouvement espagnol de la Renaissance basque dirigé par Pedro Antequara Azpiri (1892 – 1976), récupérèrent et restaurèrent, à l'image de Pohier et des décors conçus chez Jules Henriot, un passé héroïsé, idéalisé et menacé de disparition. En France, des peintres tels que Ramiro Arrue, Mauricio Flores Kaperotxipi (1901 – 1997) ou encore Jean-Paul Tillac (1880 – 1969) produisirent, à leur tour, une infinité d'images figées figurant des pelotaris blancs, des fêtes de villages ou des paysages agrestes qui avaient contribué à la mise en scène d'une inédite mythologie locale (c.f. annexe 19). Une mythologie qui consacra ces images comme celles d'une réalité régionale prête à succomber ou déjà disparue. Des images surtout particulièrement proches par leurs thèmes, leurs iconographies et leurs compositions de celles supportées par les grès de Ciboure ou celles qui furent adaptées d'après l'œuvre de Ramiro sur les services de vaisselle de la société Henri Gascogne (dite H.G.P. ; c.f. annexe 21 ; c.f. ill. 132).

HGP était un magasin de vaisselle et de verrerie installé au 13 rue du Maréchal Joffre à Pau, propriété d'Henri Gascogne jusqu'en 1937. Distributeur des productions de Creil et Montereau et de Choisy dont il détenait l'exclusivité pour les départements des Basses-Pyrénées et des Landes, Henri Gascogne se lança à la fin des années 1920 dans l'édition de faïence. L'entreprise édita ainsi deux modèles de vaisselle à décor basque portant la marque « H.G.P. France » : le modèle *Euskherria* (c.f. ill. 131) et le modèle *Fandango* (c.f. ill 132). Ce dernier modèle était exclusivement réalisé par les ateliers de Choisy et avait été déposé au titre de « vrai décor basque » (Lalanne 2010). Une gamme de décors qui reposait sur la mise en scène de danseurs basques et qui était surtout une citation directe du panneau conçu, en 1925, par les frères Ramiro et José Arrue pour le *Hall d'un syndicat d'initiative* (c.f. annexe

¹³⁷ Philippe Le Stum a justement relevé dans *Impressions bretonnes. La gravure sur bois en Bretagne (1850 – 1950)* que de nombreux créateurs avaient exploité l'image d'une Bretagne au passé celtique répondant ainsi « à la curiosité de leurs contemporains pour le passé des nations » (Le Stum 2005, p. 12) et à un besoin d'images réduisant bien souvent les populations rurales à un ensemble de pratiques sociales et religieuses. Et Le Stum de reconnaître que les illustrés romantiques avaient eu, à cet égard, « un caractère fondateur dans la mesure où ils fixèrent, les premiers, les figures et les thèmes principaux, souvent contradictoires, d'un imaginaire de la province : passé celtique, druidisme, irrédentisme médiéval, [...] et richesse des costumes, etc. » (Le Stum 2005, p. 12).

21 et 22). Les thèmes y furent donc particulièrement proches de ceux développés par les décorateurs de la poterie de Ciboure, une thématique que résuma d'ailleurs parfaitement Rosa Bailly à propos de l'œuvre du peintre Arrue :

« Né à Bilbao, il s'est enraciné à Saint-Jean-de-Luz, entre l'Océan et la Rhune, et toute sa vie s'est consacrée à peindre les Basques, paysans, montagnards, pêcheurs, danseurs, pelotaris, les filetières, les porteuses de cruches, les vieilles femmes au cimetière, les processions dans le cadre des blancs villages, des collines et de la mer pleine de lumière. Les hauteurs qui enveloppent de près chaque recoin du pays, en lui conférant un charme d'intimité, semblent avoir borné, aussi, d'une barrière idéale, les aspirations de l'artiste. Ce n'est que plus tard qu'il voudra interpréter les contrées voisines, le Béarn nuancé ou le poignant Aragon ? Mais n'est-ce pas la sagesse même que de se restreindre à un sujet, pour l'approfondir jusqu'au cœur ? Dans le cas de Ramiro Arrue, cette sagesse a été particulièrement heureuse, car le jeune homme et le pays qu'il avait choisi d'illustrer sont la double incarnation d'un seul et même esprit. Sincérité et simplicité, pudeur et calme dignité, gravité mêlée de grâce : chacun de ces termes peut servir à caractériser aussi bien le pays que le peintre. Le Pays Basque et Ramiro Arrue sont miroirs l'un pour l'autre. C'est pourquoi nous retrouvons dans les toiles de l'artiste tout ce qui nous ravit dans cette province : les rythmes lents et larges, la noblesse, la haute distinction. Tout d'abord l'artiste nous rend l'essentiel de la contrée élue, une plénitude et une paix, le plus souvent teintées de suave mélancolie, et parfois traversée d'allégresse. » (Bailly 1995, pp. 17 – 18).

Déjà, plusieurs articles consacrés à une exposition conjointe de Ramiro Arrue et de G. Cl. De Swiecinski qui s'était déroulée en 1925 au Musée Basque et de la tradition bayonnaise, institution présentée en 1954 comme « la plus instructive initiation au Pays basque » par le *Guide Bleu* de 1954 (Rosan 1998, p. 33), apparaissent justement particulièrement significatifs de l'imbrication du projet régionaliste, de la montée des identités locales, de l'invention de nouveaux mythes régionaux et de leurs mises en images par les artistes¹³⁸. La même année, un article publié dans un quotidien local, le *Courrier*, avait validé cette inscription et présenta de fait Arrue comme le peintre de la « race basque » :

¹³⁸ Arrue, dont l'amitié avec le folkloriste Jean Poueigh (1876 – 1958) est aujourd'hui parfaitement connue, avait d'ailleurs expliqué ses choix selon le prisme d'une affection naturelle et biologique qui, conférée elle aussi à la validation des discours jusque-là produits sur la singularité basque et de l'entreprise de constitution d'un répertoire de motifs, renvoyait à ces discours : « L'affection que j'éprouve pour tout ce qui en fait partie [le Pays basque], sa nature, sa vie, ses mœurs, sa musique, ses chants. Le caractère des hommes et la grâce rustique des filles dans leur simplicité noble et primitive, leurs attitudes et leurs personnalités, la force tranquille des marins, des pelotaris, la souplesse des danseurs et l'archaïsme des travailleurs de la terre. Tous vivants leur vie dans le beau décor qui fait le paysage basque, qui est leur cadre et qui leur va si bien. Mais j'avoue que sans eux, le paysage seul, si plaisant soit il, et que j'aime tant ne m'aurait pas amené à me contenter pleinement et à y consacrer ma vie. » (Voir *Ramiro Arrue 1892-1971, un artiste basque dans les collections publiques françaises*, lettre du 14 février 1931)

« La “manière” de Ramiro Arrue, est de celles qui devrait séduire à coup sûr, car elle va, sans détour, sans nécessiter l’effort droit aux yeux, et, j’ose le dire, droit à l’âme du visiteur.

La simplicité des lignes en est la note fondamentale. Cette simplicité n’engendre, du reste, aucune sécheresse. Et si l’artiste cherche à synthétiser une race – la race basque – il ne verse jamais dans le schéma aride, encore moins dans le rébus, trop à la mode dans certaines écoles. Son dessin est harmonieux et les courbes de ses lignes s’inspirent, avant tout, de la nature et de la vie. » (*Le Courrier*, daté du 13 août 1925 in Ribeton 1996, p. 52).¹³⁹

Un mois plus tard, ce fut au tour de *La Gazette* d’expliquer que : « Parmi les vingt toiles qu’il [Ramiro Arrue] expose, je mentionnerai plus volontiers ces types basques très purs, très classiques : La Mère, le Pêcheur, le Pelotari, le Sandalier, les Travailleurs. Le n° 3 du catalogue, “Les Vieux”, est une composition d’une douceur incomparable : on sent planer sur elle, cette paisible résignation des vies qui finissent. [...] Il y aurait long à dire sur la remarquable série des “Paysages” qui constitue le tiers des œuvres exposées. C’est toute la poésie du Pays Basque vu par un artiste sous ses aspects si variés et à des moments très divers, que se dégage de ces sept toiles... Une fois de plus, le “Musée Basque” se montre fidèle à son programme, en donnant asile, dans ses murs, à une double exposition de la valeur et de la portée de celle de MM. R. Arrue et de Swiecinski : il fait, à leur suite, œuvre éminemment artistique et régionaliste. » (J. L. in *La Gazette*, daté du 14 septembre 1925 in Ribeton 1996, p. 56).

Une intégration d’autant plus encouragée par les historiens/inventeurs de la culture et de l’art basque, Philippe Veyrin, dès 1926, reconnut justement à propos de l’œuvre d’Arrue

« que la tendance dominante de son art consiste à synthétiser par une composition savante et harmonieuse, par les lignes calmes d’un dessin très pur, l’expression la plus intime de ses paysages comme de ses personnages. Ainsi est-il parvenu à traduire, non seulement l’aspect extérieur, mais l’âme même des Basques et de leur pays. » (Philippe Veyrin, 1, 1926, pp. 20 – 24).

Notons justement que l’année suivante, la représentation d’un « Danseur Basque d’après le tableau de Ramiro Arrue » avait illustré le programme de la conférence que l’animateur du Musée Basque, le Commandant Boissel, donna sur les danses basques à l’*English Folk Dance Society* de Londres. Cette même année qui vit l’organe officiel du

¹³⁹ En 1926, un autre article, consacré à l’exposition de Ramiro Arrue au Musée Basque de Bayonne, témoigne, à ce titre parfaitement, du succès de l’intégration des discours conduits sur la singularité basque à ces nouvelles expressions artistiques. Il faut dire que son auteur avait expliqué que s’il devait quitter le Pays basque, il emporterait avec lui « un tableau d’Arrue pour avoir et exposer aux autres la vision des Basques et du pays basque. ». Car selon ce dernier, « Personne ne nous paraît avoir traduit avec plus de vérité le type du basque, de ses jeux, de sa maison. » (E. C., « Au musée Basque. L’exposition Ramiro Arrue in Ribeton 1996, pp. 80 – 84).

Musée Basque et de la tradition bayonnaise, le *Bulletin du Musée Basque*, utiliser certaines des œuvres d'Arrue afin d'illustrer une série d'articles consacrée aux danses basques assurant et accréditant en cela l'authenticité des images élaborées par le peintre et les céramistes basques. Une validation qui avait d'ailleurs largement été relayée par la présentation de plusieurs des créations d'Arrue lors de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925. Évènement durant lequel on trouva dans le Hall d'un *Syndicat d'initiative au Pays basque* des frères Gomez une fresque de Ramiro Arrue où avait justement été disposée par le peintre tous les motifs constitutifs et participatifs de ce mécanisme de mise en image de la singularité basque (*Construction Moderne*, 28 février 1926, Pl ; 87 ; c.f. annexe 22)

Nombreux furent ainsi les créateurs à reprendre des stéréotypes régionaux élaborés au croisement d'un projet pseudo-scientifique et d'une célébration des singularités régionales. Des peintres tels que J. Buland ou Pouilleux Saint Ange représentèrent, dans des œuvres telles que *Visite à la Vierge de Bénodet* (1898) ou *La Translation des ossements à l'ossuaire de Trégastel* (1896), la paysannerie bretonne en costume, dans une piété toute caricaturale¹⁴⁰. Il suffit d'ailleurs de relever la récurrence du thème du pardon breton dans la peinture française du XIX^e et des premières années du XX^e siècle pour s'assurer du succès du genre. En 1907, Lucien Simon (1861 – 1945) représenta des jeunes paysannes bretonnes ramassant des pommes de terre en costume de fête sur fond de maisons et d'église bretonne (Lucien Simon, *La Récolte des pommes de terre*, 1907, Quimper, Musée des Beaux-Arts) tandis qu'au Pays Basque des peintres comme Georges Masson (1875 – 1949), Louis Floutier ou René Choquet (1872 – 1958) s'attachèrent à la description d'un Pays basque souvent plus fantasmé que réel.

Des descriptions dans lesquelles chacun des éléments étaient déjà devenus les motifs d'une société rurale basque authentique, atavique et rurale et desquelles étaient généralement exclues toutes représentations d'un monde moderne qu'avait incarné, au Pays basque, la société balnéaire. Les cartons que réalisa Louis Floutier pour la faïencerie de Digoïn constituent, à ce titre, des exemples particulièrement démonstratifs de la réduction d'un imaginaire collectif à un ensemble de signes et de symboles (c.f. ill. 129 et 130). Des œuvres dont les auteurs devenus les peintres de l'âme régionale furent alors souvent associés à l'objet

140Shany Peer dans « Le folklore et les arts » a remarquablement montré la transformation des peintres régionaux en peintres régionalistes en Provence durant le dernier tiers du XIX^e siècle. Selon elle, il existait dans le Midi une école provençale » de paysagistes remontant à la fin du XVIII^e siècle qui s'épanouit principalement à Marseille autour d'Emile Loubon dans les années 1840. Or, avec le succès du félibrige de nombreux peintres vont se tourner vers des sujets dans lesquels le paysage va devenir un motif permettant de situer le cadre de la représentation. C'est ainsi que le directeur de l'École des beaux arts d'Avignon, Pierre Grivolos, noue des liens avec le félibrige et devient le peintre de la « maintenance des coutumes du terroir » de 1858 à 1881 (Peer 2001, p. 88).

même de leur représentation, comme en témoignent ces quelques lignes consacrées au peintre Roger Sourgen par le docteur Pathault dans *Le Courrier de Bayonne* de 1923 :

« M. Roger Sourgen est né dans ce pays ; tout enfant, il a vécu là la vie antique du chasseur landais, parmi les brouillards de l'aube, les brumes du soir [...] toujours à l'affût, vivant du produit de sa chasse et voici que la lande l'a pris entièrement sous sa dénomination. M. Roger Sourgen s'est essayé à l'exprimer. Voici que du premier coup cette expression picturale se trouve originale, forte et juste. » (Pathault 1926).

Peu à peu, des régions telles que le Pays Basque, la Bretagne ou encore la Provence dans une moindre mesure toutefois, d'abord sous l'impulsion d'une mode littéraire puis du développement d'une pensée scientifique mêlant considérations ethnographiques, souci folklorique et attentions régionalistes transformant bien souvent les spécificités locales en motifs archétypaux, se virent attribuer un ensemble de symboles et de thèmes censés supporter et incarner une certaine forme d'identité régionale. Lucien Dangle, qui avait exposé ses maquettes au Salon des Arts Décoratifs de Bordeaux en 1922 aux côtés des grès de Ciboure, renouvela ainsi la tradition de la taille en réserve, technique du champlevage réservé autrefois dans l'art basque aux décors géométriques et aux inscriptions, en la transportant dans le domaine de la représentation figurée. Dangle reprit, de la sorte, non seulement la typographie euskarienne jusque-là employée sur les stèles discoïdales et sur certains linteaux de maisons basques, et l'adapta à une iconographie fondée sur la représentation de ce fameux ethnotype basque. Cela est d'ailleurs très nettement perceptible sur la cheminée du séjour de la villa *Churruta* édifée en 1931 à Hossegor par Louis Lagrange (reprod. in Laroche 1991, p. 119) ou encore dans le bas-relief figurant un paysan basque et son attelage à bœufs qu'il réalise pour la villa *Tantaen Etchea* construite en 1933 (reprod. in Laroche 1991, p. 31).

Un tel processus fut d'autant plus encouragé par le développement et le succès de l'affiche touristique qui « institutionnalisa » l'usage de certains de ces éléments devenus symboles d'une culture régionale. Une affiche réalisée, en 1924, par Ramio Arrue pour le Musée Basque fut justement particulièrement emblématique d'un processus par lequel la langue vernaculaire et une certaine mise en scène de la ruralité basque devinrent les symboles d'une identité locale dont le musée avait la garde. Dans cette affiche justement, le peintre associa les figures de la ruralité locale – les paysans – à la langue vernaculaire et à l'ancienne graphie locale (c.f. annexe 20)¹⁴¹. Aussi, tandis que ce mythe d'un âge d'or provincial s'ancra

¹⁴¹ Plusieurs affiches, particulièrement révélatrices des nouveaux attributs symboliques du « peuple basque »,

durablement dans un imaginaire collectif celui-ci servit d'assise à un système inédit de représentation des us et coutumes régionaux. Comme le souligna Xavier Rosan, dans « Pays Basque : demandez le guide », les guides touristiques, une abondante littérature scientifique consacrée aux particularismes régionaux ou encore les nombreux récits de voyage furent des révélateurs essentiels dans les mécanismes qui conduisirent à la reconnaissance de l'existence de régions aux franges du territoire national puis de celles des identités régionales (Rosan 1998, p. 32).

Une identité donc d'autant plus révélée par les céramistes et certains peintres qui, tout en participant à la diffusion d'un discours conduit sur la perte des anciennes sociétés rurales et l'existence d'authentiques cultures régionales, en affermirent d'autant plus la légitimité. Dans leurs créations, dans lesquelles avaient été invariablement disposés soit les accessoires les plus évidents des nouvelles synthèses régionales soit des fragments renvoyant à l'ancienne tradition artisanale, ces créateurs contribuèrent alors pleinement à l'élaboration d'un système de représentation s'adressant à un monde agraire non corrompu par la société industrielle. (L'image prenant ici l'autorité du signe.) Tant les décors basques de la Poterie de Ciboure, que ceux réalisés par Jules Henriot et la Grande Maison à Quimper ou ceux conçus, tour à tour, par Louis Floutier, Roger Sourgen concoururent, de la sorte, à une évocation d'un « âge d'or rural » fondé sur l'harmonie et une étonnante symbiose de tous ses éléments culturels, économiques, sociaux, techniques (c.f. ill 109 et 110 ; 117 – 122).

Ces céramiques, fruits d'un processus de réinvestissement des répertoires populaires, devinrent alors les jalons d'un discours mené sur la transformation de la notion de « tradition rustique » en donnée esthétique. Une donnée esthétique pleinement fondue et confondue avec les discours conduits sur les singularités régionales et sur l'authenticité alors incontestable des créations paysannes. Il faut dire que du moment où l'on avait reconnu l'existence d'un art basque ou d'un art breton, les nouvelles « manières bretonnes et basques » ne pouvaient que

furent, d'ailleurs, réalisées par Arrue. En 1927 le *Bulletin du Musée Basque*, relatant la série de conférence que le commandant Boissel fit à Londres, publia une série d'articles sur les danses basques illustrée par des photographiques, mais également des tableaux de Ramiro Arrue dont *Danseurs Bas-Navarraïss – Région de Bidarray* pour l'article de Sauveur Harruguet et *Fandango* pour l'article de Philippe Veyrin. (''Chez BAINES & SCARBROOK, PRINTERS, SWISS COTTAGE, N. W.6'' avec les illustrations : *Danseur basque* – d'après le tableau de Ramiro Arrue, *Les Satans vont à la messe* – d'après une illustration du *Bulletin du Musée Basque* (dessin de Jacques Le Tanneur) ; *Danseurs du Guipuzcoa* entrant à l'église de Ciboure sous les Arcos Grandes (d'après le tableau de Bibal appartenant au Musée Basque) ; *Danseurs Bas-Navarraïss, Les Volants* (d'après un tableau de G. Roby, appartenant au Musée Basque) Titre Extract from Lecture on BASQUE DANCES by W. Boissel (president of Committe, Musée Basque, Bayonne) – Translate from the french by Violet ALFORD. Feuillet de 8 pages papier H (Musée Basque – Inv. n° 22.11.20). Par ailleurs, dans les affiches réalisées pour la Fédération de pelote basque ou pour les Chemins de Fer du Paris Orléans et du Midi, Arrue avait fait apparaître les nouveaux thèmes et éléments spécifiques de la « basquité ». Déjà en 1922.

témoigner du goût des anciens artisans. Il n'en demeure pas moins que les images alors créées ne procédèrent néanmoins d'aucun véritable précédent populaire. Les décors réalisés à Ciboure, à l'instar de ceux conçus en Normandie par Vautier et Bavent ou ceux réalisés en Provence par Emile Long, ne trouvent, en effet, aucun équivalent dans les précédents vernaculaires (c.f. ill. 99 – 102). Au même titre que les constructions régionalistes, de telles représentations furent avant tout, autant les fruits d'un système iconique reposant sur l'évocation d'une société rurale disparue, que les fruits d'une démarche de réinvention d'un art populaire. Ces créateurs, à l'image des artisans de la fin du XVIII^e siècle qui avaient fait de la mise en scène d'une pseudo antiquité, en puisant indistinctement dans divers répertoires décoratifs d'origine antique et classique, élaborèrent ainsi des représentations d'un monde rural rêvé qu'ils revisitèrent alors à travers ses motifs les plus emblématiques et les plus symboliques. D'ailleurs, malgré les nombreuses dissemblances relevées dans leur relation au monde populaire, toutes ces œuvres renvoient à une opposition systémique confrontant les notions de nature et de culture. Plus exactement, à une synthèse et à une mise à distance d'une société rurale dont le succès repose, en grande partie, sur la perte des racines rurales d'une population devenue urbaine.

Partie III : Succès et faillites d'une orientation esthétique. De la référence régionale à la recommandation artisanale dans la création céramique de la première moitié du XX^e siècle.

Longtemps opposées dans la culture occidentale, les notions de culture et de nature devinrent, à la fin de l'époque moderne sous l'influence des idées des Lumières, fondamentalement supplétives. Une complémentarité que les artistes européens s'attachèrent, alors, à mettre en scène dès la fin du XVIII^e siècle. En France, la mise en cause du canon classique et l'influence des idées naturalistes furent, de la sorte, intimement liées à la naissance de deux nouvelles catégories esthétiques dans les arts français au cours du XIX^e siècle : les paysans et le paysage. Les habitants des campagnes, régulièrement figurés sous la forme de paysans italiens, firent ainsi, dès les années 1820, l'objet d'un très grand nombre de représentations amalgamant les « rêves d'Italie » propres à de nombreux artistes français et les utopies rurales issues des Lumières.

La bourgeoisie, à travers les nouveaux modèles conçus par les peintres, s'imagina et se représenta alors à travers un rapport d'analogie inédit la confrontant aux populations rurales. Une association dont les représentations renvoyèrent à des valeurs de travail, d'économie et de piété. Fondement d'un mythe national que la littérature allait contribuer à diffuser jusqu'à en faire un nouveau modèle culturel dès le dernier tiers du siècle (Forestier 1980). À la suite de Millet (1814 – 1875) qui avait exposé son premier paysan, un *Vanneur* (huile sur bois, réplique conservée au Musée d'Orsay), au salon de 1848, des artistes tels que Camille Pissaro (1830 – 1903), Jules Breton (1872 – 1940) ou encore Julien Dupré (1851 – 1910) contribuèrent, à sa suite, activement à la valorisation artistique du monde rural notamment en affirmant la valeur esthétique des images qu'ils conçurent, mais plus encore du thème qu'ils abordèrent. Un thème dans lequel, tant les représentations des différents aspects de la vie des anciennes communautés agricoles, que les figures du paysan constituèrent les motifs d'une nouvelle mythologie agraire mêlant idéaux nationalistes et renouveau du pittoresque.

À l'origine de cette nouvelle fonction paradigmatique des représentations des populations rurales se trouvait le passage du « bon sauvage » au « bon peuple » entériné, dès les premières années du XIX^e siècle, par les recherches conduites par les membres des différentes sociétés savantes, ainsi que par l'émergence, selon Sylvie Forestier, de la

paysannerie française dans le panorama politique, social et économique national (Forestier 1980, p. 80) .

Conséquence d'un long mouvement qui amena les populations rurales à devenir les nouveaux emblèmes de la supposée historicité et originalité de la Nation, l'esthétique régionaliste prolongea donc naturellement les discours qui avaient élevé les populations rurales et l'ensemble de leurs us et coutumes au rang de symboles d'une antiquité nationale. La plupart des créateurs proches des principes de Charles-Brun initièrent, en cela, des mises en scène d'une vie rurale dans lesquelles les arts populaires et, plus généralement, les représentations d'une société champêtre devinrent des motifs trahissant le basculement de la société française dans un monde moderne et industriel : une société désormais coupée de ses racines agraires. Cette césure déboucha sur une fabrication en série d'images procédant d'une mythologie rurale inédite et à l'invention d'une nouvelle notion esthétique l'« art rustique national ». Par ailleurs, un certain rapprochement entre les arts populaires, les arts appliqués et le monde des beaux-arts conduisit de nombreux céramistes et créateurs de modèles à l'application ainsi qu'à la réduction d'un discours tenant autant de l'émergence des identités régionales, qu'à la rénovation des industries d'art local, ainsi que du développement d'une certaine tendance de renaissance des créations artisanales, nouveaux gages d'une création figurée comme sincère et probe. Leurs œuvres participèrent donc de la divulgation d'un mythe régionaliste dans lequel le courant idéologique initié par Jean Charles-Brun trouva sa légitimité ainsi que sa justification, mais devinrent également les écueils d'une orientation esthétique qui ne put s'extraire de formules décoratives qui dans l'ensemble n'arriveraient pas à se renouveler.

Chapitre 6 : La création céramique jalon et support du mythe régionaliste.

« On n'est pas le produit d'un sol, on est le produit de l'action que l'on mène. » (Félix-Marcel Castan 1920 – 2001).

Ces céramiques doivent avant tout être entendues comme les fruits d'un processus de citation, de détournement et d'évocation d'un ensemble de traditions formelles et thématiques d'origine populaire. Elles furent donc le fruit d'un mécanisme de théâtralisation des aspects les plus emblématiques de ces anciennes communautés rurales. Un mécanisme qui visait la

représentation d'une certaine continuité entre un monde vernaculaire moribond et une société moderne ne cessant de réinventer les contours de ses origines rustiques. Il apparaît, en cela, indéniable que la plupart de ces œuvres s'inscrivirent dans une certaine logique esthétique proche de celle qui anima le développement du style dit des « néos- ». Une esthétique qui procédait tant des différentes problématiques relatives à la question de la préservation et de la défense des anciennes pratiques artisanales qu'à la mise en œuvre d'une création présentée comme « sincère » et « authentique ».

Toutefois, alors que ces œuvres participèrent, au même titre que l'architecture régionaliste, d'un courant amenant les cultures populaires sur le terrain de l'expérimentation esthétique, elles constituèrent surtout l'un des jalons d'un discours artistique visant à initier de nouvelles représentations d'un monde rural désormais moribond. Ces représentations, fondées sur une réactualisation du mythe d'un univers rustique, conservatoire de la nation en marge des centres urbains, furent ainsi la parabole d'un éden païen que chaque société s'était évertuée à réinventer depuis la Renaissance¹⁴². La conservation de son souvenir et sa représentation devinrent, de la sorte, le point d'achoppement de nombreux créateurs. Toutefois, tandis que ces créateurs participèrent à la réinvention d'un tel univers sous le double prisme d'un régionalisme institué en courant artistique et de considérations ethnologiques devenues normes esthétiques, ces créateurs participèrent surtout à la constitution d'une nouvelle mythologie rurale bâtie sur les décombres d'un ensemble de traditions et de coutumes perçues comme ataviques et singularisatrices. Une mythologie néo-rurale dont il convient, dorénavant, de déchiffrer l'application dans le domaine de la création céramique. Pour cela, nous verrons comment de telles céramiques participèrent d'un discours parabolique fondé sur une mise en scène d'une ruralité figurée comme primitive, mais également comment ces dernières, tout en contribuant à la diffusion du mythe régionaliste, en assurèrent sa légitimité.

¹⁴² Ce monde vernaculaire que le XVIII^e siècle avait découvert, mais dont certains des inventeurs s'étaient aussi précocement inquiétés de sa disparition comme le montre ces quelques lignes écrites en 1794 par Raymond de Carbonnières dans *De l'économie pastorale dans les hautes Pyrénées, de ses vices et des moyens d'y porter remède* : « Basques aimables ! vous seuls, vous n'avez point à lutter contre la grossièreté du barbare. Elle ne pénétra point chez vous ; et votre heureux naturel répand sur le dernier d'entre vous cette élégance et cette urbanité, que nos meilleurs esprits doivent à des situations favorables, et à ce rang où l'essor du caractère national est secondé par la culture. Heureux descendants des légitimes possesseurs de l'Occident, conservez-nous précieusement le pur-sang de nos pères, ce sang qui vous a été transmis sans altération par ces familles dont la simplicité ne brigue point les honneurs des cités, et les dignités des cours. [...] C'est fait de vous, si vous exposez aux mélanges cet heureux caractère que n'ont altéré ni les temps, ni les lieux, ni même les exemples ; il faudra que nous vous regrettions ; et que de noblesse et de générosité, que de grâces et de goûts seront perdus pour la terre, du moment où vous n'y serez plus. » (Raymond de Carbonnières, *De l'économie pastorale dans les hautes Pyrénées, de ses vices et des moyens d'y porter remède*, 1794 in Jean-François Le Nail, *Bulletin de la Société Ramond*, 1981, pp. 1 – 13).

6.1. La nécessaire reconstitution d'un archaïsme rural.

Alors que la fin du XIX^e siècle fut marquée, en France, par un phénomène d'idéalisation de plus en plus marqué des campagnes françaises dans les arts français, les premières années du siècle suivant virent les références régionales se substituer peu à peu à des évocations d'un monde agricole qui tenaient plus souvent de la construction d'une nouvelle Arcadie nationale que de la représentation d'une réalité humaine et économique¹⁴³. Aussi, malgré les conditions de vie précaires qui affectaient une partie de la population rurale, la plupart des peintres et des sculpteurs furent souvent plus enclins à décrire une « classe agrarienne » à partir des principaux clichés façonnés par les diverses entreprises de modélisation des singularités régionales conduites depuis la fin du XIX^e siècle, qu'à rendre compte de la progressive modernisation des communautés agricoles françaises (voir Eugen Weber, *La Fin des terroirs. La modernisation de la France rurale, 1870-1914*, 1983).

Ces images qui avaient d'autant plus été diffusées par la littérature et les succès d'édition de *Jacquou le Croquant* d'Eugène le Roy (1836 – 1907), de *La Terre qui meurt* de Bazin ou encore de *La Province* de François Mauriac (1885 – 1970) publiée en 1926 et du *Salut par la terre* de Jules Méline (1838 – 1925). Ces attentions pour le monde rural furent également largement relayées par divers critiques sous le double prisme d'attentions artistiques et de considérations scientifiques. En 1912, Axel Nordicus s'intéressa ainsi, dans les pages de la revue *Art et Décoration*, à une manifestation d'art paysan suédois tandis que dix-sept ans plus tard le poète Gaston Pulings (1885 – 1941) chroniqua, pour *L'Art vivant*, une

¹⁴³ En 1833, *Le Magasin pittoresque*, revue dirigée par Edouard Charton (1807 – 1890), consacra, dans son premier volume, un article consacré à Penmarc'h, la commune la plus au sud-ouest du Pays Bigouden. Dans ce court article, mêlant des considérations ethnographiques à un plaidoyer qui avait pour but de faire de la « race bretonne » la population la plus singulière du continent européen, la description d'une chaumière bretonne apparaît néanmoins particulièrement éloquente de la situation de dénuement de certains paysans : « quand je cherchais une chaumière enfumée, quelques notices sur les mœurs, sur les antiques usages de la Bretagne que la misère la plus profonde, les instruments les plus grossiers, les vêtements des premiers âges, des habitations telles qu'on en trouve chez les Lapons... étaient les seuls objets qui frappent ma vue » (« Penmarc'h » in *Le Magasin Pittoresque*, 1933, p. 126). Quelques années plus tard, en 1880, le *Breton Folk an artistic in Brittany* d'Henry Blackburn avait justement reconnu à propos des paysans bretons qu'« ils sont rudes, non civilisés, simples et sales dans leurs habits ; ils vivent littéralement comme des porcs, couchant sur le sol et mangeant des châtaignes bouillies dans du lait en guise de nourriture. Leurs maisons sont généralement construites en terre... et c'est chose commune en Bretagne qu'hommes, femmes, enfants et animaux dorment ensemble sur la terre recouverte de paille. » (Henry Blackburn, le *Breton Folk an artistic in Brittany*, 1880 in Delouche 1988, p. 57) Voir Olivier Renaudeau, *L'image de la Bretagne dans les revues périodiques. La Bretagne et le Magasin pittoresque de 1833 à 1870*, Rennes 2, Université de Haute-Bretagne et Catherine Bertho-Lavenir, « L'invention de la Bretagne genèse sociale d'un stéréotype » in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 35, novembre 1980.

exposition d'arts populaires et primitifs organisée au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles (Nordicus 1912, Pulings 1929). De concert donc avec la disparition des anciennes communautés rurales, consacrée par un prompt et expéditif processus de patrimonialisation de leurs productions, les représentations d'une classe sociale qui était, selon Pierre Bourdieu, une « classe-objet » passèrent progressivement de la description d'une communauté agraire figurée comme le mausolée des origines de la nation à la mise en scène d'une ruralité sous ses traits les plus distinctifs (Pierre Bourdieu, « Une classe objet » *in Actes de la recherche en sciences sociales*, 1977, vol. 17, n° 17 – 18, pp. 2 – 5)¹⁴⁴.

Érigé comme concept, le monde rural appartient donc, dès la fin du XIX^e siècle, à un imaginaire collectif qui vit en lui ses racines, son histoire et le reflet de ses fantasmes. Conséquence de ces nouvelles attributions symboliques et de l'intérêt de nombreux artistes pour ces primitifs nationaux, la thématique agraire devint alors un sujet esthétique à part entière où la recherche d'un certain primitivisme jouxtait une mise en scène d'un certain attachement local.

Gauguin et Chaplet, les précurseurs.

Déjà, à la fin du XIX^e siècle, Paul Gauguin (1848 – 1903) réalisa un ensemble de grès au cours de l'hiver 1887 – 1888 dans lequel il adapta et prolongea certains des thèmes conçus à Pont-Aven l'été précédent, lors de son premier séjour en Bretagne. Le peintre, suivant les conseils de son ami Félix Bracquemond (1833 – 1914), façonna ainsi, en collaboration avec Ernest Chaplet, des céramiques animées de personnages vêtus de costumes bretons et dont le plus célèbre exemple demeure le *Vase décoré de scènes bretonnes* aujourd'hui conservé en Belgique (G 45, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts). Des personnages que Gauguin présenta comme des sauvages et des êtres primitifs, des figures depuis peu devenues les emblèmes d'une région située aux franges du continent européen. De ce territoire dans lequel Gauguin avait trouvé les créatures originelles dont il avait entrepris la quête depuis Paris et Rouen, en accord avec une idéologie qui avait discerné en elles les manifestations d'un

¹⁴⁴ Des images dans lesquelles ses occupants devinrent alors les héros d'une « civilisation rurale » que la seconde révolution industrielle avait déjà commencé à faire disparaître (Agulhon, Désert et Specklin 1976, p. 360). N'oublions pas que selon Bourdieu la classe paysanne existe non en tant que classe, mais en tant que métaphore : le paysan ne parle jamais, mais on le fait parler. Cette thèse du sociologue prend tout son sens si l'on considère justement l'évolution du genre rural dans la peinture française du XIX^e siècle. D'un courant esthétique trouvant ses racines dans la fin de l'hégémonie des canons classiques, le goût pour le pittoresque et la conscience de la valeur du lieu, mais surtout dans la formalisation d'un discours célébrant la nouvelle honorabilité du monde rural.

archaïsme national. Cette humanité élémentaire dont le peintre célébra la pureté et l'originalité dans une lettre adressée en 1888 à son ami Émile Schuffenecker (1851 – 1934) :

« J'aime la Bretagne, j'y trouve le sauvage, le primitif. Quand mes sabots résonnent sur ce sol de granit, j'entends le ton sourd, mat et puissant que je cherche en peinture. » (Staszak 2003, p. 64)¹⁴⁵.

Gauguin ne s'attacha donc pas à décrire un territoire selon un pittoresque folklorique. Le peintre élaborait, au contraire, des images dans lesquelles les représentations d'un certain archaïsme rural étaient devenues les véritables sujets des œuvres. Une mise en scène qui était d'autant plus soutenue et accréditée par le support même des représentations – le grès –, accentuant par son aspect massif et terrien une symbolique primitive que Chaplet avait considérablement contribué à façonner en installant des figures sans aucun modelé. Grâce à l'assistance que le céramiste apporta au peintre, Gauguin put, en effet, renforcer les oppositions entre les zones où le grès avait été laissé nu et les parties émaillées. Ce dernier, en cernant son dessin de profondes incisions, détacha alors ses personnages d'un arrière-plan sans perspective ce qui lui permit de monumentaliser ses figures¹⁴⁶.

N'oublions pas que Chaplet, particulièrement sensible aux grès paysans dont il avait découvert les qualités plastiques à la suite d'un voyage en Normandie, avait su développer au début des années 1880 une production marquée par le soin du céramiste de rappeler le travail des anciens potiers villageois. Une attention particulièrement perceptible notamment à travers sa volonté de laisser apparaître la terre nue, sans engobe ni émail et qui fut plus tard qualifiée par Jean et Laurens d'Albis du terme générique de « grès bruns » (D'albis 1976, n. p.).

¹⁴⁵ Voir Jean-François Staszak, « L'art et le sauvage. Invention du Primitivisme » in *Géographies de Gauguin*, 2003, pp. 57 – 82. Jusque-là représenté pour son originalité tant physique que culturelle, le monde rural devint alors le sujet et le motif d'une ruralité primitive que l'on avait souvent présenté pour n'avoir subi aucun changement comme en atteste ces quelques lignes à destination des premiers touristes que Constant de Tours rédigea en 1892 dans *Vingt jours en Bretagne. De Saint-Malo à Brest*: « En BRETAGNE ! Combien de voyageurs avides de pittoresque y vont aujourd'hui observer ou rêver ! C'est que sur la terre des vieux Celtes chacun trouve à puiser largement : l'historien, le poète, le peintre, le touriste. Aussi quittons-nous cette fois Paris avec une caravane d'aimables artistes qui se promettent de retracer [...] ce que l'on voit jusque dans les coins les plus reculés de la Bretagne de cette fin de siècle, toujours respectueuse du culte des ancêtres, des traditions du passé. Rude pays où le voyageur se « bretonnise » au contact des indigènes que semblent défendre de toute mode, de tout entraînement mondain, de tout parisianisme nivelant, leurs solides clochers de pierre, leurs antiques calvaires, leur terre granitique. » (Constant de Tours, *Vingt jours en Bretagne. De Saint-Malo à Brest*, Paris, Libraires – imprimeries réunies, 1892, p. 3).

¹⁴⁶ Chaplet réalisa également, en collaboration avec Frédéric Hexamer (1847 – 1924) et avec Paul Sérusier, (1864 – 1927) plusieurs vases et pichets dans lesquels les peintres et le céramiste avaient pris le parti de figurer les principaux moments d'une vie champêtre mis en scène à partir de ses éléments les plus symboliques : les paysans. Sur les recherches entreprises par Frédéric Hexamer dans le domaine de la céramique voir Camille Leymarie, « La Maison E. Gerard, Dufraisseix et C^o » in *Revue des arts décoratifs. L'Art dans la vie contemporaine*, Paris, Union centrale des arts décoratifs, tome XIII, 1893, pp. 387 – 394 et Jean et Laurens d'Albis, « Ernest Chaplet » in *Connaissance des Arts*, mai 1976, n° 291, n. p.

Conséquemment à ces recherches, le matériau céramique devint, tant dans les pièces élaborées en collaboration avec Gauguin que celles réalisées avec Paul Sérusier (1864 – 1927), un élément essentiel des dispositifs décoratifs de ces pichets et de ces vases. Renforçant la frontalité des figures, cette terre nue avait surtout pour qualité de soutenir et d'appuyer un décor simplifié qui se résumait généralement à la représentation d'un monde populaire articulé par la juxtaposition de figures de paysannes et de paysans monumentaux invariablement représentés sous les oripeaux d'une classe agrarienne hors du temps et du monde.

Or, tandis que de telles œuvres constituèrent un véritable tournant dans les représentations d'un univers rural, dont les représentations dans les arts du feu n'avaient jusque-là pas dérogé à un imaginaire rustique inventé à la fin du XVIII^e siècle, de telles mises en scène furent toutefois davantage les conséquences de la mise en scène d'une population perçue comme séculaire et étrange que le résultat d'un régionalisme artistique précoce. À ce titre, l'importance accordée au traitement des costumes apparaît particulièrement révélatrice du souci du céramiste de souligner l'authenticité de ses modèles. Ce que Daniel de Monfreid (1856 – 1929) expliqua justement dans l'ouvrage que Charles Chassé (1883 – 1928) consacra, en 1921, à Gauguin et au Groupe de Pont-Aven :

« Si Gauguin est allé en Bretagne, ce n'est nullement qu'il y fut attiré par l'art ou le style local. Il allait chercher dans ce qu'il croyait un pays aux mœurs archaïques une ambiance, une atmosphère différente de nos milieux civilisés à outrance afin de retourner, dans ses propres œuvres, à l'art primitif. » (Charles Chassé, *Gauguin et le groupe de Pont-Aven*, Paris, Henri Floury éditeur, 1921, p. 10).

Pourtant, alors que de telles représentations ne peuvent et ne doivent être considérées comme les balbutiements d'une véritable thématique rurale dans les arts du feu français tant celles-ci constituèrent des expériences marginales, elles initièrent néanmoins un système de représentation qui fut, plus tard, largement suivi, adapté et adopté par de nombreux céramistes du siècle suivant.

Le prétexte paysan et la monumentalisation des mondes ruraux.

À la suite de Chaplet et de Gauguin, de nombreux créateurs reprirent, en effet, dès les premières années du XX^e siècle, une formule associant des représentations monumentales d'une ruralité figurée archaïque aux symboles évidents d'une population rurale. Des solutions plastiques qui furent, par ailleurs, régulièrement employées par de nombreux peintres et sculpteurs entre 1900 et 1940 comme le démontra Héliane Bernard dans *La Terre toujours réinventée : La France rurale et les peintres 1920-1955* (Bernard 1990).

Emile Bachelet conçut ainsi une vaste gamme de sujets et de groupes réalisée autant en faïence qu'en grès dans laquelle le sculpteur mit en scène un univers régional qui conférait à l'universel. Des créations qui furent autant éditées par la faïencerie Henriot de Quimper que par celle de Lunéville et par l'atelier des frères Mougin à Nancy. Une gamme mettant donc en scène une ruralité bretonne et un monde paysan lorrain invariablement incarnés sous les traits de leurs occupants parés de leurs oripeaux régionaux. Des figures de paysans et de marins, traitées par des volumes géométriques et synthétiques, qui furent représentées figées et soclées (c.f. ill. 43 – 46). Un traitement qui fut fréquemment relevé, notamment dans les œuvres conçues dans les ateliers quimpérois, par les aplats de couleurs franches. Dans sa *Bigoudène*, Bachelet présenta, de la sorte, une bretonne, portant coiffe et sabot dont le visage se différenciait difficilement de celui de l'enfant qu'elle portait dans ses bras (c.f. ill. 43). La représentation d'un type avant celle d'individus fut d'ailleurs particulièrement perceptible dans sa *Femme du Cap allant la messe* (c.f. ill. 46). Dans ce sujet en effet, le sculpteur figura autant un primitivisme régional plutôt qu'un type ethnographique à partir de volumes synthétiques rehaussés d'aplats bleu roi et gris. Des proportions donc abrégées et simplifiées soulignées par des gammes d'émaux vifs au service de la représentation d'un archaïsme rural. Un archaïsme dont s'était justement fait l'écho le critique Louis-Charles Watelin :

« Dans la petite statuaire, Bachelet, en révolution totale contre le passé, s'est attaché à personnifier les attitudes physiques de l'individu. Il a éliminé de sa vision la convention et tous les détails qu'elle traînait avec une piété désuète. Il est possible que les objets qu'il a modelés portent moins qu'autrefois l'indubitable cachet de leur origine. Ils gagnent, en signification, une amplitude qui dépasse les bornes de la province. Ce ne sont plus des cicérons fatigués dont tout le monde connaît le boniment et la tournure des phrases, mais des guides éclairés, au discours plus choisi. Par leur accent cependant, ils décèlent leur lieu de naissance. » [Watelin 1926, p. 133 ; Article repris dans *La Bretagne touristique*, n° 48, daté du 15 mars 1926, pp. 61 – 62)

Cette mise en scène d'une ruralité originelle est particulièrement sensible dans la superposition des différentes masses composant les personnages et ordonnant leur composition. Conjuguant un traitement volumétrique en accord avec un certain « cubisme » qui s'était lentement infiltré dans les conceptions esthétiques de l'époque comme le démontrèrent Yvonne Brunhammer et Suzanne Tise dans *Les Artistes décorateurs* à des attentions tenant d'une certaine typologie ethnographique, Bachelet initia donc des représentations nouvelles d'un monde populaire qui tenaient avant tout de la reconstitution d'un supposé archaïsme rural (Brunhammer et Tise 1990, pp. 147 – 148). Un archaïsme particulièrement sensible dans le *Retour de Foire* (c.f. ill. 49) dans lequel le sculpteur conjugua un modelé synthétique à un thème rural. Un traitement « moderne » au service d'un thème régional qui devait conduire à la représentation d'une ruralité bretonne reconnue comme élémentaire. Une représentation qui était d'autant plus suggérée et soutenue par l'aspect hiératique des personnages aux traits schématisés, particulièrement visible dans sa *Bigoudène* (Manufacture Henriot, Quimper), ainsi que dans sa *Marchande de Pommes* (Manufacture Henriot, Quimper), ou encore dans *Pêcheur de Douarnenez* (c.f. ill. 44 ; Manufacture Henriot, Quimper)¹⁴⁷.

Cet archaïsme, devenu un mode d'expression employé par tant de sculpteurs de la première moitié du XX^e siècle, comme le démontra Penelope Curtis dans « Sculpture Art deco et archaïsme » en 2001, est, dans l'œuvre de Bachelet, surtout la parabole d'un mythe rural fondé sur une certaine mise en scène ethnographique (Curtis 2003 ; c.f. ill. 48). Une mise en scène évidente dans le groupe les *Porteurs d'Ex-voto*, dans lequel le sculpteur souligna la bizarrerie du sujet par un modelé géométrique et un rendu synthétique des quatre personnages. Un sujet, un traitement et des volumes qui étaient au service de la mise en scène d'un archaïsme régional (c.f. ill. 48). Une notion fondée sur une dialectique associant, donc les idées de déclin et de résurgence, comme s'attacha à le démontrer le médiéviste Paul Zumthor (1915 – 1995) en 1967 dans les *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* (Zumthor 1967, p.13). Une dialectique qu'incarna donc dans les créations de Bachelet l'alliance d'un thème rural à un traitement plastique extrêmement simplifié (c.f. ill. 49). D'un modelé grâce auquel donc un certain synthétisme renforcé par le dynamisme des principales lignes de tension permettait une simplicité d'expression au service de la

¹⁴⁷ La plupart des œuvres conçues par Bachelet pour Henriot, à l'exception d'une *Piéta* et de quelques figurines religieuses (*Sainte Odile*, *Saint François d'Assise*, *Saint Thérèse de Lisieux*), fut inspirée de la vie cornouaillaise : *Mariés de Quimper* (c.f. ill. 50), *Femme du Cap tricotant*, *Bigoudène à l'enfant* (1924 ; c.f. ill. 43), *Lavandière de Fouesnant*, *Couple bigouden*, *Marchande de pomme de Ploaré*, *Retour de foire* (c.f. ill. 49), *Bigoudène embrassant son enfant*, *Gas de Locronan*, *Femme de Baud*.

compréhension du sujet. Un article publié dans le *Journal des Arts* en 1933 fut, à ce titre, particulièrement éloquent quant à la nature du travail d'imagier entrepris par Bachelet ainsi que la soumission de ses moyens d'expression aux supports des représentations :

« Bachelet sculpteur et ivoirier, qui exécute lui-même dans la pierre ou dans le bois de solides et vigoureuses figures. Tels les anciens tailleurs d'images, il reste en contact étroit avec la vie et sa technique s'inspire beaucoup de la matière employée. [...] sa Bretonne en pierre grise de Senozan est un petit chef d'œuvre de vigueur et de rendu » (Pascal 1933, p. 2).

Toutefois, de telles représentations d'un archaïsme rural ne procédèrent pas seulement de l'unique volonté de renouer avec la simplicité d'expression des premiers sculpteurs grecs, romains ou romans, mais furent avant tout la conséquence d'une expression artistique revenue à ses procédés les plus élémentaires.

Les décorateurs de la Poterie de Ciboure, à l'instar de ceux de la faïencerie Saint-Jean-du-Désert, élaborèrent ainsi des systèmes de composition dans lesquels les figures, traitées sans modelés, occupaient l'essentiel de l'espace décoratif et devenaient, parfois, l'espace décoratif même (c.f. ill. 137, 138 et 148)¹⁴⁸. Ces créateurs, en accentuant les ruptures d'échelle entre les éléments disposés dans les décors et tout en excluant tout motif trahissant une quelconque perspective, renouèrent par là avec un procédé de composition emblématique d'un art céramique qui avait depuis longtemps disparu. Le procédé fut largement soutenu par un trait de contour qui, tout en confinant les personnages, participait à leur conférer un aspect monumental et massif. Un trait qui, tout en amenant ces derniers à devenir les principaux éléments des systèmes décoratifs, permettait surtout de renforcer leur frontalité tout en leur assurant un aspect qui conférait du monolithe. Les décorateurs d'Étienne Vilotte, en adoptant de telles compositions et adaptant certains des moyens techniques grâce auxquels ils avaient élaboré des œuvres inspirées des précédents athéniens et étrusques, représentèrent alors des paysans basques sous les traits d'êtres monumentaux et antiques. Ces personnages qui, tout en répondant aux figures grecques qui avaient animé les premiers décors de la petite poterie euskarienne, participaient de la mise en scène d'un Pays basque mythique. D'une région rythmée par les activités agricoles, les jeux, les chants et les danses de ses occupants et dans

¹⁴⁸ La faïencerie de Saint-Jean-du-Désert fut fondée, en 1921, par Edouard Jaquier, Gustave Jaujon et Emile Lauriac. Distincte de son homonyme, créée au XVII^e siècle et également située à Marseille dans l'ancien hameau de Saint-Jean-du-Desert, cette faïencerie débuta sa production en janvier 1923 sous le nom de Céramique de Provence avec comme tampon deux clefs croisées en référence au quartier Saint-Pierre, nom du faubourg où avait été installé la fabrique. En 1925 la société devient la Faïencerie de Saint-Jean-du-Désert (c.f. annexe 16).

laquelle ces figures monumentales devinrent sinon les véritables sujets des vases, du moins les jalons d'un discours conduit sur la supposée immuabilité des mœurs euskariennes.

Une mise en scène d'un archaïsme régional d'autant plus soutenu par les représentations des us et coutumes, non seulement reconnus comme les plus emblématiques, mais surtout considérés comme les plus ataviques d'un certain folklore basque (c.f. ill. 145, 146 et 150). Les personnages furent alors invariablement accompagnés des éléments constitutifs d'une « basquité » depuis peu définie et installée sur le socle de l'immuabilité et de l'étrangeté comme s'attacha à le démontrer Pierre Bidart dans *La Singularité basque* (Bidart 2001). Une mise en scène d'un supposé archaïsme local reprenant et développant les traits principaux d'une mythologie régionale inédite qui fut invariablement employée pour la thématique basque tant par les décorateurs de la Poterie de Ciboure que par Edouard Cazaux dans une série de vases que le céramiste conçut à la fin des années 1930 (c.f. ill. 153 – 155), que par les décorateurs de la faïencerie Gaïtaud installée à Bizanos (département des Pyrénées Atlantiques), ou par ceux de l'entreprise Cazalas de Gailleste (Hautes-Pyrénées ; ill. 157 – 160)¹⁴⁹.

Cet archaïsme rural prit également forme, en Bretagne, en 1922 lors de la mise au point de la gamme de grès Odetta dans les ateliers de décoration de la faïencerie de la Grande Maison à Quimper (c.f. ill. 83 – 88)¹⁵⁰. Conséquence de la volonté de Jules Verlingue de renouer avec le travail du grès afin de rivaliser avec les créations des ateliers des grands magasins¹⁵¹. Une gamme de décoration qui, baptisée du nom de la rivière Odet coulant à Quimper, proposa à l'édition des décors qui reposaient sur une mise en scène de motifs géométriques la plupart du temps issus des répertoires décoratifs celtes auxquels furent

¹⁴⁹ L'entreprise Cazalas fut fondée par Edmond et Laurent Morizot à Gailleste près de Bagnères-de-Bigorre en 1922. En 1939, l'entreprise employait plus de dix personnes pour la réalisation et la décoration des céramiques dont le peintre Emilien Dorgans (1907 – 1965). La faïencerie Gaïtaud fut, quant à elle, créée en 1913 (Léopold Gaïtaud est mentionné au 17 rue Latapie à Pau dans la première édition de *l'Annuaire de la curiosité et des Beaux-Arts* dans la catégorie « Artistes. Peintres, Miniaturistes, Pastellistes, Aquarellistes » (*Annuaire de la curiosité et des Beaux-Arts*. 1911, p. 248). Gaïtaud (peintre, céramiste, diplômé de l'école des beaux-arts de Limoges) l'installa à Bizanos, à proximité de la gare de Pau et d'un champ d'argile et déposa la marque « Gaïtaud » figurée par le blason béarnais aux deux vaches ou d'un trèfle accompagné de la mention « Pau ».

¹⁵⁰ René Beauclair, Georges Brisson, Alphonse Chanteau et Georges Robin furent ainsi les principaux créateurs de la gamme Odetta qui fut mise au point par le modelleur Mabillat et par Victor Lucas (1897 – 1958 ; c.f. annexe 1).

¹⁵¹ Ce fut, du moins, l'une des raisons avancées par Jules Verlingue dans une lettre adressée à Henri Delcourt datée du 29 juin 1915. Dans cette lettre, l'acquéreur de la faïencerie de la Hubaudière à Quimper expliqua ainsi au nouveau propriétaire de la Faïencerie de la Madeleine, Henri Delcourt : « je comprends qu'en août nous devons cuire. Or nous devons préparer des échantillons de grès car j'ai une clientèle à voir ici – en dehors de Primavera » (Théallet et Verlingue 2005, p. 421). Verlingue, en imaginant un transfert de technologie entre la Faïencerie de la Madeleine (son ancienne société) et la faïencerie H.B. et notamment la technique du coulage, acheta des calibreuses afin de fabriquer des assiettes et des bols et engagea Gilbert Theilloux comme chef de fabrication.

généralement associés des effigies de paysans bretons (c.f. ill. 83). Cette production qui, en engageant la manufacture de la Grande Maison sur une voie reconnue comme « moderne », consacra surtout le succès de représentations inédites d'une Bretagne figurée à travers ses personnages les plus singuliers ou du moins à travers ses caractéristiques reconnues comme les plus ataviques (c.f. ill. 87 et 88). En créant l'atelier Odetta, la Grande Maison renouvela ainsi certains aspects inhérents au travail de décoration et de façonnage des vases en conduisant les peintres à ne plus poser les émaux à la touche. Ceux-ci furent alors amenés à composer les décors à partir d'une technique de cloisonné propre au travail des émaux sur faïence. Une technique dont l'association avec ces nouveaux thèmes bretons amena surtout les représentations d'une ruralité bretonne sur le terrain de l'expérimentation céramique.

Ces portraits, effigies synthétiques d'un type ethnographique, que l'on pourrait qualifier de « portraits ethnographiques » tant leurs auteurs s'étaient attachés à la représentation des différents traits inhérents à ce que l'on considérait comme caractéristique d'un type breton (c.f. ill. 83). Un type résumé et réduit à certains traits anguleux, le port d'une coiffe ou d'un chapeau ou de certains costumes dont le succès ne ne démentit pas comme en témoignent les groupes *Kemener Pont'n Abad* plus tard réalisés par Robert Micheau-Vernez (1907 – 1989 ; c.f. annexe 1 ; *Le tailleur de Pont-l'Abbé*, Quimper, Henriot, Musée départemental breton, Quimper, inv. 991.9.1 ; c.f. ill. 93 – 96) et *Homme et femme au filet* de Mathurin Méheut, (Henriot, Quimper, Musée départemental breton, Quimper, inv. 991. 22.1.). Dans *Grande Gavotte de Pont-Aven* et *Couple de danseurs* (c.f. ill. 94 et 96), Micheau-Vernez, en mettant en scène un certain folklore local à partir de ses signes les plus évidents : coiffes et motifs « celtes », amena ces derniers à devenir les véritables sujets de ses représentations. Ces types ruraux qui avaient été élevés au Pays basque au rang de vérité inconditionnelle de l'existence d'une « civilisation basque » et qui, en Bretagne, étaient devenus l'un des aspects les plus reproduits et les plus diffusés d'un certain « archaïsme » breton qui avait été, en grande partie, inventé à la fin du XIX^e siècle sous le double prisme de la découverte d'un exotisme de l'intérieur et d'une entreprise de modélisation socio-culturelle entreprise par les élites locales (Guimar 1986).

Des représentations qui furent donc généralement apposées dans l'atelier Odetta sur des formes conçues par Rol (dit René Olichon 1912 – 1969 ; c.f. ill. 83) et qui ne reposaient généralement que sur l'unique figuration d'un type de paysan breton monumental et factice généralement réalisée par Alphonse Chanteau (1874 – 1958 ; c.f. ill. 84 ; c.f. annexe 1) et

René Beauclair (c.f. ill. 86)¹⁵². À l'image du peintre Lemordant (1878 – 1968) qui avait fait accéder ses figures de paysans à la peinture monumentale, ces créateurs reprirent ainsi un procédé de mise en scène du monde paysan renvoyant à un thème devenu un genre esthétique, tout en régionalisant toutefois profondément les contours (c.f. ill. 82 et 84)¹⁵³. Grâce à l'emploi de formes simples, de figures conférant au type, les créateurs créèrent alors des œuvres particulièrement proches de par leur synthétisme de celles auparavant conçues par les inventeurs d'un primitiviste ethnocentré. Une

« notion de synthèse qui, selon Charles de Couëssin, est directement issue du symbolisme ; le syncrétisme assez vague des croyances qu'elle recouvre est à l'origine d'un intérêt nouveau pour les cultures traditionnelles et par extension les domaines d'expression populaire. Dans ce contexte, l'objet sera perçu indépendamment de sa forme temporelle, mais comme le représentant d'une idée qui le transcende. » (Couëssin 1991, p. 81).

Toutefois, contrairement à de nombreux artistes qui avaient institué un regard quasi-ethnographique sur les mœurs rurales, la plupart de ces créateurs ne s'attachèrent pas à des descriptions méticuleuses des coutumes ou des costumes locaux, mais essayèrent de mettre en scène une image d'une ruralité régionale à partir de ses signes les plus évidents. Ceux-ci opérèrent donc une modélisation d'un type ethnographique qui avait déjà valeur de symbole et qui était surtout devenu l'un des poncifs les plus reproduits d'un certain archaïsme régional. D'ailleurs, alors que de nombreux créateurs de modèle avaient élevé, en Bretagne, de telles réductions d'un type paysan au statut de thème esthétique, d'autres en firent de même pour l'ensemble des pratiques et des coutumes que de nombreux commentateurs avaient attaché à certaines aires géographiques et par là même à leurs populations (c.f. ill. 84). En composant de telles images, ces créateurs opérèrent alors une simplification d'une réalité humaine afin de mettre en scène un quotidien agraire figuré comme traditionnel et surtout reconnu comme une vérité historique intangible.

Les créateurs bretons, comme les décorateurs de Ciboure, et en Alsace Henri Loux et l'illustrateur Jean-Jacques Waltz (dit Hansi 1873 – 1951 ; c.f. annexe 1 ; ill. 161 – 164) reprirent ainsi les modèles de costumes et de coiffes les plus intelligibles en opérant, de fait, une synthèse des éléments qui avaient jusque-là contribué à la définition des singularités

¹⁵² Sur René Olichon voir *Exposition régional d'art breton*, exposition présentée par le Musée de Rennes du 17 octobre au 15 novembre 1942.

¹⁵³ Le peintre Lemordant qui, selon le critique Louis Vauxcelles, avait « Pour constituer ses figures de paysans et paysannes selon la vérité typique » scruté « l'âme même de la race » (Vauxcelles 1907, p. 108).

régionales (c.f. ill. 142 – 143). Tout en glorifiant le particularisme, ils réaffirmèrent non seulement l'existence d'un patrimoine culturel local, tout en attestant de la valeur esthétique des images élaborées puisque ces dernières étaient non seulement conformes à un imaginaire collectif, mais surtout en accord avec un ensemble de discours et de représentations déjà largement diffusés sur les supposées qualités esthétiques des mœurs locales. Des qualités que l'architecte Charles Letrosne avait justement décrites dans *Murs et toits de chez nous*, en expliquant que le Pays basque était l'une

« des régions les plus pittoresques de France [...] Sur les routes circulent les attelages de bœufs à robe blonde couverts de toiles à franges et dont le joug soutient le décor des pompons bariolés. À côté, coiffés de la *boïna*, armé de l'aiguillon marche le paysan basque, chaussé d'espadrilles. Il rejoindra le soir sa paisible maison, dont le porche accueillant sert d'abri dès l'entrée. Le long de la façade s'élèvent des arbres taillés court, dont la cime étalée forme un écran et accorde aux habitants l'apaisement d'un ombrage salutaire à l'heure des grandes chaleurs de la journée. Un linteau de bois court sur le mur, joignant le porche et les deux fenêtres. [...] Le toit est à deux pentes inégales, relevé de hautes cheminées. » (Letrosne 1926, p. 187).

N'oublions pas que le régionalisme fonctionne, sur une mémoire issue d'un réel largement fantasmé, d'une démarche iconique de l'ordre du cosmétique et de l'apparence selon Marie-Christine Olmos et Jacques Leccia, en liaison avec un ensemble de poncifs qui avaient réduit certains des éléments constitutifs des singularités régionales au statut de motifs d'un supposé archaïsme des populations rurales (Olmos et Leccia 1997, p. 217). Ce supposé archaïsme qui avait conduit Charles Chassé à associer le « barde-sculpteur » Quillivic à une soi-disant pureté originelle et primitive conséquence naturelle, selon Chassé, de ses origines populaires et bretonnes :

« Quillivic qui, avait même sur Gauguin cette supériorité que, né paysan et marin breton, sans aucun mélange de sang français, il fut sans effort l'émissaire et l'interprète de toute une lignée, depuis des générations, vouée à un art paysan dont le principal but était de maintenir dans les âmes le souvenir des disparus. » (Chassé 1933, pp. 57 – 58)¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Un article publié dans *Ouest-éclair* en 1931 par Léon Le Berre fut justement particulièrement symptomatique de l'association de la figure du sculpteur Quillivic à une tradition bretonne, ici incarné par la culture druidique : « Les Bardes, qui eux aussi, il y a plus de trente ans se sont essayés à receltiser les goûts de leurs compatriotes ont acclimaté ces croix, sur le sol breton. Le barbe-sculpteur Quillivic réalisa, dans le bronze, au cimetière de Pont-l'Abbé, dès 1919, une magnifique croix ornée de tous les dessins des broderies bigoudènes et « glaziks ». » (Ablador, 1, 1931, p. 5). Deux ans plus tard, Charles Chassé expliqua dans les pages de la revue *L'Art et les Artistes* : « Quillivic est le descendant direct des imagiers de nos chapelles comme de nos brodeurs et de nos meubliers. » (Chassé 1933, p. 50).

De concert avec de nombreux peintres et sculpteurs qui avaient ainsi élevé le singularisme au rang de thème esthétique, la plupart de ces créateurs en firent, quant à eux, un motif (c.f. ill. 89, 90, 94 et 96). Les représentations de ces traits ethniques, de ces activités rurales ou de ces paysages agrestes devinrent ainsi les poncifs d'un monde archaïque et rural dont la juxtaposition formait un système symbolique articulé par la capacité de ces éléments à suggérer un ancrage ouvertement local. Des représentations qui avaient surtout pour but d'affirmer d'une ascendance perçue comme primitive et originelle. Un ancrage qui fut d'autant plus soutenu par le support même de ces représentations. Ces faïences ou ces grès qui avaient été reconnus, dès la fin du XIX^e siècle, parmi les expressions populaires les plus originales et qui avaient constitué, de bonne heure, l'un des principaux matériaux muséographiques des nouvelles institutions ethnographiques. Le grès notamment puisque considéré, entre tous les matériaux céramiques, comme le plus fruste, mais aussi le plus original. Joseph Stany-Gauthier, le conservateur du Musée de Nantes, publia ainsi en 1929 *L'Art Populaire Français, 1. Faïences et Poteries rustiques* tandis que le libraire Pierre-Louis Duchartre (1894 – 1983), alors chargé de mission au Musée des Arts et Traditions populaires organisa entre 1937 et 1938 une exposition au Pavillon de Marsan intitulée *Potiers et Imagers de France*. Des céramiques dont la nature même participait à l'affirmation d'une telle filiation. L'usage du grès, de la terre vernissée ou le réemploi de certaines formes d'origines populaires servirent, en effet, à de nombreux créateurs à soutenir et à renforcer ce mécanisme d'évocation d'une antiquité rurale supposée (c.f. ill. 2 – 4, 23 – 29, 40, 82 – 88). Dangar fit justement de l'association d'une matière – la terre vernissée – et de systèmes décoratifs particulièrement sommaire le véritable sujet de ces œuvres. Des sujets dont la terre était à la fois le support et le thème. Le grès et la faïence qui avaient été justement les matériaux céramiques les plus couramment employés par les anciens potiers villageois et dont on avait depuis peu redécouvert les qualités plastiques et certaines des propriétés esthétiques comme le reconnut un article publié dans la revue *L'Art vivant* en 1922 : « Il n'y a point d'art où le génie local s'exprime mieux que l'art céramique (exception faite de la froide et insipide porcelaine), où la saveur du terroir s'affirme davantage. Il n'en est aucun, également, où la force créatrice puisse se manifester plus complètement » (Mayor 1922, p. 100).

Toute la première moitié du siècle fut ainsi jalonnée d'expériences esthétiques ayant pour visée de revenir aux sources d'une création originale et non industrielle. Une démarche qui anima particulièrement Ann Dangar et Paul Beyer.

Beyer, Madoura et les *Seiz Breur* et le mythe d'une céramique primitive.

Beyer fut justement l'un des créateurs de l'époque qui poussa le plus loin ce syncrétisme entre le matériau céramique, un vocabulaire technique renvoyant à une rusticité primitive et à une certaine naïveté davantage feinte que réelle. À la fin des années 1920, le céramiste, tout en renouant avec un matériau et une cuisson emblématique des créations des anciens potiers-paysans – la poterie de grès et la cuisson au sel –, se voulut ainsi le successeur des anciens artisans berrichons. Beyer créa ainsi des formes solides, semblables à celles des poteries campagnardes dont l'expression renvoyait, selon Renée Moutard-Uldry, aux lignes logiques nées de l'usage du quotidien (Moutard-Uldry 1935 ; c.f. 29).

Nous avons justement vu comment les critiques Armand Pierhal et Renée Moutard-Uldry associèrent la figure du céramiste à celles des anciens imagiers populaires et surtout de quelles manières certaines de ses œuvres furent présentées comme les héritières d'une ancienne tradition formelle vernaculaire. Il faut dire que par l'aspect fruste des créations du potier, apparence d'autant plus soutenue par un émaillage au sel permettant de conserver la rusticité du matériau céramique conjuguée à un répertoire formel contrefaisant l'utilitaire, Beyer inventa un vocabulaire plastique dans lequel la notion de « rustique » et plus généralement celle d'« archaïsme » devinrent les véritables thèmes décoratifs des œuvres. À la suite d'une exposition à la Galerie Hébrard à Paris, un commentateur expliqua, à ce titre, que Beyer

« Depuis longtemps [...] travaillait en silence et faisant cuire des pots d'une extrême simplicité ; il se distinguait des potiers de village non pas par la matière qu'il aime fruste et naturelle, mais par l'essence à créer des formes variées, quoique toujours robustes et pour ainsi dire naïves. » (G. D. 1947)

Le mythe d'un matériau céramique, débris et symbole de travail des anciens artisans, que Suzanne Ramié mit également en œuvre à Vallauris quelques années après Beyer. La fondatrice de l'atelier Madoura, en se réappropriant les formes des vieilles poteries usuelles, conçut ainsi une gamme d'objets faits de citations et d'emprunts d'éléments propres à un langage formel emblématique l'ancienne poterie vernaculaire (c.f. ill. 27). Des emprunts qui devaient inscrire les œuvres dans une certaine veine nostalgique et susciter des images mettant en scène une rusticité populaire sublimée par la déformation, l'imitation et la reconstruction des anciens ustensiles paysans tels que les gus et les bourraches provençales (c.f. annexe 42). Des images d'autant plus validées et érigées par l'emploi des anciens émaux alquifoux qui

avaient d'ailleurs amené l'atelier à l'usage du terme de « poterie provençale » (c.f. ill. 26). Le petit atelier, employant six à sept personnes, initia donc une production plongeant aux racines même de la poterie locales. Une production que Simone Kapferer qualifia de « Provence attique française » afin de souligner l'antiquité de ces formes (c.f. annexe 42).

Cette recherche d'un primitivisme incarné par le matériau céramique conduisit également certains membres des *Seiz Breur*, sous l'impulsion de René-Yves Creston et de l'architecte André Batillat (1901 – 1965), à entamer une collaboration avec les derniers potiers villageois d'Herbignac dont il ne subsistait, en 1936, plus que trois représentants Armand (inc. – 1939) et Hippolythe Hervoch (1860 – 1940) et Joseph Dalino (1884 – 1945)¹⁵⁵. René-Yves Creston orienta ainsi ces potiers à créer des œuvres plus décoratives et surtout moins marquées par leurs destinations fonctionnelles. Les objets furent alors exposés au sein des diverses expositions d'art organisées dans les départements de Loire Atlantique, du Finistère et d'Ille-et-Vilaine à l'initiative des comités d'art régionaux, de certaines municipalités et bien entendu des différentes associations régionalistes bretonnes (Botmeur 1930, pp. 7 – 9). Par de telles collaborations, les membres des *Seiz Breur* et, au premier desquels Creston, avaient vu l'une des solutions permettant de conduire à une renaissance des expressions artistiques régionales, tout comme le moyen de retourner à une création perçue sincère et honnête. A un travail artisanal qui passait alors pour l'un des remèdes face à une progressive standardisation des biens de consommation et des objets décoratifs. Ce fut du moins la tâche que Maurice Loewé attribua, dès 1935, aux artisans « seuls capables, selon lui, de « sortir » des produits exempts de l'affreuse banalité technique » (Loewé 1935, p. 13).

L'archaïsme en théorie.

Des céramiques en accord donc avec les vues des rénovateurs bretons, tel que l'architecte costarmoricain James Bouillé qui avait justement éclairé, au cours d'une conférence donnée lors d'une exposition d'art régional organisée en 1922 à Fougères, ses vues sur la nature et l'orientation que devait suivre la nécessaire et indispensable entreprise de rénovation des expressions artistiques locales (James Bouillé conférence donnée lors de l'exposition de la Fédération régionaliste bretonne à Fougères *in* Cordis 1922, pp. 19 – 21 ; c.f. annexe 7). Cet art breton, dont la naissance avait également été annoncée dans les pages

¹⁵⁵ Voir sur les potiers d'Herbignac : « La mort du père Hervoché, l'un des derniers potiers » *in* *Ouest-éclair*, daté du 30 octobre 1937, p. 7.

de la revue *Kornog* sous la plume de René-Yves Creston, se voulait donc moderne, mais était avant tout une réaction à une certaine excessivité décorative (Creston « Vers un art national breton moderne » in *Kornog* 1928, n° 1 . c.f. annexe 47). Afin d'éviter les copies, les créateurs bretons furent donc appelés à revenir aux sources archaïques d'un art celte et paysan présenté harmonieux et exigeant. Dans ce numéro de *Kornog* d'ailleurs, Maurice Facy, le chroniqueur de la *Bretagne touristique*, formalisa d'ailleurs un lien que l'on voulait tangible entre l'art breton et l'art celtique. Maurice Facy qui, quelques années auparavant, avait déjà mis en garde les lecteurs de la revue *Brittia* contre les développements d'un cubisme perçu comme un industrialisme nivelant les singularités locales (Facy 1912, pp. 89 – 94). Pour assister à la naissance d'un art en accord avec les « Celtes d'Armorique » selon Bouillé, d'un « Art Breton Moderne » selon Creston, la revue *Kornog* fit alors « appel à toutes les bonnes volontés à condition toutefois qu'elles se doublent d'un minimum de sentiment artistique breton et moderne » :

« Nous sommes une nation, et au même titre que les autres nations, nous prétendons avoir le droit et la liberté de créer et de développer chez nous un art et des conceptions nationales qui puissent produire des œuvres conformes à notre esprit, à nos goûts de Bretons. » (« Manifeste de Kornog » in *Foi et Bretagne*, n° 25, septembre 1928, pp. 228 – 229).

La revue *Kornog*, *dastumadenn skeudennek arzou Breiz* (revue illustrée des arts bretons), devenue, depuis peu, l'un des principaux organes de communication du groupe de l'*Unvaniez Seiz Breur* fut ainsi le lieu de la théorisation d'un art breton qui se voulait à la fois renouvelé et authentique. Cette revue fut surtout l'un des moyens les plus sûrs trouvé par René-Yves Creston d'affirmer sa main mise sur le mouvement artistique breton comme s'attacha à la démontrer en 1995 Daniel Le Couédic dans *Les Architectes et l'idée bretonne* (Le Couédic 1995, pp. 431 – 436). Pour cela, Creston réunit dans le comité de *Kornog* les principaux acteurs et figures d'un courant réformateur armoricain qui ambitionnait de voir les artistes et les artisans régionaux en finir avec ce que l'on considérait comme une influence artistique parisienne et des formules décoratives surannées. Des personnalités au rang desquelles se trouvait James Bouillé, Maurice Facy, Maurice Duhamel Roparz Hemon (1900 – 1978). Ces artistes et ces critiques qui rêvaient de voir la Bretagne sortir de sa passivité et qui avaient souhaité assister à la naissance d'un art véritablement local et moderne¹⁵⁶. Une

¹⁵⁶ Creston qui avait proposé, dès le début des années 1920, plusieurs modèles de séries d'assiettes à Jules Henriot ce qui l'engagea dans une véritable collaboration avec la faïencerie de Locmaria (voir Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels Modernes, Paris, 1925 liste des récompenses, Imprimerie des

expression artistique qui devait contribuer au développement d'un mouvement dont le « Manifeste de Kornog » rédigé, en 1928, par Creston en avait formulé et précisa la démarche (c.f. annexe 47).

Etre celte ou du moins breton, moderne et régional passa ainsi pour les initiateurs du mouvement de rénovation artistique armoricain par une nouvelle conception esthétique qui devait amener les anciens artisans populaires sur le chemin de l'expérimentation artistique. Une voie assurant de la sorte un socle de légitimité aux créations bretonnes, mais surtout qui avait pour visée de perpétuer le mythe d'une création sincère, originale et moderne.

D'une création « authentiquement populaire », qui serait également décorative et surtout en accord, en Bretagne, avec les vues des réformateurs bretons sur la question de l'emploi des ornements géométriques et du recours à certains motifs figuratifs ou, au Pays basque, conforme aux vues des architectes et des théoriciens du style néo-basque quant à la nature des ornements employés par les artisans du nouveau style régional (c.f. ill. 56). Des objets donc dans lesquels les éléments décoratifs, les thèmes et plus encore le rendu plastique devaient être en harmonie avec ce que les théoriciens d'une « renaissance régionale » avaient présenté comme authentique.

6.2. D'un « primitivisme rustique » à la symbolique régionale. Pour la constitution d'un musée de l'imaginaire.

Cette recherche d'un archaïsme et d'une authenticité élevée au rang de valeur esthétique fut ainsi l'enjeu d'une vaste réflexion, autant menée en Bretagne par les artisans de la rénovation des arts armoricains, qu'au Pays basque par les théoriciens d'un courant esthétique que Philippe Veyrin désigna du terme de « style néo-basque » (Veyrin 1934). Elle déboucha souvent dans le domaine des arts du feu sur la composition de systèmes décoratifs généralement articulés par la juxtaposition des signes et des symboles les plus évidents d'une appartenance régionale. Un tel assemblage permettant, de fait, une compréhension immédiate des images composées, une intelligibilité d'autant plus soutenue par leur réduction à ce qu'elles avaient de plus fondamentales. Dans leurs représentations d'une Bretagne, d'une Alsace, d'un Pays Basque immémorial ou plus généralement d'un ensemble de traditions formelles, ces créateurs ne visèrent pas, en cela, seulement l'élaboration d'un décor en accord avec une imagerie régionale et fonctionnant comme un symbole d'une soi-disant authenticité

primitive des arts régionaux, mais surtout à établir une image archétypale et synthétique des caractéristiques les plus intelligibles des régions représentées. Des images qui renvoyèrent autant à un ensemble de discours jusque-là produits sur les singularités locales, ainsi qu'aux motifs les plus évidents d'un imaginaire régional. De tels objets n'ayant, en réalité, plus qu'une finalité, celle de devenir les emblèmes d'un certain primitivisme rural, mais également les signes d'une appartenance régionale et les bases d'une véritable logique commerciale.

La mise en scène d'une singulière simplicité régionale.

Henri Loux, Emile Long (1893 – inc. ; c.f. annexe 1 ; c.f. ill. 107, 108, 132, 163 et 164), chef décorateur de la faïencerie de Saint-Jean-du-désert entre 1923 à 1943, ou encore Jacques Le Tanneur s'efforcèrent ainsi d'établir des représentations de ces univers ruraux à partir de leurs symboles les plus évidents. Emile Long réalisa, pour cela, des représentations de paysages provençaux, lieux de projection d'une Provence rurale. Des décors dans lesquels le recours à des motifs de la ferme assurait le constat de la permanence et de l'immutabilité d'un paysage régional (c.f. ill. 107) Des images qui, dans le cas des grès de la Poterie de Ciboure, par leur composition renvoyaient à ce qu'elles avaient de plus simple et de plus fondamental¹⁵⁷. Une réduction qui conduisit surtout à la juxtaposition de figures sans communication ni véritable relation permettant à leurs auteurs de s'adresser à un imaginaire le plus large possible. Un langage métaphorique particulièrement sensible dans les décors de l'atelier basque, dans lesquels la combinaison des motifs de paysans et de constructions vernaculaires renvoyait à une simplicité rurale, métaphore d'une Arcadie contemporaine (c.f. ill. 144, 145 et 149). Ces créateurs ne cherchèrent donc pas seulement à mettre en scène un folklore régional, mais à figurer une vie rustique en parfait accord avec des descriptions littéraires qui avaient vu dans les paysans régionaux les garants d'un ordre établi et séculaire. Ces survivants des primordiales races, selon Camille Lemonnier (1844 – 1913) :

¹⁵⁷ Jacques Le Tanneur collabora d'abord comme illustrateurs avec plusieurs journaux dont *Le Tout élégant*, *L'Ouvreuse*, *Théatra*, *Le Grand Tourisme*, *L'Almanach Gascon*, *La Liberté*, *La Vie Bordelaise*, *La Petite Gironde*. Il fut président d'un groupe littéraire et artistique nommé *Divona* puis, à partir de 1924, du cercle de conférence bordelais *Les Jeudis littéraires*. Il publia, en 1932, *A l'ombre des platanes. Chronique des provinces basques* avec la Librairie Raymond Picquot de Bordeaux qui fut préfacé par Francis Jammes. Quant à Emile Long, il fut élève à l'école des beaux-arts de Marseille, il fut choisi pour décorer en 1924 le grand plat offert au maire de Marseille Siméon Flaissières (1851 – 1931) et le service à bouillabaisse, plus tard, offert au Maréchal Pétain

« A vous
gens de la terre,
Ruffians et pâtiras,
Pouacre engeance,
O survivants des primordiales races,
Et des mornes édens » (Camille Lemonnier, *Ceux de la glèbe*, 1885)

Des figures qui étaient donc devenues les symboles d'une antiquité agrarienne et dans lesquels le critique, Emile Nicolas, avait, à la fin de la première décennie du XX^e siècle, reconnu le seul moyen de sauvegarder la cohésion et l'unité de la nation (Nicolas 1904). Toutefois ces physionomies rurales étaient également devenues les paraboles d'une vie simple et immuable soutenues en cela par la plupart des discours produits sur les particularismes régionaux que par une entreprise de « synthèse des provinces françaises » qu'avaient opérée, selon Henri Clouzot et Pierre-Louis Duchartre, la plupart des peintres et des sculpteurs nationaux (Clouzot et Duchartre 1937).

Ces particularismes devenus symboles d'une antique simplicité, au Pays basque et en Bretagne, devinrent des lieux communs des descriptions conduites sur les populations régionales et qui, plus largement, s'infiltra jusque dans une littérature critique¹⁵⁸. Un article publié dans la *Revue des beaux-arts* consacré à l'exposition de 1909 du sculpteur Quillivic à la galerie Berheim jeune à Paris et dont plusieurs des œuvres présentées furent, par la suite, éditées par la faïencerie Henriot fut, à ce titre, particulièrement symptomatique de l'association des œuvres du sculpteur à un archaïsme incarné par les populations locales :

« Dans les figures de bretons, en marbre, en grès ou en pierre, qu'il expose à la galerie Berheim jeune, M. René Quillivic a moins cherché le sens architectural de la forme humaine que sa valeur expressive pour l'énoncé de sentiments simples et généreux.

Pour cette destination d'élémentaire psychologie, nulle race n'était plus qualifiée que cette race de Bretagne, si vieille et si immobile. À peu près seul, parmi tous ceux de France, son type ethnique est resté primitif : il possède les caractères essentiels à l'extériorisation des sentiments spontanés, de ceux qui touchent de tout près aux manifestations de la sensibilité animale. Le type, c'est encore le signe des instincts collectifs, la marque du naturel classement zoologique. L'individualité, en s'affirmant chez les hommes de même origine, tend à l'abolir. L'interpénétration des peuples l'a partout altéré. » (Anonyme 1909, p. 2).

¹⁵⁸ Émile Hamonic (1861 – 1943), peintre, photographe et membre de l'Union Régionaliste bretonne, édita ainsi entre 1906 et 1909 les travaux de Jean-Marie Le Doaré mettant en scène une soi-disante singularité bretonne dans ses traits les plus singularisateurs (voir François de Beaulieu et Dominique Le Doaré, *Cent ans de photos le Doaré. Archives Jos Le Doaré*, Douarnenez, Chasse-Marée, 2004). Selon Denise Delouche, le couple Le Doaré édita ainsi plus de mille clichés qui installèrent des représentations d'une Bretagne sur le socle du particularisme ethnologique (Delouche 1988 pp. 172 – 175).

Un particularisme qui avait souvent conduit les populations locales à être présentées comme des êtres simples que de nombreux créateurs s'étaient justement évertués à mettre en scène (c.f. ill. 72 et 73). Ce fut du moins ce qu'expliqua Jean Chabosseau, en 1929, à propos de l'œuvre du sculpteur Quillivic :

« Il est préférable de procéder par plans simplifiés ; on obtient, de la sorte des œuvres qui s'apparentent à la fois à la statuaire la plus moderne et aux œuvres si étonnamment synthétiques de la belle époque de l'art armoricain, c'est-à-dire le Moyen Âge. » (Chabosseau 1929).

En reprenant les éléments les plus significatifs d'un discours largement diffusé sur les particularismes locaux, les créateurs amenèrent alors leurs créations à être entendues comme des objets témoins de ces singularités vernaculaires. Comme des fragments d'une mémoire collective qui avait justement vu dans ces anciennes communautés rurales les reliques d'un monde agraire¹⁵⁹. Des fragments qui, selon Godbarge, avaient été affinés « par des siècles de civilisation » et que les « qualités de la race » et « les intérêts ataviques » avaient contribué à être élevés au rang de thèmes artistiques (Godbarge, 2, 1931, p. 77).

Les créateurs, en réduisant alors la dimension narrative des systèmes décoratifs et en représentant ces « qualités de la race », élaborèrent des représentations qui permettaient une reconnaissance et une adhésion quasi instinctives. Une identification rendue d'autant plus efficace par l'émergence d'une mythologie régionale qui s'était, depuis peu, substituée aux évocations d'une antiquité classique¹⁶⁰. Les paysans régionaux transformés en héros d'un passé idéalisé devinrent alors les motifs d'un musée de l'imaginaire dans lequel l'ensemble

¹⁵⁹ Maurice Halbwachs a justement montré dans *La mémoire collective* que la mémoire individuelle n'est pas entièrement isolée et fermée. Selon lui, en effet, « Un homme, pour évoquer son propre passé, a souvent besoin de faire appel aux souvenirs des autres. Il se reporte à des points de repères qui existent hors de lui, et qui sont fixés par la société. Bien plus, le fonctionnement de la mémoire individuelle n'est pas possible sans ces instruments que sont les mots et les idées, que l'individu n'a pas inventés, et qu'il a empruntés à son milieu. » (Halbwachs 1997, p. 98). Un fragment qui confrontait donc surtout chaque individu à sa propre utopie rustique. François Walter reconnut justement, dans *Les figures paysagères de la nation Territoires et paysages en Europe*, que « Durant le premier tiers du XIX^e siècle, les costumes paysans acquièrent une fonction quasi emblématique dans les recueils de planches auxquels collaborent de nombreux peintres et écrivains renommés comme Daumier, Meissonnier ou Balzac. Très proche de la physiognomonie et de la phrénologie de Gall et de Spurzheim, cette série [*Les Français peints par eux-mêmes*, recueil de l'éditeur Curmer publié entre 1840 et 1842 Paris, 1840 – 1842, 8 vol.] propose une sorte de catalogue des ethnotypes provinciaux. » (Walter 2004, p. 226).

¹⁶⁰ Le critique Gustave Geoffroy reconnut ainsi à propos du plafond du théâtre de Rennes commandé en 1912 à Lemordant : « Voici même Apollon... c'est un Apollon breton, un joueur de biniou... il est juché non au fronton d'un temple, mais sur une arête de pierre qui émerge du ciel et des nuées et qui est peut-être un des sommets du cirque des montagnes d'Arrée » (Geffroy 1912, pp. 211 – 217, voir *Esquisses et études pour le plafond du théâtre de Rennes 1912-1914 par Julien Lemordant*, Musée de Rennes, 1er juillet-30 septembre 1967 in Delouche 1988, p. 198 ;).

des traits distinctifs de l'altérité des terroirs nationaux avait valeur de thèmes esthétiques et renvoyaient à une simplicité régionale abondamment célébrée.

La logique régionaliste en opération : l'évolution des vues architecturales dans les décors de la faïencerie Utzschneider et Cie.

Une simplicité régionale que l'illustrateur Henri Loux célébra à loisir dans les décors qu'il réalisa pour le service *Obernai* (c.f. ill. 163 et 164). Henri Loux réalisa ainsi 53 projets de cartons pour la faïencerie Utzschneider et Cie de Sarreguemines¹⁶¹. Des cartons qui encore aujourd'hui sont considérés comme des témoignages permettant de « découvrir, selon Paul-André Befort et Fernand Gastebois, la richesse et la variété des couleurs des costumes alsaciens aux alentours de 1900. » (Befort et Gastebois 1985, p. 16). En 1902, la faïencerie Utzschneider, à la recherche de nouveaux décors, s'adressa par l'intermédiaire de Paul Linder aux membres du Cercle Saint-Léonard et notamment à Charles Spindler et Gustave Stoskopf qui proposèrent la candidature de l'illustrateur issu d'un creuset régionaliste militant formé après la destruction de la Bibliothèque de Strasbourg et de la mise en place d'une politique culturelle de l'Empire Germanique. L'administration de l'Empire s'était, en effet, attachée à la restauration de la région en offrant notamment des bourses aux jeunes étudiants et artistes d'Alsace afin qu'ils puissent suivre un enseignement artistique en Allemagne. Afin de s'opposer à une telle influence, de nombreux cercles artistiques ouvrirent leurs portes, la Société des Amis des Arts de Strasbourg (fondée en 1832 par Théophile Schuler 1821 – 1878) reprit ses expositions dès 1874 et, deux ans plus tard, la Société Industrielle de Mulhouse

¹⁶¹ En 1790, trois négociants en tabac strasbourgeois, les frères Nicolas et Augustin Jacoby et Joseph Fabry achetèrent un moulin à huile situé sur la rive gauche de la Sarre afin d'y installer une « poterie ». En 1799, un jeune Bavarois, Paul Utzschneider, rachète les parts d'Augustin Jacoby à sa veuve. L'année suivante, les Jacoby en difficulté financière cèdent leurs parts à Joseph Fabry et Paul Utzschneider. La société prend le nom de *Fabry Utzschneider et compagnie*. En 1812, la faïencerie emploie plus de 160 ouvriers qui font fonctionner sept fours à bois. Le 11 juillet 1838 une nouvelle société est créée, elle prend le nom *Utzschneider et Compagnie*. Sous la direction d'Alexandre de Geiger, la faïencerie prend rapidement une dimension industrielle avec la création de trois usines (entre 1858 et 1869). Le nouveau directeur y développe des produits nouveaux dont une faïence dite « opaque » qui fut décorée avec le nouveau procédé d'impression utilisant des plaques obtenues par galvanoplastie, reproductibles à l'identique et à l'infini. Le 13 juin 1913, la société est divisée en deux groupes : une société à responsabilité limitée allemande, *La Société Utzschneider et Compagnie* et une société anonyme française, *Les Etablissements céramiques Digoïn, Vitry-le-François et Paris*. La même année, Paul de Geiger décède le 30 octobre, les usines de Sarreguemines sont alors dirigées par Max Jaunez et Joseph Wintergeist (co-directeurs) et Joseph Leclerc pour la partie administrative. En Mars 1920, les deux groupes se réunissent en une *nouvelle société Faïenceries de Sarreguemines Digoïn et Vitry-le-François*, le siège de cette nouvelle société est installé à Paris 28 rue de Paradis. La famille Cazal la dirige jusqu'à la Seconde Guerre mondiale (Decker 2001).

organisa sa première manifestation. A la fin du siècle, certains artistes alsaciens, à l’instar de nombreux autres peintres, sculpteurs, décorateurs français et européens, au fait des questions à la renaissance des anciennes écoles régionales organisèrent, en 1897, le premier Salon des Artistes Alsaciens à l’hôtel de ville de Strasbourg. Ce fut dans un tel contexte qu’Anselme Laugel, établi depuis 1891 à Saint-Léonard sur les restes d’une ancienne abbaye bénédictine érigée au pied du Mont Sainte-Odile fonda le cercle Saint-Léonard en compagnie de Charles Spindler et en regroupant autour d’eux des personnalités tels Paul Braunagel (1873 – 1954), Léon Hornecker (1864 – 1924), Auguste Cammissar (1873 – 1962), Alfred Marzolff (1867 – 1936), Werner Wittich (1867 – 1937), Benoît Hartmann (1865 – 1945) et Josef Sattler (1867 – 1931), des personnalités proches des milieux artistiques alsaciens et attachées à la défense de l’identité régionale locale. Charles Spindler et Josef Sattler publièrent ainsi les *Elsässser Bilderbogen (Images Alsaciennes)* qui furent éditées de 1893 à 1896 en prélude à la *La Revue Alsacienne Illustrée*.

Loux, qui avait exposé en 1895, 1901 et 1904 au Salon de la Société des Amis des Arts de Strasbourg et en 1901 au Salon Bader-Nottin, était surtout était un habitué des réunions du *Kunschafe* – groupe fondé en 1896, pour lequel il réalisa la carte de menus de la vingt-quatrième réunion –. L’illustrateur, à Sarreguemines, élaborait donc, de concert avec la fin du procédé de l’impression lithographique sur faïence et l’émergence d’une identité culturelle locale, des décors reposant sur une mise en scène moderne d’une Alsace figurée comme « traditionnelle »¹⁶². A ce titre, la création du service *Obernai* apparaît particulièrement symptomatique des changements qui affectèrent le traitement du sujet rural entre 1880 et 1930 dans les gammes de décor de l’entreprise Utzschneider et Cie ainsi que de la modification des

¹⁶² L’illustrateur Henri Loux fut ainsi régulièrement présenté « l’artiste de l’âme alsacienne » bien que les décors qu’il réalisa pour la faïencerie Utzschneider et Cie de Sarreguemines avaient généralement été composés par la seule juxtaposition de motifs parmi les plus stéréotypés d’une Alsace rurale et traditionnelle (Befort et Gastebois 1985). Loux, inscrit en 1890 à l’école des arts décoratifs de Strasbourg, suivit trois ans plus tard les cours du peintre grec Nikolaus Gysis (1842 – 1901) à Munich avant de revenir en 1897 en Alsace. À partir de 1890 – 1895, face à un nationalisme allemand, surgit en Alsace un renouveau de la culture populaire fondé sur les traditions, les coutumes, les us et la langue alsacienne. L’illustrateur, membre fondateur de la *Société des Artistes Alsaciens et du Verband der Strassburger Künstler*, sociétaire du *Salon des Arts de Strasbourg*, du *Salon d’Art de la Revue Alsacienne Illustrée*, s’illustra alors par son militantisme en faveur de la redécouverte de l’ancien art populaire alsacien. D’un creuset antigermanique qui encouragea donc la réhabilitation et la préservation des éléments considérés comme les plus emblématiques d’une culture alsacienne figurée comme traditionnelle. Tandis qu’en 1900 furent publiés les premiers recueils de poésie alsacienne des frères Matthis, le Musée Alsacien fut ouvert, deux ans plus tard, à l’initiative des docteurs Pierre Bucher (1869 – 1921), Alfred Kassel, Ferdinand (1862 – 1936) et Léon Dollinger, de Gustave Stoskopf, d’Anselme Laugel, de l’historien Fritz Kiener (1874 – 1942), de l’archéologue Robert Forrer (1866 – 1947) et de Charles Spindler. Ce dernier qui avait créé en compagnie de Laugel la *Revue Alsacienne Illustrée* et qui avait participé à la fondation de la Maison de l’Art Alsacien en 1905. Ce mouvement en faveur de la culture populaire alsacienne fut surtout largement relayée par les revues les *Nouvelles Images Alsaciennes* (fondée en 1903) et *Der Stürmer* (créée en 1901 par René Schickele 1883 – 1940).

fonctions symboliques de certains des éléments iconographiques qui avaient jusque-là contribué à sa représentation (c.f. ill. 163 et 164).

Les décors conçus par Loux ne pouvaient que trancher avec les représentations que l'entreprise Utzschneider avait initiées durant le dernier tiers du XIX^e siècle. Des images d'une ruralité souvent résumée à la figuration de personnages en costumes folkloriques et installés dans des décors souvent sommaires et schématiques. Les séries « Massif Central » et « Types Bretons », réalisées entre 1880 et 1890, représentèrent ainsi des paysans affublés des indispensables oripeaux ruraux. Figures allégoriques d'un monde rural encore perçu comme étrange et singulier. Les créateurs de ces images les avaient ainsi agrémentés de légendes et de blasons permettant d'attacher les décors à un terroir spécifique. Un processus d'inscription semblable à celui qu'Emile Gallé mit en œuvre dans ses premières productions de faïence réalisées à Lunéville. Ces créations, dans lesquelles le verrier recourut à l'héraldique et à certains symboles spécifiques de la Lorraine tels que la croix à double traverse. A Sarreguemines, dans chaque carton réalisé fut ainsi disposé les armoiries des principaux chefs-lieux de la région et des mentions, telles que « Paysannes des environs du Mont Doré » ou qu'« Ecoliers de l'île de Groix ». Des mentions qui, tout en explicitant la scène représentée, avaient surtout pour fonction de soutenir l'évocation d'un certain ancrage local, et d'installer les décors dans une réalité géographique tangible.

Néanmoins, à la fin du XIX^e siècle, ces légendes et ces blasons disparurent des décors proposés par la faïencerie au profit de motifs de maisons alsaciennes à colombage et de paysans en costumes folkloriques. Les décors conçus par Henri Loux montrèrent donc invariablement deux sortes d'habitats : d'une part les maisons à colombages avec pignon sur rue et des constructions recouvertes d'un enduit blanc. Dans le décor dit *Soir d'hiver dans un village* (inspiré de l'aquarelle de Loux intitulée *Winterowe* présentée en 1906 lors d'une exposition organisée à la Maison des Rohan à Strasbourg), Loux représenta des constructions rappelant celles de la région de Rountzenheim. Henri Loux fut suivi, quelques années plus tard, suivi par Hansi et plusieurs créateurs tels Géo-Fourrier Jean-Baptiste Laffargue (1897 – 1944 ; c.f. annexe 1 ; c.f. ill. 123 -128) ou Dorette Muller (1894 – 1975). Elève d'Emile Schneider (1873 – 1947) et de Josef Kaspar Sattler (1873 – 1931) à l'école supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, cette dernière développa des thèmes décoratifs particulièrement proches de ceux de Hansi en figurant notamment des enfants alsaciens (c.f. ill. 162)¹⁶³.

¹⁶³ Emile Schneider, au cours de son intérim à la direction de l'école supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, avança ainsi des positions clairement régionalistes en s'élevant contre la « germanisation de l'art régional ». Il appela de ses vœux l'épuration du corps professoral composé en grande majorité d'Allemands, au motif

Devant l'absence d'un art alsacien vernaculaire suffisamment caractéristique et distinctif, il avait été indispensable pour Loux et les autres décorateurs de la faïencerie de mettre en scène une certaine tradition locale ou du moins ce qui avait été présenté comme tel. Une tradition qui ne procédait pourtant d'aucun véritable précédent populaire. En 1926, l'architecte des monuments historiques Paul Gélis (1887 – 1975) avait justement reconnu dans l'introduction d'un recueil de planches consacrées au mobilier alsacien :

« On ne trouve pas en Alsace, comme dans la plupart des autres régions, un style résultant des conceptions de plusieurs siècles, suite d'une longue tradition. On est toutefois en présence de certains caractères particuliers, résultant de l'empreinte du pays, du tempérament et des habitudes des habitants, constituant ainsi un style régional, se distinguant nettement des productions artistiques des autres régions. » (Gélis 1926)

Afin de remédier à l'absence d'un « style vernaculaire alsacien », Loux recourut donc à ces représentations de maisons à pans de bois renvoyant à une image d'une Alsace prospère et rurale (c.f. ill. 164). Des images d'autant plus innovantes que les décors conçus par l'illustrateur alsacien furent les premiers cartons composés de plus de huit couleurs différentes. Des décors dans lesquels l'inscription dans une tradition décorative locale se fit par la reproduction des créations populaires qui étaient alors considérées comme les plus typiques et les plus symboliques¹⁶⁴.

Suivant l'exemple de Loux et de l'usage qu'il fit des motifs de constructions vernaculaires, l'illustrateur d'origine basque Jean-Baptiste Laffargue (dont le beau-frère Louis Vion était directeur commercial de la faïencerie de Sarreguemines), réalisa également pour l'entreprise des décors qui renvoyaient à une tradition architectonique dont les représentations conférèrent au symbole (Azoulay 2005, p. 176 ; c.f. 123 – 128). Dans le service *Ramuntcho*, Laffargue mit ainsi en scène une nouvelle géographie basque, non plus établie sur des

que : « Tout ce monde est avant tout d'une mentalité trop différente de la nôtre, et sa compétence artistique et pédagogique n'a jamais pu satisfaire les besoins de notre cause artistique régionale. L'enseignement de l'école a trop pâti de cette influence étrangère pour que nous ne reconnaissions pas la nécessité d'une épuration. » (Voir Nelly Koenig, *L'Ecole des arts décoratifs de Strasbourg de 1919 à 1939. Entre méthodes allemandes et méthodes françaises*, Thèse, Ecole nationale des Chartres, 2012).

¹⁶⁴ Thérèse Lavauden expliqua « L'Architecture rustique en Provence », l'interaction entre les constructions locales et leurs terroirs d'origine et plus particulièrement le rôle qu'avaient joué les architectures vernaculaires dans l'émergence d'un style régional original: « Pour donner naissance à un art régional singularisé, un territoire doit réunir un certain nombre de caractères qui détermineront le tempérament de ses artisans. L'architecture, devenue peu à peu un des thèmes les plus hardis et les plus luxueux de l'imagination humaine, n'en demeure pas moins une entreprise d'utilité fondée sur une série de contraintes, qui, sur une terre et dans un climat donnés, ont limité la fantaisie des créateurs, et leur ont interdit les recherches spéculatives auxquelles peuvent se livrer le peintre et le musicien. L'art de construire étant issu d'un rapport entre le sol et son habitant, sera soumis à une double condition ; la condition géographique et la condition ethnique. Leur réaction l'une sur l'autre créera des types originaux, des modèles sédentaires, dont la beauté nécessairement alliée à leur convenance, sera intransmissible ailleurs » (Lavauden 1930, p. 166).

données d'ordre géographique, mais qui procédait d'une évocation d'un art régional à partir de la représentation de ses traditions architectoniques (c.f. annexe 40). De ces fermes euskariennes qui étaient justement considérées comme l'une des expressions les plus abouties de l'art populaire basque. Philippe Veyrin avait d'ailleurs expliqué dans *Gure Herria* que l'*etxe* était l'« une des créations les plus originales, les plus belles, les plus utiles du génie euskarien » (Veyrin 1922, p. 75). Un processus d'attribution de valeurs esthétiques et identitaires que l'architecte André Pavlovsky (1891 – 1961), malgré son opposition à toute concession à un certain pittoresque régional, avait également contribué à théoriser :

« Le Pays basque, plus peut-être que n'importe quelle autre région de France, a déjà tellement été chanté par nos poètes, ceux du terroir et ceux d'ailleurs, que je ne m'attarderai pas sur la beauté de ses sites. Dans ce paysage enchanteur, la silhouette de la ferme basque domine, apportant par son architecture dépouillée un élément fondamental du folklore. [...] Son aspect est rustique car les matériaux qui ont servi à son édification sont simples ; néanmoins elle a une majesté incontestable où se reflète la race belle et orgueilleuse de son bâtisseur. Ses matériaux proviennent du pays lui-même : moellons, tuiles creuses et briques ont été extraits et fabriqués sur place » (Pavlovsky 1961, pp. 89 – 90).

Laffargue représenta ainsi un Pays basque, vidé de ses occupants. Un terroir autant symbolisé par le quadrillage géométrique bleu et rouge apposé sur les marlis du service – allusion à la tradition textile euskarienne – que par ces vues architecturales et ces mentions toponymiques attestant de l'origine et d'une supposée authenticité des cartons réalisés (c.f. ill. 123 – 128 ; c.f. annexe 49). Dans ces décors, les constructions vernaculaires furent, en cela, élevées au rang de thème esthétique, un thème qui renvoyait aux dernières traces visibles de ces antiques communautés agraires. Ces constructions vernaculaires qui avaient été présentées, à l'instar des populations locales, comme l'incarnation de la continuité historique d'une population basque, mais également de la pureté de ses expressions et de l'immutabilité de ses traditions¹⁶⁵. Ces *etxe* garantes d'une civilisation pourtant disparue qu'un regard exogène avait, au Pays basque, souvent diminué à un modèle esthétique dans lequel il avait projeté ses fantasmes d'exotisme rural et l'avait, en cela, réduit à un « signe ». Un signe supportant autant des valeurs esthétiques qu'incarnant l'historicité de la « civilisation basque ». Un article publié en 1937 dans *La Construction Moderne* fut, à ce titre,

¹⁶⁵ C'est-à-dire les trois séquences qui avaient contribué, selon Pierre Bidart, à élever les créations vernaculaires au rang de symboles des valeurs traditionnelles agraires et plus généralement à faire du populaire l'incarnation « la plus proche, la plus sensible et la plus intelligible du primitif » (Pierre Bidart, « Ethnographie et esthétique des traditions populaires basques dans les concours de poésie basque » in Antoine d'Abbadie 1897-1997. Congrès International. (Hendaye, 1997). - Donostia : Euskolkaskuntza ; Bilbao : Euskaltzaindia, 1998, p. 264).

particulièrement révélateur de ce processus d'attribution de valeurs artistiques et identitaires aux anciennes constructions populaires¹⁶⁶.

Les reproductions de ces anciennes constructions vernaculaires participèrent ainsi non seulement de la conservation de ce que l'on considérait alors comme procédant du domaine patrimonial populaire, mais renvoyèrent surtout aux notions de tradition et de continuité esthétique propres à des terroirs artistiques pourtant déjà disparus. Ces motifs qui avaient jusque-là servi à installer et à valider les représentations d'une ruralité souvent fantasmée devinrent ainsi les symboles de l'âme de ces peuples primitifs comme l'expliqua Nicole Buchat en 1944. Cette dernière, dans un article intitulé « Métiers d'art » publié dans la revue *Formes et couleurs*, expliqua donc

« La couleur d'une région, l'aspect des toits ont beaucoup d'attrait. Ils sont un peu de l'âme du pays qui transparait, tuiles vertes du Maroc, vieilles tuiles briques foncé un peu moussues des environs de Paris, tuiles émaillées sur les toits de Bourgogne, que nous aimons pour ce mélange de vert un peu délavé et de rouge foncé et pour le charme particulier qu'elles donnent au pays, avec la saveur d'un arrière goût de terroir. Les objets et les tons d'un pays sur lesquels la lumière joue et se reflète sont peut être ce qui frappe le moins au premier abord, mais ce sont eux qui créent l'atmosphère dans laquelle nous baignons et d'où chaque détail se décante aussi. » (Buchat 1944, p. 94).

Plusieurs années après les premières « séries rurales » réalisées à la fin du XIX^e siècle Sarreguemines ou l'invention du « genre breton » en Bretagne, des peintres et des illustrateurs reprirent donc des dispositifs iconographiques déjà éprouvés, tout en les réduisant considérablement. Ces artistes élaborèrent en cela des représentations d'un univers régional ne reposant uniquement sur certains de ses éléments reconnus parmi les plus symboliques ou les plus emblématiques.

¹⁶⁶ Dans celui-ci son auteur expliqua « La maison est éminemment une œuvre folklorique, car si elle est d'abord constituée par la vie physique de l'homme et par son labeur quotidien, elle est modelée par son ingéniosité et son industrie et toute imprégnée, à travers les plus anciennes traditions, de ses aspirations morales et sentimentales. Dans chaque pays : mot que j'emploie de préférence à région, s'est élaboré un type de maison qui réalise l'accord entre l'homme, son activité, sa vie sociale et intellectuelle et la nature ; et cet accord est presque toujours l'accord parfait. Tous ces types de maison ne sont que des variantes d'un fond commun d'organisation qui répond à un fond commun chez l'homme de nécessités vitales et d'aspirations : sécurité, repos, vie familiale. Autour de ce dispositif central, le métier, les conditions particulières d'une exploitation rurale, l'état social ont ordonné le plan et les volumes. Les qualités, les propriétés des matériaux locaux, le climat ont donné à la structure sa physionomie ; enfin dans la modénature se marque le génie propre à chaque groupe. » (J. F. 1937, p. III).

Le Paysan régional nouveau primitif national.

Aussi, tandis que Jean-Baptiste Laffargue fit des représentations de ces anciennes constructions populaires les supports d'une évocation d'une certaine authenticité rurale, d'autres décorateurs, conformément à une opinion qui avait réduit les populations rurales au rang d'emblème d'une certaine rusticité primitive, recoururent à la figuration de paysans en costumes folkloriques afin de suggérer un certain attachement avec un univers rural figuré comme séculaire et immémorial. Marcel Zahar (1898 – 1989), fervent détracteur d'un régionalisme architectonique qui avait, à l'aube des années 1930, déjà sombré, selon lui, dans des formules faciles, avait ainsi expliqué en 1929 que les véritables acteurs et révélateurs du pittoresque local étaient justement les paysans. Dans un article intitulé « L'Architecture vivante. Réflexions sur le pittoresque régionaliste. M. Paul Abraham et le régionalisme. Le sanatorium de Plaine – Joux au Mont – Blanc » publié dans la revue *L'Art vivant*, le critique expliqua ainsi :

« Les maisons primitives nous paraissent gracieuses ; leurs apparences, représentées par quelques exemplaires pieusement conservés, réjouiront encore les générations futures ; mais nous ne pensons pas qu'elles constituent le principe fondamental de l'originalité d'une région. Ce serait faire peu de cas des ressources essentielles du pays. Les impressions de beauté sont constamment prodiguées par la nature ; les cultivateurs, plus que les architectes, sont les agents actifs du pittoresque régionaliste. » (Zahar 1929, p. 639)¹⁶⁷

A une époque qui avait vu se désagréger les anciennes communautés rurales, il était donc apparu urgent de réinventer et de fixer certains des traits caractéristiques des identités locales. Cela d'autant plus que suite aux différents inventaires et recueils d'une discipline ethnologique qui procédait désormais d'une véritable réflexion sur l'originalité des expressions populaires, certains des principes déterministes qui avaient attaché un ensemble de coutumes, d'expressions et de traits populaires à une aire géographique spécifique avaient, depuis peu, été contredits. Des personnalités telles qu'Arnold Van Gennep, Adolphe Riff en Alsace ou Philippe Veyrin au Pays basque reconnurent, en effet, que plusieurs des pratiques décoratives régionales ainsi que diverses coutumes locales, que l'on avait jusque-là

¹⁶⁷ Selon Zahar « les moulins pittoresques sont des accessoires qui comptent moins dans le tableau que l'on veut bien le croire. Le regard est surtout sollicité et séduit par de plus larges harmonies. Le véritable caractère de la région est révélé et perpétué par des principes naturels infiniment plus importants que les précaires entreprises humaines. Les constructions se plaquent sur un paysage en motifs généralement périssables ; en se renouvelant elles adoptent des styles qui ressentent la loi de l'évolution. » (Zahar 1929, p. 639).

considérées et présentées comme distinctives d'une aire géographique spécifique, avaient néanmoins été retrouvées sur d'autres franges du territoire. En 1925, le conservateur du Musée du Bourg, Alphonse Germain (1861 – 1938), expliqua ainsi dans *Le Mobilier Bressan. Ensembles et détails* :

« La plupart des meubles provinciaux relèvent des styles créés et développés à Paris : leurs caractères particuliers, ils les doivent aux modifications que tant d'artisans se permettaient en reproduisant un ouvrage. [...] Les meubles de Bresse sont presque tous d'inspiration mâconnaise ou lyonnaise et, pour les temps lointains, il est parfois difficile de les distinguer de leurs modèles » (Germain 1925, p. 3).

Par ailleurs, Van Gennep, qui considérait comme essentiel de relier l'analyse des faits à leur contexte social, spatial et temporel, s'était opposé à certains procédés folkloristes qui avaient consisté à extraire des rites, des pratiques et des coutumes populaires de leur contexte de production. Selon lui, considérer ces éléments isolément sans tenir compte ni de leur aire de diffusion ni de leurs origines, n'amenaient qu'à affecter leur compréhension au sein d'un ensemble global fait d'échanges et d'imitations¹⁶⁸. En 1930, Marc Bloch (1886 – 1944) s'était également alarmé de tels découpages culturels hérités du siècle précédent et qui ne tenaient pas compte d'une réalité géographique et humaine :

« Cet art populaire, cela va de soi, est essentiellement régional. D'où, pour chaque étude, un nouveau problème de frontières, topographiques cette fois. Je suis un peu inquiet, je l'avoue, de voir apparaître, à la fin du présent volume, comme un schéma proposé aux recherches, une « carte des anciennes provinces de France », de ce type tout factice qui encombre encore les atlas scolaires, où du moins cette simplification peut avoir son excuse. Faut-il le répéter, après tant d'autres ? La plupart de ces pseudo-provinces n'ont jamais eu d'existence véritable, pas même, le plus souvent, d'existence administrative. La réalité vivante est autrement plus complexe que ces cadres tout faits. C'est l'examen de chaque phénomène humain qui doit, au chercheur qui s'y attache, fixer les limites de l'étude, dictées par le phénomène lui-même ; et s'il y a coïncidence entre les aires d'extension

¹⁶⁸ Van Gennep reconnut justement dans « Notes sur le décor de la poterie populaire savoyarde » puis dans *Les poteries populaires décorées de la Haute-Savoie* que l'introduction de la poterie à engobe glaçuré longtemps perçue comme spécifique à l'artisanat savoyard avait justement été la conséquence de l'émigration de potiers d'origine Suisse, venus de Thoun et de Zurich à la fin du XVIII^e siècle en France (Van Gennep, « Notes sur le décor de la poterie populaire savoyarde » in *Revue de Savoie*, 1912, n° 3, pp. 73 – 97 et *Les poteries populaires décorées de la Haute-Savoie*, Paris, Istra, 1931). A l'instar de Van Gennep, Robert Forrer (1866 – 1947), archéologue et fondateur en 1904 du Musée Alsacien de Strasbourg, avait justement expliqué, dans l'avant-propos de *L'art populaire et l'artisanat rural en Alsace* d'Adolphe Riff, qu'« Un art populaire original, créé avec des intentions, n'a jamais existé. Là où un pareil art s'est formé, il s'est toujours développé de la déformation de l'art de la ville, résultant de l'incapacité paysanne, à reproduire le modèle d'une façon équivalente aussi bien du point de vue artistique qu'au point de vue technique. » (Riff 1945, p.3). Voir Jean-Jacques Hatt, « Hommage à Robert Forrer » in *Cahiers Alsaciens d'Archéologie d'Art et d'Histoire*, 1947, n° 128, p. 3 – 4 ; Bernadette Schnitzler, *Robert Forrer, 1866-1947, archéologue, écrivain et antiquaire*, Strasbourg, Société savante d'Alsace, Musées de Strasbourg, 1999, 213 p.

de faits d'ordre différent, elles seront révélées après coup par l'enquête et ne peuvent être, à l'avance, postulées. Notant, au cœur de l'Auvergne, un brusque passage d'un type de maison à un autre — de la maison romaine à la maison « celtique », dit l'auteur, par « convention », en vérité, mais une bien dangereuse convention. » (Bloch 1930, p. 406)¹⁶⁹.

Devant une telle remise en cause et les difficultés de circonscrire des caractéristiques véritablement originales d'un style populaire régional, la figure du paysan fut naturellement appelée à jouer le rôle d'indicateur privilégié et de synthèse des spécificités locales au même titre que l'architecture ou le paysage rural. C'est ainsi que les représentations des populations rurales et à travers elles, les différents éléments des folklores locaux, que l'on avait, de longue date, présentées comme les produits d'un sol et d'un milieu, passèrent alors pour les symboles des différentes régions françaises. Des emblèmes qui devinrent alors les poncifs d'une identité locale, dont les tenants d'un régionalisme artistique encouragèrent à la représentation et à l'adaptation. L'architecte basque Benjamin Gomez encouragea, de la sorte, les artistes et les artisans néo-basques à élaborer une conception narrative fondée sur une exploitation de toutes les ressources du registre folklorique. Le décorateur conseilla ainsi de s'inspirer « de la faune, des jeux, des coutumes » pour créer « le style de la petite Patrie landaise » (Gomez 1928, pp. 26 – 28).

Un processus d'attribution de valeurs symboliques qui contribua surtout à attacher à ces motifs d'inédites fonctions esthétiques et culturelles. De nombreux peintres, à l'image de Jean-Baptiste Laffargue et d'Henri Loux, tels que Louis Floutier, René-Yves Creston, Jacques Le Tanneur élaborèrent ainsi des décors renvoyant à un monde rural originel figuré sous les traits des populations rurales (c.f. ill. 52, 53, 54, 117 – 122, 133 – 136, 163 et 164). Un monde agraire primordial qui avait fait se confondre les figures des paysans basques, bretons ou alsaciens avec leurs terroirs d'origine. Creston dans l'assiette reproduite sous le numéro 59 du catalogue figura une telle association en en figurant une paysanne courbée sur une gerbe de blé, symbole de l'alliance intime de la terre et de ses cultivateurs (c.f. ill. 55). D'autant plus que si de telles figures renvoyaient à un ensemble de valeurs déjà largement ancrées dans une société française, elles avaient fondamentalement contribué depuis la fin du XIX^e siècle à un processus de construction identitaire au sein duquel les communautés rurales furent reconnues

¹⁶⁹ Par ailleurs, au milieu des années 1930, une idée développée par la Société de Folklore Français avait remis en cause l'idée de la pureté et surtout de l'originalité des expressions populaires. François Fosca (1894 – 1979) reconnut justement, dans un article publié dans la *Revue de folklore français et de Folklore colonial*, que « l'artisan populaire répète, tant bien que mal, les motifs que l'art savant doit aux grands artistes. Ces volutes, ces colonnes salomoniques et ces angelots que j'examinai hier dans le chœur d'une chapelle au fond d'une vallée du Valais, c'est l'écho de Michel-Ange, de Raphael et du Corrège ; écho balbutiant, mais ni voix personnelle, ni chant de la conscience collective du peuple. » (Fosca 1933, p. 234).

comme les symboles d'un État-nation composé d'une mosaïque de particularismes régionaux¹⁷⁰.

A une époque qui avait fait du mythe d'un archaïsme rural, largement forgé au cours du siècle précédent, l'assise d'une esthétique régionale inédite, ces décors contribuèrent ainsi à la diffusion d'une image désormais lissée, condensée et surtout archétypale de ces singularités régionales. Ces éléments institués en motifs d'une identité régionale qui ne correspondaient pas, ou peut-être déjà plus, à une réalité physique et humaine, mais qui étaient pourtant reconnus comme les plus représentatifs et les plus traditionnels de ces anciennes pratiques décoratives et de ces antiques coutumes locales. Ces figures, à la fois signes et symboles de l'historicité des nouvelles identités régionales, devinrent alors les motifs des nouvelles représentations des terroirs français. A ce propos, rappelons les propos d'Hannah Arendt sur la tradition : « pour autant que le passé est transmis comme tradition, il fait autorité. Pour autant que l'autorité se présente historiquement, elle devient tradition. » (Arendt 1961, pp. 17 – 40).

6.3. La mise en scène d'une Arcadie populaire et le mythe sauvegarde d'un pays de cocagne.

Ni les Bretons, ni les Basques ni les Alsaciens représentés sur les céramiques ne doivent, en conséquence, être entendus comme des individus, mais comme les symboles d'un éden régional préservé et perdu. Des symboles qui avaient pour fonction l'inscription dans une certaine imagerie régionale, ainsi que de renvoyer à un imaginaire collectif dans lequel la notion de « rustique » passait pour un synonyme de celle de « primitif ». Par des compositions

¹⁷⁰ Ces particularismes régionaux qui avaient été résumés par la notion de « petite nation » et dont la préface d'un manuel scolaire consacré au tour de France entrepris par deux frères lorrains André et Julien Volden, qui, à la suite de l'annexion de l'Alsace et la Lorraine et du décès de leur père étaient partis à la recherche d'un oncle, en avait témoigné de la portée auprès des écoliers nationaux : « La connaissance de la patrie est le fondement de toute véritable instruction *civique*. On se plaint continuellement que nos enfants ne connaissent pas assez leur pays : s'ils le connaissaient mieux, dit-on avec raison, ils l'aimeraient encore davantage et pourraient encore mieux le servir. » (G. Bruno, *Le Tour de la France par Deux Enfants. Cours Moyen*, Paris, Librairie Classique Eugène Belin, 1877, [1972], préface. Son auteur, G. Bruno (pseudonyme d'Augustine Fouillée 1833 – 1923), entreprit, par cet ouvrage, de faire des spécificités locales les jalons d'un discours symbolique conduit sur la grandeur de la nation et sur son unité. L'histoire, la géographie, la formation civique, scientifique et morale de la jeunesse y furent alors enseignées à partir d'exemples concrets choisis dans les traces, les monuments, les symboles et les personnalités reconnus comme les plus emblématiques d'une région donnée. 7000000 millions d'exemplaires en furent ainsi vendus avant 1914 (François Caradec, *Histoire de la littérature enfantine*, Paris, Albin Michel, 1977, p. 187). Voir notamment Patrick Cabanel, *Le Tour de la Nation par des enfants. Romans scolaires et espaces nationaux (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, Belin, 2007.

souvent sommaires et généralement réduites à la juxtaposition des figures aussi connotées, les créateurs s'adressèrent alors à un champ affectif à la fois large et simple dans lequel les représentations de ces univers régionaux soutenaient des valeurs supposées intemporelles, absolues et qui étaient censées plonger aux racines mêmes de l'humanité.

Sous couvert d'une nostalgie rurale incarnée par le triptyque figures rurales, paysages agrestes et constructions vernaculaires, ces images renvoyèrent donc au mythe d'une nature originelle préservée, d'une histoire finie et achevée. De par leur lisibilité et leur simplicité, la plupart de ces décors amenèrent inévitablement leurs spectateurs au cœur du mythe rural procédant de l'idéologie rousseauiste du bon sauvage. D'un mythe qui pouvait remonter jusqu'à la bataille de Roncevaux au Pays basque ou des antiques origines celtiques bretonnes et qu'incarnait, depuis la fin du XIX^e siècle, la figure du paysan. D'un paysan non contaminé par la civilisation industrielle, ne connaissant ni l'électricité ni le péché. Nous avons justement vu comment la vision légendaire de la population euskarienne de l'avocat Dominique-Joseph Garat déboucha, à travers le Congrès de la Tradition basque, sur une abondante production de discours et de textes faisant des Basques des êtres primitifs vivant libres et égaux (c.f. annexe 6). Des textes dans lesquels l'histoire locale fut généralement réduite à la fable ou au mythe et surtout dans lesquels le récit légendaire devint le principal mode descriptif des populations locales. Une vision que l'immortel Garat avait justement exprimée dans son *Éloge de Bernard de Fontenelle* prononcé en 1784 devant l'Académie de Bordeaux et dans lequel la philosophie du droit naturel, le concept de l'état de nature et de liberté originelle de l'homme furent associés à une description fondatrice de la singularité du peuple basque.

Une vision qui s'ancra donc profondément dans un imaginaire collectif et que certains commentateurs employèrent encore fréquemment tout le long de la première moitié du XX^e siècle. N'oublions que « le récit a, selon Michel de Certeau, un rôle décisif. Certes il « décrit ». Or, « toute description est plus qu'une fixation, c'est comme un acte culturellement créateur. » (Certeau 1990, p. 181). Ces textes fondateurs eurent ainsi une fonction d'autorisation ou de fondation ouvrant, de la sorte, un théâtre de légitimité aux représentations de ces univers populaires.

Par delà la disparition des traditions régionales.

Fruits d'un processus d'acculturation – « processus par lequel, selon Le Petit Robert, un groupe humain assimile tout ou partie des valeurs culturelles d'un autre groupe » –, les décors de ces céramiques renvoyaient à un ensemble de valeurs qu'étaient supposées incarner et supporter les populations rurales et certaines de leurs productions matérielles et immatérielles. Les représentations de motifs autant connotés conférèrent alors à leurs supports la fonction de souvenir. Le souvenir de ces anciennes constructions vernaculaires chez Laffargue, de ces coutumes rurales dans les décors de la Poterie de Ciboure ou des traits archaisants d'une population agraire dans les créations de bon nombre d'artistes bretons. D'une mémoire bâtie sur le constat de la perte de l'effacement des traits les plus singuliers de ces anciennes communautés agraires. Cette perte qui avait alarmé tant de commentateurs et d'écrivains tels que Robert Brasillach (1909 – 1945), Georges-Armand Masson (1892 – 1977) ou encore Pierre Drieu La Rochelle (1893 – 1945)¹⁷¹.

La reproduction de ce vaste ensemble que l'on avait désigné sous le vocable de « traditionnel » devait ainsi compenser sa perte inéluctable. C'est du moins la mission que l'on avait assignée à la plupart de ces créateurs comme en témoigne une allocution présentée lors d'une conférence de l'Automobile-Club de France rapportée dans les pages du journal, fondé par l'abbé Félix Trochu (1841 – 1910) et Emmanuel Desgrées du Loû (1867 – 1933), *Ouest-éclair* :

« Dans les arts plastiques, la Bretagne qui est aussi une admirable inspiratrice – ne suffit-il pas de citer

¹⁷¹ Robert Brasillach expliqua notamment que « Le sens du passé naît en même temps que certains êtres, d'autres ne le connaîtront jamais que sous la forme d'une nostalgie banale et fugace. » (Robert Brasillach, *Notre Avant-Guerre*, 1941). Cette perte que Georges-Armand Masson avait décrit dans les pages de la revue *Action Régionaliste* en 1936 « Sur toute la terre, la couleur locale se meurt. Elle ne sera bientôt plus qu'un souvenir. [...] Les costumes se standardisent et les âmes avec eux. Le monde a désappris le goût du pittoresque. Pour les peuples qui tirent du tourisme une part importante de leurs ressources, il y a là un grave danger. Il ne faut pas croire, en effet, que les voyageurs franchissent leurs frontières uniquement pour aller des voir des cathédrales et des musées. La plupart, au contraire, s'intéressent surtout à la vie, au tumulte des rues, à la floraison bariolée des costumes. Le jour où les belles fermières de Zelande ne se coifferont plus de grandes ailes blanches et ne porteront plus leurs plaques d'or aux oreilles, qui donc songera à prendre le bateau pour Flessingue ? [...] On protège les paysages. Il faudrait aussi protéger les paysannes contre la désaffection de leurs modes régionales. Je demande que les costumes soient classés monuments historiques. Je demande que les coiffes soient déclarées d'utilité publique. Je demande qu'on envoie dans les camps de concentration les jolies filles qui, si charmantes dans le costume de leurs grand'mères, préfèrent s'habiller comme les figures de cire des grands magasins, oubliant qu'elles sont une richesse nationale au même titre que les châteaux de la Loire ou la cité de Carcassonne. » (Georges-Armand Masson, *La femme de France in Action Régionaliste*, août 1936).

les œuvres de Lucien Simon, de Cottet, de Dauchez, de Dagnan-Bouveret, de Rivière ? – la Bretagne a vu grandir dans la gloire quelques-uns de ses fils et quelle n'est pas l'admiration des étrangers de passage dans notre région quand ils arrivent devant les peintures de Lemordant, à Quimper, et devant les monuments aux morts édifiés par ces grands sculpteurs qui s'appellent Boucher, Renaud et René Quillivic. [...] Il faut que nos compatriotes prennent conscience d'eux-mêmes ; ne laissons pas enlever par d'autres le trésor qui est le patrimoine des Bretons. » (Anonyme, 2, 1925, p. 1)

Plus encore que la sauvegarde du souvenir ou de l'héritage de ce que fut l'art populaire, la création de tels décors fut surtout présentée comme l'un des moyens les plus sûrs et l'un des plus naturels de conserver des liens avec les racines rurales de la nation. Dès 1912, un article intitulé « La Situation des Industries d'Art dans les Landes » publié dans le *Bulletin trimestriel de la Société des Sciences, lettres et arts de Bayonne* avait justement expliqué que le régionalisme appliqué aux arts décoratifs était avant tout fondé sur la « *préservation de l'originalité d'une région* » (Rosny 1912, p. 57). Une entreprise de préservation de ces sources artistiques originelles supposées que le neveu de Marcel Sembat (1862 – 1922), André Varagnac (1894 – 1983), avait qualifiée, dans un article publié en juin 1933 dans la revue *L'Action Régionaliste*, de l'expression d'« artisanat de l'esprit ». Un « artisanat de l'esprit » que Varagnac avait présenté comme un principe de probité et le moyen le plus naturel pour les sociétés rurales de survivre à un machinisme sans limites ainsi qu'à la standardisation de ces modes de vie et de ces biens de consommation (Varagnac 1933, pp. 8 – 9 ; c.f. annexe 12). Un principe de préservation qui fut d'ailleurs plus précisément évoqué à la veille de l'Exposition de 1937. En 1936, une revue régionaliste poitevine, *La Grand'Goule*, allusion à la légende du dragon de l'abbaye Sainte-Croix, avait reproduit une partie du discours de Gaston Balande (1880 – 1971) que le peintre avait prononcé lors de la réunion du Bureau de la V^{ème} Région à l'Exposition de 1937 et du comité poitevin :

« La tâche du Régionalisme ne sera pas mince, elle doit être très large. Il va falloir lutter, car plus que jamais, il faut, il est nécessaire de sauver ce qui reste de notre patrimoine artistique français dans chacune de nos régions, et en voici l'occasion.

Certainement, Messieurs, vous vous êtes tous déplacés en auto, mais n'avez-vous pas eu la triste constatation de voir partout, quand vous traversiez nos magnifiques paysages de France : des entrées de villes, des faubourgs aux quartiers tout neufs, sans styles, sans caractères, d'une standardisation lamentable, cela aussi bien en Bretagne que dans le Nord ou la Provence ; j'ajouterai même à l'étranger. [...]

Le Régionalisme veut conserver l'art, le caractère de notre région ; mais il ne veut pas non plus faire une caricature, du plagiat, non, il veut continuer la tradition par une évolution raisonnée, calculée. » (Balande 1936, p. 58).

Varagnac, dans un autre article publié dans la *Revue de folklore français et de Folklore colonial*, avait d'ailleurs reconnu dans le phénomène touristique l'un des moyens de remédier à l'effacement des traditions populaires :

« D'une part, le costume régional est de plus en plus à l'honneur parmi les divers pays d'Europe. Le tourisme, où chaque État recherche un palliatif à la crise, reconnaît dans le costume local un des objets qui piquent le mieux la curiosité du voyageur moderne. Certains États favorisent le port du costume traditionnel pour des raisons qui leur paraissent encore plus fondamentales. » (Varagnac 1936, p. 107).

De la perpétuation donc d'un ensemble de traditions qui avait surtout pour mission de légitimer l'existence de ces différentes créations régionales par delà la disparition de leurs précédents populaires. Ce processus de disparition et de résurrection qui avait justement été caractérisé par Joseph Stany-Gauthier dans *Les arts populaires français, I Faiences et poteries rustiques*. Selon le conservateur, la disparition et la redécouverte étaient des processus intimement liés, l'un procédant forcément de l'autre :

« Jusqu'à nos jours, un dédain assez accentué s'est manifesté, en effet, pour cet Art populaire dont les œuvres ont connu toutes les vicissitudes ou un profond oubli. Actuellement, il n'en est plus de même, certains esprits avisés, s'apercevant que la décentralisation à outrance, les progrès considérables des moyens de transport et de communication arrivent à uniformiser le territoire français et, par conséquent, produisent la disparition des éléments pittoresques qu'on peut encore trouver dans quelques anciennes provinces, ont cru nécessaire de jeter un cri d'alarme. » (Stany-Gauthier, 1, 1929, pp. 6 – 7)¹⁷².

Cette disparition qui fut néanmoins irrémédiablement consacrée par le mouvement de création des musées régionaux et que couronna la création du Musée national des arts et

¹⁷² Ce lent effacement que l'avocat et le journaliste Richard Dupierreux (1891 – 1957) avait également dénoncé dans les pages de la revue *L'Art vivant* en 1927 : « Or, rien n'est plus menacé que l'art populaire. Le chemin de fer, qui transpose dans les campagnes lointaines les objets fabriqués en série par les usines, les migrations sociales (la guerre, par exemple, a eu, dans ce domaine des conséquences incalculables), le café-concert et l'opérette qui étouffent la chanson populaire, tout cela, d'autres influences économiques ou sociales, font qu'en bien des pays l'art populaire est à l'agonie. » (Dupierreux 1927, p. 697). Déjà en 1923, le critique Paul Gruyer (1868 – 1930), dans un article publié aux retables bretons publié dans la revue *L'Art et les artistes*, avait expliqué qu'« Une crainte douloureuse s'empare de nous aujourd'hui, quand nous changeons à tous les avatars, à tous les dangers sont exposés les innombrables œuvres d'art – qu'elles soient taillées dans la pierre ou dans le marbre – qui parent à foison toutes les églises et toutes les chapelles bretonnes. [...] N'attendons pas qu'il ne reste qu'à la vieille Armorique que son ciel pluvieux, pour pleurer sur son passé. » (Gruyer 1923, pp. 7 – 8). Une disparition qui alarma de nombreux commentateurs et dont Philippe Veyrin se fit, également, en 1934, lors du V^{ième} Congrès d'Etude Basque : « Le plus urgent reste à faire : Relever par la photographie (ou quand celle-ci n'est pas praticable par le dessin) la majeure partie de ces productions décoratives, si nombreuses encore, mais qui tendent trop rapidement à disparaître. » (Veyrin 1934, p. 55).

traditions populaires du Trocadéro en 1937 par Georges-Henri Rivière (1897 – 1985). Au regard de l’effacement progressif des traits les plus singuliers qui avaient été attachés aux anciennes sociétés rurales et alors que leurs éléments matériels et immatériels étaient devenus les signes et les symboles de leur existence, leur reproduction, ainsi que l’exemple qu’ils étaient censés apporter aux créateurs devaient, par delà leur disparition, participer de leur mémoire et surtout attester de leur légitimité esthétique. C’est ainsi que les fermes, les danses, les coutumes, les anciennes pratiques agricoles, en remplaçant ce qu’avaient été pour la génération antérieure l’église ou encore le château, devinrent les motifs d’une mythologie rurale.

De l’intemporalité nécessaire.

Une mythologie régionale qui fut largement relayé par ces créateurs qui contribuèrent à sa divulgation ainsi qu’à sa légitimation en réunissant, pour cela, ses symboles les plus évidents et en conférant alors aux représentations conçues le caractère d’une vérité historique. Ces peintres, ses sculpteurs et ses illustrateurs conçurent donc des images renvoyant à une époque a-historique, un temps figuré comme immobile et lointain. Pour cela, ces derniers bannirent des systèmes décoratifs tous motifs pouvant trahir un quelconque ancrage temporel. Dans leurs descriptions de certaines régions côtières pourtant soumises à de profonds changements, tant les décorateurs de la Poterie de Ciboure que ceux collaborant avec les faïenceries bretonne ou alsacienne firent ainsi très rarement référence à la société balnéaire et à ses divers corollaires ou à une quelconque forme d’industrialisation des campagnes françaises (c.f. ill. 148)¹⁷³. Plus généralement, ce fut l’ensemble des mutations qui affectèrent le monde rural qui fut alors occulté. Ces créateurs préférant élaborer des évocations d’un univers local perçu comme immobile et immuable.

Dans plusieurs des cartons que le peintre landais Roger Sourgen conçut pour la faïencerie Henriot de Quimper, le peintre landais, en représentant des vues de lacs et de forêts de pins, élaborait ainsi des paysages hors du temps, portion congrue d’un imaginaire local (c.f. ill. 109 – 110). Ce motif du pin qui était alors si important dans la nouvelle iconographie landaise comme en témoignent les trois vitraux de la *Villa Guernika* d’Hossegor. Une

¹⁷³ Un plat conçu vers 1925 par la Poterie de Ciboure prouve néanmoins que le thème ne fut pas absent des gammes de décors du petit atelier basque. Mais celui-ci resta pourtant un thème marginal dans les productions de la poterie au profit des représentations de pêcheurs et de marins. Des représentations qui, elles-mêmes, furent anecdotiques au regard de la surreprésentation du monde agricole.

esthétique du fragment tenue et animée par le désir de l'artiste de remédier à une unité disparue. Ce fut justement pour représenter cette harmonie landaise incarnée par le triptyque – forêt, lac, dune – que Sourgen s'attacha à représenter des paysages hors du temps, paradigmes d'un âge d'or perdu. Ces hauts lieux régionaux qui, à l'instar des constructions vernaculaires et des populations locales, avaient été élevés au statut de symboles d'un terroir. Dès la fin du XIX^e siècle, les lacs landais et plus particulièrement celui d'Hossegor, de concert avec l'invention de la station balnéaire, firent en effet l'objet de nombreuses descriptions attachant une vision romantique à un espace géographique jusque-là peu commenté. Tandis que *La Faiblesse humaine* et *Sous les pins tranquilles* de Paul Margueritte (1860 – 1918) débutèrent ainsi par une description de l'étendue d'eau, Séraphin Justin François Boex (dit J.-H. Rosny jeune 1859 – 1948) écrit dans *Hossegor* : « Par la sérénité, par le calme, par le simple, par la paix simple et profonde, cette lagune a pris depuis longtemps mon cœur [...] elle a de grandes eaux vertes ou indigo (J.-H. Rosny jeune, *Hossegor*, 1926 in Soubiran 2010, pp. 84 – 85). Plus tard, en 1921, Sourgen présenta *L'Etang du Noïssan* au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts amenant la thématique nostalgique de la forêt landaise et de ses étangs sur les cimaises parisiennes, une œuvre qui fut d'ailleurs remarquée par l'un des chroniqueurs de *La Revue des beaux-arts*, Eugène Hoffman (Hoffman 1921, p. 7).

En conférant aux décors une certaine exactitude « économique-géographique », Sourgen conçut ainsi des systèmes décoratifs animés par un processus de renvoi à des lieux symboliques hors du temps, figés et immémoriaux. Par de telles images, le peintre landais contribua alors à attacher à ces images le caractère d'une évidence, d'une vérité intemporelle. D'une supposée sincérité qui dépassa bien souvent la seule logique de l'image qui conférait alors à leurs supports l'aspect de l'authentique.

Une géographie de l'imaginaire.

A l'image de Sourgen et de ses vues de forêt landaise, les employés d'Etienne Vilotte figurèrent, eux aussi, un Pays basque qui ne semblait ni affecté par le développement d'un tourisme de plus en plus présent et menaçant, ni par les changements économiques et sociaux qui pourtant avaient profondément modifié la physionomie de la région comme en témoigna Pierre Loti ou Pierre Laborde.

« Mais quelle mentalité ont-ils donc, en somme, ces malfaiteurs inconscients, qui entreprennent

d'aménager notre plage ? Ayant, sans doute, obscurément senti – puisqu'ils sont venus – le charme de l'Euskalleria, ils ne s'aperçoivent pas qu'ils le détruisent ! Ce charme, ont-ils vraiment cru pouvoir le maintenir ici, rien qu'en recopiant, ou à peu près, l'architecture et quelques maisons surannées ? Et restent-ils incapables de comprendre ce qui va manquer à leurs pastiches de villa basque : l'empreinte du passé, le mystère et l'indéfinissable calme, la protection latente des vieilles églises et le chant de leurs cloches, tout l'indicible de ce pays, et son âme enfin, son âme ombrageuse qui, bien qu'entendue, fuit et se dérobe à leur seule approche ? » (Pierre Loti, *Le Château de la Belle au bois dormant*, 1910).

A Biarritz, un nouveau paysage urbain s'était ainsi progressivement dessiné, dès le milieu du XIX^e siècle, d'abord par l'aménagement de plages qui furent désormais abritées des vents puis par la construction de villas balnéaires, inévitables corollaires d'un phénomène touristique sans précédent. Pierre Laborde, dans *Le Pays basque d'hier et d'aujourd'hui* puis dans *Histoire du tourisme sur la Côte Basque*, releva, en 2001, l'ampleur des changements qui affectèrent le littoral euskarien entre le XIX^e et le XX^e siècle (Laborde 2001). Avant lui, Gaetan Bernoville, déjà alerté par « l'invasion côtière » et le recul du « royaume paysan », avait reconnu dans *Le Pays des Basques* :

« L'élément le plus typique de la population côtière, les pêcheurs, tend lui-même à disparaître, du moins en tant que basque. On peut dire que Biarritz, Guéthary, Bidart et Hendaye n'existent plus comme ports. Les quelques embarcations qui y sont à l'attache ne sont qu'un faible témoignage de l'appel de la mer. » (Bernoville 1930, pp. 13 – 14).

Le phénomène s'accroît avec le développement de l'automobile et l'apparition de véritables politiques de promotion des littoraux nationaux. En 1907, le journaliste Maurice Martin (1861 – 1941) proposa avec l'aide du Touring-Club de France et de l'Automobile-Club de France, la création d'une route le long du littoral, entre Arcachon et Biarritz :

« On y fera de la vitesse tant qu'on voudra ; de l'étape aussi, de la charmante et vivifiante étape, voire du camping... Quelques belles stations de luxe, sur un littoral magnifique, rendront, à ce point de vue, de grands services, et ces stations seront la conséquence inévitable d'une route automobile » (Maurice Martin, *La Côte d'Argent*, 1907)¹⁷⁴.

¹⁷⁴ Déjà en 1983, Pierre Laborde avait expliqué que Biarritz reçut chaque année, entre 1921 et 1925, 24 000 touristes français, 28000 entre 1926 et 1927 et 33000 en 1929 (Laborde 1983, pp. 199 – 202). Pierre Laborde reconnut d'ailleurs que « La propriété parisienne s'élève, en 1914, à 649 ha pour les trente communes retenues [composant le littoral basque] ; elle est, en 1931, de 1643 ha. [...] En un demi-siècle, la progression est remarquable puisque les biens ont triplé. Toutefois, l'extension a été plus rapide entre 1914 et 1931 » (Pierre Laborde, « La propriété parisienne sur la côte basque française et son arrière-pays immédiat » in Pierre Bidart (dir.), *La nouvelle société Basque. Ruptures et changements*, Paris, L'Hamattan, 1980, p. 211). Les modifications qui affectèrent le littoral basque furent alors si nombreuses sous la pression d'un

Comme corollaire à la réalité sociohistorique qui tendait à une modification profonde, rapide et irrémédiable du littoral euskarien, les décorateurs de la Poterie de Ciboure à l'image de ceux de la faïencerie d'Art Gaïtaud de Bizanos, représentèrent pourtant un monde rural immémorial qui ne semblait ni affecté par la modification des modes de vie, ni par un tourisme reconnu comme nivelant les singularités régionales.

Ces créateurs élaborèrent, en cela, des décors renvoyant à des poncifs qui avaient réduit le Pays basque à un territoire profondément attaché à ses traditions. Un univers déjà disparu dont ces œuvres assuraient le maintien dans un imaginaire personnel et collectif. Une conservation assurée par la reproduction de ses caractéristiques les plus ataviques amenant de telles céramiques à exprimer la pérennité de liens avec ce passé archaïque et rural et disparu¹⁷⁵.

Les séries et la mise en scène d'une totalité signifiante.

Supports privilégiés de ces évocations, les services réalisés par la Poterie de Ciboure ou ceux édités par les faïenceries alsaciennes et bretonnes permirent à leurs décorateurs de rendre compte des différents aspects d'un quotidien agraire hors du temps (c.f. ill. 65, 66, 97, 98, 151, 152, 161 – 165, 165 – 168). Une série d'assiettes conçues dans les ateliers de décoration d'Etienne Vilotte, vers 1930, constitue à ce titre l'un des exemples les plus aboutis de la synthèse opérée par ces artistes (c.f. ill. 152). En seulement six vues, le décorateur opéra un condensé des différents aspects d'une « basquité » essentiellement installée sur une assise agraire, ethnotypée et hors du temps. Cette « basquité » qui avait émergé à la fin du XIX^e siècle et qui, selon Pierre Bidart, devenue convenable, avait été érigée en « quasi-style culturel ou, selon l'expression wébérienne, en idéal type » (Bidart 2001, p. 30). Conformément donc aux différents discours conduits sur la « tradition basque » qui avaient défini le particularisme euskarien à partir d'un ensemble de traits, de coutumes et de productions perçus comme

phénomène touristique sans précédent que Sirieys de Villers (dite Émilie de Villers) et Fernand Lot (1902 - 1986) dans *Détours en Pays basque*, expliquèrent que « Ce que le Pays basque présente de moins basque, c'est évidemment sa côte. Du nord au sud y règne en sa gloire cette trinité – qui tend à l'unité par le pullulement des habitations – : Biarritz, Saint-Jean-de-Luz, Hendaye, glace à trois faces où Albion se mire. » (Sirieys de Villers et Fernand Lot, *Détours en Pays basque*, Chabas éditeur, 1931 in Rosan 1998, p. 33).

¹⁷⁵ Thierry Bonnot, dans *La vie des objets*, a justement montré que « Par leur position physique, les objets s'inscrivent donc dans le projet décoratif de leur détenteur puisqu'ils participent à la qualification des espaces. Ils sont mis à la contribution également dans l'élaboration et le maintien des liens sociaux entre les metteurs en scène et ceux à qui les objets sont donnés à voir. Ils peuvent notamment exprimer la pérennité des liens familiaux avec les disparus ou avec un passé collectif » (Bonnot 2002, p. 193).

authentiques et identitaires, les peintres d'Etienne Vilotte s'attachèrent, dès lors, à la réduction et à l'ancrage d'un imaginaire collectif dans un « objet – image ».

D'un imaginaire collectif, nous l'avons vu, qui avait identifié et reconnu le particularisme basque non dans les figures de pêcheur ou d'artisan, mais dans celle des bouviers et des bergers de la province du Labourd. Si bien que dans la seule vue maritime abordée par le décorateur, celui-ci figura un marin basque qui, bien qu'ayant troqué son makila et ses espadrilles pour des bottes et une rame, conservait son béret et ses traits anguleux caractéristiques de l'ethno-type euskarien. Les cinq autres décors – figurant, tour à tour, un couple de paysans, un pelotari, une scène galante, un berger accompagné de son troupeau et une fête basque – participèrent, au même titre, d'une mise en scène signifiante et synthétique des traits jusque-là les plus diffusés sur la population et la tradition basque. La construction des décors à partir d'un jeu de lignes directrices reliant les visages des personnages aux reliefs des montagnes, tout en installant par-là une certaine tension dynamique, permettaient d'autant plus de soutenir la démonstration d'une alliance intime entre ces figures et leur environnement. Un accord supposé qui avait, lui aussi, été régulièrement présenté comme l'un des traits essentiels de la population locale. D'un accord que le décorateur s'était surtout évertué à représenter comme une totalité signifiante. Un tout où l'ensemble des éléments iconographiques concourrait à la représentation ainsi qu'à la définition d'une tradition basque immémoriale.

De telles séries d'images furent ainsi abondamment réalisées par les principaux centres faïenciers français notamment avec la réalisation de services de vaisselles assurant par là une extraordinaire diffusion à des images qui avaient donc valeur de vérité inconditionnelle et historique. La faïence, plus que tout autre matériau céramique, se prêtait, il est vrai, à la diffusion d'une telle iconographie. Simple à réaliser et peu chère à commercialiser, les services de faïence furent ainsi amplement édités autant par Jules Henriot que par Jules Verlingue en Bretagne qu'à Sarreguemines par la faïencerie Utzschneider. L'un des plus célèbres exemples de cette production demeure le *Service à la Galette* réalisé par Mathurin Méheut en collaboration avec la faïencerie Henriot. Un service qui reçut le Grand Prix de l'Exposition des Arts décoratifs et industriels de 1925 (c.f. ill. 65 et 66). Dans cet ensemble existant en deux versions (6 et 12 assiettes), le peintre, sous couvert de représenter les diverses étapes nécessaires à la réalisation des galettes bretonnes, élaborait alors une description ordonnée des différents visages d'une Bretagne agricole. Des images qui furent reconnues comme les expressions d'un certain terroir artistique et qui furent d'autant plus reconnues comme contribuant à sa définition. C'est du moins de la sorte que Guillaume

Janneau présenta les créations de Méheut dans les pages de *La Renaissance de l'Art français et des Industries de luxe* :

« M. Mathurin Méheut n'a-t-il pas tenté lui-même de rajeunir les vieilles faïenceries bretonnes ! Quelques pots, quelques carreaux vernissés, décorés par lui-même, montrent les ressources de la nature » (Janneau 1921, p. 331)

A l'image de Méheut et de la Bretagne, Henri Loux, qui avait esquissé dans le service *Obernai* une image d'une Alsace traditionnelle et agraire, participa tout autant que le peintre breton de la mise en scène d'une région à travers ses traits les plus distinctifs. Dans le carton intitulé *Sortie d'église* un des paysans installés au premier plan fut ainsi affublé d'une redingote longue sur une culotte dite à la française qui avait pourtant cessé d'être portée en Alsace après 1870. Dans un autre décor, l'illustrateur figura le village de Sessenheim et en particulier son église surmontée de son ancien clocher en forme de bulbe que le décorateur n'avait pourtant pu connaître puisque celui-ci avait été détruit et remplacé en 1805.

Une inscription dans un temps considéré comme traditionnel d'autant plus visible dans la série de vues que l'illustrateur alsacien composa pour les assiettes à dessert du service. Des décors qui étaient composés des représentations des bâtiments les plus emblématiques d'une Alsace qui tenait plus du recueil de vues pittoresques que d'une réalité géographique, et humaine. L'artiste alsacien constitua, ainsi, un musée imaginaire d'une région représentée à travers ses édifices les plus emblématiques au rang desquels figuraient l'Eglise de Murbach, la tour de Riquewihr, la Tour de Ribeauvillé, la Tour de Sélestat et encore la Ruine de Guisberg ou celle de Saint-Ulrich. Loux, sous couvert d'un pittoresque régional, conçut, de la sorte, des représentations installées dans un temps hors du temps, un temps a-historique qu'incarnaient et que supportaient ses vues architecturales et ses ruines.

Un temps toutefois parfaitement circonscrit dans un cadre régional et qui renvoyait surtout à une époque dans laquelle l'Alsace n'avait pas encore subi l'humiliation du traité de Francfort. Une telle invitation à voyager dans l'intemporalité imposa, de fait, au spectateur une lecture historique, tout en le conduisant à évaluer une situation politique que plusieurs artistes et intellectuels alsaciens s'étaient évertués à dénoncer depuis le dernier tiers du XIX^e siècle. Plus encore Loux, en refusant la description d'une Alsace contemporaine, se fit le diffuseur ainsi que l'un des principaux contributeurs d'une imagerie et d'un discours fondé sur une mémoire mythique articulée par les valeurs et les symboles attachés aux motifs que l'illustrateur avait disposés dans ses décors (c.f. ill. 164). D'un mythe d'une Alsace rurale,

traditionnelle et française. Faisant suite aux premiers musées d'ethnographie et aux premiers recueils pittoresques, les décors de ces céramiques restituèrent ainsi les lieux d'une identité régionale, tout en constituant en une forme historique. Loux, en superposant un imaginaire folklorique à des lieux les plus symboliques d'une identité alsacienne, élaborà de la sorte des décors relevant d'une hétérotopie régionaliste (c.f. ill. 163)¹⁷⁶.

A l'image de Loux, Hansi qui s'était rapproché, grâce à Alexis Kreyder (1839 – 1912) et à Léon Hornecker (1864 – 1924), des artistes collaborant à la *Revue alsacienne illustrée*, organe du Groupe de Saint-Léonard, adapta lui aussi ses travaux d'illustrateur au domaine de la décoration céramique (c.f. ill. 161)¹⁷⁷. En 1921, le futur conservateur du Musée de Colmar, alors dessinateur pour la revue *Les Annales politiques et littéraires*, réalisa plusieurs cartons destinés à orner un service de table vendu par souscription et édité par la faïencerie Utzchneider & Cie (c.f. annexe 29). Les *Annales* vendirent entre 1 000 et 1 200 services qui comptaient chacun 84 pièces et qui furent par la suite complétés par un petit tirage de verrerie réalisé par les Cristalleries de Saint-Louis ainsi que par des nappes tissées à Saint-Amarin. Dans ses décors réalisés au pochoir et à l'aérographe, Hansi, qui avait pris comme base une série de cartes postales intitulées *Les Gosses d'Alsace* qu'il avait ensuite complétées par de nouvelles illustrations, figura des enfants alsaciens en costumes des Pays de Hanau et de Kochersberg (c.f. ill. 162). Ces enfants furent alors inscrits dans des paysages où toute référence à une modernité alors perçue comme pernicieuse avait été bannie. A l'image des décorateurs des faïenceries quimpéroises, Hansi, tout en opérant une synthèse des traditions vestimentaires alsaciennes en optant pour cela pour le modèle le plus diffusé par une imagerie

¹⁷⁶ L'hétérotopie est un concept forgé par Michel Foucault lors d'une conférence donnée en 1967 et intitulée « Des espaces autres » (Michel Foucault, *Les Hétérotopies - Le Corps Utopique*, Paris, Editions Lignes, 2009). Le philosophe y définit les hétérotopies comme une localisation physique de l'utopie, comme des espaces concrets hébergeant l'imaginaire. Le cimetière constitua, à ce titre, l'un des exemples avancés par Foucault afin d'expliquer que dans toute culture l'existence de lieux réels et effectifs se double de celle de lieux « qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables ». Hans Belting dans *Pour une anthropologie de l'image* vit, quant à lui, dans les musées l'un des principaux lieux alternatifs produits par l'époque moderne. Selon lui, « Toute hétérotopie appartient à un temps autre un crée un lieu en dehors du temps où les choses étaient encore dans leurs processus de vie. [...], de tels lieux sont en mesure de transformer le temps en une image [...]. Dans l'institution du musée, on voit s'opérer une fois de plus l'échange entre image et lieu que nous évoquions plus haut. Le musée n'est pas uniquement un lieu pour l'art, mais aussi un lieu destiné aux objets hors d'usage et à ces images qui, en représentant un autre temps, se métamorphosent du même coup en symboles de la mémoire : elles nous restituent non seulement des lieux du monde comme on les concevait à une autre époque » (Belting 2004, p. 93).

¹⁷⁷ On a longtemps prêté des liens d'amitié entre Hansi et Charles Spindler, cofondateur avec Anselme Laugel de la *Revue alsacienne illustrée*, mais la publication des *Mémoires* de ce dernier témoigna du peu d'estime que Spindler avait pour Hansi « Hansi, un singe mal bâti, le dos voûté, une figure de gavroche aux traits flétris sur un corps trop grand, le regard méfiant et fuyant, un débit nasillard, ressemble à un Boche qui aurait voulu se donner des allures de rapin français. » (Charles Spindler, *L'âge d'or d'un artiste en Alsace. Mémoires inédits 1889-1914*, Nancy et Colmar, Éditions Place Stanislas, 2009, p. 247). Notons que Philippe Théallet et Bernard Jules Verlingue rapportèrent dans le tome IV de *L'Encyclopédie des faïences de Quimper* qu'Hansi collabora avec Jules Henriot pour la réalisation de décors réalisés dans le cadre des éditions d'art régional.

populaire, installa des vues d'une Alsace hors du temps dans lesquelles les représentations de paysans alsaciens soutenaient les différentes vues d'une région figurée comme traditionnelle. Cette région fut alors résumée par des motifs aussi connotés que pouvaient l'être des représentations de cigognes ou celles de paysans revêtus de costumes imaginés comme traditionnels (c.f. ill. 161 et 162). Des costumes et, en particulier, une coiffe dont le maintien tenait alors, selon certains observateurs, de la préservation, de la continuité des traditions alsaciennes, mais surtout de l'attachement des populations locales à la nation française¹⁷⁸.

Ces décors, à l'instar des images représentant des paysans bretons ou basques conçus par les décorateurs des faïenceries bretonnes ou provençales, furent ainsi les conséquences d'une synthèse opérée sur les signes les plus évidents d'une identité locale résumée par une image archétypale figurée comme traditionnelle et hors du temps. Ce temps a-historique auquel renvoyaient ces représentations était surtout celui d'un temps figé et chimérique. Jamais ne furent ainsi figurées ni la misère de certaines populations rurales ni les profondes transformations et mutations qui avaient déjà affecté les sociétés paysannes nationales. Au contraire, ces créateurs évoquèrent invariablement une Arcadie régionale et régionaliste dans laquelle les motifs employés avaient valeur de locution. Un temps primitif n'ayant donc aucune existence tangible, mais qui était néanmoins perçu comme authentique puisque suggéré par la mise en scène de certains des éléments iconographiques alors perçus comme les plus traditionnels. De telles céramiques doivent donc être entendues comme des « objets-temps », du terme par lequel Daniel Sibony désigna, dans « Le Patrimoine. Le lieu d'être autrement », les « objets porteurs de temps » (Sibony 1998, p. 33). Des objets, dans lesquels la notion de « tradition » était devenue un motif, ainsi que le thème principal des représentations matérialisant à travers leurs décors et certaines de leurs caractéristiques formelles et plastiques une époque passée. Une mise en scène d'un monde séculaire qui permit à ces peintres, ces sculpteurs et ces céramistes d'inscrire leurs créations dans un temps figuré comme « traditionnel » et qui avait surtout valeur de vérité inconditionnelle.

¹⁷⁸ La coiffe alsacienne à grand nœud noir ne fut pourtant que le résultat de l'évolution ornementale d'une coiffe paysanne du Kochersberg qui symbolisa, après la défaite de 1870, la revendication d'une partie des populations locales de rester attachée à une culture locale et de s'opposer à l'annexion de l'Alsace par le Reichsland en 1870. Une association des populations locales à une expression matérielle d'origine populaire qui est, de nos jours toujours valide. En 2009, la publication de l'ouvrage *Les Alsaciens. Quand l'Art du Costume Exprime l'Ame d'un Peuple* est, à ce titre, parfaitement symptomatique de l'association d'une identité régionale à l'une des coutumes locales qui, depuis longtemps, avait été élevée au rang de marque identitaire.

Chapitre 7 : L'impasse régionaliste et le nécessaire retour à l'artisanat.

« L'un des plus profonds sentiments de notre époque, et d'ordre moral et social, un de ces sentiments nés de l'individualisme délivré de ses directions criminelles, le sentiment régionaliste, en un mot, facteur d'ordre, de raison, de beauté et bien capable de provoquer une révolution d'autant plus formidable qu'elle devra balayer les monuments de trois révolutions généreuses, mais corrompues par la fausse passion. [...] Le salut de la France et de l'Art, il faut y applaudir, nous est promis par la réouverture des ateliers provinciaux, depuis longtemps fermés » (André Salomon, *La Nouvelle peinture française*, Paris, 1912, p. 103).

Alors que ces céramiques participèrent de la constitution d'une inédite mythologie rurale, elles constituèrent surtout l'un des jalons d'un courant artistique amalgamant certains des éléments constitutifs et inhérents de la construction des identités régionales à la recherche d'une esthétique alors figurée comme authentique et moderne¹⁷⁹. Leurs créateurs firent ainsi de ces dernières des objets intimement liés à un ensemble de discours et d'œuvres qui avait élevé les particularismes locaux au rang de thème artistique, mais qui participèrent tout autant de leur disparition. N'oublions pas que la création sert, selon Ella Sharpe (1875 – 1947), à réparer l'objet incorporé ou perdu, à éponger la culpabilité inhérente à la relation objectale et à limiter les angoisses d'abandon et de deuil inhérentes à la condition humaine. De telles créations ne seraient, en conséquence, que l'une des expressions de la perte de ces anciennes communautés agrariennes, les oratoires d'un monde rural déjà disparu. Une perte autant incarnée par la fondation des premiers musées d'ethnographie que par le mouvement de création d'associations de défense d'un patrimoine imaginé local et déjà identitaire.

Ces créateurs, à l'image de nombreux peintres et sculpteurs desquels d'ailleurs ils faisaient souvent partie, développèrent donc une mise en scène de la disparition des us et coutumes populaires fondée sur des représentations d'univers régionaux hors du temps et des

¹⁷⁹ La plupart de ces créateurs rassemblèrent ainsi autant dans les décors de ces céramiques que dans les sujets et les groupes qu'ils élaborèrent les principaux emblèmes d'une diversité régionale sur laquelle la III^e République avait édifié un sentiment de cohésion et d'unité nationale. Ce fut, du moins, de la sorte que le président de la République, Albert Lebrun (1871 – 1950) caractérisa l'unité de la nation dans un discours prononcé lors de l'inauguration des fêtes de Rodez le 11 juin 1933 : « C'est bien de tous ces foyers provinciaux, dont pieusement nous ne cessons d'entretenir la flamme, qu'est faite la nation française, comme l'âme du plus humble de nos hameaux est formée de tous les feux qui la composent. C'est sur leur diversité que s'est fondée son unité qu'affirmèrent, au son du canon de Valmy, nos grands ancêtres de la Révolution, que scellèrent à nouveau les souffrances de la dernière grande tourmente ; elle constitue l'harmonie, la beauté et la force de notre patrie. » (Discours reproduit dans *Action régionaliste*, juillet – août 1933).

nouvelles réalités régionales. Des images dans lesquelles les représentations de ces anciennes communautés rurales renvoyaient inexorablement à ce « sauvage de l'intérieur ». Toutefois, ces communautés agraires n'avaient existé qu'au travers des diverses entreprises de modélisation des cultures rurales conduites durant le dernier du XIX^e siècle et les premières années du siècle suivant sous le triple prisme des premières entreprises de synthèses régionales, de la constitution d'un ensemble de logiques propres au développement du phénomène touristique et, bien entendu, des développements de l'investigation ethnologique. Une modélisation qui, suite à une succession de synthèses, tenait parfois de la caricature et avait surtout figé un quotidien rural sous ses traits les plus stéréotypés. Contribuant et relayant une imagerie profondément connotée, la plupart de ces céramiques participèrent donc d'une esthétique de la falsification. D'une esthétique fondée sur la croyance en l'existence d'expressions artistiques populaires réellement singularisatrices. La plupart de ces créations furent ainsi le résultat du déni d'une perte déjà consommée avec les anciennes communautés mis en scène au sein d'une orientation artistique qui se voulait pourtant moderne et authentique. D'une entreprise de falsification dont l'échec à la veille de l'Exposition internationale des arts et techniques de 1937 initia une inédite approche de la référence rurale dans la création céramique.

7.1. L'impossible modernité et les revers de l'invention d'un « art breton moderne » dans l'industrie céramique quimpéroise.

« Par une déplorable aberration, les arts décoratifs sont restés longtemps dédaignés. [...], les artistes de la seconde moitié du siècle dernier s'étaient totalement désintéressés d'une manifestation intellectuelle qu'ils classaient avec mépris parmi les arts mineurs. L'erreur était grave et nous avons cruellement souffert de cet aveugle ostracisme. [...] Les arts appliqués ont rapidement perdu tout intérêt, toute initiative, toute originalité, toute recherche de beauté. » (Frantz Jourdain, « Le réveil d'un art » in *Les Arts Ménagers* 1923, p. 7).

Dès les premières années du XX^e siècle, la problématique de la modernisation des traditions décoratives locales, nous l'avons vu, occupa une place centrale dans le débat régionaliste. En Bretagne, plus que dans nulle autre région en France, cette question devint, au cours des années 1920, un sujet de discussions animées tant le phénomène de disparition des anciens ateliers artisanaux s'était accentué et qu'abondaient alors les premiers « souvenirs de plage ». Dès 1910, les initiateurs de l'Exposition *La Bretagne à travers les Ages*, organisée

par la Société des Fêtes de Nantaises, eurent ainsi pour projet de montrer

« qu'il ne faut pas juger l'Art Breton sur les grossières contrefaçons lancées d'un peu partout, voire même d'Allemagne, mais bien sur des produits véritables provenant d'une source réellement bretonne. L'Art Breton, reflet direct de l'âme Bretonne faite de naïveté et d'audace, a un charme particulier qu'il n'est pas donné à tout le monde d'interpréter. » (Théllat et Verlingue 2005, p. 76)

Cette volonté d'affirmer l'existence d'un « Art Breton » authentique conduisit alors le Président de la Société des Fêtes de Nantes à solliciter la participation de la faïencerie Henriot et amena son directeur à être nommé membre de la commission de l'exposition¹⁸⁰. Une lutte contre une certaine « biniouiserie » qui fut justement l'une des principales préoccupations des faïenceries de Locmaria et cela bien que ces dernières en furent également parmi les principaux contributeurs¹⁸¹. Un engagement qui conduisit, d'ailleurs, ces entreprises à multiplier les collaborations avec des artistes afin d'initier de nouvelles représentations du genre breton.

Ces peintres, ces sculpteurs ou ces illustrateurs qui s'étaient montrés particulièrement soucieux de la nature et de la forme que revêtaient les nouvelles expressions artistiques bretonnes. Plus d'uns s'étaient notamment élevés contre ces copies et, plus généralement, contre des productions qui avaient réduit le genre armoricain à un stéréotype. Diligemment, Jeanne Malivel s'était vivement exprimée contre une certaine production qui se voulait « bretonne » :

« J'offre dix francs au journal, déclara Jeanne Malivel, si on peut donner une adresse où je puisse me procurer de la faïence bretonne sans personnages [...] nous partageons la même sainte horreur pour tout ce qui est de la « binouiserie et les sempiternels fuseaux ». » (Jeanne Malivel, annonce passée en dernière page de la revue *Breiz atao*, n° 8, août 1920).

Pour lutter contre ces « biniouseries », il était donc apparu urgent et indispensable pour

¹⁸⁰ Lettre de E. Ciffre à Jules Henriot en date du 10 mai 1910 (archives MFQ) et Lettre du Président de la Société des Fêtes de Nantes à Jules Henriot en date du 23 mai 1910 (archive MFQ).

¹⁸¹ Jules Henriot intenta ainsi de nombreux procès contre des faïenceries implantées hors de Bretagne. Les faïenceries de Desvres et de Malicorne furent les entreprises qui exploitèrent le plus le registre breton en copiant certains des décors conçus par les ateliers de Locmaria ou en commercialisant des décors sous la dénomination « Quimper ». Selon un jugement du 12 août 1904, le tribunal de commerce de Quimper reconnut à un détaillant de la ville « d'avoir mis en vente et vendu des faïences artistiques fabriquées à Desvres, département du Pas-de-Calais, et portant au revers au-dessous de la marque du fabricant : "Quimper", constitue par application de l'article premier de la loi de 1824 un acte de concurrence illicite par usurpation d'un nom de localité. » (Théallet et Verlingue 2005, p. 40).

de nombreux critiques et artistes de renouer avec une création originale et locale¹⁸². A l'instar de la référence antique qui avait cessé, à la Renaissance, d'être un vestige archéologique pour devenir un authentique sujet d'inspiration, la référence populaire apparut ainsi comme l'un des moyens les plus naturels et surtout l'un des plus évidents pour être à la fois moderne et légitime. Être moderne passa alors pour de nombreux créateurs par l'inscription de leurs œuvres dans un certain terroir artistique pouvant aisément être reconnu comme breton. S'inspirer, suivre ou copier les anciennes traditions décoratives locales fut ainsi le mot d'ordre continuellement répété aux artisans et aux collaborateurs des faïenceries quimpéroises afin qu'ils contribuent à cette esthétique du local qui comme son alter ego « parisienne » devait être un art total dans lequel chaque élément devait participer à l'authenticité de l'ensemble.

Théorie et méthodes pour échapper à la folklorisation.

Cette dialectique moderne/traditionnelle que théorisèrent, au Pays basque, Henri Godborge et Philippe Veyrin occupa donc en Bretagne une place essentielle dans le débat régionaliste (Veyrin 1934, pp. 48 – 78, Le Couédic 1995). Il faut dire que la fin de la guerre avait été marquée par un intérêt particulier de nombreux décorateurs pour les ressources plastiques qu'offraient les arts populaires armoricains. Une attention qui avait parfois conduit à des créations hybrides et souvent peu heureuses. En 1925, le décorateur Léon Jallot (1874 – 1967) présenta une *Salle à manger en Bretagne*, éditée par la maison Gacennic – Boedec, dans laquelle le décorateur plaqua des motifs géométriques présentés comme « bretons » sur un corps de bahut de ferme (Deshairs, 2, 1926, planche 31).

La céramique, plus qu'aucune autre expression artistique, devint alors l'un des terrains d'expérimentations de cet « Art Breton Moderne » dont René-Yves Creston avait appelé à l'éclosion dans les pages de la revue *Kornog* (Creston 1928 ; c.f. annexe 47). Il faut dire que de par sa simplicité de conception et l'ouverture des faïenceries quimpéroises à la collaboration avec des artistes, la faïence était apparue comme l'un des supports les plus adaptés à ces recherches visant à renouveler une iconographie et une thématique qui n'avaient guère évoluées depuis la fin du XIX^e siècle et qui s'étaient déjà égarées dans des formules

¹⁸² En 1925, Maurice Marchal (dit Morvan 1900 – 1963) définit d'ailleurs une stratégie, dans un article publié dans la revue *Breiz atao*, afin de lutter contre les créateurs qui exploitaient à outrance le poncif breton et notamment les « Bonshommes de Kemper » (Marchal 1925, p. 514).

répétitives et stéréotypées¹⁸³.

En 1923, l'historien Henri Quilgars (1877 – 1937), le fondateur du Comité de défense des intérêts bretons et de l'Atelier de la renaissance bretonne, animé d'un intérêt particulier pour l'art armoricain s'était penché sur la question de l'exemple que pouvait apporter les anciennes productions populaires. En s'attaquant au « style géométrique » qui avait fleuri sur bon nombre de créations locales et dont il reprochait l'absence de véritable originalité, celui-ci amorça une réflexion, au cours d'une conférence tenue lors du Congrès de l'Union régionaliste bretonne de Perros-Guirec, sur la nature du « sentiment artistique breton » qui devait, selon lui, diriger les créateurs armoricains

« En réalité, ce style est l'enfance de l'art de *tous les peuples*, il est *universel*, et si notre décoration bretonne ne s'en est pas affranchie, ou mieux si elle ne l'a pas transformé en l'imprégnant du caractère breton, c'est que l'art breton a arrêté dans son évolution. L'art breton est demeuré à un stade primitif parce qu'il a manqué de maîtres, parce qu'il a été piétiné par l'art des autres races » (Quilgars 1923, pp. 550 – 552).

Un art breton qui devait être guidé et mis en œuvre par des artistes, mais qui se distinguait surtout selon Joseph Stany-Gauthier par un « tempérament » spécifique. Ce fut du moins de la sorte que le conservateur du Musée des Arts décoratifs de Nantes, Joseph Stany-Gauthier, revenant à son tour, sur la définition d'un art populaire breton dans *Le Mobilier Bas Breton. Ensembles et détails*, résuma en 1927 la problématique de l'authenticité des expressions artistiques armoricaines :

« L'existence d'un art foncièrement breton est contestée par les uns et défendue par les autres ; on a prétendu qu'au point de vue création, les Bretons ne se sont jamais révélés comme ayant produit des formes plus particulièrement distinctives ; on a démontré qu'ils se sont surtout contentés d'interpréter, suivant leur tempérament et leur goût, des motifs de provenances diverses. » (Gauthier 1927, n. p.)

Un sentiment breton qui devait donc pallier l'absence de véritable originalité des ornements géométriques présents dans bon nombre de meubles populaires. Ces observations

¹⁸³ Bouillé, le rénovateur, s'était également attaché à la reviviscence de la culture celtique dans un quotidien moderne en fondant le Cercle Celtique de Perros-Guirec en 1923. L'association, imaginée, animée et organisée par l'architecte, devait ainsi assurer la continuité d'un héritage celtique dans la société armoricaine contemporaine. Ivona Galbrun en assumait les cours de danse tandis que l'écrivain Jakez Konan dirigeait la chorale et que Marius Le Toiser prit la direction de la troupe de théâtre. Le premier Cercle celtique fut créé en 1911 par Joseph Jacob (1896 – 1976) et, à l'image de celui créé par Bouillé, celui-ci avait fait de la défense et de la promotion de la culture bretonne les principaux objectifs de l'association. A Perros-Guirec, les liens entre le cercle, qui s'était installé à *Ker-Iliz*, dans la maison familiale des Bouille, et le mouvement de rénovation artistique initié par l'union des *Seiz Breur* furent particulièrement contigus puisque la demeure devint, en 1928, le siège administratif et rédactionnel de la revue *Kornog*.

faites, le conservateur indiqua tout de même que le « meuble breton se reconnaissait facilement parmi les meubles des autres provinces » (Gauthier 1927, n. p.). En ayant pour projet de singulariser les expressions artistiques locales, Stany-Gauthier s'éleva alors contre ces « productions maladroites et laides » qui, sous le nom de « bretonneries » circulaient, selon lui, « chez les marchands de meubles et dans les bazars. » (Gauthier 1927, n. p.). Ces productions qui ne pouvaient que trancher avec « Le véritable Art Breton [...] robuste, simple, privé de toutes ces figures dites populaires ou fausses naïvetés qui représentent, sculptés en relief, des joueurs de biniou ou de bombarde » (Gauthier 1927, n. p.). Tous ces motifs et ces emblèmes d'un soi-disant art local qui avaient été rejetés et bannis, en 1931, de l'exposition des arts décoratifs et industriels bretons, comme l'indiqua un bref entrefilet publié dans la revue *L'Art et les Artistes*. Une chronique, qui tout en annonçant la tenue de l'exposition de Rennes, expliqua que la manifestation avait « pour but de mettre en valeur les qualités décoratives et originales de l'art breton, en stimulant l'activité des décorateurs, des industriels et des artisans » (Anonyme 1931, p. 32).

Quilgars et Stany-Gauthier se firent ainsi les chantres, parmi de nombreux autres rénovateurs bretons, d'un retour à une création perçue comme originale et authentique, débarrassée de ses oripeaux faussement rustiques. Ces formules géométriques qui ne pouvaient que gêner, selon Jorg Robin, le développement d'un art breton et dont le sculpteur avait donc jugé bon de se méfier :

« La décoration moderne doit-elle être uniquement géométrique ? Il est à mon avis impossible d'émettre des principes à ce sujet et on ne peut guère empêcher d'autres éléments de rentrer en jeu, tels que la flore, la faune et même peut-être le personnage. Les expériences ont été trop peu nombreuses jusqu'alors dans le sens moderne pour que d'avance on puisse condamner ces éléments. Sans doute faut-il sans méfier au point de vue breton et ne les employer qu'avec modération. » (Creston et Ladmirault 1931, pp. 59 – 60)

Rejoignant alors les vues de Benjamin Gomez au Pays basque, tant Robin que Quilgars et que Stany-Gauthier convinrent donc de la nécessité d'initier un véritable renouveau artistique à partir d'un sentiment paysan qui à défaut d'être basque à Rennes serait breton en Bretagne (c.f. ill. 70). Ces œuvres imaginées sincères et qui étaient censées refléter l'originalité ainsi que la spécificité bretonne ou, selon Henri Quilgars, « l'esprit de race ». Ces créations justement dans lesquelles celui-ci avait reconnu la spécificité armoricaine et les « manifestations de l'esprit local » (Quilgars 1923, p. 587).

Cette dialectique de la composition d'un art moderne et authentique anima ainsi la

plupart des tenants du courant régionaliste breton cela d'autant plus que l'exposition des arts décoratifs et industriels avait été annoncée pour l'année 1925 et que les pastiches y avaient été formellement exclus. Une nécessité de rénover les industries artistiques locales qui avait pourtant déjà été énoncée lors de l'Exposition Régionale des Arts Appliqués organisée à Rennes en 1922 et qui s'était, une fois plus, posée, l'année suivante, avec la création de la Fédération Bretonne des Lettres, Arts et Sciences¹⁸⁴. Cette exposition régionale avait ainsi eu pour buts de « mettre en valeur les progrès réalisés par les industries d'art bretonnes, soit qu'elles s'orientent dans le sens de l'art décoratif moderne, soit qu'elles s'inspirent des caractères traditionalistes bretonnes » (Anonyme, 3, 1922, p. 4). L'École régionale des beaux-arts de Rennes y exposa notamment une sélection d'œuvres réalisées par ses élèves et ses anciens élèves dont des créations de Louis-Henri Nicot (1878 – 1944 ; c.f. annexe 1 ; c.f. ill. 91 et 92), d'Armel Beauvils (1882 – 1952 ; c.f. annexe 1 ; c.f. ill. 57 et 58), de Lenoir et encore de Méheut. Pendant la durée de l'exposition, le Comité régional organisa du 16 au 22 avril, en accord avec le Comité Central technique des Arts appliqués, une Session normale des Arts appliqués durant laquelle furent proposées au public des conférences sur l'ameublement, les dentelles, les travaux des Comités d'Art appliqués et l'Enseignement de l'art dans les Écoles.

Des préoccupations qui furent, de surcroît, activement relayées par le journal *Breiz atao* qui, créé en janvier 1919 par le Groupe régionaliste breton (G.R.B.), devint au mois de mai de l'année suivante l'organe officiel du Groupe régionaliste breton (*Unvaniez Yaouankiz Breiz* ; c.f. annexe 5). Ces revendications artistiques furent d'ailleurs souvent mêlées de la construction d'un embryonnaire discours nationaliste, comme l'indiquent ces quelques lignes publiées par Maurice Marchal, en juillet 1924, dans les pages de *Breiz atao* :

« Là où il n'y a plus de Bretagne il ne saurait y avoir d'art breton. Là où il n'y a plus de nation bretonne il ne saurait y avoir un art national breton. La rénovation artistique que l'on réclame implique donc dans une Bretagne consciente de sa nationalité et vivant sa propre vie intellectuelle, une autonomie politique et administrative qui ne nous sera assuré que par le triomphe intégral du nationalisme breton » (Morvan Marchal 1924 in Rotté 2006, p. 23).

Un mouvement nationaliste qui ne pouvait qu'encourager ces différentes tentatives d'expressions d'une culture régionale tant ces deux notions étaient, selon les membres du

¹⁸⁴ Cette association, constituée de 4 sections, elles-mêmes divisées en sous-section représentant la littérature, la musique, les sciences, les beaux-arts, avait ainsi eu pour dessein d'affermir les liens entre les divers créateurs armoricains afin de préparer les artistes, les artisans et les industriels bretons pour l'évènement de 1925.

groupe, contiguës¹⁸⁵. D'autant plus que ces dernières avaient le mérite aux yeux de certains d'entre eux d'être concrètes et tangibles, mais surtout en accord avec ce fameux « sentiment breton ». C'est du moins ce qu'expliqua le militant nationaliste breton Marcel Guieysse (1881 – 1967) dans un article intitulé « Le Mouvement breton. Naissance et développement de l'action "nationaliste" » qui fut publié en 1928 dans *Le Cri des peuples* :

« Le mouvement nationaliste breton contemporain est né de l'impossibilité dans laquelle s'est trouvé le sentiment breton de se faire jour et de donner libre cours avec le régionalisme, et de l'opposition constante, avouée ou déguisée, à laquelle il s'est heurté à chaque tentative d'activité. Ses premières manifestations remontent à plusieurs mois avant la guerre (Manifeste de Sept, à l'occasion de l'inauguration du regrettable monument de Rennes, symbolisant l'union de la Bretagne à la France et représentant la Bretagne s'agenouillant ; publication du journal *Breiz Dishual* – La Bretagne Littéraire –, et de la revue *Brittia*) » (Guieysse 1920, p. 20).

Un militantisme que l'on trouva jusque dans la démarche de certains des initiateurs du renouveau des répertoires décoratifs des faïenceries de Locmaria. René-Yves Creston revendiqua ainsi dans une lettre en date du 20 novembre 1922 qu'il avait choisi de collaborer avec Jules Henriot parce que ce dernier était « breton » : « j'ai choisi votre fabrique parce que sans vous connaître vous m'étiez sympathique et parce que vous étiez Breton »¹⁸⁶.

Néanmoins, malgré un climat particulièrement propice à la réinvention d'un art régional dont les faïenceries de Locmaria se réclamaient, les industriels de la céramique bretonne, Jules Henriot et Jules Verlingue se tinrent étonnamment à l'écart de ce débat et cela malgré la participation précoce du premier à l'U.R.B. puis à la F.R.B. ou encore sa nomination au premier bureau de la Chambre des métiers de Bretagne¹⁸⁷. Pourtant, au titre de membre fondateur de la Fédération Régionaliste Bretonne et en tant qu'industriel breton, celui-ci s'était interrogé, en 1919, sur l'existence d'un art spécifiquement local lors du

¹⁸⁵ Une idéologie que partagea Goulven Mazeas, membre du Parti Autonomiste Breton (fondé en 1927) et de La Ligue Fédéraliste de Bretagne (L. F. B.), que ce militant breton définit dans l'éditorial du premier numéro de *La Bretagne fédéral*, l'organe de la L. F. B. : « La vérité, c'est que nos maîtres [français] de l'heure nous arrachent morceau par morceau le sentiment de ce que nous sommes afin de nous remplir d'un ardent amour pour une prétendue patrie, patrie marâtre déjà adoptée par ceux qui ignorent leur mère patrie... Le sang qu'on nous a fait verser ne témoigne rien, si ce n'est qu'on nous a déjà fait faire fausse route, que nous avons peut-être renié une nationalité effective pour adopter une nationalité fictive à laquelle notre sang, notre race sont complètement étrangère » (Mazeas 1931).

¹⁸⁶ Courrier de René-Yves Creston adressé à Jules Henriot daté du 20 novembre 1922 (Archives Musée de la Faïence de Quimper). Une inscription dans une terre bretonne que Creston avait également cherché à mettre en scène en situant certains décors dans une certaine réalité sociogéographique (c.f. ill. 55).

¹⁸⁷ Henriot fut également jury de la Société des architectes d'Île-de-France. Cette Chambre des métiers de Bretagne dont l'ambition était, selon Daniel Le Couédic dans *Ar Seiz Breur, La création bretonne entre tradition et modernité*, de définir un caractère moderne breton qui put restituer actualité et dignité aux arts appliqués, promouvoir la production ainsi réhabilitée et organiser l'apprentissage (Le Couédic 2000).

congrès de l'U.R.B. de Quimper (Henriot 1920, pp. 46 – 51)¹⁸⁸. Toutefois, alors que le faïencier prit précocement part à la question de la définition des caractéristiques d'un art breton authentique, sa collaboration à la théorisation d'une expression artistique armoricaine moderne en resta là. Cela bien que son entreprise occupa une place importante auprès du mouvement régionaliste comme en témoignèrent les concerts de louanges entourant la présentation annuelle de ses créations lors des expositions organisées de concert avec les congrès de l'U.R.B. :

« il faut se garder d'oublier le stand toujours hors pair des admirables faïences de Quimper exposées avec un goût parfait par un vieil ami de l'U.R.B., M. Jules Henriot, l'éminent céramiste » (Théllat et Verlingue 2005, p. 78).

Contrairement à l'entreprise Henriot, la participation de la faïencerie de la Grande Maison fut quasiment inexistante dans le débat théorique jusqu'à sa collaboration avec James Bouillé. Aussi, la première exposition à laquelle l'entreprise prit part après la guerre fut l'Exposition Régionale des Arts Appliqués de Rennes de 1922. Evènement durant lequel furent présentées les créations de Bouillé et qui consacra, à ce titre, l'entremise de la faïencerie dans le mouvement de modernisation des expressions artistiques locales comme en témoigna le quotidien *Ouest-éclair* (D., 1922). Un renouvellement des répertoires décoratifs, qui malgré la collaboration entreprise par la Grande Maison avec James Bouillé et René Quillivic, tourna pourtant, selon les observateurs, à l'avantage de l'entreprise Henriot dont le propriétaire se considérait comme le dernier faïencier de Bretagne (Henriot 1920, p. 49). Une prééminence qui fut d'ailleurs saluée dans les pages du quotidien *Ouest-éclair* (D. 1922). Il faut dire que la faïencerie Henriot avait pris une part active dans la décoration de la salle de l'Osté (Côtes-du-Nord) du *Ty-Breiz*. L'entreprise présenta parmi les meubles dessinés par Creston et Malivel plusieurs créations réalisées en collaboration avec de jeunes créateurs dont la *Fouesnantaïse* de Pierre-Marie Lenoir ainsi qu'un service à poisson créé par René-Yves Creston (F. P. 1925, p. 4). Un service à poisson que Louis-Charles Watelin avait d'ailleurs encensé dans les pages de la revue *L'Art et les Artistes*:

« Dans la production Henriot, je noterai tout particulièrement les dessins de Creston, dont le service à poisson était exposé dans la Maison bretonne du Village français. Cet artiste a suivi le mouvement avec une

¹⁸⁸ Jules Henriot, qui avait été l'un des commissaires de l'Exposition d'art breton de Nantes de 1910, démissionna en 1912, plus tard, le faïencier prit part à la commission chargée de conseiller les exposants de la future exposition de 1937.

fougue et une impétuosité toutes spéciales. Il a rassemblé en quelques traits les gestes de ses modèles, en se maintenant dans une ligne strictement actuelle. Avec lui, nous sommes loin de la préoccupation de Méheut à les rendre avec des détails qui n'ajoutent rien à la vérité. Creston a dépouillé le pêcheur ou la barque jusqu'à l'extrême limité ; il les transforme en symboles avec un naturalisme éclatant ; la céramique sortie de ses mains de dessinateur atteint à une simplicité qu'il me paraît, dans le même genre, difficile d'égaliser. » (Watelin 1926, p. 134).

Une participation qui fut également saluée par Charles Chassé selon qui « la belle manifestation faïencière d'Henriot [...] demanderait à elle seule tout un article » (Chassé, 2, 1925). Aussi, malgré l'absence de réelles prises de position théoriques quant à l'aspect et à la forme que devait revêtir ce nouvel art armoricain, Jules Henriot et Jules Verlingue contribuèrent activement à son développement en ouvrant les portes de leurs ateliers de décoration et en initiant divers types de collaborations avec les principaux instigateurs d'un art breton qui se voulait moderne. Ces participations, abondamment saluées, conduisirent, de la sorte, les faïenceries sur le terrain de l'expérimentation régionaliste¹⁸⁹.

Des expériences qui, à défaut d'être audacieuses, amenèrent néanmoins plusieurs critiques à complimenter l'initiative suivie par les faïenciers bretons. Louis-Charles Watelin, pourtant très critique à l'égard des participations régionales lors de l'évènement de 1925, reconnut ainsi dans les pages de la revue *L'Art et les Artistes* :

« Aussi est-ce une grosse surprise que j'ai vu la production de la céramique bretonne, car, si on pouvait penser à quelque chose d'immuable, c'était bien au petit breton affublé de culottes bouffantes, coiffé au chapeau traditionnel et entouré de fleurettes, qui figure toute éternité sur la faïence de Quimper.

Heureusement, l'Armorique disposait de deux éléments, des industriels intelligents et des dessinateurs de talents. Il faut croire que la conjonction ne se produit pas facilement, car, sauf erreur, c'est là seulement qu'elle s'est effectuée, et dans un sens nettement ethnique. » (Watelin 1926, p. 131).

Notons, par ailleurs, que la chétive participation théorique des faïenciers de Locmaria dans le débat alors mené sur le développement d'un art armoricain moderne fut, sans doute

¹⁸⁹ Maurice Saureux expliqua ainsi dans la *Revue de l'art ancien et moderne* que « Nous n'avons pas oublié, voulant les mentionner spécialement, les industriels pleins de courage et de mérite qui ont essayé de rénover les traditions locales en faisant appel à des artistes du terroir » (Saureux 1925). Le Rapport général de l'Exposition confirma d'ailleurs ce sentiment de réussite : « Peut-être était-ce la classe 11 qui révélait le plus clairement la profonde vitalité de nos productions régionales. Une des plus remarquables était celle de la faïencerie quimpéroise, représentée par la Maison Verlingue, Bolloré et Cie dont les modèles ont été créés par Quillivic, et par la maison Henriot et Cie dont le directeur artistique n'est autre que Mathurin Méheut. Le renouvellement de ces deux anciens établissements était d'autant plus méritoire qu'il ne correspondait à aucune nécessité commerciale, la prospérité étant assurée par la vente facile des modèles traditionnels ; l'un et l'autre pourtant, avec un égal succès, présentaient des modèles de caractère original, composés par les meilleurs artistes contemporains. » (Paul 1929).

liée, à la nature même de certains des objets conçus et vendus par ces entreprises et notamment ceux distribués par la faïencerie Henriot sous la marque « H.R. Quimper ». Une gamme d'objets qui tenaient plus d'un inventaire à la Prévert breton que d'un catalogue d'un art armoricain moderne comme le reconnut Joseph Henriot en 1990 :

« Vases formes biniou, jardinières formes biniou, beurriers, fromagers, salières, rapiers, encriers, tous rappelant le biniou et agrémentés de rubans bleus, roses, hors-d'œuvre, appliques murales de toutes tailles, portes-pipes, cendriers, coquetiers, etc..., etc..., et toujours des biniou interprétés de façon originale » (Henriot 1990, p. 10).

Une production qui avait justement alarmé Mathurin Méheut, devenu depuis peu un proche collaborateur de la faïencerie Henriot¹⁹⁰. Le peintre lança ainsi en 1924 un appel « Aux Décorateurs et Artisans Bretons » dans les pages du quotidien *Ouest-éclair* afin de remédier aux revers des dernières expositions régionales. Des revers qui tenaient, selon lui, à l'absence de véritables réflexions esthétiques de la plupart des fabricants bretons et aux sempiternels emplois de motifs désuets et sclérosés : « De grosses maisons de dentelles nous établissent des portraits de généraux. Les fabricants de meubles sont toujours persuadés que les fuseaux constituent l'essentiel de l'Art breton. [...] Nos céramistes ont encore de rudes efforts à accomplir. » (Méheut 1924, p. 4). Le peintre appela alors à s'en remettre aux artistes et à des praticiens, seuls capables selon lui,

« de corriger les projets établis, de diriger, de conseiller, et même souvent d'éduquer, de signaler des collaborateurs, dessinateurs, sculpteurs ou autres.

L'excellent décorateur, l'architecte Lefort, de Guingamp, et Quillivic, me semblent tous désignés pour une de ces délicates missions » (Méheut 1924, p. 4).

Dans cet article, Méheut, inquiet de la « valeur artistique des objets exposés », expliqua qu'« en dehors de l'effort des "Sept Frères", il nous est permis d'avoir de grosses inquiétudes sur la qualité de la participation bretonne ; et de nous demander jusqu'à quel point

¹⁹⁰ Longtemps Méheut a été présenté comme le directeur artistique de la faïencerie Henriot. Toutefois, si celui-ci n'en prit jamais les rênes, il est vrai qu'il fut l'un des principaux instigateurs des collaborations de l'entreprise avec la plupart des artistes avec qui la faïencerie collabora. Par ailleurs, la faïencerie de la Grande Maison ne resta pas à l'écart d'une production qui, il est vrai, connaissait un important succès. Une lettre adressée à Jules Verlingue par Henri Delcourt daté du 4 décembre 1917 est particulièrement éclairante quant à la nature des productions de la faïencerie : « L'affaire de Quimper marche d'une façon satisfaisante, mais il faut toujours plus de biscuit. Les ventes d'articles courants marchent très fort (plusieurs milliers de bols par semaine). Il serait bon d'organiser le coulage en grand de cet article » (Lettre reproduite in Théallet et Verlingue 2005, p. 11).

les œuvres présentées trouveront grâce devant les jurys parisiens. » (Méheut 1924, p. 4). Toutefois, malgré le succès rencontré par le *Ty-Breiz* et l'article élogieux du critique Louis-Charles Watelin, la plupart de ces appels demeurèrent sans suite puisqu'en janvier 1927, lorsque Jean-Julien Lemordant remit son rapport sur l'art régional breton commandé par le directeur de l'école des beaux-arts Paul Léon, le peintre reconnût que l'art régional s'était enlisé dans des formules surannées. Dans ce rapport articulé autour de quatre chapitres : « l'indépendance de l'art breton », « l'art décoratif doit se renouveler », « une rechute dans le pastiche », « la bonne méthode », Lemordant, en établissant l'échec des créateurs bretons à proposer une production véritablement artisanale, confia alors la responsabilité de la naissance d'un art moderne breton aux industriels armoricains. Une responsabilité qu'avait, plusieurs années auparavant, définie Charles de Cordis dans la *Revue moderne des arts et de la vie* :

« C'est ainsi que la maison Verlingue et Balloré [*sic.*] (H. B.) de Quimper, puis les Faïenceries de Bretagne demandèrent à James Bouillé des dessins et des indications pour leur permettre de faire quelque chose dans ce sens. Ensuite, ce fut le tour d'autres industriels d'art appliqué de toutes catégories. » (De Cordis, 2, 1922, p. 21).

Ces industriels passaient donc pour le moyen le plus efficace et le plus commode pour explorer les solutions plastiques et thématiques initiées par les artistes réformateurs bretons. Cela d'autant plus que la structure des ateliers de Locmaria permettait, en effet, une coopération facile avec les peintres et les sculpteurs. La collaboration entreprise par Mathurin Méheut et la faïencerie Henriot fut, à ce titre, un exemple certain de la souplesse que représentait l'édition céramique pour ces créateurs (c.f. ill. 63 et 64)¹⁹¹.

Plus qu'aucune autre activité artistique locale, les faïenceries quimpéroises furent ainsi à la pointe de ce renouveau artistique régional. Ce fut du moins ce qu'expliqua Morvan Marchal dans les pages de la *Bretagne Touristique* : « la céramique est peut-être l'Art industriel régional qui marque le plus beau progrès » (Marchal 1922). Pourtant s'il est indéniable que les entreprises de Locmaria contribuèrent profondément à la rénovation des expressions artistiques locales, la dialectique de la modernisation de ces traditions décoratives ne pénétra véritablement le terrain de l'expérimentation céramique qu'au travers de leurs

¹⁹¹ En 1919, Méheut, à la suite d'une visite des ateliers d'Henriot probablement rendue possible par l'entremise de l'écrivain Auguste Dupouy (1872 – 1967), proposa ainsi ses services à la faïencerie qui furent acceptés et rapidement appliqués puisque les premières pièces virent le jour au mois d'automne de la même année. L'année suivante, rentré à Paris, Méheut prolongea l'expérience céramique en envoyant des dessins de formes et des décors.

collaborations avec des artistes tels que René Quillivic, James Bouillé ou Mathurin Méheut¹⁹². Cela d'autant plus qu'un petit groupe d'artistes, réunis dans une confrérie afin de militer pour la naissance d'un « art national breton moderne », avait eu pour projet de renouveler les gammes des deux faïenceries quimpéroises (Creston 1928).

De la théorie à la pratique. L'expérience *Seiz Breur*.

Tandis que depuis de nombreuses années, plusieurs architectes, critiques et fervents régionalistes bretons avaient encouragé et appelé de leurs vœux la naissance de cet art armoricain moderne, sa création n'en demeura pas moins l'œuvre et l'apanage de créateurs regroupés dans la confrérie *Seiz Breur*. Ce groupe dont René-Yves Creston, Jeanne Malivel, Xavier de Langlais (1906 – 1975) et James Bouillé furent les principaux instigateurs ainsi que les plus importants promoteurs et qui avaient vu dans un supposé « caractère breton » la source d'une décoration moderne (Hémon 1996, Delouche 2000, Théallet 2000). Par l'intermédiaire de l'union, qui était devenue le 29 mars 1929 l'*Unvaniezh ar Seiz Breur*, c'est-à-dire la Société centrale des artistes bretons pour la rénovation de la Bretagne, la question de la modernisation des traditions décoratives populaires prit véritablement forme dans le domaine de la création céramique¹⁹³.

Les *Seiz Breur* collaborèrent avec les faïenceries de Locmaria notamment parce que plusieurs des membres de l'Union avaient noué des liens avec les industriels de Quimper dès le début des années 1920, mais surtout parce que l'édition en faïence leur permettait de répondre à la question de la diffusion d'un art décoratif breton moderne sinon démocratique du moins populaire. Ce fut du moins la mission que certains commentateurs avaient attaché aux créations des entreprises quimpéroises comme en témoignèrent ces quelques lignes publiées dans *Ouest-éclair* en 1919

¹⁹² La collaboration de Quillivic et de la Grande Maison fut d'ailleurs gratifiée d'un Grand Prix lors de l'Exposition parisienne de 1925.

¹⁹³ Une dénomination qui annonçait par ailleurs expressément la nature de l'entreprise de rénovation et de promotion des arts décoratifs bretons modernes conduites par ses membres. Une entreprise consistant à la réunion de documentation sur les arts armoricains, l'organisation d'expositions, le développement d'une véritable propagande en faveur de la défense de tous les créateurs bretons, pourvu que ceux-ci fussent néanmoins pourvus d'un minimum de sentiment artistique breton et moderne ». Creston et ses acolytes revendiquèrent ainsi l'autonomie de l'art armoricain en appelant pour cela à un enseignement de l'art et de la civilisation celtique. A ce titre, le choix des instigateurs des *Seiz Breur* d'encadrer l'ensemble des l'activité culturelle bretonne telle que la décoration, l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique, la littérature et bien entendu l'architecture fut particulièrement symptomatique d'une démarche artistique globale identique d'ailleurs à celle mise en œuvre par les artistes et les créateurs regroupés dans l'Union des Artistes Modernes.

« La belle faïence bretonne, nous l'avons mainte fois signalé, renaît et se moderniser tout en maintenant le charme rustique par quoi elle se fait une place parmi les industries d'art. Faire appel, pour la glorification de l'industrie régionale aux meilleurs ouvriers de artistes bretons, éditer leurs œuvres, les populariser, donner à l'art appliqué ce rôle précis et nécessaire qui consiste à chacun de s'entourer en son foyer d'objets de belle ligne et de gracieuse façon, même quand ces objets sont du plus courant, du plus vulgaire usage, voilà le beau travail d'éducation artistique et de bonne propagande régionale auquel se sont attachés les industriels céramistes de Quimper, et particulièrement la Grande Maison de Quimper. » (Pol 1919, p. 5).

Des positions que certains créateurs avaient eux-mêmes exprimé, à l'image de René Quillivic, qui expliqua, en 1931, que la céramique

« ne crée pas que des objets usuels pratiques, agréables aux yeux et au toucher, [...]. Dans l'objet d'art proprement dit, la belle pièce placée sur un meuble, qu'il soit riche ou médiocre, dans l'ombre ou la lumière, reste toujours pleine de mystère et de volupté au regard de quiconque à la moindre sensibilité. Son grand avantage est qu'elle s'acquiert pour un prix modique. Elle peut entrer dans la ferme comme dans le manoir et son influence est très étendue. » (Quillivic in Béréchel et Quillivic 1997, p. 13)¹⁹⁴.

L'intérêt de ces artistes pour la faïence fut donc autant animé par les subsides potentiels que pouvaient représenter l'édition de modèle que par leur volonté de diffuser leurs créations, mais également par leur désir de remédier à ces « binouseries » qu'ils abhorraient. Un intérêt que Creston avait justement exprimé lors du lancement de la revue *Keltia* où il avait annoncé que la faïence ferait le sujet principal du numéro inaugural de la nouvelle publication. Un intérêt que Jeanne Malivel avait d'ailleurs formalisé dès 1919 dans les pages de la revue *Breiz atao* :

« la faïence qui se dit bretonne parce qu'une caricature de breton est grossièrement écrite au fond de l'assiette, peut devenir d'un usage courant pour nous si elle s'adresse moins à la clientèle touristique et s'attache à être pratique et utile. Elle peut gagner à l'étude de l'ornement celtique. » (Malivel 1919, p. 3).

¹⁹⁴ Creston proposât ainsi ses services en 1922 à Jules Henriot dans une lettre en date du 5 septembre 1922 : « Artiste breton, aimant les vieux arts de son pays, c'est pour cela que je viens aujourd'hui vous présenter et vous faire don des modèles d'assiettes et de service de table ci-joints. J'ose espérer qu'ils vous plairont et que vous viendrez bien vous en servir et c'est à cette dernière condition que je vous en fais don... Exposant à la Société Nationale des Beaux-Arts et à la Société des Artistes Décorateurs je dois aussi participer à l'Exposition internationale des Arts Décoratifs, à Paris en 1924 ; Aussi serai-je très heureux si pour cette dernière exposition je pouvais faire figurer ce service, ce qui ferait grande réclame à votre maison. » (Archives Musée de la Faïence de Quimper). Proposition rapidement acceptée par l'accusée de réception du courrier de Jules Henriot à Creston daté du 8 septembre 1922 (Archives Musée de la Faïence de Quimper). Creston avait ainsi réalisé au cours de l'automne 1922 auprès de la faïencerie Henriot un service de table, un pichet intitulé *Soir de Pardon* ainsi que d'une série de sept assiettes décorées d'un breton et d'une bigoudène (Archives Musée de la Faïence de Quimper).

D'autant plus que si les faïenceries quimpéroises constituaient l'un des héritages de cet art populaire dont les membres des *Seiz Breur* se revendiquaient, elles leur offraient surtout la possibilité d'explorer les propriétés expressives de la céramique. Cette activité, particulièrement adaptée à l'expérimentation artistique à travers la réalisation de séries, mais qui était surtout un formidable médium de diffusion de leurs créations¹⁹⁵. Les faïenceries quimpéroises avaient justement structuré leurs gammes de productions de façon à être accessibles au plus grand nombre notamment grâce au procédé de coulage de la faïence et du grès qui avait été développé, au début des années 1920, à Locmaria. Ce fut justement par de telles éditions que les *Seiz Breur* comptaient divulguer cet art breton moderne dont ils se réclamaient et cela principalement parce qu'elles leur offraient la possibilité de conserver, dans une certaine mesure, les propriétés plastiques et expressives de la sculpture armoricaine. Cette sculpture qui passait justement auprès des initiateurs de l'Union comme l'un des domaines artistiques dans lequel pouvait le plus s'exprimer, selon eux, l'esprit breton.

Pour cela, l'Union, qui avait connu son heure de gloire lors de l'Exposition internationale des Arts Décoratifs et Industriels de 1925 avec le *Ty-Breiz*, souhaita, dès le lendemain de l'évènement parisien, profiter de l'éclairage particulier qu'avait constitué la présentation parisienne de leurs œuvres¹⁹⁶. Il faut dire que si la participation bretonne à l'exposition de 1925 ne fut, selon Daniel Le Couédic, qu'un leurre d'une apparente unité, elle donna, tout de même, une existence quelque peu concrète à ce « style breton moderne » et lui avait surtout octroyé une audience nationale (Le Couédic 1995, p. 745)¹⁹⁷. Henri Clouzot, dans un article consacré à « La céramique à l'Exposition » publié dans *La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe*, reproduit, de la sorte, aux côtés de vases réalisés par Edouard Cazaux et René Buthaud, un pichet en faïence conçu par Mathurin Méheut et façonné par la faïencerie Henriot. Un article qui avait justement amené Henri Clouzot à

¹⁹⁵ Notons tout de même que la fabrication de pièces en grès consistant en une suite d'opérations couteuses avait néanmoins conduit à commercialiser des produits relativement chers. Le vase de Beauclair *Les deux pêcheurs* ou le *Pauvre pêcheur* de Quillivic furent ainsi respectivement vendus 350 et 400 francs tandis que le groupe des *Deux Vieux* de Robin était proposé contre 75 francs. De tels écarts de prix tenaient, selon Bernard Verlingue, à la diversité des contrats financiers conclus entre les artistes et la Grande Maison (Verlingue 1997, p. 37).

¹⁹⁶ Jean-Julien Lemordant qui avait été élu, en 1923, par la nouvelle fédération Bretonne des Lettres, Arts et Sciences, l'organisateur du *Ty-Breiz* avait pourtant cantonné la participation des créateurs des *Seiz Breur* à une seule pièce d'un pavillon qui comportait cinq salles réparties sur deux niveaux.

¹⁹⁷ Léandre Vaillat fut ainsi particulièrement critique à l'égard des participations régionales lors de l'Exposition de 1925 : « Parcourez la région de Deauville, de Houlgate et de Cabourg ; regardez les "villas" [...] et dites moi quel rapport il y a entre ces décors d'opéra-comique et la physionomie des vieilles fermes qui, avec leurs murs à pans de bois et leurs toits de chaume au milieu des verges, font penser à une robe d'indienne sous un chapeau de paille. » (Vaillat, 2, 1925, p. 187).

reconnaître que si les faïenceries quimpéroises avaient réussi à proposer des créations « modernes », celles-ci n'en demeuraient pas moins tributaires des artistes avec lesquels elles collaboraient :

« Certains ateliers, plus importants, ont tenté de rajeunir et d'adapter les thèmes décoratifs traditionnels à une formule décorative plus moderne, tels Henriot et Verlingue – Boloré, pour la Bretagne. Evidemment cela nous change des souvenirs de villes d'eau et de plages. Mais il faut de très grands artistes pour adapter l'art populaire et ce n'est pas l'enseignement des écoles d'art de province, d'où l'art régional est soigneusement exclu, qui les fera naître. » (Clouzot 1925, p. 571).

Dans le but donc de contribuer à la diffusion de cet art moderne breton, à l'image des faïenceries quimpéroises qui profitaient de chaque évènement local et régional afin de présenter leurs productions, les *Seiz Breur* s'attachèrent naturellement à figurer dans chacune des manifestations régionales et régionalistes à consonance artistique. Le pavillon breton de 1925 avait été, à ce titre, une formidable vitrine pour la création bretonne et avait prouvé l'utilité de telles expositions pour la diffusion des œuvres réalisées par les créateurs régionaux. Une stratégie commerciale qui avait d'ailleurs été éprouvée de longue date par Jules Henriot. Lors de l'exposition de Nantes, le faïencier avait, en effet, exposé ses réalisations sur un stand situé dans le pavillon destiné aux industries régionales (*Le populaire*, daté du 6 juillet 1910)¹⁹⁸.

Les membres de l'Union participèrent ainsi à la Semaine Bretonne de Paris de 1926 qui avait été organisée par le journaliste Louis Beaufrère, le fondateur en 1923 du journal *La Bretagne à Paris*, où ils y exposèrent pendant douze jours des plats, des assiettes, des statuettes, des pichets dessinés par les époux Creston. Des œuvres dont la réalisation fut confiée aux praticiens de Jules Henriot et de la Grande Maison ainsi qu'aux potiers du village d'Herbignac. L'année suivante, la galerie Artistes – Artisans présenta du 1^{er} au 18 décembre

¹⁹⁸ La faïencerie Henriot prit ainsi part, en 1928, à l'exposition bretonne de Batz organisée dans l'école libre de jeune fille par l'Union Régionaliste Bretonne et l'année suivante elle présenta des œuvres réalisées en collaboration avec le sculpteur Armel Beaufiles au Salon des Artistes Décorateurs (Anonyme 1928, p. 7). Toutefois, ce fut la participation d'Emile Just Bachelet, de Mathurin Méheut et de Maryvonne Méheut aux côtés de Paul Beyer à l'*Exposition d'œuvres de Céramistes Modernes 1890 – 1930* organisée au Musée de la céramique de Sèvres en 1931 qui consacra définitivement la renommée des sujets conçus dans les ateliers de Jules Henriot. Emile Bachelet y présentât six œuvres dont les *Mariés de Quimper à cheval* (c.f. ill. 50, faïence émaillée), *Bigoudène embrassant son enfant* (faïence émaillée), *Marins aux paniers* (faïence émaillée), *Femme tricotant* (faïence émaillée) et Mathurin Méheut sept réalisations en faïence notamment *Le Sabotier*, *La Fromène* et *Retour du marché* (Chavance 1931, 20 p.). Notons, tout de même, que la participation de ces artistes fut davantage liée à la renommée en tant que peintres et sculpteurs qu'aux seules propriétés esthétiques des œuvres réalisées chez Henriot. Bachelet y présenta ainsi plusieurs grès édités par la faïencerie de Lunéville dont un *Saint-Nicolas*, une *Sainte Odile*, un groupe intitulé *La Bourrée* et un autre appelé *La Danse*.

les œuvres de René-Yves Creston, Ray Scherdel, Georges Robin. Entre le 16 au 31 décembre, furent, à leur tour, dévoilées les créations de Jules-Charles Le Bozec auxquelles fut associée une rétrospective consacrée à Jeanne Malivel.

La même année, en septembre, Le Bozec participa à l'Exposition d'Art Breton de Douarnenez où il présenta son groupe en faïence *La femme à la bêche* (MFQ, inv. 0601155 ; c.f. ill. 61) transposition de *La Terre* qu'il avait exposé au Salon des Artistes Français de 1927 qui lui avait permis de remporter le second prix du concours Roux de l'Académie des Beaux-arts ainsi qu'un groupe en grès intitulé *Bigoudenned*, tous deux réalisés dans les ateliers de la Grande Maison. Creston y présenta plusieurs assiettes, plats, pichets décorés de motifs celtiques créés en collaboration avec son épouse et fabriqués chez Henriot. Méheut dévoila, quant à lui, son *Doué Diwall ar Vag* et Emile Just Bachelet y exposa plusieurs figurines également façonnées chez Henriot dont *La Pieta*, *Sainte Anne* (c.f. ill. 47), *Sainte Thérèse*, *Saint François d'Assise*, *Saint-Corentin* et un *Saint Yves*. Le congrès de *Bleun-Brug* de Douarnenez fut ainsi l'occasion pour les membres des *Seiz Breur* de renouveler l'expérience de 1926 et de se confronter aux réalisations d'autres associations régionalistes bretonnes telles que l'Atelier Breton d'Art chrétien, l'Atelier pour la Beauté du Culte Divin de Madame de Planhol. En 1928, les *Seiz Breur* participèrent une nouvelle fois à une « une exposition d'art antique et moderne » organisée à la Baule à l'hôtel *Les Sables d'or* dans laquelle fut présentée des « Grès et faïence de Créton [sic.] et de Robin » dont *Groupe de Paludiers*, *Femmes en prières* et où les murs furent décorés « faïences de la grande maison quimpéroise Nerlin [sic.] et Bolloré dessinés par Creston. » (F. P., 1928, p. 6).

Cette suite de participation à divers évènements artistiques, particulièrement symptomatique de l'importance accordée par les membres des *Seiz Breur* à la question de la diffusion de leurs créations, inaugura alors une longue série de manifestations qui conduisit les membres de l'Union de l'exposition du cinquantenaire de l'école régionale des beaux-arts de Rennes à l'évènement de l'année 1937, l'Exposition Internationale des arts et techniques. Une succession de présentations qui connurent des succès divers, mais qui permirent surtout au groupe de maintenir l'illusion d'une véritable cohésion. Une harmonie qui n'était pourtant plus d'actualité à la suite des décès de Jeanne Malivel et de Jorg Robin, de l'éloignement de Pierre Abadie-Landel puis du départ de James Bouillé en 1931. Des désaffections qui empêchèrent le groupe de retrouver le souffle des premiers temps malgré l'ouverture souhaitée par Creston et qui conduisirent surtout à un lent étouffement des initiatives artistiques de la plupart des membres des *Seiz Breur*. Une asphyxie particulièrement perceptible dans le peu de renouvellement des créations réalisées en collaboration avec les

faïenceries quimpéroises. Néanmoins, durant cette décennie, la doctrine de l'Union ne divergea pas et devait même trouver son apothéose lors de leur participation à l'Exposition de 1937¹⁹⁹.

L'impossible « modernité ».

Toutefois, tandis que l'influence des *Seiz Breur* sur la création céramique quimpéroise et plus largement bretonne fut déterminante sur de nombreux points puisque le groupe initia des œuvres réellement innovantes sur les plans plastiques et thématiques et, plus largement, mis en œuvre une incontestable modernisation des anciens répertoires décoratifs, elles montrèrent surtout les limites d'une orientation esthétique qui se voulait à la fois « moderne » et « authentique ». Il faut dire que si la plupart des créations élaborées par les membres de l'Union contribuèrent à renouveler le traditionnel traitement des sujets en ronde-bosse conçus dans les ateliers de Locmaria, elles ne réussirent pourtant pas à échapper de l'impasse régionaliste. Cette impasse qui se trouvait dans les solutions mêmes choisies par la majorité de ces créateurs afin d'élaborer ce qu'ils considéraient alors comme un art décoratif breton moderne et original. Aussi, tandis que René-Yves Creston ou Jorg Robin participèrent de l'invention d'inédites représentations d'un monde rural ou d'une histoire celtique, ceux-ci ne réussirent toutefois pas à s'affranchir des différents poncifs jusque-là véhiculés sur les singularités régionales (c.f. ill 56 et 67 et 68). Malgré le talent de Robin, son *Cornouaillais*, conçu chez H.B. (c.f. ill. 68) n'en demeure pas moins la représentation d'un breton déambulant sur une terrasse de faïence. *Les trois fillettes de Plougastel* réalisé par Armel-Beaufils pour Henriot ne furent pas moins, là-aussi, que le fruit de la mise en scène de costumes féminins bigoudens (c.f. ill. 57). Une évocation d'un terroir local sous ses traits les plus évidents qui avaient déjà valu aux œuvres de James Bouillé, en 1922, d'être taxées de « pittoresques »²⁰⁰. Un cul-de-sac particulièrement perceptible donc dans leur incapacité à

¹⁹⁹ L'idée de la participation de la Bretagne à l'Exposition de 1937 avait été lancée dès 1934 par Joseph Stany-Gauthier qui fut encouragé en cela par Octave-Louis Aubert (président de la chambre de Commerce des Côtes-du-Nord) et par René-Yves Creston (Président et Secrétaire Général du Comité du Pavillon Breton) qui s'opposèrent à Edmond Labbé qui avait souhaité la création d'un pavillon regroupant les régions bretonne, tourangelles et normande.

²⁰⁰ Philippe Théallet et Bernard Jules Verlingue rapportèrent un article publié à l'occasion de l'Exposition des Arts Décoratifs de Rennes de 1922 dans lequel son auteur expliqua à propos de James Bouillé, que « cet artiste s'inspire parfois sans assez de discernement des motifs celtiques et irlandais anciens. Il sacrifie quelquefois l'esthétique de ses compositions au pittoresque ou à l'original. » (Le philistin grognon,

dépasser les sujets mettant en scène une ruralité bretonne incarnée par sa population ou le sempiternel usage de référents celtiques, ainsi que dans leur impuissance à développer un langage plastique spécifique à cet « esprit breton ».

Une incapacité qui s'incarna d'ailleurs particulièrement dans le *Nominoé* de Creston (c.f. ill. 51 ; Henriot Quimper 1929). Ce cavalier, issu des profondeurs de l'histoire bretonne, faisant corps avec son cheval. Il faut dire que si ce sujet en faïence initia un thème sans précédent dans les productions des faïenceries quimpéroises, Creston n'élabora pourtant une œuvre qui n'était que résultat de l'appropriation par son auteur de moyens plastiques communs à de nombreux créateurs français de l'entre-deux-guerres. Une évocation donc du père de la patrie (*Tad ar Vro*) à l'origine de la naissance d'une Bretagne présentée unifiée et indépendante par l'historien Arthur de La Borderie (1827 – 1901) au siècle précédent, mais qui n'était surtout que le résultat de l'adaptation de formules déjà éprouvées par d'autres céramistes et sculpteurs à une entreprise de modernisation du thème armoricain. En dépit de son inspiration savante, cette œuvre, à la facture dépouillée, contribua ainsi à la mise en scène d'une mythologie régionale à partir de moyens plastiques qui ne provenaient néanmoins pas de la sphère bretonne. Par ailleurs, si l'entreprise d'épuration des volumes entreprise par Creston fut souvent reconnue comme le fruit d'une certaine modernité appliquée au registre armoricain, ce traitement plastique n'en demeure pas moins un succédané des arts décoratifs de l'entre-deux-guerres. Une stylisation conférant à un hiératisme que des sculpteurs, des céramistes et de nombreux créateurs de modèles tels que Georges Chevalier (1894 – 1987) et Claude Lévy ou encore Louis Fontinelle (1885 – 1964) ou l'éditeur parisien Robj avaient particulièrement contribué à populariser depuis le début des années 1920. Claude Lévy avait ainsi réalisé pour Primavera une gamme de figurines en faïence craquelée qui fut présentée lors de l'Exposition de 1925 traitée par des volumes synthétiques et géométriques.

Cet « art moderne breton » de la dénomination par laquelle Creston qualifia l'expression vers laquelle devaient tendre les membres des *Seiz Breur* ne fut donc bien souvent que le fruit de l'association d'une certaine épuration géométrique à un sujet breton. Des œuvres, fruits d'un étonnant syncrétisme, associant un traitement particulièrement synthétique des volumes à des thèmes renvoyant à des archétypes déjà abondamment diffusés. Des archétypes qui, à défaut d'être « modernes », se prévalaient surtout d'être authentiques et en accord avec les vues des rénovateurs armoricains. Un syncrétisme également particulièrement visible dans *La Paludière à la jède* de Robin (c.f. ill. 69). Cette œuvre en

« L'Exposition régionale des Arts Appliqués » in *l'A*, daté du 27 mars 1922 in Théallet et Verlingue 2005, p. 80).

faïence réalisée dans les fours de la Grande Maison qui avait été adapté d'après une sculpture en bois que le sculpteur avait présentée lors de l'Exposition de 1925. Un sujet dans lequel la recherche d'épuration des volumes entreprise par le sculpteur était alors appliquée au registre bigouden. Une œuvre étonnamment hiératique et dont la transposition au support céramique ne fut pas si heureuse tant le procédé de coulage adoucit l'expressivité du sujet. Un traitement qui fut d'ailleurs attaqué par certains critiques, tel Léandre Vaillat, qui avait justement pointé, dès 1926, certains défauts de ces éditions céramiques :

« M. Henriot a fait appel aux artistes modernes, leur a demandé un décor qui, pour être inspiré par la Bretagne, fût cependant traité dans un goût contemporain : Méheut, Scherdel lui en ont donné d'excellents, cependant que Quillivic, Bachelet confiaient à Verlingue-Bolloré [*Sic.*], de Quimper, également, l'exécution de statuettes représentant des Bretons, des Bretonnes à leurs occupations familières (la tricoteuse, le pêcheur de goémon, etc.) ou des têtes significatives de la race. Malheureusement ces têtes de bretonnes, très belles quand l'artiste les traite directement dans le granit, le sont moins quand les arrêtes vives de la pierre se sont arrondies, égalisées sous une engobe d'émail blanc. » (Vaillat, 2, 1926, pp. 2 – 3)²⁰¹.

Néanmoins, les créations céramiques des *Seiz Breur* ne furent pas les seules réalisations bretonnes qui ne trouvèrent grâce aux yeux des critiques parisiens. Car malgré la volonté commune à la plupart de ces artistes de renouveler les gammes de décors des faïenceries de Locmaria, ceux-ci restèrent généralement enfermés dans des formules sclérosées comme en témoignent ces quelques lignes de Charles Watelin à propos des créations de Paul Fouillen :

« La faïence de Quimper ne peut encore figurer encore dans la céramique de luxe [...] on ne comprendrait pas le voisinage sur une même panse, d'un ornement recherché [...] avec une figure humaine empruntée au milieu. Le tort de Fouillen est d'avoir buté contre cet écueil. » (Watelin 1926, p. 134).

Il faut bien reconnaître que tout en souhaitant s'affranchir de certains stéréotypes régionaux, la plupart de ces créateurs, sous couvert de l'élaboration d'une création moderne, reprisent des thèmes qui n'avaient d'original que le traitement synthétique dont ils avaient bénéficié. En appelant à dépasser le motif paysan, tant Creston que Méheut ou Robin l'élevèrent au statut de sujet mais ne surent réellement le dépasser. A la manière des

²⁰¹ Le procédé de coulage, déposé par brevet en 1890 par le céramiste allemand Goetz, fut utilisé pour la première fois à Quimper en 1917. Jules Verlingue qui l'avait d'abord expérimenté à la faïencerie de la Madeleine à Boulogne en 1909 l'introduisit, à son arrivée, aidé en cela par Gilbert Theillou qui avait été recruté à Limoges et qui fit recruter le modelleur Mabillat afin de réaliser les moules en plâtres selon les directives des créateurs.

régionalistes de la première heure qui avaient fait se confondre reconstitution et militantisme, ces artistes, en reprenant les principaux poncifs conduits sur les singularités régionales et tout en opérant dessus des déformations et des grossissements, ne réussirent donc pas à distancer l'inscription régionale. Tandis que leurs œuvres ressassèrent ainsi inlassablement les différents poncifs conduits sur les populations locales, sur leurs mœurs, leurs traits archaïques et leurs coutumes, leurs auteurs ne parvinrent à initier des représentations s'extrayant d'un registre qui avait souvent réduit la mise en scène d'un monde rural à la seule figuration de ses occupants.

La majorité de ces créateurs, sous couvert d'élaborer des créations bretonnes modernes, ne visèrent pas finalement l'authentique, mais son expression. Une falsification d'une création populaire qui ne pouvait donc qu'irréremédiablement conduire à la caricature. En 1938, certains des membres participèrent ainsi à l'exposition d'art religieux de la Psalette où leurs œuvres furent présentées, lors du vernissage, en présence du barde Milbeo et d'un groupe appelé *Labour ha Kan*, spécialisé dans les chants et les danses de Cornouaille (P. L. 1938, p. 4)²⁰². A l'image de la présentation en 1911 d'un « intérieur paysan typique » au sein du Musée des Costumes Bretons de Quimper qui était, en réalité, un assemblage de meubles et d'objets de provenance et d'époque diverses, ces créateurs élaborèrent des œuvres qui avaient la saveur et le goût de l'authentique, mais qui lui demeuraient pourtant profondément étrangères.

7.2. Chronique d'un pastiche annoncé.

« Les objets ont ainsi – les meubles tout particulièrement – en dehors de leur fonction pratique, une fonction primordiale de vase, qui est de l'imaginaire. » (Baudrillard 1968, p. 38).

En 1994, Jean-Claude Vigato releva, dans *L'Architecture régionaliste – France 1890 – 1950*, que le régionalisme architectural reposait essentiellement sur la mise en scène d'une authenticité davantage revendiquée que réelle, mais surtout que la démarche qui anima la plupart de ces architectes était, avant tout, d'ordre iconique. Une facticité résumait, dès 1913, par Léandre Vaillat, selon qui, une « bonne maison rurale » était « une maison vide, vidée de ses habitants avec leurs comportements archaïques, leurs us et coutumes contraires aux

²⁰² Toutefois, il semble que ce fut une grande partie du mouvement régionaliste breton qui fut alors touché par une progressive folklorisation de ses manifestations. En 1933, le 23^e congrès du *Bleun-Brug*, organisé à Pont-l'Abbé entre le 3 et le 6 septembre, fut ainsi accompagné d'une exposition d'art breton et, pour la première fois, d'un concours de lutte armoricaine.

principes de l'hygiène. » (Vaillat, 1, 1913, pp. 281 – 284). Conformément à une démarche qui avait réduit les précédents populaires à un ensemble de motifs, la plupart de ces créateurs se servirent donc, à leur tour, de ces derniers comme d'un répertoire de signes dont l'emploi et l'ordonnance devinrent le véritable thème décoratif des œuvres²⁰³. D'une démarche interprétée, à satiété, par la plupart d'entre eux qui développèrent alors diverses variations d'une thématique rurale sur des objets d'usage quotidien (service de vaisselle, service à thé, cendrier...). Réduisant bien souvent cette dernière à des décors extrapolables sur des pièces de dimensions, de fonctions et de destinations extrêmement hétérogènes. Le vase en faïence réalisé par l'atelier de Céramique d'Art de Bordeaux (C.A.B.) reproduit dans le catalogue est justement particulièrement révélateur de la réduction de cette thématique régionale à une simple gamme de décoration (c.f. ill. 114). Généralement connu pour ses émaux verts menthes proches des réalisations des ateliers de Primavera, la faïencerie bordelaise initia, de la sorte, un décor inédit reprenant les principaux éléments d'une certaine thématique landaise. D'un sujet associant une vue maritime, à une forêt de pins et, bien entendu, à la ferme vernaculaire. Cette thématique régionale fut ainsi appliquée par de nombreux créateurs à de vastes gammes d'objets et fut alors répétée et adaptée à l'instar d'autres propositions décoratives. Les planches des différents décors conçus par les céramistes Octave (1881 – 1963 ; c.f. annexe 1) et Simone Larrieu (1912 – 1996 ; c.f. annexe 1 et 26; c.f. ill. 173 et 174) constituent, à ce titre, des exemples particulièrement édifiants de la banalisation du traitement du sujet rural dans les gammes de décoration de nombreux créateurs de modèles de l'entre-deux-guerres (c.f. annexe 23). Ces décors figurant des effigies de paysans étaient, en effet, proposés au milieu d'autres motifs composés de fleurs, d'oiseaux et d'animaux stylisés par les deux céramistes bigourdans. Symptôme du succès de cette thématique rurale, mais surtout indice de sa « normalisation » ou, devons-nous dire, de sa banalisation.

²⁰³ Ce que Vaillat avait, une fois de plus, théorisé dans les pages de la revue *L'Art vivant* en expliquant que les créateurs devaient « non pas imiter, copier, mais s'adapter à des besoins nouveaux des formes anciennes » (Vaillat 1913, 1, p. 283).

Sauvegarde et préservation d'une expression populaire ou l'illusion créative.

Le développement et le succès de cette thématique, régulièrement présentée comme le remède à l'effacement progressif des traditions décoratives vernaculaires, fut ainsi le corollaire d'une modernité nivelant les particularismes régionaux ou plus exactement celui du « recul, [de] l'effacement des arts populaires : objets, décors, danses, musique, costume, dans cette période de déséquilibre » (J. F. 1937, pp. III – VII). Ce fut du moins ce qu'entendait démontrer le Congrès du Folklore organisé de concert avec l'exposition de 1937 (J. F. 1937, pp. III – VII). Ce recul et cet effacement qui furent régulièrement présentés comme la conséquence du développement d'un phénomène touristique nivelant les expressions locales comme l'expliqua Philippe Veyrin : « La coutume locale, que les manifestations régionalistes à l'usage des touristes se plaisent partout à mettre en vedette, n'est pourtant qu'un des éléments de la tradition populaire. » (Veyrin 1975, p. 291)²⁰⁴. D'un tourisme qui, selon l'auteur basque, ne se contentait pas d'entraîner la disparition des anciennes expressions populaires, mais était également responsable de leur codification et de leur appauvrissement. Veyrin fut, à ce titre, particulièrement critique de l'« exploitation mercantile d'un soi-disant « style basque » à l'usage des touristes, qui ont répandu concurremment la mode du *svatiska* rectiligne et de la *croix à virgules*. » (Veyrin 1936, p. 31).

La répétition et la multiplication des figures de paysans basques dans les décors basques de la Poterie de Ciboure furent ainsi non seulement particulièrement symptomatiques de la codification d'une certaine thématique rurale, mais surtout de l'incapacité de leurs auteurs à initier de nouvelles représentations de ce monde agraire. D'un échec qui était surtout contingent du succès de la mise en scène de la perpétuation d'un souvenir d'un Pays basque à partir de ses éléments les plus connotés. Ces céramiques, symboles et synthèses d'une identité paysanne grâce à la reproduction de ses traits les plus singuliers, furent ainsi les fruits d'un mouvement qui, en interrogeant la notion de tradition, l'avait souvent réduit à divers poncifs et à un certain nombre de procédés discursifs contribuant par-là à sa normalisation, mais plus encore à sa systématisation. La plupart de ces créateurs, à l'image des architectes, en

²⁰⁴ Dès 1925, les décorateurs de la Poterie de Ciboure avaient, en effet, déjà fixé les normes d'une thématique néo-basque qui ne connût, par la suite, pratiquement aucune évolution jusqu'à la cession de l'entreprise à Rodolphe Fischer en 1945. De telles répétitions et surtout l'absence de véritable innovation constituent, à ce titre, des indices particulièrement révélateurs de l'échec des décorateurs de la poterie à s'extraire d'un pittoresque régional devenu une simple formule esthétique (c.f. annexe 17).

reprenant un ensemble de signes qui, sous l'autorité de la notion de « tradition », renvoyaient à des souvenirs et des valeurs s'accaparèrent ainsi non seulement la problématique de la perpétuation d'un souvenir d'un art perçu traditionnel et authentique, tout en contribuant aussi à son immobilisme.

Il faut dire que la répétition à satiété de certains motifs, au-delà de la seule codification de formules iconographiques par ailleurs largement diffusées, contribua profondément à la substitution d'une création populaire par son alter ego le néo-régional. De telles représentations d'un passé et d'une identité à travers des symboles aussi connotés et indigents ne furent souvent que les fruits de la négation d'un réel amenant à une reconstruction artistique et historique régressive, mais surtout partielle et fictive²⁰⁵. Fruit d'une démarche qui voulut d'abord évoquer plus que respecter, la mise en scène des types régionaux transformés en abstractions synthétiques, connût, en conséquence, des fortunes diverses et des adaptations parfois contestables. L'association de figures de paysans pyrénéens à un répertoire formel issu du vocabulaire moderniste (particulièrement proche justement de celles qu'élabora le céramiste membre de l'U.A.M. Robert Lallemand) dans certaines des créations de l'atelier Cazalas fut justement parfaitement symptomatique d'une démarche prospective tatônnant entre une mise en scène d'une tradition rurale et la revendication d'une certaine modernité formelle (c.f. ill. 158).

De la conservation au prétexte de l'invention : vers une fiction populaire.

De concert avec les inventaires régionaux et les entreprises d'encouragement à la naissance des identités régionales, cet ensemble de traditions présentées comme les garantes de l'atavisme des populations rurales les motifs d'une supposée authenticité régionale. La représentation d'un tel ensemble fut ainsi chargée d'incarner la sécularité des mœurs populaires, mais fut surtout investie d'une fonction de ressouvenance. Un rôle qui amena naturellement de nombreux observateurs à s'interroger sur leur authenticité, ainsi qu'à la nature de l'usage qu'en avaient fait les artisans et les créateurs néo-régionaux²⁰⁶. Une

²⁰⁵ Voir Pierre Bidart, « Peru Abarca : espace imaginaire et paradigme perdu » in *La production sociale des espaces*, Edition de l'UPPA, 1986, pp. 27 – 47.

²⁰⁶ Christian Bromberger et Mireille Meyer ont justement relevé dans « Cultures régionales en débat », que le phénomène touristique avait fortement contribué « à l'essor des manifestations culturelles régionales qui se sont développées pour répondre à la demande d'exotisme des « étrangers », avide de curiosité et de pittoresque. La réponse à cette demande a été d'autant plus positive qu'elle venait combler le vide laissé par le déclin de l'agriculture et des petites industries locales [...], mais ne va pas sans tension : la fierté d'être

problématique intimement liée à une certaine mise en scène d'un pittoresque régional à travers le « bibelot » que le critique Emile Bayard avait critiqué dès 1915 (Bayard 1915).

Au Pays basque, si certaines personnalités s'élevèrent contre la naissance d'un artisanat exclusivement dédié au phénomène touristique, la confrontation avec la société moderne engagea surtout les érudits locaux dans une réflexion conduite sur l'originalité des expressions artistiques locales. En 1927, M. Delzangles s'interrogea, lors d'une conférence initiée par le Musée Basque de Bayonne, sur l'origine des représentations du Pays basque dans la peinture régionale. Une conférence durant laquelle il essaya de déterminer si les peintres avaient été les imagiers d'une culture et d'une civilisation ou s'ils avaient subi l'influence des hommes de lettres (Delzangles 1927, pp. 481 – 493). À travers une telle réflexion se posa alors la question de l'authenticité des nouvelles expressions régionales et plus particulièrement celle de leur sincérité. Car si la notion d'authenticité avait été de placée de bonne heure au cœur du projet régionaliste par l'intermédiaire de son synonyme la « sincérité », il est indéniable que son application ne fut pas sans poser de problème.

Dès les premières années du XX^e siècle, en Savoie, les patrons potiers, devant la disparition des anciens usages de la poterie utilitaire, eurent ainsi à choisir, selon Anne Butin et Michèle Pachoud-Chevrier, « entre le maintien de la production traditionnelle avec des débouchés réduits, ou l'orientation des fabrications pour conquérir de nouveaux marchés » (Butin et Pachoud-Chevrier 2001, p. 31). Une orientation qui, nous l'avons vu, amena à l'invention de motifs décoratifs sans précédent. A l'image des emplois de pommes de pin dans les créations de Paul Jacquet ou de Jean-Roger Sourgen, de cigales dans les créations de Louis Sicard (1871 – 1946) à Aubagne ou à la représentation d'une société basque archaïque sur les corps des vases de la Poterie de Ciboure. Des procédés discursifs qui initièrent par là l'invention d'une inédite dénomination celle de « poterie d'art traditionnelle », une taxinomie aux termes pourtant antinomiques mais justifiée par le recours à des cartons réalisés par des artistes confirmés²⁰⁷. Une poterie élaborée à partir d'une relative épuration décorative propre à certaines des solutions esthétiques retenues par les créateurs de l'époque, qui tenait toutefois surtout d'une poterie « fantaisie », adaptation littérale de solutions décoratives contemporaines à des céramiques libérées de leurs anciens prédicats utilitaires.

Des créations donc, fruits d'une synthèse sur les signes les plus évidents d'une origine populaire, dont elles n'étaient pourtant plus que le vague reflet. Des objets-fictions

soi-même ne se dégrade-t-elle pas quand ses manifestations se marchandisent et deviennent des « produits d'appels » (Bromberger et Meyer 2003, pp. 360 – 361).

²⁰⁷ De 1937 à 1952, la faïencerie de Saint-Jean-du-Désert signa ainsi ses céramiques « Faïences d'art de Saint-Jean-du-Désert Marseille ».

conséquences de l'évolution des modes de vie et d'une nostalgie devenue poncif. Des objets dans lesquels la mise en scène d'une supposée authenticité se doubla de l'affirmation d'une filiation locale qui amena alors fréquemment à la réalisation de créations composites. Une entreprise de mise en scène que dénonça justement Robert Brasillach en 1941 : « Le sens du passé naît en même temps que certains êtres, d'autres ne le connaîtront jamais que sous la forme d'une nostalgie banale et fugace. » (Robert Brasillach, *Notre Avant-Guerre*, 1941).

De telles céramiques participèrent donc de la mise en scène d'une esthétique de la disparition. D'une esthétique dont la seule portée était de susciter des images nostalgiques d'une France rurale et de les confronter à une réalité géographique et humaine qui avait consacré l'effacement et la perte de ces créations et coutumes populaires. En façonnant de tels objets, la plupart de ces créateurs composèrent un inventaire des symboles les plus évidents des singularités locales. Un inventaire qui était avant tout un *memento-mori*. N'oublions pas que

« Le deuil, au sens de l'action visant à oublier la douleur éprouvée devant ce qui a disparu et qui, comme l'avenir au-delà de l'immédiat, est réputé meilleur que le présent, au sens aussi de la volonté d'intégrer l'acquis dans ses propres pratiques et de la création de référents mythiques à divers niveaux de la communauté, est à l'œuvre. Ce deuil [qui] fonde les relations sociales sur une mémoire collective, celle des ancêtres communs » (Colardelle 1998, p. 128).

Ce retour à un passé agraire permettant d'exorciser les craintes liées à une modernité reconnue comme destructrice des éléments qui avaient jusque-là participé de la construction d'un imaginaire national. Une célébration de la perte donc mit en œuvre par la commémoration d'un passé rassurant parce qu'idéalisé et esthétisé. Une mise en scène donc d'un supposé héritage artistique qui avait été élevé au rang de témoignage d'une histoire régionale conduisant alors leurs acquéreurs à se rattacher symboliquement à cette dernière et à participer, dans une certaine mesure, à une mythologie locale. Denis Cercllet a justement reconnu dans « Des objets privés au patrimoine public »

que « Les objets ne sont que des supports [...]. Ils ont un rôle *mémoriel* ; ils nous permettent de nous souvenir de la manière dont nous pratiquons le monde, de nos récits, de nos sentiments. En revanche, si nous n'avons rien en tête, c'est-à-dire si rien ne nous permet d'interpréter un objet, il ne nous est rien. Nous pouvons aussi *projeter des interprétations* qui ne correspondent en rien aux significations qui ont présidé à sa construction. » (Cercllet 2003, p. 32).

Une esthétique naît ainsi sous le double prisme de l'invention de céramiques figurées comme authentiques et d'une création artisanale permettant de pallier les crises et les dérives des industries d'art nationales. Cette crise que le député Gustave Doussain (1872 – 1945) avait notamment dénoncé dans les pages de la revue *La France active* (Doussain 1935, pp. 32 – 37). Une esthétique de la disparition qui allait surtout conduire ces céramiques à devenir les symptômes et les témoignages du basculement de ces communautés dites traditionnelles dans une société moderne. Ce fut justement le mérite qu'attribua Jean Gallotti au Centre Régional de l'Exposition de 1937 dans les pages de la revue *Art et Décoration* : « Il y a donc, qu'on le veuille ou non, dans le pari adopté, plus que le maintien d'une tradition, mais souvent retour en arrière, recherche d'un passé perdu. » (Gallotti 1937, p. 360)²⁰⁸.

En prolongeant la mythologie d'un éden régional, ces céramiques contribuèrent donc à sa perpétuation, ainsi qu'à son appauvrissement. Car en répétant à satiété les images d'une société archaïque rurale sur des objets aux destinations aussi hétérogènes, ces créateurs, tout en perpétuant le souvenir jusque dans l'intime, en codifièrent et en immobilisèrent surtout les contours empêchant par-là toute tentative d'actualisation. Le mythe alors se déplaça et se déploya. Ces objets devenus traditions, ce fut désormais, au tour, de leurs producteurs et de leurs créateurs de contribuer à son authentification, ou du moins, à sa certification.

L'authenticité en question. Les céramistes comme nouveaux héritiers d'une tradition décorative populaire.

Confronter à la question de l'authenticité de ces nouvelles expressions régionalistes, les promoteurs d'un art régional moderne déploieront alors divers procédés discursifs visant à attacher les producteurs de ces objets à certains terroirs artistiques. Des procédés qui furent particulièrement perceptibles dans la fortune critique de nombre de ces artistes. Il faut dire que ces derniers, en conceptualisant l'image de terroirs hors de l'histoire et de la modernité, ne pouvaient pas être autrement imaginés que comme les héritiers de ces populations agrariennes. Une affiliation qui dépassa donc bien souvent la seule rhétorique de l'image et qui conduisit divers critiques à les présenter comme les successeurs des anciens artisans

²⁰⁸ Ce motif du pin qui était alors si important dans la nouvelle iconographie landaise comme en témoignent les trois vitraux de la *Villa Guernika* d'Hossegor. L'année suivante, à la suite d'une exposition organisée à la Galerie Imberti dirigée par Pompée Imberti (1878 –inc.) située au 34 cours de l'Intendance à Bordeaux, un article publié dans la *Petite Gironde* reconnut que « M. Sourgen est le spécialiste de la pignada. Il connaît bien l'âme des paysages landais : il a passé sa vie dans leur sauvage et magnifique décor » (Soubiran 2010, p. 26).

régionaux. Un rapprochement qui amena justement l'écrivain régionaliste Auguste Dupouy (1872 – 1967), en 1924, dans *Les peintres de Bretagne*, à reconnaître qu'

« Il y a en lui [Mathurin Méheut] de l'ouvrier d'art, apportant à son travail les scrupules et la curiosité du bon spécialiste... un bois l'intéresse pour la précision du coup de gouge qu'il exige [...]. Il suit de près, aux faïenceries Henriot à Locmaria, la cuisson des pâtes qu'il a modelées et des émaux dont il les décore. Il observe la transposition de ses cartons dans la laine ou la soie... Il éprouve ce que donne en monotype une peinture sur verre. » (Auguste Dupouy, *Les Peintres de Bretagne*, 1924 in Delouche 1988, p. 201).

Mathurin Méheut, René Quillivic ainsi que de nombreux autres créateurs bretons furent, de la sorte, régulièrement présentés comme sortis d'un même sol breton fait de granit. D'un granit sur lequel ces peintres et ces sculpteurs étaient revenus, selon les commentateurs, pour interroger « l'âme de leurs ancêtres et la vérité de leur propre cœur » (H. F. 1914, pp. 150 – 151).

En Provence, Emile Ripert (1888 – 1948) titulaire d'une chaire de professeur de littérature et de langue provençale à la Faculté d'Aix rédigea, en 1925, la préface du catalogue commercial de la faïencerie de Saint-Jean-du-Désert. Un texte dans lequel le poète félibre présenta les décors de l'entreprise comme les fruits d'un pays provençal dont ils étaient, selon lui, la juste expression :

« N'est-ce pas dans la terre même du pays que celui-ci en fixe par l'émail et le feu, les principaux motifs ? Le peintre transpose sur une toile les couleurs d'un paysage, mais c'est dans la chair même de la terre que le céramiste les y inscrit. Avoir chez soi l'une de ses œuvres, c'est posséder, vivant d'une vie secrète, intense et diversifiée, un morceau même de cette terre.

Or, de quelle terre de France ses fils et les étrangers sont-ils plus épris que de la *Provence*, où la nature a concentré pour le plaisir des yeux la grande lumière, les belles lignes, les couleurs harmonieuses ? L'or du soleil, celui des genêts, le bleu de la mer et du ciel, les mille écailles scintillantes des poissons, le vert léger des bois de pins, voilà tout ce que l'on a transposé sur leurs plats, leurs vases, leurs assiettes, les mille formes de leurs fantaisies, les Faïenceries de Provence. Entre tous furent célébrés ceux de Marseille et parmi eux ceux Saint-Jean-du-Désert. » (Raffaelli 1998, p. 28).

Dans les Landes et au Pays basque, cette association entre certains créateurs, héritiers proclamés d'une tradition décorative régionale, et les populations locales fut également un leitmotiv de la plupart des critiques régionaux. Ces derniers, désireux d'accréditer l'authenticité des représentations conçues, les présentèrent alors comme les produits d'un sol et d'un terroir artistique. En 1921, le journaliste et critique Paul Berthelot expliqua ainsi dans

La Petite Gironde que « L'originalité de Sourgen, c'est qu'il est une manière d'autodidacte. Il est sorti un jour, tout armé de pinceaux, de cette terre à laquelle il tenait par les racines de son être » (Berthelot 1921, 1, n. p.). En 1931, à la suite d'une exposition organisée à la Galerie Imberti dirigée par Pompée Imberti (1878 – inc.) située au 34 cours de l'Intendance à Bordeaux, un article publié dans la *Petite Gironde* reconnut également que « M. Sourgen est le spécialiste de la pignada. Il connaît bien l'âme des paysages landais : il a passé sa vie dans leur sauvage et magnifique décor » (voir Jean Roger Soubiran, *Jean Roger Sourgen. Peintre d'Hossegor et des Landes*, 2010, p. 26). Sourgen, le « peintre des pins » fut d'ailleurs l'un des artistes locaux avec Ramiro Arrue pour lesquels de telles associations symboliques furent les plus poussées (Anonyme 1930, p. 13). André Girodie, dans un article consacré au peintre basque publié dans *L'Art Vivant*, reconnut ainsi que

« Né d'une race rude et peu sensible aux harmonies de la nature qui l'entoure, Ramiro Arrue parvint cependant à tirer d'elle, avec la véritable image du Pays basque, un ensemble d'œuvres qui évoquent l'art des Primitifs de l'Italie du Nord. Peintre indépendant avant tout, et peintre doublement basque puisqu'il appartient à l'élite intellectuelle de sa race, [...]. Sous le ciel changeant des abords de l'Océan et de la Montagne, il n'a voulu voir que les humbles vestiges du passé basque. » (Girodie 1926, pp. 534 – 535).

Quatre ans auparavant, le directeur de l'Ecole des Arts décoratifs Léon Deshairs (1874 – 1967) avait, quant à lui, présenté Edouard Cazaux comme le « Fils d'un potier basque, d'un de ces trop rares vieux potiers qui, restés fidèles aux traditions locales, tournent les cruches du beau galbe, que les femmes de là-bas portent sur leur tête avec tant de noblesse. » (Deshairs, 2, 1922, p. 4). Certains créateurs en vinrent même à revendiquer cette association entre leurs créations et le lieu qui les vit naître. Ramiro Arrue, à la suite de René Quillivic en Bretagne, expliqua ainsi dans une interview réalisée le 14 février 1931 :

« Etant basque moi-même, et né dans le pays, dans lequel j'ai passé mon enfance et une part de ma jeunesse, je n'ai pas eu besoin de le découvrir pour m'en inspirer. Il était en moi comme j'étais en lui, depuis ma naissance » (Menges 1996, p. 12).

Ces artistes, souvent reconnus comme les héritiers et les descendants de ces antiques populations agrariennes, participèrent donc pleinement à l'édification d'un mythe rural. D'un mythe dont les représentations renvoyèrent autant à un certain primitivisme ethnocentré, mais également aux diverses stratégies de construction des nouvelles identités régionales. Des discours qui s'appuyèrent inévitablement sur les populations locales et sur leurs traits les plus

distinctifs afin d'attester de l'existence d'un particularisme régional. Des stratégies qui se doublèrent également d'un discours esthétique qui avait fait des arts et traditions populaires la source d'un nouvel art et dont les principaux promoteurs avaient vu dans les arts décoratifs l'un des plus sûrs moyens d'affirmer et de justifier de l'existence d'un courant de renaissance régional.

Les séries régionales de la faïencerie Henriot ou le paroxysme de l'inauthenticité.

Ces céramiques participèrent donc pleinement d'un complexe processus d'invention culturel tenant autant de la diffusion des idées régionalistes que du constat de la perte irrémédiable de ces anciennes communautés rurales. Il faut dire que ces décors, synthèses d'un art qui se voulait identitaire, ne pouvaient que conduire leurs supports à être appréhendés d'un point de vue émotif. D'une affectivité naît de la conjugaison du sentiment d'éloignement de leurs précédents populaires ou plus exactement d'une « matérialisation résiduelle » de leur souvenir (Bonnot 2002, p. 7)²⁰⁹. A l'image des constructions régionalistes, de telles céramiques furent, de la sorte, la conséquence de la mise en scène d'une nostalgie populaire. D'une nostalgie garantie par un assemblage de signes relevant, bien souvent, d'une authenticité fictive et qui renvoyait d'autant plus à une utopie rurale (c.f. ill. 168). D'une mélancolie fabriquée et surtout orientée comme en témoignèrent les « séries folkloriques » mises au point par Jules Henriot à la fin des années 1920.

Ces séries, encore appelées *Provinces de France*, furent l'aboutissement d'un processus qui avait réduit la notion de tradition à un simple motif (c.f. ill. 115 et 116). Un motif mobile et transposable. Etienne Laget (1896 – 1990) fit ainsi éditer de nombreuses faïences par la faïencerie Henriot (c.f. 103 – 106, 165 et 166)²¹⁰. Des céramiques dans

²⁰⁹ Selon Thierry Bonnot dans *La vie des objets* « on a, en effet, souvent présenté le patrimoine comme étant au service d'un objet supérieur, la mémoire collective. Il est certain que la conservation des traces sert de support aux mémoires individuelles et collectives, ou plutôt qu'elle sert de réservoir *pour alimenter les fictions d'histoire que l'on construit à propos du passé*. Au total, la « fonction mémoire » légitime la conservation et lui confère certains de ses traits caractéristiques. [...] Cette *fonction mémoire* est attribuée aux *objets issus du passé*, quoique cette dernière formule soit finalement assez floue : quelle durée doit s'écouler depuis sa production pour qu'un objet soit considéré comme un objet du passé ? Et comme un objet *ancien* ? » (Bonnot 2002, pp. 145 – 146).

²¹⁰ Sur Etienne Laget, fonds Laget, constitué de 1208 photos (tirages papier) et cartes postales, une vingtaine d'estampes et une vingtaine de peintures sur les thèmes de la bouvine, des chevaux, et des pèlerinages aux

lesquelles le peintre arlésien mit en scène un folklore régional à partir de figures de gardians et la représentation de certains monuments. Dans cette gamme de décors, le monogramme *JH* ou la mention *Faïence Folklorique JH E' Laget* remplacèrent alors les traditionnelles signatures de l'entreprise de Locmaria. Par cela, Laget omit toute référence à l'entreprise bretonne afin de souligner le soi-disant ancrage régional de ces œuvres. Cette gamme dite *Faïence Folklorique* s'inscrivait dans la série *Province de France*, une série qui devait élargir les débouchés commerciaux de la faïencerie Henriot puis, plus tard, celle de la Grande Maison (c.f. ill. 167). Pour la décoration de ces pièces, l'industriel breton, afin de mettre au point des décors en accord avec une imagerie régionale, noua alors des relations avec plusieurs peintres locaux. Une gamme de décors pour laquelle le faïencier contacta, au Pays basque, le Musée Basque et de la tradition bayonnaise qui mit alors l'entrepreneur en relation avec Jacques Le Tanneur, Roger Sourgen, Louis Floutier ou encore Ramiro Arrue (c.f. annexe 18 ; c.f. ill. 117 – 122, 133 – 136)²¹¹. Après une première prise de contact par courrier, le faïencier leur demandait alors de lui faire parvenir des cartons aquarellés (c.f. annexe 27). La stratégie d'Henriot était claire, elle visait à associer les créations de la faïencerie à un artiste déjà connu et reconnu – des artistes dont les noms émergeaient distinctement des décors contrairement à la plupart des œuvres produites par l'entreprise – et plus largement à associer les faïences alors réalisées à une production artistique déjà parfaitement inscrite dans un terroir régional.

Une association entre ces céramiques et un terroir qui avait pour objectif de créer des décors conformes à une imagerie régionaliste que ces artistes avaient abondamment contribué à développer et à diffuser à travers leurs expositions ainsi que par l'édition de divers ouvrages et de séries de cartes postales. Les pièces furent ainsi signées du nom du peintre dans le décor, mais également du nom de la localité de diffusion au revers. Fabriquées en Bretagne, vendues au Pays basque ou en Provence, ces créations devaient pouvoir apparaître « traditionnelles » quelques que soient leurs aires de diffusion. Une démarche qui fut d'ailleurs parfaitement assumée et justifiée par un fervent adepte des principes régionalistes, Auguste Dupouy, dans les pages de la revue *L'Art et les Artistes* à propos de la collaboration du sculpteur Louis-Henri Nicot et de la faïencerie Henriot :

Saintes-Maries-de-la-mer essentiellement dans les années 1950-1960.

²¹¹ Un courrier en date du 23 octobre 1933 précise ainsi la collaboration de Sourgen avec Henriot qui prit fin six ans plus tard sur des désaccords d'ordre financier. Jacques Le Tanneur était membre depuis 1925 de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne qui entretenait des liens particulièrement contigus avec le Musée Basque et s'était fait connaître comme illustrateur de l'hebdomadaire *La Vie Bordelaise*. Nous avons vu que Ramiro Arrue déclina l'offre néanmoins les trois autres artistes acceptèrent la proposition de Jules Henriot et lui firent parvenir des cartons mettant en scène un Pays basque et des Landes particulièrement proches de leurs recherches picturales.

« Peut-on dire que nous ayons un art régional ? Nous en avons un, s'il est vrai qu'une église basque diffère d'une église normande, et un meuble lorrain d'un meuble provençal. Les italiens ont, en peinture, leurs écoles florentine, milanaise, romaine, bolonaise, vénitienne. Chez nous, et depuis longtemps, la peinture sont comme presque tout le reste, solidement centralisé. Cependant, il y a des terroirs qui semblent plus que d'autres produire des sculpteurs ou des peintres. Tel fut le pays de Valenciennes, et tel le pays de Toulouse. Tel paraît être, aujourd'hui, celui de Rennes, et plus généralement la Bretagne. [...]

Tel est l'esprit dans lequel Nicot a commencé la série de ses Provinces de France. Chaque buste est celui d'une certaine provinciale, mais chaque de ces provinciales résume en elle sa province. » (Dupouy 1934, pp. 270 – 273).

Six ans auparavant, le critique Emanuel De Thubert (1880 – 1945) dans un article également consacré au sculpteur avait justement légitimé de l'authenticité de la démarche de Nicot. L'initiateur de La Pergola lors de l'exposition parisienne de 1925 expliqua que ce dernier, en respectant dans ses œuvres la singularité des coiffes et des vêtements paysans « qui bénéficiaient du prestige d'une si haute antiquité », était le traducteur d'une âme paysanne et l'imagier d'un matériel liturgique d'une religion primitive (De Thubert 1928, p. 79)²¹².

Pour parfaire l'illusion, on offrit à ces gammes de décor des étymologies dont la seule consonance permettait de soutenir une inscription dans un terroir humain, artistique et historique. Le nom *Obernai* donné au service conçu par Henri Loux était ainsi une allusion directe à l'ancienne cité médiévale alsacienne proche du couvent de Hohenbourg duquel Sainte Odile, sainte patronne de l'Alsace, avait été la première abbesse et celui de *Ramuntcho* donné au service élaboré par Laffargue renvoyait, bien évidemment, au roman éponyme de Pierre Loti. La collaboration d'André Galland et de Jules Henriot fut justement parfaitement symptomatique de l'artifice de ces séries régionales. André Galland raconta, à ce titre,

« MM. Henriot cherchaient à créer du nouveau et à étendre leur rayon d'action à d'autres régions. M'étant fortement intéressé aux folklores, aux coutumes et aux costumes régionaux, j'entrepris de me servir des procédés de Quimper en m'inspirant de toutes les régions de France.

Mon but était de créer de petits sujets, moulés ou décorés, objets décoratifs ou usuels [...] permettant au touriste d'emporter des souvenirs des régions traversées » (Théalletet Verlingue 2005, p. 297).

Paroxysme d'un régionalisme devenu une logique esthétique exploitée à des fins

²¹² *La Pergola de « la Douce France »* était un ensemble d'œuvres d'un groupement de sculpteurs en taille directe que préside Emanuel de Thubert et qui fut présenté lors de l'Exposition des arts décoratifs. L'ensemble était composé de 16 bas reliefs inspirés de légende celtique réalisés entre autres par Martel, Nicot, Saupique, Pompon (voir *L'Art et les Artistes*, novembre 1925, p. 34).

seulement commerciales, ces séries régionales furent ainsi l'aboutissement d'un processus qui avait conduit l'idéologie de Charles-Brun sur le terrain de l'expérience stylistique. Solution factice plaquée sur des objets envoyés, distribués et emportés sur l'ensemble du territoire national et parfois même au-delà.

L'inéluctable échec.

Tandis que les premières années des années 1930 se distinguèrent par le formidable développement de ces images sur le support céramique, cette époque fut également marquée par une profonde remise en cause du régionalisme en tant qu'orientation esthétique. Une direction artistique qui n'était pas arrivée, en effet, ni à la renaissance des expressions artistiques locales, ni à sauver de l'effacement les anciennes communautés agraires ce dont l'Exposition de 1937 fut la plus parfaite des illustrations. Un échec qu'avait dénoncé, dès 1920, Arsène Alexandre (1859 – 1939) dans les pages de la revue *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe* (c.f. annexe 37). Cela d'autant plus que le régionalisme était devenu, dans ses aspects les plus mercantiles, une formidable entreprise de modélisation. Une opération qui tenait surtout de la réduction d'un imaginaire collectif. D'une simplification particulièrement sensible dans les gammes des faïenceries quimpéroises où furent éditées de grandes quantités de figurines décoratives polychromes, exploitant sous une multitude de formes le pittoresque des costumes de la Cornouaille²¹³.

Longtemps présentée comme le point d'orgue du régionalisme, l'exposition de 1937 en consacra ainsi l'échec, mais également l'avènement d'un nouveau rapport à la question de l'exemple que pouvait fournir la référence artisanale. Une faillite principalement liée au Centre Régional qui, composé de plus de 27 pavillons représentant 17 régions françaises, n'avait, bien souvent, été qu'un amas hétéroclite d'objets « authentiques » procédant avant tout d'une démarche d'inventaire commercial et identitaire. Contrairement à ce qu'avait annoncé Léandre Vaillat dans les pages de *L'Illustration*, le centre ne fit donc pas véritablement « œuvre de création », mais témoigna surtout de l'immobilité de formules qui

²¹³ Une opération de folklorisation qui se prolongea dans la réalisation de nombreuses figurines de paysans et de paysannes en costumes quimpérois et fouesnantais dont le sculpteur Louis-Henri Nicot fut l'un des plus importants contributeurs. Le sculpteur réalisa ainsi de nombreuses reproductions, au format, de plusieurs de ses bustes originellement fait en granit ou en chêne (*Vielle femme de Kerity, Bigoudène, Madame Cueff en costume fouesnantais, Femme au capot de Pontivy*). L'œuvre la plus connue de l'artiste ses *Trois commères de Languieux* fut ainsi éditée, en quatre formats (de 13 à 37 centimètres de hauteur), à des milliers d'exemplaires (c.f. ill. 91 et 92).

ne s'étaient pas renouvelées depuis l'Exposition de 1925. Cette exposition qui devait montrer, selon Léandre Vaillat, des types d'architecture correspondant aux diverses régions françaises

« en tenant compte non seulement des caractéristiques locales qu'imposent le climat, le paysage, les matériaux et les coutumes, mais aussi des besoins actuels qui exigent que l'architecte ne se contente pas de copier et fasse œuvre de créateur [...]. Tradition, en effet, ne signifie pas immobilité, mais mouvement. Donc abandon du pastiche, évolution, telle pourrait être la devise du centre régional. » (Vaillat 1935, pp. 467 – 471).

Guillaume Janneau et André Dezarrois s'en firent justement l'écho pour *La Revue de l'Art ancien et moderne* dans un article éminemment éloquent : « Arts contemporains et informations générales. Notre Tribune. Sur une exposition défunte ». Selon les deux auteurs, l'exposition, « mal partie, sur de mauvaises données, déchirée de factions inhérentes que l'arbitrage du commissariat général ne parvenait pas à dominer » ne fut qu'un « feu d'artifice ». Proie des comités et des groupes, l'évènement, bien que rompant dans une certaine mesure avec l'exposition de 1925, ne réussit pas, selon Janneau et Dezarrois, à renouveler les considérations artistiques de l'époque (Janneau et Dezarrois 1937, pp. 267 – 271 ; c.f. annexe 9).

Il faut dire que la plupart des œuvres présentées sous le prisme d'un régionalisme qui s'était bien souvent enfermé dans des principes faciles n'avaient pu que contribuer à l'échec d'une iconographie et d'un thème qui n'avait su se renouveler. La fabrication d'un cabinet euskarien en chêne foncé réalisé par le décorateur Courtray et décoré de quatre panneaux polychromes en faïence réalisé par Edouard Cazaux illustra justement les limites d'une orientation artistique qui n'était pas arrivé à s'extraire de formules décoratives depuis longtemps éprouvées (c.f. annexe 48). Pour la décoration de ces carreaux représentant, tour à tour, des danseurs souletins, une scène de fandango, des joueurs de pelote et les vendanges du vignoble d'Irouleguy, Cazaux, reprenant une formule depuis longtemps éprouvée par les décorateurs de la Poterie de Ciboure, confina un art basque qui se voulait moderne à un thème décoratif déjà suranné²¹⁴. Une expression qui était donc devenu un thème artistique générique standardisé dans lequel les figures de paysans régionaux n'avaient de valeur que le renvoi à

²¹⁴ Ce cabinet fut ainsi présenté au sein du Pavillon de la Région Pyrénées Atlantiques, Basque – Béarn – Bigorre et obtint le Grand prix de la classe 31 et fut également médaille d'or dans la classe 45. Cazaux avait également composé la décoration de la fontaine disposée devant le pavillon qui, à l'instar du cabinet, fut décorée de panneaux en faïence représentant un joueur de pelote, un berger et une bergère, un berger au mouton ainsi que des danseurs de fandango. Les deux vases réalisés par Louis Dage sont particulièrement symptomatique d'une telle évolution (c.f. ill. 171 et 172). Dans leurs décors, bien que les personnages furent affublés de costumes régionaux, ceux-ci ne renvoyaient pourtant à aucun terroir spécifique. Le motif paysan dépassa, par-là, la seule inscription locale et régionale pour devenir un motif-type.

un genre devenu thématique esthétique.

7.3. La remise en cause du régionalisme : l'artisanat pour nouvelle esthétique.

« On ne saurait contester à notre époque le goût de la simplicité – du moins en matière d'ameublement. Mais, pourquoi cherchons-nous exclusivement de la « rusticité » dans les styles anciens ? » (Constantin-Wever 1937, p. 34)

Le régionalisme, courant stylistique protéiforme, qui conduisit tant de créateurs à représenter des terroirs artistiques à travers leurs caractéristiques les plus stéréotypées, alla donc à l'encontre des principes qui avaient pourtant présidé à sa formulation. En reprenant, en réduisant et, dans un sens, en figeant une imagerie régionale, ces créateurs participèrent donc, et au même titre que les architectes, d'un mouvement qui contribua autant à la mise en scène qu'à la perte des terroirs nationaux. Une impasse que de nombreux commentateurs rapportèrent d'ailleurs dès la fin de l'Exposition de 1937. Cet événement qui devait pourtant être l'apothéose d'une esthétique régionaliste alors considérée comme une alternative aux théories modernistes. Un Congrès d'Art régional avait d'ailleurs été organisé, sous le patronage du Commissaire général de l'Exposition, les 2 et 3 avril 1937 auquel participa Paul Marchandeaudeau (1882 – 1968), ministre du Commerce. Une série d'entretiens qui avaient eu pour but de répondre aux questions de la nature de l'exemple que pouvait apporter « l'Art régional, à la veille d'une manifestation à laquelle il doit être étroitement associé. » (Meryem, 1, 1935, p. 214).

Alors que l'Exposition avait voulu, selon Maurice Dufrené, réveiller les beaux métiers de France, redonner à la main-d'œuvre directe de l'artiste et de l'artisan, susciter leur collaboration dans les détails de la vie de chaque jour, elle ne fut néanmoins qu'étalage de solutions factices et déjà datées. Le projet même de synthèse régionale, qui avait présidé à l'élaboration du Centre Régional, n'avait amené qu'à la tacite reconduite de solutions esthétiques déjà sclérosées (Favier 1938, p. 372). Cette synthèse qu'avait décrite, en 1938, Jean Favier dans les pages de la revue *La Construction Moderne*. Selon lui, en effet, l'unité régionale n'excluait pas la diversité. Elle supposait

« au contraire le maintien des caractères originaux des « pays », leur développement, leur mise en valeur. C'est pourquoi le comité estima qu'il ne suffisait pas de juxtaposer sans rien ne les relie, des comptoirs

ou des vitrines qu'il fallait encore rassembler autour d'une idée. On leur demanda seulement se de conformer aux directives du Commissariat Général, c'est-à-dire de chercher dans le génie du pays, des formes nouvelles issues de formes anciennes. » (Favier 1938, p. 372).

Une impasse qui pourtant avait alarmé plusieurs critiques dès la présentation des projets des pavillons régionaux comme en témoigna un article publié dans les pages de la revue régionaliste poitevine la *Grand'Goule* l'année précédent l'exposition²¹⁵. Cette impossibilité liée à cette synthèse des notions d'« unité » et de « diversité » qui avait débouché sur des solutions factices. Le cabinet euskarien décoré par Edouard Cazaux illustra justement cet écueil (c.f. annexe 48 ; reprod. in *Mobilier et décoration*, février 1948, p. 54). Par l'association d'images mettant en scène un Pays basque sous ses traits les plus singuliers et d'une graphie proche de celle employés dans les anciennes décorations lapidaires locales, ce cabinet devait, à la fois, personnifier la modernité et l'authenticité de l'art basque moderne. Pourtant, son corps massif, censé incarné la rusticité de l'art euskarien, se trouvait en opposition parfaite avec la partie inférieure qui était, elle, beaucoup plus élancée et légère. Une association de référents régionaux et de la recherche d'une ligne moderne qui ne fut donc un réel succès tant la partie supérieure du meuble semblait avoir été rapportée sur une base formellement proche des créations d'André Arbus du milieu des années 1930.

Néanmoins, malgré un échec relatif, l'exposition consacra surtout la constitution d'une nouvelle relation aux précédents populaires et plus largement fit de l'artisanat la nouvelle solution esthétique permettant de remédier à la crise affectant les industries d'art nationales (c.f. annexe 38). Une remise en cause du régionalisme et une nouvelle approche de la référence rurale que Léandre Vaillat résuma, quelques années après, en reconnaissant que les solutions pittoresques jusque-là exploitées par les créateurs n'avaient conduit qu'à un pastiche (Vaillat 1945, p. 35). Le critique d'expliquer que

« si en voulant « faire du normand », on n'a pas réussi à compromettre définitivement le style ancien, plein d'enseignements féconds et de rationalisme de bon sens, par une sorte de parodie. La copie des styles rustiques, pratiquée sans comprendre les raisons profondes qui animaient les artisans d'autrefois, a été aussi néfaste pour le prestige de ces styles originaux, [...] Ici et là, on a tué la poule aux œufs d'or. » (Vaillat 1945, p.

²¹⁵ « Aussi les architectes se sont-ils efforcés de conserver, dans le projet qu'ils ont établi, les caractéristiques de chaque province tout en réalisant un ensemble harmonieux. Si leur conception devait être moderne, ils ne pouvaient pas rompre brutalement avec une tradition et se détacher tout à coup du passé. [...] Cette préoccupation essentielle, comme elle a gouverné la présentation architecturale doit gouverner tout l'aménagement intérieur. De même que telle autre région – la Bretagne par exemple – forme réellement un tout, de même la V^{ième} Région présente une hétérogénéité qui doit être sensible au visiteur. La difficulté est de concilier ces contrastes internes avec une certaine unité générale qui, de son côté s'impose. » (Anonyme, 2, 1936, p. 45).

35).

Pour revenir à une création honnête et sincère, il était donc indispensable, selon Vaillat, de comprendre les logiques qui animaient les créations rustiques et d'en « user avec discernement, [et de] constituer avec l'aide d'expositions et d'enquêtes patientes [...] de véritables corpus. » (Vaillat 1945, p. 35). Vaillat, par ces quelques lignes, résuma la nouvelle direction que devaient suivre les adeptes d'un régionalisme qui s'était dévoyé et se débarrassa surtout de la nécessaire recommandation régionale. Des solutions qui, selon le critique, permettraient d'échapper à la crise affectant les industries d'art national.

L'artisanat « nouveau » remède au « nudisme décoratif ».

Cette crise née, selon le Sous-secrétaire d'État à l'Enseignement Technique Gustave Doussain, du machinisme et du « nudisme décoratif » qui avait conduit l'art français « à s'être mis à la remorque d'un art international glacé, dépouillé, désertique. » (Doussain 1935, pp. 33 – 34 ; c.f. annexe 14)²¹⁶. Ce fut également ce qu'expliqua Jean Meryem, dès 1935, en reconnaissant « que notre art ne saurait s'accommoder d'un cosmopolitisme standardisé, incompatible avec tout ce qui fit la gloire de nos styles à travers les siècles. » (Meryem, 2, 1935, p. 280). Diligemment donc l'activité artisanale fut présentée comme la solution permettant de défendre les artistes et les créateurs d'un modernisme qui conférait, bien souvent, d'une esthétique industrielle, ainsi que l'un des moyens permettant de « sauvegarder les traditions les plus sûres du goût et de l'art français » (Doussain 1935, p. 36). Un expédient que le critique Arsène Alexandre avait pourtant contribué à propager, dans son « Plaidoyer pour un art qui n'a pas besoin d'être défendu », dès les premières années de la décennie (Alexandre 1931). Des vues que Pierre Migennes avait également exprimées, en 1935, dans la revue *Art et Décoration* :

« L'artisanat est à l'ordre du jour. On tente, un peu partout en Europe, d'en sauvegarder les éléments sincères, de les revigorer, afin d'y trouver comme une valeur préventive contre l'invasion de la production

²¹⁶ Le député Doussain déposa ainsi en 1935 une proposition de loi qui devait réglementer un pourcentage minimum de décoration d'après le caractère et la destination des constructions à édifier. La même année, Doussain organisa une Exposition des Provinces de France dans le bois de Vincennes. Un projet que le député de la Seine avait exposé dans les pages de la revue *La France active* au mois de décembre 1932. Un article dans lequel, le membre de la Commission de l'enseignement et des beaux-arts présenta également la proposition du député Eugène Fiancette (1881 – 1949) d'organiser une Exposition internationale de la vie ouvrière et paysanne (Doussain 1932, p. 68).

mécanique, contre le manque d' « âme » du fonctionnalisme. » (Migennes 1935, p. 188 ; c.f. annexe 15).

Néanmoins, ce ne fut donc qu'au lendemain de l'Exposition de 1937 que l'activité artisanale fut officiellement considérée comme le remède aux maux dont souffraient les arts français. Guillaume Janneau et André Dezarrois trouvèrent ainsi dans un régionalisme retourné à une pratique artisanale et débarrassé de ses poncifs stéréotypés la source d'une esthétique moderne :

« Certes, il ne faut pas nier le retour, encore bien timide et bien discret, aux savoureuses formules dites régionales, il serait préférable de les qualifier d'une épithète qui ne parût point les reléguer dans l'artisanat ou dans l'activité provinciale. En fait, ce mobilier au sobre décor de grecques, de disques ou de pointes de diamant, relevées en relief sur le nu des panneaux, ce mobilier rappelle que les formules de mode ne sont pas les seules valables et qu'au contraire, elles ont un vice grave : elles se démodent plus vite encore qu'elles ne se forment. Certains des ensembles qu'ont présentés les régions de France ont paru, apparaîtront certainement, à beaucoup de visiteurs infiniment plus commodes, plus agréables, plus chauds à l'œil, plus humains, pour tout dire, que des meubles aux silhouettes « Louis Philippardes » à capitons anachroniques. Mais nos ébénisteries savantes aux placages d'essences inconnues ? Il n'est pas dans notre dessein de méconnaître le mérite des décorateurs qui calculent avec goût des proportions heureuses et des effets saisissants ; encore moins celui des façonniers qui, dans leur obscurité modeste, exécutent les chefs d'œuvre signés de leurs maîtres. » (Janneau et Dezarrois 1937, pp. 268 – 269)²¹⁷.

Une solution artisanale autour de laquelle Henri Clouzot avait organisé le premier Congrès international de folklore organisé au Louvre (du 23 au 28 août 1937). Un congrès qui, divisé en deux sections, l'une de folklore descriptif et l'autre de folklore appliqué à la vie sociale, devait ainsi éclairer la mission que les tenants du Musée des Arts et Traditions populaires avaient désormais assignée à la nouvelle discipline folklorique. Des liens particulièrement tangibles d'ailleurs au travers de l'intérêt que manifesta Georges-Henri Rivière pour les créations de Paul Beyer. Dans une lettre adressée au potier, le conservateur du Musée des Arts et Traditions populaires expliqua ainsi :

« je suis un grand admirateur de vos œuvres. Est-il un homme qui soit davantage un artisan et un artiste que vous êtes, qui représente la tradition la plus pure et qui nous apporte une telle nouveauté ? » (archive de Paul Beyer. Lettre du 20 mai 1941 de Georges-Henri Rivière, archive familiale *in* Moinet, 1991, p. 11)²¹⁸.

²¹⁷ Un retour à l'artisanat dont Guillaume Janneau avait, dès 1923, reconnu de la nécessité : « Ecartant tout système, cessons de voir dans l'artisan le cyclope monstrueux dont s'effarouchait la littérature de La Bruyère et de Mme de Sévigné, [...], la critique moderne s'est enquis de la foule anonyme ; elle y découvrit le réservoir inépuisé des individualités éminentes. » (Janneau, 2, 1923, p. 44).

²¹⁸ L'année suivante, Georges-Henri Rivière s'était également intéressé aux créations de l'atelier Madoura

Il est vrai que le retour à une création débarrassée de son inévitable inscription locale avait été présenté comme la planche de salut de pratiques artisanales moribondes et d'un art décoratif écartelé entre un modernisme controversé et un régionalisme désormais vilipendé. Ce qu'avait justement indiqué le titre d'un article paru dans la revue *Art et artisanat* en mars 1935 (Maurice Loewé, « L'Artisanat peut sauver l'Europe » in *Art et artisanat*, mars 1935, p. 13). Dans cet article, Maurice Loewé détailla ainsi les moyens qui permettraient au pays, selon lui, de retrouver sa supériorité et notamment d'« établir des articles *non standardisés* et plus plaisants que les objets faits en série. » (Loewé 1935, p. 13). Une critique adressée à la mécanisation des industries d'art également relayée par l'avocat Joseph Paul-Boncour (1873 – 1972) dans les pages d'*Art et artisanat* (Paul-Boncour 1936, pp. 3 – 5).

Il faut dire que ces encouragements au retour à une création artisanale étaient devenus un des lieux communs des politiques de soutien aux arts décoratifs nationaux. En 1929, le sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, André François-Poncet (1887 – 1978), avait déjà réclamé une « politique des arts décoratifs » en affirmant que l'usage du tube d'acier et la rationalisation du dessin destiné à une production mécanique allaient tuer les traditions nationales en matière d'arts décoratifs et allaient conduire les artisans au chômage :

« Repoussons ce rationalisme, qui confine à la déraison ! L'Art français qui a toujours vécu de la libre invention de ses chercheurs, de la prodigieuse habileté de sa main d'œuvre, n'a rien à gagner aux succès des abstractions géométriques, des concepts internationaux, au développement d'un style "standard" qui, supprimant sans les résoudre les difficultés techniques, laisse nos plus belles facultés sans emploi, condamne au chômage une grande partie de nos ouvriers d'art et encourage fatalement démarquage et contrefaçon. Demeurons-nous donc attachés à nos qualités nationales, aux vertus qui ont jusqu'ici constitué notre sauvegarde ! Fuyons l'ornementation inutile et les agréments superflus, mais rejetons également cette fâcheuse aridité d'un dogmatisme intempérant souhaiterait nous imposer. Ni Sparte ni Sybaris ! À mi-chemin d'un classicisme rigide et d'une mollesse quasi orientale, gardons dans cet esprit de mesure que Paris a hérité d'Athènes le gage de notre supériorité présente et nos triomphes futurs ! » (François-Poncet 1930, p. 28).

En 1933, suite au Congrès de la Confédération générale de l'artisanat et d'une réunion tenue le 22 mars à Paris, fut alors constitué un comité d'entente et d'action artisanale désireux de réaliser une communauté de travail entre tous les groupements d'artisans et souhaitant assister à une collaboration plus étroite entre ces derniers. La gérance fut confiée à M. F. Peter, président de la Chambre des Métiers d'Alsace. De concert des créateurs et des ébénistes

puisqu'il acheta pour le Musée des Arts et traditions populaires une des pièces issues de la série « Provence folklorique ».

de renom tels qu'André Arbus et Jacques Adnet, inquiets de la disparition des artisans d'art, en vinrent alors à reconsidérer la création artisanale.

La nécessaire préservation de la création artisanale.

Une crise de l'artisanat que l'Etat et certains départements avaient décidé de combattre en créant des bourses d'apprentissage destinées à de jeunes apprentis qui devaient engager à exercer leur métier, pendant dix ans au moins, dans une commune rurale. Un courant concomitant de la naissance des Chambres des Métiers qui contribuèrent grandement à la reconnaissance de l'artisanat comme d'une véritable activité professionnelle (loi Courtier du 26 juillet 1925) et qui contribuèrent plus encore à sa protection (Loi du 7 juillet 1932). Une reconnaissance d'autant plus affirmée par la création en mars 1935 de la revue mensuelle *Art et artisanat*, organe de la Fédération Nationale des Syndicats d'Artistes et d'Artisans d'Art. Un mouvement qui conduisit surtout de nombreux critiques à ne plus célébrer les « qualités de la race » de certaines créations bretonnes ou la rénovation d'une tradition céramique locale, mais à encenser une simplicité désormais élevée au rang de précepte esthétique. Cette mise en valeur de l'artisanat comme donnée esthétique trouva confirmation un an plus tard lorsque les effets de la crise économique commencèrent à se faire sentir et dont Jean Delage se fit l'écho dans les pages de la revue *Art et artisanat* (c.f. annexe 36).

En 1930 fut créée une Commission nationale des Arts populaires et l'année suivante Henri Clouzot proposa au sous secrétariat de l'Enseignement technique une enquête générale sur l'artisanat dans les 89 départements français. Sept ans plus tard fut instituée, par décret du 19 mai 1938, une Commission des arts et traditions populaires composée de trois sections dont les premiers présidents furent l'historien Lucien Lefebvre (1878 – 1956), le géographe Albert Demangeon (1872 – 1940) et le délégué général de la Fédération régionaliste française Jean Charles-Brun. Une commission qui était censée développer l'étude scientifique des arts et traditions populaires, encourager l'art et l'artisanat traditionnel, collaborer à la conservation des monuments relevant des arts vernaculaires ou encore contribuer à la dignité des fêtes et spectacles folkloriques.

La probité pour notion esthétique.

Toutefois, à travers cet encouragement au retour à la tradition artisanale ce fut surtout la renaissance de l'artisanat provincial qui fut plébiscitée²¹⁹. Un appel qu'avait d'ailleurs diligemment lancé Henri Clouzot, dès 1920, dans les pages de *La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe*, en expliquant, à la suite d'une exposition d'art rustique Tchéco-Slovaque organisée au Pavillon de Marsan, que les « arts appliqués ont tout à gagner en se retremant à la source de l'art populaire » (Clouzot, 1, 1920, p. 281). A ces créations populaires et ces productions artisanales dans lesquels, l'institutrice Marie-Blanche Paillé (dite Francine Poitevin 1869 – 1945), avaient reconnu « le cachet de l'artisan probe, sensé et consciencieux » (Poitevin 1936, p. 54). L'artisan populaire passa, de ce fait, pour un créateur fidèle et respectueux d'une création sincère et authentique. Une figure à laquelle fut alors diligemment comparé Paul Beyer par Ernest Tisserand dans les pages de *L'Art vivant* (Tisserand, 5, 1928, p. 847).

A l'échelle industrielle, cette dialectique d'une création artisanale/industrielle s'exprima parfaitement dans l'organisation d'une exposition *Primavera* au Musée Galliera en 1926. Cette année durant laquelle Charlotte Chauchat-Guilleré décida d'organiser une « Petite Foire » d'art décoratif qui devait présentée, au mois de novembre, les nouvelles créations des ateliers destinées, selon la direction de Primavera, à dynamiser l'artisanat français et mettre à l'honneur les savoir-faire alors considérés comme traditionnels. À partir de 1933 au mois de printemps, l'évènement fût désormais suivi d'une exposition dédiée à la « Production artisanale » où l'accent devait particulièrement être mis sur l'artisan et sur une certaine thématique régionale. Le mardi 2 mai 1933 fut donc ouverte la première exposition « annuelle d'art régional » où figuraient des « Meubles, sièges, poteries, cuivres, étains normands.

²¹⁹ Un courant qui avait également présidé à la naissance d'un « rustique rationaliste ». Au salon de la Société des Artistes Décorateurs, l'ensemble Djo Bourgeois (1898 – 1937) exposa *La Chambre à la campagne*, appartement synthétique certes, mais dont le nom annonça la future association d'un rustique redevenu rationaliste. Une « simplicité rustique qui était devenue avec Maurice Champion (1899 – 1962) et l'Atelier 75 le fondement d'une esthétique utilitariste comme le souligna (Constantin-Wever saison 1937, p. 34). Un rapprochement que Charlotte Perriand (1903 – 1999) contribua à rendre intelligible dans un article paru en 1935 dans la revue *L'Architecture d'aujourd'hui* : « Il ne s'agit pas non plus de faire du régionalisme, du réactionnaire... Nous ne méprenons pas, mais essayons de sentir ce qu'il y a de vrai dans la conception des demeures ancestrales, de comprendre que les forces que nous avons mises en branle ont dépassé notre entendement, parce que nous faisons toujours la synthèse avant l'analyse. Si nous étudions les forces qui nous séduisent tous dans les demeures traditionnelles, nous ne ferons plus du formalisme, du constructivisme, nous n'affirmerons pas la courbe ou la droite, la pierre ou le ciment, le bleu ou le rouge, le bois ou le métal, mais nous utiliserons chacun en lieu et places utiles, techniquement et psychologiquement. L'étude revient sur un plan humain. » (Perriand 1935, p. 25).

Picards. Savoyards. Provençaux » (Catalogue commercial du Printemps 1933). Cette exposition était, selon le magasin « le début d'une série de grandes manifestations d'Art Régional français » et devait consacrer « définitivement la réputation justifiée du Printemps en matière de Meubles rustiques. » (Catalogue commercial des Magasins du Printemps, 1934). En 1935, le magasin adjoignit à la présentation des créations de son atelier, à la manière des premières expositions d'art rustique du début du siècle, une présentation d'artisanat traditionnel qui regroupait dans une section particulière, présenté au quatrième étage du magasin, des « Bibelots et curiosités authentiques de toutes les régions de France » et notamment de la « bijouterie néo-basque » (Catalogue commercial, 1935). La deuxième section avait, quant à elle, été dédiée à « l'artisanat dirigé par l'Atelier Primavera » et se composait uniquement d'objets

« réalisés par des Artisans, mais d'après des modèles conçus par notre **Atelier d'Art Primavera**. On y trouvera des Services de table, des verreries, poteries décorées, objets en bois, plateaux, vanneries, tissus, tapis, étains, coussins, etc. d'une note artistique très sûre et toujours exécutés en **séries très limitées** ce qui ajoute à leur charme, toute la valeur et tout l'intérêt de la rareté et de l'originalité. » (Catalogue commercial du Printemps, 1935)²²⁰.

A une époque où la question de la disparition des petites industries artisanales fut l'objet, dès 1931, d'une vaste enquête conduite dans les quatre-vingt-neuf départements français, Pierre-Louis Duchartre en fit, quant à lui, l'objet d'une véritable problématique esthétique. Une problématique que l'atelier Primavera avait, selon ce dernier, également faite sienne et à laquelle le magasin avait essayé de répondre en encourageant la poursuite des anciennes traditions décoratives régionales tout en soutenant un renouveau de l'artisanat local (c.f. annexe 35).

Cet intérêt pour les formes d'expressions populaires libérées de leurs corollaires identitaires et utilitaires présida donc naturellement à une nouvelle approche esthétique des expressions régionales. Une approche qu'incarna justement la création du groupe Témoignage à Lyon en 1936 autour de Marcel Michaud (1898 – 1958). Michaud, d'abord directeur de la

²²⁰ La seconde exposition des Magasins du Printemps avait fortement intéressé Pierre-Louis Duchartre qui lui avait consacré un article dans la revue *Art et Décoration*. Un article qu'il avait complété d'un tiré à part intitulé « Une enquête et une expérience. L'Artisanat et l'Art Décoratif ». Dans ce document, l'auteur de *L'imagerie populaire*, particulièrement inquiet de l'éviction de l'artisan dans les nouveaux *process* de fabrication de meubles, annonçait l'exposition de Primavera tout en encourageant la réalisation d'œuvres éditées en petite série et réalisées par des artisans. Afin que la sentence « France, pays du goût » redevienne une réalité, il était nécessaire, selon Duchartre d'abattre la cloison élevée entre les artistes et l'artisanat, mais surtout de réorganiser les musées de province et de renouer avec la tradition régionale « non pour la copier, mais pour la continuer » (Duchartre, 1, 1934, p. 402 ; c.f. annexe 39).

galerie Stylclair (ouverte en 1934) puis de la galerie Folklore qu'il installa au 23 rue Thomassin, présenta ainsi, dès 1935, les céramiques élaborées par Ann Dangar et Paul Beyer²²¹. Ces œuvres qui n'étaient pas sans rappeler l'art des potiers villageois, mais dans lesquelles une synthèse décorative visible chez Dangar par l'agencement de motifs géométriques et chez Beyer par un traitement plastique dépouillé témoignait du travail de recomposition entrepris par les deux créateurs (c.f. ill. 6). Ce fut justement ce désir de retour à une certaine pratique folklorique qui amena Marcel Michaud à regrouper autour de lui des jeunes créateurs qui voulaient repartir en passant par un retour aux matières (Ramond 2011). Un désir qui fut notamment relayé, à Paris, par René Breteau qui présenta, dès 1939, au sein de sa galerie Matière et Forme, les œuvres du groupe Témoignage. Une vision également en accord avec celle du libraire et du folkloriste Emile Nourry (dit Paul Saintyves 1870 – 1935) qui s'était élevé contre la falsification d'un art rustique en rappelant que le

« Le véritable folkloriste considère le folklore non comme une vaine contemplation de ruines archaïques, mais comme une discipline vivante. Il importe pour lui de lutter non seulement la corruption des arts populaires par les succédanés de production savante faits pour les besoins du peuple, mais encore contre leur corruption par les « ersatz » de production populaire faits à l'usage des classes raffinées. » (Saintyves 1935, p. 70)

Selon Saintyves, il était, en effet, indispensable de remédier à cette création « populaire de plus en plus sporadique, aberrante, étouffée par la production industrielle ». D'une production à laquelle la création d'un musée des arts et traditions populaires permettrait de pallier « en tentant d'éduquer le public, de lui restituer le goût de l'authentique et aussi d'encourager, sans cependant l'influencer, toute forme populaire d'art vivante. » (Saintyves 1935, p. 70). Ce nécessaire retour à l'art des « campagnes » devait ainsi, selon Adolphe Riff, prendre une place importante dans la renaissance de l'artisanat rural » (Riff 1945, p. 3). Une recherche dont s'était fait justement l'écho Suzanne Ramié à Vallauris en puisant la plupart de ses premiers modèles dans l'ouvrage de François Poncetton (1875 – 1950) et Georges Salles (1889 – 1966), *Les Poteries Françaises du XII^e au XIX^e siècle*. La fondatrice de l'atelier Madoura s'inspira ainsi de formes et de techniques d'émaillage qui avaient été présentées par l'historien de l'art Georges Salles et le médecin François Poncetton comme les chefs d'œuvre d'une poterie populaire. S'écartant des chemins qu'avaient suivis la

²²¹ Paul Beyer, qui n'ambitionnait pas de véhiculer un autre idéal que le sien, ne participa, en réalité, au groupe Témoignage, selon Marc Ducret, que par l'intercession de son fils Lucien alors membre du groupe. Lucien Beyer (1908 – 1983) qui avait d'ailleurs convaincu René Breteau d'exposer les œuvres des artistes lyonnais dans sa galerie parisienne d'abord installée au 9 rue des Canettes en 1938 puis au 70 rue Bonaparte l'année suivante (Ducret 2006, p. 135).

plupart des céramistes contemporains, Ramié initia une voie dans laquelle le retour à une pratique artisanale se conjuga à une nouvelle approche de l'œuvre du céramiste. Une approche dans laquelle la simplicité et la technicité du travail du créateur supplantèrent la parabole régionale. Ce fut du moins, de la sorte, qu'elle fut présentée par Ernest Tisserand dans un article consacré à Jean Besnard :

« En céramique, nous sortons de l'époque des Chaplet, des Carriès et des Methey [*Sic.*]. C'est Simmen, Rumèbe, Mayodon, Lenoble, Raoul Lachenal, Decoeur, Buthaud qui règnent. Mais à côté de leur art, si puissamment individuel, un autre art est né que quelques noms commencent à illustrer et dont le succès est assuré, outre le talent personnel, par une nécessité de l'époque.

Nous vivons en effet dans des jours fortement industriels. Cela ne veut pas dire que l'industrie est tout, [*sic.*] » (Tisserand 1927, p. 311).

Une renaissance de l'artisanat précocement incarnée par la figure de Lucien Jacques (1891 – 1961) qui ouvrit, dès 1919, une boutique au 22 rue Saint Benoît à Paris, dans laquelle il vendit et exposa des créations artisanales et notamment des bois gravés de Quillivic. La céramique ne resta donc pas en marge de ce courant et certains créateurs, qui s'étaient plus attachés à l'esprit qu'à la forme d'une expression populaire originelle, y participèrent alors activement. Paul Beyer, le précurseur, initia ainsi, dès 1928, une œuvre libérée de toute inscription régionaliste. Une œuvre revenue aux sources d'une pratique artisanale de la poterie alternant des figurines plastiques de saints et des formes inspirées de récipients paysans dont seules la rugosité de la matière et une glaçure faite de kaolin mêlé de cendres et de sel soutenaient une évocation d'un terroir populaire (c.f. ill. 30 – 33).

L'artisanat et les céramistes.

Ce fut donc par l'entremise de céramistes indépendants tels que Beyer, Anne Dangar ou François-Charles Guillaume (1901 – 1969) que prit forme dans la création céramique un mouvement de retour aux sources artisanales. Entre 1921 et 1925, François-Charles Guillaume participa, en effet, activement à la renaissance de la tradition potière berrichonne notamment en commandant des modèles à des créateurs ou à des dessinateurs tels que Jean Luce (1895 – 1964) et Jean Chièze (1898 – 1975). Des créations qu'il faisait ensuite cuire

dans la vieille Poterie Lion de Saint-Armand-en-Puisaye (c.f. ill. 23)²²². Un mouvement largement soutenu par l'organisation d'exposition d'art populaire dont la première eut lieu en 1935 à La Borne et qui fut relayé par l'école d'art de Bourges. L'école organisa ainsi, en 1921, une exposition présentant conjointement des grès vernaculaires issus de ses collections et des réalisations de Carriès, de Paul Jeanneney, de Louis Lourioux (1874 – 1930) et de Jean (1843 – 1925) et Léon (1879 – 1942) Pointu. Des créateurs particulièrement proches des vieux potiers locaux. Néanmoins, ce fut en transférant l'expérience artisanale et artistique vers la production d'atelier que François Guillaume réussit à conjuguer une création libérée des anciens prédicats utilitaires à une pratique artisanale. Pour cela, il initia une démarche fondée sur une double perspective qui l'amena d'abord à collationner les pièces vernaculaires puis à les adapter à une destination ne procédant plus seulement de critères pratiques. Ces œuvres, conjuguant des formes résolument contemporaines et un matériau céramique dont les coulures d'émaux renvoyaient à l'émaillage des anciens ustensiles paysans, furent ainsi les expressions abouties de l'association d'une activité artisanale devenue pratique artistique et de la recherche d'une simplicité expressive alors incarnée par les créations paysannes.

Une simplicité rurale devenue une donnée esthétique, qui avait surtout permis de pallier aux dérives d'un modernisme incohérent et d'un régionalisme qui avait sombré dans des formules factices. Ce fut du moins de la sorte que le critique Ernest Tisserand dans les pages de la revue *La Renaissance des Arts et des Industries de luxe* expliqua pourquoi les grès de Josep Llorens Artigas (1892 – 1980) présentés lors du Salon d'Automne de 1928 et celui des Artistes Décorateurs de 1931 étaient résolument modernes :

« Car les grès d'Artigas appartiennent à la toute première catégorie de la céramique. Anatole France a écrit quelque part que le plus beau style n'est pas le style simple, mais le style qui paraît simple. La simplicité des grès d'Artigas est de la même nature. Ce n'est pas une simplicité affectée, mais ce n'est pas non plus une simplicité naïve. Elle résulte de longues méditations, d'études ardues et d'expériences multiples. » (Tisserand 1931, p. 335).

Une glorification d'une simplicité imaginée populaire, mais qui fut surtout présentée

²²² La poterie Lion dirigée par (Eugène Lion 1867 – 1945) avait auparavant joué un rôle essentiel dans l'apprentissage des artistes de l'entourage de Carriès, Emile Grittel (1870 – 1953), William Lee (1860 – 1915), Pierre Jeanneney, l'abbé Pierre Pacton (1856 – 1938) se formèrent ainsi auprès des potiers de la poterie. Entre 1935 et 1939, François-Charles Guillaume en collaboration avec son épouse, Elisabeth, fit décorer notamment plusieurs pièces chez Armand Bedu (1891 – 1967) à la Borne qui commercialisa ensuite dans sa boutique aux côtés de celles de Joseph Massé qui s'était proclamé « artisan - potier » après une visite qu'il rendit aux potiers de La Borne. En 1937, le couple obtint une médaille d'or pour un service de table présenté lors de l'Exposition de 1937 qui avait été présenté dans le pavillon du Berry. Afin de poursuivre une telle expérimentation François Guillaume créa, en 1941, l'Atelier d'art de la Borne.

comme la source d'une orientation esthétique permettant d'initier une véritable renaissance des anciens ateliers régionaux²²³. Ce fut du moins ce qu'expliqua le critique Maximilien Gautier lorsqu'il présenta la collaboration qu'avait entreprise Ann Dangar avec les vieux potiers de la Drôme dont certaines des œuvres avaient été, pour la première fois, présentées à Paris au Petit Palais et à la galerie Sambon :

« Ce ne sont pas des fantaisies, mais des nobles ouvrages, en d'honnêtes matières, des formes traditionnelles, des décors heureusement exempts de toute vulgarité imitative. Et ce qui doit nous réjouir au plus haut point, c'est que les auteurs de ces ouvrages, dont la plupart sont d'Anne Dangar, ne voulaient pas que ceux-ci fussent montrés aux Parisiens.

C'est pour le peuple, les paysans de leur entourage qu'ils entendent travailler. Et les paysans, affirme Gleizes, dont le témoignage ne saurait être mis en doute, ravis de voir renaître les vieux ateliers régionaux, ne les laisseront plus mourir. Moly-Sabata n'est pas un refuge, mais un foyer vivant » (Gautier 1938, p. 299).

Ces valeurs intemporelles et ces solutions plastiques simples et honnêtes que le créateur toulousain, André Arbus (1903 – 1969), était parti chercher, au lendemain de l'Exposition de 1937, chez les artisans régionaux. Ce voyage qui amena le créateur à critiquer les solutions jusque-là retenues par les régionalistes qui, selon lui, avaient travesti la véritable originalité des expressions populaires²²⁴. Au contact des artisans régionaux, Arbus découvrit ainsi un art « qui présente une très grande unité dans sa diversité », mais surtout des formes « archaïques et modernes », la source donc d'une création qui, libérée de toute revendication singulisatrice et d'expression d'une supposée authenticité régionale, possédait des qualités de forme et d'expression résolument contemporaines (Arbus 1939, p. 66).

Un retour à l'artisanat qui s'exprima donc dans le domaine de la céramique par le désir de plusieurs céramistes de retourner au travail du potier. Des créateurs tels que Beyer, Besnard et Dangar reprirent ainsi les tours et la glaise participant d'un mouvement qui associa deux notions longtemps antinomiques celles d'artistes et d'artisans. Une union explicitée, dès 1927, par Ernest Tisserand dans les pages de la revue *L'Art et les Artistes* à propos du travail de

²²³ D'une orientation esthétique dont le groupe Jeune France, créé sous l'égide du Secrétariat général à la jeunesse du gouvernement de Vichy le 22 novembre 1940, transforma en outil de propagande. Jeune France disait, selon Laurence Bertrand Dorleac, ne pas vouloir « favoriser la résurrection artificielle des choses tombées en désuétude [...], mais maintenir vivants certains usages menacés par la standardisation [...] avec l'espoir de susciter un intérêt propice à la création d'un nouvel art populaire. » (Bertrand Dorleac 1993, p. 224). Voir *Jeune France. Principes, Direction, Esprit*, Paris, Bordeaux, Lyon, Vichy, Toulouse, Marseille, Imp. Audin, 1941.

²²⁴ Arbus expliqua ainsi dans la revue *Art et Décoration* qu'il était parti pendant un an pour aller chercher chez les artisans régionaux des solutions afin d'élaborer des « meubles simples et honnêtes » et où il découvrit « la source d'inspiration, le répertoire de forme, et la signification véritable d'un art que les manifestations de folklore tendaient à me faire ranger parmi les accessoires régionalistes des hostelleries. » (Arbus 1939, p. 65).

rénovation entrepris, selon le critique, par Jean Besnard :

« De tout temps, il y a eu plusieurs espèces de potiers, depuis l'humble artisan de village et qui souvent a fait des chefs-d'œuvre sans le savoir en tournant pour ses concitoyens d'humbles ustensiles ménagers ou professionnels, jusqu'à l'artiste exalté qui inscrit aux flancs du vase la pensée subtile que son pinceau aurait pu fixer sur la toile ou son ciseau graver dans la pierre. Mais entre les deux, que de sortes de conceptions, d'efforts et de talents ! Et dans l'œuvre d'une vie, quelle évolution, quelles révolutions parfois ! Si nous considérons l'œuvre d'un Delaherche, par exemple, toujours soutenue et noble, mais à ses origines encore influencées par un certain culte parasite de la nature florale, nous verrons les années y substituer la sérénité et la simplicité, une simplicité savante, certes, la plus difficile à acquérir, faite de conquêtes quotidiennes sur soi-même, et qui, chez ce grand maître, atteint souvent au sublime.

[...]

Jean Besnard porte un nom illustre. [...] Il était fatalement voué à la pratique d'un art quelconque. Mais il ne nous a pas caché qu'il a pris, à en connaître beaucoup, trop peut-être, une certaine fatigue des artistes purs et qu'il ne ressent que de l'éloignement pour les tours d'ivoire. Aussi, las des Salons, des Expositions, des conversations esthétiques, tant officielles que révolutionnaires, il a éprouvé une véritable révélation en même temps qu'un rafraîchissement de tout son être en étudiant la poterie populaire de Savoie. Prenez ce mot : *étudier*, non pas dans le sens archéologique, encore que Jean Besnard connaisse très bien l'histoire de cette poterie-là, mais dans son sens le plus humain, le plus simple. Étudier, de cette manière, veut dire aimer. Et Besnard s'est rendu compte très rapidement que cette poterie populaire, pleine encore de sève, pouvait être retraduite, transposée, qu'elle convenait fort bien à l'évolution industrielle de l'époque, qu'il y avait une mission à remplir en la recommençant, en prenant pour base d'une poterie véritablement moderne. » (Tisserand 1928, pp. 311 – 312)

Ce courant encouragea la naissance d'une création hybride à la croisée de l'art et de l'artisanat devant conduire ses artisans à se libérer de la sempiternelle référence régionale, du moins d'un ancrage dans des terroirs artistiques devenus des poncifs stéréotypés.

Les dernières années de la III^e République consacrèrent ainsi l'échec d'une esthétique régionaliste dont elle avait pourtant considérablement soutenu le développement comme en témoigna le discours de Rodez de 1933 du président Albert Lebrun (c.f. note 179). Corollaire de la disparition des terroirs dont il se revendiquait, le régionalisme ne sut renouveler, en effet, les répertoires décoratifs dont il avait profondément contribué à la codification et à la paralysie. Un échec qui emporta d'ailleurs la plupart des ateliers de faïence qui avaient fait de la mise en scène de ces singularités régionales l'une de leurs principales gammes de décoration. La faïencerie de Saint-Jean-du-Désert ferma ainsi ses portes le 19 février 1959, la Poterie de Ciboure fut cédée à Rodolphe Fischer en 1945 et la faïencerie Henriot fut rachetée en 1967 par sa concurrente H.B. Ces cessions et fermetures liées aux difficultés économiques

traversées par les ateliers au milieu du XX^e siècle furent également la conséquence d'un manque d'innovation patent de leurs créateurs. D'ailleurs, l'immédiate après-guerre conforta le succès des céramistes et des créateurs qui avaient initié, au cours des années 1930, une nouvelle approche de la référence populaire. L'atelier Madoura fut ainsi à l'origine de la résurrection du village de potiers de Vallauris et François-Charles Guillaume relança l'activité potière de La Borne qui fut définitivement consacrée par l'arrivée de Jean (1913 – 1992) et Jacqueline (1920 – 2008) Lerat en 1941 puis d'Elisabeth Joulia (1925 – 2003). Une renaissance qui amena à un retour au travail du grès et à un certain retour à la matière. Deux influences qui sont, encore aujourd'hui, particulièrement présentes dans les principales sources d'influences de la création céramique contemporaine. Pourtant, alors que l'application des préceptes régionalistes dans les arts du feu de la première moitié du XX^e siècle ne fut pas sans poser un certain nombre de problèmes, elle ne fut pourtant passéiste. Son développement initia, en effet, d'inédites représentations d'un monde rural et conduisit surtout à une profonde réflexion sur la nature de l'exemple que pouvaient constituer les précédents populaires.

Conclusion.

Ces créateurs, en s'attachant à la représentation d'un imaginaire collectif à partir de la juxtaposition d'un ensemble de signes et de symboles profondément connotés, participèrent ainsi de la divulgation et de la diffusion d'une mythologie régionale en germe depuis le XIX^e siècle. D'un mythe profondément réanimé par une idéologie néo-rurale qui conduisit, dans le cas des décors basques de la Poterie de Ciboure, à l'évocation de la supposée immuabilité de la population locale ainsi qu'à la présumée pérennité de ses traditions. Autant les portraits de paysans peints sur les faïences et les grès quimpérois que les représentations de joueurs de pelote sur les vases basques ou les images de fêtes alsaciennes reproduites sur les assiettes du service Obernai participèrent ainsi de l'invention d'une Alsace agraire et traditionnelle, d'un Pays basque mystérieux et rustique ou encore d'une Bretagne rurale et celtique. Des décors et des objets qui renvoyaient à un ensemble de traits inventés lors de la définition des singularités locales et qui devinrent les jalons d'un discours esthétique mêlant des considérations ethnographiques à des attentions pittoresques. D'un discours intime mêlé donc au processus de définition des identités régionales ainsi qu'à l'affirmation d'une classe moyenne avide de « souvenirs » d'un passé rural. Un processus qui amena alors des « modèles culturels » d'origine populaire vers une sphère bourgeoise mais surtout vers de nouvelles destinations.

Les liens entre les mécanismes qui présidèrent à la naissance des identités locales et ce mouvement de mise en image d'un ensemble de postures alors rangées sous le vocable de « tradition » furent, de la sorte, un formidable creuset dans la création céramique de la première moitié du XX^e siècle. Renouvelant par-là les sources d'une pratique artistique qui était éminemment liée aux recherches plastiques menées dans les arts français de l'époque. Ces céramistes, ces peintres, ces sculpteurs ou ces illustrateurs s'attachèrent à la figuration des terroirs qui avaient déjà été singularisées par les inventeurs du XIX^e siècle mais qui avaient surtout été les principaux foyers d'une esthétique régionaliste. La Bretagne, le Pays basque et l'Alsace furent parmi les régions les plus représentées au détriment de territoires moins concernés par le phénomène touristique et surtout dans lesquels la problématique de la réinvention d'une expression artistique ne fut pas aussi importante qu'en Bretagne ou qu'au Pays basque. Contrairement au littoral euskarien, le Béarn justement ne connût, en effet, que peu de décors régionalistes et cela malgré la présence de la faïencerie Gaïtaud, près de Pau, qui conçut de nombreux destinés au marché basque. La gloire artistique locale, le sculpteur

Ernest Gabard (1879 -1957 ; c.f. annexe 1), l'inventeur du fameux *Caddetou* ce paysan béarnais facétieux, s'intéressa peu à la création céramique et ne réalisa que quelques services de vaisselles en porcelaine mettant en scène son archétype de la ruralité locale. D'ailleurs, plus généralement l'expression « néo-béarnais » ne fut justement inventée qu'à la fin des années 1960 par des promoteurs immobiliers initiant de nouveaux programmes de construction autour de l'agglomération paloise.

A l'image de l'architecture régionaliste, ces céramiques répondirent donc à une demande d'images nostalgiques, autant liée à un mode de vie alternant entre le monde de la ville et le fantasme d'un monde rural originel. Cette dialectique qui traversa l'ensemble de cette création nationale sous la problématique de la disparition et de la recréation des traditions décoratives locales. Le terme de « régionalisme » n'avait-il pas été défini en 1934 comme une « tendance à favoriser, tout en maintenant l'unité nationale, le développement particulier, autonome, des régions et en conserver la physionomie des mœurs, les coutumes et les traditions historiques » (Flory 1966, p. 7). Conséquences d'une véritable réflexion conduite autour de la modernisation des traditions décoratives locales, de revendications culturelles et souvent politiques mais également fruits d'un tourisme balnéaire devenu mode de vie. Ces céramiques furent particulièrement représentatives des directions esthétiques du courant régionaliste et de certains de ses impasses. A l'image des poteries populaires normandes des XIX^e et XX^e siècles dont Jean-Jacques Berthaux relata l'évolution dans *De l'usuel à l'inutile, poterie de Normandie XVII^e – XX^e siècles*, ces créations procédèrent ainsi d'une évolution des répertoires décoratifs locaux et de l'invention d'un nouveau registre thématique celui de la tradition. A l'instar des potiers normands qui décorèrent abondamment leurs cruches et leurs pichets de motifs de fleurs et de fruits du pommier afin de renvoyer à une supposée origine normande, les créateurs élaborèrent des œuvres conformes à la production de savoirs produits depuis le milieu du XIX^e siècle sur les mondes régionaux. Des créations qui avaient souvent réduit ces coutumes locales à un ensemble de formules décoratives sclérosées. Si bien que les décors conçus par ces derniers participèrent tout autant à la représentation d'un monde rustique inscrit dans un temps ancestral et lointain qu'à son éloignement. Un temps incarné soit par la mise en scène d'une pseudo-réalité régionale soit par le rappel de pratiques décoratives liées à des objets destinés à d'anciens usages populaires. Une théâtralisation donc d'un âge d'or rustique situé peu avant la première révolution industrielle. Un éden rural qui n'avait, en réalité, jamais existé. Ces objets participèrent en cela autant à la construction d'un imaginaire collectif qu'à sa définition mais également à sa réduction.

Un retour au rustique qui, apparu donc dès 1880 dans les gammes de décoration de la faïencerie Utzschneider et Cie de Sarreguemines et qui fut consacré cinquante-neufs ans plus tard avec la place consacrée aux présentations rurales dans le pavillon français de l'Exposition universelle de New-York de 1939. Ce pavillon, qui divisé en trois parties – l'une dédiée aux « Beaux-Arts et aux industries de luxe », l'autre aux industries françaises, au tourisme et à l'urbanisme, la dernière à la « Pensée française » –, devait être un condensé de l'excellence française (Delafon 1939, pp. 4 – 7). Un condensé qui fit surtout des précédents populaires et de leurs recreations contemporaines la vitrine des arts français. Joseph Stany-Gauthier, à qui on avait confié la responsabilité de la reconstitution d'un intérieur breton, avait exposé des faïences de Quimper tandis que James Vibert présenta des meubles en chêne massifs dans l'*Auberge de la Jeunesse*. Des présentations qui trouvèrent leur justification, selon Paul-Louis Duchartre, dans la nature même de l'entreprise new-yorkaise :

« Réaliser un “Pavillon de la France” c'est tenter de faire son portrait. Il ne serait pas ressemblant si l'artisanat et la petite industrie de caractère régional en étaient absents. C'est du moins ce qu'ont pensé le Commissaire Général Olivier et Georges-Henri Rivière en me demandant de représenter ces formes de la production française chaque fois que le plan d'ensemble le permettait » (Duchartre 1939, p. 38).

Georges Huisman (1889 – 1939), le directeur général des Beaux-Arts, avait d'ailleurs tenu à expliquer que ce que l'on avait « prétendu montrer dans le Pavillon de la France [...], c'est bien l'art de France, créé par des français ou par des artistes qui ont si fortement senti en eux s'identifier leur art et l'esprit de notre pays » (Huisman 1939, p. 2). Les œuvres de Besnard furent présentées en bonne place et l'on avait disposé, autour des verrières du pavillon, des fontaines réalisées par Jacques Lenoble. Plus que l'Exposition de 1937 qui avait pourtant accordé une place essentielle au régionalisme, celle de New-York fit donc de « l'artisanat et la petite industrie de caractère régional » les emblèmes des arts français et célébra les valeurs supposées intemporelles des anciennes communautés rurales. Symptôme du renversement d'un système dans lequel la tradition rurale, longtemps perçue comme « hors de l'histoire », devint le reflet d'un goût d'une époque l'amenant sur le terrain de l'expérience stylistique. La nostalgie qui habitait ces objets fut alors élevée au rang de norme esthétique. D'une norme qui renvoyait invariablement au mythe d'un art originel touchant chacun au plus intime. Une thématique néo-rurale qui fut donc abordée par les principaux acteurs des arts du feu de l'époque – céramistes, artistes et industriels – sans différence de la nature de leurs recherches, de leurs publics ou du degré de leur reconnaissance (c.f. annexe 24).

Des créateurs qui, malgré la diversité de leur mode de conception et de leurs approches du thème rural, participèrent donc pleinement de l'invention d'une mythologie régionale qui n'eut de cesse d'être réinventée et réactivée tout au long du siècle. Ce mythe qui amena leurs créations à devenir des objets souvenirs, les fragments d'un passé collectif et les reliquaires d'un monde rural chimérique. Une mythologie qui fut abondamment mise en scène par de nombreux créateurs de l'époque comme une formule esthétique modulable, ou plus exactement comme un répertoire de sources iconographiques et de thèmes décoratifs permettant de répondre à un certain goût pour le « rustique ». Ces « artistes-artisans », ces créateurs de modèles et ces artisans élaborèrent des représentations en accord avec des principes décoratifs devenus logique esthétique. D'une logique procédant d'une confrontation entre un passé fantasmé et un présent incertain, mais également d'une rencontre entre un ici et un ailleurs. Une confrontation parfaitement incarnée par la dialectique qui amena ces créateurs à élaborer des œuvres relevant d'une tradition régionale modernisée ainsi que d'une modernité qui se voulait nationale.

Pourtant, alors que ces créations devaient répondre à un véritable projet de rénovation des arts populaires, celles-ci ne surent véritablement s'extraire d'une certaine typologie locale qui les confina rapidement au stéréotype. Des poncifs dans lesquels de nombreux créateurs de modèle s'enfermèrent car trop occupés par la forme que devait prendre, selon eux, ce retour aux anciennes expressions décoratives locales. En négligeant donc l'esprit qui avait pourtant présidé à l'invention d'un régionalisme artistique, la plupart de ces créateurs tombèrent irrémédiablement dans le pastiche et dans des formules sclérosées et leurs œuvres furent alors perçues comme relevant du domaine des « images pauvres ». Pourtant, certains d'entre-eux, en initiant une nouvelle approche de la référence rurale, participèrent à l'élaboration d'un creuset dans lequel naquit le « style des années 50 » (Favardin et Wattel 2011, pp. 17 – 18). Ce creuset que contribuèrent à façonner des personnalités telles que Suzanne Ramié, Ann Dangar et Paul Beyer en initiant une véritable renaissance du travail artisanal mais surtout en retournant au dessin et à la matière. Il faut dire que ceux-ci, autorisés par la liberté qu'offrait le travail solitaire du potier, n'eurent pas à répondre à des considérations économiques et industrielles qui étaient alors l'apanage des centres faienciers. Libérés de considérations tenant à l'édition céramique purent, de la sorte, se consacrer à une nouvelle voie. Un retour à une création artisanale que la guerre accéléra en amenant de nombreux créateurs à s'installer dans les centres potiers pour initier une nouvelle « vaisselle de terre ». Au contraire de leurs prédécesseurs, des créateurs tels que Jean et Jacqueline Lerat, Georges Jouve, Guidette Carbonnel, André Rozay, ou encore Vassil Ivanoff, Yves Mohy, Anne Kjaersjaard et Jean

Linard réussirent à s'affranchir de toute inscription locale et surtout de toute référence régionale. Initiant par-là une nouvelle approche de la terre concomitante et vectrice d'un intérêt renouvelé du public pour l'artisanat.

Bibliographie.

Sources :

- Archives, Musée Galliera, boîte 13.
- Archives Sèvres, dossier artistes modernes.
- Archives nationales, F21 4079-4085.

- Archives nationales, F21 4080. Expositions artistiques diverses à Paris.
- Archives nationales, F21 4417-4418 Sociétés artistiques de Paris et de province
- Archives nationales, F21 4731-4745 Expositions artistiques à Paris, en province et à l'étranger
- Archives nationales, F21 4894. Société d'Encouragement à l'art et à l'industrie, 1928-1935.
- Archives Musée de la faïence de Quimper, Quimper.
- Archives Musée Basque, Bayonne.
- Fond Larrieu (archive privée).
- Fond Poterie de Ciboure (archive privée).
- Archives départementales département Pyrénées Atlantiques, Fond Exposition 1937.

1872

MARESCHAL Marcellin Auguste Alexandre, *La Faïence Populaire au XVIII siècle. Sa forme, son emploi, sa décoration, ses couleurs et ses marques*, Paris, Eugène Delaroque, 1872, 104 p.

1882

GARNIER Édouard, *Histoire de la céramique. Poteries, faïences et porcelaines chez tous les peuples depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Tours, Alfred Mame et fils éditeurs, 1882, 576 p.

1883

PAQUOT Ris, *Le peintre céramiste amateur ou l'art d'imiter les faïences anciennes*, Paris, 1883, Librairie Raphael Simon, 195 p.

1893

LEYMARIE Camille, « La Maison E. Gerard, Dufraiseix et C^o » in *Revue des arts décoratifs. L'Art dans la vie contemporaine*, Paris, Union centrale des arts décoratifs, tome XIII, 1893, pp. 387 – 394.

1894

LE BRAZ Anatole, *Au pays des pardons*, Rennes, H. Caillère, Paris, A. Lemerre, 1894, 326 p.

1895

ALEXANDRE Arsène, *Jean Carriès imagier et potier. Étude d'une œuvre et d'une vie*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1895, 209 p.

JACQUEMIN Émile, « Paris contre la Province » in *L'immeuble et la construction dans l'Est*, n° 11, daté du 14 juillet 1895, n. p.

1897

RENAN Ernest, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Paris, Calmann Lévy éditeur, Coll. Bibliothèque contemporaine, 1897, [1883], 411 p.

1898

ANONYME, « Préambule » in *L'Art décoratif*, n°1, 1898, pp. 1 – 2.

MAURRAS Charles, *L'Idée de la décentralisation*, Paris, Revue Encyclopédique, 1898, 45 p.

MAUFRA Maxime, « L'Appel aux Bretons » in *L'Express de Brest*, Janvier, Février et Mars 1898, n. p. (1).

MAUFRA Maxime, « Le Décentralisateur » in *L'Express de Brest*, février 1898, n. p. (2).

1899

G. J. M. Jacques, « L'Art dans tout » in *L'Art décoratif*, juillet 1899, pp. 141 – 145. (1).

G. J. M. Jacques, « Utopie ? » in *L'Art décoratif*, août 1899, pp. 185 – 189. (2).

J., « La petite demeure » in *L'Art décoratif*, avril 1899, pp. 1 – 5.

WEYL Fernand, « Réflexions » in *L'Art décoratif*, octobre 1899, pp. 1 – 4.

1900

ANONYME, *Exposition bretonne*, Paris, Imprimerie E. Cléradin, 1900, n. p.

FRANTZ Henri, « La céramique française à l'Exposition » in *L'Art décoratif*, septembre 1900, pp. 241 – 247.

GERDEIL Octave, « La Norvège à l'Exposition universelle » in *L'Art décoratif*, octobre 1900, pp. 20 – 30.

SAUNIER Charles, « La céramique architecturale à l'Exposition » in *L'Art décoratif*, décembre 1900, pp. 97 – 101.

VALABREGUE Anthony, « Nos industries provinciales, Les bijoux lorrains » in *Revue des Arts Décoratifs*, janvier 1900, pp. 9 – 13. (1).

VALABREGUE Anthony, « Nos industries provinciales, Les bijoux lorrains » in *Revue des Arts Décoratifs*, février 1900, pp. 57 – 60. (2).

1901

AUSCHER E. R. et QUILLARD Ch., *Technologie de la céramique*, Paris, Librairie J. –B. Baillières et Fils, 1901, 273 p.

JACQUES G. M., « L'art dans tout » in *L'Art décoratif*, mai 1901, pp. 45 – 68.

JOURDAIN Frantz, « Les meubles et les tentures murales aux salons de 1901 » in *Revue des Arts Décoratifs*, Paris, 1901, p. 5.

ROUSSELET Louis, *Exposition universelle de 1900*, Paris, Hachette, 1901, 519 p.

SAUNIER Charles, « Céramique, verrerie, émail » in *L'Art décoratif*, juillet 1901, pp. 147 – 158.

SOULIER Gustave, « L'exposition des « arts réunis » » in *Art et Décoration*, mai 1901, supplément, n. p.

THOMAS Albert, « Les salons de 1901 » in *L'Art décoratif*, août 1901, pp. 179 – 189.

WEBSTER Wentworth, *A la découverte des Basques. Mœurs et Institutions... Les loisirs d'un étranger au Pays Basque*, E. Bertrand, 1901, 360 p.

1902

ANONYME, « Chronique des Arts et de la Curiosité », supplément de la *Gazette des Beaux-Arts*, daté du 7 juin 1902, n° 23, p. 178.

AVENARD Étienne, « La Jeune Architecture Finlandaise » in *Art et Décoration*, 1902, pp. 17 – 32.

AVRIL René (d'), « L'art provincial » in *La Lorraine artiste*, daté du 1^{er} octobre 1902, pp. 297 – 300.

BOUYER Raymond, « La renaissance des arts décoratifs et son initiateur en France » in *L'Art décoratif*, février 1902, pp. 196 – 204.

DE MUN Bertrand, « Le pardon de Rumengol en 1887. Lettre de M. Bertrand de Mun au R. P. Du Lac » in *Le Carnet historique et littéraire*, septembre 1902, pp. 354 – 359.

LAHOR Jean, *L'Art pour le peuple à défaut de l'art par le peuple*, Paris, Larousse, 1902, 29 p.

PILLARD-VERNEUIL Maurice, « L'Exposition d'Art Décoratif moderne à Turin » in *Art et Décoration*, 1902, pp. 64 – 112. (1).

PILLARD-VERNEUIL Maurice, « La Nouvelle École d'Art Industriel de Zurich » in *Art et Décoration*, 1902, pp. 37 – 54. (2).

1903

AVRIL René (d'), « Le Réveil de l'idée régionaliste » in *La Lorraine artistique*, n° 1, daté du 1^{er} janvier 1903, pp. 4 – 7.

LAHOR JEAN, *Les Habitations à bon marché Et un Art nouveau pour le peuple*, Paris, Édition Larousse, 1903, 95 p.

GEFFROY Gustave, « La Bretagne du centre » in *Le Tour du monde*, Hachette, Paris, n° 43, daté du 24 octobre 1903, pp. 505 – 516.

MOUREY Gabriel, « L'Exposition de la « Poignée » » in *Art et Décoration*, 1903, pp. 65 – 72. (1).

MOUREY Gabriel, « L'Exposition des « Arts and Crafts » » in *Art et Décoration*, 1903, pp. 87 – 98. (2).

MOUREY Gabriel, « L'Art populaire russe » in *Art et Décoration*, 1903, pp. 237 – 246. (3).

MOUREY Gabriel, « Une maison à la campagne » in *Art et Décoration*, 1903, pp. 316 – 321. (4).

PILLARD-VERNEUIL Maurice, « Adaptation du décor à la forme » in *Art et Décoration*, 1903, pp. 370 – 382.

1904

FELICE Roger de, « Le sentiment architectural dans l'ameublement » in *L'Art décoratif*, tome XI, 1904, pp. 191 – 200.

MOUREY Gabriel, « Une villa en Bretagne par MM. Sauvage et Sarazin » in *Art et Décoration*, 1904, pp. 63 – 68.

PILLARD-VERNEUIL Maurice, « A propos des Expositions des Écoles d'Art décoratif » in *Art et Décoration*, 1904, pp. 101 – 108.

ROCHE Pierre, « L'Art rustique » in *L'Art décoratif*, septembre 1904, pp. 181 – 184. (1).

ROCHE Pierre, « L'Art rustique » in *L'Art décoratif*, octobre 1904, pp. 157 – 160. (2).

1905

LAUGEL Ansèlme, *L'art populaire en Alsace*, Strasbourg, Édition de la Revue Alsacienne illustrée, 1905, 56 p.

PILLARD-VERNEUIL Maurice, « L'Architecture et l'art décoratif aux Salons de 1905 » in *Art et Décoration*, 1905, pp. 1 – 13. (1).

PILLARD-VERNEUIL Maurice, « Mobilier à bon marché » in *Art et Décoration*, 1905, pp. 115 – 132. (2).

RAMBOSSON Yvanhoé, « Jean Carriès au Petit Palais » in *L'Art décoratif*, tome XII, 1905, pp. 161 – 167.

SEYDEN Émile, « Le meuble aux Salons » in *L'Art décoratif*, tome XII, 1905, pp. 255 – 264.

1906

BENEDICTE Léonce, « Lucien Simon » in *Art et Décoration*, 1906, pp. 25 – 37.

CLARETIE Jules, « J. –L. Hamon 1821 – 1874 » in *L'Art et les Artistes*, septembre 1906, pp. 250 – 251.

CLOUZOT Henri, « L'Art rustique. Bijoux poitevins et vendéens » in *L'Art décoratif*, 1906, pp. 154 – 160.

DOAT Taxtile, « Les Céramiques de Grand Feu : La Porcelaine dure et le Grès-Cérame » in *Art et Industrie*, 1906, pp. 153 – 163.

FELICE Roger de, « L'Art appliqué au Salon d'Automne » in *L'Art décoratif*, 1906, pp. 177 – 185. (1).

FELICE Roger de, « La Société des Artistes Décorateurs, deuxième exposition » in *L'Art décoratif*, 1906, pp. 201 – 212. (2).

GAUDIN Jean, « L'École d'Art de la Ville de Birmingham » in *Art et Décoration*, 1906, pp. 99 – 108.

GUILLEMOT Maurice, « Félix Bracquemond Décorateur et ornemaniste » in *L'Art et les Artistes*, avril 1906, pp. 14 – 23.

JULLIAN Camille, « Leçon d'ouverture du Cours d'histoire et d'antiquité nationales » in *Revue Bleue*, vol. 1, 1906, pp. 3 – 4.

MALO Henri, « L'Exposition d'art provençal à Marseille » in *L'Art et les Artistes*, Supplément de la revue, 1906, pp. VII – X.

MARX Roger, « Auguste Delaherche » in *Art et Décoration*, 1906, pp. 52 – 63.

PILLARD-VERNEUIL Maurice, « Les Arts Décoratifs aux Salons de 1906 » in *Art et Décoration*, 1906, pp. 177 – 208.

POTEAU Edouard (rap.), *Exposition Internationale de Milan 1906*, Paris, Ministère du Commerce, de l'Industrie & du Travail, Comité Français des expositions à l'étranger, M. Vermot éditeur, 1906, 30 p.

RIOTOR Louis, « Première exposition des Ecoles d'art départementales » in *L'Art décoratif*, 1906, pp. 70 – 76.

SAUNIER Charles, « L'Exposition des Artistes Décorateurs au Pavillon de Marsan » in *Art et Décoration*, 1906, pp. 187 – 212.

1907

ANONYME, *Le régionalisme néo-breton*, Librairie Jean, 1907, 27 p.

CORNU Paul, « L'Exposition des Artistes Décorateurs au Pavillon de Marsan » in *Art et Décoration*, 1907, pp. 197 – 208.

DANILOWICZ de Casimir, « Un peuple d'artistes. Art populaire de Zakopane » in *L'Art décoratif*, 1907, pp. 93 – 103.

GATIER Pierre « Mémoire sur l'art breton » in *Bulletin de l'Union régionalistes bretonne*, Redon, 1907, p. 181.

GIRODIE André, « Musées d'Art populaires. Le Musée alsacien de Strasbourg » in *L'Art et les Artistes*, 1907, supplément de la revue, pp. VII – X. (1).

GIRODIE André, « Musées d'Art Populaire. Le Museon Arlatan » in *L'Art et les Artistes*, 1907, supplément de la revue, pp. V – IX. (2).

PILLARD-VERNEUIL Maurice, « Maisons et jardins de Baillie Scott » in *Art et Décoration*, 1907, pp. 45 – 51. (1)

PILLARD-VERNEUIL Maurice, « Maisons de campagne » in *Art et Décoration*, 1907, pp. 91 – 95. (2).

PILLARD-VERNEUIL Maurice, « The Glasgow School of Art » in *Art et Décoration*, 1907, pp. 129 – 148. (3).

PLUMET Charles, « L'architecture et le paysage » in *L'Art et les Artistes*, 1907, pp. 208 – 212. (1).

PLUMET Charles, « L'architecture et le paysage » in *L'Art et les Artistes*, 1907, pp. 263 – 267. (2).

POTTIER Edmond François Paul, *Les origines populaires de l'art*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Institut de France, discours lu dans la séance publique annuelle du vendredi 15 novembre 1907, 19 p.

ROCHE Pierre, « Poteries rustiques. La collection W. Frogier » in *L'Art décoratif*, 1907, pp. 115 – 120.

SAUNIER Charles, « Deux cottages de Louis Bonnier » in *Art et Décoration*, 1907, pp. 187 – 191.

SEDEYN Émile, « L'Art Appliqué au Salon d'Automne » in *Art et Décoration*, 1907, pp. 149 – 161.

SEZILLE Louis, « Une maison de campagne en Tourraine » in *La Vie à la campagne*, 1^{er} décembre 1907, p. 335. (1).

SEZILLE Louis, « Harmoniser une maison avec le cadre » in *La Vie à la campagne*, daté du 1^{er} décembre 1907, p. 336. (2).

VALLEE François, « L'art irlandais à l'Exposition du Dublin » in *Le Clocher breton*, n° 149, novembre 1907, pp. 1442 – 1444.

VAUXCELLES Louis, « Julien Lemordant » in *Art et Décoration*, 1907, pp. 101 – 110.

1908

ANONYME, « Lettre Ouverte » in *L'Art et les métiers*, novembre 1908, n° 1, pp. 2 – 3.

AVENARD Etienne, « La Jeune Architecture Finlandaise » in *Art et Décoration*, 1908, pp. 17 – 32.

BLUM René, « Une maison de campagne par MM. Sauvage et Sarrazin » in *Art et Décoration*, 1908, pp. 163 – 172.

BOUYER Raymond, « L'œuvre de Lucien Simon » in *L'Art et les Artistes*, 1908, pp. 523 – 531.

CHEVASSUS Auguste, « L'art décoratif hongrois » in *L'Art décoratif*, 1908, pp. 121 – 131.

CRUCY M. R., « Le pays bigouden et son peintre. Julien Lemordant » in *L'Art et les Artistes*, 1908, pp. 389 – 393.

DANILOWICZ de Casimir, « Exposition d'art russe moderne » in *L'Art décoratif*, 1908, pp. 25 – 36. (1).

DANILOWICZ de Casimir, « L'Art Populaire scandinave » in *L'Art décoratif*, 1908, pp. 81 – 94. (2).

DU CHASNET, « Vieux Métiers. La Poterie » in *Art et Décoration*, 1908, pp. 133 – 136.

ELY-MONBET Alfred, « L'avenir de l'industrie bretonne du meuble » in *Le Cocher breton*, n° 160, 162, 163, octobre – décembre 1908.

GRANDIGNEAUX Emile, « Le Réveil des provinces » in *L'Art et les métiers*, décembre 1908, n° 2, pp. 34 – 39.

LARAN Jean, « Quelques meubles de Georges de Feure » in *Art et Décoration*, 1908, p. 124.

MARTENS Milos, « L'Art Populaire Tchèque » in *L'Art décoratif*, 1908, pp. 161 – 175.

MAUCLAIR Camille, « Le Salon d'Automne » in *L'Art décoratif*, 1908, pp. 193 – 211.

PEZARD Maurice, « Les Bijoux populaires. Le cœur vendéen » in *L'Art décoratif*, 1908, pp. 36 – 40.

PROUVE Victor, « Arts et Métiers » in *L'Art et les métiers*, Novembre 1908, n° 1, pp. 4 – 8.

QUENIOUX Gaston, « Rapport » in *L'Art et les métiers*, Novembre 1908, n° 1, pp. 16 – 22.

1909

ANONYME, « Les idées, les sensations, les formes. Le type de race et l'expression » in *Revue des Beaux-Arts*, décembre 1909, p. 2;

HENRIOT Jules, « L'Exposition bretonne » in *Le Pays Breton*, n° 133, daté du 1^{er} août 1909.

JOURDAIN Frantz, « Rapport, Présenté par M. Frantz Jourdain, Président du Salon d'Automne » in *L'Art et les métiers*, n° 3, janvier 1909, pp. 79 – 83.

MAUMENE Albert, « La maison et le jardin français rénové » in *La vie à la campagne*, daté du 15 juin 1909, pp. 344 – 346.

MAUCLAIR Camille, « Où en est notre art décoratif ? » in *La Revue Bleue*, daté du 24 avril 1909.

NICOLAS Émile, « L'École lorraine d'art décoratif. Les principes de l'École de Nancy » in *L'Art et les métiers*, n° 4, février 1909, pp. 90 – 98. (1).

NICOLAS Émile, « L'École lorraine d'art décoratif. Les principes de l'École de Nancy » in *L'Art et les métiers*, n° 5, mars 1909, pp. 118 – 126. (2).

PILLARD-VERNEUIL Maurice, « Les Objets d'Art au Salon » in *Art et Décoration*, 1909, pp. 169 – 190.

PLANTAGENET Ralph, « La girouette » in *L'Art décoratif*, 1909, pp. 183 – 192.

V. G., « A nos lecteurs » in *Art et Industrie*, juillet 1909, n. p. (1).

V. G., « La course à l'abîme » in *Art et Industrie*, juillet 1909, n. p. (2).

VAILLAT Léandre, « L'Art décoratif. Les Salons d'Architecture en 1909 » in *L'Art et les Artistes*, 1909, pp. 184 – 186.

1910

ANONYME, « L'École Nationale des Arts Industriels de Roubaix » in *Art et Industrie*, septembre 1910, n. p.

ARTS DECORATIFS Musée (cat. éd.), *Exposition de l'œuvre céramique du potier Ernest Chapelet*, Musée des arts décoratifs, Paris, avril 1910, Musée des Arts décoratifs, Paris, 1910, 24 p.

AUCLAIR L., « Céramique de Grand Feu. Notes sur la fabrication des grès à émaux mats, créés par J. Carriès, en 1889, dans son atelier de Saint-Amand-en-Puisaye (Nièvre) » in *Art et décoration*, 1910, pp. 97 – 108.

BEAUQUIER Charles, « Le régionalisme dans l'art » in *Art et Industrie*, janvier 1910, fascicule V.

BLUM René, « René Quillivic Sculpteur » in *Art et Décoration*, janvier 1910, pp. 31 – 36.

CHARLES-BRUN Jean, « tourisme et régionalisme » in *Revue mensuelle du Touring Club de France*, septembre 1910, pp. 386 – 388.

CARABIN François Rupert, « Le bois » in *Art et Industrie*, février 1910, n. p.

CHOLEAU Jean, « Les Industries Artistiques Bretonnes » in *Art et Industrie*, avril 1910, n. p.

CHUDANT Ad., « Congrès de Toulouse » in *L'Art et les métiers*, août 1910, pp. 7 – 8.

DARRAS Albert et SOUBRIER Paul, *Exposition universelle et internationale de Bruxelles 1910, Section Française. Classe 69 – Groupe XII. Meubles à bon marché et meubles de luxe*, Paris, Ministère du Commerce et de l'Industrie, Comité des Expositions à l'Étranger, M. Vermot éditeur, 1910, 47 p.

DUBRET, « Rapport de M. Dubret » in *L'Art et les métiers*, n° 3, mars 1910, pp. 45 – 50.

FERONNIÈRES Georges, « L'art breton » in *Le Pays d'Armor*, n° 5, daté du 15 octobre 1910, p. 93.

GAUTHIER Joseph, « L'enseignement de l'art décoratif à l'école régionale des Beaux-Arts de Nantes » in *L'Art décoratif*, 1910, pp. 209 – 224.

GRANDIGNEAUX Émile, « Les arts décoratifs et les expositions » in *L'Art et les métiers*, daté du 3 mars 1910, pp. 51 – 52. (1).

GRANDIGNEAUX Émile, « Sociétés » in *L'Art et les métiers*, n° 3, mars 1910, pp. 53 – 54. (2).

HENRIOT Jules, « Situation des arts décoratifs en Bretagne » in *Bulletin de l'U.R.B.*, Redon, 1910, pp. 46 – 51.

HENRIVAUX Jules, « Le verre, III, Vitraux » in *Art et Industrie*, septembre 1910, n. p.

L. A., « Les meubles alsaciens » in *Art et Industrie*, mars 1910, n. p.

MAUS Octave, « Propos sur l'art décoratif moderne » in *L'Art moderne*, daté du 18 septembre 1910, n° 38, pp. 297 – 299.

MARX Roger, « Souvenirs sur Ernest Chaplet » in *Art et Décoration*, 1910, pp. 89 – 98.

PEYRE Roger, *La Céramique Française. Des origines au XX^e siècle, ses marques, ses fabriques*, Paris, Ernest Flammarion éditeur, 1910, 310 p.

PILLARD-VERNEUIL Maurice, « L'Architecture aux Salons » in *Art et Décoration*, 1910, pp. 53 – 56. (1).

PILLARD-VERNEUIL Maurice, « Ma Maison » in *Art et Décoration*, 1910, pp. 65 – 74. (2).

PRAVIEL Armand, « Les Industries d'Art Toulousaine, Mainteneur de l'Académie des Jeux Floraux » in *Art et Industrie*, décembre 1910, n. p.

PREVOT René, « L'essor Allemand. A propos de l'Exposition munichoise au Salon d'Automne » in *Art et Industrie*, octobre 1910, n. p.

SELMERSHEIM Pierre, « Rapport » in Pierre Selmersheim, Albert Besdel, Georges Cornil, *Exposition internationale de Milan 1906*, Section française, Gr. VIII, Classe 66, Section C, architecte, Paris, Vermot, Comité des expositions à l'étranger, n. p.

VAILLAT Léandre, « Le Salon des Artistes Décorateurs » in *L'Art et les Artistes*, 1910, pp. 79 – 80.

VALLÉE François, *Les petites industries rurales et locales*, Lorient, Pays breton, 1910, 11 p.

VAUXCELLES Louis, « L'art décoratif au Salon d'Automne » *in Art et Industrie*, novembre 1910, n. p.

1911

ALET Maurice, « L'Art et les Métiers à Toulouse » *in L'Art et les métiers*, avril 1911, n° 3, pp. 66 – 70. (1).

ALET Maurice, « 2° Question. Des programmes et règles d'enseignement professionnel en matière d'apprentissage ; de l'influence des nouveaux programmes de l'enseignement du dessin sur l'éducation de l'artisan » *in L'Art et les métiers*, n° 6, aout 1911, pp. 128 – 143). (2).

CARABIN François-Rupert, « Tribune ouverte » *in L'Art et les métiers*, avril 1911, n° 3, pp. 60 – 63.

CHUDANT Ad., « Union Provinciale des Arts Décoratifs. Fédération Nationale de l'Art appliqué à l'Industrie » *in L'Art et les métiers*, n° 6, aout 1911, pp. 123 – 124.

CRUSSARD Raymond, « Les métiers d'art – Le Soulier » *in L'Art décoratif*, 1911, pp. 159 – 168.

DANILOWICZ Casimir de, « L'art dans les Flandres françaises » *in L'Art décoratif*, 1911, pp. 97 – 112.

DRUET E. (gal.), *Exposition de peintures et de céramiques de Georges Rouault*, Paris, 11 – 23 décembre 1911, Galerie E. Druet, Paris, 1911, n. p.

DULAC Albert, « Une Visite à André Metthey » *in L'Art et les Artistes*, 1911, pp. 260 – 265.

EICHMULLER V., « Trois Villas par V. Eichmuller » *in Art et Décoration*, 1911, pp. 60 – 64.

GOS François, « La peinture et le paysage alpestre » *in L'Art et les Artistes*, 1911, pp. 264 – 270.

GRANDIGNEAUX Emile, « Rapport sur la situation des Industries d'Art et sur la situation sociale des artisans » in *L'Art et les métiers*, avril 1911, n° 3, pp. 54 – 59.

GRASSET Eugène, « Exposition des travaux des élèves de l'école nationale des arts décoratifs » in *Art et Décoration*, octobre 1911, supplément, pp. 4 – 5.

GUILLAUME, « Rapport de M. Guillaume. La Décentralisation et la Rénovation des Métiers d'Art » in *L'Art et les métiers*, n° 6, août 1911, pp. 128 – 130.

GUILLEMOT Maurice, « Habitations d'employés » in *Art et Décoration*, 1911, pp. 209 – 216.

JEAN René, *Les arts de la terre : céramique-verrerie-émailleurie-mosaïque-vitrail*, Paris, H. Laurens, 1911, 480 p.

KALLAS E., « L'art décoratif moderne en Champagne » in *Art et Industrie*, mars 1911, n. p.

KULMER de Th., « L'art paysan en Autriche-Hongrie » in *L'Art décoratif*, 1911, pp. 15 – 20.

LE COMITE, « Appel adressé par la Société des Artistes-Décorateurs » in *Art et Industrie*, avril 1911, n. p.

MAIGNAN Maurice, « A propos du Salon des Artistes Décorateurs » in *L'Art décoratif*, 1911, pp. 189 – 204. (1).

MAIGNAN Maurice, « Cours de décoration, troisième leçon, Le Millénaire normand » in *L'Art décoratif*, 1911, pp. 65 – 80. (2).

MAUS Octave, « Régionalisme ou internationalisme ? » in *L'Art moderne*, 1911, p. 59.

MILLAUD Albert, « Des Rapports de l'Architecte et de l'Artisan moderne » in *L'Art et les métiers*, n° 5, juin – juillet 1911 pp. 103 – 106.

PILLARD-VERNEUIL Maurice, « Le Salon d'Automne de 1911 » in *Art et Décoration*, 1911, pp. 329 – 344. (1).

PILLARD-VERNEUIL Maurice, « Types Valaisans par Ernest Biéler » in *Art et Décoration*, 1911, p. 361 – 372. (2).

ORLIAC Georges-Antoine, "Simmen", *in Art et Décoration*, 1911, pp. 351 – 364.

SAUNIER Charles, « VI^{ième} Salon de la Société des Artistes Décorateurs au Pavillon de Marsan » *in Art et Décoration*, 1911, pp. 77 – 100.

SOCIETE DES ARTISTES DECORATEURS, *Catalogue du VI^{ième} Salon de la Société des Artistes Décorateurs*, Pavillon de Marsan, Musée des Arts décoratifs, Paris, 23 février – 26 mars 1911, Paris, 79 p.

VAILLAT Léandre « L'Art Décoratif au Salon d'Automne » *in L'Art et les Artistes*, 1911, pp. 80 – 85. (1).

VAILLAT Léandre, « Le Salon des Artistes décorateurs » *in L'Art et les Artistes*, 1911, pp. 32 – 37. (2).

VAILLAT Léandre, « L'Art décoratif. L'Architecture aux Salons » *in L'Art et les Artistes*, 1911, pp. 128 – 133. (3).

VAILLAT Léandre, « L'Art décoratif. Grès, Faiences, Terres cuites au Musée Galliera et au Pavillon de Marsan » *in L'Art et les Artistes*, 1911, pp. 219 – 224. (4).

1912

ALET Maurice, « Conférence Technique, Paris 27, 28, 29, 30 novembre, 1^{er} et 2 Décembre 1911. Réorganisation des métiers régionaux. Rapport de M. E. Alet » *in L'Art et les métiers*, avril 1912, pp. 68 – 71. (1).

ALET Maurice, « Conférence Technique, Paris 27, 28, 29, 30 novembre, 1^{er} et 2 Décembre 1911. Réorganisation des métiers régionaux. Rapport de M. E. Alet » *in L'Art et les métiers*, n° 4, mai 1912, pp. 93 – 95. (2).

ALET Maurice, « Conférence Technique, Paris 27, 28, 29, 30 novembre, 1^{er} et 2 Décembre 1911. Réorganisation des métiers régionaux. Rapport de M. E. Alet » *in L'Art et les métiers*, aout 1912, n° 6, pp. 114 – 119. (3).

CARABIN François Rupert, « Conférence technique. Exposé de M. Ruppert - Carabon » *in L'Art et les métiers*, n° 2, mars 1912, pp. 34 – 39.

CHUDANT Ad., « Union Provinciale des Arts Décoratifs » in *L'Art et les métiers*, n° 4, mai 1912, pp. 75 – 76.

DANILOWCICZ Casimir de, « L'art rustique français, L'Art Provençal » in *Art et Industrie*, mai 1912, n. p.

DAUZATS Charles, « A l'Institut » in *Le Figaro*, daté du dimanche 18 février 1912, p. 3.

DESTERNES, « Discours d'ouverture de la Conférence Technique » in *L'Art et les métiers*, n° 1, Janvier – Février 1912, pp. 3 – 5.

FACY Maurice, « L'avenir de l'art celto-breton », in *Brittia*, n° 4, décembre 1912, pp. 89 – 94.

GIRODIE André, « La leçon d'une exposition » in *Art et Industrie*, janvier 1912, n. p.

GRANDIGNEAUX Émile, « L'Union provinciale et l'action des provinces » in *L'Art et les métiers*, avril 1912, pp. 51 – 53.

GRASSET Eugène, « La décoration céramique » in *Art et Décoration*, 1912, pp. 89 – 96.

MAIGNAN Maurice, *Économie esthétique. La Question sociale sera résolue par l'Esthétique*, Paris, Edition de la revue *L'Art décoratif*, 1912, 323 p.

NORDICUS Axel, « L'Exposition d'art paysan suédois » in *Art et Décoration*, 1912, supplément du mois de mars.

ROSNY J.-N., « La situation des Industries d'Art dans les Landes » in *Bulletin trimestriel de la Société des Sciences, lettres et arts de Bayonne*, Bayonne, A. Foltzer, 1912, numéro spécial, n° 1 et 2, pp. 55 – 66.

SOCIÉTÉ DES ARTISTES DÉCORATEURS, *Catalogue du VII^{ième} Salon de la Société des Artistes Décorateurs*, Pavillon de Marsan, Musée des Arts décoratifs, Paris, 1^{er} mars au 1^{er} avril 1912, Paris, 102 p.

VAILLAT Léandre, « L'Art décoratif. Le Salon des "Artistes décorateurs" » in *L'Art et les Artistes*, 1912, pp. 33 – 39. (1).

VAILLAT Léandre, « L'Art décoratif. La maison en Savoie » in *L'Art et les Artistes*, 1912, pp. 37 – 41. (2).

VAUXCELLES Louis, « Le septième Salon des Artistes Décorateurs » in *Art et Industrie*, mars 1912, n. p.

VERA André, « Le nouveau style » in *L'Art décoratif*, janvier 1912, pp. 21 – 32.

1913

ALET Maurice, « Le régionalisme dans les industries d'art toulousaine » in *Art et Industrie*, septembre 1913, n. p.

ANONYME, « Déclaration du Bureau de la Fédération » in *L'Art et les métiers*, n° 1, janvier – février 1913, pp. 1 – 3.

CIOLKOWSKI, « L'art populaire russe » in *L'Art décoratif*, 1913, pp. 201 – 226.

CRUSSARD Raymond, « Coiffures et bonnets anciens » in *L'Art décoratif*, 1913, pp. 149 – 158.

DANILOWCICZ de Casimir, « L'art rustique français, II L'Auvergne et le Cantal » in *Art et Industrie*, mai 1913, n. p.

DAUZATS Charles, « A l'Institut » in *Le Figaro*, daté du dimanche 12 octobre 1913, p. 4.

DESTREE Jules, « Compte-rendu de discours » in *L'Art et les métiers*, n° 5, juillet – novembre 1913, numéro spécial Congrès de Gand, pp. 18 – 20.

FACY Maurice, « La dentelle et la broderie bretonne » in *L'Art décoratif*, 1913, pp. 95 – 102. (1).

FACY Maurice, « Le meuble breton » in *L'Art décoratif*, 1913, pp. 173 – 184. (2).

FACY Maurice, « L'art décoratif populaire provincial » in *La Grande Revue*, daté du 25 juin 1913, pp. 764 – 776. (3)

FORTHUNY Pascal, « A la recherche des beaux métiers régionaux » in *L'Architecture moderne*, juin 1913, pp. 221 – 222. (1).

FORTHUNY Pascal, « A la recherche des beaux métiers régionaux » in *L'Architecture moderne*, juillet 1913, pp. 267 – 269. (2).

GEFFROY Gustave, « Le Plafond du Théâtre de Rennes » in *L'Art et les Artistes*, 1913, pp. 211 – 217.

KULMER de Th, « L'art paysan Hongrois » in *L'Art décoratif*, 1913, pp. 185 – 190.

MAIGNAN Maurice, « A propos du VIII^{ième} Salon de la Société des Artistes Décorateurs » in *L'Art décoratif*, 1913, pp. 321 – 326.

MARX Roger, *L'Art social*, Paris, Fasquelle, 1913, 310 p. (1).

MARX Roger, « L'Art social » in *Art et Industrie*, janvier 1913, n. p. (2).

MOUREY Gabriel, « L'Art du jardin à Bagatelle » in *Art et Décoration*, juillet 1913, pp. 6 – 12.

SOCIETE DES ARTISTES DECORATEURS, *Catalogue du VIII^{ième} Salon de la Société des Artistes Décorateurs*, Pavillon de Marsan, Musée des Arts décoratifs, Paris, 22 février au 31 mars 1913, Paris, 86 p.

VAILLAT Léandre, « L'Art décoratif. La maison en Bretagne » in *L'Art et les Artistes*, 1913, pp. 281 – 284. (1).

VAILLAT Léandre, « L'Art rustique en Savoie » in *L'Art et les Artistes*, 1913, pp. 93 – 97. (2).

1914

DANILOWCICZ Casimir de, « L'art rustique français, II L'Auvergne et le Cantal » in *Art et Industrie*, février 1914, n. p.

H. F., « La vie artistique dans la province française. Rennes » in *L'Art et les Artistes*, 1914, pp. 150 – 151.

SOCIÉTÉ DES ARTISTES DÉCORATEURS, *Catalogue du IX^{ième} Salon de la Société des Artistes Décorateurs*, Pavillon de Marsan, Musée des Arts décoratifs, Paris, 28 février – 31 mars 1914, Paris, 92 p.

1915

CHAUSSEPIED Charles, « Correspondance » in *La Construction Moderne*, n° 8, daté du 1^{er} mai 1915, p. 1.

1916

DANILOWCICZ de Casimir, « L'Art rustique polonais » in *L'Art et les Artistes*, 1916, pp. 24 – 48.

VAILLAT Léandre, « La cité renaissante. Le régionalisme en architecture » in *Feuilleton du Temps*, daté du 19 août 1916.

1917

CHAUSSEPIED Charles, *Rapport sur la Session normale des Comités Régionaux des arts appliqués à Paris les 6, 7, 10, 11, 12 avril 1917*, Quimper, 1917, 24 p.

ROSENTHAL Léon, *Le Martyre et la gloire de l'art français*, Paris, Librairie Delagrave, 1917, 128 p.

1918

FUNCK-BRENTANO Fr., « L'atelier serbe et l'atelier roumain de Paris » in *La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe*, 1918, pp. 137 – 141.

LÉON Paul, *La renaissance des ruines. Maisons, Monuments*, Paris, Henri Laurens, 1918, 96 p.

VAILLAT Léandre, « L'Art rustique en Alsace » in *La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe*, 1918, pp. 190 – 195. (1).

VAILLAT Léandre, « L'Art rustique en Lorraine » in *La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe*, 1918, pp. 309 – 313. (2).

VAILLAT Léandre, « L'Art rustique en Savoie » in *La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe*, 1918, pp. 336 – 340. (3).

VAILLAT Léandre, « L'Art rustique en Ile-de-France » in *La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe*, 1918, pp. 384 – 388. (4).

1919

ANONYME, « Le Carnet d'un curieux » in *La Renaissance de l'Art français et des industries du luxe*, 1919, p. 164.

BAYARD Emile, *Le style moderne*, Paris, Librairie Garnier, coll. L'art de reconnaître les styles, 1919, 374 p.

BENEDICTE Léonce, « Julien Lemordant Décorateur » in *Art et Décoration*, 1919, pp. 144 – 154.

HOURTICQ Louis, « Au Salon des Artistes décorateurs » in *Art et Décoration*, 1919, pp. 35 – 46.

MALIVEL Jeanne, « D'un art populaire : Appel aux initiatives privées » in *Breiz atao*, n° 6, août 1919, pp. 3 – 4.

POL, « Les Chansons de Botrel sur la faïence de Quimper » in *Ouest-éclair*, daté du 11 juin 1919, p. 5.

SOCIETE DES ARTISTES DECORATEURS, *Catalogue du X^{ième} Salon de la Société des Artistes Décorateurs*, Pavillon de Marsan, Musée des Arts Décoratifs, Paris, 28 mars – 30 avril 1919, Paris, 94 p.

VAUDOYER Jean Louis, « Le Salon d'Automne. II L'Art décoratif » in *Art et Décoration*, 1919, pp. 173 – 192.

1920

ALEXANDRE Arsène, « Aphorisme sur certains travers de notre temps » in *La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe*, 1920, pp. 49 – 50. (1).

ALEXANDRE Arsène, « Sur la création du Ministère de l'Enseignement professionnel » in *La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe*, 1920, pp. 101 – 106. (2).

ALEXANDRE Arsène, « La crise financière de l'art » in *La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe*, juillet 1920, pp. 351 – 352. (3).

BOUILLÉ James, « Les meubles bretons » in *Mouez ar vro*, n° 34, daté du samedi 1^{er} mai 1920.

CHOTEK Charles, « L'Art populaire Tchéco-Slovaque » in *Art et Décoration*, 1920, pp. 147 – 154.

CLEMENT-JANIN Noël, « Peintres – Graveurs contemporains Adolphe Beaufrère » in *La Gazette des Beaux-Arts*, 1920, pp. 181 – 188.

CLOUZOT Henri, « L'Art Rustique Tchéco-Slovaque » in *La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe*, 1920, pp. 273 – 281. (1).

CLOUZOT Henri, *Les Métiers d'art – orientation nouvelle*, Paris, Payot et C^{ie}, 1920, 287 p. (2).

FACY Maurice, « Le mouvement d'art industriel dans la province française. Bretagne » in *L'Art et les Artistes*, 1920, pp. 33 – 38.

GRUYER Paul, « Les calvaires bretons » in *L'Art et les Artistes*, 1920, pp. 21 – 29.

HENRIOT Émile, « Le XI^{ième} Salon des Artistes Décorateurs » in *Art et Décoration*, 1920, pp. 109 – 122.

HENRIOT Jules, « Situation des arts industriels en Bretagne – Rapport » in *Bulletin de l'Union régionaliste bretonne*, Redon, 1920, pp. 46 – 51.

JANNEAU Guillaume, « L'Art décoratif au Salon d'automne » in *Art et Décoration*, 1920, pp. 141 – 160.

LAPROY A., « Paul Jacquet, potier » in *Le Cmaclie*, n° 1, août 1920, pp. 39 – 41.

LEMOINE Jean Gabriel, « Broderies roumaines » in *Art et Décoration*, 1920, pp. 125 – 128.

SEDEYN Émile, « Propos sur les meubles d'aujourd'hui » in *La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe*, 1920, pp. 51 – 61.

SOCIETE DES ARTISTES DECORATEURS, *Catalogue du XI^{ème} Salon de la Société des Artistes Décorateurs*, Pavillon de Marsan, Musée des Arts Décoratifs, Paris, 26 février – 31 mars 1920, Paris, 94 p.

VAILLAT Léandre, « Maison de France. La maison basque » in *L'Art et les Artistes*, 1920, pp. 30 – 39.

VARENNE Marc, « Le meuble provençal » in *La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe*, 1920, pp. 524 – 526.

1921

ALEXANDRE Arsène, « La Bretagne aux Salons. La Société Nationale des Beaux-Arts » in *Ouest-éclair*, daté du lundi 9 mai 1921, p. 1.

BERTHELOT Paul, « Chez nous et chez nos voisins » in *La Petite Gironde*, daté du 9 mai 1921. (1).

BERTHELOT Paul, « Le Salon des Arts décoratifs de Bordeaux » in *La Petite Gironde*, daté du 9 mai 1921, n. p. (2).

BOSSARD DU CLOS Pierre, « Chambres des métiers de Bretagne » in *Le Réveil breton*, n° 3, avril – mai- juin 1921, p. 30.

CHEVRILLON André Chevrillon, « Mathurin Méheut » in *L'Art et les Artistes*, 1921, pp. 261 – 278.

CLOUZOT Henri, *Le style moderne dans la décoration intérieure*, Paris, Edition Charles Massin, 1921, 21 p. (1).

CLOUZOT Henri, « L'art décoratif de Jean Baffier » in *La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe*, 1921, pp. 17 – 23. (2).

ECOLE D'ART DE BOURGES (ed.), *Les Arts du Feu en Berry. Grès – Faïences – Porcelaines – Vitraux – Emaux. Les peintres de Fleurs et de Natures Mortes, Exposition Rétrospective des Œuvres du Peintre Bengy-Puyvallée*, Bourges, 20 mars – 17 avril 1921, Imprimerie Tardy Pigelet et Fils, Bourges, 16 p.

GENIAUX Charles, « Mathurin Méheut. Peintre de la Bretagne » in *Art et Décoration*, 1921, pp. 117 – 128.

HOFFMAN Eugène, « Dernier coup d'œil sur les Grands Salons » in *La Revue des Beaux-Arts*, n° 359, daté du 1^{er} juillet 1921, pp. 6 – 7.

JANNEAU Guillaume, « Le Mouvement Moderne. Le douzième Salon des Artistes Décorateurs » in *La Renaissance des Arts Français et des Industries de Luxe*, 1921, pp. 277 – 285. (1).

JANNEAU Guillaume, « La céramique du Beauvaisis » in *La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe*, 1921, pp. 426 – 428. (2).

JANNEAU Guillaume, « Le mouvement moderne » in *La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe*, 1921, pp. 328 – 333. (3).

MORRO Clément, « Bustes de sculpteurs » in *La revue moderne des arts & de la vie*, n° 8, 30 avril 1921, pp. 17 – 18.

RIFF Adolphe, *L'art populaire en Alsace*, Strasbourg, A. & F. Kahn éditeur, 1921, 15 p.

SEDEYN Émile, *Le mobilier*, Paris, coll. F. Rieder et C^{ie}, L'art français depuis vingt ans, 1921, 124 p.

SOCIETE DES ARTISTES DECORATEURS, *Catalogue du XII^{ème} Salon de la Société des Artistes Décorateurs*, Pavillon de Marsan, Musée des Arts décoratifs, Paris, 4 mars – 17 avril 1921, Paris, 89 p.

1922

ANONYME, *Exposition Régionale des Arts Appliqués, Ville de Rennes*, Rennes, 16 – 30 avril 1922, Musée des beaux-arts de Rennes, Imprimerie Oberthür, Paris; 1922, n. p. (1).

ANONYME, « L'Exposition Régionale des Arts Appliqués. La céramique » in *Ouest-éclair*, daté du mardi 25 avril 1922, p. 4. (2).

ANONYME, « Chronique. Exposition régionale des arts appliqués à Rennes » in *Art et Décoration*, 1922, mars 1922, p. 4. (3).

ANONYME, « L'Actualité. L'Echos des arts » in *L'Art et les Artistes*, 1922, p. 286. (4).

ARTS DECORATIFS Musée (éd.), *Exposition de céramiques d'Emile Decœur*, Musée des arts décoratifs, Paris, 12 avril – 7 mai 1922, Musée des arts décoratifs, Paris, 1922, 11 p.

CATALOGUE COMMERCIAL, *Au Printemps. Occasions exceptionnelles en tapis ameublement*, Paris, Mardi 19 septembre 1922, n. p. (1).

CATALOGUE COMMERCIALE, *La Maîtrise. Ateliers des arts appliqués des Galeries Lafayette*, Paris, 1922, n. p. (2).

CHAVANCE René, « L'esprit moderne à la manufacture de Sèvres » in *L'Art et les Artistes*, 1922, pp. 75 – 79.

CLOUZOT Henri, *André Metthey. Décorateur et céramiste*, Paris, Librairie des arts décoratifs, 1922, 45 p.

COLAS Louis, *Pour la Vieille Tombe Basque*, Bayonne, Imprimerie A. Foltzer, Edition Gure Herria, 1922, 23 p.

CORDIS Charles (de), « Arts décoratifs & architecture » in *La revue moderne des arts & de la vie*, n° 2, daté du 30 janvier 1922, pp. 13 – 18. (1).

CORDIS Charles (de), « Arts décoratifs. Un rénovateur de l'Art Breton » *in Revue moderne des arts et de la vie*, daté du 30 novembre 1922, pp. 19 – 21. (2).

D., « L'Exposition régionale des Arts Appliqués » *in Ouest-éclair*, daté du 25 avril 1922.

DESHAIRS Léon, « Paul Niclause » *in Art et Décoration*, 1922, pp. 9 – 18. (1).

DESHAIRS Léon, « Chronique. Villes et monuments » *in Art et Décoration*, janvier 1922, p. 4. (2).

ELBÉE Christian (d'), « La Pelote basque » *in L'Illustration économique et financière*, n° spécial Les Basses Pyrénées, supplément du numéro du 7 octobre 1922, p. 51.

FACY Maurice, « Évolution et physionomie du meuble breton » *in La vie à la campagne*, décembre 1922, p. 52.

FRECHET André, *Intérieurs Modernes. Mobilier et Décoration*, Paris, Librairie Industrielle et Ameublement, Ch. Moreau, 1922, 42 pl.

GRUYER Paul, « Les Fontaines sacrées de Bretagne, Leurs légendes » *in L'Art et les Artistes*, 1922, pp. 125 – 134. (1).

GRUYER Paul, « Sculpture populaire. Nos vieux saints bretons. Leurs légendes et leurs pouvoirs » *in L'Art et les Artistes*, 1922, pp. 319 – 338. (2).

GRUYER Paul, « Vieille maison de France. La Maison Normande » *in L'Art et les Artistes*, 1922, pp. 399 – 405. (3).

LALOY Jean-Marie, « Conférence sur les travaux du Comité régional des arts appliqués » *in Exposition régionale et session normale des arts appliqués à Rennes*, Rennes, Oberthür, 1922, p. 26.

LE BARILIER, « Anglet « La Chambre d'Amour » (Plage de la Côte basque) » *in L'Illustration économique et financière*, n° spécial Les Basses Pyrénées, supplément du numéro du 7 octobre 1922, p. 34.

LELEU Jules, « Où en est l'art décoratif français » *in Mobilier et décoration*, Paris, 1922, n. p.

LOGNON Henri, « Les faïences d'Etienne Avenard » in *Art et Décoration*, 1922, pp. 139 – 143.

MARCHAL Morvan, « L'Exposition Régionale des Arts Appliqués » in *La Bretagne touristique*, n° 2, daté du 15 mai 1922.

MAYOR J., « André Metthey (1871 – 1920) » in *L'Art vivant*, 1922, pp. 100 – 110.

RAMBOSSON Yvanhoé, « Préface », in *La décoration française contemporaine. Première exposition organisée par les industries d'art*, Musée des Arts décoratifs, Pavillon de Marsan, Musée du Louvre, Paris, 28 octobre – 17 décembre 1922, Paris, pp. 7 – 12.

STOREZ Maurice, « Maisons de France. Les Villas provençales d'aujourd'hui » in *L'Art et les Artistes*, 1922, pp. 192 – 197.

SOCIETE DES ARTISTES DECORATEURS, *Catalogue du XIII^{ième} Salon de la Société des Artistes Décorateurs*, Pavillon de Marsan, Musée des Arts décoratifs, Paris, 24 février – 2 avril 1922, Paris, 89 p.

VANDERFYL, « Le Salon d'Automne. Sculpture et arts appliqués » in *Le Petit Parisien*, jeudi 9 novembre 1922, p. 4.

VEYRIN Philippe, « Propos sur les maisons basques » in *Gure Herria*, 1922, p. 75.

VILLE DE RENNES (ed.), *Exposition régionale des arts appliqués*, Rennes, 16 – 30 avril 1922, n. p.

WATELIN Louis Charles, « L'Art décoratif au Salon d'Automne » in *L'Art et les Artistes*, 1922, pp. 111 – 117.

1923

CHAVANCE René, « Le XIV^{ième} Salon des Artistes Décorateurs » in *Art et Décoration*, 1923, pp. 161 – 192.

COLAS Louis, *La tombe basque, recueil d'inscriptions funéraires et domestiques du pays basque français. Etudes, notes et références diverses*, Paris, H. Champion, 1923, vol. 1, 94 p.

CONCOURS PREPARATOIRES DE L'EXPOSITION INTERNATIONALE ELECTRIQUES ET GENERALE ESPAGNOLE, *Exposition internationale du meuble et de la décoration d'intérieurs*, Palais d'art moderne et Palais Industriel du Parc de Montjuic, Barcelone, mai – juin 1923, Barcelona, n. p.

ESCOLIER Raymond, « Au Salon d'Automne » in *Art et Décoration* 1923, pp. 9 – 20.

GRUYER Paul, « Les retables bretons » in *L'Art et les Artistes*, octobre 1923, pp. 1 – 8.

JANNEAU Guillaume, *Emile Decoeur céramiste*, Paris, La Connaissance, coll. L'art décoratif moderne, 1923, 47 p. (1).

JANNEAU Guillaume, *Au chevet de l'art moderne*, Paris, Librairie Félix Alcan, coll. Art et esthétique, 1923, 155 p. (2).

JANNEAU Guillaume, « Le Mouvement Moderne Le Salon des Décorateurs » in *La Renaissance de l'Art et des industries de luxe*, juillet 1923, pp. 427 – 434. (3).

JOURDAIN Frantz Jourdain, « Le réveil d'un art » in *Les Arts ménagers*, 1923, pp. 7 – 12.

LETROSNE Charles, *Murs et toits des pays de chez nous*, tome I, Paris, Dan Niestlé, 1923, 243 p.

QUILGARS Henri, « Notes sur l'art breton (suite) » in *Buhez Breiz*, n° 30, juin 1923, p. 587.

SARRADIN Édouard, « Les Salons de 1923. La Société Nationale des Beaux-Arts et le « salon des Tuileries » » in *La Gazette des Beaux-Arts*, 1923, pp. 344 – 366.

TARQUIS Magda, « L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels de 1925 » in *La Dépêche de Brest et de l'Ouest*, daté du 4 octobre 1923.

VAILLAT Léandre et SUE Louis, *Le rythme de l'architecture*, Paris, François Bernouard 1923, 67 p.

1924

BOUILLE James, « De l'art celtique et de l'utilité de son étude pour la création d'un art breton moderne » in *Buhez Breiz*, n° 37, janvier 1924, pp. 797 – 800. (1).

BOUILLE James, « De l'art celtique et de l'utilité de son étude pour la création d'un art breton moderne » in *Buhez Breiz*, n° 38, février 1924, pp. 833 – 836. (2).

BOUILLE James, « De l'art celtique et de l'utilité de son étude pour la création d'un art breton moderne » in *Buhez Breiz*, n° 39, mars 1924, pp. 869 – 871. (3).

BOUILLE James, « De l'art celtique et de l'utilité de son étude pour la création d'un art breton moderne » in *Buhez Breiz*, n° 40, avril 1924, pp. 899 – 903. (4).

GAUTHIER Joseph, *Le Mobilier Vendéen et du pays nantais*, Paris, Charles Massin, Collection de l'Art régional en France, 1924, 40 pl.

LE CLERC Léon, *Le Mobilier Normand, Ensemble et détails*, Paris, Charles Massin, Collection de l'Art régional en France, 1924, 40 pl.

LETROSNE Charles, *Murs et toits des pays de chez nous*, tome II, Paris, Dan Niestlé, 1924, 217 p.

MÉHEUT Mathurin, « Aux Décorateurs et Artisans Bretons » in *Ouest-éclair*, daté du 8 avril 1924, n° 8242, p. 4.

MESNIL Jacques, « L'aménagement intérieur » in *Les Arts de la maison*, numéro de Printemps, 1924, pp. 29 – 34.

RAMBOSSON Yvanhoé, « Le Salon des Décorateurs » in *L'Amour de l'Art*, 1924, pp. 191 – 194.

WARCZALOWSKI Georges, « L'Architecture, l'Art décoratif et l'Enseignement professionnel modernes en Pologne. II L'Art décoratif » in *L'Amour de l'Art*, 1924, pp. 251 – 257.

1925

ALGOUD Henri, « Pittoresques logis de Provence anciens et modernes » *in La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe*, 1925, pp. 115 – 120.

ANONYME, « A travers l'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes. La Maison bretonne (Ti-Breiz) » *in L'Art et les Artistes*, 1925, pp. 287 – 288. (1).

ANONYME, « Les Conférences de l'Automobile-Club de France de l'Ouest. La Bretagne inspiratrice » *in Ouest-éclair*, daté du mercredi 29 avril 1925, p. 1. (2).

ANONYME, « A travers l'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes, La maison bretonne (Ti-Breiz) » *in L'Art et les Artistes*, 1925, pp. 287 – 288. (3).

BAYARD Émile, *Les meubles rustiques et régionaux de la France*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1925, 337 p.

BESNARD Charles-Henri, *L'art décoratif moderne et les industries d'art contemporain : ce que permettent les moyens nouveaux exigent les besoins actuels demandent progrès et tradition*, Paris, Henri Laurens Editeur, 1925, 182 p.

BESSON Georges, « La décoration intérieure et les ensembles mobiliers » *in Les arts décoratifs modernes de 1925*, numéro spécial de *Vient de paraître*, Paris, G. Grès, 1925, pp. 163 – 169.

BIGOT Maurice, « Les artistes bretons aux arts décoratifs et à la foire exposition » *in Le réveil breton*, juillet – septembre, 1925, pp. 108 – 113.

BRÉHIER, « Les épisodes de la passion dans la sculpture romane » *in La Gazette des Beaux-Arts*, 1925, p. 48.

CHASSE Charles, « Lemordant et le meuble breton » *in L'Art et les Artistes*, 1925, pp. 344 – 348. (1).

CHASSE Charles, « Avant la clôture de l'Exposition des Arts Décoratifs » *in La Dépêche*, daté du 5 novembre 1925. (2).

CHASSE Charles, « La Bretagne à l'Exposition des arts décoratifs » in *La Bretagne touristique*, n° 38, daté du 15 mai 1925. (3).

CHEVREY, « Impressions de voyage en Bretagne » in *Mémoires de la Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts d'Orléans*, Tome XX, 1925, pp. 13 – 38.

CLOUZOT Henri, « La céramique à l'Exposition » in *La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe*, 1925, pp. 564 – 576.

COLAS Louis, *Le Mobilier basque, ensemble et détail*, Paris, Édition Charles Massin, 1925, 10 p.

DESHAIRS Léon, *L'Art décoratif français 1918 – 1925. Recueil de documents parus dans la revue Art et décoration*, Édition Albert Lévy, Paris, 1925, 188 p.

DU BERCEL Jean, « La maison de campagne » in *Art et Industrie*, novembre 1925, n. p.

FACY Maurice, « Une visite au Ty-Breiz » in *La Bretagne touristique*, n° 42, 1925, daté du 15 septembre 1925, pp. 191 – 192.

F. P., « La Bretagne aux Arts Décoratifs » in *Ouest-éclair*, daté du 12 décembre 1925, p. 4.

GAUTHIER Maximilien, « Exposition internationale des arts décoratifs, la céramique » in *L'Art vivant*, daté du 1^{er} novembre 1925, n° 21, pp. 17 – 22. (1).

GAUTHIER Maximilien, « La céramique » in *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes Paris 1925*, Édition de *L'Art vivant*, 1925, pp. 87 – 92. (2).

GERALDY Paul, « L'architecture vivante » in *L'Illustration*, n° 4286, daté du 25 avril 1925, n. p.

GERMAIN Alphonse, *Le Mobilier Bressan. Ensembles et détails*, Paris, Charles Massin, collection de l'art régional en France, 1925, 44 pl.

H.L.P., « Les faïences de Quimper et le renouveau artistique » in *Le Courrier du Finistère*, n° 2343, daté du 10 janvier 1925.

JANNEAU Guillaume, « Introduction à l'Exposition des Arts Décoratifs. Considération sur l'Esprit moderne » in *Art et Décoration*, 1925, pp. 129 – 176.

JEAN-DESTHIEUX François, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Plon, 1925, 117 p.

LEON Paul, « L'Exposition des arts décoratifs » in *Les arts décoratifs modernes de 1925*, numéro spécial de *Vient de paraître*, Paris, G. Grès, 1925, pp. 33 – 35.

MALCLES Laurent, *Le décor sculpté moderne*, Paris, Eugène Moreau, 1925, 32 pl.

MARCHAL Maurice, « La Bretagne au biniou » in *Breiz atao*, n° 1, janvier 1925, p. 514.

MÉHEUT Mathurin, « Aux Décorateurs et Artisans Bretons » in *Ouest-éclair*, daté du 8 avril 1924, n° 8242, p. 4.

RAMBOSSON Yvanhoé « Les grandes directives de l'Exposition » in *Les arts décoratifs modernes de 1925*, numéro spécial de *Vient de paraître*, Paris, G. Grès, 1925, pp. 37 – 39.

RENAUT DE BOISE Jean, « L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de 1925 » in *La Revue des Beaux-Arts*, 1^{er} avril 1925, pp. 1 – 2.

SAUREUX Maurice, « La céramique à l'Exposition des Arts Décoratifs » in *Revue de l'art ancien et moderne*, 1925, n. p.

SENYAD, « 56^{ième} Exposition des Amis des Arts de Pau » in *La Revue des Beaux-Arts*, 1^{er} avril 1925, pp. 10 – 11.

SOURDIEUX Charles, « Le village français aux arts décoratifs » in *La Vie à la campagne*, Vol. XXII, n° 269, daté du 1^{er} novembre 1925, p. 436.

VAILLAT Léandre, « Un coup d'œil sur l'Exposition » in *L'Illustration*, n° 4286, daté du 25 avril 1925, n. p. (1).

VAILLAT Léandre, *Le décor de la vie*, 2^{ième} série, Paris, La Renaissance du livre, 1925, 236 p. (2).

VAILLAT Léandre, « A l'exposition des Arts Décoratifs. La tendance régionale » in *L'Illustration*, daté du 22 août 1925, pp. 187 – 188. (3).

WALDEMAR Georges, « L'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels de 1925. Les tendances générales » in *L'Amour de l'Art*, 1925, pp. 283 – 291.

ZERVOS Christian, « Aux origines de l'Art décoratif contemporain » in *Les Arts de la maison*, numéro d'automne, 1925, pp. 5 – 14.

1926

ANONYME, « L'Art populaire d'autrefois » in *L'Art vivant*, n° 29, daté du 1^{er} mars 1926, p. 187.

BAYARD Emile, *L'art appliqué français aujourd'hui*, Paris, Ernest Gründ, 1926, 317 p.

BOUILLE James, *L'Habitation bretonne*, Paris, Charles Massin, Collection de l'Art régional en France, 1926, 40 pl.

COURTEAULT Paul, « L'Art au Pays basque » in *Gure Herria*, janvier 1926, pp. 5 – 18.

DELAFOSSÉ G., « Le mobilier rustique » in *L'Art vivant*, juin 1926, n° 35, p. 440.

DESHAIRS Léon, « introduction » in *L'Art décoratif français 1918 – 1925, Recueil de documents parus dans La Revue Art et Décoration*, Paris, Editions Albert Lévy, 1926, 188 p. (1).

DESHAIRS Léon, *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Intérieurs en couleur France*, Paris, Albert Levy, 1926, préface par Léon Deshairs. (2).

DELISLE B., « Une Villa en Pays Normand. Le Moulin de Fains » in *Jardins et Cottages*, octobre 1926, pp. 175 – 182.

FEGDAL Charles, « Art décoratif. A l'atelier de Lenoble » in *L'Art et les Artistes*, 1926, pp. 314 – 317.

FIOT Eugène, « L'Art populaire français d'autrefois » in *L'Art vivant*, 1926, n° 30, daté du 15 mars, pp. 205 – 208.

GAUTHIER Joseph (com.), *Catalogue de l'exposition des tissus anciens*, Musée municipal des arts décoratifs, Château des Ducs de Bretagne, Nantes, Juin – Octobre 1926, Nantes, 1926, 12 p.

GELIS Paul, *Le Mobilier Alsacien*, Paris, Charles Massin, Collection de l'Art régional en France, 1926, 44 pl.

GIRODIE André, « L'Exposition du Musée Basque... Ramiro Arrue » in *L'Art vivant*, n° 38, 15 juillet 1926, pp. 534 – 535.

GODBARGE Henri, *L'habitation landaise*, Paris, Charles Massin, Collection de l'Art régional en France, 1926, 40 pl.

JENTON Gabriel, « L'art populaire français d'autrefois. Bourgogne latine » in *L'Art vivant*, 1926, n° 31, daté du 1^{er} avril, pp. 255 – 258.

LE CLERC Léon, *Le Mobilier Normand. Ensembles et détails*, Paris, Editions Charles Massin, Collection de l'Art régional en France, 1926, 40 pl.

LEVY Albert (ed.), *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Intérieurs en couleur France*, Paris, Albert Levy, 1926, n. p.

LETROSNE Charles, *Murs et toits des pays de chez nous*, tome III, Paris, Dan Niestlé, 1926, 225 p.

PATHAULT, « Un Peintre landais, Roger Sourgen » in *Le Courrier de Bayonne*, daté du 26 février 1926.

PILLARD-VERNEUIL Maurice, « L'enseignement de l'art décoratif en Autriche » in *Art et Décoration*, 1926, pp. 81 – 96.

RAMBOSSON Ivanhoé, « Le Salon des artistes décorateurs » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, juillet – août 1926, p. 96.

SADOUL Charles, *Le Mobilier Lorrain, Ensembles et détails*, Paris, Charles Massin éditeur, Collection de l'art régional en France, 1926, 40 pl.

VAILLAT Léandre, « La maison du pays d'Auxois » in *Art et Industrie*, décembre 1926, pp. 9 – 12. (1).

VAILLAT Léandre, « Le décor de la vie en Bretagne » in *Le Temps*, daté du 24 août 1926, pp. 2 – 3. (2).

VEYRIN Philippe, « Ramiro Arrue » in *Bulletin du Musée Basque*, n^{os} 1 – 2, 1926, pp. 20 – 24. (1).

VEYRIN Philippe, « L'Art Basque Ancien. Architecte – décoration – ferronnerie » in *Bulletin du Musée Basque*, n^{os} 3 – 4, 1926. (2).

WATELIN Charles-Louis, « La renaissance de la céramique en Bretagne » in *L'Art et les Artistes*, janvier 1926, n^o 63, pp. 131 – 134.

1927

ALGOUD Henri, *Le Mobilier Provençal. Ensemble et détail*, Paris, Charles Massin éditeur, Collection de l'Art régional en France, 1927, 44 pl. (1).

ALGOUD Henri, *Mas et Bastide de Provence. Anciennes et modernes habitations*, F. Détaille, Marseille, 1927, 160 p. (2).

ANONYME, « La céramique et la verrerie d'art en France Esprit et sens de l'évolution de la matière et du décor » in *Céramique et Verrerie. Revue Mensuelle Artistique, Technique, Economique*, daté du 25 septembre 1927, n^o 783, pp. 1037 – 1048. (1).

ANONYME, « La faïencerie Henriot en fête » in *La Bretagne Touristique*, n^o 60, daté du 15 mars 1927. (2).

BALNEAT Paul, *Le Mobilier Breton. Ensembles et détails*, Paris, Charles Massin éditeur, Collection de l'Art régional en France, 1927, 40 pl.

CATALOGUE COMMERCIAL D'AMEUBLEMENT DU BON MARCHE, *Au Bon Marché*, Paris, 1927, n. p.

CHAMPIER Victor, *Le Mobilier Flamand, Ensemble et détail*, Paris, Charles Massin éditeur, Collection de l'art régional en France, 1927, 40 pl.

COLAS Louis, « Conférence de Louis Colas prononcé le 15 juin 1927 lors du XXXIV^e Congrès de l'Association Provinciale des Architectes Français » in *Gure Herria* 1927, n° 6, pp. 359 – 373.

DARDE René, *L'habitation provençale*, Paris, Charles Massin, Collection de l'Art régional en France, 1927, 40 pl.

DELZANGLES René, « Paysage basque » in *Gure Herria*, Bayonne, 1927, n° 6, pp. 481 – 493.

FRAU André, « L'Art industriel céramique moderne » in *La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe*, 1927, pp. 543 – 545.

GAUTHIER Joseph, *Le Mobilier Bas Breton. Ensembles et détails*, Paris, Charles Massin, Collection de l'art régional en France, 1927, 40 pl.

GERMAIN Alphonse « Le régionalisme Bressan » in *Art et Industrie*, février 1927, pp. 15 à 17.

HENRIOT Gabriel, « Le dix-septième salon des Artistes – Décorateurs mai – juin 1927 (troisième article) » in *Mobilier et décoration*, 1927, pp. 26 – 32. (1).

HENRIOT Gabriel, « Georges Serré » in *Mobilier et décoration*, 1927, pp. 162 – 168. (2).

HENRIOT Gabriel, « La propriété de Mme Tissot à Ciboure. MM Marc Brillaud de Laujardière et Raymond Puthomme architectes » in *Mobilier et décoration*, 1927, pp. 175 – 181. (3).

JAMBON Jacques, *Le mobilier paysan de Haute Bretagne : Les beaux meubles rustiques du Vieux pays de Rennes*, Rennes, Librairie générale Phildron et Hommay, 1927, 100 p.

JANNEAU Guillaume, « Les poteries de René Buthaud » in *Art et Décoration*, février 1927, pp. 56 – 58. (1).

JANNEAU Guillaume, « Au Salon des Artistes Décorateurs » in *Céramique et Verrerie. Revue Mensuelle Artistique, Technique, Economique*, 25 juin 1927, daté du 780, p. 854. (2).

OLMER Pierre, *La renaissance du mobilier français (1890 – 1910)*, Paris et Bruxelles, G. Vanoest éditeur, coll. Architecture et art décoratif, 1927, 44 p.

RAMBOSSON Yvanhoé, « Art contemporain. Le Salon d'automne : les arts appliqués » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1927, pp. 68 – 72.

ROGER-MARX Claude, « Le Salon d'Automne » in *Art et Décoration*, décembre 1927, pp. 161 – 172.

TISSERAND Ernest, « Jean Besnard. Maître Potier » in *L'Art et les Artistes*, 1927, pp. 311 – 315.

VAILLAT Léandre, « La maison du Pays de Bresse » in *Art et Industrie*, février 1927, pp. 11 – 14. (1).

VAILLAT Léandre, « La maison du pays Maçonnais » in *Art et Industrie*, avril 1927, pp. 15 – 17. (2).

WALDEMAR Georges, *Intérieurs et Ameublements modernes*, Paris, Eugène Moreau, 1927, 40 pl.

1928

ALGOUD Henri, *En Provence. Documents d'architecture*, Editions Alexis Sinjon, Paris, 1928, 48 pl.

ANONYME, « Concours de l'Union Régionaliste Bretonne » in *Ouest-éclair*, daté du 7 septembre 1928, p. 5.

AUBERT Octave-Louis, « L'industrie bretonne : la faïencerie à Quimper » in *La Bretagne Touristique*, n° 75, daté du 15 juin 1928.

CHASSE Charles, « Mathurin Méheut » in *L'Art et les Artistes*, 1928, pp. 54 – 62.

CHAVANCE René, *La céramique et la verrerie*, Paris, Edition Rieder, coll. L'Art français depuis vingt ans, 1928, 131 p. (1).

CHAVANCE René, « Les céramiques d'Emile Lenoble » in *Mobilier et décoration*, 1928, pp. 149 – 156. (2).

COURTEAULT Paul, « L'Art au Pays Basque » in *Gure Herria*, juin 1928, pp. 5 – 13.

CRESTON René-Yves, « Vers un art national breton moderne » in *Kornog*, n° 1, 1928.

CRESTON Suzanne, « Ar C'hiz Vroadel » in *Kornog*, n° 2 – 3, 1928 – 1929.

DELARUE-MARDRUS Lucie, « L'art décoratif en Croatie » in *Art et Industrie*, mars 1928, pp. 29 – 32.

DUPIERREUX Richard, « Le congrès des arts populaires » in *L'Art vivant*, septembre 1928, pp. 697 – 698.

DUPARC J., « L'Exposition de l'artisanat rural au palais de la Foire de Lyon » in *Rustica. Revue universelle de la champagne*, daté du 16 décembre 1928, n° 37, p. 14.

DE THUBERT Emmanuel, « Louis-Henri Nicot » in *L'Art et les Artistes*, décembre 1928, n° 92, pp. 79 – 83.

E. B., « Les nouveaux bureaux des Hauts Fournaux de Pont-à-Mousson » in *L'Immeuble & la construction dans l'est*, daté du 3 avril 1928, pp. 3 – 5.

FEUILLET Maurice, « Le Grand Dépôt. Palais des arts du feu » in *Le Gaulois artistique* supplément du journal *Le Gaulois*, n° 16, daté du mardi 24 janvier 1928, pp. 82 – 83.

FELS Florent, « L'art populaire français » in *L'Art vivant*, septembre 1928, pp. 698 – 701.

F. P., « Le concours de chant de coq » in *Ouest-éclair*, daté du 3 août 1928, p. 5. (1).

F. P., « L'Exposition de Ar-Seiz-Breur » in *L'Ouest-éclair*, daté du 3 août 1928, p. 6. (2).

GAUTHIER Maximilien, « Un Palais des arts du feu : Le Grand Dépôt » in *L'Art vivant*, daté du 15 février 1928, n° 76, pp. 142 – 145.

G. E., « Une exposition rétrospective de la céramique française 1860 – 1928 » in *Le Gaulois artistique* supplément du journal *Le Gaulois*, daté du 26, mardi 20 novembre 1928, p. 40.

GIRARD Francisque, *Les meubles bressans. L'art rustique et la décoration intérieure*, Bourg-en-Bresse, Etablissements Girard, 1928, 24 p.

GOMEZ Benjamin, « Les meubles et la décoration dans les Landes ; Hossegor, son lac, sa forêt, sa mer sauvage » in *Pyrénées Océan*, Bayonne, 1928, pp. 26 – 28.

GUIEYESSE Marcel, « Le Mouvement breton. Naissance et développement de l'action « nationaliste » » in *Le Cri des peuples*, daté du 5 septembre 1928, n° 15, p. 20.

HENRIOT Gabriel, « L'Exposition d'art français contemporain à Bucarest » in *Mobilier et décoration*, août 1928, pp. 86 – 130.

KOECHLIN Raymond (com.), *Exposition des œuvres d'Étienne Moreau Nélaton. Peintre et céramiste 1859 – 1927*, Musée des Arts Décoratifs, Pavillon de Marsan, Palais du Louvre, Paris, janvier 1928, 18 p.

LAHALLE Pierre, « Les œuvres céramiques de René Buthaud » in *Mobilier et décoration*, 1928, pp. 207 – 214.

MARTINIE H.-A., « Le XVIII^e Salon des Artistes Décorateurs » in *Art et décoration*, 1928, p. 181.

MERLET Jean-François-Louis, « Auguste Delaherche » in *L'Art et les Artistes*, 1928, pp. 94 – 98.

PLANES-BURGADE Georges, « Jacques Le Tanneur » in *La Côte Enchantée – La pelote basque*, 1928, n. p.

PONCETTON François et SALLES Georges, *Les Poteries Françaises du XII^e au XIX^e siècle*, Paris, Grès et Cie, 1928, 112 p.

POURCHET Maurice, « La prochaine exposition des œuvres nouvelles de Mathurin Méheut » in *La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe*, 1928, pp. 520 – 526.

RAMBOSSON Yvanhoé, « Le mouvement des arts appliqués. Le Salon d'automne » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, février 1928, n° 293, pp. 65 – 80.

RENE-JEAN, « La sculpture aux Salons » in *La Gazette des Beaux-Arts*, 1928, pp. 357 – 358.

TISSERAND Ernest, « L'Exposition d'art français contemporain » in *L'Art et les Artistes*, décembre 1928, pp. 96 – 101. (1).

TISSERAND Ernest, « Mayodon Jean. Peintre et céramiste » in *L'Art et les Artistes*, 1928, pp. 274 – 279. (2).

TISSERAND Ernest, « Madame Luc Lanel » in *L'Art vivant*, 1^{er} octobre 1928, p. 760. (3).

TISSERAND Ernest, « La céramique française en 1928, Jean Besnard et René Buthaud » in *L'Art vivant*, septembre 1928, pp. 679 – 680. (4).

TISSERAND Ernest, « La céramique française en 1928 » in *L'Art vivant*, octobre 1928, p. 847. (5).

VANDERFYL, « Le Salon d'automne » in *Le Petit Parisien*, samedi 3 novembre 1928, p. 2. (1).

VANDERFYL, « Salons et expositions » in *Le Petit Parisien*, vendredi 11 mai 1928, p. 4. (2).

VEYRIN Philippe, « Contribution à l'étude de l'art populaire au Pays Basque » in *Gure Herria*, 1928, pp. 534 – 544.

1929

ALLIER DE BEURMANN Pierre, « Une nouvelle industrie d'art en Bretagne. Les Ateliers de Monsieur Fouillen à Quimper » in *L'illustration économique et financière*, n° 1, 1929, supplément au numéro du 9 mars 1929, p. 100.

ANONYME, « Pour appliquer la Loi Loucher » in *La Revue des Arts Ménagers*, juillet 1929, n° 29, pp. 1084 – 1085. (1).

ANONYME, « Art et commerce » in *L'œil de Paris pénètre partout*, Février 1929, p. 10. (2).

AUBERT Octave-Louis, *Jeanne Malivel, son œuvre et les Sept Frères*, Saint-Brieuc, Octave-Louis Aubert, 1929.

CHABOSSEAU Jean, « René Quillivic et la sauvegarde de l'art breton » in *La Bretagne à Paris*, daté du 1^{er} juin 1929.

CHAREAU Pierre, *Meubles*, Paris, Charles Moreau, coll. L'Art international aujourd'hui, 1929, 50 pl.

CHAVANCE René, « Les recherches nouvelles de Georges Serré » in *Mobilier et décoration*, 1929, pp. 91 – 99. (1).

CHAVANCE René, « La céramique et la verrerie » in *L'Art et les artistes*, n° 95, mars 1929, p. 215. (2).

GAUTHIER Pierre-Léon, « L'artisanat rural » in *La France Active. Organe de toutes les formes de l'activité nationale*, daté du 15 novembre 1929, pp. 154 – 159.

GROUPE DES ARCHITECTES MODERNES, SOCIÉTÉ DES ARTISTES DÉCORATEURS et CHAMBRE SYNDICALE DES ARTISTES DÉCORATEURS MODERNES, *Annuaire de l'Art Décoratif Moderne*, Groupe des Architectes Modernes, Société des Artistes Décorateurs et Chambre Syndicale des Artistes Décorateurs, Paris, 1929, 506 p.

OLMER Pierre et BOUCHE-LECLERCQ Henri, *L'art décoratif français en 1929*, Paris, Société artistique de publications, 1929, 64 p.

PAUL Léon, *Rapport officiel sur l'exposition des Arts décoratifs de 1925*, Paris, Imprimerie nationale encyclopédique des arts décoratifs et industriels au XX^e siècle, Office Centrale d'Éditions et de Librairie, Larousse, 1929.

PULINGS Gaston, « L'Exposition des arts populaires et primitifs au Palais des Beaux Arts à Bruxelles » in *L'Art vivant*, n° 112, daté du 15 août 1929, pp. 631 – 634.

RAMBOSSON Yvanhoé, « Le mouvement des arts appliqués » in *Le Bulletin ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, janvier 1929, n° 754, pp. 24 – 30. (1).

RAMBOSSON Yvanhoé, « Le mouvement des arts appliqués » in *Le Bulletin ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, février 1929, n° 755, pp. 67 – 71. (2).

SABATE Fernand, « Réponse à une question posée. Qu'est-ce que l'œuvre d'art originale ? » in *L'ART*, Paris, novembre – décembre 1929, première année, pp. 157 – 159.

STANY-GAUTHIER Joseph, *L'Art Populaire Français, 1. Faïences et Poteries rustiques*, Paris, Charles Massin et Cie, 1929, n. p. (1).

STANY-GAUTHIER Joseph, *L'Art Populaire Français, 2. Costumes paysans*, Paris, Charles Massin et Cie, 1929, n. p. (2).

TISSERAND Ernest, « Verres et verriers » in *L'Art vivant*, octobre 1929, n° 116, p. 816. (1).

TISSERAND Ernest, « La Céramique française en 1928. Jacques Lenoble, Mme Berthe Cazin, Joseph Massé, Jean Luce, André Fau, R. Augé Laribé, Jacques Cesbron, Michel Boileau », in *L'Art vivant*, 1929, daté du 15 décembre, pp. 16 – 22. (2).

TISSERAND Ernest, « La céramique française en 1929. Eugène Allaud. - Edouard Cazaux. - Marcel Guillard. - Camille Iehl. - G. Jaeglé » in *L'Art vivant*, n° 100, daté du 15 février 1929, 173 – 176. (3).

VALMY-BAISSE J., « Art décoratif. L'Atelier Lachenal » in *L'Art et les Artistes*, 1929, pp. 58 – 63.

VANDERFYL, « Salons et expositions » in *Le Petit Parisien*, daté du mercredi 28 mai 1929, p. 4. (1).

VANDERFYL, « Salons et expositions » in *Le Petit Parisien*, daté du jeudi 7 novembre 1929, p. 4. (2).

ZAHAR Marcel, « L'Architecture vivante. Réflexions sur le pittoresque régionaliste – M. Paul Abraham et le régionalisme. Le sanatorium de Plaine – Joux au Mont – Blanc » in *L'Art vivant*, n° 112, 15 août 1929, pp. 639 – 640.

1930

ALEXANDRE Arsène, « L'art décoratif au Palais de marbre » in *La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe*, 1930, pp. 161 – 164.

ANONYME, *L'œil de Paris pénètre partout*, daté du samedi 23 août 1930, p. 13.

B. D., « Un Ensemble de Raphael Faraggi » in *Mobilier et décoration*, 1930, pp. 104 – 107.

BERNOVILLE Gaetan, *Le Pays des Basques*, Paris, J. de Giard éditeur, 1930, 197 p.

BLOCH Marc, « Musée, expositions iconographie économique » in *Annales d'histoire économique et sociale*, 1930, vol. 2, n° 7, p. 406.

BOTMEUR André (Pseudonyme d'André Batillat), « L'exposition d'Art Breton Moderne à Douarnenez » in *Kornog*, 1930, pp. 7 – 9.

CATALOGUE COMMERCIAL, *Au Gagne Petit*, « Meubles rustiques », 1930, 4 p.

CHARLES-BRUN Jean, *Mistral, Précurseur et prophète*, Paris, Les éditions du monde moderne, 1930, 98 p.

CHASSE Charles, « René Quillivic » in *L'Art et les Artistes*, 1930, pp. 79 – 88.

CHERONNET Louis, « La Section française au XX^{ième} Salon des artistes décorateurs » in *Art et Décoration*, juillet 1930, pp. 1 – 13.

COGNIAT Raymond, « Salon d'automne » in *Art et Décoration*, décembre 1930, pp. 177 – 180.

DEVERN C., « Avec Méheut au Pays des Faïences : un art qui renaît » in *La Bretagne à Paris*, n° 32, daté du 9 août 1930.

FRANÇOIS-PONCET André, « Une opinion ministérielle sur l'art décoratif moderne » in *Les Echos d'art*, n° 54, janvier 1930, p. 28.

GOISSAUD Anthony, « Une Villa provençale à Saint-Raphael. Par Octave Evard, Architecte, S.P.A.F. » in *La Construction Moderne*, daté du 19 octobre 1930, pp. 38 – 43.

JEANTON Gabriel, *Le Mobilier Bourguignon. Ensembles et détails*, Paris, Charles Massin, Collection de l'art régional en France, 1930, 40 pl.

LAVAUDEN Thérèse, « L'Architecture rustique en Provence » in *La France Active. Organe de toutes les formes de l'activité nationale*, juillet – août 1930, p. 166.

LISSIM Simon, « Bilan de l'Exposition internationale de Barcelone » in *Art et Décoration*, février 1930, pp. III – VI.

MOREAU (éd.), *Intérieurs rustiques et paysans*, Paris, Edition Eugène Moreau, 1930, 32 pl.

SEE Charles Edouard, « Villa Ker-Aud à Saint-Lunaire. Par P. Laloy, Architecte D. P. L. G. » in *La Construction Moderne*, daté du 6 juin 1930, pp. 550 – 553.

VALOTAIRE Marcel, *La céramique française moderne*, Paris et Bruxelles, Edition G. Van Oest, coll. Architecture et art décoratif, 1930, 50 p.

VANDERFYL, « Le vernissage du grand Salon des artistes décorateurs » in *Le Petit Parisien*, vendredi 16 mai 1930, p. 2.

VARENNE Gaston, « Les objets d'art au Salon des Décorateurs. Les arts décoratifs à l'exposition Blumenthal. Les arts d'Océanie à la Renaissance » in *L'Amour de l'art*, juillet 1930.

1931

ABALOR (Léon Le Berre) « Autour de l'Exposition permanente des Anciens des Beaux-Arts » in *Ouest-éclair*, daté du 19 février 1931, p. 5. (1).

ABALOR (Léon Le Berre) « Autour des Expositions du Cinquantenaire des Ecoles des Beaux-Arts » in *Ouest-éclair*, daté du 7 juillet 1931. (2).

ABALOR (Léon Le Berre) « Autour des Expositions du Cinquantenaire des Ecoles des Beaux-Arts – La céramique » in *Ouest-éclair*, daté du 21 juillet 1931. (3).

ALEXANDRE Arsène, « Plaidoyer pour un art qui n'a pas besoin d'être défendu » in *La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe*, janvier 1931, pp. 58 – 76.

ANONYME, « Les Expositions. Une exposition des Arts décoratifs et industriels bretons à Rennes » in *L'Art et les Artistes*, n° 120, octobre 1931, p. 32.

BOSSARD DU CLOS Pierre, « Chambres des métiers de Bretagne » in *Le Réveil breton*, n° 3, avril – mai- juin 1921, p. 30.

CHAVANCE René (com.), *Exposition d'œuvres de Céramistes Modernes 1890 – 1930*, Musée de la céramique, Sèvres, 27 – 17 juillet 1931, Syndicat d'initiative de Paris, Société des amis de Sèvres, Paris, 20 p.

CHERONNET Louis, « XXI^{ième} Salon des Artistes Décorateurs 1931 » in *Art et Décoration*, juillet 1931, p. 2.

CLASSENS Henri, « La valeur et le sens des sculptures et des peintures des noirs » in *L'Art et les Artistes*, 1931, p. 313 – 315.

CRESTON René-Yves et LADMIRAULT Paul, *Jorj Robin skulter vrezon, e vuhez, e ober. Jorj Robin sculpteur breton, sa vie, son œuvre*. Plaquette commémorative éditée pour *Keltia*, in *Keltia*, 1931, pp. 59 – 60.

DEFRANCE Henri, *L'Habitation normande*, Paris, Charles Massin, Collection de l'art régional en France, 1931, 40 pl.

DE VILLERS Sirieyx, *Le peintre landais J.R. Sourgen*, Hossegor, David Chabas, 1931, 64 p.

FACY Maurice, « Dix ans de faïence bretonne » in *Keltia*, n° 1, 1931, pp. 6 – 7.

GODBARGE Henri, *Arts basques anciens et modernes, origines et évolutions*, Hossegor, Édition Chabas, 1931, 128 p. (1).

GODBARGE Henri, « L'Architecture régionale » in *L'Architecture*, vol. XLIV n° 3, daté du 15 mars 1931, pp. 73 à 83. (2).

GOISSAUD Anthony, « Villa provençale à Cannes. Par Henri Bret, Architecte, D.P.LG. » in *La Construction Moderne*, pp. 390 – 393. (1).

GOISSAUD Anthony, « Hôtels particuliers à Lille et Tourcoing » in *La Construction Moderne*, 12 avril 1931, pp. 440 – 444. (2).

GOMEZ Benjamin, « Le Régionalisme dans l'Architecture et dans l'Art décoratif » in *Propia*, 1931, n. p.

LE BERRE Léon, « Le Cinquantenaire de l'École Régionale des Beaux-Arts de Rennes a été célébré avec succès » in *Ouest-éclair*, daté du 6 juillet 1931, p. 5.

MAZEAS Goulven, « Editorial » in *La Bretagne Fédéral*, n° 1, novembre 1931.

PRAVIEL Armand, « Saint-Jean-de-Luz port de pêche » in *L'Illustration*, n° 4622, daté du 3 octobre 1931, n. p. (1).

PRAVIEL Armand, *Côte d'Argent. Côte et Pays Basques Béarn* », Paris, Edition Arthaud, 1931, collection Les Beaux Pays, 207 p. (2).

RAMBOSSON Yvanhoé, « Le mouvement des arts appliqués » in *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, juillet – août 1931, n° 780, pp. 321 – 330. (1).

RAMBOSSON Yvanhoé, « Le mouvement des arts appliqués » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, novembre 1931, p. 418. (2).

TISSERAND Ernest, « Les grès d'Artigas » in *la Renaissance des Arts et des Industries de luxe*, 1931, pp. 334 – 336.

1932

ABALOR (Léon Le Berre) « Notes d'art – céramiques bretonnes » in *Ouest-éclair*, daté du 21 juillet 1932.

ANONYME, « Préface » in *La faïence française de 1525 à 1820*, Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, Paris, avril – juin 1932, Palais du Louvre, Paris, n. p.

ARMAND-DAYOT Madeleine, « L'actualité et la curiosité. Les Salons » in *L'Art et les Artistes*, n° 128, juin 1932, p. 316.

CHOUBAC Geneviève, *Sous la lumière basque*, Paris, édition de La Caravelle, 1932, 89 p.

DOUSSAIN Gustave, « La future exposition de 1935 » in *La France Active. Organe de toutes les formes de l'activité nationale*, daté du 15 décembre 1932, pp. 67 – 72.

GALLOTTI Jean, « Anciennes poteries rustiques » in *Art et Décoration*, 1932, pp. 296 – 302.

GAUTHIER Joseph, *Le Mobilier Auvergnat. Ensembles et détails*, Paris, Charles Massin, Collection de l'Art régional en France, 1932, 40 pl.

JEAN René, « Jean Besnard. Potier et céramiste » in *Art et Décoration*, 1932, pp. 19 – 28.

MIGENNES Pierre, « Au Salon d'automne Les arts décoratifs » in *Art et Décoration*, 1932, pp. 362 – 364.

PERE R. L., « Louis Floutier » in *La Côte enchantée – La pelote basque*, 1932, n. p.

PIERHAL Armand, « L'Exposition de la Manufacture de Sèvres » in *L'Art vivant*, août 1932.

PILLEMENT Georges, « G. Serré. Potier » in *Art et Décoration*, 1932, pp. 183 – 184.

RAMBOSSON Yvanhoé, « Le Salon des artistes décorateurs » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1932, pp. 276 – 284. (1).

RAMBOSSON Yvanhoé, « Le mouvement des arts appliqués » in *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, juillet – septembre 1932, n° 790, pp. 275 – 284. (2).

SEMO Santo, « Coiffes de France » in *L'Illustration*, n° 4660, daté du 25 juin 1932, n. p.

VARENNE Gaston, « Le XXII^{ième} Salon des artistes décorateurs » in *Art et Décoration*, 1932, pp. 193 – 200.

1933

ANONYME, « L'Exposition d'art religieux de la Psalette » in *L'Ouest-éclair*, n° 13366, daté du dimanche 11 juin 1933, p. 6. (1).

ANONYME, « Le XXIII^e Congrès des Bleun Brug à Pont-l'Abbé (Finistère) » in *Ouest-éclair*, daté du lundi 4 septembre 1933, p. 5. (2).

ARMAND-DAYOT Madeleine, « L'Actualité et la Curiosité. Art décoratif » in *L'Art et les Artistes*, 1933, p. 70.

CHASSE Charles, « Le visage des Pays de France vu par nos artistes. I. La Bretagne » in *L'Art et les Artistes*, octobre 1933, pp. 50 – 59.

DAPOY Auguste, « Louis Nicot Sculpteur breton » in *L'Art et les Artistes*, 1933, pp. 270 – 274.

LE BAIL Albert, « René Quillivic » in *La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe*, 1933, pp. 9 – 11.

LUCAS Louis, « L'Exposition d'art religieux de la Psalette » in *Ouest-éclair*, daté du 22 août 1933, pp. 6 – 7.

GALLOTTI Jean, « Chez soi » in *L'Illustration*, numéro spécial Intérieurs modernes, n° 4707, daté du 27 mai 1933, n. p.

HAUMONT M., « Les derniers enrichissements du Musée de Céramique de Sèvres » in *Céramique. Verrerie. Émaillerie. Revue mensuelle technique, artistique, économique*, 1933, pp. 224 – 227.

LAPRADE Albert, « Les intérieurs à la campagne » in *L'Illustration*, numéro spécial Intérieurs modernes, n° 4707, daté du 27 mai 1933, n. p.

PASCAL Georges, « Sculpteurs et céramistes » in *Journal des Arts – Beaux-Arts*, n°52, 1933, p. 2.

PRINTEMPS (ed.), *Exposition annuelle d'art régional. Meubles, sièges, poteries, cuivres, étains normands. Picards. Savoyards. Provençaux*, daté du mardi 2 mai 1933.

TISSERAND Ernest, « Emile Decoeur » in *L'Art et les Artistes*, 1933, pp. 202 – 206.

TOUDOUZE Édouard Henri Georges, « La vie bretonne d'après la statuette moderne » in *L'Illustration*, n° 4717, daté du 29 juillet 1933.

VARAGNAC André, « Un artisanat de l'esprit » in *L'Action Régionaliste*, juin 1933, n° 5, pp. 8 – 9.

VARENNE Gaston, « Colette Gueden ou l'aimable fantaisie » in *Art et Décoration*, janvier 1933, pp. 19 – 30. (1).

VARENNE Gaston, « Le XXIII^{ième} Salon des artistes décorateurs » in *Art et Décoration*, 1933, pp. 193 – 224. (2).

1934

ANONYME, « Un Manifeste de l'Union des Artistes Modernes » in *Art et Décoration*, 1934, pp. 81 – 83. (1).

ANONYME, « Grandes Fêtes du XI^{ième} centenaire de Redon » in *Ouest-éclair*, daté du samedi 8 septembre 1934, p. 7. (2).

ANTHES Georges, « En pays d'Alsace » in *Plaisir de France. Art, ameublement, jardins, mode, tourisme, mondanités*, 1934, pp. 2 – 6.

BALDE Jean, « Le Bordelais et les Landes » in *Plaisir de France. Art, ameublement, jardins, mode, tourisme, mondanités*, 1934, pp. 21 – 27.

BARONCELLI-JAVON, « La Camargue » in *Plaisir de France. Art, ameublement, jardins, mode, tourisme, mondanités*, 1934, pp. 9 – 14.

BENOIT Fernand, « Arles, Montmajour, Saint-Gilles » in *Plaisir de France. Art, ameublement, jardins, mode, tourisme, mondanités*, 1934, pp. 2 – 8.

BRUNON GUARDIA G., « Au Salon d'Automne L'Art Décoratif » in *Art et Décoration*, 1934, pp. 433 – 451.

CASSOU Jean, « Pour un organisme central des arts appliqués » in *Art et Industrie*, février 1934, p. 18.

CHERONNET Louis, « Le 24^{ième} Salon des Artistes Décorateurs » in *Art et Décoration*, 1934, pp. 161 – 197. (1).

CHERONNET Louis, « A propos de l'Exposition de 37 » in *Art et Décoration*, 1934, pp. 353 – 354. (2).

DE MIOMADRE Francis, « La Provence » in *Plaisir de France. Art, ameublement, jardins, mode, tourisme, mondanités*, 1934, pp. 2 – 7.

DIETRICH Luc, « En pays Lorrain » in *Plaisir de France. Art, ameublement, jardins, mode, tourisme, mondanités*, 1934, pp. 2 – 7.

DUCHARTRE Pierre-Louis, « Une enquête et une expérience. L'Artisanat et l'Art Décoratif » in *Art et Décoration*, 1934, pp. 393 – 404. (1).

DUCHARTRE Pierre-Louis, « Une enquête et une expérience. L'Artisanat et l'Art Décoratif », Paris, tiré à part d'*Art et Décoration*, Les Echos d'art, 1934, 12 p. (2).

DUPOUY Auguste, « Louis Nicot. Sculpteur breton » in *L'Art et les Artistes*, 1934, pp. 270 – 273.

FOSCA François, « L'Art populaire est-il original » in *Revue de folklore français et de Folklore colonial*, 1933, p. 234.

HOLLANDE Maurice, « En Champagne » in *Plaisir de France. Art, ameublement, jardins, mode, tourisme, mondanités*, 1934, pp. 6 – 13.

LAROCHE Suzanne, « L'Exposition des artisans français contemporains chez Rouard » in *L'Art vivant*, février 1934, pp. 70 – 73.

L. C., « En pays poitevin » in *Plaisir de France. Art, ameublement, jardins, mode, tourisme, mondanités*, 1934, pp. 7 – 14.

MAULNIER Thierry, « Lorraine, terre des réalités » in *Plaisir de France. Art, ameublement, jardins, mode, tourisme, mondanités*, 1934, p. 8.

MAYER Marcel, « Le sculpteur Armel Beaufiles » in *L'Art et les Artistes*, 1934, pp. 51 – 55.

PAILLERON Marie-Louise, « La Savoie » in *Plaisir de France. Art, ameublement, jardins, mode, tourisme, mondanités*, 1934, pp. 2 – 7.

PILLON Edmond, « L'île de France » in *Plaisir de France. Art, ameublement, jardins, mode, tourisme, mondanités*, 1934, pp. 12 – 19.

POURRAT Henri, « Le Cantal » in *Plaisir de France. Art, ameublement, jardins, mode, tourisme, mondanités*, 1934, pp. 2 – 8.

PRINTEMPS (ed.), *Au Printemps, Exposition annuelle d'art régional. Meubles, sièges, poteries, cuivres, étains normands. Picards. Savoyards. Provençaux*, Paris, daté du Mardi 2 mai 1934 et jours suivants, 1934, n. p.

RAMBOSSON Yvanhoé, « Le mouvement des arts appliqués » in *Le Bulletin ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, n° 808, Juillet 1934, pp. 301 – 308.

RITTER Raymond, « Pays basque et Béarn » in *Plaisir de France. Art, ameublement, jardins, mode, tourisme, mondanités*, 1934, pp. 8 – 13.

SOLLAR Fabien, « Poteries et céramiques » in *L'Art vivant*, juillet 1934, n° 186, p. 285.

VAILLAT Léandre (com.), *La Bretagne vue par les artistes et les artisans*, Galerie d'art du Bûcheron, Paris, 25 mai – 1 juillet 1934, n. p. (1).

VAILLAT Léandre (com.), *La Normandie vu par les artistes et les artisans*, Exposition ouverte au Sylve, Galerie d'art du Bûcheron, Paris, 28 février – 28 avril 1934, n. p. (2).

VEYRIN Philippe, « Systématisation des motifs utilisés dans la décoration basque » in *Vème Congresos de Estudios Vascos*, Bergara, 1930, Eusko Ikaskuntza, 1934, pp. 48 – 78.

WALDEMAR Georges, « Une mise en accusation de l'architecture moderne : culture et architecture » in *Revue de l'art ancien et moderne*, n° 806, mai 1934, pp. 181 – 184.

1935

BALANDE Gaston, « Art et régionalisme » in *La Grand'Goule*, décembre 1935, janvier – février 1936, n° 39, pp. 58 – 59.

CATALOGUE COMMERCIAL, *Au Printemps. Exposition annuelle d'art régional. Meubles, Mobiliers et bibelots rustiques*, Paris, 1935, 10 p.

CHERONNET Louis, « Au Salon d'Automne » in *Céramique. Verrerie. Émaillerie. Revue mensuelle technique, artistique, économique*, décembre 1935, n° 12, pp. 441 – 443. (1).

CHERONNET Louis, « XIX^{ième} Exposition des Artisans Français Contemporains chez Rouard » in *Céramique. Verrerie. Émaillerie. Revue mensuelle technique, artistique, économique*, décembre 1935, n° 12, pp. 445 – 44. (2).

DANEL M. L., « A Hossegor chez M^{me} Arlette Vogue » in *Art et Industrie*, mai – juin 1935, pp. 3 – 5.

DELAGE Jean, « Renaissance de l'Artisanat ? » in *Art et artisanat*, 1935, p. 9.

DOUSSAIN Gustave, « Le chômage des artistes et des ouvriers d'art français » in *La France Active. Organe de toutes les formes de l'activité nationale*, septembre – octobre 1935, pp. 32 – 37.

FEDGAL Charles, « Art » in *La semaine à Paris*, n° 669, semaine du 22 au 28 mars 1935, p. 45.

GALLOTTI Jean, « Jacques Lenoble » in *Art et Décoration*, 1935, pp. 3 – 8.

MERYEM Jean, « Petits échos de l'Exposition de 1937 » in *L'Art et les Artistes*, n° 155, mars 1935, », p. 214. (1).

MERYEM Jean, « Quelques réflexions sur l'Exposition de 1937 » in *L'Art et les Artistes*, mai 1935, pp. 277 – 280. (2).

KERBONN G., « La Bretagne par un des siens » in *Lecture pour tous et tour du monde réunis*, septembre 1935, pp. 105 – 110.

LAFARGUE Claude, « L'Artisanat, cadre de la formation artistique » in *Art et artisanat*, 1935, p. 10.

LOEWE Maurice, « L'Artisanat peut sauver l'Europe » in *Art et artisanat*, 1935, p. 13.

MERYEM Jean, « L'exposition 1937. Le Centre régional » in *L'Art et les Artistes*, 1935, pp. 100 – 101.

MIGENNES Pierre, « Artisanat français et artisanat italien » in *Art et Décoration*, 1935, pp. 188 – 189.

MOUTARD-ULDRY Renée, « Paul Beyer » in *Beaux-Arts*, daté du 11 octobre 1935.

SAINTYVES Paul, *Le Folklore. Sa définition et sa place dans les Sciences anthropologiques* » in *Revue de Folklore Français et de Folklore colonial*, numéro spécial, Paris, 1935, p. 40.

SENEAC. « Procès verbal de la réunion du 5 mars 1935 de la Chambre syndicale de la Céramique et de la Verrerie » in *Céramique. Verrerie. Émaillerie. Revue mensuelle technique, artistique, économique*, mars 1935, p. 95 – 98.

SENTENAC Paul, « L'Exposition de l'artisanat italien » in *La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe*, 1935, p. 59.

VAILLAT Léandre, « Pour l'Exposition de 1937. Un Centre Régional » in *L'Illustration*, daté du 20 avril 1935, pp. 467 – 471.

VEYRIN Philippe, « Jacques Le Tanneur » in *Bulletin du Musée Basque*, n° 9, pp. 183 – 188.

1936

ANONYME, « Itzalan villa néo-basque » in *Maisons et intérieurs pour tous*, n° 108, daté du 15 mai 1936, p. 132. (1).

ANONYME, « Notre région à l'Exposition de 1937 » in *La Grand'Goule*, septembre - novembre 1936, n° 41, p. 45. (2).

ANONYME, « L'Exposition d'art religieux de la Psalette » in *L'Ouest-éclair*, n° 13366, daté du dimanche 11 juin 1936, p. 6. (3).

CHERONNET Louis, « La VI^{ième} Triennale de Milan » in *Art et Décoration*, 1936, pp. 192 – 199.

JANNEAU Guillaume, « Le XXIX Salon d'automne » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1936, pp. 185 – 192.

LABBE Edmond, *Le régionalisme et l'Exposition internationale de Paris*, Imprimerie Nationale, Paris, 1936, 140 p.

LE BRAS Gabriel, « Premiers traits d'une carte de la pratique religieuse dans les campagnes françaises » in *Revue de folklore français et de Folklore colonial*, 1936, juillet – août, n° 4, pp. 159 – 168.

MENJAUD Henri, « Nouvelles céramiques de René Buthaud » in *Art et Décoration*, 1936, pp. 108 – 110.

OZENFANT Amédée, *L'Art du Potier. Paul Bonifas*, Paris, 1936, n. p.

PASQUIER Jean, « Une manifestation d'art français à Prague. L'exposition des lauréats de l'association Florence Blumenthal » in *La revue de Prague organe de la Fédération des sections de l'Alliance française en Tchécoslovaquie*, 1936, pp. 80 – 86.

PAUL-BONCOUR Joseph, « Message aux Artisans » in *Art et artisanat*, mai 1936, pp. 3 – 5.

POITEVIN Francine, « Le Paysan poitevin et l'artisanat rustique » in *La Grand'Goule*, septembre - novembre 1936, n° 41, p. 54.

RIVIÈRE Georges-Henri, « Les Musées de Folklore à l'étranger et le futur "Musée français des arts et traditions populaires" » in *Revue de folklore français et de Folklore colonial*, 1936, pp. 58 – 71.

VARAGNAC André, « Remarques sur les caractères généraux des costumes régionaux français » in *Revue de folklore français et de Folklore colonial*, 1936, mai – juin, n° 3, p. 107 – 120.

VEYRIN Philippe, « La croix à virgules dite "croix basques" » in *Bulletin du Musée Basque*, n°11, Édition du Musée Basque, Bayonne, 1936, 52 p.

WALDEMAR Georges, « Décors » in *Art et Industrie*, mai – juin 1936, pp. 20 – 21.

1937

ANONYME, « La Bretagne à l'exposition 1937 » in *Bretagne*, n° 149 – 150, juin – juillet 1937, p. VIII.

ART DECORATIF (musée, cat. éd.), *Le décor de la vie de 1900 à 1925*, Pavillon de Marsan, Paris, 1937, Edition du musée des arts décoratifs, Paris, 1937, 167 p.

BUZENVAL M., « Quelques beaux services du Berry » in *L'Art vivant, Exposition internationale 1937 Paris. Les Arts du feu. Classes 31 et 45*, n° 216, septembre 1937, pp. 316 – 317.

CATALOGUE COMMERCIAL, *Au Printemps, Les Meubles Primavera*, Paris, 1937, n. p. (1).

CATALOGUE COMMERCIAL, *Au Printemps. Exposition annuelle d'art régional. Meubles – Mobiliers et bibelots rustiques, mardi 20 avril et jours suivant*, Paris, 1937, 11 p. (2).

CHAMPIGNEULLE Bernard, « Emile Lenoble, potier » in *Art et Décoration*, n° 6, juillet 1937, pp. 170 – 177.

CLOZIER René, « L'Architecture moderne régionaliste et folklore » in *La Construction Moderne. Revue hebdomadaire d'architecture*, n° 2, daté du 10 octobre 1937, pp. V – VII.

CLOUZOT Henri et DUCHARTRE Pierre-Louis, « L'Automobile, Le Tourisme, La Gastronomie à l'Exposition » in *L'Illustration*, n° 4935, daté du 2 octobre 1937.

CONSTANTIN-WEVER Maurice, « Simplicité rustique » in *Intérieurs d'aujourd'hui, Cahiers annuels d'art appliqué – Ameublement – Décoration – publiés « par l'Atelier 75 », Maurice Champion éditeur, saison 1937 – 1938*, pp. 34 – 35.

DESMARQUEST L., « La Classe 31 » in *L'Art vivant, Exposition internationale 1937 Paris. Les Arts du feu. Classes 31 et 45*, n° 216, septembre 1937, p. 290.

DUCHARTRE Pierre-Louis, *Potiers et Imagiers de France*, Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, Paris, déc. 1937 – janv. 1938, Musée national des arts et traditions populaires, Paris, 18 p.

FAVIER Jean, « Le Congrès du Folklore » in *La Construction Moderne. Revue hebdomadaire d'architecture*, 27 octobre 1937, n° 4, pp. III – VII.

GALLOTTI Jean, « Le Centre Régional » in *Art et Décoration*, 1937, pp. 355 – 360.

G. B. G. « Portugal » in *Art et Décoration*, 1937, pp. 300 – 301. (1).

G. B. G. « Roumanie » in *Art et Décoration*, 1937, pp. 307 – 309. (2).

C. B. G. « Hongrie » in *Art et Décoration*, 1937, pp. 309 – 312. (3).

GAUTHIER Joseph, *Vieilles maisons du terroir*, Paris, Librairie Plon, 1937, 60 p.

GREBER Jacques et MARTIN Henri, *Exposition de 1937. Décoration intérieure*, Paris, Edition Art et Architecture, 1937, 48 pl. (1).

GREBER Jacques, « L'architecture à l'Exposition » in *L'Illustration*, numéro spécial consacré à l'Exposition de Paris de 1937, album hors série, n° 4927 et 4928 bis, n. p. (2).

GUYOT Paul, « Le Pavillon de la Bretagne à l'Exposition de 1937 » in *Ouest-éclair*, daté du 12 dimanche 1937, pp. 4 – 5.

JANNEAU Guillaume, *Meubles nouveaux, Exposition internationale de 1937*, Paris, Edition d'art Charles Moreau, 1937, 32 pl.

JANNEAU Guillaume et DEZARROIS André, « Arts contemporains et informations générales. Notre Tribune. Sur une exposition défunte » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1937, pp. 267 – 271.

J. F., « Le Congrès du Folklore » in *La Construction Moderne. Revue hebdomadaire d'architecture*, daté du 27 octobre 1937, n° 4, 53^{ième} année, pp. III – VII.

J. –M. P. « Visite des Pavillons » in *Art et Décoration*, 1937, pp. 194 – 198.

KAPFERER Simone, « Manufacture nationale de Sèvres » in *L'Art vivant, Exposition internationale 1937 Paris. Les Arts du feu. Classes 31 et 45*, n° 216, septembre 1937, pp. 300 – 304.

KEIM Albert et DESCHER Albert, *Les styles : art ancien dans l'ameublement. La rétrospective du lit, les sièges et meubles de style, le mobilier rustique et la décoration intérieure. Faïences, ferronnerie, luminaire*, Paris, 1937, 92 p.

LAURENT P., « Le Pavillon de la Bretagne a été inauguré hier » *in Ouest-éclair*, daté du 31 juillet 1937, pp. 4 – 5. (1).

LAURENT P., « L'Exposition de 1937. La pose de la première pierre du pavillon de Bretagne a donné lieu à une cérémonie solennelle » *in Ouest-éclair*, daté du 20 janvier 1937, p. 5. (2).

LECHEVALLIER – CHEVIGNARD Georges, « La Classe 45 » *in L'Art vivant, Exposition internationale 1937 Paris. Les Arts du feu. Classes 31 et 45*, n° 216, septembre 1937, p. 299.

LE BERRE Léon, « Les Fêtes du *Bleun – Brug* à Plougastel-Daoulas » *in Ouest-éclair*, n° 14896, daté du 22 août 1937, p. 4.

LECUYER Raymond, « Le Centre régional » *in L'Illustration*, numéro spécial consacré à l'Exposition de Paris de 1937, album hors série, n° 4927 et 4928 bis, n. p.

LEON Paul, « Exposition internationale, Paris, Les Arts du Feu, classes 31 et 45 » *in L'Art vivant*, Paris, 1937, n° 216, 323 p.

LUC H., « L'enseignement » *in L'Art vivant, Exposition internationale 1937 Paris. Les Arts du feu. Classes 31 et 45*, n° 216, septembre 1937, p. 298.

M. G., « Danemark » *in Art et Décoration*, 1937, pp. 207 – 211.

NERET Armand, « Le Centre artisanal » *in La Construction Moderne*, daté du 12 décembre 1937, pp. 157 – 163.

RAMBOSSON Yvanhoé, *La décoration française contemporaine à l'Exposition internationale de Paris de 1937*, Paris, Léon Coquemere et Léon Ullmann éditeurs, 1937, n. p.

SANNIER Jean, « La Bretagne à l'Exposition 1937 » *in Bretagne*, n° 149 – 150, juin – juillet 1937, pp. 162 – 192.

VITAL-MAREILLE, *Arts populaires de l'Aquitaine*, Bordeaux, Les éditions de l'Aquitaine, 1937, 235 p.

1938

ANONYME, *Exposition internationale Paris 1937. La région Pyrénées-Atlantiques, Basques, Béarn, Bigorre*, Bellegarde, imprimerie Sadag, 1938, 58 p.

CAILLOIS Roger, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essai, 1938, 187 p.

CATALOGUE COMMERCIAL D'AMEUBLEMENT DES MAGASINS DU LOUVRE, *Au Louvre. Ameublement et décoration*, Paris, décembre 1938, 16 p.

CATALOGUE COMMERCIAL D'AMEUBLEMENT DU BON MARCHE, *Au Bon Marché*, Paris, 1938, n. p. (1).

CATALOGUE COMMERCIAL D'AMEUBLEMENT DU BON MARCHE, *Au Bon Marché*, Paris, 1938, n. p. (2).

DUPAYS Paul, *L'exposition de 1937, ses créations et ses merveilles*, Paris, Henri Didier éditions, 1938, 317 p.

FAVIER Jean, « Le Pavillon des Pays Basques, du Béarn et de la Bigorre » in *La Construction Moderne. Revue hebdomadaire d'architecture*, n° 22, daté du 10 avril 1938, pp. 372 – 374.

GAUTHIER Maximilien, « Les céramiques de Jova » in *Art et Décoration*, 1938, pp. 140 – 144. (1).

GAUTHIER Maximilien, « Moly-Sabata » in *Art et Décoration*, 1938, pp. 293 – 300. (2).

GEOFFROY René, « Les Artistes Nazairiens au Salon des Independants » in *Ouest-éclair*, daté du 18 janvier 1938, p. 7.

LABBÉ Edmond, *Rapport général Exposition Internationale des Arts et Techniques Paris 1937*, La section française : Les participations régionales. Tome 8, Paris, Imprimerie Nationale, 1938, 449 p.

P. L., « Le vernissage de l'Exposition de l'Union des Artistes Bretons » in *Ouest-éclair*, daté du 5 novembre 1938, p. 4.

1939

ARBUS André, « Une expérience artisanale » in *Art et Décoration*, 1939, pp. 65 – 68.

CATALOGUE COMMERCIALE DES GALERIE LAFAYETTE, *Les arts rustiques régionaux*, Paris, mardi 25 avril et jours suivant 1939, n. p.

CHÉRONNET Louis, « L'art décoratif » in *La Renaissance*, n° 2, 1939, numéro spécial : "L'Art Français à l'Exposition de New-York", pp. 43 – 48.

DELAFON S. Gille Mme, « Le Pavillon » in *La Renaissance*, n° 2, 1939, numéro spécial : "L'Art Français à l'Exposition de New-York", pp. 4 – 7.

DUCHARTRE Paul-Louis, « L'Artisanat et les métiers régionaux » in *La Renaissance*, n° 2, 1939, numéro spécial : "L'Art Français à l'Exposition de New-York", pp. 38 – 42.

HUISMAN Georges, « Préface » in *La Renaissance*, n° 2, 1939, numéro spécial : "L'Art Français à l'Exposition de New-York", pp. 2 – 3.

PRINTEMPS (ed.), *Au Printemps Rustique. Le vieux terroir français*, jeudi 27 avril 1939 et jours suivants, Paris, 1939, n. p.

RIVIERE Georges-Henri, « Le Folklore » in *La Renaissance*, n° 2, 1939, numéro spécial : "L'Art Français à l'Exposition de New-York", pp. 33 – 37.

VAILLAT Léandre, « La maison régionale » in *L'Illustration*, numéro spécial « L'Habitation », 20 mai 1939, n° 5020, n. p.

1941

CHAVANCE René, « Le meuble moderne. De ses débuts à l'Exposition des Arts Décoratifs » in *Le Meuble*, Coll. La Tradition française dirigée par André Lejard, Paris, Edition du Chêne, 1941, pp. 47 – 56.

CHAMPIGNEULLE B., « Les décorateurs et les ensembliers modernes » in *Le Meuble*, Coll. La Tradition française dirigée par André Lejard, Paris, Edition du Chêne, 1941, pp. 57 – 74.

1942

DUFRENE Maurice, « Le Décorateur – créateur et l'artisan » *in Artistes et artisans*, Paris, Édition du Ministère de la Production Industrielle et des Communications, Service de l'ARTISANAT, 1942, pp. 45 – 59.

JANNEAU Guillaume, *Les arts du feu*, Paris, PUF, 1942, 127 p. (1).

JANNEAU Guillaume, « Vers une renaissance de l'artisanat » *in Artistes et artisans*, Paris, Edition du Ministère de la Production Industrielle et des Communications, Service de l'ARTISANAT, 1942, pp. 61 – 72. (2).

LOYER Pierre, « Préface » *in Artistes et artisans*, Paris, Edition du Ministère de la Production Industrielle et des Communications, Service de l'ARTISANAT, 1942, pp. 7 – 9.

MAYET Jacques, « Le Goût français et l'Artisanat » *in Artistes et artisans*, Paris, Edition du Ministère de la Production Industrielle et des Communications, Service de l'ARTISANAT, 1942, pp. 73 – 88.

RIVIERE Georges-Henri, « L'Artisanat Folklorique » *in Artistes et artisans*, Paris, Edition du Ministère de la Production Industrielle et des Communications, Service de l'ARTISANAT, 1942, pp. 33 – 41.

1943

CHAVANCE René, « Les Hommes et les œuvres, Paul Beyer » *in* Guillaume Janneau, René Chavance, Louis Cheronnet, *Les Beaux Métiers. Artistes – Artisans. Collection Comoedia – Charpentier*, Paris, Les publications Techniques, Galerie Charpentier, 1943, p. 18.

DROUART Marie, *L'Art populaire en Bretagne. A travers les âges*, Rennes, Société d'Éditions Bretonnes, 1943, 35 p.

HAUTECOEUR Louis, « L'Art décoratif » *in* Louis Hautecoeur, Guillaume Janneau et Louis Cheronnet, *L'art décoratif. Le mobilier moderne. Collection Comoedia – Charpentier*, Paris, Les Publications Techniques, Galerie Charpentier, 1943, pp. 3 – 8.

JANNEAU Guillaume, « Meubles et décors d'intérieurs » *in* Louis Hauteceur, Guillaume Jeanneau et Louis Cheronnet, *L'art décoratif. Le mobilier moderne. Collection Comoedia – Charpentier*, Paris, Les Publications Techniques, Galerie Charpentier, 1943, pp. 9 – 16.

MOUTARD-ULDRY Renée, « Trois maîtres céramistes, l'artisanat à la française Paul Beyer, Jacques Lenoble, Emile Decoeur » *in* *A la française*, juin 1943.

1944

ARNAUD D'AGNEL J. et PERRIN Jean, *Les Arts appliqués en Provence*, Paris, Robert Laffont, 1944, 251 p.

BUCHAT Nicole, « Métiers d'art » *in* *Formes et couleurs*, n°4, 1944, pp. 92 – 99.

1945

DUFET Michel, *Meubles ensembles décors. Recueil de documents et de commentaires sur la décoration d'intérieurs modernes contemporaine*, Paris, Edition du décor d'aujourd'hui, 1945, pp. 31 – 38.

JANNEAU Guillaume, *Meubles nouveaux*, Paris, Edition d'art Moreau, 1945, 33 pl.

MOUTARD-ULDRY Renée, « Paul Beyer » *in* *Arts*, n°2, 1945, p. 2. (1).

MOUTARD-ULDRY Renée, « Le potier Paul Beyer vient de mourir » *in* *Arts*, n° 28, 1945, pp. 1 – 2. (2).

RIFF Adolphe, *L'art populaire et l'artisanat rural en Alsace*, Strasbourg, Oberlin, 1945, 15 p.

TERRIER Max, « Tendances nouvelles de la Céramique française » *in* *Art et Industrie*, novembre 1945, pp. 37 – 42.

VAILLAT Léandre, « Décors Rustiques. L'exemple de la Normandie » *in* Michel Dufet, *Meubles ensembles décors. Recueil de documents et de commentaires sur la décoration d'intérieurs modernes contemporaine*, Paris, Édition du décor d'aujourd'hui, 1945, pp. 35 – 38.

1946

BERNOVILLE Gaetan, ETCHEVERRY Michel, ITHURRIAGUE Jean, VEYRIN Philippe, *Visages du Pays Basque*, Paris, Éditions des Horizons de France, collection "Provinciales", 1946, 167 p.

FONTAINE Georges, *La céramique française*, Paris, Larousse, coll. Arts Styles et Techniques, 1946, 150 p.

1947

CHAVANCE René, « Marjolaine-Luc Lanel » *in Mobilier et décoration*, février 1947, pp. 27 – 29.

COLAS Louis, *Le Mobilier basque*, Paris, Edition Charles Massin, coll. L'art régional en France, 1947, 9 p.

FARE Michel, « L'Histoire de Paul Beyer ou les mains du potier » *in Le Dessin*, 1947, n°4, pp. 217 – 224.

G. D., « Les dernières œuvres de Beyer » *in Art et Décoration*, 1947, n° 5, n. p.

G.M.Z.F.O., Direction de l'information et Direction de l'Education publique Beaux Arts, *La céramique française contemporaine*, Trinkhalle, Baden – Baden, avril 1947, Edition Woldemar Klein, Baden – Baden, 46 p.

R. M. U. « Poterie de table » *in Art et Décoration*, 1947, pp. 20 – 21.

1948

VEYRIN Philippe, « Le svastika courbé et autres motifs virguloïdes dans l'art populaire basque » *in Viième Congresos de Estudios Vascos*, Biarritz, 1948, Eusko Ikaskuntza, pp. 884 – 891.

1949

BACHELARD Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1949, 184 p.

GOMEZ Benjamin, « L'art et les artistes en Pays Basque » in *Le Pays Basque. Revue Bordeaux et le Sud-Ouest*, Bordeaux, 1949, publiée sous le patronage de la Chambre de commerce de Bayonne, collection "La France vous imite", pp. 114 – 118.

1951

CATEAUX A. et CREPY M. (com.), *Céramique régionale ancienne*, Palais des Beaux-arts, Lille, 15 avril – 20 mai 1951, Amis du Musée de Lille, Lille, 1951, n. p.

1952

ANONYME, *Les œuvres de la manufacture nationale de Sèvres 1738 - 1952, II La Sculpture moderne*, Paris, Lapine, n. d., n. p. (1).

ANONYME, *Les œuvres de la manufacture nationale de Sèvres, III Les vases et les pièces décorées*, Paris, Lapine, n. d., n. p. (2).

GAUTHIER-STANY Joseph, *La connaissance des meubles régionaux français*, Paris, Edition Charles Moreau, 1952, 272 p.

1953

TARDIEU Suzanne (com.) et RIVIERE Georges-Henri (com.), *Objets domestiques des provinces de France dans la vie familiale et les arts ménagers*, Musée des Arts et Traditions Populaires, Paris, 17 avril – 11 octobre 1953, Edition des Musées Nationaux, Paris, 1953, 60 p.

1954

FARE Michel, *La céramique contemporaine*, Paris, Compagnie des arts photomécaniques, 1954, 104 p.

MOUTARD-ULDRY Renée, « La renaissance de la céramique à Vallauris » in *Art et Industrie*, 1954, p. 21.

1955

BAILLY Rosa, « Ramiro Arrue » in *La Revue Régionaliste des Pyrénées*, n^o 127 – 128, juillet – décembre 1955, pp. 17 – 18.

FAURE François (com.) et ROUFFET Jules (com.), *Faïences et Porcelaines des Pyrénées*, Musée Pyrénéen, Lourdes, juillet – octobre 1955, Pau, 60 p.

SAVREUX Maurice, « Georges Serré 1889 – 1956 » in *Les Cahiers de la céramique, du verre et des arts du feu*, n^o 4, septembre 1956, p. 31.

1956

ANONYME, « Dictionnaire des Artistes décorateurs, Paul Beyer » in *Mobilier et décoration*, avril 1956, n^o3.

1957

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Edition du Seuil, 1957, 233 p.

1958

DE HILLERIN Jean et BRIAT René, *Styles régionaux architecture – mobilier – décoration. Normandie, Bourgogne, Pays de l'Ouest, Pays de Loire*, Paris, Le Rayonnement français, Baschet et C^{ie}, Collection Plaisir de France, 1958, 196 p.

1959

RHEIMS Maurice, *La vie étrange des objets, histoire de la curiosité*, Paris, Plon, 1959, 424 p.

1960

CARRON Jean, *Les Sources du XX^e siècle*, Paris, Edition de la Réunion des Musées Nationaux, coll. Textes, 1960, 46 p.

CRESTON René-Yves, « Les costumes bretons » in Adolphe Riff (dir.), *Art populaire de France*, Strasbourg, Édition Européa, 1960, pp. 281 – 287.

RIVIERE Georges-Henri, *Guide provisoire de la Salle VI. Bretagne moderne*, Nantes, Musée de Bretagne, 1960, 21 p.

POMAREDE François, « La céramique d'Argonne » in Adolphe Riff (dir.), *Art populaire de France*, Strasbourg, Edition Européa, 1960, pp. 99 – 120.

STANY-GAUTHIER Joseph, « Les faïences des pays nantais et de la région » in Adolphe Riff (dir.), *Art populaire de France*, Strasbourg, Edition Européa, 1960, pp. 97 – 98.

TARDIEU Suzanne, « Les armoires de mariage » in Adolphe Riff (dir.), *Art populaire de France*, Strasbourg, Édition Européa, 1960, pp. 49 – 57.

1961

ARENDDT Hannah, *Between past and future. Six exercices in political thought*, New York, 1961, pp. 17 – 40.

BEAUJON Edmond et OZENFANT, *L'Art du Potier Paul A. Bonifas*, Neuchatel, Editions de la Baconnière, 1961, 127 p.

PAVLOVSKY André, « Landes Pays Basque Béarn. De l'Océan aux Pyrénées » in *Styles régionaux architecture – mobilier – décoration. Provence, Flandre, Artois, Picardie, Landes, Pays Basque, Béarn, Alsace, Bretagne*, Paris, Edition Plaisir de France, Le Rayonnement Français, 1961, pp. 89 – 90.

1962

FAVIÈRE Jean (éd. scientifique), STEINER Michel (coll.) et AUGER Christiane (coll.), *“Potiers en terre” du Haut-Berry*, Musée du Berry, Bourges, Musée des arts et traditions populaires, Paris, 12 décembre 1962 – 18 février 1963, Paris, Ministère des Affaires Culturelles, 1962, 90 p.

1963

MOUTARD-ULDRY Renée, « Grès en France fin du XIX^e siècle – début XX^e siècle » *in Cahiers de la céramique, du verre et des arts du feu*, 1963, n° 29, pp. 35 – 36.

1964

ROSOLATO Guy, *Essai sur le symbolique*, Paris, Gallimard, 1964, 364 p.

1965

DE MONTMOLLIN Daniel, *La Poterie*, Le Jas du Revest Saint Marin, Robert Morel éditeur, 1965, 229 p.

1966

BRUNHAMMER Yvonne (com.), *Les années 25. Art déco/Bauhaus/Stijl/Esprit Nouveau*, Musée des Arts Décoratifs, Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, 3 mars – 16 mai 1966, Musée des Arts Décoratifs, Paris, 124 p.

DE HILLERIN Jean et BRIAT René, *Styles régionaux architecture – mobilier – décoration. Provence, Flandre, Artois, Picardie, Landes, Pays Basque, Béarn, Alsace, Bretagne*, Paris, Le Rayonnement Français éditeur, Baschet et C^{ie}, coll. Plaisir de France, 1966, 227 p. (1).

DE HILLERIN Jean et BRIAT René, *Styles régionaux. Architecture, mobilier, décoration. I. Provence, Flandre, Artois, Picardie, Landes, Pays Basque Béarn, Alsace, Bretagne*, Paris, Baschet et Cie éditeur, Collection Plaisir de France, 1966, 228 p. (2).

FLORY Thiébaud, *Le mouvement régionaliste français : sources et développements*, Paris, PUF, coll. Travaux et recherches de la Faculté de droit et des sciences économique de Paris, 1966, 131 p.

1967

DE HILLERIN Jean et BRIAT René, *Styles régionaux architecture – mobilier – décoration. Lorraine, Luxeuil, Montbéliard, Franche-Comté, Bresse, Bugey, Savoie, Dauphiné*, Paris, Le Rayonnement Français éditeur, Baschet et C^{ie}, coll. Plaisir de France, 1967, 200 p.

HUYGUE René, *Sens et destin de l'art, de la préhistoire à l'art roman*, Paris, Flammarion, coll. Images et idées, 1967, 284 p. (1).

HUYGUE René, *Sens et destin de l'art, de l'art gothique au XX^e siècle*, Paris, Flammarion, coll. Images et idées, 1967, 286 p. (2).

ZUMTHOR Paul, « Introduction aux problèmes de l'archaïsme » in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1967, n°19, pp. 11 – 26.

1968

ALBIS Jean (d'), « La céramique impressionniste à l'atelier de Paris – Auteuil (1873 – 1885) » in *Les Cahiers de la céramique, du verre et des arts du feu*, n° 41, 1968, Paris, pp. 32 – 44.

BAUDRILLARD Jean, *Le système des Objets*, Paris, Gallimard, 1968, 288 p.

HILLIER Bevis, *Art deco of the 20's and the 30's*, Londres, 1968, 168 p.

LANVERSIN Jean (de), art. « Régionalisme », in *Encyclopedia Universalis*, 1^{ère} éd., vol. 13, Paris, E. U., 1968, pp. 1090 – 1092.

VERDIER Philipe, « Les céramiques de Gauguin » in *Les Cahiers de la céramique, du verre et des arts du feu*, n° 41, Paris, 1968, pp. 45 – 54.

VERONESI Giulia, *Style 1925*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1968, 381 p.

1969

ERNOULD-GANDOUET Marielle, *La céramique en France au XIX siècle*, Paris, Edition de l'amateur, Grund, 1969, 190 p.

LASSALE Hélène (red.), *Céramiques de peintres*, Musée de Peinture et de Sculpture, Place de Verdun, Grenoble, 27 mars – 2 juin 1969, Edition du Musée de Peinture et de Sculpture, Grenoble, 1969, 27 p.

LEIRIS Michel, *Cinq études d'ethnologie*, Paris, Édition Gauthier, Coll. Médiation, 1969, 151 p.

PANOFSKY Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations, Essai sur les « arts visuels »*, Paris, Gallimard, [1955], 1969, 322 p.

RIFF Adolphe « notes d'art populaire » in Riff Adolphe (dir.), *Art populaire de la France de l'est*, Strasbourg, Librairie Istra, 1969, pp. 37 – 47.

1970

DE HILLERIN Jean et BRIAT René, *Styles régionaux architecture – mobilier – décoration*. Champagne, Ardennes, Auvergne, Velay, Périgord, Quercy Languedoc, Bordelais, Paris, Le Rayonnement Français éditeur, Baschet et C^{ie}, coll. Plaisir de France, 1970, 200 p.

FRANCASTEL Pierre, *Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël, 1970, 252 p.

GRIMES K. Mary K. et GERSELL Georgiann (com.), *The Impact of Art deco 1925 – 1940*, The Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, April 20 through may 23, 1970, 1976, Publication of the Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, 1976, 31 p.

1971

CHADEFAUD Michel, *Géographie touristique du Pays basque*, Paris, Eres, Direction départementale des Pyrénées Atlantiques, rapport n° 1, 1971, 78 p.

FOUREST Pierre (com.) et BELFORT Anne-Marie, CAMARD Jean-Pierre (cat.), *L'art de la poterie en France de Rodin à Dufy*, Musée nationale de céramique, Sèvres, juin-octobre 1971, Société des amis du Musée national de la céramique, Sèvres, 1971, 71 p.

GOYENETCHE Eugène, « Ramiro Arrue » in *Bulletin du Musée Basque*, n° 54, 1971, pp. 20 – 24.

HILLIER Bevis (com.), *The world of Art Deco*, Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, juillet - septembre 1971, Londres, Studio Vista, 1971, 224 p.

HOOG Michel, « Peintres et céramistes en France au début du XX^e siècle » in *Les Cahiers de la céramique, du verre et des arts du feu*, n° 50, Paris, 1971, pp. 12 – 18.

RIVIERE Georges-Henri, « Avant propos » in *Statuaire d'art populaire du Châtillonnais*, Musée de Dijon, Palais des Etats de Bourgogne, Dijon, Darantière, 1971, pp. 5 – 7.

TOUTLEMONDE Georges, « Souvenirs sur le céramiste André Metthey 1871-1910 » in *Les Cahiers de la céramique, du verre et des arts du feu*, n° 50, Paris, 1971, pp. 23 – 27.

1972

BOUILLON Jean Paul (com.), *Félix et Marie Bracquemond*, Chartres, mai – septembre 1972, Impression de Montligeon, La Chapelle-Montligeon, n. p.

FOUREST Henri Pierre (com.), *L'art de la poterie de 1880 à 1920*, Musée Adrien Dubouché, Limoges, juillet -octobre 1972, Édition de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1972, n. p.

ROBERT Maurice, *Les Poteries Populaires et les Potiers du Limousin et de la Marche (du XVIII^e siècle à nos jours)*, Paris, Edition Fern, 1972, 275 p.

1973

DE RUDDER Jean-Luc, « Les recherches d'un « chinois » nommé Decœur » *in L'Estampille*, n° 41, avril 1973, pp. 38 – 41.

JANNEAU Guillaume, *Meubles bretons*, Paris, Hachette, coll. L'inventaire régional, 1973, 109 p.

KLEIN Georges (com.), *Céramiques Populaires Alsaciennes*, Musée d'Art Moderne, Strasbourg, 8 février – 1^{er} avril 1973, Musée d'Art Moderne, Strasbourg, 36 p.

SALMON Marie José (com.), *Auguste Delaherche (1857 – 1940)*, Musée départemental de l'Oise, Beauvais, 29 mai – 15 septembre 1973, Beauvais, Imprimerie départementale, 33 p.

1974

ALBIS J. (com.), ALBIS L. (com.), BOUILLON J.P. (com.) et ROMANET C. (com.), *Céramique impressionniste : l'atelier Haviland de Paris Auteuil 1873-1882*, Bibliothèque Forney, Paris, décembre 1974 - février 1974, Société des amis de la bibliothèque Forney, Paris, 1974, n. p.

JANNEAU Guillaume, *Les meubles provençaux*, Paris, Hachette, coll. L'inventaire régional, 1974, 112 p. (1).

JANNEAU Guillaume, *Les meubles basques et béarnais*, Paris, Hachette, coll. L'inventaire régional, 1974, 111 p. (2).

POULET Marcel, *La Poterie traditionnelle de Grès de Puisaye (Basse-Bourgogne)*, Auxerre, Edition Marcel Poulet, 1974, 240 p.

1975

BRUNHAMMER Yvonne, *Le style 1925*, Paris, Baschet & Cie, 1975, 191 p.

SPADEM (ed.), *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture 1919-1925*, Actes du second colloque d'histoire de l'art contemporain, Saint-Étienne, 7 février – 15 février 1974, Centre interdisciplinaires d'études et de recherche sur l'expression contemporaine, Saint-Étienne, 1975, 325 p.

CUISENIER Jean, *L'Art populaire en France (rayonnements, modèles et sources)*, Paris, Arthaud, 1975, 359 p.

DEROUDILLE René (red.), *Madoura hommage à Suzanne Ramié*, Palais Saint-Pierre, Musée des Beaux-Arts, Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1975, 32 p.

DESVALLES André et RIVIERE Georges-Henri, *Arts populaires des pays de France*, Paris, Joël Cuenot, 1975, 205 p.

ROCHER-JAUNEAU Madeleine (red.), *Les recherches de Paul Beyer de 1907 à 1931*, Palais Saint-Pierre, Musée des Beaux-Arts, Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1975, 14 p.

VERDET André (red.), *Madoura. Hommage à Suzanne Ramié, créations céramiques*, Palais Saint-Pierre, Musée des Beaux-Arts, Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1975, n. p.

VEYRIN Philippe, *Les Basques, de Labourd, de Soule et de Basse Navarre, leur histoire et leur tradition*, Paris, Arthaud, 1975, 366 p.

1976

ANONYME, « René Buthaud » in *ABC*, n° 38, avril 1976, pp. 10 – 11.

ALBIS Jean (d'), *Ernst Chaplet, un céramiste art nouveau 1835-1909*, Paris, Les Presses de la Connaissance, coll. Témoins et Témoignages, 1976, 124 p. (1).

ALBIS Jean (d'), « Ernest Chaplet » in *Connaissance des Arts*, mai 1976, n° 291, n. p. (2).

BRUNHAMMER Yvonne (com.) et BIZOT Chantal (com.), *Cinquantenaire de l'exposition de 1925*, Musée des arts décoratifs, Paris, octobre 1976 – février 1977, Musée des arts décoratifs, Paris, 1976, 165 p.

BRUNHAMMER Yvonne, *1925*, Paris, Les Presses de la connaissance, 1976, 231 p.

GERVAIS Michel, JOLLIVET Marcel et TAVERNIER Yves, *Histoire de la France rurale, La fin de la France paysanne : de 1914 à nos jours*, tome IV, Paris, Seuil, coll. univers historique dirigée par Georges Duby et Armand Wallon, 1976, 666 p.

GLUCK Denise et RIVIERE Georges-Henri, *Arts populaires des pays de France, II Arts appliqués motifs et styles*, Paris, Joël Cuénot éditeur, 1976, 208 p.

DU PASQUIER Jacqueline (réd.), *Céramiques de René Buthaud*, Hôtel de Lalande, Bordeaux, 1976, Musée des arts décoratifs, Bordeaux, 1976, 168 p.

JACOB Alain, « Art Déco » in *ABC*, n° 44, octobre 1976, pp. 19 – 30. (1).

JACOB Alain, « Meubles et objets Art déco » in *ABC*, octobre 1976, pp. 19 – 57. (2).

KLEIN Georges, *Arts et traditions populaires d'alsace. La maison rurale et l'artisanat d'autrefois*, Colmar, Édition Alsatia, Collection « Prestige de l'Alsace, 1976, 255 p.

PELICHET Edgar et DUPERREX Michèle, *La céramique Art Nouveau*, Lausanne, Edition du Grand Pont, 1976, 208 p.

STANY-GAUTHIER Joseph, *La connaissance des meubles régionaux Français : Evolution et caractéristiques*, Paris, Edition Charles Moreau, 1976, 275 p.

TARDIEU Suzanne, *Le Mobilier rural traditionnel*, Paris, Flammarion, 1976, 216 p.

1977

ELIADE Mircea, *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1977, 186 p.

GALTIER Charles et ROUQUETTE Jean-Maurice, *La Provence et Frédéric Mistral au Museon arlaten*, Arles, Joël Cuenot, 1977, 111 p.

OLIVER Lucile, *Mobilier breton*, Paris, Charles Massin, 1977, 80 p.

MANNONI Edith et BIJOT Chantal, *Mobilier 1900-1925*, Paris, Edition Charles Massin, 1977, 79 p.

STANY-GAUTHIER Joseph, *La Connaissance des styles dans le mobilier*, Paris, Baudouin, 1977, [1947], 282 p.

1978

ANQUETIL Jacques et VIVIEN Daniel, *La Poterie*, Paris, Dessain et Tolra, 1978, 219 p.

BONNET Claude, *Les faïences patronymiques*, Paris, Les Editions de l'Antiquaire, 1978, n. p.

FAVIÈRE Jean (com.), *Grès traditionnels d'Alsace et d'ailleurs...*, Musée Alsacien, Strasbourg, 17 juin – 1 octobre 1978, Edition du Musée Alsacien, Strasbourg, 1978, 79 p.

MOULIN Raymonde, « La genèse de la rareté artistique » in *Ethnologie Française*, 1978, n° 2 et 3, pp. 241 – 245.

1979

BOURDIEU Pierre, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Les Édition de Minuit, 1979, 670 p.

LEACH Bernard, *Le livre du potier*, Paris, Dessain et Tolra, [1961], 1979, 297 p.

TABURET Marjatta, *La faïence de Quimper*, Paris Édition Sous le vent, 1979, 143 p.

1980

BIDART Pierre, « Présentation : Politique, culture et science » in Pierre Bidart (dir.) *La nouvelle société Basque. Ruptures et changements*, Paris, L'Harmattan, 1980, pp. 5 – 18. (1).

BIDART Pierre, « Langue et idéologie » in Pierre Bidart (dir.) *La nouvelle société Basque. Ruptures et changements*, Paris, L'Harmattan, 1980, pp. 159 – 184. (2).

CUISENIER Jean, « Introduction » in Jean Cuisenier (com.), *Hier pour demain : arts, traditions et patrimoine*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 13 juin – 1^{er} septembre 1980, Édition de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1980, pp. 9 – 22.

FAY-HALLE Antoinette (com.), *Théodore Deck*, Musée Cantini, Marseille, janvier – février, Musée Cantini, Marseille, 1980, 69 p.

FORESTIER Sylvie, « L'image du paysan au XIX^e siècle » in *Hier pour demain : arts, traditions et patrimoine*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 13 juin – 1^{er} septembre 1980, Édition de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1980, pp. 78 – 85.

JANNEAU Guillaume, *Le meuble populaire français*, Paris, Berger-Levrault, 1980, [1977], 319 p.

JAOUL Martine et POUCHELLE Marie-Christine, « Un regard déjà ethnographique » in Jean Cuisenier (com.), *Hier pour demain*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 13 juin – 1^{er} septembre 1980, Edition de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1980, pp. 27 – 28.

JOANNIS Claudette, « Vision du berger au XVIII^e siècle » in Jean Cuisenier (com.), *Hier pour demain*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 13 juin – 1^{er} septembre 1980, Edition de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1980, pp. 29 – 32.

LOUX Françoise, « Rituels et traditions » in Jean Cuisenier (com.), *Hier pour demain*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 13 juin – 1^{er} septembre 1980, Edition de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1980, pp. 136 – 137.

MARCEL-DUBOIS Claude, « Les grandes collectes du XIX^e siècle sur la musique et les chansons traditionnelles » in Jean Cuisenier (com.), *Hier pour demain*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 13 juin – 1^{er} septembre 1980, Edition de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1980, pp. 143 – 144.

MARTINET Chantal, « Le paysan, personnage littéraire » in Jean Cuisenier (com.), *Hier pour demain*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 13 juin – 1^{er} septembre 1980, Edition de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1980, pp. 99 – 100.

MORRESTIER Alain, « Champfleury : Le réalisme et l'image populaire » in *Hier pour demain*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 13 juin – 1^{er} septembre 1980, Edition de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1980, pp. 122 – 123.

NOËL Marie-France, « Les premiers musées d'ethnographie » *in* Jean Cuisenier (com.), *Hier pour demain*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 13 juin – 1^{er} septembre 1980, Edition de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1980, p. 146.

OLIVER Lucile, *Reconnaître les styles régionaux*, Paris, Edition Charles Massin, 1980, 120 p.

ORPUSTAN Jean-Baptiste, « Rôle et pouvoir de l'Eglise » *in* Pierre Bidart (dir.), *La nouvelle société Basque. Ruptures et changements*, Paris, L'Harmattan, 1980, pp. 108 – 158.

OSTROWETSKY Sylvia et BORDREUIL Jean-Samuel, *Le néo-style régional*, Paris, Dunod, coll. Espace et architecture, 1980, 184 p.

ROULLOT J. Michel, *Les faïences artistiques de Quimper aux XVIII et XIX siècles*, Lorient, Art Média Édition, 1980, 125 p.

TENEZE Marie-Louis, « Collectes de littérature orale : contes » *in* Jean Cuisenier (com.), *Hier pour demain : arts, traditions et patrimoine*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 13 juin – 1^{er} septembre 1980, Édition de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1980, pp. 127 – 128.

TRICORNOT Marie-Chantal (de), « De l'idée celte au roman paysan : Georges Sand » *in* Jean Cuisenier (com.), *Hier pour demain : arts, traditions et patrimoine*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 13 juin – 1^{er} septembre 1980, Édition de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1980, pp. 74 – 77.

TRONCHET Jean-René, « La Révolution française une mutation différée et un infléchissement réussi » *in* Jean Cuisenier (com.), *Hier pour demain : arts, traditions et patrimoine*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 13 juin – 1^{er} septembre 1980, Edition de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1980, pp. 48 – 53.

1981

ANONYME, *Jean et Jacqueline Lerat*, Maison de la culture, Bourges, octobre – novembre 1981, Maison de la culture, Bourges, 68 p.

DUFOURNET Paul-Henri, *L'art populaire en Savoie, un territoire, une société, des expressions à la fois locales et universelles*, Le Puy-en-Velay, Christian Bonneton, 1981, 261 p.

MCKIRDY Kristin, *Émile Lenoble céramiste de grand feu 1875-1940*, Paris, maîtrise, Paris IV, ss. la direction de B. Dorival, 1981, 259 p.

PILLET Marc, « Le "style Vallauris" » in *La revue de la céramique et du verre*, n° 1, décembre 1981, pp. 30 – 31.

PLIVER Lucile, *Mobilier Auvergnat*, Paris, Charles Massin, 1977, 80 p.

1982

ANONYME, *Faïences et Poteries. Faïences et Poteries de Nantes et sa région*, Exposition permanente, Musée d'art populaire régional, Château des Ducs de Bretagne, Nantes, 1982, 158 p.

BONY Anne (dir.), *Les Années 50*, Paris, Edition du Regard, 1982, 571 p.

CORAJOURD Michel, « Le paysage c'est l'endroit où le ciel et la terre se touche » in François Dagognet (dir.), *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, Lyon, Edition Champ Vallon, Seyssel, coll. Milieux, pp. 37 – 51.

DAGOGNET François, GUERY François et MARCEL Odile, « Mort et résurrection du paysage » in François Dagognet (dir.), *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, Lyon, Edition Champ Vallon, Seyssel, coll. Milieux, pp. 25 – 35.

PILLET Marc, *Potiers et poteries populaires en France*, Paris, Dessain et Tolra, 1982, 205 p.

PREAUD Tamara et GAUTHIER Serge, *La céramique art du XX siècle*, Paris, Edition Vilo, 1982, 214 p.

RACINE Michel, « Du paysage rustique ou de la dynamique de l'entre-deux » in François Dagognet (dir.), *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, Lyon, Edition Champ Vallon, Seyssel, coll. Milieux, pp. 55 – 65.

SCHAPIRO Meyer, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1982, 443 p.

WICKMANN Siegfried, *Japonisme*, Paris, Editions du Chêne et Hachette, 1982, 431 p.

1983

BACHOLLET Raymond (com.) et BORDET Daniel (com.), *Paul Irribe, précurseur de l'Art déco, 1883-1935*, Bibliothèque Forney, Paris, 6 octobre – 31 décembre 1983, Bibliothèque Forney, Paris, 1983, 136 p.

BRETELL Richard R. et Caroline B., *Les peintres et le paysan au XIX^e siècle*, Genève, Skira, 1983, 167 p.

DUTCKO Jean Jacques (gal.), *Edouard Cazaux*, Paris, Galerie Jean Jacques Dutcko, 21 décembre 1983 – 11 février 1984, Galerie Jean Jacques Dutcko, Paris, 1983, n. p.

FRAY Gisèle (com.) et DARRIEULAT Francis (com.), *La Poterie landaise d'hier et d'aujourd'hui*, Archives départementales des Landes, Mont-de-Marsan, février – avril 1983, Archives départementales des Landes, Mont-de-Marsan, 1983, 17 p.

HUBSHER Ronald, « La France paysanne : réalité et mythologie » in Yves Lequin (dir.), *Histoire des Français (XIX^e – XX^e siècles)*, t. II, La Société, Paris, Paris, Armand Colin, 1983.

HOBSBAWM Éric, « La production de masse des traditions » in Éric Hobsbawm et Terence Ranger, *L'Invention de la tradition*, Cambridge, Edition Amsterdam, 1983, pp. 279 – 324.

KLEIN Georges (com.), *Faïences populaires lorraines en usage en Alsace Sarreguemines, Saint-Clément, Niderviller, Lunéville, Sierck*, Musée Alsacien, Strasbourg, 29 mai – 25 novembre 1984, Impression Mayennaise, 1984, 71 p.

LABORDE Pierre, *Le Pays basque d'hier et d'aujourd'hui*, Bayonne, Elkar, 1983, 390 p.

LAJOIX Anne, *La céramique en France 1925-1947*, Paris, Edition sous le vent, 1983, 195 p.

MORGAN Pris, « La quête du passé Gallois à l'époque romantique » in Éric Hobsbawm et Terence Ranger, *L'Invention de la tradition*, Cambridge, Edition Amsterdam, 1983, pp. 55 – 115.

VELASCO PARRA Isabel, *Artistes et artisans du décor. La Société des Artistes Décorateurs 1901 – 1930*, mémoire de maîtrise sous la direction de Bruno Foucard, UFR d'histoire de l'art Paris X Nanterre, 1983, 2 volumes.

WEBER Eugène, « La fin des terroirs, La modernisation de la France rurale (1870-1914) » in Yves Lequin (dir.), *Histoire des Français (XIX^e – XX^e siècles)*, t. II, La Société, Paris, Armand Colin, 1983.

1984

CAMARD Florence, « Un céramiste et un sculpteur : Edouard Cazaux » in *ABC*, n° 229, février 1984, pp. 35 – 42.

CARTIER Jean, « Une dynastie de céramistes – sculpteurs : Les Greber » in *ABC*, n° 230, mars 1984, pp. 19 – 46. (1).

CARTIER Jean, « Une dynastie de céramistes – sculpteurs : Les Greber » in *ABC*, n° 231, avril 1984, pp. 19 – 46. (2).

DRIEU LA ROCHELLE Pierre, *Gilles*, Paris, Gallimard, 1984, [1939], 683 p.

ESPAGNET Françoise, « André Metthey et les peintres fauves » in *La Revue de la Céramique et du verre*, n° 19, novembre – décembre 1984, pp. 19 – 22.

KLEIN Georges (com.), *Paul Beyer potier 1873-1945*, Musée Alsacien, Strasbourg, décembre 1984 – février 1985, Musée Alsacien, Strasbourg, 1984, 35 p. (1).

KLEIN Georges (com.), *Faïences populaires lorraines en usage en Alsace Sarreguemines, Saint-Clément, Niderviller, Lunéville, Sierck*, Musée Alsacien, Strasbourg, 29 mai – 25 novembre 1984, Musée Alsacien, Strasbourg, 1984, 71 p. (2).

MAURICE – TRESH Etienne, « Charles Splinder : L'Alsace et l'Art Nouveau » in *ABC*, n° 231, avril 1984, pp. 11 – 48.

POULET Marcel, « Grès traditionnels de Puisaye » in *L'Estampille*, n° 166, février 1984, pp. 12 – 22.

ROULOT Michel, « Quimper, trois siècles de faïence » in *La Revue de la Céramique et du verre*, n° 19, novembre – décembre 1984, pp. 15 – 18.

WHIFFEN Marcus et BREEZE Carla, *Pueblo deco. The Art Deco Architecture of the Southwest*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1984, 125 p.

1985

BAUDRILLARD Jean, « Régionalisme » in *Encyclopedia Universallis*, vol. 12, 2^{ième} éd., Paris, E. U., 1985, pp. 424 – 426.

BEFORT Paul-André et GASTEBOIS Fernand, *Henri Loux 1873 – 1907. Il a mis l'Alsace dans nos assiettes*, Strasbourg, Edition des dernières nouvelles d'Alsace, collection Kaléidoscope d'Alsace, 1985, 39 p.

BELMONT Nicole, art. « Folklore » in *Encyclopedia Universalis*, vol. 14, 2^{ième} éd., Paris, E. U., 1985, pp. 519 – 526.

BONY Anne (dir.), *Les Années 1940*, Paris, Édition du Regard, 1985, 811 p.

CLEMENT René, « Les grès d'Ernest Chaplet » in *L'Estampille*, n° 187, décembre 1985, pp. 46 – 53.

CLEMENTY François, « La vérité - l'image : imitation, représentation, signification » in *L'imitation, aliénation ou source de liberté*, Paris, La documentation française, Rencontres de l'Ecole du Louvre, 1985, pp. 49 – 62.

CUISENIER Jean, « Populaire » in *Encyclopedia Universalis*, vol. 18, 2^{ième} éd., Paris, E. U., 1985, pp. 600 – 604.

DOMENACH Jean-Marie, « Imitation et modernité » in *L'imitation, aliénation ou source de liberté*, Paris, La documentation française, Rencontres de l'Ecole du Louvre, 1985, pp. 11 – 18.

LE COUEDIC Daniel et TROCHET Jean – René, *Bretagne, L'architecture rurale française, Corpus des genres, des types et des variantes*, Paris, Musée des arts et traditions populaires, Berger – Levrault éditeur, 1985, 238 p.

LEDUC-ADINE Jean-Pierre, « Réalisme et imitation au XIX^e siècle » in *L'imitation, aliénation ou source de liberté*, Rencontres de l'École du Louvre, Paris, La documentation française, 1985, pp. 241 – 248.

OISE MUSÉ DÉPARTEMENTAL (cat. éd.), *Pierre Pissareff, 50 ans de poterie dans le Pays de Bray 1931-1981*, Musée départemental de l'Oise, Beauvais, octobre 1985, Musée départemental de l'Oise, Beauvais, 1985, 55 p.

POULOT Dominique, « Naissance du document historique » in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, juillet – septembre 1985, p. 424.

ROSALTO Guy, « Le plaisir de l'imitation » in *L'imitation, aliénation ou source de liberté*, Rencontres de l'École du Louvre, Paris, La documentation française, 1985, 1985, pp. 19 – 28.

SANDOR Kathy, *Albert Anker, faïences, en collaboration avec Théodore Deck*, Lausanne, Marguerat, 1985, 110 p.

SELVAFOLTA Ornella, *Le Mobilier Art déco*, Paris, Larousse, Collection Arts et styles, 1985, 79 p.

1986

ANGRAND Pierre, *Histoire des musées de province au XIX siècle*, Paris, Édition Le Cercle d'or, 1986, 136 p.

ARPAL POBLADOR Jesus, « Institutions. Organisations sociales et relations de classe. De la société traditionnelle à la société industrielle » in *Société, politique, culture en Pays basque*, Pierre Bidart (dir.), Christian Desplat (dir.) et Pierre Laborde (dir.), Donostia, Elkar, 1986, pp. 5 – 44.

BLOTTIERE-DERRIEN Sylvie, *René Quillivic (1879 – 1969)*, thèse de troisième cycle, Université de Haute-Bretagne, Rennes II, 1986. (1).

BLOTTIERE-DERRIEN Sylvie, « La sculpture, de l'heureuse adaptation à l'invention » » in *Modernité et Régionalisme 1918-1945, Bretagne 1918-1945*, Liège, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1986, pp. 45 – 51. (2).

BERCE Françoise, « Arcisse de Caumont et les sociétés savantes » in *Les lieux de mémoire, La Nation*, t. II, Pierre Nora (dir.), Paris, Gallimard, Bibliothèque illustrée des images, 1986, pp. 532 – 567.

BIDART Pierre, « Architecture et société. Invention et diffusion du néo style basque » in *Société, politique, culture en Pays basque*, Pierre Bidart (dir.), Christian Desplat (dir.) et Pierre Laborde (dir.), Donostia, Elkar, 1986, pp. 133 – 152. (1).

BIDART Pierre, « Peru Abarca : espace imaginaire et paradigme perdu » in *La production sociale des espaces*, Edition de l'UPPA, 1986, pp. 27 à 47. (2).

BORSI Franco, *L'ordre monumental Europe 1929-1939*, Paris, Hazan, 1986, 207 p.

CABANNE Pierre, *Encyclopédie Art Déco*, Paris, Somogy, 1986, 276 p.

CHASLIN François, « Ni boche, ni bolchevik, le régionalisme français » in *Modernité et Régionalisme 1918-1945, Bretagne 1918-1945*, Liège, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1986, pp. 10 – 14.

CHASTEL André, « La notion de patrimoine » in *Les lieux de mémoire, La Nation*, t. II, Pierre Nora (dir.), Paris, Gallimard, Bibliothèque illustrée des images, 1986, pp. 405 – 450.

DANIOU Patrick, *Potiers et Poteries de la Haute Saintonge et de l'Augoumois méridional du XIX siècle à nos jours*, Jonzac, Publication de l'Université Francophone d'été, 1986, 104 p.

EPRON Jean-Pierre, « L'enseignement régional » in *Modernité et Régionalisme 1918-1945, Bretagne 1918 – 1945*, Liège, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1986, pp. 177 – 180.

ESPAGNET François, « René Buthaud » in *La revue de la céramique et du verre*, n° 28, mai/juin 1986, pp. 23 – 27.

ESPAGNET Françoise et DU RUSQUEC Claire, « Regards sur Vallauris » in *La Revue de la céramique et du verre*, n° 29, juillet/août 1986, pp. 12 – 39.

FRASQUET J. C. (red.), HECKENBENNER D. (red.) et LOUDEE-LACOMBE C. (red.), *250^{ième} anniversaire de la manufacture de Niderviller. Figurines de faïence et de porcelaine*

(XVIII siècle), Musée du Pays de Sarrebourg, Sarrebourg, 20 juin 1986 – 14 septembre 1986, Edition du Musée du Pays de Sarrebourg, Sarrebourg, 104 p.

GUIOMAR Jean – Yves, *Les historiens bretons au XIX^e siècle. Le bretonisme*, thèse présentée sous la direction de Monsieur le Professeur Michel Denis, Université de Haute-Bretagne, Rennes II, 1986.

KLEIN Jean Pierre (com.), *Histoire et histoires, Faïences de Sarreguemines 1800 – 1939*, collection Bolender, Musée historique de Strasbourg, Strasbourg, 21 mars – 1^{er} juin 1986, Musée historique de Strasbourg, Strasbourg, 1986, 115 p.

LABORDE Pierre, « Ruralité et industrialisation » in *Société, politique, culture en Pays basque*, Pierre Bidart (dir.), Christian Desplat (dir.) et Pierre Laborde (dir.), Donostia, Elkar, 1986, pp. 45 – 82.

LE BIHAN René, « Images bretonnes, sortilèges du kaléidoscope » in *Modernité et Régionalisme 1918-1945, Bretagne 1918-1945*, Liège, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1986, pp.15 – 29. (1).

LE BIHAN René, « Le défi des arts appliqués : pensée bretonne, formes modernes » in *Modernité et Régionalisme 1918-1945, Bretagne 1918-1945*, Liège, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1986, pp. 125 – 144. (2).

LE COUEDIC Daniel, « Audaces et hésitations d'un militant : James Bouillé » in *Modernité et Régionalisme 1918-1945, Bretagne 1918-1945*, Liège, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1986, pp. 79 – 87.

LESUR, TARDY, CAPRON et KOSTANDA, « Vallauris : Une capitale de la céramique » in *ABC*, n° 255, juillet – août 1986, pp. 28 – 44.

MEHAULT Jean (com.) et JOUBEAUX Henri (red.), *Les Petits Bretons ont la vie dure. Ou la longue histoire des faïenceries de Quimper*, Musée de Bretagne, Rennes, 25 juin – 29 décembre 1986, Rennes, 22 p.

NORMER Peter, *La nouvelle céramique*, Paris, Flammarion, 1986, 153 p.

SCOTTEZ – DE WANBRECHIES Annie, « Au Musée des Beaux-Arts de Lille, le renouveau de Sèvres » in *L'Estampille*, n° 194, août 1986, pp. 28 – 33.

THORNTON Peter (dir.), *L'époque et son style, la décoration intérieure 1620-1920*, Paris, Flammarion, 1986, 408 p.

1987

BECQUART Geneviève, « La création céramique du Second Empire à l'Art Nouveau » in *L'Estampille*, n° 202, avril 1987, pp. 26 – 30.

BONY Anne (dir.), *Les Années 1930*, Paris, Edition du Regard, 1987, 1380 p.

BRUNHAMMER Yvonne et DELAPORTE Guillemette, *Les styles des années 1930 à 1950*, Paris, Les éditions de l'illustration, Baschet et Cie, coll. Les Grands Styles, 1987, 189 p.

BRUNHAMMER Yvonne, « Du côté des arts décoratifs » in *Cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, Paris, 13 mai – 30 août 1987, Paris, Institut français d'architecture, 1987, pp. 434 – 439.

CAMARD Jean-Pierre, *Henri Simmen (1879 – 1963) céramiste novateur*, Paris, ABC Décor, 1987, n. p.

COLLET Isabelle, « Les premiers musées d'ethnographie régionale en France » in *Muséologie et ethnographie*, Paris, Réunion des Musées nationaux, coll. Notes et documents des musées de France, 1987, pp. 68 – 99. (1).

COLLET Isabelle, « Le monde rural aux expositions universelles de 1900 et 1937 » in *Muséologie et ethnographie*, Paris, Réunion des Musées nationaux, coll. Notes et documents des musées de France, 1987, pp. 100 – 139. (2).

DALPAYRAT André, « Pierre-Adrien Dalpayrat 1844 – 1910 » in *La Revue de la céramique et du verre*, n° 32, janvier – février 1987, pp. 16 – 21.

ESPAGNET François, « Edouard Cazaux Sculpteur Céramiste » in *La Revue de la céramique et du verre*, n° 35, juillet – août 1987, pp. 16 – 23.

LEMOINE Bertrand, « Préface » in *Cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, Paris, 13 mai – 30 août 1987, Paris, Institut français d'architecture, 1987, pp. 11 – 23. (1).

LEMOINE Bertrand et RIVOIRARD Philippe, *L'architecture des années 1930*, Paris, La Manufacture, 1987, 251 p. (2).

LIDOVICKI Danilo, « Projets et concours » in *Cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, Paris, 13 mai – 30 août 1987, Paris, Institut français d'architecture, 1987, pp. 44 – 65.

MARTINET Chantal, « L'objet ethnographique est un objet historique » in *Muséologie et Ethnologie*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, coll. Notes et documents des musées de France, 1987, pp. 31 – 36.

MCKIRDY Kristin, « Émile Lenoble et la céramique française du début du XX siècle » in *La Revue de la céramique et du verre*, n° 37, novembre – décembre 1987, pp. 16 – 23.

MONNIER Gérard, « A la rencontre du métier et du dialecte » in *L'art en Europe. Les années décisives 1945 – 1953*, Skira, Musée d'art moderne de Saint-Étienne, 1987, pp. 54 – 58.

NERET Gilles, *L'art des années 1930*, Paris, Seuil, 1987, 288 p.

PHILIPPE Louise, « Le mobilier Art déco de l'Exposition de 1937 » in *L'Estampille*, n° 200, février 1987, pp. 28 – 35.

PINCHON Jean-François, « La conception et l'organisation de l'exposition » in *Cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, Paris, 13 mai – 30 août 1987, Paris, Institut français d'architecture, 1987, pp. 36 – 43.

REBERIOUX Madeleine, « L'Exposition de 1937 et le contexte politique des années 1930 » in *Cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, Paris, 13 mai – 30 août 1987, Paris, Institut français d'architecture, 1987, pp. 26 – 29.

SARGOS Jacques et DU PASQUIER Jacqueline, *René Buthaud*, Bordeaux, L'Horizon Chimérique, 1987, 158 p.

VAN DE LEMME A., *Art deco Style*, Paris, Nathan, 1987, 127 p.

VEILLARD Jean-Yves (com.), *Adolphe Coigneraï, créateur, ébéniste, industriel Rennes 1900*, Musée de Bretagne, Rennes, 20 octobre – 14 décembre 1987, Publication du Musée de Bretagne, Rennes, 48 p.

VIGATO Jean-Claude, « Le Centre régional, le Centre Artisanal, et le Centre rural », in *Cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, Paris, 13 mai – 30 août 1987, Paris, Institut français d'architecture, 1987, pp. 268 – 279. (1).

VIGATO Jean-Claude, « Exposition et positions architectoniques », in *Cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, Paris, 13 mai – 30 août 1987, Paris, Institut français d'architecture, 1987, pp. 336 – 347. (2).

1988

BARRÉ-DESPOND Arlette, *Jourdain. Frantz 1847 – 1935. Francis 1876 – 1958. Frantz-Philippe 1906*, Paris, Edition du Regard, 1988, 412 p.

BECKER Howard S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, Série Art, Histoire, Société, 1988, 379 p.

BOUILLON Jean-Paul, *Le Journal de l'art déco 1903-1940*, Genève, Skira, 1988, 271 p.

BUSSIÈRE Eric, GRISET Pascal, BOUNEAU Christophe, WILLIOT Jean-Pierre, *Industrialisation et sociétés en Europe occidentale (1880 – 1970)*, Paris, Armand Colin, 1988, 395 p.

CALLOWAY Stephen, *L'époque et son style, La décoration intérieure au XX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1988, 407 p.

CHADEFAUD Michel, *Aux origines du tourisme dans les Pays de l'Adour (du mythe à l'espace, un essai de géographie historique)*, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, coll. Cahiers de l'université, Numéro spécial, 1988, 1010 p.

CLEMENT Marcel, « Étonnants grès bleus de Puisaye » in *L'Estampille*, n° 220, décembre 1988, pp. 50 – 58.

DELOUCHE Denise, *Les Peintres et le paysan breton*, Moulin du Perret, Edition URSA, 1988, 216 p.

DU RUSQUEC Claire, « Regards vers l'Alsace » in *La Revue de la céramique et du verre*, n° 39, mars – avril 1988, pp. 14 – 21.

FRANCASTEL Pierre, *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1988, [1956], 293 p.

GLUCK Denise, *Styles basques et néo-basques dans le mobilier*, Bayonne, Edition du musée basque, 1988, 11 p.

GOLDWATER Robert, *Le primitivisme dans l'art moderne*, Paris, PUF, 1988, 294 p.

KLEIN Georges, « Paul Beyer, potier 1873 – 1945 » in *La Revue de la céramique et du verre*, n° 39, mars – avril 1988, pp. 38 – 40.

LACAMBRE Geneviève, « Sources du Japonisme au XIX^e siècle » in Galeries nationales du Grand Palais (Paris) et Musée national d'art occidental (Tokyo), *Le Japonisme*, Paris, Edition de la Réunion des musées nationaux, 1988, pp. 22 – 32.

LAJOIX Anne et MOINET Eric, *Jean Mayodon (1893-1967)*, Musée Déchelette, Roanne, 15 septembre - 15 décembre 1988, Musée Déchelette, Roanne, 1988, 45 p.

LE STUM Philippe, « Du Petit Breton aux Arts décos : mouvement breton et arts appliqués » in Jean Cuisenier (dir.), *Destins d'objets*, Paris, La Documentation française, coll. Etudes et travaux – Ecole du patrimoine, 1988, pp. 403 – 416.

MABUCHI Ahiho, « Japonisme et naturalisme » in Galeries nationales du Grand Palais (Paris) et Musée national d'art occidental (Tokyo), *Le Japonisme*, Paris, Edition de la Réunion des musées nationaux, 1988, pp. 34 – 46.

PELICHET Edgar, *La céramique Art Déco*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1988, 199 p.

POMAREDE Vincent, « Étienne Moreau-Nélaton (1859 – 1927) et l'Art populaire » in Jean Cuisenier (dir.), *Destins d'objets*, Paris, La Documentation française, coll. Etudes et travaux – Ecole du patrimoine, 1988, pp. 115 – 123.

TAKASHIMA Shûji, « Problèmes du japonisme » in Galeries nationales du Grand Palais (Paris) et Musée national d'art occidental (Tokyo), *Le Japonisme*, Paris, Edition de la Réunion des musées nationaux, 1988, pp. 16 – 21.

1989

BAYER Patricia, *Art Déco Le Livre, Le style art déco 1920-1940*, Paris, Thames & Hudson, 1989, 192 p.

BONY Anne (dir.), *Les Années 1920*, Paris, Edition du Regard, 1989, 1272 p.

BRUNHAMMER Yvonne, « Les deux voies de l'Art déco » in *L'Art Déco en Europe. Tendances décoratives dans les arts appliqués vers 1925*, Palais des Beaux Arts, Bruxelles, 3 mars – 28 mai 1989, Société des expositions du Palais des beaux arts, Bruxelles, 1989, 283 p. (1).

BRUNHAMMER Yvonne (com.), *Edouard Cazaux, céramiste et sculpteur*, Cauneilles 1889 – 1974 La Varenne, Musée de Saint-Maur, Saint-Maur, 7 octobre – 17 décembre 1989, catalogue édité par la ville de Saint-Maur et les Ateliers d'art, Saint-Maur, 1989, 94 p. (2).

DUNCAN Alastair, *Art Déco*, Paris, L'univers de l'art, 1989, 215 p.

EPRON Jean-Pierre, « De l'éclectisme au régionalisme. La Société Centrale et les Sociétés régionales d'architectes » in Bernard Haumont (dir.), *Architecture moderne en province*, Les cahiers de la recherche architecturale, n° 24 – 25, 1989, Édition Parenthèses, pp. 8 – 14.

ESPAGNET Françoise, « Louis Delachenal, (1897 – 1966) Chercheur et créateur » in *La Revue de la Céramique et du verre*, n° 44, janvier – février 1989, pp. 20 – 25.

GUICHARNAUD Hélène, « L'Art de chiner au XIX^e siècle » in *L'Estampille. L'objet d'art*, n° 231, décembre 1989, pp. 84 – 91.

J. F. B., « Paris, capitale du marche de l'Art déco » in *L'Estampille. L'objet d'art*, n° 231, décembre 1989, pp. 43 – 53.

KLEIN Georges, *Poteries populaires en Alsace*, Strasbourg, Édition du Bastberg, 1989, 285 p.

LE COUEDIC Daniel, « Le salut au drapeau des architectes bretons » in Bernard Haumont (dir.), *Architecture moderne en province*, Les cahiers de la recherche architecturale, n° 24 – 25, 1989, Édition Parenthèses, pp. 15 – 23.

LUGINBUHL Yves, *Paysages : textes et représentations du siècle des Lumières à nos jours*, Lyon, Edition de la Manufacture, 1989, 267 p.

MC FADDEN David, « Deux siècles de style français » in Catherine Arminjon (dir.) *L'Art de vivre, 200 ans de création en France, 1789 – 1989*, Paris, Flammarion, 1989, pp. 13 – 41.

PRAVOSLA Rada, *Les techniques de la céramique*, Paris, Grund, coll. Techniques d'art, 1989, 206 p.

POULET Marcel, *Poteries et potiers de Malicorne (Sarthe), grès terres vernissées*, Merry-La-Vallée, Marcel Poulet éditeur, 1989, 140 p.

1990

BERNARD Héliane, *La Terre toujours réinventée : La France rurale et les peintres 1920-1955*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, 339 p.

BOUTONNET C., BRUNHAMMER Yvonne et CAMARD Florence, *Edouard Cazaux, céramiste et sculpteur*, Galerie L'Arc en Seine, Paris, 17 mai – 30 juin 1990, Edition L'Arc en Seine, Paris, 1990, n. p.

BRIS DU REST Erwan (le), « Alfred Beau et la noce bretonne, céramiste et muséographe » in *Quimper, trois siècles de faïence : 1690 – 1990, Musée des beaux-arts*, André Cariou (com.), Quimper, 5 mai – 30 septembre 1990, Edition Ouest France, Rennes, pp. 130 – 133.

BRUNHAMMER Yvonne et TISE Suzanne, *Les artistes décorateurs 1900-1942*, Paris, Flammarion, 1990, 285 p.

CADAYE Jacques, *Poteries et Potiers de Garos et Bouillon, une ancienne industrie artisanale et familiale en Béarn*, Les Cahiers du Musée du Mais, n° 1, Château de Laas, Biarritz, 1990, 95 p.

CAHN Laurent, *Vierges et saints. Les statuettes en faïence de Quimper*, Imprimerie A. Bargain, Quimper, 1990, 159 p.

CARIOU André, « Alfred Beau et la peinture » in *Quimper, trois siècles de faïence : 1690 – 1990, Musée des beaux-arts*, André Cariou (com.), Quimper, 5 mai – 30 septembre 1990, Edition Ouest France, Rennes, pp. 120 – 128.

CERTEAU Michel (de), *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, [1980], 349 p.

DEFORGE Yves, *L'œuvre et le produit*, Seyssel, Edition Champ Vallon, coll. Milieux, 1990, 141 p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image, Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Editions de Minuit, 1990, 332 p.

FAVELAC Pierre-Marie, DUPUIS Philippe et SMITH Patrick, *Poteries rustiques*, Paris, Charles Massin, 1990, 64 p.

FORESTIER Sylvie et MERET Meyer, *Les céramiques de Chagall*, Albin Michel, Paris, 1990, 186 p.

FORNE José, *Euskadi. Nation et Idéologie*, Paris, Edition du CNRS, 1990, 190 p.

GASTOU Yves (gal.), *Les grès de Sèvres au XX^e siècle*, Galerie Yves Gastou, Paris, 17 mai – 9 juin 1990, Galerie Yves Gastou, Paris, 1990, n. p.

GLUCK Denise (com.), *Le meuble régional en France*, Musée national des arts et traditions populaires, Paris, 19 octobre 1990 – 25 février 1991, Edition de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1990, 189 p.

GOODMAN Nelson, *Langages de l'art*, Nîmes, Edition Jacqueline Chambon, 1990, [1970], 312 p.

GUINDANI Silvio et DOEPPER Ulrich, *Architecture vernaculaire. Territoire, Habitat et Activités productrices*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, collection Architecture, 1990, 218 p.

HENRIOT Joseph, *Mémoires d'un faïencier quimpérois*, Quimper, Éditions Primset, 1990, 94 p.

HORSHAM Michael, *Le style des années 20 et 30*, Courbevoie, Édition Saline, 1990, 127 p.

LAJOIX Anne, « Denbac à Vierzon » in *Hommage à Denert et Balichon*, Maison de l'Habitant, Vierzon, 3 février – 8 mars 1990, Édition Ville de Vierzon, Association des Amis de Denbac, 1990, pp. 12 – 19.

LASSERRE Jean-Claude, « La Côte basque 1900 – 1940 : l'offensive du régionalisme » in *Architectures de Biarritz et de la Côte basque. De la belle époque aux années trente*, Liège, Pierre Mardaga éditeur, 1990, pp. 9 – 22.

LEMAITRE Claude et VERDIER Roger, *Terres vernissées & grès de France. Du XIV au XX siècle*, Saint-Martin de la Lieu, réimpression du catalogue de l'Exposition de Saint-Nectaire, 1984, Edition du Cabinet d'expertises Roger Verdier, 1990, 215 p.

LUCIE – SMITH Edward, *La peinture Art déco*, Paris, Phaidon, 1990, 160 p.

MCKIRDY Kristin, « Jacques Lenoble 1902-1967 » in *La Revue de la céramique et du verre*, n° 55, novembre – décembre 1990, pp. 16 – 21.

MORGAN Sarah, *Art deco. The European Style*, Londres, Arlington Press, 1990, 191 p.

MUSEE DU BERRY (cat. éd.), *Vassil Ivanoff 1897 – 1973, Grès*, Musée du Berry, Bourges, novembre 1990 – janvier 1991, L'Albaron, Thonon-les-Bains, 1990, 98 p.

RUSQUEC Claire (du), « La vaisselle artisanale » in *La Revue de la céramique et du verre*, mars/avril 1990, n° 51, pp. 19 – 23.

THOMAS Véronique, *Francis Renaud ou le dialogue avec le granit*, mémoire de maîtrise, Université de Haute-Bretagne, Rennes II, 1990.

VERLINGUE Bernard Jules et MANNOUI Edith, *Les Faïenceries de Quimper*, Paris, Charles Massin, 1990, 90 p.

1991

ABEL Véronique et AMOURIC Henri, « Tradition, renouvellement, déclin » in *La céramique, l'archéologue et le potier : études de céramiques à Aubagne et en Provence du XVI^e au XX^e siècle*, Aubagne, Edition de la ville d'Aubagne, 1991, pp. 118 – 125.

BONY Anne (dir.), *Les Années 1910*, Paris, Edition du Regard, 1991, 1026 p.

COUESSIN Charles (de), « Le synthétisme de Paul Gauguin » in *Gauguin*, Actes du colloque Gauguin, Paris, Musée d'Orsay et Ecole du Louvre, 11 – 13 janvier 1989, La Documentation française, coll. Rencontres de l'Ecole du Louvre, Paris, 1991, pp. 81 – 100.

HALBWACKS Maurice, *La mémoire collective*, édition critique établie par Gérard Namer, Paris, Albin Miche, Bibliothèque de l'Evolution de l'Humanité, 1991, 295 p.

HEMON Armelle, *Les Seiz Breur et les faïenceries quimpéroises*, Mémoire de maîtrise et d'histoire de l'art sous la direction de Denise Delouche, Université de Haute-Bretagne, Rennes 2, 1991.

KLEIN Dan, MC CLELLAND Nancy A., HASLAM Malcom, *L'Esprit Art déco*, Paris, Booking international, 1991, 288 p.

LAROCHE Claude, *La Côte landaise des années trente. Hossegor, 1920 – 1940, la station des sports élégants*, Paris, Norma, Institut Français d'Architecture, coll. « Les Années Modernes », 1991, 159 p.

MASSEY ANNE, *La décoration intérieure au XX siècle*, Paris, L'univers de l'art, 1991, 224 p.

MOINET Éric, « Approche biographique » in Éric Moinet (com.) *Paul Beyer potier (1873-1945), Maître et verrier*, Musée J. Déchelette, Roanne, mars – mai 1991, Musée J. Déchelette, Roanne, 1991, 55 p.

SILVER Kenneth, *Vers le retour à l'ordre : L'avant garde parisienne et la première guerre mondiale, 1914-1925*, Paris, Flammarion, 1991, 377 p.

1992

BERDECO M., « Coutumes morales du Pays Basque » in *La tradition en Pays Basque, Ethnographie, Folklore, Art populaire, Histoire, Hagiographie*, Congrès à l'initiative de la Société d'Ethnographie nationale et d'Art populaire, Saint-Jean-de-Luz, 15 au 22 août 1897, [1899], 1992, Elkarlanéar Donostia, pp. 167 – 176.

BERNADOU M., « Compte rendu des Fêtes de la Tradition Basque à Saint-Jean-de-Luz du 15 au 22 août 1897 » in *La tradition en Donostia-San Sebastián : Eusko Ikaskuntza, 1983 Pays Basque, Ethnographie, Folklore, Art populaire, Histoire, Hagiographie*, Congrès à l'initiative de la Société d'Ethnographie nationale et d'Art populaire, Saint-Jean-de-Luz, 15 au 22 août 1897, [1899], 1992, Elkarlanéar Donostia, pp. 11 – 77.

BIDART Pierre, « L'approche de l'anthropologue : l'exemple du style néo-basque » in Yvon Lamy (textes réunis), *Le pouvoir de protéger, Approches, acteurs, enjeux du patrimoine en Aquitaine*, Travaux de la maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, Talence, 1992, pp. 55 à 62.

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, 480 p.

BOUTRY Philippe, « Le clocher » in *Les lieux de mémoire, Les France*, t. II, Tradition, Pierre Nora (dir.), Paris, Gallimard, Bibliothèque illustrée des histoires, 1992, pp. 56-89.

BRUNHAMMER Yvonne, *Le Beau dans l'utile, un musée pour les arts décoratifs*, Paris, Gallimard, 1992, 128 p.

COLLIGNON R., « La Race basque, étude anthropologique » in *La tradition eu Pays Basque, Ethnographie, Folklore, Art populaire, Histoire, Hagiographie*, Congrès à l'initiative de la

Société d'Ethnographie nationale et d'Art populaire, Saint-Jean-de-Luz, 15 au 22 août 1897, [1899], 1992, Elkarlanéar Donostia, pp. 95 – 111.

DAGOGNET François, *Pour l'art d'aujourd'hui. De l'objet de l'art à l'art de l'objet*, Paris, Dis Voir, 1992, 154 p.

DUCLOS Jean-Claude et VEILLARD Jean-Yves, « Musée d'ethnographie et politique » *in Museum, Musée d'ethnographie et de plein air*, n° 175, vol. XLIV, n° 3, 1992, pp. 129 – 132.

DU PASQUIER Jacqueline (com.), *Céramiques de Robert Lallemant*, Hôtel Lalande, Bordeaux, mai – août 1992, Musée des arts décoratifs, Bordeaux, 1992, 47 p.

ECHEGARAY Carmelo (de), « L'idée religieuse dans la famille basque » *in La tradition eu Pays Basque, Ethnographie, Folklore, Art populaire, Histoire, Hagiographie*, Congrès à l'initiative de la Société d'Ethnographie nationale et d'Art populaire, Saint-Jean-de-Luz, 15 au 22 août 1897, [1899], 1992, Elkarlanéar Donostia, pp. 193 – 203.

FAY – HALLE Antoinette, *Terres sensuelles, Vassil Ivanoff 1897 – 1973*, Musée national de Céramique, Sèvres, 5 novembre 1992 – 31 janvier 1993, RMN, Paris, 1992, 126 p.

FREMONT Armand, « La terre » *in Les lieux de mémoire, Les France*, t. II, Tradition, Pierre Nora (dir.), Paris, Gallimard, Bibliothèque illustrée des histoires, 1992, pp. 18 – 55.

FOURCAUD (de), « Discours » *in La tradition eu Pays Basque, Ethnographie, Folklore, Art populaire, Histoire, Hagiographie*, Congrès à l'initiative de la Société d'Ethnographie nationale et d'Art populaire, Saint-Jean-de-Luz, 15 au 22 août 1897, [1899], 1992, Elkarlanéar Donostia, pp. 3 – 7.

FOURGEOT Hélène et HUZAR Emmanuel, *Grès de Puisaye : art nouveau-art déco*, Paris, Société générale d'archives, 1992, 122 p.

GASNIER Thierry, « Le local, un et divisible » *in Pierre Nora (dir.), Les lieux de mémoire, Les France*, t. II, Tradition, , Paris, Gallimard, Bibliothèque illustrée des histoires, 1992, pp. 462 – 525.

GUIOMAR Jean-Yves, « Le *Barzaz-Breiz* de Théodore Hersat de la Villemarqué » in Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire, Les France*, t. II, Tradition, Paris, Gallimard, Bibliothèque illustrée des histoires, 1992, pp. 526 – 565.

LANDROT (gal.), *Louis Delachenal et l'atelier de Sèvres, Soudbinine*, Galerie Landrot, Paris, Galerie Landrot, Paris, 1992, n. p. (1).

LANDROT (gal.), *Georges Serré, Roger Dollé*, Galerie Landrot, Paris, Galerie Landrot, Paris, 1992, n. p. (2).

LEQUIN Yves, « Le métier » in Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire, Les France*, t. II, Tradition, Paris, Gallimard, Bibliothèque illustrée des histoires, 1992, pp. 376 – 419.

LE MEN Ségolène, « La pédagogie par l'image dans un manuel de la Troisième République : Le Tour de France par deux enfants » in Stéphane Michaud (dir.), Jan-Yves Mollier (dir.) et Nicole Savy (dir.), *Usages de l'image au XIX^e siècle*, Paris, Edition Creaphis, 1992, pp. 119 – 128.

LOZE Pierre, *Le style art déco*, Paris, Flammarion, coll. La grammaire des styles, 1992, 63 p.

MIDANT Jean Paul, *Sèvres. La manufacture au XX^e siècle*, Paris, Michel Aveline éditeur, 1992, 257 p.

PARIS Gaston, « Discours prononcé à la Sorbonne le 24 mars 1895 » in *La tradition eu Pays Basque, Ethnographie, Folklore, Art populaire, Histoire, Hagiographie*, Congrès à l'initiative de la Société d'Ethnographie nationale et d'Art populaire, Saint-Jean-de-Luz, 15 au 22 août 1897, [1899], 1992, Elkarlanéar Donostia, appendice, pp. 563 – 566.

WEBSTER Wentworth, « Les Pastorales basques » in *La tradition eu Pays Basque, Ethnographie, Folklore, Art populaire, Histoire, Hagiographie*, Congrès à l'initiative de la Société d'Ethnographie nationale et d'Art populaire, Saint-Jean-de-Luz, 15 au 22 août 1897, [1899], 1992, Elkarlanéar Donostia, pp. 243 – 261.

1993

BERTAUX Jean-Jacques, *De l'usuel à l'inutile, poterie de Normandie XVII^e – XX^e siècles*, Thonon-les-Bains, Édition de l'Albaron, Publication du Musée de Normandie, 1993, 134 p.

BERTRAND DORLEAC Laurence, *L'art de la défaite 1940-1944*, Paris, Seuil, 1993, 481 p.

HAAG BLETTER Rosemarie, « Introduction » in Carla Breeze (dir.), *New York and Art Deco*, New York, 1993, pp. 5 – 12.

BURGUIERE André (dir.) et REVEL Jacques (dir.), *Histoire de la France, choix culturels et mémoires*, Paris, Seuil, coll. Points Histoire, 1993, 470 p.

CERTEAU Michel (de), *La culture au pluriel*, Paris, Seuil, 1993, [1974], 228 p.

LAROCHE Claude, « Henri Godbarge ; le néo basque prospectif » in *Monuments Historiques : Le régionalisme*, n° 189, septembre - octobre 1993, pp. 75 – 78.

PREVEL Corinne, *Armel-Beaufils sculpteur*, mémoire de maîtrise, Université de Haute-Bretagne, Rennes II, 1993.

VIGATO Jean-Claude, « La presse, Images et modèles » in *Monuments Historiques : Le régionalisme*, n° 189, septembre - octobre 1993, pp. 39 – 42.

1994

BERNARD Héliane, « L'imaginaire de la terre » in Emmanuel Le Roy Ladurie (dir.), *Paysages, paysans ; L'art et la terre en Europe du Moyen Age au XX^e siècle*, Bibliothèque nationale de France, Paris, 25 mars – 26 juin, Edition de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1994, pp. 257 – 275.

BORDIER-NIKINTINE Michèle (com.), *Les Styles de Malicorne, faïences du XVIII^e au XX^e siècle*, Musée de la Reine Bérengère. Le Mans, 21 octobre 1994 – 30 mars 1995, Edition du Musée du Mans, Le Mans, 48 p.

BORREDON Jean-Jacques et Thérèse, *Faïences du Bassin de l'Adour*, Samadet, Association Comité de la Faïencerie de Samadet, 1994, 220 p.

BRUNHAMMER Yvonne (dir.), *Edouard Cazaux, céramiste-sculpteur Art déco*, St-Rémy-en-l'Eau, Edition Monelle Hayot, 1994, 160 p.

CERTEAU Michel (de), GIARD Luce, MAYOL Pierre, *L'invention du quotidien 2. Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, 1994, [1980], 415 p.

CRESTOU Nicolas, « La céramique des Précurseurs : Georges Serré » in *La Revue de la céramique et du verre*, n° 75, mars – avril 1994, p. 47.

FAY-HALLE Antoinette, *Faïences décorées contemporaines de Robert Deblander 1950-1957*, Musée d'art et d'histoire de Villiers Saint-Benoît, Villiers Saint-Benoît, 28 mai – 30 septembre 1994, Musée d'art et d'histoire, Villiers Saint-Benoît, 1994, n. p.

FOREST Dominique, « Suzanne Ramié (1905 – 1974) » in *La Revue de la céramique et du verre*, juillet – août 1994, n° 77, pp. 22 – 25.

GENETTE Gérard, *L'œuvre de l'art, Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1994, 299 p.

GRUBER Alain (dir.), *L'art décoratif en Europe, du néo-classicisme à l'art déco*, Paris, Citadelles et Mazenot, 1994, 495 p.

HUBSHER Ronald, « Entre tradition et modernité » in Emmanuel Le Roy Ladurie (dir.), *Paysages, paysans ; L'art et la terre en Europe du Moyen Age au XX^e siècle*, Bibliothèque nationale de France, Paris, 25 mars – 26 juin, Edition de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1994, pp. 183 – 193.

KENNETH Clark, *L'Art du paysage*, Paris, Gérard Monfort Editeur, 1994, [1949], 187 p.

LACAMBRE Geneviève, « La terre, réalité et nostalgie » in Emmanuel Le Roy Ladurie (dir.), *Paysages, paysans ; L'art et la terre en Europe du Moyen Age au XX^e siècle*, Bibliothèque nationale de France, Paris, 25 mars – 26 juin, Edition de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1994, pp. 195 – 201.

LOUGUET Philippe, « Le rustique et les styles » in Christine Colin (dir.), *Authentik*, Liège, Pierre Madraga éditeurs, Les villages 1995, Industries Françaises de l'Ameublement, 1994, pp. 50 – 56.

MAGUET Frédéric (com.) et TRICAUD Anne (réd.), *Parler provinces, des images – des costumes*, Musée des Arts et Traditions Populaires, Paris, 26 janvier – 26 décembre 1994, Edition de la Réunion des Musées Nationaux, Coll. Les dossiers du Musée national des arts et traditions populaires, Paris, 1994, 53 p.

MATERNATI-BALDOUY Danielle (com.), *Théodore Deck ou l'éclat des émaux 1823-1891*, Centre de la Vieille-Charité, Marseille, 7 juillet – 11 septembre 1994, Musée de Marseille, Marseille, 1994, 143 p.

MEYER Barbara, *Le style Arts & Crafts*, Paris, Flammarion, 1994, [1992], 223 p.

NOEL Bernard, *J.J. Lerat céramistes*, Paris, Cercle d'Art, collection Le pré-, 1994, 96 p.

PASQUINI Pierre, « De la tradition à la revendication » in Emmanuel Le Roy Ladurie (dir.), *Paysages, paysans ; L'art et la terre en Europe du Moyen Age au XX^e siècle*, Bibliothèque nationale de France, Paris, 25 mars – 26 juin, Edition de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1994, pp. 417 – 423.

POULOT Dominique, *Bibliographie de l'histoire des musées de France*, Paris, Edition du Comité des travaux historique et scientifiques, coll. Mémoire de la Section d'histoire moderne et contemporaine, 1994, 182 p.

VANDEBROECK Paul, « Le paysan monumental. Histoire et fonction d'un genre artistique » in Emmanuel Le Roy Ladurie (dir.), *Paysages, paysans ; L'art et la terre en Europe du Moyen Age au XX^e siècle*, Bibliothèque nationale de France, Paris, 25 mars – 26 juin, Edition de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1994, pp. 101 – 115.

VIGATO Jean-Claude, *L'architecture régionaliste France 1890 – 1950*, Paris, Norma, Institut français d'architecture, coll. Essais, 1994, 390 p.

VIOLLET-LE-DUC Eugène, « Leçon d'ouverture » in, *Esthétique appliquée à l'histoire de l'art*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1994, p. 11.

WARNIER Jean-Pierre, « Authentique ? Facettes, détours, pièges et paradoxes » in Christine Colin (dir.), *Authentik*, Liège, Pierre Madraga éditeurs, Les villages 1995, Industries Françaises de l'Ameublement, 1994, pp. 22 – 29.

1995

ABEL Véronique (com.) et AMOURIC Henri (com.), *Terres de mémoire. 100 ans de céramique à Aubagne XIX – XX siècles*, Aubagne, Narration éditions, 1995, 135 p.

BELMONT Nicole, *Aux sources de l'ethnologie française. L'académie celtique*, Paris, Edition du C.T.H.S., 1995, 478 p.

BERQUE Augustin, *Les raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995, 190 p.

BORDIER-NIKINTINE Michèle (com.), *Les Styles de Malicorne, faïences du XVIIIe au XXe siècle*, Musée de la Reine Bérengère. Le Mans, 21 octobre 1994 – 30 mars 1995, Edition du Musée du Mans, Le Mans, 48 p.

BRIAND Nathalie in Delouche (dir.), *La création bretonne 1900-1940*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1995, pp. 219 – 231.

COLIN Christine (dir.), *Authentik*, Liège, Industries françaises de l'ameublement, Pierre Madraga, 1995, 141 p.

DELOUCHE Denise (dir.), *La création bretonne 1900-1940*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1995, 265 p.

FARNOUX Alexandre, HOFFMANN Philippe et RINUY Paul-Louis, « avant-propos » in *Antiquités imaginaires. La référence antique dans l'art occidental de la Renaissance à nos jours*, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, Actes de la Table Ronde du 29 avril 1994, 1996, pp. V – IX.

FAURE Alain, « Identité locale et développement rural. Le « pays » à l'épreuve du monde » in Saez Jean-Pierre (dir.), *Identités cultures et territoires*, Paris, Edition Desclée de Brouver, 1995, pp. 145 – 154 .

FOREST Dominique, BELLNOT Chantal, BIGHELLI Patricia, CORSO Joseph, BIJORARD Catherine (com.), *Vallauris Céramiques de peintres et de sculpteurs*, Musée de céramique et d'art moderne, Vallauris, 2 juin – 10 septembre 1995, Paris, Edition de la Réunion des Musées Nationaux, 1995, 127 p.

GOLAN Romy, *Modernity and nostalgia. Art and politics in franc between the wars*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1995, 228 p.

GOSSIAUX Jean-François, « Production de la tradition et ethnicité. L'exemple de Quimper (Bretagne) » in *Ethnologie française*, 1995, n° 2, pp. 248 – 255.

HEMON Armelle, « Les Seiz Breur et les faïenceries quimpéroises » in Delouche (dir.), *La création bretonne 1900-1940*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1995.

LAJOIX Anne, *L'Age d'or de la céramique de Vallauris*, Paris, Edition de l'amateur, 1995, 187 p.

LARRALDE Jean François « Le ruralisme paisible, archaïque et ses circonstances » in Claude Mengès (com.), *Ramiro Arrue 1892 – 1971, terre d'avant-garde terre ancestrale*, Musée national du Musée du château de Pau, 26 octobre 1995 – 15 février 1996, Édition Pin à crochets, Pau, 1996, pp. 32 – 37.

LE COUEDIC Daniel, *Les architectes et l'idée bretonne 1904 – 1945. D'un renouveau à la renaissance d'une identité*, Rennes, Société d'histoire et d'archéologie de Bretagne, Saint-Brieuc, Archives modernes d'architecture de Bretagne, 1995, 909 p. (1).

LE COUEDIC Daniel, « L'oracle de la princesse Narischkine » in Premel Gérard (dir.), *Architecture et identité régionale. Le paradoxe breton*, Institut culturel de Bretagne, 1995, pp. 29 – 43. (2).

LE STUM Philippe, *Arts populaires de Bretagne*, Rennes, Edition Ouest France, 1995, 116 p.

LEMAITRE Claude et VERDIER Roger, *Poteries et terres d'Auvergne du I^{er} au XX^e siècle*, Saint-Martin-de-la-Lieue, Edition du cabinet d'expertise, 1995, n. p.

LIPIANSKY Edmond-Marie, « Communication interculturelle et modèle identitaire » in Saez Jean-Pierre (dir.), *Identités cultures et territoires*, Paris, Edition Desclée de Brouver, 1995, pp. 35 – 42.

MC CREADY Karen, *Céramique Art déco*, Londres, L'Aventurine, 1995, 190 p.

MENGES Claude, « Arrue et les aventures de l'art français » in Claude Mengès (com.), *Ramiro Arrue 1892 – 1971, terre d'avant-garde terre ancestrale*, Musée national du Musée du château de Pau, 26 octobre 1995 – 15 février 1996, Édition Pin à corchets, Pau, 1996, pp. 22 – 31.

MIRONNEAU Paul, « Femmes d'utopie et nymphes modernes » in Claude Mengès (com.), *Ramiro Arrue 1892 – 1971, terre d'avant-garde terre ancestrale*, Musée national du Musée du château de Pau, 26 octobre 1995 – 15 février 1996, Édition Pin à corchets, Pau, 1996, pp. 58 – 73.

MOREL François, « Jean Julien Lemordant promoteur d'un art breton moderne » in Denise Delouche (dir.), *La création bretonne 1900-1940*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1995, 265 p. (1).

MOREL François, « Mauffra l'initiateur » in Denise Delouche (dir.), *La création bretonne 1900-1940*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1995, 265 p. (2).

POULOT Dominique, « Ce que restaurer le patrimoine veut dire » in Saez Jean-Pierre (dir.), *Identités cultures et territoires*, Paris, Edition Desclée de Brouver, 1995, pp. 189 – 195.

PREMEL Gérard, « Les Paradoxes d'une relation duelle » in Premel Gérard (dir.), *Architecture et identité régionale. Le paradoxe breton*, Institut culturel de Bretagne, 1995, pp. 7 – 28.

PRICE Sally, *Arts primitifs, regards civilisés*, Paris, Edition de l'Ecole nationale supérieure des beaux arts, coll. Espaces de l'art, 1995, [1989], 208 p.

ROSEN Jean, *La faïence en France du XIV^e au XIX^e siècle, histoire et technique*, Paris, Edition Errance, 1995, 215 p.

ROUSSEL Christine, « Le pavillon breton à l'Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la vie moderne de 1937 à Paris » in Denise Delouche (dir.), *La création bretonne 1900-1940*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1995, pp. 219 – 231.

ROUTTENBERG Michel, « Sur le sens des patrimoines sociaux et leur place dans la modernité » in Saez Jean-Pierre (dir.), *Identités cultures et territoires*, Paris, Edition Desclée de Brouver, 1995, pp. 197 – 206.

SAULE-SORBE Hélène, « Des caractères plastiques à l'identité basque » in Claude Mengès (com.), *Ramiro Arrue 1892 – 1971, terre d'avant-garde terre ancestrale*, Musée national du Musée du château de Pau, 26 octobre 1995 – 15 février 1996, Édition Pin à corchets, Pau, 1996, pp. 38 – 45.

THÉALLET Philippe, « Paul Fouillen, une maturation celtique » in Denise Delouche (dir.), *La création bretonne 1900-1940*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1995, 265 p.

1996

ANGELIER Maryse, “Trains et bains de mer”, in Nathalie Richard (dir.) et Yveline Paillier (dir.), *100 ans de tourisme en Bretagne, 1840 – 1940*, Édition Apogée, Rennes, 1996, pp. 31 – 38.

BERGER Séverine, « La poterie de Ciboure » in *Le Festin*, n° 20, octobre 1996, Bordeaux, pp. 46 – 51.

BERTHO-LAVENIR Catherine, “Le Touring Club de France et la politique de protection des sites au début du siècle dans le Morbihan” in Nathalie Richard (dir.) et Yveline Paillier (dir.), *100 ans de tourisme en Bretagne, 1840 – 1940*, Edition Apogée, Rennes, 1996, pp. 54 – 63.

BLOIT Michel, FOURNIER Jean-Claude et RICHEMOND Stéphane, *Réalisme et Art nouveau. Deux siècles de céramique de l'Isle-Adam et Parmain (Val d'Oise 1815 – 1950)*, l'Isle-Adam, Editions du Valhermeil, 1996, 75 p.

BOYER Marc, *L'invention du tourisme*, Paris, Gallimard, 1996, 160 p.

BREON Emmanuel, *L'art des années trente*, Paris, Somogy, 1996, 159 p.

CRUEGE Pierre, *René Buthaud 1886-1986*, Paris, Les éditions de l'amateur, 1996, 203 p.

DAGOGNET François, *Les dieux sont dans la cuisine. Philosophie des objets et objets de la philosophie*, Le Plessis Robinson, Synthelabo, coll. Les Empêcheurs de penser en rond, 1996, 124 p.

DELOUCHE Denise, « L'invention de la Bretagne dans la peinture du 19 siècle » in Nathalie Richard (dir.) et Yveline Paillier (dir.), *100 ans de tourisme en Bretagne, 1840 – 1940*, Edition Apogée, Rennes, 1996, pp. 19 – 30.

DEZEAN Catherine, « Par les champs et par les grèves » in Nathalie Richard (dir.) et Yveline Paillier (dir.), *100 ans de tourisme en Bretagne, 1840 – 1940*, Edition Apogée, Rennes, 1996, pp. 12 – 19.

DURANDEAU Jean-François, *Edmond Durandea Architecte 1878 – 1960. L'aventure néo-régionaliste en Pays Basque et la construction d'Hendaye-Plage*, Bayonne, Edition du Mondarrain, 1996, 32 p.

DUTRAIT Liliane, « Pignates et poelons. Poterie culinaire à Vallauris » in *La Revue de la céramique et du verre*, n° 89, juillet/août 1996, pp. 18 – 19. (1).

DUTRAIT Liliane, « Metthey et les peintres fauves, un céramiste et des peintres » in *La Revue de la céramique et du verre*, n° 89, juillet/août 1996, pp. 20 – 26. (2).

FOREST Dominique, « La Poterie comme industrie » in Dominique Forest (com.), *Pignates et Poêlons. Poterie culinaire de Vallauris*, Musée Magnelli, 30 juin – 30 septembre 1996, Paris Edition de la Réunion des musées nationaux, 1996, pp. 9 – 22.

GIRARD Xavier (com.) et FOREST Dominique (com.), *La céramique fauve, André Metthey et les peintres*, Musée Matisse, Nice, 17 mai – 21 juillet 1996, Fondation Saint-Jean, Bruges, du 2 août au 17 novembre 1996, Edition de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1996, 140 p.

HOUZE Martine, *Grès du Berry, art populaire berrichon : collection Guillaume*, La Ferté-sous-Jarre, G.E.D.A., 1996, 85 p.

LE COUEDIC Daniel, « Le sulfureux laboratoire de la création architecturale » in Nathalie Richard (dir.) et Yveline Paillier (dir.), *100 ans de tourisme en Bretagne, 1840 – 1940*, Edition Apogée, Rennes, 1996, pp. 46 – 53.

PALLIER Yveline, « Le Breton, le touriste et le pittoresque : la revue *Bretagne* de 1933 à 1937, de l'exposition universelle aux musées folkloriques » in Nathalie Richard (dir.) et Yveline Paillier (dir.), *100 ans de tourisme en Bretagne, 1840 – 1940*, Edition Apogée, Rennes, 1996, pp. 103 – 115.

RACINE Guillemette, *1879 – 1939 Les années « Mémoire », 1^{ère} époque*, Paris, Edition Massin, Collection Un siècle d'histoire, 1996, 355 p.

ROCHE Thierry, *Les arts décoratifs à Lyon 1910 à 1950*, Lyon, Beaux Fixe, 1996, 127 p.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, coll. NRF essais, 1996, 400 p.

TOULLIER-FEYRABEND Henriette, « Publicité régionaliste et industrie du souvenir » in Nathalie Richard (dir.) et Yveline Paillier (dir.), *100 ans de tourisme en Bretagne, 1840 – 1940*, Edition Apogée, Rennes, 1996, pp. 92 – 97.

VERLINGUE Bernard Jules et ROTTE R. J., *Quimper à l'Exposition coloniale*, Musée de la faïence, Quimper, 15 avril 1996 – 26 octobre 1996, Association des amis de la faïence, Quimper, 1996, 40 p.

1997

ANDRIEUX Jean-Yves, « Patrimoine et société » in André Mussat (dir.), *Bretagne. Architecture et Identités*, textes réunis et préparés par Daniel Leloup, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Art et société, 1997, pp. 19 – 20.

BASTIDE Roger, *Art et société*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 1997, [1945], 211 p.

BERECHEL Claudine et QUILLIVIC René, *René Quillivic, céramiste*, Musée de la faïence, Quimper, 14 avril 1997 – 31 octobre 1997, Association des amis de la faïence, Quimper, 1997, 48 p.

BRIFFAUD Serge (resp.), *Perceptions du paysage au Pays Basque (XVIII^e -XX^e siècles)*, Bordeaux, École d'Architecture et de paysage de Bordeaux, CEPAGE, 1997, 108 p.

CACHIN Françoise, « Le paysage du peintre » in Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, II, 3, La nation, Paris, Gallimard, Quarto, coll. Bibliothèque des histoires, [1986], 1997, pp. 957 – 996.

COLIN Christine, « L'archétype est un songe » in Christine Colin (dir.), *Objets-types et archétypes*, Paris, Industries françaises de l'ameublement, diffusion Hazan, 1997, pp. 19 – 37.

DUCRET Marc et MONJARET Patricia, *L'École de Carriès, art céramique à St-Aman- en- Puisaye 1888-1940*, Paris, Les éditions de l'amateur, 1997, 206 p.

EPRON Jean-Pierre, *Comprendre l'Eclectisme*, Paris, Norma, Institut français d'architecture, coll. Essais, 1997, 357 p.

FERNANDEZ Alexandre et ASSELAIN Jean Charles, *Industrialisation et société en Europe occidentale 1880-1960 : vol. II, France et Italie*, Paris, Edition Messène, 1997, 174 p.

GASTEBOIS Fernand, « Henri Loux (1873 – 1907) » in *Sarreguemines : faïence, grès et porcelaine*, Sarreguemines, Amis du Musée de Sarreguemines, 1997, pp. 24 – 29.

GEIGER Annette, « Faut-il définir le musée d'après son objet exposition ou sa manière d'exposer ? » in *Représentations du passé Patrimoine, musées, problématiques identitaires et culturelles en Europe*, Renaud Zuppinger (dir.), Saint-Denis, Le Fil d'Ariane, coll. Systèmes culturels et esthétiques en Europe, 1997, pp. 61 – 74.

GENETTE Gérard, *L'œuvre de l'art, la relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997, 292 p.

GIREL Jean, « La terre vernissée de Savoie » in *La revue de la céramique et du verre*, n° 93, mars – avril 1997, pp. 15 – 30.

GUIOMAR Jean-Yves, « Les Tableau de géographie de la France de Vidal de La Blache » in Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, II, 3, La nation, Paris, Gallimard, Quarto, coll. Bibliothèque des histoires, [1986], 1997, pp. 1073 – 1098.

HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, Bibliothèque de l'évolution de l'Humanité, [1925], 1997, 304 p.

KJELLBERG Pierre, *Art déco : Les maîtres du mobilier, le décor des paquebots*, Paris, Edition de l'Amateur, [1981], 1997, 279 p.

LAIZE Gérard, « Comment créer de la différence dans un marché où tout se ressemble » in Christine Colin (dir.), *Objets-types et archétypes*, Paris, Industries françaises de l'ameublement, diffusion Hazan, 1997, pp. 9 – 13.

LAROCHE Claude, « Le Néo-Basque essai d'architectonographie » in Pierre Bidart (dir.), *Architectes et architectures des Pays Basques (XIX^e – XX^e siècles)*, Saint-Etienne de Baigorry, Izpegi, 1997, pp. 9 – 41.

LATOUR D'AFFAURE Robert, « Louis et Benjamin Gomez, architectes en Côte basque » in Pierre Bidart (dir.), *Architectes et architectures des Pays Basques (XIX^e – XX^e siècles)*, Saint-Etienne de Baigorry, Izpegi, 1997, pp. 75 – 98.

LE STUM Philippe (com.), *Keraluc, cinquante de céramique artistique à Quimper*, Musée départemental Breton, Quimper, 14 juin – 5 octobre 1997, Musée départemental Breton, Quimper, 1997, 63 p.

LUCAS Antoine, « René Quillivic » in *La Revue de la céramique et du verre*, n° 97, novembre/décembre 1997, pp. 48 – 49.

NORBERG-SCHULZ Christian, *L'art du lieu : architecture et paysage, permanence et mutation*, Paris, Le Moniteur, 1997, 306 p.

NORDMAN Daniel, « Les guides – Joanne, Ancêtres des Guides Bleus » in Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, Quarto, Bibliothèque des histoires, 1997, [1986], pp. 1035 – 1072.

PASQUIER Jacqueline (du), *Bordeaux Arts deco*, Paris, Somogy, 1997, 168 p.

OLMOS Marie-Christine et LECCIA Jacques, « Architectures en Pays basque. Propos sur la question régionale en architecture » in Pierre Bidart (dir.), *Architectes et architectures des Pays Basques (XIX^e – XX^e siècles)*, Saint-Etienne de Baigorri, Izpegi, 1997, pp. 175 – 197.

RIPOLL Violaine, « Identités régionales en Europe. Références au passé pour une identité nouvelle » in *Représentations du passé Patrimoine, musées, problématiques identitaires et culturelles en Europe*, Renaud Zuppinger (dir.), Saint-Denis, Le Fil d'Ariane, coll. Systèmes culturels et esthétiques en Europe, 1997, pp. 47 – 52.

RONCAYLO Marcel, « Le paysage du savant » in Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, II, 3, La nation, Paris, Gallimard, Quarto, Bibliothèque des histoires, 1997, [1986], pp. 997 – 1033.

SZEKELY Martin, « Les origines imaginaires » in *Objets-types et archétypes*, Liège, Industries françaises de l'ameublement, Les village, Hazan, 1997, 1996, pp. 64 - 65.

THIESSE Anne-Marie, *Ils apprenaient la France, L'exaltation des régions dans le discours patriotique*, Paris, Edition de la Maison des sciences de l'homme, coll. Ethnologie de la France, 1997, 130 p.

ZUPPINGER Renaud, « Le passé : présentations et représentations » in *Représentations du passé Patrimoine, musées, problématiques identitaires et culturelles en Europe*, Renaud Zuppinger (dir.), Saint-Denis, Le Fil d'Ariane, coll. Systèmes culturels et esthétiques en Europe, 1997, pp. 7 – 10.

1998

ANDREANI Carole, « Suzanne Ramié » in *La Revue de la céramique et du verre*, n° 102, septembre/octobre 1998, pp 42 – 44.

BERGER Séverine, *La poterie de Ciboure 1919-1945*, Biarritz, Atlantica, 1998, 94 p.

BERTHON Laurence, « Céramiques d'Anne Dangar au Musée des Beaux-Arts de Lyon », n° 1, 1998, pp. 24 – 35.

CHIROLLET Jean-Claude, *Les mémoires de l'art*, Paris, PUF, coll. Sciences, Modernités, Philosophies, 1998, 265 p.

COLIN Christine, *Arts décoratifs, arts appliqués, métiers d'art, design : terminologie et pataquès*, Paris, Industries françaises de l'ameublement, Hazan, 159 p.

BONNET Philippe, « La sculpture bretonne dans la première moitié du XX^e siècle : mythes et réalités » in Philippe Bonnet (dir.), Daniel Le Couédic (dir.), Philippe Le Stum (dir.), *La puissance et la grâce. Sculpteurs bretons 1900 – 1950*, Château de Kerjean, Saint-Vougay, 28 mars – 1^{er} juin 1998, Château de Kerjean, Saint-Vougay, pp. 9 – 21.

DUNCAN Alastair, *The Paris Salons 1895-1914, volume IV, ceramics and glasses*, Suffolk, Antique Collectors' Club, 1998, 463 p.

FAY-HALLE Antoinette, « Préface » in Suzanne Ramié, *Atelier Madoura*, Musée Magnelli, Vallauris, 21 juin – 27 septembre 1998, Madoura Editeur, Vallauris, 1998, pp. 7 – 8.

FOREST Dominique, « Préface » in Suzanne Ramié, *Atelier Madoura*, Musée Magnelli, Vallauris, 21 juin – 27 septembre 1998, Madoura Editeur, Vallauris, 1998, pp. 9 – 10.

FOUCART Bruno et GAILLEMIN Jean Louis, *Les décorateurs des années 1940*, Paris, Norma, 1998, 302 p.

HONOUR Hugh, *Le Néo-Classicisme*, Paris, Librairie Générale, 1998, [1968], 253 p.

JUDE Patrick, « Mathurin Méheut » in *La Revue de la céramique et du verre*, n° 102, septembre/octobre 1998, pp 20 – 24.

LAROCHE Claude, « Architecture, territoire et identité : l'exemple du néo-basque » in Jacques Le Goff (président), *Patrimoine et Passions identitaires*, Actes des Entretiens du Patrimoine, La Flèche, Fayard, Edition du Patrimoine, 1998, pp. 227 – 236.

LAURENT Stéphane, *L'art utile, les écoles d'arts appliqués sous le Second Empire et la Troisième République*, Paris, L'Harmattan, 1998, 319 p.

LE COUEDIC Daniel, « La refondation de la Bretagne au XX^e siècle ou comment s'affranchir du patrimoine sans se renier » in Jean-Yves Andrieux (dir.), *Patrimoine et société*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1998, pp. 253 – 265.

LEMONNIER Gaëlle, « Urbanisme et pratiques balnéaires sur la côte d'Emeraude (1840 – 1940) » in Jean-Yves Andrieux (dir.), *Patrimoine et société*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1998, pp. 289 – 300.

LE STUM Philippe, « Sculpture et céramique quimpéroise dans l'entre-deux-guerres » in Philippe Bonnet (dir.), Daniel Le Couédic (dir.), Philippe Le Stum (dir.), *La puissance et la grâce. Sculpteurs bretons 1900 – 1950*, Château de Kerjean, Saint-Vougay, 28 mars – 1^{er} juin 1998, Château de Kerjean, Saint-Vougay, pp. 41 – 54.

PELTIER Yves, « Suzanne Ramié – Atelier Madoura » in *Suzanne Ramié, Atelier Madoura*, Musée Magnelli, Vallauris, 21 juin – 27 septembre 1998, Madoura Editeur, Vallauris, 1998, pp. 13 – 21.

POULOT Dominique, « L'histoire du patrimoine : un essai de périodisation » in Jean-Yves Andrieux (dir.), *Patrimoine et société*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1998, pp. 21 – 34.

RAFFAELLI Jeanne et Antoine, *La faïencerie de Saint-Jean-du-Désert Marseille 1921 – 1959*, Paris, Maeght Editeur, 1998, 85 p.

RICOEUR Paul, « Vulnérabilité de la mémoire » in Jacques Le Goff (président), *Patrimoine et Passions identitaires*, Actes des Entretiens du Patrimoine, La Flèche, Fayard, Edition du Patrimoine, 1998, pp. 17 – 32.

ROSAN Xavier, « Pays basque : demandez le guide ! », *Le Festin*, n° 25, février 1998, Bordeaux, pp. 30 – 43.

ROUQUETTE Jean-Marie, « L'Identité provençale. Le Museon Arlaten et l'Académie d'Arles » in Jacques Le Goff (président), *Patrimoine et Passions identitaires*, Actes des Entretiens du Patrimoine, La Flèche, Fayard, Edition du Patrimoine, 1998, pp. 155 – 192..

SEGUY-DUCLOT Alain, *Définir l'art*, Paris, Edition Odile Jacob, 1998, 216 p.

THIESSE Anne-Marie, « Petite et grande patrie » in Jacques Le Goff (pres.), *Patrimoine et passions identitaires*, Actes des Entretiens du Patrimoine, Palais national de Chaillot, Paris, 6 – 8 janvier 1997, Fayard, Edition du Patrimoine, Paris, 1998, pp. 71 – 86.

TOULIER Bernard, « L'architecture des bains de mer : la place de la Bretagne dans le patrimoine français » in Jean-Yves Andrieux (dir.), *Patrimoine et société*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1998, pp. 143 – 164.

1999

BAYER Patricia, *Intérieurs Art déco*, Paris, Thames & Hudson, 1999, 223 p.

BUGERE Fabienne, *Théories de l'art et philosophie de la sociabilité selon Shaftesbury*, Paris, Honoré Champion, coll. Les dix-huitièmes siècles, 1999, 437 p.

CUNNING Elizabeth et KAPLAN Wendy, *Le mouvement des Arts & Crafts*, Paris, Thames & Hudson, coll. L'univers de l'art, 1999, 216 p.

DUBUS Michel et PANNEQUIN Béatrice, *La céramique française sous l'Empire, à travers l'enquête des préfets*, Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux, 1999, 356 p.

DUNCAN Alastair, *L'Art deco américain*, New York, Thames & Hudson, 1999, 288 p.

FOUILLEN Maurice, SEVERE Christian et THEALLET Philippe, *Paul Fouillen 1899 – 1958, Céramiste, Décorateur, Créateur de Mobilier, Illustrateur, Sculpteur*, Quimper, Association des Amis de Paul Fouillen, 1999, 136 p.

GUILLEME-BRULON, *Strasbourg – Niderviller : sources et rayonnement*, Paris, Charles Massin, 1999, 197 p.

HACHET Michel (com.), LIEGER Abel (com.) et STEINBACH Daniel (com.), *Musée de Toul. Céramique toulouise et Art nouveau*, Musée Municipal de Toul, Toul, 1 août – 3 octobre 1999, Musée Municipal de Toul, Toul, 1999, 32 p.

JEUDY Henri-Pierre, *Les usages sociaux de l'art*, Belfort, Circé, 1999, 187 p.

JUNOD Philippe, « La perception esthétique comme variable historique » *in* Raymonde Moulin (dir.), *Sociologie de l'art*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, Ministère de la culture et de la communication, Société française de sociologie, [1986], 1999, pp. 279 – 7283.

LEENHARNDT Jacques, « Une sociologie des œuvres est-elle nécessaire et possible ? » *in* Raymonde Moulin (dir.), *Sociologie de l'art*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, Ministère de la culture et de la communication, Société française de sociologie, [1986], 1999, pp. 385 – 395.

MAFFRE Philippe, « La planète Le Tanneur, de Bordeaux à Guéthary » *in* *Le Festin*, n° 29, février 1999, Bordeaux, pp. 51 – 61.

MELOT Michel, « La notion d'originalité et son importance dans la définition des objets d'art » *in* Raymonde Moulin (dir.), *Sociologie de l'art*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, Ministère de la culture et de la communication, Société française de sociologie, [1986], 1999, pp. 191 – 202.

PANNEQUIN Béatrice (com.) et LAHAUSSOIS Christine (com.), *L'art de la terre vernissée, du Moyen Age à l'an 2000*, Musée national de Céramiques, Sèvres, 1^{er} octobre 1999 - 10 janvier 2000, Musée des Beaux Arts, Arras, 4 février 1999 – 30 avril 2000, Edition de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 245 p.

POSSEME Evelyne, *Le mobilier français 1910 -1930*, Paris, Charles Massin, coll. Le mobilier français, 1999, 205 p.

SCHAMA Simon, *Le paysage et la mémoire*, Paris, Seuil, 1999, [1995], 720 p.

THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales, Europe XVIII – XX siècles*, Paris, Édition du Seuil, coll. L'Univers historique, 1999, 302 p.

TOULIER Bernard, *Architecture et Patrimoine du XX siècle en France*, Paris, Édition du Patrimoine, 1999, 356 p.

VERLINGUE Bernard Jules et GLERANT Jacques, *Odetta*, Quimper, Association des Amis du Musée de la faïence de Quimper, 1999, 74 p.

VERLINGUE Bernard Jules (dir.), *Mes plus beaux Quimper*, Musée de la faïence, Quimper, 12 avril – 30 octobre 1999, Association des Amis du Musée de la faïence de Quimper, Quimper, 1999, 103 p.

2000

AUMOSSON Pascal, « Vers un ameublement domestique moderne de tradition régionale » in Daniel Le Couedic et Jean-Yves Veillard (dir.), *Ar Seiz Breur, La création bretonne entre tradition et modernité*, Rennes, Terre de Brumes et Musée de Bretagne éditeurs, 2000, pp. 72 – 89.

BAYER Patricia, *Intérieurs Art déco*, Paris, Thames & Hudson, [1990], 2000, 223 p.

BIERI-THOMSON Helen, *Maurice Pillard-Verneuil. Artiste décorateur de l'art nouveau, 1869-1942*, Paris, Somogy, 2000, 119 p.

DUNCAN Alastair, *Mobilier Art déco*, Paris, Thames and Hudson, 2000, 191 p.

DELOUCHE Denise, « Du poids de la bretonnerie » in Daniel Le Couedic et Jean-Yves Veillard (dir.), *Ar Seiz Breur, La création bretonne entre tradition et modernité*, Rennes, Terre de Brumes et Musée de Bretagne éditeurs, 2000, pp. 32 – 43.

HABERT François, « Du folklore à l'ethnologie de la Bretagne : le rôle de Seiz Breur » in Daniel Le Couedic et Jean-Yves Veillard (dir.), *Ar Seiz Breur, La création bretonne entre tradition et modernité*, Rennes, Terre de Brumes et Musée de Bretagne éditeurs, 2000, pp. 208 – 239.

LACQUEMANT Karine, « Les Massier, une famille d'artiste » in Dominique Forest (com) et Karine Lacquemant (com.), *Massier. L'introduction de la céramique artistique sur la Côte d'Azur*, Musée Magnelli, Vallauris, 7 mai – 7 septembre 2000, Édition de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2000, pp. 11 – 25.

PANNEQUIN Béatrice, « La céramique française sous l'Empire à travers l'Enquête des préfets » in *La revue de la céramique et du verre*, n° 112, mai/juin 2000, pp. 12 – 13.

POULET Marcel, *Poteries et Potiers de Puisaye et du Val de Loire, XVI^{ème} – XX^{ème} siècles. L'histoire - Les Lieux - Les matériaux - Les outils – Les techniques - Les produits – Le commerce – Les hommes – Les idées*, Merry – la – Vallée, Édition Marcel Poulet, 2000, 671 p.

SCHAPIRO Meyer, *Les Mots et les Images*, Paris, Macula, 2000, 204 p.

THEALLET Philippe « Les arts appliqués. Une tentative de modernisation de la Bretagne au quotidien » in Daniel Le Couedic et Jean-Yves Veillard (dir.), *Ar Seiz Breur, La création bretonne entre tradition et modernité*, Rennes, Terre de Brumes et Musée de Bretagne éditeurs, 2000, pp. 60 – 71.

VERLINGUE Bernard Jules et SAVIGNY TROGNE Catherine, *Berthe Savigny*, Musée de la faïence de Quimper, Quimper, 10 avril – 28 octobre 2000, Association des Amis du Musée de la faïence de Quimper, Quimper, 2000, 31 p.

2001

BERGER Séverine, *Le Pays basque vu par les peintres, 1900-1950*, Biarritz, Édition Atlantica, 2001, 178 p.

BERTHO-LAVENIR Catherine, « L'idée régionaliste : naissance et développement » in François Loyer (dir.) et Bernard Toulhier (dir.), *Le régionalisme, architecture et identité*, Paris, Edition du Patrimoine, coll. Idées et débats, 2001, pp. 28 – 47.

BIDART Pierre, *La singularité basque*, Paris, Puf, 2001.

BREON Emmanuel et PEPALL Rosalind, *Ruhlmann un Génie de l'art déco*, Paris, Somogy, 2001, 325 p.

BUTIN Anne et PACHOUD-CHEVRIER Michèle, *Potiers et céramistes des Pays de Savoie 1900 – 1960*, Annecy, Edition Le Viel Annecy, 2001, 283 p.

CAGNOLATI Daniel, « Le Quimper. Paul Fouillen (1899 – 1958) ou les fantômes du faïencier » in *Aladin*, n° 157, juillet 2001, pp. 60 – 62.

DECKER Emile, *Sarreguemines au XIXème siècle : la faïencerie Utzschneider, 1790-1914 contribution à une histoire des goûts et des styles au XIXème siècle*, Université Nancy 2, thèse de doctorat, 2001.

DESCHANG Stéphane et KERVELLA Gilles, *Les faïences de Malicorne*, Le Mans, Editions de la Reinette, 2001, 190 p.

ERMOULD-GANDOUEZ Marielle, « Francis Jourdain (1876-1958) » in *La Revue de la céramique et du verre*, n° 116, janvier-février 2001, pp. 14 – 15.

FAY-HALLE Antoinette et DEBLANDER Robert (com.), *Robert Deblander, l'œuvre céramique 1951 – 2000*, Paris, Edition de la Revue de la céramique et du verre, 2001, 126 p.

FRECHES-THORY Claire, « De Gauguin à Maillol, un art nouveau, la céramique entre peinture et sculpture, 1855 - 1907 » in Danièle Giraudy (dir.), Danielle Martenati-Buldoy (com. gnal.) et Jérôme Paigoule (com.) et Solange Rizoulières (com.), *De la couleur et du feu. Céramiques d'artistes de 1885 à nos jours*, Marseille, Musée de la faïence, Château Pastré, 23 juin – 3 septembre 2000, Marseille, Édition de la Réunion des Musées Nationaux, 2001, pp. 20 – 29.

GALIEGUE Josette, GIGUET Bernard et CARTIER Jean, *Auguste Delaherche, rêves d'argile secrets d'émail*, Paris, Somogy, 2001, 63 p.

GUENE Hélène, « Régionalisme et modernité : une alliance incertaine » in François Loyer (dir.) et Bernard Toulhier (dir.), *Le régionalisme, architecture et identité*, Paris, Édition du Patrimoine, coll. Idées et débats, 2001, pp. 50 – 69.

HEINICH Nathalie, *La sociologie de l'art*, Paris, Édition La Découverte, 2001, 122 p.

LABORDE Pierre, *Histoire du tourisme sur la Côte Basque*, Biarritz, Atlantica, 2001, 306 p.

LACQUEMANT Karinne, « Céramiques d'artistes dans l'entre-deux-guerres » in Danièle Giraudy (dir.), Danielle Martenati-Buldoy (com. gnal.) et Jérôme Paigoule et Solange Rizoulières (com.), *De la couleur et du feu. Céramiques d'artistes de 1885 à nos jours*, Marseille, Musée de la faïence, Château Pastré, 23 juin – 3 septembre 2000, Marseille, Édition de la Réunion des Musées Nationaux, 2001, pp. 20 – 29.

LAROCHE Claude, « Louis et Benjamin Gomez : dualité et régionalisme » in François Loyer (dir.) et Bernard Toulhier (dir.), *Le régionalisme, architecture et identité*, Paris, Edition du Patrimoine, coll. Idées et débats, 2001, pp. 110 – 123.

LOYER François et TOULIER Bernard, « Pour une reconnaissance de l'architecture régionaliste » in François Loyer (dir.) et Bernard Toulhier (dir.), *Le régionalisme, architecture et identité*, Paris, Edition du Patrimoine, coll. Idées et débats, 2001, pp. 10 – 15.

LOYER François, « Esprit du temps, Esprit du lieu » in François Loyer (dir.) et Bernard Toulhier (dir.), *Le régionalisme, architecture et identité*, Paris, Édition du Patrimoine, coll. Idées et débats, 2001, pp. 16 – 26.

MI KIM Young, *Art déco*, Chamalières, Éditions Proxima, 2001, 94 p.

MIQUEL Pierre, *La France et ses paysans. Une histoire du monde rural au XX^e siècle*, Paris, Editions de L'Archipel, 2001, 343 p.

MONJARET Patricia et DUCRET Marc, *Passion du grès, L'Ecole de Carrières 1888 – 1914*, Fondation Neumann, Gingins – Suisse, 6 avril – 18 juin 2000, Musée Saint – Germain, Auxerre – France, 14 octobre 2000 – 8 janvier 2001, Palais Ducal, Nevers, 23 juin – 16 septembre 2001, 103 p.

MUNCK Jacqueline, « Les peintres fauves » in Danièle Giraudy (dir.), Danielle Martenati-Buldoy (com. gnal.) et Jérôme Paigoule et Solange Rizoulières (com.), *De la couleur et du feu. Céramiques d'artistes de 1885 à nos jours*, Marseille, Musée de la faïence, Château Pastré, 23 juin – 3 septembre 2000, Marseille, Édition de la Réunion des Musées Nationaux, 2001, pp. 20 – 29.

O'NEILL Ann Marie, *Popular Quimper*, Atglen, Schiffer Book, 2000, 159 p.

PEER Shanny, « Le folklore et les arts » in François Loyer (dir.) et Bernard Toulhier (dir.), *Le régionalisme, architecture et identité*, Paris, Edition du Patrimoine, coll. Idées et débats, 2001, pp. 86 – 95.

PEIFFER Jacques (com.), *Les Frères Mougin : sorciers du grand feu. Grès et porcelaine 1898 – 1950*, Luxembourg, Villa Vauban, 12 mai – 19 août 2001, Dijon, Edition Faton, 2001, 240 p.

RIBEREAU-GAYON Marie-Dominique, *Chasseurs de tradition. L'imagerie contemporaine des Landes de Gascogne*, Paris, Edition du Comité des Travaux historiques et scientifiques, 2001, 388 p.

SHIMIYU Christine, *Les grés japonais*, Paris, Edition Charles Massin, 2001, 172 p.

SIMON THOMAS Mienke et LANGENDIJK Eugène, *Dutch Art Nouveau and Art Deco Ceramics 1880 – 1940*, Rotterdam, 2001, The Boijmans Van Beunigen Museum Collection, NAI Publishers, 256 p.

STAUDENMEYER Pierre, *La céramique française des années 1950*, Paris, Norma, 2001, 334 p.

TERRAROLI Valerio, *Dictionnaire Skira des arts décoratifs modernes 1851-1942*, Skira/Seuil, 2001, 232 p.

TOULIER Bernard, « L'assimilation du régionalisme dans l'architecture balnéaire » in François Loyer (dir.) et Bernard Toulhier (dir.), *Le régionalisme, architecture et identité*, Paris, Edition du Patrimoine, coll. Idées et débats, 2001, pp. 96 – 109.

VIGATO Jean-Claude, « Entre progrès et tradition » in François Loyer (dir.) et Bernard Toulhier (dir.), *Le régionalisme, architecture et identité*, Paris, Edition du Patrimoine, coll. Idées et débats, 2001, pp. 70 – 85.

2002

ARMINJON Catherine et BLONDEL Nicole, *Objets civils et domestiques, vocabulaire typologique, Inventaire général des Monuments et des richesses artistiques de la France*, Paris, Momum, édition du Patrimoine, 2002, 632 p.

BLANDIN Bernard, *La construction du social par les objets*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, 279 p.

BONNOT Thierry, *La vie des objets*, Paris, Edition de la Maison des sciences de l'homme, Mission du Patrimoine ethnologique, coll. Ethnologie de la France, 2002, 246 p.

BONY Anne, *Meubles et décors des années 1940*, Paris, Édition du Regard, 2002, 223 p.

CAUQUELIN Anne, *Le site et le paysage*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 2002, 191 p.

CHAMPION Alain et KERVELLA Gilles, *Léon Pouplard (PBx), faïencier à Malicorne*, Edition de la ReINETTE, 2002, Le Mans, 159 p.

DUGNAT Gaité, *Les catalogues des Salons la Société Nationale des Beaux Arts, Tome III, 1901-1905*, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2002, 510 p.

FLAMBARD HERICHER Anne-Marie, *Potiers et poteries du Bessin. Histoire et archéologie d'un artisanat rural du XI^e au XX^e siècle, en Normandie*, Caen, Publication du CRAHM, 2002, 407 p.

GAILLARD Françoise, « Lieu et non lieu de l'œuvre » in Anne Marie Charbonneaux (dir.) et Norbert Hilaire (dir.), *Œuvre et lieu essais et documents*, Paris, Flammarion, 2002, pp. 90-97.

HASSOUN Jacques, *Les contrebandiers de la mémoire*, Paris, La découverte, 2002, 125 p.

HILAIRE Norbert, « Modes de l'œuvre et modes du lieu » in Anne Marie Charbonneaux (dir.) et Norbert Hilaire (dir.), *Œuvre et lieu essais et documents*, Paris, Flammarion, 2002, pp. 98 – 123.

HUGONNIOT Jean-Yves, *Terre de Saintonge, L'art de la poterie XII^e - XIX^e siècles*, Paris, Somogy, 2002, 248 p.

LEMOINE Serge (dir.), *De Puvis de Chavannes à Matisse et Picasso. Vers l'art moderne*, Paris, Flammarion, 2002, 567 p.

LENGELLE-TARDY Maurice, *Les arts décoratifs dans l'histoire*, Amiens, Diffusion Picard, 2002, 96 p.

LE STUM Philippe, *La Bretagne de Henri Rivière*, Paris, Bibliothèque de l'image, 2002, 92 p.

LEYZOUR Philippe, OGER Danielle, *Un bestiaire fantastique, Avisseau et la faïence de Tours (1840 – 1910)*, Tours, Musée des Beaux-Arts, octobre 2002 – janvier 2003, Edition de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2002, 270 p.

SURRUGUE Bruno, *Collection grès de Puisaye, Eugène Lion*, La Ferté-sous-Jarre, G.E.D.A., 2002, 57 p.

TOULIER Bernard, *Villes d'eaux. Stations thermales et balnéaires*, Paris, Dexia Éditions, Editions Imprimerie Nationale, 2002, 176 p.

2003

ALBIS Antoine (d'), *Traité de la porcelaine de Sèvres*, Dijon, Édition Faton, 2003, 392 p.

AUDRERIE Dominique, *Question sur le patrimoine*, Bordeaux, Édition Confluences, coll. Stèles, 2003, 119 p.

BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » in *Œuvre III*, Paris, Allia, 2003, [1955], 78 p.

BENTON Charlotte et BENTON Tim, « Un style, une époque » in Charlotte Benton (dir.), Tim Benton (dir.) et Ghislaine Wood (dir.), *L'Art déco dans le monde 1910-1939*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2003, pp. 13 – 27.

BOUILLON Jean-Paul, *Félix Bracquemond 1833-1914 Graveur et céramiste*, Paris, Somogy, 2003, 111 p.

BREEZE Carla, *American Art deco: architecture and regionalism*, New-York, Norton, 2003, 287 p.

BROMBERGER Christian et MEYER Mireille, « Cultures régionales en débat » in *Ethnologie française*, « Cultures régionales, Singularités et revendications », juillet – septembre 2003, tome XXXIII, pp. 357 – 361.

CERCLET Denis, « Des objets privés au patrimoine public », in Jean Paul Filiod (dir.), *Faire avec l'objet. Signifier, appartenir, rencontrer*, Lyon, Chronique sociale, coll. Comprendre la société, 2003, pp. 24 – 32.

CURTIS Penelope, « Sculpture Art deco et archaïsme », in Charlotte Benton (dir.), Tim Benton (dir.) et Ghislaine Wood (dir.), *L'Art déco dans le monde 1910-1939*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2003, pp. 51 – 55.

DELANOË-VIEUX Claire et FILIOD Jean Paul, « L'objet à la croisée des chemins » in Jean Paul Filiod (dir.), *Faire avec l'objet. Signifier, appartenir, rencontrer*, Lyon, Chronique sociale, coll. Comprendre la société, 2003, pp. 9 – 11.

DOSSETO Danièle, « la région en signes : localisme en Provence et en Italie provençalophone » in *Ethnologie française*, « Cultures régionales, Singularités et revendications », juillet – septembre 2003, tome XXXIII, pp. 399 – 407.

FILIOD Jean Paul, « L'objet domestique et ses hôtes : des espaces, des mondes et des temps » in Jean Paul Filiod (dir.), *Faire avec l'objet. Signifier, appartenir, rencontrer*, Lyon, Chronique sociale, coll. Comprendre la société, 2003, pp. 99 – 110.

FRAYLING Christopher, « Egyptomanie » in Charlotte Benton (dir.), Tim Benton (dir.) et Ghislaine Wood (dir.), *L'Art déco dans le monde 1910-1939*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2003, pp. 41 – 48.

GUYONNET Marie-Hélène, « Une Provence « éternelle » : les musées félibréens » in *Ethnologie française*, « Cultures régionales, Singularités et revendications », juillet – septembre 2003, tome XXXIII, pp. 391 – 397.

HAUDIQUET Annette, MATAMOROS Joséphine, GARDIAN Bruno et PEREZ-TIBI Dora, *Raoul Dufy du motif à la couleur*, Musée Malraux, Le Havre, 8 mars – 1^{er} juin 2003, musée d'art moderne, Céret, 21 juin - 14 septembre 2003 ; La Piscine, Roubaix, 26 septembre - 7 décembre 2003, Somogy, Paris, 2003, 207 p.

HERREROS Gilles, « Pour une relation pacifiée entre objets et sujets » in Jean Paul Filiod (dir.), *Faire avec l'objet. Signifier, appartenir, rencontrer*, Lyon, Chronique sociale, coll. Comprendre la société, 2003, pp. 61 – 74.

HIBOU Juliette, « Traditions nationales » in Charlotte Benton (dir.), Tim Benton (dir.) et Ghislaine Wood (dir.), *L'Art déco dans le monde 1910-1939*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2003, pp. 91 – 100.

LE COUEDIC Daniel, *La maison ou l'identité galvaudée*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Art & Société, 2003, 209 p.

MEYER Michèle, « Vers la notion de « culture régionales » (1789 - 1871) » in *Ethnologie française*, « Cultures régionales, Singularités et revendications », juillet – septembre 2003, tome XXXIII, pp. 409 – 416.

PASQUINI Pierre, « De la tradition à la revendication : provincialisme ou régionalisme ? » in *Ethnologie française*, « Cultures régionales, Singularités et revendications », juillet – septembre 2003, tome XXXIII, pp. 417 – 423.

POSTIC Franck, VEILLARD Jean-Yves, LAURENT Donatien et SIMON Jean-François, « Reconnaissance d'une culture régionale : la Bretagne depuis la Révolution » in *Ethnologie française*, « Cultures régionales, Singularités et revendications », juillet – septembre 2003, tome XXXIII, pp. 381 – 379.

STASZAK Jean-François, *Géographies de Gauguin*, Paris, Bréal, 2003, 257 p.

TISSERON Serge, « Nos objets quotidiens, de l'identité à la mémoire » in Jean Paul Filiod (dir.), *Faire avec l'objet. Signifier, appartenir, rencontrer*, Lyon, Chronique sociale, coll. Comprendre la société, 2003, pp. 14 – 23.

STAUDENMEYER Pierre, *Roger Capron Céramiste*, Paris, Nora, 2003, 159 p.

WOOD Ghislaine (com.), *Le style Art deco*, Victoria and Albert Museum, Londres, avril 2003, Herscher, Paris, 2003, 96 p.

2004

BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, coll. Le temps des images, 2004, 346 p.

BONNOT Thierry, « Itinéraire d'une bouteille de cidre » in *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, n° 170, avril – juin 2004, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, pp. 139 – 164.

BRANDSTATTER Christian, *Wiener Werkstatte, Les ateliers viennois 1903-1932*, Paris, Hazan, 2004, 399 p.

CAUQUELIN Anne, *L'invention du Paysage*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2004, [1989], 181 p.

CHARLERY DE LA MASSELIÈRE Bernard (dir.), *Fruits des terroirs fruits défendus, Identités, mémoires et territoires*, Toulouse, Edition Bernard Charlery de la Masselière, 2004, 279 p.

CHARLES-BRUN Jean, *Le Régionalisme*, Paris, Édition CHTS, 2004, [1911], 373 p.

DECKER Emile, « Aux sources de la création des grès de Revernay : les rapports entre l'Art et l'industrie au XIX^e et au XX^e siècles » in Emile Decker, Diana Hoffmann-Godard et Jacques Peiffer, *Les grès de Revernay*, Musée de la Faïence, Sarreguemines, 15 mai – 28 septembre 2004, Les amis des musées et des arts, Sarreguemines, 2004, pp. 3-12.

DELOUCHE Denise, STOOPE Denise (de) et LE TIEC Patrick, *Mathurin Meheut*, Douarnenez, Le Chasse-Marée, Ar Men, 2004, 75 p.

FOCILLON Henri, *Vie des Formes*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2004, [1934], 143 p.

FROISSART-PEZONE Rossella, *L'Art dans tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un art nouveau*, Paris, CNRS édition, 2004, 259 p.

LANDROT Gérard, *Mayodon*, Luxembourg, Argus Valentine's, 2004, 271 p.

LAURIN Isabelle, « L'atelier de faïence de la manufacture de Sèvres » in *La revue de la Société des amis du Musée National de céramique*, 2004, pp. 89 – 102.

MEYER Mireille, « A propos de Jean Charles-Brun et du régionalisme » in Jean Charles-Brun, *Le Régionalisme*, 2004, [1911], Paris, Édition CHTS, pp. 7 – 44.

PROD'HOMME Laurence et BERRETROT Françoise, *Louis Delachenal céramiste 1897-1966*, Rennes, Publication du Musée de Bretagne, 2004, 96 p.

RENARD Yvette, *Alfred Renoleau, céramiste charentais*, La Couronne, Centre Départementale de Documentation Pédagogique de la Charente, 2004, 247 p.

RIDLEY Noël (dir.), *Grammaire des arts décoratifs, de la Renaissance au Post-modernisme*, Paris, Flammarion, 2004, 544 p.

SCHAEFFER Jean-Marie, « Objets esthétiques ? » in *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, n° 170, avril – juin 2004, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, pp. 25 – 47.

THEALLET Philippe et VERLINGUE Bernard Jules, *Encyclopédie des Céramiques de Quimper. Faïences – Grès – Terres vernissées, Tome II : le XIX siècle*, Le Mans, Édition de la Reinette, 2004, 509 p.

WALTER François, *Les figures paysagères de la nation Territoires et paysages en Europe (16^e-20^e siècle)*, Paris, Edition de l'École des Hautes Etudes en Science Sociale, coll. Civilisation et société, 2004, 521 p.

2005

AZOULAY Paul, *Bascotilles*, Biarritz, Atlantica, 2005, 212 p.

BAUDOT François, *Styles, Chroniques de la décoration*, Paris, Assouline, 2005, 379 p.

BOUVIER Béatrice, « Charles Garnier (1825-1898) architecte historien de L'Habitation humaine » in *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 9, 1er semestre 2005, pp. 43 – 51.

DUCHEIN Paul, *La France des arts populaires*, Toulouse, Privat, 2005, 143 p.

FANICA Pierre-Olivier et BOUE Gérard, *Céramiques impressionnistes et Grès art nouveau, Montigny-sur-Loing et Marlotte 1872-1958*, Paris, Messin, 2005, [1988], 212 p.

FIELD Charlotte et Peter, *Design scandinave*, Koln, Taschen, 2005, 350 p.

FOREST Dominique, *Lanel Luc et Marjolaine*, Paris, Norma, 2005, 175 p.

FRIS Ernst, *Le Style rustique*, Paris, Macula, 2005, 292 p.

LAGERFELD Karl, *Les vases de Ciboure, l'illusion de l'idéal*, Gottingen, Steidl, 2005, n. p.

LE COUEDIC Daniel et SIMON Jean François, « En ces temps de Mondialisation » in Daniel Le Couédic et Jean François Simon, *Construire dans la diversité. Architecture, contextes et*

identités, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Collection Art & Société, 2005, pp. 9 – 17.

LE STUM Philippe, *Impressions bretonnes. La gravure sur bois en Bretagne (1850 – 1950)*, Musée départemental breton, 17 juin – 2 octobre 2005, Editions Palantines, Musée départemental breton, Quimper, 2005, 207 p.

THEALLET Philippe et VERLINGUE Bernard Jules, *Encyclopédie des Céramiques de Quimper. Faiences – Grès – Terres vernissées, Tome IV : les artistes de A à La*, Le Mans, Edition de la ReINETTE, 2005, 511 p.

2006

BERTHON Laurence, *Miss Dangar, potière 1885 – 1951*, Saint-Pierreville, La Fabrique du Pont d'Aleyrac, 2006, 53 p.

DANTEC Ronan, « Bécassine – Banania, destins croisés » in *Revue Hommes & migrations Bretagne*, terre d'immigration en devenir, n° 1260, Mars – avril 2006, pp. 21 – 28.

DUCRET Marc, *Paul Beyer*, Paris, Edition Beau Fixe, 2006, 224 p.

HUREL Alexandre et JAUREGUIBERRY Michel (de), *Un siècle de peinture au Pays basque 1850 - 1950*, Urrugne, Edition Pimientos, 2006, 186 p.

JOUSSE Patricia (dir.), *Georges Jouve*, Paris, Jousse Entreprise, 2006, 318 p.

LACQUEMANT Karine, « Colette Gueden, Pol Chambost : une complicité créative » in Philippe Chambost, Émilie Bonaventure, Robert Deblander, Karine Lacquemant et Anne Lajoix, *Pol Chambost, céramique et sculpteur 1906 – 1983*, Paris, Somogy, 2006, pp. 106 – 131.

LAJOIX Anne, « Pol Chambost, Pierre, Jacques et les autres, des années 1930 aux années 1970 » in Philippe Chambost, Émilie Bonaventure, Robert Deblander, Karine Lacquemant et Anne Lajoix, *Pol Chambost, céramique et sculpteur 1906 – 1983*, Paris, Somogy, 2006, pp. 11 – 35.

LEE William, *L'art de la poterie. Par un potier Japon –France*, Paris, Geda Editions, 2006, [1913], 213 p.

LE COUEDIC Daniel, LE JEUNE Anne, SAULLAIS-HELLOCO, *James Bouillé : une certaine idée du régionalisme (1894 - 1945)*, Saint-Brieuc, Archives Départementales des Côtes d'Armor, 2006, 59 p.

POMEAU-PEYRE Clémentine, « Céramiques Art déco. Une sobriété audacieuse » in *Antiquité Brocante*, n° 102, novembre 2006, pp. 28 – 36.

POSSÉMÉ Évelyne, « René Buthaud » in Béatrice Salmon (dir.), *Céramiques XX^e siècle, Collection du Musée des Arts Décoratifs*, Paris, Les Arts Décoratifs, coll. « Références », 2006, pp. 52 – 53. (1).

POSSÉMÉ Évelyne, « Jean Mayodon » in Béatrice Salmon (dir.), *Céramiques XX^e siècle, Collection du Musée des Arts Décoratifs*, Paris, Les Arts Décoratifs, coll. « Références », 2006, pp. 58 – 60. (2).

ROTTE J. R., *James Bouillé. Architecte breton*, Perros-Guirec, Édition Anagrammes, 2006, 125 p.

SALMON Béatrice (dir.), *Céramiques du XX^e siècle. Collection du Musée des Arts Décoratifs*, Paris, Les Arts décoratifs, 2006, 190 p.

WEISBERG Gabriel, « La création du japonisme » in Gabirel P. Weisberg (dir.), Edwin Becker (dir.) et Évelyne Possémé (dir.), *Les Origines de l'Art Nouveau. La Maison Bing*, Musée des Arts Décoratifs, Paris, mars – juillet 2006, Van Gogh Museum, Les Arts Décoratifs, Paris, 2006, pp. 51 – 71.

2007

LAMBIOTTE Maurice et ANDREANI Carole, *Céramique contemporaine. Collection Maurice Lambiotte*, Paris, Norma, 2007, 175 p.

THEALLET Philippe et VERLINGUE Bernard Jules, *Encyclopédie des Céramiques de Quimper. Faïences – Grès – Terres vernissées, Tome V : les artistes de Le à Y*, Le Mans, Edition de la ReINETTE, 2007, 478 p.

2008

PAPET Édouard, « Décidément, je vais me lancer là-dedans » in Amélie Simier (dir.), *Jean Carriès (1855 – 1894). La matière de l'étrange*, Paris, Petit Palais, Nicolas Chaudun et Paris Musée, 2008, pp 69 – 91.

HERAN Emmanuel, « Originalité de Charpentier » in Emmanuel Héran (com.) et Marie-Madeleine Massé (com.), *Alexandre Charpentier (1856 – 1909). Naturalisme et Art Nouveau*, Paris, Musée d'Orsay, Nicolas Chaudun, pp. 13 – 24.

THOMAES Frédéric et VAN DEN ABEELE Andries, « Paul Louis Cyfflé (1724-1806), un Brugeois en Lorraine » in *Le Parchemin*, mars-avril 2008, pp. 82 – 128.

2009

HUREL Alexandre et JAUREGUIBERRY Michel (de), *La peinture basque, œuvres choisies des collections publiques et privées*, Urrugne, Édition Pimientos, 2009, 190 p.

2010

GODART Diana, « Industrie et création : l'exemple des assiettes de Colette Gueden » in *Cahiers d'études et de recherches, Sarreguemines – Passions*, 2010, n° 2, pp. 87 – 92.

LALANNE Guy, *Céramiques et décors basques*, Urrugne, Édition Pimientos, 2010, 143 p.

PITZ Laetitia, « Ramuncho, le Pays Basque de J. B. Laffargue » in *Cahiers d'études et de recherches, Sarreguemines – Passions*, 2010, n° 2, pp. 95 – 103.

SOUBIRAN Jean-Roger, *Sourgen. Peintre d'Hossegor et des landes*, Bordeaux, Le Festin, 2010, 140 p.

2011

BLONDEL Nicole, *Un certain goût français 1920 – 1980*, Paris, Editions courtes et longues, 2011, 255 p.

RAMOND Sylvie, « Marcel Michaud, un galeriste visionnaire » in Laurence Berthon (dir.), Sylvie Ramond (dir.) et Jean-Christophe Stuccilli, *Le Poids du Monde. Marcel Michaud (1898 – 1958)*, Lyon, Fage éditions, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2011, pp. 108 – 121.

WATTEL Jean-Jacques et FAVARDIN Patrick, *Jean Derval. Céramiste et sculpteur*, Paris, Norma, 191 p.

Annexes.

Annexe 1. Indications biographiques.

Annexe 2. Francis Jammes, *A la gloire de la pelote basque*, 1926.

Annexe 3. Lettre adressée à Edmond Bomsel, co-éditeur du *Sagittaire*, par André Breton en 1956 extraite des Archives Bomsel et publiée dans *André Breton, La beauté convulsive*.

Annexe 4. Compte rendu des Fêtes de la Tradition Basque de Saint-Jean-de-Luz, août 1897.

Annexe 5. Maurice Marchal, « Ce que nous sommes » in *BREIZ ATA O - LA BRETAGNE TOUJOURS*, Editio du numéro de janvier 1919.

Annexe 6. Discours de Dominique Garat à l'Académie de Bordeaux en 1784.

Annexe 7. Charles de Cordis, « Arts décoratifs. Un rénovateur de l'Art Breton » in *Revue moderne des arts et de la vie*, daté du 30 novembre 1922, pp. 19 – 21.

Annexe 8. Henri Godborge in *Le Moniteur des Architectes*. Organe officiel de la Société nationale des architectes de France juin – juillet 1934, p. 292.

Annexe 9. Guillaume Janneau et André Dezarrois, « Arts contemporains et informations générales. Notre Tribune. Sur une exposition défunte » in *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1937, pp. 267 – 271.

Annexe 10. Règlement intérieur de l'*Unvaniez Seiz Breur*.

Annexe 11. James Bouillé, *De l'art celtique et de l'utilité de son étude pour la création d'un art breton moderne*, Conférence faite au congrès de *Bleun Brug* à Lesnevent le 12 septembre 1923 in *Buhez Breiz*, n° 37, janvier 1924, pp. 797 – 800, n° 38, février 1924, pp. 833 – 836, n° 39, mars 1924, pp. 869 – 871, n° 40, avril 1924, pp. 899 – 903.

Annexe 12. René Clozier, « L'Architecture moderne régionaliste et folklore » in *La Construction Moderne. Revue hebdomadaire d'architecture*, 53^{ième} année, n° 2, 10 octobre 1937, pp. V – VII.

Annexe 13. Guillaume, « Rapport de M. Guillaume. La Décentralisation et la Rénovation des Métiers d'Art » in *L'Art et les métiers*, n° 6, août 1911, pp. 128 – 130.

Annexe 14. M. Laschett de Polignac, « L'Exposition et l'artisanat. La responsabilité de certains architectes dans le développement de la Crise » in *Art National Construction*, n° 71, juillet 1937, pp. 165 – 167.

Annexe 15. Claude Lafargue, « L'Artisanat, cadre de la formation artistique » in *Art et artisanat*, juin 1935, p. 10.

Annexe 16. Liste non exhaustive des principaux décorateurs de la faïencerie de Saint-Jean-du-Désert.

Annexe 17. Liste non exhaustive des principaux décorateurs de la Poterie de Ciboure entre

janvier 1922 et novembre 1924.

Annexe 18. Correspondance Ramiro Arrue – Jules Henriot.

Annexe 19. Philippe Veyrin, « Ramiro Arrue » in *Bulletin du Musée Basque*, n^{os} 1 – 2, 1926, pp. 20 – 24.

Annexe 20. Ramiro Arrue, *Hemen sartzan dena bere etchean da*, Maurice Dupuy & Cie Paris, 50 x 65 cm. Affiche réalisée pour le Musée Basque.

Annexe 21. Ramiro Arrue, *Danse en Pays Basque*, 1925, Exposition Internationale des Arts Décoratifs, Pavillon d'un Syndicat d'initiative au Pays basque, Salle 4.

Annexe 22. Hall central d'un syndicat d'initiative en pays basque, Benjamin Gomez, architecte-décorateur : Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes (1925 : Paris, France) in Maurice Dufrené, *Ensembles mobiliers / Exposition internationale 1925. Ire-3me série*, 1925, Pl. 12.

Annexe 23. Planche de décors par Simone Larrieu.

Annexe 24. Diplômes reçus par Octave Larrieu.

Annexe 25. Couverture de la page de garde de la revue basque *Gure Herria*.

Annexe 26. Carton publicitaire dessiné par Géo Fourrier pour la Faïencerie de la Grande Maison, vers 1950. (16 x 20 cm).

Annexe 27. Poncif réalisé par Géo-Fourrier pour le plat dit de *La bigoudenne aux mains sur les hanches*.

Annexe 28. Couverture du mensuel *Brug* par Jean-Julien Lemordant, n^o 13, 1914.

Annexe 29. Souscription pour le service réalisé par Hansi et édité par la faïencerie Utzschneider & Cie en collaboration avec *Les Annales politiques et littéraires*.

Annexe 30. Affiche réalisée par Hansi pour les Chemins de fer d'Alsace et de Lorraine. *Rosheim Retour de pèlerinage au MONT SAINTE ODILE*. 1930. Imprimerie alsacienne, Strasbourg - 99x62cm.

Annexe 31. F. Kauffmanns, *La Bretagne Pittoresque. (Huelgoat) En route pour le pardon*. Affiche touristique éditée par les Chemins de Fer de l'Etat. Imprimerie Cornille & Serre, Paris, Vers 1925.

Annexe 32. Gabriel Mourey « An Interview on l'Art Nouveau with Alexandre Charpentier » in *The Architectural Record*, vol. XII, June 1902, n^o2, pp. 121 – 125 in Nicolas Chandun, « Charpentier parle » in *Alexandre Charpentier (1856 – 1909). Naturalisme et Art Nouveau*, Paris, Musée d'Orsay, 2007, pp. 181 – 184.

Annexe 33. Emile Grandigneaux « Le Réveil des provinces » in *L'Art et les métiers*, décembre 1908, n^o 2, pp. 34 – 35.

Annexe 34. Emile Humblot in *L'Art et les artistes*, n° 5, juillet – novembre 1913, numéro spécial Congrès de Gand, pp. 18 – 20.

Annexe 35. Pierre-Louis Ducharte, « Une enquête et une expérience. L'Artisanat et l'Art Décoratif » in *Art et Décoration*, 1934, pp. 394 – 396.

Annexe 36. Jean Delage, « Renaissance de l'Artisanat ? » in *Art et artisanat*, 1935, p. 9.

Annexe 37. Arsène Alexandre, « Sur la création du Ministère de l'Enseignement professionnel » in *La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe*, 1920, p. 102.

Annexe 38. *Artistes et artisans*, Six conférences prononcées à l'Exposition de la sélection artisanale de 1942, Pavillon de Marsan, 1942, préface de Pierre Loyer, Edition du Ministère de la Production Industrielle et des Communications, Service de l'ARTISANAT.

Annexe 39. Couverture de *Pour la Vieille Tombe Basque* de Louis Colas, Imprimerie A. Foltzer, Edition *Gure Herria*, 1922, 23 p.

Annexe 40. Ensemble de vignettes réalisées par Jean-Baptiste Laffargue pour la faïencerie Utzschneider et Cie de Sarreguemines.

Annexe 41. Catalogue des Galeries Lafayette, *Les arts rustiques régionaux*, mardi 25 avril et jours suivant, Paris 1939, n. p.

Annexe 42. Simone Kapférer, « Chez Madoura à Vallauris » publié dans *Art et Industrie* 1950 in Wattel et Favardin 2011, p. 43.

Annexe 43. Planches extraites de *L'Art populaire en Bretagne. A travers les âges* de Marie Drouart, 1943, pp. 5 et 10.

Annexe 44. Henri Godborge, *Arts basques anciens et modernes, origines et évolutions*, Hossegor, Édition Chabas, 1931, pp. 54 – 55.

Annexe 45. Anonyme, « Déclaration du Bureau de la Fédération » in *L'Art et les métiers*, n° 1, janvier – février 1913, pp. 1 – 3.

Annexe 46. M. Destrée « Compte-rendu de discours » in *L'Art et les métiers*, n° 5, juillet – novembre 1913, numéro spécial Congrès de Gand, pp. 18 – 20.

Annexe 47. René-Yves Creston, « Manifeste de Kornog » in *Foi et Bretagne*, n° 25, septembre 1928, pp. 228 – 229.

Annexe 48. Cabinet en conçu collaboration par le décorateur Courtray et Edouard Cazaux. Chêne foncé et faïence. H. 166 cm, L. 136 cm.

Annexe 49. Dos de trois assiettes réalisées par Jean-Baptiste Laffargue pour la faïencerie Utzschneider et Cie de Sarreguemines.

Annexe 1. Indications biographiques.

- **Pierre Abadie-Landel.** Paris 22 août 1896 – Paris 23 septembre 1972 (Manufacture de la Grande Maison dite H.B.).

❖ Indications biographiques :

- 1912 Inscription à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts.
- 1920 Installation de son atelier rue Campagne Première à Paris, près de celui de Creston.
- 1921 Collaboration avec les ateliers Primavera et la Maison Dominique, spécialisée dans la décoration et l'ameublement de prestige.
- 1923 Pierre Abadie-Landel participe à la création du groupe des *Seiz Breur*.
- 1925 Il reçoit une médaille pour les jeux et les jouets qu'il avait présenté dans la classe 16.

❖ Expositions :

- 1916 Première exposition personnelle à la galerie André à Paris.
- 1920 à 1941 Pierre Abadie-Landel expose chaque année au Salon des Artistes Indépendants dont il est sociétaire.
- 1925 Participation à l'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes à Paris avec la faïencerie de la Grande Maison pour laquelle il déclare avoir « édité en faïence des – sujets de Bretagne – modèles d'assiettes et de sculptures pour la faïencerie Verlingue et Bolloré de Quimper. » (Note manuscrite de Pierre Abadie-Landel, dossier consacré à l'artiste, CCI-CNAC, Beaubourg in Théallet et Verlingue 2005, p. 7 ; Louis-Charles Watelin, « *La renaissance de la céramique en Bretagne* » in *L'Art et les artistes*, février 1926, pp. 131 – 134)

❖ Indications bibliographiques :

- Louis-Charles Watelin, « La renaissance de la céramique en Bretagne » in *L'Art et les artistes*, février 1926, pp. 131 – 134.
- Théallet et Verlingue *Encyclopédie des Céramiques de Quimper. Faiences – Grès – Terres vernissées, Tome III : le XX siècle*, 2005, p. 7.

- **René Anchiéri**. Annecy 12 février 1905 – inc.

❖ Indications biographiques :

- Elève de Paul Jacquet.
- Création de la marque FORAH (Fabrique orléanaise René Anchiéri).
- Lieutenant au 136ème régiment d'infanterie de forteresse formé le 22 août 1939 de l'ancien 136ème de ligne, Anchiéri est porté prisonnier de guerre le 7 décembre 1940 (voir liste officielle n° 49 de prisonniers de guerre français).

❖ Indications bibliographiques :

- Butin et Pachoud-Chevrier, *Potiers et céramistes des Pays de Savoie 1900 – 1960*, 2001, pp. 51 – 62.

- **Ramiro Arrue**. 10 mai 1862 Bilbao – 1er avril 1971 Saint-Jean-de-Luz. (HGP Pau).

❖ Indications biographiques :

- 1907 Premier séjour à Paris où il emménage rue Git-le-Cœur dans le VIème arrondissement avec son frère Ricardo et sa tante Matil.
- 1910 Arrue séjourne à Ciboure.
- 1911 Arrue suit des cours de peinture à l'Académie de la Grande Chaumière à Paris où il rencontre Mogrobejo.
- 1917 Installation définitive à Ciboure.
- 1922 Participation à la création du Musée Basque à Bayonne.
- 1924 Réalisation de l'affiche *Hemen sartzan dena bere etchean da* pour le Musée Basque dont l'un des motifs ornementaux est repris pour la vignette d'un article

d'André Constantin publié dans le premier numéro de *Bulletin du Musée Basque* (III. 1). Ce motif fut d'ailleurs régulièrement repris dans des illustrations annonçant des événements de la vie sociale basque (couverture du programme du *Bal pour le Musée Basque* donné à l'hôtel de ville de Bayonne le 10 avril 1926 ; Musée Basque Inv. n° 22.11.15.1).

- 1925 Arrue est médaillé d'or durant l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes pour le panneau qu'il réalisa en collaboration avec son frère José pour le *Hall d'un syndicat d'initiative*. Le panneau est ensuite acquis en 1974 par la ville de Saint-Jean-de-Luz. Son frère José est, quant à lui, médaillé d'argent.
- 1926 Fait don de *Procession* au Musée Basque de Bayonne.
- 1927 Son motif de danseur basque sert d'illustration au programme de la conférence que William Boissel donna à l'*English Folk Dance Society* de Londres. L'illustration est d'ailleurs intitulé *Danseur Basque d'après le tableau de Ramiro Arrue* et porte la précision en français « Un peuple qui saute au sommet des Pyrénées » (Musée Basque Inv. n° 22.11.19.1).
- Membre de la Société des Neuf, aux côtés de Bergès, de Colin, de Choquet, d'Henri Godbarge, de Labrouche, de Masson, de Ribera et de Virac.
- 1934 Arrue réalise les décors et les costumes de l'opéra *Perkin* écrit par Gheusi adapté de l'ouvrage de Harispe sur une musique de Jean Poueigh.

❖ Œuvres :

- 1916 Arrue présente ses premiers émaux au Palais du Retiro à Madrid dont *Femme cousant*, *Les Trois Sœurs*. Il mènera cette production avec son frère Ricardo (qui était émailleur de métier) jusqu'en 1937.
- 1920 Illustration de *Mai la basquaise* d'André Geiger (Paris, La Renaissance du Livre, 1920, ouvrage ayant d'abord paru un feuilleton dans *Le Figaro*).
- 1926 Illustration du *Mariage Basque* de Francis Jammes (ouvrage illustré de 18 eaux-fortes en couleurs d'après les aquarelles de Ramiro Arrue, gravé sur bois par A. Lambert, édition Le Divan, Paris, 1926).
- 1927 Arrue réalise les illustrations de *Ramuntcho* de Pierre Loti (Paris, Grès et Cie, 1927).

❖ Expositions :

- Participation au Salon d'Automne (« L'actualité et la curiosité. Premier coup d'œil sur le Salon d'Automne » *in L'Art et les artistes*, octobre 1920, n° 10, p. 44).
- Juin 1922 Exposition à la Galerie Fiquet, 88 rue de Malakoff à Paris (*Paris – Guide*, 10 au 17 juin 1922, p. 19 ; *Les Potins de Paris*, n° 36, daté du 30 juin 1922, p. 15 ; « L'actualité et la curiosité. A travers les expositions » *in L'Art et les Artistes*, juin 1922, p. 365 ; Louis de Meurville, « A travers les expositions » *in Le Gaulois*, daté du 16 juin 1922, n° 16326, p. 3).
- 1925 Participation à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes où il présente un panneau ornant le *Hall d'un syndicat d'initiative* (Paul Pierens, « L'Exposition des arts décoratifs » *in La Gazette des Beaux-Arts*, 1925, pp. 215 – 233). Il est également gratifié d'une médaille d'honneur pour les émaux qu'il avait réalisé avec son frère Ricardo. Participation à l'Exposition d'art moderne de Bordeaux dite Exposition de la terrasse du jardin public organisée conjointement par la jeune société des Fantaisistes bordelais et l'Ecole départementale d'art appliqué dirigé par Georges Hamm (Paul Berthelot, « Notes diverses » *in La Renaissance de l'art et des métiers de luxe*, n° 1, janvier 1926, pp. 67 – 68).
- 1926 Exposition au Musée basque de Bayonne aux côtés de René Choquet, Pierre Labrouche, Georges Masson, Pablo Tillac et Philippe Veyrin dans une salle où sont présentés les bronzes et les terres cuites de Charles de Swiecinski (R. Cazal *in La Gazette*, 22 août 1926 *in Ribeton 1996*, p. 58). Il y présente sept œuvres dont *Après la prière*, *Cimetière de village*, *Les Vieux*, *Danse au village*, *Danse des épées*, *Partie de Pelote*, *Sandalier*.
- Août 1926 Présentation des émaux que Ramiro Arrue a réalisé avec son frère Ricardo au Musée Basque de Bayonne ainsi qu'à Madrid (*Le Courier*, 22 août 1926 *in Ribeton 1996*, p. 64 ; « L'actualité et la curiosité. Le Mouvement artistique à l'étranger » *in L'Art et les artistes*, décembre 1926, p. 143)
- 1er – 15 mars 1927 *Exposition de peintures du Pays Basque* par Ramiro Arrue à la Galerie de Raymond Duncan Artiste et Artisan, 218 Boulevard Saint-Germain à Paris où il présente *La mère* (*Les Potins de Paris*, 1927, n° 2172, daté du 6 mars 1927, p. 9).
- Septembre 1927, participation à la cinquième exposition de la Société des Neufs au Casino de Saint-Jean-de-Luz (« Les Expositions » *in Le Gaulois*, daté du mercredi 24 septembre 1927, n° 18248, p. 4).

- 1932 Participation au Salon de Pau où Arrue présente *Partie de Carte, La Maison du bord de l'eau, Rivière, Château de San Servendo, L'Eglise et Maison à Tolède* (Robert Hue in *L'Indépendant*, Pau, daté du 8 novembre 1932).
- Novembre 1935 Exposition à la Galerie Cazalis, située au 15 rue des Cordeliers à Pau (G. A. in *La Petite Gironde*, Pau, daté du 20 novembre 1935 ; Francis Jammes in *Le Patriote*, daté du 24 février 1934).
- 1937 Arrue présente dans le Pavillon dit des 3 B, *Pastorale, Le Satan, La Porte des Bons* qui voisinent avec *Village de Haute-Navarre* de Philippe Veyrin. Il participe également à la décoration avec ses frères, Alberto, Ricardo et José, à la décoration de la section Euzkadi dirigée par les peintres José Maria de Ucelay et Julian de Tellache au sein du Pavillon de la République Espagnole.
- 1938 Exposition à la Librairie de la Mesange à Strasbourg où il présente plus de vingt-deux œuvres dont *La Plage, Village Espagnol, Maison Blanche près de la mer, Quai en pente, Fort de Socoa* (Marc Lenossos in *Les Dernières Nouvelles de Strasbourg*, daté mercredi 6 avril 1938). Exposition à Bayonne à la Galerie Page (GRIBOUILLE in *Le Courrier*, Bayonne, daté du 20 décembre 1938 ; Bernard Hallet in *La Gazette de Biarritz*, datée du 20 décembre 1938).

❖ Indications bibliographiques :

- *Le Crapouillot*, 1922.
- André Girodie « L'Exposition du Musée Basque... Ramiro Arrue » in *L'Art vivant*, n° 38, daté du 15 juillet 1926.
- Philippe Veyrin, « Ramiro Arrue » in *Bulletin du Musée Basque*, n°s 1 – 2, 1926, pp. 20 – 24.
- Rosa Bailly, « Ramiro Arrue » in *La Revue Régionaliste des Pyrénées*, n°e 127 – 128, juillet – décembre 1955, pp. 17 – 18.
- Eugène Goyenetche, « Ramiro Arrue » in *Bulletin du Musée Basque*, n°s 54, 1971, pp. 20 – 24.
- Claude Mengès (com.), *Ramiro Arrue 1892 – 1971, terre d'avant-garde terre ancestrale*, Musée national du Musée du château de Pau, 26 octobre 1995 – 15 février 1996, Édition Pin à corchets, Pau, 1996.

- ***Etienne Avenard***. Saint Briec 1873 – inc.

❖ Indications bibliographiques :

- Beau-frère de Jean Laran rédacteur en chef de la revue *Art et Décoration* et conservateur de la Bibliothèque nationale.
- 1912 Apprentissage auprès d'André Metthey (Léon Deshairs, « Notes et informations in *Art et Décoration*, avril 1920, p. 13).
- 1920 Avenard ouvre un atelier à Sèvres, au Vieux Moulin. Acquisition par le Musée de la céramique de Sèvres. Avenard devient membre associé à la Société Nationale (A. Beauvais, « Ici... A la Société Nationale » in *Bulletin de la Vie artistique*, daté du 1^{er} juillet 1920, n° 15, p. 428).
- 1921 Arrêt de la collaboration avec Sèvres.
- 1926 Avenard est nommé chevalier de la Légion d'honneur (« Ici. Les croix des arts décoratifs » in *Bulletin de la Vie artistique*, daté du 1^{er} juin 1926, n° 11, pp. 171 – 172).

❖ Œuvres :

- 1920 Présentation au Salon des artistes décorateurs d'une coupelle en faïence stannifère, fond blanc, émaux polychromes (Emile Henriot, « Le XI^e Salon des Artistes Décorateurs » in *Art et Décoration*, 1920, pp. 121).
- Don de pièces au Musée de Bagnouls-sur-Cèze (Léon Deshairs, « Le Musée de Bagnouls-sur-Cèze in *Art et Décoration*, 1920, p. 9).

❖ Expositions :

- 1914 Participation au Salon de la Société des Artistes Décorateurs où il présente des « faïences décorées » réalisées pour Géo Rouard (Société des Artistes Décorateurs, *Catalogue du IX Salon de la Société des Artistes Décorateurs*, Paris, Pavillon de Marsan, Musée des Arts décoratifs, du 28 février au 31 mars 1914).

- 1919 Participation au Salon de la Société des Artistes Décorateurs où il présente « des faiences décorées dont une grande coupe bleue et turquoise, une bonbonnière à cinq cotés, une coupe évasée (Société des Artistes Décorateurs, *Catalogue du X Salon de la Société des Artistes Décorateurs*, du 28 mars au 30 avril 1919, Paris, Pavillon de Marsan).
- Mai – Juin 1920 Participation à l'Exposition de Céramiques et d'art textile à Harlem (Pays-Bas) dans la section française organisée par les soins de la Société des Artistes Français (Henry Asselain « Chroniques » in *Art et Décoration*, 1920, p. 8). Participation au Salon des artistes décorateurs où il présente des « faiences stannifères décorées » (Emile Henriot, « Le XI^e Salon des Artistes Décorateurs » in *Art et Décoration*, 1920, pp. 119 – 120 ; Société des Artistes Décorateurs, *Catalogue du XI Salon de la Société des Artistes Décorateurs*, Paris, 26 février – 31 mars 1920, Pavillon de Marsan, Musée des Arts décoratifs). Exposition aux côtés d'autres artisans décorateurs au Musée Galliera organisée par Henri Clouzot (Guillaume Janneau, « Le Mouvement Moderne. L'Art Chrétien » in *La Renaissance des arts et des industries de luxe*, janvier 1921, pp. 79 – 85 ; reprod. p. 85). Le Musée de Sèvres achète et expose des pièces d'Avenard (« Les dernières acquisitions du Musée de Sèvres » in *La Renaissance des arts et des industries de luxe*, 1922, pp. 393 – 394).
- 1921 Participation au Salon des artistes décorateurs organisé au Pavillon de Marsan (Société des Artistes Décorateurs, *Catalogue de l'exposition d'art appliqué*, organisée au Salon de la Société des Artistes Français du 5 mai au 30 juin 1922 ; Guillaume Janneau, « Le Mouvement Moderne. Le douzième Salon des artistes décorateurs » in *La Renaissance des arts et des industries de luxe*, 1922, pp. 277 – 285). Participation aux Salons de printemps organisés dans les salles basses et les galeries de pourtour de la rotonde du Grand Palais concédées par le jury du Salon de la Société Nationale des beaux-arts (Guillaume Janneau, « Le mouvement moderne. La Grande Pitié de l'art décoratif » in *La Renaissance des arts et des industries de luxe*, 1922, pp. 287 – 293).
- 1922 Participation à l'exposition « Art décoratif, objet d'art » qui se déroule du 22 au 31 décembre 1922 à la galerie A. –M. Reitlinger installée 12 rue de la Boétie à Paris. Salon d'Automne (Guillaume Janneau, « Le Mouvement Moderne. Les Salons d'Arts Décoratifs » in *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, décembre 1922, n° 12, pp. 691 – 700 ; Anonyme, « Chronique. Les Expositions. Expositions ouvertes ou annoncées » in *Art et Décoration*, décembre 1922, p. 6). Salon des Artistes décorateurs qui vient d'être associé aux Salons de la Société Nationale et de la Société

des beaux-arts au sein de l'aile septentrionale du Grand Palais par le ministre des Beaux-Arts Bérard où il présente plusieurs faiences stannifères dont des coupes, coupelles et bonbonnières (Guillaume Janneau, « Le Mouvement Moderne. Recherches et trouvailles, janvier 1923, pp. 100 – 105 ; Société des Artistes Décorateurs, catalogue du XIII Salon, 1922, Musée des Arts décoratifs, Pavillon de Marsan du 24 février 1922 au 2 avril 1922. Pavillon de Marsan, Musée des Arts Décoratifs). Participation à la première exposition de la céramique française moderne qui se déroule au Musée national de la céramique à Sèvres du 15 juin au 15 septembre (« Chronique » in *Art et décoration*, juin 1922, p. 3 ; Le Curieux, « Le carnet d'un curieux. A la manufacture de Sèvres » in *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, janvier 1922, n° 1, p. 550).

- 1923 Participation au Salon des artistes décorateurs (Guillaume Janneau, « Le Mouvement Moderne. Le Salon des Décorateurs » in *La Renaissance de l'art et des industries de luxe*, juillet 1923, pp. 427 – 434 ; Grandigneau, « Le Salon des Artistes Décorateurs » in *Revue des Beaux-Arts*, 15 mai 1934, p. 5). Vente de ses céramiques chez Rouard (publicité publiée dans la revue *Art et décoration*, 1923).
- 1924 Exposition chez Rouard Rouard (publicité publiée dans la revue *Art et décoration*, 1924). Jusqu'au 30 septembre, exposition à Sèvres à la IV^{ème} Exposition de céramiques au Musée de Sèvres (Anonyme, « L'Art » in *La Semaine à Paris*, semaine du 23 au 30 mai 1924, p. 22).
- 1925 Participation à L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de Paris où Avenard présente ses œuvres dans le pavillon d'une Ambassade française dans la galerie d'art créée par Michel Roux-Spitz (1888 – 1957) ainsi que dans le deuxième secteur de la classe II (Maximilien Gauthier, « La céramique » in *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes Paris 1925*, Édition de *L'Art vivant*, 1925, p. 90)
- 1926 Participation à l'Exposition des Artisans français contemporains chez Géo Rouard (« Les Expositions » in *La Renaissance de l'art et des industries de luxe*, janvier 1926, p. 37 – 38). Participation au Salon d'Automne (Yvanhoé Rambosson, « Art contemporain. Le Salon d'Automne » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, janvier 1927, pp. 68 – 72)
- 1927 Participation au Salon d'Automne (Claude Roger-Marx, « Le Salon d'Automne » in *Art et Décoration*, novembre 1927, p. 172 ; Yvanhoé Rambosson,

« Le mouvement des arts appliqués. Le Salon d'Automne » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, février 1928, n° 293, p. 78).

- 1931 Participation à l'*Exposition d'œuvres de Céramistes Modernes 1890 – 1930*, organisée par le Syndicat d'initiative de la ville de Paris sous le patronage de la Direction de la Manufacture où il présente douze pièces (« Chronique » in *Art et Décoration*, juillet 1931, p. 2 ; M. B. « Les céramistes modernes à la Manufacture de Sèvres » in *L'Art et les Artistes*, 1931, p. 354 ; René Chavance, *Exposition d'œuvres de Céramistes Modernes 1890 – 1930*, 1931, p. 19).

❖ Indications bibliographiques :

- Longnon, H., «Les Faïences d'Etienne Avenard», *Art et Décoration*, 1922, pp. 138-143.
- ***Emile Just Bachelet***. Nancy 2 janvier 1892 – Aix-en-Provence 1981. (Manufacture Henriot).

❖ Indications biographiques :

- 1908 Inscription à l'Ecole des beaux-arts de Nancy où il fréquente l'atelier de Victor Prouvé.
- 1912 Inscription à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris où il est l'élève de Jules Larcher et d'Ernest Bussière (1863 – 1913).
- 1924 – 1930 Collaboration avec la faïencerie Henriot de Quimper.
- 1920 – 1930 Bachelet réalise de nombreux monuments aux morts dont ceux des communes et des lieux-dits de Badonviller, de Ban-de-Sapt, de Bois-le-prête, de Cousances, d'Epinal, de Fontenelle, de Gerbéviller, de Montauville, de Neufchâteau, de Nomeny, de Pont-à-Mousson, de Remiremont, de Tool, de Vézelize et collabore avec la Manufacture Henriot à Quimper et l'atelier des frères Mougin à Nancy.
- 1925 Achat par la commission du Musée de Nancy lors de l'exposition à la Galerie Mosser à Nancy (Charles Sadoul, « Nouvelles lorraines » in *Le Pays lorrain et le Pays messin. Revue régionale mensuelle illustrée. Littérature. Histoire. Tradition populaire*, 1925, p. 571). Bachelet reçoit un diplôme d'honneur lors de l'Exposition des arts

décoratifs et industriels pour la frise qu'il réalisa pour le bas-relief qu'il réalisa pour le Pavillon nancéen. Le sculpteur obtient également une médaille d'or pour ses collaborations avec la faïencerie Henriot.

- 1932 Collaboration avec la Manufacture nationale de Sèvres pour laquelle il réalise plusieurs modèles dont un *Condor* en grès chamotté qui sert d'illustration aux publicités que réalise la Manufacture dans la revue *Céramique. Verrerie. Émaillerie. Revue mensuelle technique, artistique, économique* (Céramique. Verrerie. Émaillerie. *Revue mensuelle technique, artistique, économique*, décembre 1932, p. 418).
- 1934 Acquisition d'un « groupe breton » en faïence par le Musée du Luxembourg (« L'Actualité et la curiosité. Dans les Musées » in *L'Art et les Artistes*, 1934, février 1934, pp. 175 – 176).
- 1935 Bachelet est élevé au rang de chevalier de la Légion d'honneur, promotion de M. le Ministre de l'éducation nationale (« Actes officiels » in *Le Bulletin de l'art*, supplément de *La Revue de l'Art ancien et moderne*, n° 818, 1935, p. 338).

❖ Expositions :

- 1920 Première participation au Salon des Artistes Français où il présente un groupe en bronze intitulé *Recueillant*.
- 1922 Participation à l'exposition de la Société des amis des arts à Nancy aux galeries Poirel (Georges Sadoul, « La vie artistique à Nancy » in *Le Pays lorrain et le Pays messin. Revue régionale mensuelle illustrée. Littérature. Histoire. Tradition populaire*, 1922, pp. 473 – 475).
- 1923 Participation à l'Exposition annuelle de la Société Lorraine des Amis des Arts (Georges Sadoul, « La vie artistique à Nancy. L'Exposition de la Société des amis des arts » in *Le Pays lorrain et le Pays messin. Revue régionale mensuelle illustrée. Littérature. Histoire. Tradition populaire*, 1923, pp. 471 – 476). Décembre, participation au salon d'hiver au sein de la section d'artistes lorrains et alsaciens (Georges Sadoul, « Chronique artistique » in *Le Pays lorrain et le Pays messin. Revue régionale mensuelle illustrée. Littérature. Histoire. Tradition populaire*, 1924, pp. 88 – 89).
- 1924 Participation à l'Exposition annuelle de la Société Lorraine des Amis des Arts organisée dans les galeries Poirel où il expose un platre (Georges Sadoul, « Chronique

artistique » in *Le Pays lorrain et le Pays messin. Revue régionale mensuelle illustrée. Littérature. Histoire. Tradition populaire*, 1924, pp. 502 – 503).

- 1925 Participation à l'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de Paris de 1925 dans « Le Pavillon de Nancy et de l'Est de la France » (Arsène Alexandre, « Les sculptures à l'Exposition » in *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, octobre 1925, pp. 439 – 456) mais il présente également les groupes en faïence issus de sa collaboration avec la faïence Henriot à Quimper dont notamment une *Bigoudène revenant du marché*, une *Mariée de Quimper* ainsi qu'une *Pieta* en faïence stannifère craquelée (Louis-Charles Watelin, « La renaissance de la céramique en Bretagne » in *L'Art et les Artistes*, février 1926, pp. 131 – 134 ; reprod. p. 133). Exposition à la Galerie Mosser à Nancy où il présente la maquette du linteau de la Porte du Pavillon de Nancy et de l'Est de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels de 1925 ainsi que douze faïences stannifères réalisées chez Henriot. Achat par l'Etat de *Recueillement* et de *Fin de danse* par la ville de Nancy (Anonyme, « Exposition de sculptures » in *L'Immeuble & la construction dans l'est*, daté du 20 décembre 1925, n° 51, pp. 4 – 6 ; Anonyme, *L'Immeuble & la construction dans l'est*, daté du 1^{er} août 1926, p. 5).
- Août – Novembre 1926 exposition aux cotés de Mathurin Méheut et de René-Yves Creston dans la galerie Groupe Technique 10, rue de l'Odéon à Paris (*La Semaine à Paris*, semaine du 22 octobre au 29 octobre 1929, p. 73). Exposition au Salon d'Automne dont il devint sociétaire. 1926 Participation avec la Manufacture Henriot à l'exposition bretonne de Janzé organisée par l'Union Régionaliste Bretonne (J. Gatier, « L'Exposition du Congrès » in *Bulletin de l'U.R.B.*, Redon, Imprimeries réunies A Bouteloup et Cie, 1926).
- Décembre 1927, Exposition à la galerie Mosser à Nancy (Charles Sadoul, « Nouvelles Lorraines » in *Le Pays lorrain et le Pays messin. Revue régionale mensuelle illustrée. Littérature. Histoire. Tradition populaire*, 1927, pp. 601 – 603). Participation avec la Manufacture Henriot à l'exposition bretonne de Quintin organisée par l'Union Régionaliste Bretonne (Anonyme, « L'Exposition du Congrès » in *Bulletin de l'U.R.B.*, Redon, Imprimeries réunies A Bouteloup et Cie, 1928).
- 1928 Participation à l'exposition bretonne de Batz organisée par l'Union Régionaliste Bretonne auprès de la Manufacture Henriot (Anonyme, « Concours de l'Union Régionaliste Bretonne » in *Ouest-éclair*, n° 9813, daté du vendredi 7 septembre 1928, p. 7). Du 16 au 24 juin exposition personnelle à la Maison romaine à Epinal (Charles

Sadoul, « Nouvelles lorraines » in *Le Pays lorrain et le Pays messin. Revue régionale mensuelle illustrée. Littérature. Histoire. Tradition populaire*, 1928, pp. 334 – 336). Participation au Salon d'Automne dans la section d'art religieux organisée par George Desvallières où il présente plusieurs céramiques (P. L., « L'Actualité et la curiosité. A travers le Salon d'Automne » in *L'Art et les Artistes*, 1929, pp. 69 – 70). Participation au Salon des Artistes Décorateurs où il présente de nombreuses faïences réalisées chez Henriot.

- 1929 Exposition au Salon des artistes décorateurs avec la manufacture Henriot de Quimper où il présente deux bronzes ainsi que des grès édités par la faïencerie de Locmaria dont une *Sainte-Anne* et un *Vase Boule* (Ernest Tisserand, « La céramique et le verre au XIXe Salon des décorateurs » in *L'Art et les Artistes*, 1929, pp. 315 – 318). Participation au Salon d'Automne (P. L., « L'Actualité et la curiosité. A travers le Salon d'Automne » in *L'Art et les Artistes*, novembre 1929, pp. 64 – 66). Présentation de ses œuvres aux côtés de celles de différents sculpteurs dont Chana Orloff et de Kisling dans les nouveaux locaux de la maison Dim, rue du Colisée, après leur transfert de la place de la Madeleine en 1923 (Ernest Tisserand, « René Joubert et Philippe Petit », in *L'Art et les Artistes*, 1929, pp. 276 – 279). Exposition à la galerie Alba, 149 – 154 Palais Royal à Paris, aux côtés d'autres sculpteurs dont Vermorel (« L'actualité et la curiosité. Les Expositions » in *L'Art et les Artistes*, 1929, pp. 319 – 324). Présentation lors des fêtes du *Bleun Breg* et de l'exposition d'Art Breton Moderne de Douarnenez de certaines céramiques réalisées en collaboration avec Henriot (André Botmeur, « L'exposition d'Art Breton Moderne à Douarnenez » in *Kornog*, 1930, pp. 7 – 9).
- 1930 Participation au Salon de la Société Nationale (P. L., « L'Actualité et la curiosité. A travers les Salons de 1930 » in *L'Art et les Artistes*, 1930, pp. 282 – 285). Participation au Salon d'Automne où son envoi est particulièrement remarqué (« Actualité et curiosité. A travers le Salon d'Automne » in *L'Art et les Artistes*, novembre 1930). Exposition à la galerie Druet, située au 20 rue Royale à Paris aux côtés de Georges et Ernest Ventrillon (Gaston Varenne, « Trois artistes lorrains » in *Le Pays lorrain et le Pays messin. Revue régionale mensuelle illustrée. Littérature. Histoire. Tradition populaire*, 1930, p. 587 ; « Expositions et salons » in *Art et Décoration*, octobre 1930, p. IV ; « Actualité et curiosité. Les Expositions » in *L'Art et les Artistes*, octobre 1930, pp. 34 – 35). Participation à l'Exposition annuelle de la Société Lorraine des Amis des Arts (Georges Sadoul, « La vie artistique à Nancy.

L'Exposition de la Société des amis des arts » in *Le Pays lorrain et le Pays messin. Revue régionale mensuelle illustrée. Littérature. Histoire. Tradition populaire*, 1930, p. 587). Exposition au cercle Art & Sport installé au 34, boulevard de Clichy à Paris (*La Semaine à Paris*, semaine du 11 avril 1930 au 18 avril 1930, p. 103). Exposition de sculptures à la galerie Drouet installée au 104, faubourg Saint – Honoré à Paris du 21 décembre 1929 au 10 janvier 1930 (*La Semaine à Paris*, semaine du 3 janvier 1930 au 10 janvier 1930, n° 397, p. 85). Exposition des Arts de la Table organisée au Musée Galliera où il présente plusieurs légumiers, des plats et des assiettes fabriqués par Henriot à Quimper.

- 1931 Participation au Salon de la Société Nationale où il présente un buste en marbre (Michel Florisoone, « L'Actualité et la curiosité. A travers les Salons de 1931 » in *L'Art et les Artistes*, juin 1931, pp. 316 – 318) ainsi qu'au Salon d'Automne (« L'Actualité et la curiosité. A travers le Salon d'Automne » in *L'Art et les Artistes*, novembre 1931, pp. 65 – 67). Participation à l'Exposition de la Galerie d'Art des Magasins Réunis, aux Galeries Victor Poirel et au Salon Lorrain (Emile Nicolas, « Les Expositions à Nancy » in *Le Pays lorrain et le Pays messin. Revue régionale mensuelle illustrée. Littérature. Histoire. Tradition populaire*, 1931, pp. 297 – 212 ; « Au Salon de Nancy » in *L'Immeuble & la construction dans l'est*, daté du 6 décembre 1931, n° 48, p. 8). Participation à l'Exposition d'œuvres de Céramistes Modernes 1890 – 1930 organisée au Musée de Sèvres où il présente douze pièces dont un Saint-Nicolas, une Sainte Odile, une figurine intitulée *La Bourrée* ainsi qu'un groupe nommé *La Danse* élaborés en grès dans l'atelier des frères Mougin et six œuvres réalisées en faïence dans les ateliers de la faïence Henriot dont *Mariés de Quimper à cheval*, *Bigoudène embrassant son enfant*, *Marins aux paniers*, *Femme tricotant* (René Chavance, *Exposition d'œuvres de Céramistes Modernes 1890 – 1930*, 1931, p. 19). Participation à l'Exposition de l'U.R.B. organisée lors du Congrès du Congrès du Faouet (Anonyme, « L'Exposition de l'U.R.B. » in *Bulletin de l'U.R.B.*, Rennes, Imprimerie Provinciale de l'Ouest, 1932).
- 1932 Participation au Salon d'Automne où il présente une Vénus en ivoire (Michel Florisoone, « L'Actualité et la curiosité. A travers le Salon d'Automne » in *L'Art et les Artistes*, novembre 1932, pp. 63 – 66). Exposition organisée par la Manufacture nationale de Sèvres à la Maison de France où sont présentés les nouveaux modèles de grès conçus par Louis Delachenal et différents artistes dont les frères Martel et Bachelet qui présente son *Condor* (Maurice Pourchet, « Les nouveaux grès de la

Manufacture de Sèvres » in *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, n° 7 – 8 – 9, juillet – août – septembre 1932, pp. 169 – 174 ; reprod. p. 170).

- 1933 Participation au Salon des artistes décorateurs où il présente une Vénus en ivoire (Gaston Varenne, « Le XXIII^e Salon des artistes décorateurs » in *Art et Décoration*, 1933, pp. 193 – 224) et au Salon d'Automne où il présente un nu (Michel Florisoone, « L'Actualité et la curiosité. A travers le Salon d'Automne » in *L'Art et les Artistes*, novembre 1933, pp. 64 – 66). Participation à l'exposition présentée lors du Congrès du Bleun Brug de Pont-Labbé (Anonyme, « Le XXIII^e Congrès du Bleun Brugg à Pont-Labbé » in *La Bretagne à Paris*, daté du 2 septembre 1933).
- 1934 Participation au salon d'Automne (Michel Florisoone, « A travers le Salon d'Automne » in *L'Art et les Artistes*, octobre 1934, pp. 62 – 64). Les modèles qu'il a réalisés dans les ateliers de la Manufacture nationale de Sèvres sont exposés (Yvanhoé Rambosson, « Le mouvement des arts appliqués » in *Le Bulletin de l'art*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, n° 808, 1934 pp. 302 – 308).
- 1935 Participation au Salon réuni de la Société nationale des beaux-arts et des Artistes Français où il présente un buste du Président Paul Doumer en marbre blanc (Guillaume Janneau, « Le Salon » in *Le Bulletin de l'art*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, n° 816, 1935, pp. 244 – 254). Participation au Salon des artistes décorateurs (Madeleine Armand-Dayot, « L'Actualité et la Curiosité. Le 25^e Salon des artistes décorateurs » in *L'Art et les Artistes*, 1935, p. 317). Exposition d'un moulage d'une Vierge de pitié au musée du Louvre (Anonyme, « Documents et nouvelles. Atelier de moulage » in *Bulletin des Musées de France*, février 1935, n° 2, p. 26).

❖ Œuvres :

- 1921 Réalisation du Monument départemental dédié aux morts du Plateau de la Fontenelle en collaboration avec Hurcy (André Philippe, « Chronique des Vosges. Memoria Per Artem » in *Le Pays lorrain et le Pays messin. Revue régionale mensuelle illustrée. Littérature. Histoire. Tradition populaire*, 1921, pp. 138 – 140).
- 9 juillet 1922 Inauguration du monument aux morts d'Epinal en présence de M. Reibel, ministre des régions libérées (André Philippe, « Chronique des Vosges. Le monument aux Spinaliens morts pour la Patrie. L'œuvre de l'Hotel Biron » in *Le Pays lorrain et le Pays messin. Revue régionale mensuelle illustrée. Littérature. Histoire.*

Tradition populaire, 1925, pp. 327 – 330). Mention au concours pour la construction d'un monument aux morts à La Neuveville-les-Raon (*Le Pays lorrain et le Pays messin. Revue régionale mensuelle illustrée. Littérature. Histoire. Tradition populaire*, 1923, p. 144).

- Septembre 1923 inauguration du Monument reliquaire renfermant la Croix des Carmes au Bois-le-Prêtre, réalisé en collaboration avec l'architecte des monuments historiques Paul Charbonnier et le sculpteur Prouvé (Anonyme, « Informations » in *L'Immeuble & la construction dans l'est*, daté du 30 septembre 1923, n° 39, p. 5). 9 septembre 1923 inauguration par Raymond Poincaré du monument aux morts de Tool réalisé avec les sculpteurs Antoine et Erb et en partie financé par l'Etat (5000 francs) (Anonyme, « Région » in *L'Immeuble & la construction dans l'est*, daté du 5 février 1922, n° 6, p. 9 ; Anonyme, « Région » in *L'Immeuble & la construction dans l'est*, daté du 24 décembre 1922, n° 52, p. 10 ; Anonyme, « Informations » in *L'Immeuble & la construction dans l'est*, daté du 9 septembre 1923, n° 36, p. 17 ; Anonyme, « Informations » in *L'Immeuble & la construction dans l'est*, daté du 30 septembre 1923, n° 39, p. 5).
- 1924 Projet du Monument aux morts de la ville de Neufchateau (Anonyme, « Région » in *L'Immeuble & la construction dans l'est*, daté du 3 février 1924, n° 5, p. 13 ; Anonyme, « Informations » in *L'Immeuble & la construction dans l'est*, daté du 11 mai 1924, n° 19, p. 9).
- 1925 Réalisation du linteau de la Porte principale du Pavillon de Nancy et de l'est de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels de 1925. Traité en bas relief, celui-ci présentait des ouvriers au laminoir (Jules Froelich, « Le Pavillon de Nancy et de l'Est de la France à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels, à Paris, en 1925 » in *Le Pays lorrain et le Pays messin. Revue régionale mensuelle illustrée. Littérature. Histoire. Tradition populaire*, 1925, pp. 262 – 266 ; « Le Pavillon de Nancy à l'Exposition de Paris » in *L'Immeuble & la construction dans l'est*, daté du 5 juillet 1925, n° 27, pp. 7 – 9).
- 1926 Inauguration du monument aux morts de Badonviller sous le patronage du Maréchal Joffre (Louis Saddane in *Le Pays lorrain et le Pays messin. Revue régionale mensuelle illustrée. Littérature. Histoire. Tradition populaire*, 1927, pp. 552 – 555). Bachelet réalise le bas-relief central ornant la façade de la Caisse d'Epargne de Nancy (Anonyme, « Informations » in *L'Immeuble & la construction dans l'est*, daté du 13 juin 1926, n° 24, p. 18).

- 30 septembre 1928 Inauguration du monument aux morts de Nomeny par les ministres Lebrun et Louis Marin commémorant les morts de la journée du 20 août 1914, élevé à l'entrée du Quai du 20 août le long de la Seille et, dont les sculptures ont été réalisées par Bachelet (Anonyme, « Informations » in *L'Immeuble & la construction dans l'est*, daté du 9 mai 1926, n° 19, p. 9 ; Anonyme, « Informations » in *L'Immeuble & la construction dans l'est*, daté du 6 juin 1926, n° 23, p. 11 ; Anonyme, « Informations » in *L'Immeuble & la construction dans l'est*, daté du 3 avril 1927, n° 14 ; Anonyme, « Informations » in *L'Immeuble & la construction dans l'est*, daté du 5 juin 1928, n° 22 – 23, p. 11 ; Anonyme, « La reconstruction de Nomény-la-Martyre » in *L'Immeuble & la construction dans l'est*, daté du 20 août 1928, n° 34, pp. 3 – 5 ; Anonyme, « Nomeny » in *L'Immeuble & la construction dans l'est*, daté du 9 octobre 1928, n° 41, pp. 10 – 12). Bachelet réalise les hauts-reliefs du nouveau hall d'entrée des Hauts Fournaux de Pont-à-Mousson (E. B., « Les nouveaux bureaux des Hauts Fournaux de Pont-à-Mousson in *L'Immeuble & la construction dans l'est*, daté du 3 avril 1928, pp. 3 – 5).

❖ Indications bibliographiques :

- Arsène Alexandre, « Les sculptures à l'Exposition » in *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, octobre 1925, pp. 439 – 456.
- Louis-Charles Watelin, « La renaissance de la céramique en Bretagne » in *L'Art et les Artistes*, février 1926, pp. 131 – 134.
- Anonyme, « Concours de l'Union Régionaliste Bretonne » in *Ouest-éclair*, daté du 7 septembre 1928, p. 5.
- Albert Dubos, « Sculpteurs d'aujourd'hui » in *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, avril 1934, pp. 11 – 16.
- Théallet et Verlingues 2005, *Encyclopédie des Céramiques de Quimper. Faiences – Grès – Terres vernissées, Tome III : le XX siècle*, pp. 30 – 46.

- **François Victor Bazin.** Paris 31 octobre 1897 – Paris 9 décembre 1956.
(Manufacture de la Grande Maison dite H.B.).

❖ Indications biographiques :

- Bazin suit l'enseignement de Pucch et d'Injalbert à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris.
- 1913 François Victor Bazin devient membre de la Société des artistes français.
- Bazin passe un contrat d'édition avec la Manufacture de Sèvres.
- Juillet 1925, Bazin reçoit le Second Grand Prix de Rome (« Chronique » *in Art et Décoration*, juillet 1925, p. 1).
- 1928 Il représente le concours et obtient le Second Grand Prix de Sculpture. La même année, il débute sa collaboration avec la Grande Maison à Quimper.
- 1929 Présentation de ses premières œuvres bretonnes.

❖ Expositions :

- 1929 Participation au Salon des Artistes français où il présente « Aux Bigoudens » (P. L., « L'actualité et la curiosité. A travers les Salons de 1929 » *in L'Art et les Artistes*, 1929, pp. 280 – 283).
- 1931 Participation au Salon des Artistes français où il présente des figures présentant « par plans justement étudiés, [les] habitants de la vallée du Nil et bretonnes » (M. F., « L'Actualité et la curiosité. A travers les Salons de 1931 » *in L'Art et les Artistes*, 1931, pp. 316 – 319). Exposition coloniale de Paris où il présente des œuvres réalisées à Quimper.
- 1933 Participation à l'Exposition organisée lors du XXIII^{ème} Congrès des Bleun Brug de Pont-l'Abbé (Anonyme, « Le XXIII^{ème} Congrès des Bleun Brug à Pont-l'Abbé (Finistère) » *in La Bretagne à Paris*, daté du samedi 2 septembre 1933).
- 1935 Participation au Salon des Artistes français où il présente *Filles de la Mer* (Roch Duchesne, « L'Actualité et la curiosité. A travers les Salons de 1935 » *in L'Art et les Artistes*, 1931, pp. 281 – 284).

❖ Indications bibliographiques :

- Anonyme, « Le sculpteur François Bazin » in *Bretagne*, n° 87, septembre – octobre 1927.
- Théallet et Verlingue, *Encyclopédie des Céramiques de Quimper. Faiences – Grès – Terres vernissées, Tome III : le XX siècle*, 2005, pp. 60 – 65.

- **Emile-Jean Armel Beaufiles.** Rennes 26 novembre 1882 – Saint-Briac 21 février 1952. (Manufacture Henriot).

❖ Indications biographiques :

- 1903 – 1906 Elève à l'école des beaux-arts de Rennes
- 1906 – 1909 Elève à l'école des Beaux-Arts de Paris où il est élève dans les ateliers de Merson, Mercié et Labatut.
- 1909 Mention honorable au Salon des Artistes français.
- 1914 Médaille de bronze au Salon des Artistes français. Beaufiles reçoit la même année une « récompense » de 500 francs remise par la Bourse de voyages et des « Encouragements » attribués par le Conseil Supérieur des Beaux-Arts (Anonyme, « Chronique. Nouvelles diverses » in *Art et Décoration*, 1914, p. 5).
- 1921 Médaille d'argent au Salon des Artistes français.
- 1924 Médaille d'or au Salon des Artistes français.
- 1926 Armel-Beaufiles est élu membre des *Bleus de Bretagne* en 1926.
- Vers 1929 Début de sa collaboration avec la faïencerie Henriot avec qui il réalise plus de huit modèles dont *Les Pennères*, *Femme de Ploaré*, *Trois fillettes de Plougastel en danse*, *Départ pour la procession*.
- 1930 Armel-Beaufiles devient membre de l'U.R.B.
- 1934 Armel-Beaufiles est fait chevalier de la Légion d'honneur.

❖ Œuvres :

- 1910 Présentation de *Prime Flot* qu'il a réalisé après un voyage d'étude en Italie.
- 1917 Monuments aux morts de Fougères.

- 1920 Monuments aux morts de Saint-Cast.
- 1922 Monuments aux morts de Saint-Servan.
- 1923 Monuments aux morts de Saint-Malo.
- Beaufils réalise ainsi plusieurs monuments aux morts dont ceux d'Anet, de Ploaré et de Saint-Briac ainsi que de nombreux groupes et bustes dont *Le Portrait de Michel* (bronze), un Masque de faune enfant (en plâtre), *Les Bretonnes de Plougastel et d'Ouessant*, *Fille d'Ouessant* ainsi qu'un buste puis un monument en l'honneur d'Anatole Le Braz (Charles Chassé, « Anatole Le Braz » in *Le Figaro supplément littéraire*, 27 mars 1926, n° 364, p. 1 ; Pierre Fernand, « La vie intellectuelle en province. Anatole Le Braz et la Bretagne » in *Le Figaro supplément littéraire*, samedi 28 avril 1928, n° 473, p. 2).
- 1931 Présentation de *La dernière épingle* qu'il présente au Salon des Artistes français de 1931 et dont il annonce la réalisation en granit pour l'année prochaine.
- 1er août 1937 Inauguration d'un bas-relief figurant *Le débarquement de Jean IV, duc de Bretagne* dans la baie de Saint-Enogat en 1379 (« Informations. Echos et nouvelles » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, n° 376, avril 1937, p. 182).

❖ Expositions :

- 1910 Première participation au Salon des Artistes Français.
- 1913 Participation au Salon des Artistes Français (Adolphe Thalasso, « Le mois artistique. Le Salon des Artistes Français » in *L'Art et les Artistes*, 1913, pp. 181 – 187).
- 1914 Participation à la première exposition de « la Bretagne artistique » qui se tient à Paris à la galerie Guérault 3, rue Roquépine où il présente un buste intitulé *Vieille Femme* (A. T., « Le moi artistique » in *L'Art et les Artistes*, 1914, p. 146). Participation au Salon des Artistes Français où il obtient une médaille de bronze.
- 1921 Participation au Salon des Artistes Français où il reçoit une médaille d'argent. Il y présente un groupe en pierre intitulé *Le jour des morts à Saint-Cast* et un bas-relief en pierre : *Jeune fille de Ploaré*.
- 1922 Participation au Salon des Artistes Français (Raymond Bouyer « La sculpture aux Salons » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, n° 237, juin 1922, pp. 53 – 58 ; R. S., « L'Actualité. Le Salon des Artistes Français » in *L'Art et les Artistes*, 1922, pp. 322 – 324). Exposition d'art appliqué de Rennes organisée par le Comité Régional des

Arts Appliqués de Rennes du 16 au 30 avril sous le patronage de M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts (Anonyme, « L'Actualité. L'Echos des arts » in *L'Art et les Artistes*, 1922, p. 286).

- 1924 Participation au Salon des Artistes Français où il reçoit une médaille d'or. Il y présente un groupe une statue en plâtre intitulée *Un jour de Pardon*, une statue en marbre *La plage* et un groupe en marbre *La Castine*.
- 1925 Lauréat dans la catégorie « Peintres Sculpteurs Décorateurs » lors de l'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Moderne de Paris (P. L., « La Bretagne aux Arts Décoratifs » in *Ouest-éclair*, n° 8820, daté du samedi 12 décembre 1925, p. 4).
- 1927 Participation au Salon des Artistes Français (P. L., « L'Actualité et la curiosité. A travers les Salons de 1927 » in *L'Art et les Artistes*, 1927, pp. 280 – 284).
- 1928 Participation à l'exposition bretonne de Batz organisée dans l'école libre de jeunes filles par l'Union Régionaliste Bretonne avec la Manufacture Henriot (Anonyme, « Concours de l'Union Régionaliste Bretonne » in *Ouest-éclair*, n° 9813, daté du vendredi 7 septembre 1928, p. 7).
- 1929 Exposition au Salon des artistes décorateurs avec la manufacture Henriot de Quimper où il présente *Un jour de Pardon* réalisé en grès et *La Pennère* (Ernest Tisserand, « La céramique et le verre au XIX^e Salon des décorateurs » in *L'Art et les Artistes*, 1929, pp. 315 – 318). Participation au Salon des Artistes Français (P. L., « L'Actualité et la curiosité. A travers les Salons de 1929 » in *L'Art et les Artistes*, 1929, pp. 280 – 283).
- 1930 Participation au Salon de la Société des Artistes Français où il présente son monument à la gloire d'Anatole Le Braz (P. L., « L'Actualité et la Curiosité. A travers les Salons de 1930 » in *L'Art et les Artistes*, 1930, pp. 282 – 285). Participation à l'Exposition de Crozon organisée lors du Congrès de l'U.R.B. du 1^{er} au 8 septembre (Anonyme, « L'Exposition de l'U.R.B. » in *Bulletin de l'U.R.B.*, Redon, Imprimeries Réunis 1931). Présentation lors des fêtes *du Bleun Breug* et de l'exposition d'Art Breton Moderne de Douarnenez des céramiques réalisées en collaboration avec Henriot dont *La Penn-heréz* et *La Prière*.
- 1931 Participation au Salon des Artistes Français où il présente *La dernière épingle* (Michel Florisoone, « L'Actualité et la curiosité. A travers les Salons de 1931 » in *L'Art et les Artistes*, 1931, pp. 316 – 319). Participation à l'Exposition du Cinquantenaire de l'Ecole des beaux-arts de Rennes où il présente *Le Pardon de*

- Ploaré* groupe en ébène (Raymond Bouyer « Les Expositions in *Le Bulletin ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, n° 781, septembre – octobre 1931, p. 366 ; Raymond Bouyer, « Les Expositions in *Le Bulletin ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, n° 782, novembre 1931, p. 415 ; reprod. p. 425). Participation à l'exposition du Faouet du 19 au 31 septembre 1931 organisée lors du Congrès de l'U.R.B. (Anonyme, « L'Exposition de l'U.R.B. » in *Bulletin de l'U.R.B.*, Rennes, Imprimerie Provinciale de l'Ouest, 1932).
- 1932 Participation au Salon des Artistes Français (Michel Florisoone, « L'Actualité et la curiosité. A travers les Salons de 1933 » in *L'Art et les Artistes*, 1932, pp. 281 – 284).
 - 1933 Participation au Salon des Artistes Français (Michel Florisoone, « L'Actualité et la curiosité. A travers les Salons de 1933 » in *L'Art et les Artistes*, 1933, pp. 278 – 282).
 - 1934 Participation à une exposition intitulée « La Bretagne vue par les artistes » inauguré le 25 mai 1934 à la Galerie du Sylve, rue de Rivoli à Paris (P. L., « Un « salon breton » à Paris » in *Ouest-éclair*, daté du samedi 26 mai 1934, p. 4).
 - 1935 Participation au Salon des Artistes Français (Roch Duchesne, « L'Actualité et la curiosité. A travers les Salons de 1935 » in *L'Art et les Artistes*, 1935, pp. 281 – 284).
 - 1936 Participation à l'Exposition du Grand-Fougeray organisée du 25 au 31 août 1936 organisée lors du Congrès de l'U.R.B. (Anonyme, « L'Exposition du Congrès » in *Bulletin de l'U.R.B.*, Rennes, Imprimerie Provinciale de l'Ouest, 1937).
 - 1937 Participation à l'Exposition internationale des arts et des techniques de 1937 de Paris dans la catégorie sculpteur où il expose dans le pavillon breton (Paul Guyot, « Le Pavillon de la Bretagne à l'Exposition de 1937 » in *Ouest-éclair*, n° 14917, daté du dimanche 12 septembre 1937, pp. 4 – 5).

❖ Indications bibliographiques :

- H. F. « La vie artistique dans la province française. Rennes » in *L'Art et les Artistes*, 1913, pp. 150 – 151.
- Baronne Christaki, « Du sentiment artistique chez les Bretons. Conférence par Mathilde Delaporte » in *La Revue des Beaux-Arts*, n° 425, 17 février 1925, p. 9.
- Maurice Facy, « Armel Beaufiles » in *Kornog*, n° 4, 1929.

- André Botmeur (Pseudonyme d'André Batillat), « L'exposition d'Art Breton Moderne à Douarnenez » in Kornog, 1930, pp. 7 – 9.
 - Charles Chassé, « Le visage des Pays de France vu par nos artistes. I. La Bretagne » in *L'Art et les Artistes*, octobre 1933, pp. 50 – 59.
 - Marcel Mayer, « Le sculpteur Armel Beaufils » in *L'Art vivant*, octobre 1934, pp. 51 – 55.
 - Catherine Dressayre « Armel Beaufils, sculpteur breton » in *Annales de la Société d'histoire et d'archéologie de l'arrondissement de Saint-Malo*, Saint-Malo, 1998, pp. 160 – 173.
 - Corinne Prevel-Montagne, « Armel Beaufils et la Bretagne » in *Ar Men*, 2003, n°132, pp. 50 – 56.
- ***Ernest-François Béchard***. Saint-Julien-en-Genevois 6 avril 1891 – inc.

❖ Indications biographiques :

- 1909 Béchard rentre à l'Ecole des beaux-arts de Lyon.
- 1910 Le conseil général de Haute Savoie, sur la demande de son père conducteur adjoint des Ponts et Chaussés à Annecy, lui octroie une bourse de 300 francs.
- 1911 Le conseil général de Haute Savoie, sur la demande de son père conducteur adjoint des Ponts et Chaussés à Annecy, lui octroie une bourse de 300 francs.
- 1912 Lauréat du Prix de Sèvres.
- 1913 Il signe le 22 août 1913 un contrat de décorateur au sein de la Manufacture royale de Nymphenbourg.
- 1916 Participation avec Paul Jacquet comme unique concurrent au concours de céramique régionale de l'Académie Florimontane qu'ils remportent tous deux ex aequo.
- 1918 L'Académie Florimontane lui octroie un prix de 50 francs de peinture.
- 1930 Demande refusée d'achat d'un tableau de Béchard depuis peu décédé (Séance du 6 mai 1930 du conseil général de Haute Savoie).
- 1931 Demande adoptée d'achat à Mme Béchard d'un tableau par le conseil général de Haute Savoie « destiné en principe à la Salle du conseil » (Séance du 4 mai 1931 du conseil général de Haute Savoie).

❖ Expositions :

- 1919 Participation au Concours de peinture de la Fondation Guy organisé dans l'une des salles du Musée de Chambéry où il présente trois huiles figurant des paysages autour du Lac d'Annecy et un ensemble de « poterie » (A. Bertin, « Concours de Peinture de la Fondation Guy en 1919 » in *La Savoie littéraire et artistique*, 1^{er} trimestre 1920, pp. 96 – 102).
- 1921 Participation au Concours de peinture de la Fondation Guy organisé dans l'une des salles du Musée de Chambéry où il présente un ensemble de cinq « poteries » et trois études (A. Bertin, « Rapport sur le Prix Artistique de la Fondation Guy » in *La Savoie littéraire et artistique*, 1^{er} trimestre 1922, pp. 345 – 349)

❖ Indications bibliographiques :

- Marc Le Roux « Académie Florimontane – Annecy. Compte rendu de l'assemblée générale du 12 janvier 1916 » in *La Revue Savoisienne*, n° 1, Premier Trimestre 1916, pp. 1 – 9.
- Butin et Pachoud-Chevrier, *Potiers et céramistes des Pays de Savoie 1900 – 1960*, 2001, pp. 63 – 74.

- **Jean Besnard**. Paris 11 juin 1889 – Paris 1958.

❖ Indications biographiques :

- Fils du peintre Albert Besnard (1849 – 1934) et du sculpteur Charlotte Besnard (1855 – 1931)
- Attirance très prononcée pour les poteries savoyardes qu'il découvre lors de villégiatures en Savoie à Talloires (René-Jean, « Jean Besnard. Potier et céramiste » in *Art et Décoration*, 1932, p. 28).
- Après les conseils de Paul Jacquet (1883 – 1968), Besnard complète son apprentissage technique dans un atelier à Ivry.
- 1922 Edition de ses créations par l'atelier Primavera.

- 1925 Médaille d'argent lors de l'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels de Paris.
- 1926 Elu membre de la Société du Salon d'Automne où il exposera régulièrement (archives nationales F21 4173).
- 1928 Achat par la direction de l'Ecole des Beaux-Arts de deux pièces (archives nationales F21 4173). Besnard intègre la Compagnie des Arts Français dont « Une direction nouvelle vient de reprendre la Compagnie des Arts Français. Pour marquer nettement sa volonté de poursuivre le grand principe des créateurs, la nouvelle Compagnie des Arts Français a étendu son champ de création et d'action. Ce n'est plus à l'œuvre de quelques artistes qu'elle se consacre, mais à une pléiade, sélectionnée et diverse, où chaque tempérament, tout en demeurant strictement original, travaille et travaillera à l'évolution incessante de nos arts contemporains. Ne se contentant plus de formules de quelque uns, Compagnie des Arts Français vise pour l'élite par l'élite à la constitution d'un style plus riche de variété, plus osé et plus adapté aux besoins actuels, nés des facilités et des perfectionnements de la vie moderne. Elle se veut conforme à l'esprit de ce temps. » (Anonyme, « Le Carnet d'un curieux » *in La Renaissance des arts et des industries de luxe*, novembre 1928, p. 444). Les œuvres de Besnard sont également présentées au Grand Dépôt (Maurice Feuillet, « Le Grand Dépôt. Palais des arts du feu » *in Le Gaulois artistique* supplément du journal *Le Gaulois*, n° 16, daté du mardi 24 janvier 1928, p. 83)
- 1930 Achat par la direction de l'Ecole des Beaux-Arts de huit pièces (archives nationales F21 4173).
- 1932 Inauguration de son nouvel atelier et salle d'exposition conçue par l'architecte Pierre-Paul Montagnac et Raymond Subes situé au 11, rue Campagne-Première à Paris (Madeleine Armand-Dayot *in L'Art et les Artistes*, 1932, p. 141). Obtention du prix Blumenthal dans la catégorie « Art décoratif ».
- 1933 Achat par la direction de l'Ecole des Beaux-Arts d'une pièce (archives nationales F21 4173) et par le Musée national de la céramique de Sèvres (M. Haumont, « Les derniers enrichissements du Musée de Céramique de Sèvres » *in Céramique. Verrerie. Émaillerie. Revue mensuelle technique, artistique, économique*, 1933, p. 225).
- 1935 Besnard devient membre du Comité d'organisation de la classe 45 du groupe 9 « Céramique, Verrerie, Émaillerie » de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne de 1937 (Anonyme, « Procès verbal de la réunion du 5 mars 1935 de la Chambre syndicale de la Céramique et de la Verrerie » *in Céramique*.

Verrerie. Émaillerie. Revue mensuelle technique, artistique, économique, mars 1935, p. 96).

- 1936 Besnard intègre l'association Blumenthal (Paule Marrot, « Un groupement d'artistes. L'association Blumenthal. Les décorateurs » in *L'Art et les Artistes*, juin 1936, pp. 304 – 305).

❖ Expositions :

- 1923 Première participation au Salon des Artistes Décorateurs (Grandigneau, « Le Salon des Artistes Décorateurs » in *Revue des Beaux-Arts*, daté du 15 mai 1934, p. 5).
- 1925 Participation à l'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels de Paris (archives nationales F21 47672) notamment auprès du groupe *Evolution* créé par Arthur Goldscheider ainsi que le premier secteur de la Classe II (Maximilien Gauthier, « La céramique » in *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes Paris 1925*, Édition de *L'Art vivant*, 1925, p. 89, 2) et au sein de la Classe XI dont Géo Rouard était le président (Henri Clouzot, « La céramique à l'Exposition » in *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, décembre 1925, pp. 564 – 576). Participation au Salon des Tuileries et au Salon d'Automne.
- 1926 Participation au Salon des artistes décorateurs et exposition d'une vitrine au Musée Galliera (Ernest Tisserand, « Jean Besnard. Maître Potier » in *L'Art et les Artistes*, 1927, pp. 311 – 315). Participation au Salon d'Automne (Yvanhoé Rambosson, « Le mouvement des arts appliqués. Le Salon d'Automne » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, février 1928, n° 293, p. 72).
- 1927 Participation au Salon des Artistes Décorateurs (Guillaume Janneau, « Au Salon des Artistes Décorateurs » in *Céramique et Verrerie. Revue Mensuelle Artistique, Technique, Economique*, 25 juin 1927, n° 780, p. 854 ; Ernest Tisserand, « Le XVII^e Salon des Artistes Décorateurs » in *L'Art et les Artistes*, 1927, pp. 343 – 354). Exposition de Madrid dans les classes 72 et 73 « céramiques artistiques » et participation au Salon d'Automne (Claude Roger-Marx, « Le Salon d'Automne » in *Art et Décoration*, novembre 1927, p. 172). Exposition à la galerie Reitlinger, 12 rue de la Boétie Paris (La semaine à Paris, n° 344, 28 décembre 1928 – 4 janvier 1929, p. 116).
- 1928 Exposition au Grand Dépôt (E. G., « Une exposition rétrospective de la céramique française 1860 – 1928 » in *Le Gaulois artistique* supplément du journal Le

- Gaulois, n° 26, daté du mardi 20 novembre 1928, p. 40 ; Yvanhoé Rambosson, « Les Expositions. 1 Les Arts appliqués » in *La Revue de l'Art. Revue de l'art ancien et moderne*, 1928, p. 48 ; Yvanhoé Rambosson, « Le mouvement des arts appliqués in *Le Bulletin ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, janvier 1929, pp. 24 – 30 ; Ernest Weber, « Les Arts du feu et le “Grand Dépôt” » in *L'Art et les Artistes*, 1928, pp. 313 – 317 ; Emma Corbic, « L'Art. La céramique et la verrerie au grand dépôt » in *La Semaine à Paris*, n° 322, 27 juillet – 3 août 1928, p. 30). Participation au Salon des artistes décorateurs (E. T., « Au Salon des Décorateurs » in *L'Art et les Artistes*, 1928, pp. 320 – 321) et au Salon des Tuileries organisé au Palais de bois, près de la Porte Maillot à Paris (P. L., « L'actualité et la Curiosité. A travers le Salon des Tuileries » in *L'Art et les Artistes*, 1928, pp. 318 – 320).
- 1929 Exposition au Salon des artistes décorateurs (Ernest Tisserand, « La céramique et le verre au XIX^e Salon des décorateurs » in *L'Art et les Artistes*, 1929, pp. 315 – 318 ; reprod. p. 317). Participation au Salon d'Automne (E. F., « L'Actualité et la Curiosité. L'Art décoratif au Salon d'Automne » in *L'Art et les Artistes*, décembre 1929, pp. 101 – 103 ; Vanderfyl, « Salons et expositions » in *Le Petit Parisien*, daté du jeudi 7 novembre 1929, p. 4. Participation au Salon des Tuileries (P. L., « L'Actualité et la curiosité » in *L'Art et les Artistes*, 1929, pp. 319 – 321). Participation à l'Exposition internationale de Barcelone au sein du pavillon français (Simon Lissim, « Bilan de l'Exposition internationale de Barcelone » in *Art et Décoration*, février 1930, pp. III – VI). Exposition aux côtés d'autres céramiques contemporains du 17 décembre au 6 janvier Au Grand Dépôt (Yvanhoé Rambosson, « Le Mouvement des Arts Appliqués » in *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne. Supplément de la revue de l'art*, n° 754, janvier 1929, p. 25 ; Yvonne Maréchal, « Arts décoratifs et Arts industriels » in *La Semaine à Paris*, n° 297, semaine du vendredi 3 février au vendredi 10 février 1928, p. LXIV).
 - Exposition chez Drouant (Yvanhoé Rambosson, « Le mouvement des arts appliqués in *Le Bulletin ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1929, p. 72), à la Galerie René Drouet du octobre – 8 novembre 1929 (*La Semaine à Paris*, n° 384, semaine du 4 au 11 octobre 1929, p. 61) puis du 21 décembre 1929 – 10 janvier 1930 (*La Semaine à Paris*, semaine du 3 janvier 1930 au 10 janvier 1930, p. 85).

- 1930 Exposition au Salon des artistes décorateurs où il présente des « poteries » (Madeleine Armand-Dayot, « Le Salon des Artistes Décorateurs » *in L'Art et les Artistes*, 1930, pp. 345 – 351 ; Vanderfyl, « Le vernissage du grand Salon des artistes décorateurs » *in Le Petit Parisien*, daté du vendredi 16 mai 1930, p. 2 ; Louis Chéronnet, « La section française du XXe Salon des artistes décorateurs » *in Art et Décoration*, juillet 1930, pp. 1 – 12 ; reprod. p. 2), au Salon d'Automne (Raymond Cogniat, « Salon d'Automne » *in Art et Décoration*, décembre 1930, pp. 177 – 185 ; reprod. p. 179). Salon de la Compagnie des Arts Français ainsi qu'au Salon des Tuileries (P. L. « L'Actualité et la curiosité. A travers le Salon des Tuileries » *in L'Art et les Artistes*, 1930, pp. 353 – 355).
- 1931 Participation à l'Exposition d'œuvres de Céramistes Modernes 1890 – 1930 organisée au Musée de Sèvres où il présente douze pièces (Yvanhoé Rambosson, « Le mouvement des arts appliqués *in Le Bulletin ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, novembre 1931, p. 24 ; M. B. « Les céramistes modernes à la Manufacture de Sèvres » *in L'Art et les Artistes*, 1931, p. 354) ainsi qu'au Salon des Artistes Décorateurs (Yvanhoé Rambosson, « Les arts appliqués aux Salons de 1931 *in Le Bulletin ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, juillet – août 1931, n° 780, p. 326 ; Madeleine Armand-Dayot, « Le Salon des Artistes Décorateurs » *in L'Art et les Artistes*, 1931, p. 352). Participation au Salon d'Automne (Madeleine Armand-Dayot, « L'Actualité et la curiosité. L'Art décoratif au Salon d'Automne » *in L'Art et les Artistes*, 1930, pp. 104 – 105). Exposition à la galerie Gerbo située au 93, avenue de la Muette à Paris aux côtés de Francis Jourdain (*in La semaine à Paris* 1931, n° 457, semaine du 23 février au 6 mars 1931, p. 43 ; Madeleine Armand-Dayot, « Les Expositions » *in L'Art et les Artistes*, 1931, pp. 137 – 139) et à la galerie Faval et Bourdeux 44, bis rue de Villejust à Paris aux côtés de Bonifas (« Expositions visitées » *in L'Art et les Artistes*, 1931, p. 245).
- 1932 Participation au Salon des artistes décorateurs où il présente ses nouvelles créations qu'il a intitulées « les dentelles » (Madeleine Armand-Dayot, « L'Actualité » *in L'Art et les Artistes*, mars 1932, p. 211 ; Gaston Varenne, « Le XXII^{ième} Salon des artistes décorateurs » *in Art et Décoration*, 1932, p. 200 ; reprod. p. 197 ; Yvanhoé Rambosson, « Le mouvement des arts appliqués » *in Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, juillet – septembre 1932, n° 790, p. 282) ainsi qu'au Salon d'Automne (Pierre Migennes, « Au salon

d'Automne. Les arts décoratifs » in *Art et Décoration*, 1932, p. 352 ; Madeleine Armand-Dayot, « L'art décoratif au Salon d'Automne » in *L'Art et les Artistes*, février 1932, p. 98). Exposition du 18 février au 5 mars à la galerie Drouet 104, faubourg Saint-Honoré (Anonyme in *L'Esprit français*, 1932, p. 328) ainsi qu'à la galerie Gerbo aux côtés d'Edouard Cazaux (Madeleine Armand-Dayot, « Les expositions » in *L'Art et les Artistes*, 1932, p. 144 ; Anonyme in *L'Esprit français*, 1932, p. 107). Exposition à la galerie Zack 14, rue de l'Abbaye à Paris aux côtes de Bonifas, de Buthaud ou encore de Printz (Anonyme, « L'Actualité et la curiosité. Les expositions » in *L'Art et les Artistes*, 1932, pp. 248 – 249).

- 1933 Participation au Salon des artistes décorateurs où il présente entre autre un plat en céramique (Gaston Varenne, « Le XXIII^{ième} Salon des artistes décorateurs » in *Art et Décoration*, 1933, reprod. p. 198), à l'exposition « L'art français contemporain » organisée à la Maison de France par l'Office national du Tourisme et *Coemedia* au 101, avenue des Champs-Élysées du 15 janvier au 15 mars 1933 (Anonyme, « Les échos d'art » in *Art et Décoration*, 1933, p. IV ; Paul Sentenac, « Le Carnet d'un curieux in *La Renaissance des arts et des industries de luxe*, mars 1933, p. 22) ainsi qu'au Salon d'Automne (Madeleine Armand-Dayot, « L'Art décoratif au Salon d'Automne » in *L'Art et les Artistes*, décembre 1933, p. 102). Exposition à la Galerie Drouet (*La semaine à Paris*, n° 1, p. 93). Participation au premier Salon de la lumière (intitulé « la lumière dans la décoration contemporaine » organisé par la galerie Ocel installée 11, boulevard Hausmann (Anonyme, « L'actualité » in *L'Art et les Artistes*, novembre 1933, p. 70)
- 1934 Participation au Salon d'Automne (Madeleine Armand-Dayot, « Au Salon d'Automne. L'Art décoratif » in *L'Art et les Artistes*, octobre 1934, p. 101) ainsi qu'au Salon des artistes décorateurs et à la seconde édition du Salon de la lumière organisé par Marcel Roche (P. M. « Lumière » in *Art et Décoration*, 1934, p. 125).
- 1935 Participation au Salon des artistes décorateurs (Madeleine Armand-Dayot, « A travers le Salon des Artistes Décorateurs » in *L'Art et les Artistes*, juin 1933, pp. 350 – 351). Participation à l'exposition annuelle de l'association Florence Blumenthal Exposition (Anonyme, « L'Actualité et la curiosité. Les Expositions » in *L'Art et les Artistes*, 1935, pp. 358 – 359). Participation à l'exposition à Bruxelles dans le Pavillon français où les Artistes Décorateurs ont présenté plusieurs ensembles (Anonyme in *Céramique. Verrerie. Émaillerie. Revue mensuelle technique, artistique, économique,*

juin 1935, n° 6, p. 216). Exposition à la Galerie 75 (Charles Fedgal, « Art » in *La semaine à Paris*, n° 669, semaine du 22 au 28 mars 1935, p. 45).

- 1936 Participation au Salon des artistes décorateurs (Madeleine Armand-Dayot, « Le Salon des Artistes Décorateurs » in *L'Art et les Artistes*, juin 1936, pp. 315 – 320) et au Salon d'Automne (Guillaume Janneau, « Le XXIX Salon d'Automne » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1936, pp. 187 – 192).
- 1937 Exposition des Arts et techniques dans la vie moderne où il présente deux vases et plusieurs plats et Salon d'Automne.
- 1938 Participation au Salon des artistes décorateurs.
- 1939 Participation à la *New York world's Fair* au sein du Pavillon français dans la section Artistes Décorateurs (Groupe E) exposée dans le Hall des décorateurs (Louis Cheronnet, « L'Art décoratif » in *La Renaissance. L'art français à l'Exposition de New York*, mai 1939, pp. 43 – 48).
- 1947 Participation à l'Exposition *La Céramique française contemporaine* à Baden – Baden en avril (G.M.Z.F.O., direction de l'information et Direction de l'Education publique des Beaux Arts, *La céramique française contemporaine*, Trinkhalle, Baden – Baden, avril 1947, Edition Woldemar Klein, Baden – Baden, p. 27).

❖ Indications bibliographiques :

- Ernest Tisserand, « Jean Besnard. Maître Potier » in *L'Art et les artistes*, 1927, pp. 311 – 315.
- Ernest Tisserand, « La céramique française en 1928, Jean Besnard et René Buthaud » in *L'Art vivant*, septembre 1928, pp. 679 – 680.
- Marcel Valotaire, *La céramique française moderne*, 1930, pp. 36 – 37.
- Michel Faré, *La céramique contemporaine*, Paris, Compagnie des arts photomécaniques, 1954.
- Pierre Fourest (com.), Anne-Marie Belfort et Jean-Pierre Camard (cat.), *L'art de la poterie en France de Rodin à Dufy*, Musée national de la céramique, Sèvres, juin-octobre 1971, Société des amis du Musée national de la céramique, Sèvres, 1971, p. 13.

- **Henri-Paul-Auguste Beyer.** Strasbourg 9 novembre 1873 – Bourges 10 juillet 1945.

❖ Indications biographiques :

- 1893 Paul Beyer obtient une bourse de la ville de Besançon où il s'est installé en 1873 après la conquête de l'Alsace par l'Allemagne. Il va suivre une formation de peintre verrier.
- 1895 Beyer intègre l'entreprise familiale et s'installe à son compte en 1903. Il fabrique alors des « vitraux d'art, céramiques d'architecture, peintures d'art et terre cuites » (archives familiales, lettre de Paul Beyer datée du 9 décembre 1904 adressée à sa belle famille *in* Moinet 1991, p. 7).
- 1905 Promulgation de la loi de Séparation de l'Eglise et de l'Etat, Beyer décide de s'orienter vers la création céramique et s'y initie, selon Marc Ducruet, auprès de la firme L'Hospied à Vallauris (Ducruet 2006, p. 27).
- 1908 à 1913 installation en Suisse où il collabore avec M. Ortlieb domicilié à Lausanne mais possédant une usine de Paudex dans laquelle Beyer est chargé de fabriquer des grès d'art. Il devient membre de la Société des Artistes Décorateurs de Suisse et on lui propose un poste de professeur à l'Ecole des arts décoratifs de Genève.
- Dès mars 1909, Beyer adresse une demande d'emploi de « sculpteur-céramique » à l'Union céramique (Anonyme, *in* *Céramique. Verrerie. Émaillerie. Revue mensuelle technique, artistique, économique*, mai 1909, p. 57).
- Vers 1913, installation à Lyon.
- 16 octobre 1920 le musée des Beaux-arts de Lyon fait l'acquisition d'un « pot vert » (archives nationales F21 4173).
- 1920 Collaboration avec des ensembliers et des architectes lyonnais (Chaumel, Garnier, Sornay) pour lesquels il réalise, entre autre, des cheminées en carreaux de céramique.
- 1921 Décoration de la propriété des Quatre-Vents appartenant à une famille d'industriels, les Fortier-Beaulieu.
- 1926 Léon Rosenthal, devenu conservateur du Musée des Beaux-Arts de Lyon, ouvre une salle « consacrée aux arts appliqués contemporains » (Anonyme, « Le Carnet d'un curieux » *in* *La Renaissance des arts et des industries de luxe*, 1926, p. 180).

- 1927 La Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie le récompense dans la catégorie « verre, grès, émail » (archives Paul Beyer : lettre de notification du 27 juin 1927 in Moinet 1991, p. 11).
- 1930 Beyer obtient une Médaille de bronze pour l'ensemble de son œuvre au Salon d'Automne.
- 1931 Achat par le Musée national de la céramique de Sèvres lors de l'exposition « Céramistes modernes » d'un vase et d'une sculpture (archives nationales F21 4173).
- 1932 Collaboration de trois mois avec la Manufacture de Sèvres.
- 1932 Malgré la réticence de l'administrateur de la manufacture de Sèvres, une dépendance de la Manufacture au Vieux-Moulin, l'ancien atelier d'Henri Cross, est, le 25 mai, mise à la disposition de Beyer dans laquelle il aménage son nouvel atelier.
- 1932 Installation à Montrouge puis dans le XV^{ième} arrondissement parisien.
- 1936 Participation aux activités du groupe Témoignage au sein de la galerie Folklore dirigée par le marchand d'art lyonnais Marcel Michaud avec qui Lucien Beyer avait mis son père en relation.
- Beyer s'installe à la Borne en 1942 sur les conseils du directeur de la Manufacture de Sèvres, Guillaume Janneau et encouragé par Georges-Henri Rivière, conservateur du Musée des Arts et Traditions populaires.
- 1947 Participation à l'Exposition *La Céramique française contemporaine* à Baden – Baden en avril (G.M.Z.F.O., direction de l'information et Direction de l'Education publique des Beaux Arts, *La céramique française contemporaine*, Trinkhalle, Baden – Baden, avril 1947, Edition Woldemar Klein, Baden – Baden, p. 27).

❖ Expositions :

- Certaines des créations qu'il réalise pour des ensembliers et des décorateurs lyonnais sont exposées durant la Foire de Lyon.
- 1920 Participation au Salon d'Automne rhodanien.
- 1921 Participation au Salon des artistes décorateurs où il présente quatre pièces dont une « Coupe extérieure », un « petit vase en forme oignon » et une « petite coupe » (Société des Artistes Décorateurs, catalogue du XII Salon, 1921, Musée des Arts décoratifs, Pavillon de Marsan du 4 mars au 17 avril 1921). Exposition au Salon Lyonnais et organisation d'une première exposition dans son atelier.

- 1922 Participation au Salon des artistes décorateurs où il présente 8 pièces en grés (Société des Artistes Décorateurs, catalogue du XIII^{ième} Salon, 1922, Musée des Arts décoratifs, Pavillon de Marsan du 24 février 1922 au 2 avril 1922. Pavillon de Marsan, Musée des Arts Décoratifs). Exposition à la Galerie Saint-Pierre à Lyon.
- 1924 Nouvelle exposition à la Galerie Saint-Pierre
- 1925 Participation au Salon des artistes décorateurs et première participation au Salon d'Automne.
- 1925 Participation à l'Exposition internationale des arts décoratifs au sein du pavillon Rhône-Loire.
- 1926 Participation au Salon des artistes décorateurs organisé au Grand Palais du 11 mai au 8 juillet où il obtient une médaille d'argent (P. A. « Une visite au Salon des Artistes Décorateurs » in *La Soierie de Lyon. Revue Technique des Industries de la Soie*, n° 14, juillet 1926, pp. 523 – 532), Participation au Salon d'Automne (Yvanhoé Rambosson, « Art contemporain. Le Salon d'Automne » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, janvier 1927, p. 72). Participation au Salon d'Automne de Lyon inauguré le 2 octobre par Herriot maire de Lyon et Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts (Anonyme, « L'Actualité et la Curiosité. A travers les expositions » in *L'Art vivant*, n° 70, octobre 1926, pp. 31 – 33 ; Anonyme, « Le Carnet d'un curieux » in *La Renaissance des arts et des industries de luxe*, 1926, p. 586).
- 1927 Exposition à la Galerie des Archers à Lyon fondée par Marius Mermillon en collaboration avec Antonin Ponchon où Beyer disposa d'une vitrine permanente. Participation au 17^{ème} Salon des Artistes décorateurs où il reçoit une mention (Anonyme, « Chroniques » in *Art et décoration*, juillet 1927 ; Participation au Salon des artistes décorateurs organisé au Grand Palais du 11 mai au 8 juillet où il obtient une médaille d'argent (P. A. « XVII^e Salon des Artistes décorateurs » in *La Soierie de Lyon. Revue Technique des Industries de la Soie*, n° 15, daté du 1^{er} août 1927, pp. 465 – 475) et participation au Salon d'Automne (Yvanhoé Rambosson, « Le mouvement des arts appliqués. Le Salon d'Automne » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, février 1928, n° 293, p. 78 ; reprod. p. 66).
- 1928 Exposition à Paris au Grand Dépôt et au Salon d'Automne (Ernest Tisserand, « L'Actualité et la Curiosité. A travers les expositions » in *L'Art et les Artistes*, janvier 1929, pp. 102 – 103). Participation au deuxième Salon de l'Art décoratif moderne à Lyon organisé au Palais de Bondy du 2 décembre 1928 au 7 janvier 1927 (Cl.

Chatelus, « Le Deuxième Salon de l'art décoratif » in *La Soierie de Lyon. Revue Technique des Industries de la Soie*, n° 2, février 1929, pp. 31 – 35).

- 1929 Exposition à la galerie Ponchon et à l'« Exposition rétrospective des artistes et des artisans de la céramique française » organisée par la galerie du Grand Dépôt (Yvanhoé Rambosson, « Le mouvement des arts appliqués in *Le Bulletin ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, janvier 1929, pp. 24 – 30 ; Ernest Tisserand, « La céramique et le verre au XIX^e Salon des décorateurs » in *L'Art et les Artistes*, 1929, pp. 315 – 318). Participation au Salon des artistes décorateurs (Ernest Tisserand, « La céramique et le verre au XIX^e Salon des décorateurs » in *L'Art et les Artistes*, 1929, pp. 315 – 318).
- 1930 Première exposition personnelle parisienne à la galerie Zak.
- 1931 Beyer expose cinq œuvres à l'*Exposition d'œuvres de Céramistes Modernes 1890 – 1930* qui se déroule à Sèvres dont un *Saint-Côme* et un *Saint-Yves* (Yvanhoé Rambosson, « Le mouvement des arts appliqués in *Le Bulletin ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, novembre 1931, p. 24 ; M. B. « Les céramistes modernes à la Manufacture de Sèvres » in *L'Art et les Artistes*, 1931, p. 354 ; René Chavance, *Exposition d'œuvres de Céramistes Modernes 1890 – 1930*, 1931, p. 19). Exposition Galerie Honneger.
- 1932 Exposition des manufactures nationales à la *Maison de France*, 101 avenue des Champs Elysés et inaugurée le 26 avril, Beyer y présente une importante sélection des œuvres qu'il avait réalisé dans les ateliers de Sèvres (Anonyme in *Céramique. Verrerie. Émaillerie. Revue mensuelle technique, artistique, économique*, 25 mai 1932, n° 838, p. 273 ; Madeleine Armand-Dayot, « L'Actualité et la curiosité. Les expositions » in *L'Art et les Artistes*, 1932, p. 319). Participation au Salon des artistes décorateurs (Yvanhoé Rambosson, « Le mouvement des arts appliqués » in *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, juillet – septembre 1932, n° 790, p. 282 ; reprod. p. 284) ainsi qu'au Salon d'Automne et exposition à la Galerie Zach en mars à Paris.
- 1933 Exposition à la Galerie Hébrard, 8, rue Royale, d'octobre à décembre où il présente des vases et des sculptures réalisés en grès au sel (Madeleine Armand-Dayot, « L'Actualité et la Curiosité. Art décoratif » in *L'Art et les Artistes*, décembre 1933, p. 70 ; « Les Echos d'Art » in *Art et Décoration* 1933, p. VIII ; « Les Grandes Expositions de la semaine » in *La Semaine à Paris*, daté du 13 octobre 1933, p. 36).
- 1934 Exposition à Paris chez Le Grand Dépôt.

- 1934 Participation au Salon d'Automne où il obtient une médaille, il y est également membre du jury (Rambosson 1934) et au salon des Tuileries (Yvanhoé Rambosson, « Le mouvement des arts appliqués » in *Le Bulletin de l'art*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, n° 808, 1934, pp. 302 – 308).
- 1935 Exposition à Paris au Grand Dépôt et à Bruxelles où il reçoit un diplôme d'honneur (Anonyme in *Céramique. Verrerie. Émaillerie. Revue mensuelle technique, artistique, économique*, Novembre 1935, n° 11, p. 400).
- 1936 Exposition à la VI^e Triennale de Milan (archive familiale in Moinet 1991, p. 52). Participation à la l'Exposition du douzième groupe des artistes de ce temps où il présente une poule à la Galerie Hebrard 8, rue Royale à Paris (Anonyme, « Les Grandes Expositions de la semaine » in *La Semaine à Paris*, 1936, p. 53). Participation au Salon d'Automne (Guillaume Janneau, « Le XXIX Salon d'Automne » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1936, pp. 187 – 192).
- 1937 Exposition internationale de 1937, Classe 45, Beyer présente ses œuvres au Centre des Métiers, dans le pavillon de la céramique et du vitrail où il présente dans la catégorie « Artisanat liturgique » trois statues en grès chamotté : un Saint-Bon, une Sainte-Claire et un Saint-Eloi qui sont acquises par l'Etat.
- Expositions au Canada, en Belgique et en Suisse (archives de l'atelier in Moinet 1991, p. 52).
- 1939 Participation à l'Exposition d'Art sacré moderne organisée au musée des Arts décoratifs (novembre 1938 – janvier 1939).
- 1938 Son fils, Lucien Beyer, convint le galeriste, René Breteau, de présenter les œuvres de son père aux côtés de celles d'Ann Dangar dans sa galerie Matières et Formes, installée 9 rue des Cannelles en 1938 puis 70 rue Bonaparte l'année suivante.
- 30 décembre 1939 Signature d'un contrat d'édition avec la Manufacture nationale de Sèvres.
- 1941 Participation au Salon de l'Imagerie également organisé au musée des Arts décoratifs où il présente une dizaine de céramiques.
- 1943 Participation à l'exposition intitulée La céramique moderne dans la décoration organisée par Galerie de la Compagnie des Arts Français du 7 au 30 juin.
- 1945 Exposition d'Art décoratif français organisée à Rio-de-Janeiro par l'Ambassade de France.

❖ Œuvres :

- 1932 Présentation d'un Buste de Saint-Denis au Salon des artistes décorateurs.

❖ Indications bibliographiques :

- Ch. B., « Nos artistes, Beyer » in *La vie Lyonnaise et les Annales Sportives*, 25 juin 1921.
- G. Aroud, « Chez Paul Beyer, Céramiste d'Art » in *En la Ville de la Soie*, janvier 1923, p. 66.
- T. de Visan, « Paul Beyer, Maître-Verrier et Céramiste ou l'Ami du Feu » in *Notre Carnet, organe des Salons lyonnais et des Châteaux du Sud-Est*, daté du 25 octobre 1924, n° 19, pp. 5 – 8.
- Yvanhoé Rambosson, « Art contemporain. Le Salon d'Automne : les arts appliqués » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1927, pp. 68 – 72.
- Ernest Tisserand, « La céramique française en 1928 » in *L'Art vivant*, octobre 1928, p. 847.
- Ernest Tisserand, « Verres et verriers » in *L'Art vivant*, octobre 1929, n° 116, p. 816.
- Louis Vauxcelles, « L'Exposition Beyer » in *L'Excelsior*, daté du 25 mai 1929.
- Paul Sentenac, « Le Carnet d'un curieux. Les Saints patrons des métiers de France » in *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, mai 1931, p. 302.
- Ernest Tisserand, « Paul Beyer » in *Les Echos d'art*, n° 72, juillet 1931.
- Anonyme, « Un Potier-céramiste, Beyer » in *Lyon-Républicain*, 7 mars 1931.
- Armand Pierhal, « L'Exposition de la Manufacture de Sèvres » in *L'Art vivant*, août 1932.
- M. R., « Les Arts – les Céramiques de Beyer » in *L'Intransigeant*, daté du 6 novembre 1933.
- T.S., « Les grès au sel de Beyer » in *Le Temps*, daté du 20 octobre 1933.
- G. Brunon Guardia, « Au Salon d'Automne L'Art Décoratif » in *Art et Décoration*, 1934, pp. 433 – 451.
- René Moutard-Uldry, « Paul Beyer » in *Beaux-Arts*, daté du 11 octobre 1935.
- Jacques Kim, « Au Salon d'Automne » in *Les Arts du Feu*, décembre 1938, pp. 180 – 181.

- Jacques Kim, « Les Arts du feu au Salon des Artistes décorateurs » in *Les Arts du Feu*, mai 1939, p. 149.
- Ernest Tisserand, « Chronique de l'Art décoratif – Verre et verriers, le verre pressé de Sabino, les modèles d'Yvonne Brunet, le cristal de Raymond Sénac, les gais flacons de Paul Beyer » in *L'Art vivant*, octobre 1939, p. 816.
- Renée Moutard-Uldry, « Paul Beyer » in *Arts*, n° 2, 1945, p. 2.
- Renée Moutard-Uldry, « Le potier Paul Beyer vient de mourir » in *Art*, n° 28, 1945, pp. 1 – 2.
- Max Terrier, « Tendances nouvelles de la Céramique française » in *Art et Industrie*, novembre 1945, pp. 37 – 42.
- Renée Moutard-Uldry, « Grès en France fin du XIXe siècle – début XXe siècle » in *Cahiers de la céramique, du verre et des arts du feu*, 1963, n° 29, pp. 35 – 36.
- Pierre Fourest (com.) et Anne-Marie Belfort, Jean-Pierre Camard (cat.), *L'art de la poterie en France de Rodin à Dufy*, Musée nationale de céramique, Sèvres, juin-octobre 1971, Société des amis du Musée national de la céramique, Sèvres, 1971, p. 14.
- Yvonne Brunhammer et Guillemette Delaporte, *Les styles des années 1930 à 1950*, Paris, Les éditions de l'illustration, Baschet et Cie, coll. Les Grands Styles, 1987, p. 68.
- Georges Klein, « Paul Beyer, potier 1873 – 1945 » in *La revue de la céramique et du verre*, 1988, n° 39.
- Éric Moinet (com.) *Paul Beyer potier (1873-1945)*, Maître et verrier, Musée J. Déchelette, Roanne, mars – mai 1991, Musée J. Déchelette, Roanne, 1991, 55 p.
- Marc Ducret, *Paul Beyer*, Paris, Edition Beau Fixe, 2006, 224 p.

- **Paul Bonifas**. Genève 11 novembre 1893 – Seattle 1959.

❖ Indications biographiques :

- Elève de l'école des beaux-arts de Genève puis de l'Ecole suisse de céramique.
- Création d'un premier atelier à Versoix dans lequel il produit des pièces d'usage courant.

- 1920 Installation à Paris où il devient chef de fabrication du blanc chez Achille Bloch et fils.
- 1921 Bonifas devient le secrétaire de rédaction de la revue *L'Esprit nouveau*.
- 1922 Installation à Ferney-Voltaire où il reprend un atelier de poterie de terre vernissée.
- 1925 Diplôme d'honneur lors de l'Exposition des Arts décoratifs et industriels modernes pour sa participation à la section française du meuble. Jury pour la section de céramiques.
- 1928 Médaille d'or lors de l'Exposition de France à Athènes et achat par les Musées Nationaux d'une coupe en terre noire lustrée lors de l'exposition à la galerie de la Compagnie des Arts français (Archives nationales F21 47672). Médaille et diplôme à la VI^{ème} Triennale de Milan.
- 1930 Les céramiques de Bonifas sont présentées à La Boutique à Paris aux côtés de meubles de Pierre Chareau (C.S.C., « Art décoratif, féerie moderne à "la boutique" » in *La Semaine à Paris*, semaine du 19 décembre au 26 décembre 1930, n° 447, pp. 18 – 19).

❖ Expositions :

- 1925 Première exposition avec la Société des artistes indépendants. Participation à l'Exposition des Arts décoratifs et industriels modernes.
- 1926 Première participation au Salon d'Automne.
- 1927 Exposition internationale des arts décoratifs de Monza et participation au Salon d'Automne (Yvanhoé Rambosson, « Le mouvement des arts appliqués. Le Salon d'Automne » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, février 1928, n° 293, p. 78).
- 1928 Exposition de France à Athènes, exposition à la galerie de la Compagnie des Arts français et exposition à la VI^{ème} Triennale de Milan.
- 1929 Salon d'Automne et exposition à la Galerie René Drouet du 21 décembre 1929 – 10 janvier 1930 (Anonyme, in *La semaine à Paris*, n° 384, semaine du 4 au 11 octobre 1929, p. 61).
- 1930 Salon d'Automne (Raymond Cogniat, « Salon d'Automne » in *Art et Décoration*, décembre 1930, pp. 177 – 189 ; Madeleine Armand-Dayot, « L'Actualité et la curiosité. L'Art décoratif au Salon d'Automne » in *L'Art et les Artistes*, 1930, pp. 100 – 103 ; reprod. *in situ* sur un meuble réalisé par Maurice Dufrené, p. 102) et première

participation au Salon des artistes décorateurs. Exposition à la galerie Drouet installée au 104, faubourg Saint – Honoré à Paris du 21 décembre 1929 au 10 janvier 1930 (*La Semaine à Paris*, 3 janvier 1930 – 10 janvier 1930, n° 397, p. 85)

- 1931 Salon d'Automne (Madeleine Armand-Dayot, « L'Actualité et la curiosité. L'Art décoratif au Salon d'Automne » in *L'Art et les Artistes*, 1930, pp. 104 – 105) et exposition à la galerie Faval et Bourdeux 44, bis rue de Villejust à Paris aux côtés de Besnard (Anonyme, « Expositions visitées » in *L'Art et les Artistes*, 1931, p. 245).
- 1932 Participation au Salon des artistes décorateurs (Madeleine Armand-Dayot, « Le Salon des Artistes Décorateurs » in *L'Art et les Artistes*, juin 1932, p. 316) ainsi qu'au Salon d'Automne (Madeleine Armand-Dayot, « L'art décoratif au Salon d'Automne » in *L'Art et les Artistes*, février 1932, pp. 98). Exposition à la galerie Zack 14, rue de l'Abbaye à Paris où Bonifas présente jusqu'au 11 novembre une série de terres lustrées noires, des grès et des faïences (Madeleine Armand-Dayot, « L'Actualité et la Curiosité. A travers les Expositions » in *L'Art et les Artistes*, 1932, p. 104 ; Ernest Tisserand, « Les poteries de Paul Bonifas » in *La Semaine à Paris*, semaine du 28 octobre au 4 novembre 1932, n° 544, p. 6 ; reprod. p. 6).
- 1933 Exposition à la Galerie Drouet (*La semaine à Paris*, n° 1, p. 93).
- 1937 Participation à l'exposition des arts et des techniques dans la vie moderne de Paris.
- 1939 Membre du jury de la sélection de l'Exposition nationale de Zurich.

❖ Indications bibliographiques :

- Ozenfant, *L'Art du Potier. Paul Bonifas*, Paris, 1936, n. p.
- Paul Bonifas, *céramiste du purisme*, Genève, Musée de l'Ariana, 1997, n. p.
- **Louis-Henri Bouchard**. Dijon 13 décembre 1875 – Paris 30 novembre 1966. (Manufacture Henriot).

❖ Indications biographiques :

- 1894 Inscription à l'Académie Julian.

- Février 1895 Inscription à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris où il fréquente l'atelier de Barrias.
- 1901 Premier Grand Prix de Rome.
- 1902 – 1906 Bouchard séjourne à la Villa Médicis (Voir notamment le rapport officiel de M. Henry Rojon, secrétaire de l'Académie des Beaux-Art).
- 1906 Retour à Paris. Le musée de Dijon lui achète un bronze figurant, selon Henri Chabeuf, « un paysan bourguignon » réalisé à la villa Médicis (Henri Chabeuf, « Musée de Dijon » in *Musées et monuments de France*, 1906, pp. 11 – 12).
- 1907 Le musée du Luxembourg acquiert deux figurines (François Monod, « Musées Nationaux. Acquisitions et dons » in *Bulletin des musées de France*, 1909, pp. 54 – 55).
- 1908 Projet pour un *Monument international de la Réformation à Genève*, réalisé à l'occasion du quatre centième anniversaire de Calvin en collaboration avec Landowski et H. P. Nénot, ils obtiennent le second prix. Le musée de Dijon se voit offrir deux statuettes réalisées en bronze à cire perdue intitulées *Paysan de la Sabine* et *Piqueur de bœufs* (don de M. André Rémy, notaire à Gewrey-Chambertin).
- 1910 – 1928 Bouchard est professeur de sculpture à l'Académie Julian.
- 1912 L'Etat lui achète un plâtre intitulé *Nicolas Robin et sa femme*.
- 1913 Achat par l'Etat du *Buste d'Henri Martin* destiné au musée du Luxembourg.
- 1920 Bouchard obtient la bourse de la fondation Blumenthal.
- 1923 Bouchard est élevé au rang d'officier de la Légion d'honneur. Projet de fontaine en grès émaillé destiné au Pavillon de la manufacture nationale de Sèvres pour l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925 (Tabarant, « L'Exposition des arts techniques de 1925. Le Pavillon de Sèvres » in *Le Bulletin de la vie artistique*, daté du 1^{er} mai 1923, p. 190).
- 1925 Bouchard devient membre du grand jury de sculpture de la Société des Artistes Français et secrétaire du jury de sculpture de la Société des Artistes Français pour l'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes de 1925. Il obtient la même année la Médaille d'honneur du Salon des Artistes Français.
- 1926 Bouchard devient membre du Salon des Artistes Décorateurs.
- 1828 Bouchard est nommé juré adjoint du concours de Rome organisé par l'Académie des Beaux-Arts. Il devient, la même année, membre du Bureau de l'Académie des Beaux-Arts et enseigne à l'Ecole des Arts Décoratifs. Début de la collaboration avec la faïencerie Henriot.

- 1929 Nommé Professeur et chef d'atelier à l'École nationale des Beaux-Arts de Paris. Bouchard est également nommé membre effectif étranger à l'Académie royale d'Anvers.
- 1932 Projet en collaboration avec Paul Bigot et Landowski pour un monument aux morts à Paris dit « rond point de la défense » (Paul Moreau-Vauthier, « L'Art monumental de Paul Bigot » in *L'Art et les Artistes*, 1932, pp. 56 – 62).
- 1933 Bouchard est élevé au rang de commandeur de la Légion d'honneur.
- Bouchard participe à la décoration du paquebot *Normandie* (Madeleine Armand-Dayot, « L'Art à bord du Normandie » in *L'Art et les Artistes*, 1935, pp. 337 – 352).
- 1936 Henri Bouchard devient président de l'Académie des Beaux-Arts.
- 1934 Une œuvre de Bouchard est présentée dans la nouvelle galerie de sculpture moderne, inaugurée le 10 juin 1934, du musée des Beaux-Arts de Lyon (René Julian, « Musée de Lyon » in *Bulletin des Musées de France*, juillet 1934, n° 7, pp. 135 – 136).
- 1935 Projet d'un monument à la mémoire d'Albert Ier (Anonyme, « Un bien beau concours » in *La Bête noire*, n° 3, daté du 1er juin 1935, p. 2).
- 1937 Bouchard est président de la classe 28 (sculpture) durant l'exposition internationale de 1937. Bouchard, membre de l'Institut, est également membre du comité d'honneur de la revue *Art national*. Bouchard obtient, en collaboration avec l'architecte Drouet, le premier prix d'un concours en vue de l'édification d'un Monument à la gloire de l'Infanterie française.

❖ Œuvres :

- 1908 Réalisation du Monument aux batisseurs de Notre Dame (première commande de l'Etat).
- 1911 Réalisation d'un médaillon en bronze en cire perdue à la mémoire de Louis Courajod (1841 – 1896) ancien conservateur et professeur à l'École du Louvre. Bouchard reçoit aussi la commande de deux statues destinées à la cour de l'Hôtel-Dieu de Beaune.
- 1913 Réalisation du monument élevé à la gloire des cent soixante-huit élèves de l'École des arts décoratifs morts pour la France en collaboration avec Seguin, Iselin, Rondest, Prayat, Cheuret, Leturq et Broemer. Monument présent à Edouard Herriot, Paul Léon et Charles Couyba lors de l'inauguration des nouveaux locaux de l'École

- Supérieure des Arts Décoratifs (Paul Sentenac, « La Nouvelle école des Arts Décoratifs » in *La Renaissance des arts et des industries de luxe*, 1913, p. 13).
- 1925 Réalisation d'une fontaine en grès cérame orné de bas-relief figurant des jeunes femmes jouant avec des oiseaux pour le Pavillon de la Manufacture de Sèvres de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes (Arsène Alexandre, « La Manufacture de Sèvres » in *La Renaissance des arts et des industries de luxe*, juin 1925, pp. 255 – 258 ; Arsène Alexandre, « Les Sculpteurs à l'Exposition » in *La Renaissance des arts et des industries de luxe*, octobre 1925, pp. 437 – 456).
 - 1932 Réalisation d'une médaille commémorative pour le *Centenaire du romantisme* (Henri Classens, « Quelques médailles récentes » in *L'Art et les Artistes*, 1932, pp. 131 – 134).
 - 1933 Réalisation d'une *Maternité* en grès tendre et éditée par la Manufacture de Sèvres (Jacques Kim, « Sèvres et le public profane » » in *Céramique et Verrerie. Revue Mensuelle Artistique, Technique, Economique*, décembre 1933, pp. 417 – 420 ; reprod. p. 417).
 - 1934 Réalisation de la décoration sculpturale de la nouvelle Eglise de Saint-Pierre de Chaillot pour laquelle il obtient le prix Alphonse de Rothschild s'élevant à 12000 francs. Bouchard est promu membre de l'Académie des Beaux-Arts au fauteuil d'Injalbert. Il est élevé la même année au grade de Commandeur de la Légion d'honneur.
 - 1937 Réalisation des sculptures placées devant les pavillons du Trocadéro lors de l'Exposition internationale de 1937 (Anonyme, « Echos et nouvelle. Informations. L'Exposition de 1937 » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1936, pp. 165 – 166 ; Guillaume Janneau, « L'Exposition. La section française. L'Architecture et sa décoration » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, n° 376, avril 1937, pp. 103 – 126). Réalisation d'un monument à la *Mémoire d'Aristide Briand* présenté devant le Ministère des affaires étrangères en collaboration avec Landowski.
 - 1938 Bouchard réalise un *Apollon* en bronze pour le nouveau Palais de Chaillot (Waldemar Georges, « La Sculpture et la peinture au nouveau Palais de Chaillot » in *La Renaissance*, août 1938, pp. 29 – 38 ; reprod. p. 34).

❖ Expositions :

- 1906 Participation au Salon de la Société de la Société des Artistes Français où il présente deux groupes en bronze en cire perdue *Le Haleur* et *Le Minieur* ainsi que *Bardeurs de fer* (Habert, « Le nu à l'Ecole Française » in *La Revue des Beaux-Arts*, datée du dimanche 2 février 1908, pp. 5 – 6). Exposition à l'Ecole des Beaux-Arts de Rome dans les salles du quai Malaquais où Bouchard expose *Forgeron au repos*, *Faucheur*, les bas reliefs intitulés *Les déchargeurs de charbon du port de Naples*, *Femme de la Compagnie*, *Bardeurs de fer*, ainsi qu'une *Tribune en plein air* et une *Fontaine à vin*.
- 1907 Participation au Salon de la Société de la Société des Artistes Français où il présente *Carrière* et *Laboureurs au repos* (Léon de Saint-Valéry, « La sculpture à la Société des Artistes Français » in *La Revue des Beaux-Arts*, datée du dimanche 2 juin 1907, pp. 2 – 3 ; Raymond Bouyer, « Les Salons de 1907 » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1907, pp. 437 – 465 ; Maurice Guillemot, « Société des Artistes Français » in *L'Art et les Artistes*, 1907, pp. 159 – 168). Participation au Salon d'Automne où il présente des « statuettes en bronze » (Maurice Guillemot, « Le Mois Artistique. Au Salon d'Automne » in *L'Art et les Artistes*, 1907, pp. 394 – 401). Participation au Salon de l'Ecole Française installé au Grand Palais (Anonyme, « Le Mois Artistique. Salon de l'Ecole Française » in *L'Art et les Artistes*, 1907, p. 589). Première exposition de Onze artistes dont Bouchard réunis rue de Caumartin à Paris (Marine Guillemot, « Le Mois artistiques » in *L'Art et les Artistes*, 1907, p. 26). Exposition Rodolphe Bérény qui se tient à la galerie Pierre Lafite et où il présente *Le Berger romain* (Anonyme, « Le Mois artistiques » in *L'Art et les Artistes*, 1907, pp. 169 – 170).
- 1908 Participation au Salon de la Société de la Société des Artistes Français (Raymond Bouyer, « Les Salons de 1908 » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1908, pp. 413 – 434).
- 1909 Exposition à la galerie de l'Art contemporain aux côtés de Decoeur et de Landowski (Anonyme, « Le mois artistique » in *L'Art et les Artistes*, 1909, p. 37).
- 1910 Participation au Salon de la Société de la Société des Artistes Français où il présente un *Forgeron* et un *Monument aux aéronautes du dirigeable République* (Raymond Bouyer, « Les Salons de 1910 » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1910, pp. 419 – 436 ; reprod. p. 435 ; F. M., « Le Mois Artistique. Le Salon des Artistes Français » in *L'Art et les Artistes*, 1910, pp. 179 – 189). Exposition de La

- Cimaise organisée à la galerie Georges Petit où il présente *Petites Danseuses* (F. M., « Le Mois Artistique » in *L'Art et les Artistes*, 1910, p. 275).
- 1911 Participation au Salon d'Automne où il présente *Femme et enfant* (F. M., « Le mois artistique. Le Salon d'Automne » in *L'Art et les Artistes*, 1911, pp. 86 – 90). Participation à la quatrième exposition de La Cimaise organisée à la Galerie George Petit (Anonyme, « Le mois artistique » in *L'Art et les Artistes*, 1911, pp. 272 – 273).
 - 1912 Participation au Salon de la Société des Artistes Français où il présente *Défrichement* dont l'épreuve en plâtre avait été présentée au Salon de la Société des Artistes Français de 1909 (Raymond Bouyer, « Les Salons de 1912 » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1912, pp. 419 – 446). Participation au Salon d'Automne (F. N., « Le Mois Artistique. Salon d'Automne » in *L'Art et les Artistes*, 1912, pp. 86 – 89). Participation à la seconde exposition du groupe L'Eclectique où il présente *Maternité, Piocheur, Défrichement, Jeune fille à la gazelle* (Léon de Saint-Valéry, « Deuxième exposition de l'Eclectique » in *La Revue des Beaux-Arts*, daté du dimanche 5 décembre 1912, n° 180, pp. 2 – 3). Participation à la quatrième exposition de la Société Moderne organisée dans les galeries Durand-Rueil au 16, rue Lafayette (Anonyme, « Le mois artistiques » in *L'Art et les Artistes*, 1912, pp. 40 – 41). Bouchard participe également au premier Salon de la Triennale organisé dans les galeries du Jeu de Paume (« Echos des arts » in *L'Art et les Artistes*, 1912, p. 283).
 - 1913 Participation au Salon de la Société des Artistes Français où il présente un groupe intitulé *Nicolas Rollin* (Henri Focillon, « Le Salon de la Société des Artistes Français » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1913, pp. 425 – 432). Participation au Salon d'Automne où il présente *Mineur et Faneuse*, deux bronzes réalisés en cire perdue (Anonyme, « Le Mois Artistique. Le Salon d'Automne » in *L'Art et les Artistes*, 1913, pp. 191 – 194).
 - 1914 Participation au Salon de la Société des Artistes Français (Camille Mauclair, « Le Salon de la Société des Artistes Français » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1914, pp. 441 – 458).
 - 1920 Participation au Salon d'Automne (Anonyme, « Echos des arts » in *L'Art et les Artistes*, 1920, p. 182) et au Salon des Artistes Français où il présente *Le Faune* (« J. M., « L'Actualité » in *L'Art et les artistes*, 1920, pp. 308 – 310).
 - 1921 Participation au Salon des Artistes Français où il présente *L'Aviateur* (R. S., « L'Actualité. A travers les Salons. Le Salon des Artistes Français » in *L'Art et les*

- Artistes*, 1921, pp. 322 – 324 ; « Le Carnet d'un Curieux » in *La Renaissance des arts et des industries de luxe*, 1921, pp. 341 – 345). Exposition au Cercle Artistique de Bruxelles.
- 1922 Participation au Salon de la société des artistes français (Raymond Bouyer, « Les Salons de 1922. III La Sculpture aux Salons » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, n° 237, juin 1922, pp. 53 – 58). Participation au Salon de la Société royale des Beaux-Arts à Bruxelles « Ici » in *Le Bulletin de la vie artistique*, daté du 1er juillet 1922, p. 309).
 - 1925 Exposition au Cercle Volney (Colette Manoff, « Cercle Volney » in *La Revue des Beaux-Arts*, datée du 1^{er} avril 1925, n° 429, p. 8). Participation à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes où Bouchard présente au sein d'un patio situé sur l'Esplanade des Invalides près des « Stands des Puissances étrangères », des « Stands des Sections étrangères » et de la « Galerie de la Section Française » ainsi qu'au sein du « Pavillon-studio » des éditions Bernhein-Jeune, situé en face de celui de Danemark (Anonyme, « Le pavillon-studio des Editions Bernheim-Jeune » in *Le Bulletin de la vie artistique*, daté du 15 juin 1925, pp. 260 – 261 ; Henri Clouzot, « L'Exposition des arts décoratifs à vol d'oiseau » in *La Renaissance des arts et des industries de luxe*, mai 1925, pp. 201 – 219). Bouchard présente également des œuvres dans le Pavillon de la Manufacture de Sèvres. Bouchard réalise également les frises ornant le Pavillon des artistes décorateurs lors de l'Exposition (Anonyme, « Pour l'exposition de 1925. La part des artistes décorateurs » in *Le Bulletin de la vie artistique*, daté du 1^{er} juin 1925, pp. 11 – 15).
 - 1926 Participation au Salon des Artistes Français où il présente le bas-relief intitulé *Les Combattants* qu'il a réalisé pour le monument aux morts de la ville de Saint-Quentin (P. L., « L'Actualité et la curiosité. A travers les Salons de 1926 » in *L'Art et les Artistes*, 1926, pp. 278 – 279).
 - 1927 Participation au Salon d'Automne où il présente une *Sainte Geneviève* (P. L., « L'Actualité et la curiosité. A travers le Salon d'Automne » in *L'Art et les Artistes*, 1927, pp. 67 – 68). Participation au Salon des Artistes Français (P. L., « L'Actualité et la curiosité. A travers les Salons de 1927 » in *L'Art et les Artistes*, 1927, pp. 280 – 284).
 - 1928 Participation au Salon d'Automne dans la section d'art religieux où il présente un chemin de croix en bas relief (Anonyme, « Echos et nouvelles in *Le Bulletin ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, n° 754, janvier 1929,

p. 9 ; P. L., « L'Actualité et la curiosité. A travers le Salon d'Automne » in *L'Art et les Artistes*, 1929, pp. 69 – 70). Participation au Salon des Artistes Français où il présente un buste en pierre *M. Caillaux* (Anonyme, « L'Actualité et la curiosité. Les Salons de 1928 » in *L'Art et les Artistes*, 1928, pp. 280 – 281). Exposition au Musée de la Légion d'honneur où Bouchard présente une maquette pour le Monument Lamartine-Victor-Hugo devant être érigé à Strasbourg (Anonyme, « Echos et nouvelles. Informations. Au musée de la Légion d'honneur in *Le Bulletin ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, n° 754, janvier 1928, p. 13). Exposition au Salon des artistes décorateurs avec la manufacture Henriot de Quimper où il présente plusieurs sujets dont *Marins bretons*, *Fils de pêcheur*, *L'Enfant dort*, *Cheval*, *Postier breton* en faïence craquelée.

- 1929 Exposition au Salon des artistes décorateurs avec la manufacture Henriot de Quimper où il présente un sujet intitulé *Femme à l'enfant* en faïence craquelée (Ernest Tisserand, « La céramique et le verre au XIX^e Salon des décorateurs » in *L'Art et les artistes*, 1929, pp. 315 – 318). Participation à la première Exposition de la Société des amis de la médaille où il présente *La Bergère*, *Le Semeur*, *Les Vendanges*, *La Greffe* (Charles Saunier, « La Médaille française. Œuvres récentes » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1929, pp. 123 – 134 ; reprod. p. 127).
- 1930 Participation au Salon d'Automne (M. F., « L'Actualité et la Curiosité. A travers le Salon d'Automne » in *L'Art et les Artistes*, 1930, pp. 66 – 68). Participation au Salon de la Société des Artistes Français où il présente son monument à Lamartine et à Hugo réalisé pour la ville de Strasbourg (P. L., « L'Actualité et la Curiosité. A travers les Salons de 1930 » in *L'Art et les Artistes*, 1930, pp. 282 – 285). Exposition collective du 19 mai au 17 juin 1930 à la galerie Bru d'artistes peintres, de sculpteurs et de céramistes bourguignons où il expose aux côtés d'André Metthey et de François Pompom (*La Semaine à Paris*, semaine du 30 mai au 6 juin 1930, p. 86).
- 1931 Participation à l'Exposition coloniale où il présente un projet de *Monument pour Brazzaville* (Raymond Bouyer, « Les Expositions. De Clésinger à Bigonet in *Le Bulletin ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, n° 782, novembre 1931, pp. 414 – 415). Participation au 3^{ème} Salon international de la médaille (Charles Saunier, « La Médaille aux Salons de 1931. Le troisième Salon international de la médaille in *Le Bulletin ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1931, p. 423)

- 1932 Participation au Salon de la Société des Artistes Français où il présente une *Jeanne d'Arc* (Charles Fedgal, « Art – Salons de Peinture. Le Salon de la Nationale » in *La Semaine à Paris*, semaine du 19 mai au 27 mai 1932, pp. 1 – 2). Un chemin de croix est présenté lors d'une exposition tenue au Musée de Sculpture comparée présentant les dernières acquisitions réalisées par le Musée (Anonyme, « Musée de Paris et de province » in *Bulletin des Musées de France*, mars 1932, n° 3, pp. 43 – 48). Participation à l'Exposition l'Art français à Belgrade inaugurée le 11 décembre (Anonyme, « L'Actualité et la curiosité. Les Expositions » in *L'Art et les Artistes*, 1932, p. 135). Exposition organisée par la Manufacture nationale de Sèvres à la Maison de France où sont présentés les nouveaux modèles de grès conçus par Louis Delachenal et différents artistes dont les frères Martel et Bachelet. Bouchard présente une *Maternité* (Maurice Pourchet, « Les nouveaux grès de la Manufacture de Sèvres » in *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, n° 7 – 8 – 9, juillet – août – septembre 1932, pp. 169 – 174 ; reprod. p. 172).
- 1933 Participation au Salon de la Société des artistes français (M. F., « L'Actualité et la curiosité. A travers le Salon de 1933 » in *L'Art et les Artistes*, 1933, pp. 278 – 282).
- 1934 Participation au Salon de la Société des artistes français (Guillaume Janneau, « Les Salons » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, juin 1934, n° 354, pp. 32 – 48. Participation d'une exposition d'art religieux à Rouen aux côtés de Georges Desvallières et Roger de Villiers (Anonyme, « Echos et nouvelles. Informations in *Le Bulletin ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, n° 807, juin 1934, p. 240).
- 1935 Participation au Salon réuni de la Société nationale des beaux-arts et de la Société des artistes français où il présente *Jean de Chelles, maître d'œuvre de Notre-Dame de Paris* (Guillaume Janneau, « I. Le Salon in *Le Bulletin ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, n° 816, juin 1935, p. 253 ; Roch Duchesne, « L'Actualité et la curiosité. A travers le Salon de 1935 » in *L'Art et les Artistes*, 1935, pp. 282 – 284). Exposition d'un moulage de son *Chemin de croix* au musée du Louvre (Anonyme, « Documents et nouvelles. Atelier de moulage » in *Bulletin des Musées de France*, février 1935, n° 2, p. 26).
- 1936 Participation au Salon des Artistes français (Madeleine Armand-Dayot, « L'Actualité et la Curiosité. A travers les Salons » in *L'Art et les Artistes*, 1932, p. 284).

❖ Indications bibliographiques :

- Henri Classens, « L'atelier de médaille de l'Ecole des Beaux-Arts » in *L'Art et les artistes*, 1934, pp. 134 – 138 ; reprod. p. 135).
- Théallet et Verlingue, *Encyclopédie des Céramiques de Quimper. Faiences – Grès – Terres vernissées, Tome III : le XX siècle*, 2005, pp. 102 – 103.

- **Georges Brisson**. Nantes 15 mars 1902 - Nantes 6 octobre 1980. (Manufacture de la Grande Maison dite H.B.).

❖ Indications biographiques :

- Fils d'un industriel nantais directeur d'une fonderie de plomb.
- 1922 – 1923 Brisson entre, selon Philippe Théallet et Bernard Verlingue, en contact avec la faïencerie de la Grande Maison. Selon les deux spécialistes, si Brisson s'attela à la rénovation de la décoration céramique, ce fut probablement par l'intermédiaire de Magda Tarquis, alors déléguée de la Confédération de l'artisanat français, à qui il dédicace plusieurs céramiques en 1923 (Théallet et Verlingue 2005, p. 120).
- 1925 Brisson obtient une médaille lors de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de Paris.

❖ Expositions :

- 1923 Participation à une exposition organisée par le groupe quimpérois des Amis des Arts à Quimper (Anonyme, « Une exposition organisée par le groupe quimpérois des Amis des Arts » in *La Bretagne Touristique*, n° 18, daté du 15 septembre 1923. Participation au Salon des Amis des Arts de Dinard (Anonyme, « Le salon dinardais des Amis des Arts » in *La Bretagne Touristique*, n° 18, septembre 1923).
- 1925 Participation à l'Exposition des arts décoratifs et industriels de 1925 à Paris où il présente un pichet en faïence décoré de personnages en habits bretons (Louis-Charles Watelin, « La renaissance de la céramique en Bretagne » in *L'Art et les Artistes*, février 1926, pp. 131 – 134 ; reprod. p. 134).

- 1978 Juillet-octobre, Vincent Rousseau, François Belon, Martine Houis, *Hommage à Georges Brisson*, Musée des beaux-arts de Nantes, Nantes, 1978.

❖ Indications bibliographiques :

- H.L.P., « Les faïences de Quimper et le renouveau artistique » in *Le Courrier du Finistère*, n° 2343, daté du 10 janvier 1925.
- Louis-Charles Watelin, « La renaissance de la céramique en Bretagne » in *L'Art et les artistes*, février 1926, pp. 131 – 134.
- Théallet et Verlingue, *Encyclopédie des Céramiques de Quimper. Faïences – Grès – Terres vernissées, Tome III : le XX siècle*, 2005, pp. 120 – 135.
- **James Bouillé**. 14 février 1894 Guingamp – 22 juin 1945 Pontivy. (Manufacture de la Grande Maison dite H.B.).

❖ Indications biographiques :

- Fils d'Etienne Bouillé (1858 – 1933) peintre paysagiste de la Bretagne, ancien élève de l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris.
- Autour de 1912, Bouillé fréquente l'Ecole régionale des beaux-arts de Rennes où il suit l'enseignement de Georges-Robert Lefort, il s'inscrit à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris (concours d'admission du 14 juin 1914).
- 1919 Création de son commerce à l'enseigne « Meubles anciens et broderies celto-bretonnes » sur la route de Trestaou à Perros-Guirec.
- Adhésion à l'Unvaniez Yaouankiz Breiz (Union de la jeunesse bretonne)
- 1921 Premier contact avec la Manufacture de la Grande Maison qui lui acheta certains projets de décoration qu'il présentera lors de l'Exposition de Rennes. Les pièces réalisées sont décorées par Jean Caer (1925 – inc.), chef d'un des ateliers de décoration de chez H.B., d'après les planches que Bouillé a vendu à la faïencerie.
- 16 septembre 1922 Jules Verlingue directeur de HB dépose la *marque HB Keltia Kemper Breizh izel* afin de protéger les créations de Bouillé.
- 1923 Bouillé fonde le Cercle Celtique de Perros-Guirec.

- 1923 – 1925 Illustration des trois tomes de *Sketla Segobrani* parues aux éditions Prud'homme à Saint-Brieuc.
- 1924 Début de ses travaux d'architecture.
- Plus tard, Bouillé cesse sa collaboration avec HB et se rapproche de Jules Henriot, membre de l'Union régionaliste bretonne, qui lui avait fait remarquer qu'il ne pouvait travailler au renouveau de l'art celto-breton avec un flamand. Toutefois, Bouillé ne concevra aucun décor pour Henriot.
- 1927 Adhésion au mouvement des *Seiz ar Breur* dont il se retirera en 1931 à la suite d'un vif désaccord avec René-Yves Creston.
- 1929 Fondation de l'Atelier Breton d'Art Chrétien dit encore *An Droellenn* (La Spirale).
- 1936 Bouillé met en scène la pièce de Xavier de Langlais intitulée *An diou zremm* (*Les deux visages*) présenté lors du Congrès du Bleun Brug de Roscoff. Bouillé prend la co-direction de la revue *Kornog*.

❖ Publications :

- « Les meubles bretons » in *Mouez ar vro*, n° 34, daté du samedi 1er mai 1920.
- *De l'art celtique et de l'utilité de son étude pour la création d'un art breton moderne*. Buhez Breiz - Quimper 1924. Conférence faite au congrès du Bleun Brug à lesneven le 12 septembre 1923.
- *L'art en Bretagne*. Éditions de Buhez Breiz 1924. Conférence faite au Congrès panceltique, à Quimper le 9 septembre 1924.
- *Habitation bretonne*. Charles Massin et Cie, collection L'art régional en France, Paris, 1926.

❖ Œuvres :

- 1924 Réalisation de *Ker Iliz*, habitation et atelier du peintre Etienne Bouillé à Perros-Guirec.
- 1925 Réalisation d'un ensemble de villas à Lannion. Réalisation de Breiz Izel à Morgat.
- 1927 Réalisation de la villa *Beg ar Storloc'h* à Perros-Guirec qui fut bombardée pendant la guerre. Construction de la villa *Maner ar Mor* à Port-Blanc.

- 1928 Réalisation de la villa *Itron Varia ar Bleuniou* à Perros-Guirec.
- 1930 Réalisation de la villa *Ro'ch Gaer* à Plestin-les-Grèves. Construction de la villa Roc'h Annig à Port-Blanc et d'une autre maison d'habitation à Ploumilliau.
- 1931 Réalisation d'une villa *Ti God* à Plouha.
- 1932 Réalisation de la villa *Rozennou* à Perros-Guirec.
- 1934 Réalisation d'une maison collective *Tiez an Aod Wenn* à Tregastel.
- 1935 Réalisation de la villa *Ti Izel* à Penvenan et d'un pavillon nommé *Keleenn* à Tregastel. Construction d'un commerce, situé rue Saint-André au Treguier.
- 1936 Réalisation d'une villa à Ploumanac'h.

❖ Expositions :

- 1921 Participation à l'exposition des arts appliqués de Rennes où il présente des céramiques réalisées dans les ateliers de la Grande Maison ainsi que plusieurs maquettes de plats décoratifs « faisant référence à un graphisme celtisant » mais également des travaux de broderies sur toile, sur soie et tulle (Rotté 2006, p. 13).
- 1923 Participation à une exposition organisée par le groupe quimpérois des Amis des Arts à Quimper (Anonyme, « Une exposition organisée par le groupe quimpérois des Amis des Arts » in *La Bretagne Touristique*, n° 18, daté du 15 septembre 1923).
- 1933 Participation à l'Exposition de la Psalette à Nantes (Anonyme, « L'Exposition d'art religieux de la Psalette » in *Ouest-éclair*, n° 13366, daté du dimanche 11 juin 1936, p. 6 ; Louis Lucas, « L'Exposition d'art religieux de la Psalette » in *Ouest-éclair*, n° 13438, daté du mardi 22 août 1933, pp. 4 – 5).
- 1937 Participation aux Fêtes du *Bleun – Brug* à Plougastel-Daoulas où Bouillé présente son Projet du *Petit Séminaire de Quitin* (Léon Le Berre, « Les Fêtes du Bleun – Brug à Plougastel-Daoulas » in *Ouest-éclair*, n° 14896, daté du 22 août 1937, p. 4).

❖ Indications bibliographiques :

- Théallet et Verlingue, *Encyclopédie des Céramiques de Quimper. Faiences – Grès – Terres vernissées, Tome III : le XX siècle*, 2005, pp. 107 – 111.
- J. R. Rotté, *James Bouillé. Architecte breton*, Perros-Guirec, Édition Anagrammes, 2006, 125 p.

- **Auguste Léon Etienne René Buthaud**. Saintes 14 décembre 1886 - Bordeaux 4 décembre 1996.

❖ Indications biographiques :

- 1903 Buthaud est élève à l'Ecole des beaux-arts de Bordeaux. Fréquentation de l'atelier d'Art décoratif aux beaux-arts dirigé par Artus et Lauriol. Concurrément il suit un apprentissage de « gravure en vaisselle » dans un atelier situé rue de Grassi.
- 1909 Départ pour Paris à la suite de son retour du service militaire, il est alors pensionné de 1500 francs annuels par la ville de Bordeaux à la suite de l'obtention du prix de décoration.
- 16 février 1910 inscription à l'Ecole nationale supérieure des arts décoratifs de Paris, le 14 mai de la même année, Buthaud s'inscrit l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts dans l'atelier de Gabriel Ferrier. A l'Ecole des Arts Décoratifs, Buthaud suit l'enseignement de Paul Rénouard (1845 – 1924).
- 1910 Premier prix du concours de l'Ecole des Arts Décoratifs.
- 1912 Présentation au concours de Rome de gravure en taille douce. Buthaud obtient le Prix Roux dans la catégorie « Enluminure » (Dauzats, « A l'institut » *in Le Figaro*, daté du dimanche 18 février 1912, p. 3) et décroche ainsi une bourse de 1300 francs (Dauzats, « A l'Institut » *in Le Figaro*, daté du dimanche 12 octobre 1913, p. 4).
- Fin 1913 Présentation du concours Attainville et remporte une première médaille et un prix de deux mille francs. Grand prix de gravure en taille douce de la fondation Stillmann.
- 1914 Buthaud obtient le Premier second Grand Prix de Rome de gravure en taille douce (Anonyme, « Le Grand Prix de rome de gravure en taille douce » *in Le Petit Parisien*, daté du vendredi 24 juillet 1914, p. 4). Il reçoit pour son œuvre une médaille d'or.
- 1914 – 1918, Buthaud fréquente un vieil atelier de faïence situé rue Pierre à Bordeaux.
- 1919 Mariage avec Yvonne Rivière et installation Cour du Médoc à Bordeaux où il construit un four à bois ce qui lui permet de faire de la faïence à émail stannifère.

- 1921 Jean Dunand le propose pour le prix Florence Bumenthal dans la section « art décoratif » et reçoit une gratification de 25000 francs qui lui permet de réaliser un stage chez L'Hospied à Golfe-Juan.
- 1923 Buthaud devient conseiller technique de l'usine de céramique de Sainte-Radegonde.
- 1924 Acquisition par l'Etat pour le Musée de céramique de Sèvres d'un vase (Archives nationales F21 4181).
- 1925 Buthaud devient membre de la Société du Salon d'Automne (Yvanhoé Rambosson, « Le mouvement des arts appliqués. Le Salon d'Automne » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, février 1928, n° 293, p. 78). Membre du jury de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes durant laquelle il présente des pièces hors concours.
- 1928 Les œuvres de Buthaud sont présentées chez Rouard (Maurice Feuillet, « Le Grand Dépôt. Palais des arts du feu » in *Le Gaulois artistique* supplément du journal *Le Gaulois*, n° 16, daté du mardi 24 janvier 1928, p. 83). Buthaud confie à Géo Rouard l'exclusivité des présentations parisiennes de ses productions.
- Juin 1931 Buthaud est nommé professeur de peinture et d'art décoratif à l'Ecole des beaux-arts de Bordeaux dirigée depuis deux ans par le peintre François-Maurice Roganeau (1883 – 1973) cela afin de remplacer Jean Artus.
- 1936 Participation à l'Œuvre, société des artistes de Guyenne, fondée sous la présidence d'Adrien Marquet, maire de Bordeaux, d'abord trésorier adjoint il en devient le président à la fin des années 1930. Il est également sociétaire de différentes sociétés artistiques bordelaises dont l'Atelier, fondé par Félix Carme (1863 – 1938) et les Indépendants. Intégration de l'association Blumenthal (Paule Marrot, « Un groupement d'artistes. L'association Blumenthal. Les décorateurs » in *L'Art et les Artistes*, juin 1936, pp. 304 – 305).
- 31 mai 1938, Buthaud est fait chevalier de la Légion d'honneur.

❖ Œuvres :

- 1924 Lors de sa participation à l'Exposition de la Céramique moderne organisée à Sèvres, l'Etat lui achète un vase présentant un décor d'Amazone pour les collections du Musée de Sèvres.

- 1930 Présentation de « poteries » au Salon des artistes décorateurs (Louis Chéronnet, « La Section française au XXème Salon des artistes décorateurs » *in Art et Décoration*, juillet 1930, p. 2).
- 1934 Affiche pour la deuxième fête nationale des vins de France organisée à Bordeaux en 1934.
- 1937 Commande par la municipalité de Bordeaux de quatre vases destinés à orner l'entrée le parc des sports de la ville.

❖ Expositions :

- Octobre 1911 Participation au Salon des Artistes Français où est présentée une exposition des travaux des élèves de l'école nationale des arts décoratifs dans laquelle il présente un panneau décoratif peint à l'huile (Eugène Grasset, « Exposition des travaux des élèves de l'école nationale des arts décoratifs » *in Art et Décoration*, octobre 1911, supplément, p. 5).
- 1919 Participation à l'exposition *Les Peintres modernes* qui se déroule à Bordeaux sur la place des Quinconces où il est le seul céramiste.
- 1920 Participation au Salon d'Automne (Guillaume Janneau, « L'Art décoratif au Salon d'Automne » *in Art et Décoration*, 1920, p. 145) durant lequel Maurice Denis et Jean Dunand lui achète des vases et de mai à juin à l'Exposition de Céramiques et d'art textile à Harlem (Pays-Bas) dans la section française organisée par les soins de la Société des Artistes Français (Henry Asselain « Chroniques » *in Art et décoration*, 1920, p. 8). Participation au Salon de la Société des Artistes Décorateurs (Société des Artistes Décorateurs, *Catalogue du XI Salon de la Société des Artistes Décorateurs*, Paris, 26 février – 31 mars 1920, Pavillon de Marsan, Musée des Arts décoratifs). Première exposition chez Rouard (Guillaume Janneau, « Le Mouvement Moderne jonché d'objet d'art » *in La Renaissance des arts et des industries de luxe*, décembre 1920, pp. 513 – 523).
- 1921 Participation au Salon des artistes décorateurs organisé au Pavillon de Marsan où il présente « trois vases, une grosse bouteille et un cornet » (Société des Artistes Décorateurs, catalogue du XII Salon, 1921, Musée des Arts décoratifs, Pavillon de Marsan du 4 mars au 17 avril 1921 ; Guillaume Janneau, « Le Mouvement Moderne. Le douzième Salon des artistes décorateurs » *in La Renaissance des arts et des industries de luxe*, janvier 1922, pp. 277 – 285), ainsi qu'au Salon d'Automne (Louis

Charles Watelin, « L'Art décoratif au Salon d'Automne » in *L'Art et les Artistes*, décembre 1921, pp. 111 – 117).

- 1922 Participation au Salon d'Automne (Guillaume Janneau, « Le Mouvement Moderne. Les Salons d'Art Décoratifs » in *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, décembre 1922, n° 12, pp. 691 – 700 ; Vanderfyl, « Le Salon d'Automne. Sculpture et arts appliqués » in *Le Petit Parisien*, daté du jeudi 9 novembre 1922, p. 4). Participation au Salon de la Société des Artistes Décorateurs où il présente neuf vases et une coupe turquoise (Société des Artistes Décorateurs, catalogue du XIII^{ème} Salon, 1922, Musée des Arts décoratifs, Pavillon de Marsan du 24 février 1922 au 2 avril 1922. Pavillon de Marsan, Musée des Arts Décoratifs). Exposition à la galerie Nunès 90, avenue Malakoff à Paris (*La Semaine à Paris*, n° 54, semaine du 22 au 28 décembre 1922, p. 31).
- 1923 Participation au Salon des Artistes Décorateurs (Édouard Sarradin, « Les Salons de 1923. La Société Nationale des beaux-arts et le « salon des Tuileries » » in *La Gazette des Beaux-Arts*, 1923, p. 364 ; René Chavance, « Le XIV^{ème} Salon des Artistes Décorateurs » in *Art et Décoration*, juin 1923, p. 189 ; Guillaume Janneau, « Le Mouvement Moderne. Le Salon des Décorateurs » in *La Renaissance de l'art et des industries de luxe*, juillet 1923, pp. 427 – 434 ; reprod. p. 429). Buthaud obtient une récompense lors du quinzième concours annuel de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie (in *Le Petit Parisien*, daté du 21 mai 1923, p. 5).
- 1924 Salon des artistes décorateurs. Salon d'Automne organisé au Grand Palais (Henri Clouzot, « Les arts appliqués au Salon d'Automne » in *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, janvier 1925, pp. 4 – 16). Jusqu'au 30 septembre, exposition à Sèvres à la IV^{ème} Exposition de céramique au Musée de Sèvres (Anonyme, « L'Art » in *La Semaine à Paris*, semaine du 23 au 30 mai 1924, p. 22).
- 1925 Participation à l'Exposition des Arts décoratifs modernes et industriels de Paris dans le Pavillon d'une ambassade française dans la galerie d'art créée par Michel Roux-Spitz (1888 – 1957) ainsi qu'avec l'atelier Primavera (Henri Clouzot, « La céramique à l'Exposition » in *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, décembre 1925, pp. 564 – 576 ; reprod. p. 575) et dans le secteur 3 de la Classe II (Maximilien Gauthier, « La céramique » in *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes Paris 1925*, Édition de *L'Art vivant*, 1925, p. 90). Participation au Salon d'Automne.

- Septembre - octobre 1926 Participation à l'Exposition *Die Neue Sammlung*, Munich, Bayerisches National Museum (Munich, Bayerisches national museum, Oie Neue Sammlung, Abeitlung fur Gewerbekunst Sonderaufstellung alte und neue Keramik, septembre – octobre 1926, n° 13, p. 17) et à la VI^{ème} Exposition de céramique à Sèvres (*in La Semaine à Paris*, semaine du 23 du 30 mai 1926, p. 22). Salon des artistes décorateurs. Participation à l'Exposition des Artisans français contemporains chez Géo Rouard (Anonyme, « Les Expositions » *in La Renaissances de l'art et des industries de luxe*, janvier 1926, p. 37 – 38).
- 1927 Participation au Salon d'Automne (Claude Roger-Marx « Le Salon d'Automne » *in Art et décoration*, 1936, p. 172 ; Yvanhoé Rambosson, « Le mouvement des arts appliqués. Le Salon d'Automne » *in La Revue de l'art ancien et moderne*, février 1928, n° 293, p. 78) ainsi qu'au Salon des Artistes Décorateurs (Guillaume Janneau, « Au Salon des Artistes Décorateurs » *in Céramique et Verrerie. Revue Mensuelle Artistique, Technique, Economique*, daté du 25 juin 1927, n° 780, p. 854). Participation au Salon des Artistes Décorateurs (Guillaume Janneau, « Au Salon des Artistes Décorateurs » *in Céramique et Verrerie. Revue Mensuelle Artistique, Technique, Economique*, daté du 25 juin 1927, n° 780, p. 854 ; Ernest Tisserand, « Le XVII^{ème} Salon des Artistes Décorateurs » *in L'Art et les Artistes*, 1927, pp. 343 – 354).
- 1928 – 1929 Participation à l'Exposition *International Exhibition of Ceramic Art*, New-York, Philadelphie, Minneapolis, Cleveland, Baltimore, Detroit, Pittsburgh. Première exposition chez Rouard.
- 1928 Participation au Salon d'Automne (Vanderfyl, « Le Salon d'Automne » *in Le Petit Parisien*, daté du samedi 3 novembre 1928, p. 2) et au Salon des artistes décorateurs (Vanderfyl, « Salons et expositions » *in Le Petit Parisien*, daté du vendredi 11 mai 1928, p. 4). Participation à l'exposition des Artisans français contemporains chez Rouard (Ernest Tisserand, « L'Exposition des Artisans Français contemporains » *in L'Art et les Artistes*, décembre 1928, pp. 96 – 101 ; reprod. p. 95 ; H. E., « La XII^e Exposition des Artisans français contemporains » *in L'échos de Paris*, novembre 1928).
- 1929 Participation au Salon des artistes décorateurs (Ernest Tisserand, « La céramique et le verre au XIX^e Salon des décorateurs » *in L'Art et les Artistes*, 1929, pp. 315 – 318). Exposition au Salon d'Automne (E. F., « L'Actualité et la Curiosité. L'Art décoratif au Salon d'Automne » *in L'Art et les Artistes*, décembre 1929, pp. 101 – 103 ; Vanderfyl, « Salons et expositions » *in Le Petit Parisien*, daté du jeudi 7

novembre 1929, p. 4). Première participation à l'exposition des Artisans Français contemporains au Musée Galliera et à la galerie Rouard que ce dernier expose annuellement dans sa galerie 34 avenue de l'Opéra à Paris jusqu'en 1961 (Yvanhoé Rambosson, « Le mouvement des arts appliqués in *Le Bulletin ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1929, p. 26). Participation à la première manifestation publique de l'Association Florence Blumenthal de la « Fondation américaine pour la Pensée et l'Art Français » à la galerie Charpentier (Vanderfyl, « Salons et expositions » in *Le Petit Parisien*, daté du mercredi 28 mai 1930, p. 4) et exposition conjointe avec Besnard chez Drouant (Yvanhoé Rambosson, « Le mouvement des arts appliqués in *Le Bulletin ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1929, p. 72)

- 1930 Participation à la XIV^{ème} exposition des Artisans Français chez Rouard (« Salons et Expositions in *Céramique. Verrerie. Émaillerie. Revue mensuelle technique, artistique, économique*, daté du 25 décembre 1930, n° 822, p. 623). Exposition au Salon des artistes décorateurs (Vanderfyl, « Le vernissage du grand Salon des artistes décorateurs » in *Le Petit Parisien*, daté du vendredi 16 mai 1930, p. 2).
- 27 mai – 17 juillet 1931 Participation à l'exposition *Les céramistes modernes 1890 – 1930* organisée à Sèvres sous les auspices du Syndicat d'initiative de Paris et de la Société des amis de Sèvres où il présente onze pièces (Yvanhoé Rambosson, « Le mouvement des arts appliqués in *Le Bulletin ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, novembre 1931, p. 24 ; René Chavance, *Exposition d'œuvres de Céramistes Modernes 1890 – 1930*, 1931, p. 19). Participation au Salon des Artistes Décorateurs (Louis Chéronnet, « XXI^{ème} Salon des Artistes Décorateurs 1931 » in *Art et Décoration*, juillet 1931, p. 2 ; Yvanhoé Rambosson, « Les arts appliqués aux Salons de 1931 in *Le Bulletin ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, juillet – août 1931, n° 780, p. 325). Participation en janvier à la quinzième exposition des Artisans Français chez Rouard (Madeleine Armand-Dayot, « L'Actualité et la Curiosité. Expositions d'arts décoratifs » in *L'Art et les Artistes*, décembre 1931, p. 107 ; Paul Sentenac, « Chez Rouard » in *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, janvier 1931, n° 1, p. 57).
- 1932 Participation à la seizième exposition des Artisans Français chez Rouard (Madeleine Armand-Dayot, « L'Actualité et la Curiosité. A travers les Expositions » in *L'Art et les Artistes*, décembre 1932, p. 104 ; « Les Echos d'art » in *Art et Décoration*,

décembre 1932, p. IX). Exposition à la galerie Zack 14, rue de l'Abbaye à Paris aux côtes de Bonifas, de Besnard ou encore de Printz (Anonyme, « L'Actualité et la curiosité. Les expositions » in *L'Art et les Artistes*, 1932, pp. 248 – 249).

- 1935 Exposition à Bruxelles dans le Pavillon français où les Artistes Décorateurs ont présenté plusieurs ensembles (Anonyme in *Céramique. Verrerie. Émaillerie. Revue mensuelle technique, artistique, économique*, juin 1935, n° 6, p. 216). Exposition chez Rouard (Suzanne Laroche, « L'exposition des Artistes français contemporains chez Rouard » in *L'Art vivant*, 1935, p. 20). Exposition annuelle au siège de l'Association Florence Blumenthal au 79, bis rue Madame à Paris (Anonyme, « L'Actualité et la curiosité. Les Expositions » in *L'Art et les Artistes*, 1935, pp. 358 – 359).
- 1936 Exposition chez Rouard (Henri Menjaud « Nouvelles céramiques de René Buthaud » in *Art et Décoration*, 1936, p. 108), à la VI^{ème} Triennale de Milan (Chéronnet, « La VI^{ème} Triennale de Milan » in *Art et Décoration*, 1936) et présentation de ses œuvres à Prague lors de l'Exposition des lauréats du Prix Blumenthal (Jean Pasquier, « Une manifestation d'art français à Prague. L'exposition des lauréats de l'association Florence Blumenthal » in *La revue de Prague organe de la Fédération des sections de l'Alliance française en Tchécoslovaquie*, 1936, p. 86).
- 1937 Participation à l'exposition *Le décor de la vie 1900 à 1925*, Paris, Pavillon de Marsan, Palais du Louvre. Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne où il participe au Pavillon des artistes décorateurs mais également dans le Pavillon de la Creuse où il expose un projet de tapisserie sur le thème de Pomone et expose au Palais de la céramique. Lors de cette exposition, Buthaud reçoit un diplôme d'honneur.

❖ Indications bibliographiques :

- Guillaume Janneau, « Les poteries de René Buthaud » in *Art et Décoration*, février 1927, pp. 56 – 58.
- René Chavance, *La céramique et la verrerie*, Paris, Rieder, p. 43 et pl. XI.
- Pierre Lahalle, « Les Œuvres de céramique de René Buthaud » in *Mobilier et décoration*, octobre 1928, pp. 207 – 214.
- Ernest Tisserand, « La céramique française en 1928, Jean Besnard et René Buthaud » in *L'Art vivant*, septembre 1928, pp. 679 – 680.

- Ernest Tisserand, « La Céramique française en 1928. Jacques Lenoble, Mme Berthe Cazin, Joseph Massé, Jean Luce, André Fau, R. Augé Laribé, Jacques Cesbron, Michel Boileau », in *L'Art vivant*, 1929, 15 décembre, pp. 16 – 22.
- Marcel Valotaire, *La céramique française moderne*, 1930, p. 35.
- René Chavance, « Sculptures céramiques » in *Mobilier et décoration*, janvier 1935, p. 20.
- Henri Menjaud, « Nouvelles céramiques de René Buthaud » in *Art et Décoration*, 1936, pp. 108 – 110.
- Michel Faré, *La céramique contemporaine*, Paris, Compagnie des arts photomécaniques, 1954, p. 22.
- Jacqueline Du Pasquier (rédacteur), *Céramiques de René Buthaud*, Hôtel de Lalande, Bordeaux, 1976, Musée des arts décoratifs, Bordeaux, 1976, 168 p.
- François Espagnet, « René Buthaud » in *La revue de la céramique et du verre*, n° 28, mai/juin 1986, pp. 23 – 27.
- Jacques Sargos et Jacqueline Du Pasquier, *René Buthaud*, Bordeaux, L'Horizon Chimérique, 1987, 158 p.
- Pierre Cruège, *René Buthaud 1886-1986*, Paris, Les éditions de l'amateur, 1996, 203 p.
- **François-Marie Caujan**. Landernau 22 juin 1902 – Landerneau 20 février 1945. (Manufacture de la Grande Maison dite H.B.).

❖ Indications biographiques :

- Son père ébéniste et sculpteur sur bois à Landernau a réalisé les meubles conçus par Jean-Julien Lemordant qui furent exposés dans le pavillon de Bretagne lors de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes.
- Suit les cours de dessin dispensés par Paul Léonard à Brest puis l'enseignement donné par Joseph Stany-Gauthier à l'école des beaux-arts de Nantes (ateliers E. Fougerat, E. Simon, J. Stany-Gauthier).
- 1924 Caujan, diplômé de l'Ecole nationale des Beaux-Arts de Paris, s'installe à Brest.
- 1931 Caujan reçoit le Grand Prix d'Alger.
- 1934 Le sculpteur est titulaire d'une bourse de séjour de deux années à la villa Ab-El-Tif à Alger remise par le gouverneur général de l'Algérie par arrêté du 8 août (« Actes

officiels » in *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, n° 809, novembre 1934, p. 343).

- Vers 1927 début de la collaboration avec la faïencerie de la Grande Maison. Il édite des céramiques sous le nom de Caujan.

❖ Expositions :

- 1925 Lauréat dans la catégorie « Peintres Sculpteurs Décorateurs » lors de l'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Moderne de Paris (P. L., « La Bretagne aux Arts Décoratifs » in *Ouest-éclair*, n° 8820, daté du samedi 12 décembre 1925, p. 4).
- 1934 Participation à une exposition intitulée « La Bretagne vue par les artistes » inaugurée le 25 mai 1934 à la Galerie du Sylve, rue de Rivoli à Paris où il présente un Torse de jeune fille (P. L., « Un « salon breton » à Paris » in *Ouest-éclair*, daté du samedi 26 mai 1934, p. 4). Participation au Salon de la Société Nationale des beaux-arts où il remporte le Prix Rouffio.
- 1935 Participation à l'Exposition des pensionnaires de la villa Ab-El-Tif où il présente une Tête de pêcheur et un Petit breton (Pierre-Louis Ganne, « La Quinzaine artistique » in *Annales Africaines. La revue de l'Afrique du nord*, n° 7, daté du 1^{er} avril 1935, p. 111).
- 1936 Exposition à Alger Pierre-Louis Ganne, « Peintres et sculpteurs d'aujourd'hui » in *Annales Africaines. La revue de l'Afrique du nord*, n° 1, daté du 15 janvier 1936, p. 26).
- 1937 Participation à l'Exposition des Arts et des Techniques dans la Vie moderne de Paris.
- 1939 Participation à l'Exposition universelle de New-York dans le pavillon français dont *Mousse Breton* et *Buste d'enfant*. Il expose à Paris dix-huit créations au Petit-Palais dans le cadre de l'Exposition des Artistes de ce Temps.

❖ Indications bibliographiques :

- Pierre Louis Gouze, « La quinzaine artistique » in *Annales Africaines. La revue de l'Afrique du nord*, 1er juin 1935, n° 11, p. 196.
- Maurice Facy, « Dix ans de faïence bretonne » in *Keltia*, n° 1, 1931, pp. 6 – 7.

- Théallet et Verlingue, *Encyclopédie des Céramiques de Quimper. Faiences – Grès – Terres vernissées, Tome III : le XX siècle*, 2005, pp. 145 – 149.
- **Edouard Cazaux**. Cauneilles 6 septembre 1889 – La Varenne Saint-Hilaire 10 septembre 1974.

❖ Indications biographiques :

- 1903 Fils de potier, Cazaux va suivre son apprentissage de potier chez Oustau à Tarbes (notamment des techniques d'émaillage).
- 1907 Paris où il trouve du travail comme tourneur chez Rivière rue de la Roquette (XIème arrondissement). Adhésion au groupe du *Sillon*, revue catholique et philosophique fondée en 1894 par Paul Renaudin et dirigée par Marc Sangnier (1873 – 1950).
- 1910 – 1912 Service militaire à Mont-de-Marsan où il suit les cours du soir de dessin dirigé par Louis Ismaël Morin (1855 – 1938), fondateur de la Société des Dessinateurs humoristiques, où il rencontre le sculpteur Charles Despiau (1874 – 1946).
- 1912 – 1914 Obtention d'une bourse pour étudier à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris ainsi qu'à Sèvres. Fréquentation à Alfortville de l'atelier de Georges Garing grâce à qui il est admis à faire des essais dans les fours de la manufacture de Sèvres. Collaboration au sein de l'atelier d'Edmond Lachenal à Chatillon, chez Viriot, boulevard Saint-Jacques en tant que tourneur et cuiseur.
- 1920 Installation avec son épouse à la Varenne-Saint-Hilaire où son frère Armand (1895 – 1982) l'aide à lancer sa production.
- 15 mars 1919 projet par la municipalité de Saint-Vincent-de-Tyrosse de la création d'un monument aux morts, le 25 mars 1921 Cazaux en reçoit la commande ferme.
- 11 novembre 1921 Inauguration d'un monument aux morts de Biarritz puis réalisation de ceux de Castets et de Saint-Vincent-de-Tyrosse.
- 29 octobre 1922 Inauguration du monument aux morts de Saint-Vincent-de-Tyrosse
- 1922 Elu membre associé en sculpture au Salon de la Société Nationale des beaux-arts.

- 20 juillet 1923 Commande du Monument aux morts de Castets (Léon Deshairs, « Chronique. Le Monument de Castets des Landes » in *Art et Décoration*, 1923, p. 5 ; reprod. p. 5).
- 1923 Elu Sociétaire du Salon d'Automne et du Salon des artistes décorateurs.
- 1924 Cazaux est l'un des fondateurs du Salon des Tuileries, devient membre du Comité d'admission à l'Exposition des arts décoratifs et industriels de 1925.
- 1925 Médaille d'argent de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie lors de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels.
- 1928 Les œuvres de Cazaux sont présentées au Grand Dépôt (Maurice Feuillet, « Le Grand Dépôt. Palais des arts du feu » in *Le Gaulois artistique* supplément du journal *Le Gaulois*, n° 16, daté du mardi 24 janvier 1928, p. 83). Il devient membre du jury du Salon d'Automne. Collaboration avec David Guéron, diffuseur des verreries d'art Degué à Compiègne, pour lesquelles Cazaux va concevoir plusieurs modèles.
- 1929 Grand Prix aux expositions de Barcelone et du Caire.
- 1931 Médaille d'or au Salon des artistes décorateurs.
- 1932 Cazaux participe au concours du Grand Prix de Sculpture fondé l'année précédente (Anonyme, « Les Echos d'Art » in *Art et Décoration*, 1932, p. VIII).
- 1933 Cazaux est fait chevalier de la Légion d'honneur par Anatole de Monzie pour ses recherches en céramique et achat par le Musée national de la céramique de Sèvres (M. Haumont, « Les derniers enrichissements du Musée de Céramique de Sèvres » in *Céramique. Verrerie. Émaillerie. Revue mensuelle technique, artistique, économique*, 1933, p. 225). Il participe une nouvelle fois au concours du Grand Prix de Sculpture (Anonyme, « Les Echos d'Art. Informations et nouvelles » in *Art et Décoration*, 1933, p. IX).
- 1937 Cazaux reçoit une Médaille d'or de sculpture pour sa fontaine monumentale exposée sur le parvis du Pavillon des 3 B. Fontaine achetée par la Tchécoslovaquie. Achats de céramiques par le Ministère du Commerce et de l'Industrie (conservées au Musée de Sèvres et détruites pendant le bombardement du musée durant la guerre).

❖ Œuvres :

- 1921 Cazaux présente au Salon d'Automne un vase appelé *La Chasse*, un *Vase Paon*, un *Vase Bouteille*, un *Vase Boule*, un *Vase Losange*, une *Coupe Libellule*, une *Coupe*

Rustique (Charles de Cordis, « Arts décoratifs & architecture » in *La revue moderne des arts & de la vie*, n° 2, daté du 30 janvier 1922, p. 16).

- 11 novembre 1921 inauguration du monument aux morts de Biarritz (Léon Deshairs, « Le Monument aux morts de Biarritz » in *Art et Décoration*, janvier 1922, pp. 3 – 4).
- 1922 Présentation du buste de sa femme, Sylvie, au Salon de la société nationale des beaux-arts (n° 1292). La même année Cazaux présente au Salon d'Automne une statuette intitulée *La Chasse*, le *Vase Paon*, un *Vase Bouteille*, un *Vase Boule*, un *Vase Losange*, une *Coupe Rustique*, une *Coupe Libellule* Charles de Cordis, « Arts décoratifs & Architecture » in *La Revue Moderne. Des arts & de la vie*, n° 22, daté du 30 janvier 1922, p. 15).
- 29 octobre 1922 Inauguration du monument aux morts de Saint-Vincent-de-Tyrosse.
- 23 octobre 1924 Inauguration du monument aux morts de Castets (Léon Deshairs, « Chronique. Villes et monuments » in *Art et Décoration*, juillet 1923, p. 5).
- 1923 Présentation du buste de sa femme, Sylvie, au Salon des Tuileries (n° 168).
- 1935 Commande du musée de la Mer de Biarritz d'une fontaine aux trois médaillons : *La naissance de Vénus*, *Les Travailleurs de la mer*, *Les jeux marins*.
- 1935 Sanctuaire de l'église et chemin de croix de l'église des Eaux-Bonnes.
- 1937 Fontaine aux 3 B pour le pavillon Pays basque, Béarn, Bigorre lors de l'Exposition internationale de 1937.

❖ Expositions :

- 1921 Premières expositions publiques : Salon des indépendants (Clément Morro, « Bustes de sculpteurs » in *La revue moderne des arts & de la vie*, n° 8, daté du 30 avril 1921, pp. 17 – 18) puis au Salon d'Automne (Charles de Cordis, « Arts décoratifs & architecture » in *La revue moderne des arts & de la vie*, n° 2, daté du 30 janvier 1922, p. 16 ; Louis-Charles Watelin, « L'Art décoratif au Salon d'Automne » in *L'Art et les Artistes*, décembre 1921, pp. 111 – 117).
- 1922 Présentation par Antoine Bourdelle et Charles Despiau au Salon de la Société Nationale des beaux-arts où il expose un Buste en plâtre (n° 1292). Il est élu membre associé en sculpture grâce à l'entremise de Despiau. Exposition pour la première fois au Salon des artistes décorateurs où il présente notamment une « Coupe » et un « Pot bayonnais », des « Pots basques », des « Pot rouge de cuivre », des « Pot décor bleu », une « coupe rustique » et sous le numéro 4586 une paire de vases *Pyrénées*

(Vanderfyl, « Le Salon d'Automne. Sculpture et arts appliqués » in *Le Petit Parisien*, daté du jeudi 9 novembre 1922, p. 4 ; Société des Artistes Décorateurs, catalogue du XIII Salon, 1922, Musée des Arts décoratifs, Pavillon de Marsan du 24 février 1922 au 2 avril 1922. Pavillon de Marsan, Musée des Arts Décoratifs). Participation à la première exposition de la céramique française moderne qui se déroula au Musée national de la céramique à Sèvres du 15 juin au 15 septembre (in *La Semaine parisienne Paris = guide*, n° 36, semaine du 19 au 26 août 1922 ; M.-J. Brémond « Quatrième exposition des céramistes modernes à la Manufacture de Sèvres » in *Le Journal des arts*, daté du samedi 8 juillet 1922 ; Maurice Savreux « Une Exposition de céramique française contemporaine au musée de Sèvres » in *Art et Décoration*, juin 1922, pp. 5 – 6 ; Le Curieux, « Le carnet d'un curieux. A la manufacture de Sèvres » in *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, janvier 1922, n° 1, p. 550). Présentation de ses œuvres à la galerie Nunès située au 90, avenue Malakoff à Paris (*La Semaine à Paris*, n° 54, semaine du 22 au 28 décembre 1922, p. 31) ainsi qu'à la Galerie A. –M. Reitlinger installée rue de la Boétie lors de l'exposition « Art décoratif, objet d'art » qui se déroula du 22 au 31 décembre 1922 où il présenta quatre œuvres : « Plat Vert/Plage Rouge/Pot Brun/Pot Accacia » (Anonyme, « Chronique. Les Expositions. Expositions ouvertes ou annoncées » in *Art et Décoration*, décembre 1922, p. 6). A partir de 1922, il participe chaque année au Salon des artistes décorateurs (Guillaume Janneau, « Au Salon des Artistes Décorateurs » in *Céramique et Verrerie. Revue Mensuelle Artistique, Technique, Economique*, daté du 25 juin 1927, n° 780, p. 854 ; Yvanhoé Rambosson, « Les arts appliqués aux Salons de 1931 in *Le Bulletin ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, juillet – août 1931, n° 780, p. 325 ; Vanderfyl « Le vernissage du grand Salon des artistes décorateurs » in *Le Petit Parisien*, daté du vendredi 16 mai 1930, p. 2). Participation au Salon d'Automne (Guillaume Janneau, « Le Mouvement Moderne. Les Salons d'Art Décoratifs » in *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, décembre 1922, n° 12, pp. 691 – 700 ; Charles de Cordis, « Arts décoratifs & Architecture » in *La Revue Moderne. Des arts & de la vie*, n° 22, daté du 30 janvier 1922, p. 15 ; reprod. p. 16).

- 1923 Exposition au Salon des artistes décorateurs où il est déclaré hors-jury (René Chavance, « Le XIV^{ième} Salon des Artistes Décorateurs » in *Art et Décoration*, 1923, p. 191 ; Guillaume Janneau, « Le Mouvement Moderne. Le Salon des Décorateurs » in *La Renaissance de l'art et des industries de luxe*, juillet 1923, pp. 427 – 434 ; Emile

Grandigneau, « Salon des artistes décorateurs » in *La Revue des beaux-arts*, n° 396, daté du 15 mai 1923, p. 5). La même année, Cazaux devient sociétaire du Salon d'Automne. Salon des Tuileries où il présente un Buste en plâtre (n° 168).

- 1924 Participation et membre fondateur du Salon des Tuileries où il présente une Statue pour un parc (n° 278). Cazaux est nommé membre du comité d'admission de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. Exposition au Salon d'Automne et au Salon des artistes décorateurs. Jusqu'au 30 septembre, exposition à Sèvres à la IV^{ème} Exposition de céramique au Musée de Sèvres (Anonyme, « L'Art » in *La Semaine à Paris*, semaine du 23 au 30 mai 1924, p. 22).
- 1925 Première exposition au Musée Galliera. Exposition à la galerie Manuel Frères. Salon d'Automne. Participation à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes au sein du groupe *Evolution* créé par Arthur Goldscheider afin de présenter les œuvres qu'il éditait sous la direction artistique de Marcel Temporal dans le pavillon intitulé Pavillon Arthur Goldscheider, atelier de sculpteur, conçu par Eric Bagge (1890 – 1978) sur l'Esplanade des Invalides (Maximilien Gauthier « Exposition internationale des arts décoratifs, la céramique » in *L'Art vivant*, daté du 1^{er} novembre 1925, n° 21, pp. 17 – 22). Présentation de ses œuvres également dans le pavillon d'une Ambassade française dans la galerie d'art créée par Michel Roux-Spitz (1888 – 1957) (Maximilien Gauthier, « La céramique » in *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes Paris 1925*, Édition de L'Art vivant, 1925, p. 90). Salon des Tuileries où il présente un Buste (n° 260) (Henri Clouzot, « La céramique à l'Exposition » in *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, décembre 1925, pp. 564 – 576, reprod. p. 575).
- 1926 Participation à la VI^{ème} Exposition de céramique à Sèvres (in *La Semaine à Paris*, semaine du 23 au 30 mai 1926, p. 22) et au Salon des artistes décorateurs où il présente des vases édités par Goldscheider. Exposition au Salon des Tuileries où il présente un Masque en grès (n° 318) et un Bas-relief (n° 319). Participation au Salon d'Automne où il présente un « vase blanc » (Pierre du Colombier, « Le Salon d'Automne » in *Art et Décoration*, 1926, p. 185 ; Yvanhoé Rambosson, « Art contemporain. Le Salon d'Automne » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, janvier 1927, pp. 68 – 72) ainsi qu'au Musée Galliera. Exposition à la Galerie Manuel Frères à Paris située au 47 rue Dumont d'Urville (Anonyme, « Programme des expositions » in *La Semaine à Paris*, n° 190, semaine du vendredi 15 au vendredi 22 janvier 1926, p. 113), à la Art Contemporain, boulevard Raspail du 11 décembre jusqu'au 23 décembre

- (Anonyme, « Expositions d'art » in *La Semaine à Paris*, n° 238, semaine du 17 au 24 décembre 1926, p. 85 ; Anonyme, « Chronique. Informations – Expositions. Expositions ouvertes ou annoncées » in *Art et Décoration*, novembre 1926, p. 3) et à la Galerie Maleval à Lyon (Anonyme, « Le Carnet d'un curieux. Les expositions » in *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, janvier 1926, n° 1, p. 64).
- 1927 Participation au Salon d'Automne (Yvanhoé Rambosson, « Le mouvement des arts appliqués. Le Salon d'Automne » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, février 1928, n° 293, p. 78). Participation à l'exposition de la galerie du Grand Dépôt. Salon d'Automne et Salon des artistes décorateurs où il présente des éditions de Goldscheider (Yvanhoé Rambosson, « Salon des Artistes-Décorateurs » in *Revue de l'art*, juillet 1934).
 - 1928 Participation au Salon d'Automne (Vanderfyl, « Le Salon d'Automne » in *Le Petit Parisien*, daté du samedi 3 novembre 1928, p. 2) et au Salon des artistes décorateurs où il présente un vase en faïence à décor de triangle vert et platine sur fond blanc craquelé édité par Bernard-Lyon (Vanderfyl, « Salons et expositions » in *Le Petit Parisien*, daté du vendredi 11 mai 1928, p. 4 ; H.-A. Martinie, « Le XVIII^{ième} Salon des Artistes Décorateurs » in *Art et Décoration*, 1928, p. 181). Exposition à la Galerie d'Art contemporain aux côtés de Jacques Thevenet située au 135, boulevard Raspail. Exposition inaugurée par M. Couyba directeur de l'Ecole Nationale des arts décoratifs (Yvanhoé Rambosson, « Edouard Cazaux, Galerie d'Art Contemporain » in *Journal des arts*, daté du 21 décembre 1927 ; Anonyme, « L'Actualité et les arts. Les Expositions » in *L'Art et les Artistes*, 1927, p. 142 ; Yvanhoé Rambosson, « Les Expositions » in *La Revue de l'Art. Revue de l'art ancien et moderne*, n° 292, janvier 1928, p. 23 ; Anonyme, « L'Actualité et la curiosité. A travers les expositions » in *L'Art et les Artistes*, 1928, p. 139 ; Anonyme, « Expositions d'art. Dans les Galeries » in *La Semaine à Paris*, n° 290, semaine du vendredi 16 décembre au vendredi 23 décembre 1927, p. 105). Participation à l'« Exposition rétrospective des artistes et des artisans de la céramique française » organisée par la galerie du Grand Dépôt (Maximilien Gauthier « Un Palais des arts du feu : Le Grand Dépôt » in *L'Art vivant*, daté du 15 février 1928, n° 76, pp. 142 – 145 ; Yvanhoé Rambosson, « Le mouvement des arts appliqués in *Le Bulletin ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, janvier 1929, pp. 24 – 30 ; Ernest Weber, « Les Arts du feu et le "Grand Dépôt" » in *L'Art et les Artistes*, 1928, pp. 313 – 317 ; Maurice Feuillet, « "Le Grand Dépôt" Palais des arts du feu » in *Le Gaulois Artistique*, n° 16, daté du

24 janvier 1928, pp. 82 – 83 ; reprod. p. 83 ; Anonyme, « De nouvelles galeries d'art » in *La Renaissance*. Politique, Littéraire, Artistique, n° 1, daté du 7 janvier 1928, p. 8 ; Yvonne Maréchal, « Arts décoratifs et Arts industriels » in *La Semaine à Paris*, n° 297, semaine du vendredi 3 février au vendredi 10 février 1928, p. LXIV ; Emma Corbic, « L'Art. La céramique et la verrerie au grand dépôt » in *La Semaine à Paris*, n° 322, semaine du 27 juillet au 3 août 1928, p. 30).

- 1929 Participation au Salon d'Automne (Vanderfyl, « Salons et expositions » in *Le Petit Parisien*, daté du jeudi 7 novembre 1929, p. 4 ; Léon Deshairs, « Le Mobilier et les arts décoratifs au Salon d'Automne » in *Art et Décoration*, 1929, pp. 177 – 191 ; Fabien Sollar, « Salon d'Automne » in *Les Echos d'art*, décembre 1929, n° 53, pp. 15 – 31). Salon des artistes décorateurs où il présente des grès bruns édités par Les Ateliers d'Art Leguédé (Ernest Tisserand, « La céramique et le verre au XIX^e Salon des décorateurs » in *L'Art et les Artistes*, 1929, p. 317). Exposition aux côtés d'autres céramiques contemporains du 17 décembre au 6 janvier Au Grand Dépôt 24, rue Drouot à Paris pour le Consortium de la céramique, de la verrerie et des industries d'art et à la galerie Leguédé (galerie d'art du Grand dépôt) situé au 21 – 23 rue Drouot (Anonyme, « Les cadeaux artistes du grand Dépôt » in *Les Echos d'art*, novembre 1929, n° 52, p. 21 ; Paul-Sentenac, « Quelques céramistes du Grand Dépôt » in *La Renaissance*, 1929 ; Arsène Alexandre, « Le Carnet d'un curieux » in *La Renaissance*, janvier 1930, n° 1, p. 40 ; Yvanhoé Rambosson, « Le Mouvement des Arts Appliqués » in *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne. Supplément de la revue de l'art*, n° 754, janvier 1929, p. 25). Participation au Salon de la Décoration française contemporaine organisée au Pavillon de Marsan sous le patronage de l'Union Centrale des Arts Décoratifs où il présente plusieurs coupes (Yvanhoé Rambosson, « Le Mouvement des Arts Appliqués » in *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne. Supplément de la revue de l'art*, n° 756, mars 1929, p. 142). Salon des industries d'art à Vienne. Exposition particulière en décembre Au Grand Dépôt (Guy La Brosse, « L'Exposition Edouard Cazaux au Grand Dépôt » in *Paris-soir*, daté du 25 décembre 1929). Cazaux présente également ses œuvres chez Arthur Goldscheider et à la galerie Géo Rouard. Exposition internationale de Barcelone où il reçoit « Un Grand Prix ». Salon français des Industries d'Art à Vienne. Grand Prix de l'Exposition du Caire et Exposition internationale de Barcelone. Exposition du 22 décembre 1928 au 4 janvier 1929 à la galerie Art Contemporain située boulevard Raspail à Paris (Anonyme, « Art. Dans les

- galeries » in *La Semaine à Paris*, n° 343, semaine du 21 au 28 décembre 1928, p. 104).
- 1930 Exposition au Salon des artistes décorateurs avec le Grand dépôt et les Ateliers d'art Léguédé où il présente, entre autre, un « vase globulaire » (Vanderfyl, « Le vernissage du grand Salon des artistes décorateurs » in *Le Petit Parisien*, daté du vendredi 16 mai 1930, p. 2 ; René Chavance, « La décoration française contemporaine » in *Mobilier et décoration*, février 1930, p. 59 ; P. S., « Le Carnet d'un curieux, le Grand Dépôt et les Ateliers d'Art Léguédé au Salon des Artistes-Décorateurs » in *La Renaissance*, n° 6, juin 1930, p. 174 ; reprod.) et au Salon d'Automne (Raymond Cogniat, « Salon d'Automne » in *Art et Décoration*, décembre 1930, pp. 177 – 186). Participation avec les ateliers Leguédé à l'exposition la *Décoration Française Contemporaine* organisée au Pavillon de Marsan (Anonyme, « Le Grand Dépôt au Pavillon de Marsan » in *La Renaissance*, n° 3, mars 1930, p. 125).
 - 1931 Participation à l'*Exposition d'œuvres de Céramistes Modernes 1890 – 1930* organisée à Sèvres où il présente onze œuvres (Yvanhoé Rambosson, « Le mouvement des arts appliqués in *Le Bulletin ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, novembre 1931, p. 24 ; M. B. « Les céramistes modernes à la Manufacture de Sèvres » in *L'Art et les Artistes*, 1931, p. 354 ; René Chavance, *Exposition d'œuvres de Céramistes Modernes 1890 – 1930*, 1931, p. 19). Salon des artistes décorateurs (Yvanhoé Rambosson, « XXI^{ième} Salon des Artistes-Décorateurs » in *Bulletin de l'art*, juillet 1931).
 - 1932 Exposition au Salon des artistes décorateurs (Yvanhoé Rambosson, « Le mouvement des arts appliqués » in *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, juillet – septembre 1932, n° 790, p. 282 ; Madeleine Armand-Dayot, « Le Salon des Artistes Décorateurs » in *L'Art et les Artistes*, juin 1932, p. 316 ; Gaston Varenne, « Le XXII^{ième} Salon des Artistes Décorateurs » in *Art et Décoration*, 1932, p. 200). Participation au Salon d'Automne (Madeleine Armand-Dayot, « L'art décoratif au Salon d'Automne » in *L'Art et les Artistes*, février 1932, pp. 98). Exposition à la Galerie Zak située au 16 rue de l'Abbaye où ses œuvres sont présentées dans un ensemble intitulé « Cabinet d'un collectionneur » (Madeleine Armand-Dayot, « Cabinet d'un collectionneur » in *L'Art et les Artistes*, avril 1932, pp. 248 – 249), à la galerie Drouet en décembre où il présente des « grès rouges » (Anonyme, « Les Echos d'Art » in *Art et Décoration*,

1932, p. VIII) ainsi qu'à la galerie Gerbo située au 93, avenue Paul Doumer à Paris aux côtés de Jean Besnard (Madeleine Armand-Dayot, « Les expositions » in *L'Art et les Artistes*, 1932, p. 144 ; Anonyme in *L'Esprit français*, 1932, p. 107). Salon des Tuileries où il présente une Figure en plâtre (n° 316). Participation à l'Exposition Française des Artistes (Anonyme, « Les Echos d'art. Informations et nouvelles » in *Art et Décoration*, 1932, p. VIII).

- 1933 Salon des artistes décorateurs. Exposition de la Société des artistes landais à Mont-de-Marsan. Salon des Tuileries.
- 1935 Exposition à la Coopérative des Métiers d'art à Paris, exposition du Grand Dépôt (Maximilien Gauthier, « Au Palais des arts du feu. L'élite des Artistes et des Artisans au Grand Dépôt » in *La Renaissance*, n° 10, octobre 1935, n. p.). Participation au Salon des Tuileries où il présente une *Petite Ville* (Michel Florisoone, « A Travers le Salon des Tuileries. La Sculpture » in *L'Art et les Artistes*, 1935, p. 319).
- 1936 Exposition de la Société des artistes landais à Mont-de-Marsan. Exposition « Art et industrie » à Paris invité par Louis Vauxcelles.
- 1937 Participation à l'Exposition internationale des arts et techniques de 1937 dans la classe « Céramique – Verrerie », dite classe 31, où il reçoit une médaille d'honneur pour sa « Jeune Fille de l'Adour ». Présentation des céramiques dites de « Cazaux Frères » dans le Pavillon des 3 B, notamment dans la salle d'honneur dont la décoration était consacrée au thème de la pelote basque.
- 1938 Salon des Tuileries où il présente un Buste (n° 2119)
- 1939 Exposition « Groupe des artistes de ce temps » au Petit Palais où il reçoit une médaille d'argent et médaille d'or décernées par la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie. Salon des Tuileries où il présente un Buste (n° 276)
- 1940 Participation au Salon d'Automne et au Salon des artistes décorateurs.

❖ Indications bibliographiques :

- Clément Morro, « Bustes de sculpteurs » in *La revue moderne des arts & de la vie*, n° 8, 30 avril 1921, pp. 17 – 18.
- Ernest Tisserrand, « La céramique française en 1929. Eugène Allaud. - Edouard Cazaux. - Marcel Guillard. - Camille Iehl. - G. Jaeglé » in *L'Art vivant*, n° 100, 15 février 1929, 173 – 176.

- Arsène Alexandre, « Plaidoyer pour un art qui n'a pas besoin d'être défendu » in *La Renaissance*, janvier 1931, n° spécial consacré à la Collection de Mr et Mrs Tuck au Grand Palais », pp. 57 – 76.
 - Florence Camard, « Un céramiste et un sculpteur : Edouard Cazaux » in *ABC*, n° 229, février 1984, pp. 35 – 42.
 - François Espagnet, « Edouard Cazaux Sculpteur Céramiste » in *La Revue de la céramique et du verre*, n° 35, juillet – août 1987, pp. 16 – 23.
 - Yvonne Brunhammer (com.), *Edouard Cazaux, céramiste et sculpteur*, Cauneilles 1889 – 1974 La Varenne, Musée de Saint-Maur, Saint-Maur, 7 octobre – 17 décembre 1989, catalogue édité par la ville de Saint-Maur et les Ateliers d'art, Saint-Maur, 1989, 94 p.
 - Yvonne Brunhammer (dir.), *Edouard Cazaux, céramiste-sculpteur Art déco*, St-Rémy-en-l'Eau, Edition Monelle Hayot, 1994, 160 p.
- **Alphonse Chanteau.** Nantes 13 mai 1874 – Morgat 9 février 1958. (Manufacture de la Grande Maison dite H.B. et Manufacture Henriot).

❖ Indications biographiques :

- 1890 Inscription à l'école Bernard Palissy à Paris puis inscription à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts (ateliers Merson et Besnard).
- 1907 Chanteau est fait peintre de la marine.
- Peu de temps avant l'entrée en guerre, Chanteau fait la connaissance de Jules Verlingues à Boulogne-sur-Mer. C'est le début de la collaboration de Chanteau et de la Grande Maison.
- 1914 Alphonse Chanteau devient membre de l'U.R.B.
- 1926 – 1927 Début de sa collaboration avec la faïencerie Henriot.

❖ Expositions :

- De 1896 à 1906 Chanteau expose au Salon de la Société nationale des beaux-arts.
- 1909 Participation au Salon des Artistes français.

- 1925 Participation à l'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes de 1925 où il reçoit une médaille d'argent.

❖ Indications bibliographiques :

- Théallet et Verlingue, *Encyclopédie des Céramiques de Quimper. Faiences – Grès – Terres vernissées, Tome III : le XX siècle*, 2005, pp. 166 – 171.

- **René Pierre Joseph Creston dit René-Yves Creston alias Algan**. 25 octobre 1898 Saint-Nazaire – 30 mai Etables-sur-Mer 1964. (Manufacture Hneriot).

❖ Indications biographiques :

- Vers 1915 Creston est élève à l'Ecole des beaux-arts de Nantes.
- 1917 Creston une médaille de bronze du Concours du livre des aveugles de Nantes, la même année, après trois ans d'enseignement artistique, il reçoit un diplôme pratique de l'Ecole pratique de Nantes dans la section industrielle.
- 1917 Installation à Paris et inscription à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris. Pour cette scolarité, il sollicitera pour une durée de quatre ans une bourse de la ville de Saint-Nazaire et du Conseil Général de Loire Atlantique.
- 1919 Creston convainc Fernand Cormon de l'accepter comme élève libre dans son atelier. La même année, il rencontre, à Paris, Suzanne Candré qu'il épousera.
- 1920 Premier séjour à Douarnenez et premiers dessins de costumes bretons.
- 1921 Intérêt tout particulier pour la figuration des activités des ports de pêche.
- Septembre 1922, Creston propose spontanément, par courrier en date du 5 septembre 1921, ses services à Jules Henriot mettant à sa disposition plusieurs modèles d'assiettes ainsi qu'un service de table : « Artiste breton, aimant les vieux arts de son pays, c'est pour cela que je viens aujourd'hui vous présenter et vous faire don des modèles d'assiettes et de service de table ci-joints. J'ose espérer qu'ils vous plairont et que vous viendrez bien vous en servir et c'est à cette dernière condition que je vous en fais don... Exposant à la Société Nationale des beaux-arts et à la Société des Artistes Décorateurs je dois aussi participer à l'Exposition internationale des Arts Décoratifs, à Paris en 1924 ; Aussi serai-je très heureux si pour cette dernière exposition je pouvais

faire figurer ce service, ce qui ferait grande réclame à votre maison. » (Archives Musée de la Faïence de Quimper *in* Théallet et Verlingue 2005, note 2, p. 198). Proposition rapidement acceptée par l'accusée de réception du courrier de Jules Henriot à Creston daté du 8 septembre 1922 Archives Musée de la Faïence de Quimper *in* Théallet et Verlingue 2005, note 3, p. 198).

- Octobre 1922 rencontre avec Jeanne Malivel puis avec Georges Robin alors élève à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris.
- 1923 A l'occasion du Pardon du Folgoët, Creston devient l'un des membres fondateurs du groupe des *Ar Seiz Breur* avec Jeanne Malivel et son épouse Suzanne Creston.
- 1925 Creston est médaillé d'or lors de l'Exposition internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes.
- 1926 Décès de Jeanne Malivel, Creston devient le véritable coordinateur du mouvement Seiz Breur jusqu'en février 1944 où il laisse sa place à Xavier de Langlais et en devient son président d'honneur.
- 1926 – 1929 Creston délaisse la création céramique au profit de l'illustration de nombreux ouvrages, de la direction des revues *Kornog* et *Keltia* et de l'organisation de l'exposition de 1927 de Saint-Nazaire ultime hommage à Jeanne Malivel.
- 1927 Creston, en collaboration avec Jules-Charles Le Bozec encore élève à l'école nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, dessine les costumes de trois pièces de théâtre *Ar C'hornandoned* (Les Korrigans) de l'abbé Job Le Bayon (1876 – 1935), *Tog Jani* (Le chapeau de Jeanne) d'Yves Le Moal (1874 – 1957) et *Lina* de Roparz Hemon (1900 – 1978), pionnier de la collaboration du mouvement breton avec les nazis et cofondateur avec l'architecte quimpérois Olivier Mordrelle (1901 – 1985) futur directeur du Parti national breton en 1940, de la revue *Gwalan*.
- 1930 Au titre de directeur de la revue inter-celtique d'art et de littérature *Keltia*, Creston entretient une correspondance suivie avec l'écrivain américain et ethnologue d'origine irlandaise Padraic Colum (1881 – 1972) proche du mouvement celtique irlandais de Valera. Collaborateur des revues *Breiz-atao*, *Bretagne touristique*, *Kornog* et *Bretagne de Paris*.
- 1930 – 1933 Poussé par ses préoccupations pour l'ethnologie, Creston embarque sur un thonier pour une campagne de pêche, devient peintre officiel de la mission organisé par le Commandant Charcot au Groenland.

- 1932 Creston est inquiété après l'attentat de Rennes. Le samedi 22 août son logement du Croisic est perquisitionné, les policiers lui reprochent sa proximité avec certains mouvements autonomistes bretons dont notamment le *Breuder Breiz* (Anonyme, « Où il est question de Château mystérieux, de main noire et de vierge rouge » in *Ouest-éclair*, n° 13072, daté du dimanche 21 août 1932, p. 4).
- 1933 Creston obtient la médaille d'or de la Mutualité à Nantes et embarque sur le *Pourquoi pas ?* piloté par le Commandant Charcot en qualité de peintre.
- 1935 Creston est nommé peintre de la marine pour une période de cinq ans renouvelable.
- 1936 Creston est attaché au département Arctique du Musée de l'Homme à Paris où il participera dès 1940 au groupe dit Réseau du Musée de l'homme (Anne Hogenhuis *Des savants dans la Résistance – Boris Vildé et le réseau du Musée de l'Homme*, Paris, CNRS Editions, 2009, p. 121 et suivantes).
- 1937 Participation active à l'Exposition internationale des Arts et des Techniques comme secrétaire de la commission du Comité de Bretagne chargé de la conception du Pavillon Breton pour l'Exposition parisienne de 1937 – réalisé sur les plans de Charles Couasnon (1904 – 1976) assisté de Charles Penther (1886 – 1953), Maurice Ferré (né en 1907) et de Yves Liberge (né en 1910) qui fut inauguré le vendredi 30 juillet 1937 sous la présidence de M. Rio sénateur du Morbihan – puisqu'on pouvait lire dans *Ouest-éclair* daté du 6 mars 1937 que « Prière [était faite] aux Artisans Bretons de s'adresser directement à M. Motteau, Ecole des beaux-arts, rue Hoche, à Rennes, ou à M. Creston 61, rue Mathurin Régnier, Paris (XVI) pour toute question concernant leur participation au Pavillon de la Bretagne à l'Exposition. ».
- 1938 Creston obtient un Diplôme d'Etude Supérieure d'Anthropologie et d'Ethnologie à l'Université de Paris.
- 1941 Creston participe à la création de l'Institut celtique de Bretagne dont il est exclu de la direction la même année ainsi que du groupe des *Seiz Breur* après son arrestation par les nazis à la suite du démantèlement du Réseau du Musée de l'homme.

❖ Œuvres :

- 1922 Réalisation dans les fours de la faïencerie Henriot, d'un service de table et d'une salière « fouesnantaise » en septembre, des plats et des ravier du service en octobre. Réalisation chez Henriot du pichet intitulé *Soir de Pardon* ainsi que d'une série de sept

assiettes décorées d'un breton et d'une bigoudène (Archives Musée de la Faïence de Quimper in Théallet et Verlingue 2005, note 4, p. 198).

- 1923 Creston commence l'élaboration du service de table intitulé *La Brière* pour Henriot qui concorde avec le travail d'illustration qu'il avait, par ailleurs, commencé pour l'ouvrage au nom éponyme d'Alphonse de Chateaubrian (1877 – 1951).
- 1925 Illustrations de *La Brière*, ouvrage pour lequel Creston réalisa 24 bois gravé signé par l'artiste (Fayard, coll. le Livre de demain, 1926). L'ouvrage écrit en 1923 par Alphonse de Chateaubrian, déjà lauréat du prix Goncourt de 1911 pour *Monsieur des Lourdines* et futur collaborateur et directeur de *La Gerbe*, fut couronné du Grand Prix de l'Académie Française. La même année, Creston fait réaliser dans les ateliers Henriot un service à poisson qui ne sera réalisé qu'après l'Exposition à l'instar de quatre statuette en faïence (probablement selon Philippe Théallet et Bernard Jules Verlingue du fameux triptyque des paludiers et des ramendeurs de filet in Theallet et Verlingue 2005, p. 197).
- 1927 Creston réalise deux gravures sur bois dont *Le Muscadet* pour la revue Poésie. Cahiers mensuels illustrés (Illustrations pp. 62 et 102 in *Poésie. Cahiers mensuels illustrés*, Paris, Edition La caravelle, Tome V, 1927). Création du *Service populaire* à décor inspiré de l'art celte et par le travail de Suzanne Creston.
- 1929 Réalisation de la couverture d'un menu de la Maison Prunier, située avenue Victor Hugo à Paris. Réalisation de la statue équestre de *Nominoë*, premier roi de Bretagne, qui fut édité chez Henriot.
- 1930 Creston réalise un *Saint Philibert*, tableau qui fut offert au capitaine ingénieur allemand Fuhrmann après le renflouement du Saint-Philibert par les municipalités de Nantes et de Saint-Nazaire (Anonyme, « Une manifestation Franco-allemande à Saint-Nazaire » in *Ouest-éclair*, n° 12700, daté du mercredi 15 août 1930, p. 2).
- 1931 Décoration de la salle de la marine marchande pour l'Exposition coloniale parisienne où Creston réalise la fameuse mappemonde édité chez Henriot ; hommage aux marins, découvreurs et missionnaires bretons. Cette pièce fit d'ailleurs l'objet d'une commande pour le Secrétariat d'Etat à la Mer. Cette même année, Creston crée le *Pêcheur au filet* également édité chez Henriot. Publication en collaboration avec Paul Ladmirault (1877 – 1944) de *Jorj Robin skulter vrezon, e vuhez, e ober (Jorj Robin sculpteur breton, sa vie, son œuvre)* ; plaquette commémorative éditée pour la revue Keltia.

- 1932 Creston décore le menu du banquet d'ouverture du congrès du cercle celtique de Nantes (Paul Ladmirault, « Une grandiose manifestation bretonne. Le congrès du cercle celtique » in *Ouest-éclair*, n° 12913, daté du mardi 15 mars 1932, p. 6). Réalisation des illustrations de *Kan da Gornog (Chant à l'Occident)* d'Yves le Drezen (1889 – 1972) publié par la Dépêche de Brest. Illustration de la nouvelle édition de *Danio (Histoire de notre Bretagne)* dont la première édition avait été illustrée par Jeanne Malivel ; ouvrage qui est généralement considéré comme le manifeste du programme du mouvement *Breiz atao*, mouvement qui avait fait de la défense des valeurs éternelles bretonnes qui jusque-là, selon ses membres, avaient été opprimées par une France décadente et métissée son principal objectif. Illustrations de Keravel et Recouvrance de Jakez Riou (1899 – 1937), de *Le quai de la fosse* de Marc Elder (alias Marcel Tendron 1884 – 1933)
- Août 1934 Creston réalise les notices du numéro de *Poésie. Cahiers mensuels illustrés* consacrés aux poètes bretons (*Poésie. Cahiers mensuels illustrés*, Paris, Edition La caravelle, n° 8, 1934).
- 1935 Illustration de *Le Courrier de la Mer Blanche* d'Edouard Peisson (1896 – 1936). Réalisation chez Quimper de *Barr Avel* (coup de vent), d'*Enez Fussa* (la Ouessantine au mouton) et de deux groupes de porteurs de bannières.
- 1937 Réalisation d'une nouvelle mappemonde en faïence présentée dans la salle de la Pensée au sein du pavillon breton lors de l'Exposition internationale des arts et des techniques de 1937 (F. Laurent, « Une grande journée régionaliste à l'Exposition. Le Pavillon de la Bretagne a été inaugurée hier » in *Ouest-éclair*, n° 14874, daté du samedi 31 juillet 1937, pp. 5 – 6). Il réalise la même année les textes et les dessins de *Ostréiculteurs. Jardiniers de la mer*.
- 1938 Réalisation d'une fresque pour le hall d'attente du Pavillon d'hygiène sociale de Saint-Nazaire situé boulevard Gambetta (Anonyme, « Images Nazairiennes » in *Ouest-éclair*, n° 15212, daté du 5 juillet 1938, p. 7 ; reprod. p. 7 ; Anonyme, « La Pavillon d'hygiène social » in *Ouest-éclair*, n° 15215, daté du vendredi 8 juillet 1935, p. 7). Participation à une exposition organisée dans une galerie située rue Boileau à Nantes, où Creston expose, aux côtés d'Henriette Porson, l'un des modèles tirés de sa mappemonde en faïence conçu en collaboration avec Henriot pour l'Exposition internationale des arts et des techniques (P. E. L., « Une exposition d'été intéressante » in *Ouest-éclair*, n° 15216, daté du samedi 9 juillet 1938, p. 6).
- 1939 Illustration de *Verotchka l'étrangère* de Francis Carco (1886 – 1958).

- 1940 Illustrations pour *Images ouessantines* de Michel Geistdoerfer (1883 – 1964).
- 1941 Illustrations de *Itron Varia Garmez* d'Yves le Drezen, de *Me a lenno* de Yann Sohier (1901 – 1935).

❖ Expositions :

- 1921 Participation au Salon de la Société nationale des beaux-arts où il présente Lutteurs bretons (Arsène Alexandre, « La Bretagne aux Salons. La Société Nationale des beaux-arts » in *Ouest-éclair*, daté du lundi 9 mai 1921, p. 1 ; H. C. V., « Les Artistes de l'Ouest au Salon de la Société Nationale des beaux-arts » in *Ouest-éclair*, daté du samedi 16 avril 1921, p. 3).
- 1923 Participation à l'exposition du Groupe Artistique organisée du 27 janvier au 26 février au 3, boulevard de l'Océan à Saint-Nazaire où Creston présente plusieurs modèles d'assiettes mais également des pichets des plats réalisés chez Henriot ainsi qu'un service à thé. Les objets furent représentées à Saint-Nazaire la même année à l'occasion de l'exposition agricole (Anonyme, « Exposition du Groupe Artistique » in *Ouest-éclair*, n° 7783, daté du jeudi 25 janvier 1923, p. 5).
- 1925 Participation à l'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes où il expose dans la *Maison bretonne* des décors de mobilier réalisés en collaboration avec Jeanne Malivel pour les *Seiz Breur* et présente dans le Village français un service à poisson en faïence édité par Henriot à Quimper (Louis-Charles Watelin, « La renaissance de la céramique en Bretagne » in *L'Art et les Artistes*, février 1926, pp. 131 – 134).
- Août – Novembre 1926 exposition organisée dans le cadre de la Semaine bretonne à Paris, où Creston expose aux cotés de Mathurin Méheut et des artistes *des Seiz Breur* dont il a pris la direction du groupe. L'exposition est organisée dans la galerie Groupe Technique où nombre de ces artistes présentent des « faïenceries bretonnes » élaborées chez Henriot à Quimper (*La Semaine à Paris*, semaine du 22 octobre au 29 octobre 1929, p. 73).
- Décembre 1927, participation à l'exposition de « Groupe d'artistes celtes » réunis sous le patronage d'Ar Seiz Breur qui se déroula à la galerie Artistes – Artisans située au 216, boulevard Saint-Germain à Paris jusqu'au 18 décembre (Anonyme, « Expositions d'art » in *La Semaine à Paris*, n° 289, semaine du vendredi 9 décembre au vendredi 16 décembre 1927, p. 95). Participation au Salon de la Côte d'Amour organisé à La Baule

où il présente plusieurs toiles (Anonyme, « Le Salon de la Côte d'Amour » in *Ouest-éclair*, n° 9429, daté du jeudi 18 août 1927, pp. 4 – 5).

- 1928 participation à l'exposition bretonne de Batz organisée dans l'école libre de jeunes fille par l'Union Régionaliste Bretonne avec la Manufacture Henriot (Anonyme, « Concours de l'Union Régionaliste Bretonne » in *Ouest-éclair*, n° 9813, daté du vendredi 7 septembre 1928, p. 7).
- 1929 Présentation lors des fêtes du *Bleun Breg* et de l'exposition d'Art Breton Moderne de Douarnenez de la statue équestre de *Nominoë*.
- 1930 Exposition de peinture à Saint-Nazaire avec le Groupe Artistique où Creston présente plusieurs panneaux (Louis de La Croix, « L'Exposition de peintures vue par un jeune » in *Ouest-éclair*, n° 10335, daté du jeudi 13 février 1930, p. 5 ; Anonyme, « L'Exposition de peinture » in *Ouest-éclair*, n° 10308, daté du vendredi 17 janvier 1930, p. 5).
- 1931 Participation au Salon des Artistes Français (Yvanhoé Rambosson, « Les arts appliqués aus Salons de 1931 in *Le Bulletin ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, juillet – août 1931, n° 780, p. 325). Participation à l'Exposition coloniale avec la manufacture Henriot.
- 1932 Présentation de plusieurs tableaux lors du congrès régionaliste de Saint-Nazaire (Anonyme, « Après le congrès régionaliste » in *Ouest-éclair*, n° 13092, daté du samedi 10 septembre 1932, p. 5).
- 1933 Participation à l'Exposition de la Psalette à Nantes (Anonyme, « L'Exposition d'art religieux de la Psalette » in *Ouest-éclair*, n° 13366, daté du dimanche 11 juin 1936, p. 6 ; Louis Lucas, « L'Exposition d'art religieux de la Psalette » in *Ouest-éclair*, n° 13438, daté du mardi 22 août 1933, pp. 4 – 5). Participation à l'exposition de peinture organisée par le Groupe Artistique à Saint-Nazaire du 28 janvier au 26 février où il présente un album illustré intitulé Saint-Nazaire et ses grands navires (Anonyme, « L'Exposition de peinture du Groupe Artistique » in *Ouest-éclair*, n° 13223, daté du jeudi 19 janvier 1933, p. 5 ; Anonyme, « L'Exposition de peinture (Suite et fin) » in *Ouest-éclair*, n° 13258, daté du jeudi 23 février 1933, p. 6).
- 1934 Participation à une Exposition de peintures organisée à Nantes au profit de l'œuvre des abris de marins (Anonyme, « Au profit de l'œuvre des abris de marins » in *Ouest-éclair*, n° 13677, daté du mercredi 18 avril 1934, p. 6). Exposition personnelle à la Galerie Charpentier à Paris où Creston présente plusieurs céramiques dont la mappemonde créée trois ans plus tôt.

- 1935 Participation à l'exposition du cercle des Beaux-Arts de Nantes (Louis Lucas, « L'Exposition du cercle des Beaux-Arts groupe cette année soixante professionnels » *in Ouest-éclair*, n° 13968, daté du dimanche 3 février 1935, p. 6).
- 1936 Participation au 26^{ième} Salon des Artistes Décorateurs où il présente *un Projet d'atelier de poterie en bière* (P. L. « L'Ouest au 26° Salon des Artistes Décorateurs » *in Ouest-éclair*, n° 14428, daté du vendredi 8 mai 1936, p. 5). Participation au Salon des Indépendants de Saint-Nazaire (René Geoffroy, « Coup d'œil sur l'Exposition des Indépendants » *in Ouest-éclair*, daté du jeudi 16 janvier 1936, p. 6 ; René Geoffroy, « Les Artistes Nazairiens au Salon des Indépendants » *in Ouest-éclair*, n° 14317, daté du samedi 18 janvier 1936, p. 7). Participation à l'importante exposition « La Bretagne monumentale et pittoresque » organisée à Nantes par le Musée des Arts Décoratifs avec le concours de la Direction des Monuments Historiques, du Musée de Sculpture comparée du Trocadéro, du Touring-Club de France, de la Compagnie des Chemins de Fer, du Comité régional des Arts appliqués, du Photo-Club nantais et des Syndicats d'initiative de Rennes, de Vannes, de Brest, de Quimper, de Saint-Brieuc et de Nantes (Anonyme, « « La Bretagne monumentale et pittoresque » au Château des Ducs » *in Ouest-éclair*, n° 14435, daté du vendredi 15 mai 1936, p. 6).
- 1937 Participation à l'Exposition Internationale des Arts et des Techniques de 1937 en tant que peintre et céramiste où il présente dans le pavillon de Bretagne une sphère en faïence réalisée dans les fours de la faïencerie Henriot présentant l'ensemble des explorateurs bretons de l'histoire et qui fut présentée dans la salle de Pensée (Paul Guyot, « Le Pavillon de la Bretagne à l'Exposition de 1937 » *in Ouest-éclair*, n° 14917, daté du dimanche 12 septembre 1937, pp. 4 – 5 ; F. Laurent, « Une grande journée régionaliste à l'Exposition. Le Pavillon de la Bretagne a été inauguré hier » *in Ouest-éclair*, n° 14874, daté du samedi 31 juillet 1937, pp. 5 – 6). Participation aux Fêtes du *Bleun – Brug* à Plougastel-Daoulas au sein de l'exposition du livre (Léon Le Berre, « Les Fêtes du *Bleun – Brug* à Plougastel-Daoulas » *in Ouest-éclair*, n° 14896, daté du 22 août 1937, p. 4). Participation au Salon des indépendants de Saint-Nazaire où il présente une grande composition figurant une barque de pêcheurs annoncée à 6000 francs (R. G., « Au Musée Municipal. L'Exposition des artistes indépendants » *in Ouest-éclair*, n° 14817, daté du vendredi 4 juin 1937, p. 8).
- 1938 Participation à l'exposition de l'Union des Artistes Bretons (Unvaniez Seiz Breur) inaugurée le 3 novembre au 86, boulevard Montparnasse à Paris avec le barde Milbea et le groupe *Labour ha ka* spécialisé dans les chants et les danses de

Cornouailles (P. L., « Le vernissage de l'Union des Artistes Bretons » in *Ouest-Eclair*, n° 15335, daté vendredi 5 novembre 1938, p. 4). Participation au Salon des Artistes indépendants de Saint-Nazaire où il reçoit à l'occasion du concours de dessin organisé par le groupe des Artistes indépendants à l'occasion de la Foire-Exposition de Saint-Nazaire un second prix (n° 9) pour un bois gravé (Anonyme, « Au groupe des Artistes Indépendants » in *Ouest-éclair*, n° 14574, daté du vendredi 2 octobre 1938, p. 6).

❖ Indications bibliographiques :

- Louis-Charles Watelin, « La renaissance de la céramique en Bretagne » in *L'Art et les artistes*, février 1926, pp. 131 – 134.
 - Paul Guyot, « Le Pavillon de la Bretagne à l'Exposition de 1937 » in *Ouest-éclair*, n° 14917, daté du dimanche 12 septembre 1937, pp. 4 – 5.
 - J. R. Rotté, *Ar Seiz Breur*, édition Breizh Hor Bro, 1987, 203 p.
 - Yvan Charles-Jarl, *René Yves-Creston par lui même : l'artiste, le navigateur, l'organisateur, le chercheur*, Morlaix, édition Skol Vreizh, 1988, 76 p.
 - Daniel Le Couédic (dir.), *Ar Seiz Breur*, Rennes, Terre de Brume/Musée de Bretagne, Edition Palantines, 2000, 271 p.
 - Théallet et Verlingue, *Encyclopédie des Céramiques de Quimper. Faiences – Grès – Terres vernissées, Tome III : le XX siècle*, 2005, pp. 196 – 215.
- **Ann Dangar**. Sidney 1887 – Sablons 4 septembre 1951.

❖ Indications biographiques :

- Etudiant à l'école d'art de Sidney, elle devient l'assistante de John Ashton.
- 1926 – 1928 Premier séjour à Paris où elle suit l'enseignement dispensé par André Lhote à l'académie de Montparnasse.
- 1927 – 1928 Initiation au travail de la céramique chez Bernier à Viroflay.
- 1928 Durant l'été elle travaille avec les élèves de Lhote à Mirmande dans la Drôme et repart ensuite en Australie.
- 1929 Son amie Grace Crowley avec qui elle était venue à Paris prend contact avec Albert Gleizes et convainc Dangar de revenir en France.

- 1930 Installation à Moly-Sabata où Robert Pouyaud la met en contact avec les potiers Nicholas de Saint Désirat.
- 1931 Après avoir travaillé en collaboration avec la poterie des Chals à Roussillon (38), elle se met à travailler régulièrement avec le potier Bert à Roussillon. Création de l'Atelier du Rhône à Moly-Sabata. La même année, Dangar, au printemps, commence à enseigner aux enfants de Sablons la maîtrise du dessin à partir de quelques motifs géométriques simples, en suivant la méthode de Best Maugard dont elle possédait le livre *Method of Creative Design*.
- Mai 1939 Dangar part pour sept mois au Maroc, à la demande du résident général, afin d'aider les artisans de Rabat et de Fez à renouer avec l'ancien savoir faire des potiers marocains.
- 1942 Dangar part pour Macon en février où elle prend en charge de jeunes potiers dans un centre artisanal de Poteries et Arts plastiques dans lequel se trouvait Jacqueline Lerat.

❖ Expositions :

- Décembre 1934, exposition d'art anglo-saxon organisée par l'Association des Artistes Modernes Américains et Anglais au 79 bis, rue Madame à Paris (Anonyme *in La Semaine à Paris*, n° 658, semaine du vendredi 4 janvier au vendredi 10 janvier 1935, p. 46).
- 1937 Participation à l'Exposition internationale des Arts et Techniques de Paris où elle expose dans le pavillon du Forez-Vivarais dans une section en lien avec l'artisanat. La même année participation à l'Exposition *des Maîtres de l'art indépendant 1895 – 1937* organisée au Petit Palais à Paris dans laquelle ses œuvres sont associées à celles d'Albert Gleizes.
- Juin 1938 Exposition dans la galerie Matières et Formes aux côtés de Paul Beyer, exposition *Moly-Sabata* organisée conjointement à la galerie Sambon et au Petit Palais où trois œuvres lui sont achetées par le Musée d'art moderne de la ville de Paris (Maximilien Gauthier, « Moly-Sabata » *in Art et Décoration*, n° 67, septembre 1938). Participation au Salon d'Automne dans une salle *intitulée Aspects du cubisme chez quelques aînés et quelques jeunes* dans laquelle l'accrochage avait été effectué par Gleizes.

- Avril 1940, Dangar expose plusieurs céramiques durant *l'exposition Artisans de France* organisée à la galerie Révillon.

❖ Indications bibliographiques :

- Maximilien Gauthier, « Moly-Sabata » in *Art et décoration*, n° 67, septembre 1938
- Collectif, « Le Renouveau de la poterie : Anne G. Dangar potière » in *Zodiaque*, n° 8, avril 1952.
- Anne Dangar, « Lettres à la Pierre-qui-Vire » in *Zodiaque*, numéro spécial, mars 1972.
- Collectif, *André Dubois, Anne Dangar et Moly-Sabata, les sources chez Albert Gleizes*, Ampuis, Les Amis d'Albert Gleizes, 1997.
- Laurence Berthon, « Céramiques d'Anne Dangar au Musée des Beaux-Arts de Lyon », n° 1, 1998, pp. 24 – 35.
- Jacqueline Lerat, *Jacqueline Lerat /Anne Dangar; une rencontre 1942-195*, La Rochegiron, éditions Argile, 1999.
- Helen Topliss, *Erats, Fire, Water, Air : Anne Dangar's Letters to Grace Crowley 1930 – 1951*, St Leonards (Australie), Allen and Unwin 2000.
- Laurence Berthon, « Elèves ou disciples autour d'Albert Gleizes » in *Albert Gleizes, le cubisme en majesté*, Lyon, musée des Beaux-Arts, 2001.
- Bruce Adams, *Rustic cubism; Anne Dangar and the Art Colony at Moly-Sabata*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2004.
- Laurence Berthon, "*Miss Dangar*", *potière, 1885-1951*, La Fabrique du Pont d'Aleyrac, 2006.
- Laurence Berthon, "Anne Dangar, potière à Moly Sabata", *La Revue de la céramique et du verre*, n° 150, septembre-octobre 2006, p. 16-19.

- **Louis-Benjamin Hughes Floutier**. 31 Mars 1882 Toulouse – 26 Octobre 1936 Saint-Jean-de-Luz. (Manufacture Henriot, Poterie de Ciboure, Faiènerie de Digoin, HGP Pau).

❖ Indications biographiques :

- 1897 – 1898 Formation artistique de cinq ans à l'école des beaux-arts de Toulouse dans l'atelier de peinture de Laborde.
- 1903 Inscription à l'Ecole Nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris.
- 1911 Floutier poursuit une carrière de peintre à Paris et s'installe rue de Vercingétorix. Son nom est mentionné dans la première édition de l'*Annuaire de la curiosité et des Beaux-Arts* dans la catégorie « Artistes. Peintres » (*Annuaire de la curiosité et des Beaux-Arts*. 1911, p. 333).
- 1914 exempté en 1903 du service militaire, il participe à la première Guerre Mondiale comme engagé volontaire au 13e Régiment d Artillerie et 1er Génie en tant que camoufleur.
- 1919 Participation à la fondation de la Poterie de Ciboure.
- 1922 Floutier, marié à une luzienne, se consacre davantage à son activité de peintre paysagiste et ouvre un magasin à la Pergola sur le front de mer de Saint-Jean-de-Luz (Anonyme, « Art et commerce » in *L'œil de Paris pénètre partout*, n° 1, 1928, daté du samedi 10 novembre 1928, p. 10). De concert avec cette activité, il crée de nombreux décors pour la faiènerie Henriot de Quimper et pour les ateliers lorrains de Sarreguemines. Il réalise également les décors du Bar Basque de Sant-Jean-de-Luz, conçoit des illustrations pour des cartes postales ainsi que pour différents artisans pyrograveurs basques.

❖ Œuvres :

- Juillet 1926, publication de *Scènes Basques* chez Hautecoeur Frères et Cie à Paris. Recueil de quatre lithographiques comprenant *La Pelote*, *La rentrée du troupeau*, *Le char basque* et *La croix blanche* (notons que trois des quatre lithographiques sont situés : Olethe, Dancharia et Ciboure).

- *Le fond de la vieille place de Sarre* de Floutier sert d'illustration à un article consacré à la pelote basque publié dans *Paris – Match* (Jean Labourd, « Au royaume de la pelote basque. L'âge d'or du jeu de rebot » in *Paris – Match*, n° 300, juin 1932, p. 6).

❖ Expositions :

- 1905 Participation au Salon des Artistes Français.
- 1907 Participation au Salon des Artistes Français.
- 1909 Participation au Salon des Artistes Français où il présente un tableau figurant des nymphes *Jeunes nymphes jouant avec des cygnes* (n° 688) et *l'Automne* (n° 689) (George Malet, « Reportage dans un fauteuil » in *L'Echo du merveilleux*, n° 296, daté du 1er mai 1909, p. 169 ; Camille Le Senne, « La Musique et le Théâtre aux Salons du Grand-Palais » in *Le Ménestrel*, n° 21, daté du 22 mai 1909, p. 164).
- 1912 Participation au Salon des Artistes Français.
- 1919 Participation à l'exposition spéciale des Œuvres des Artistes Mobilisés.
- 1923 Expositions à Bayonne.
- 1925 Expositions à Bayonne.
- Mars 1925 participation à la 56ème Exposition des Amis des Arts de Pau où il présente *Les Quais de Ciboure* ainsi que *La Nivelle* (Senyad, « 56^{ième} Exposition des amis des arts de Pau » in *La Revue des Beaux-Arts*, n° 430, datée du 15 avril 1925, pp. 10 – 11).
- 1927 Exposition à Toulouse.
- 1928 Expositions à Bayonne.
- 1932 Participation au Salon des Artistes Français où il présente *Bouvier plage de Bidart*, une huile sur toile de grandes dimensions (115 cm x 196 cm).

❖ Indications bibliographiques :

- Senyad, « 56ème Exposition des Amis des Arts de Pau » in *La Revue des Beaux-Arts*, 1er avril 1925, pp. 10 – 11.
- Anonyme, « Art et commerce » in *l'œil de Paris pénètre partout*, Février 1929.
- Théallet et Verlingue, *Encyclopédie des Céramiques de Quimper. Faiences – Grès – Terres vernissées, Tome III : le XX siècle*, 2005, p. 254.

- Michel de Jaureguiberry, *La Peinture Basque : œuvres choisies des collections publiques et privées*, Editions Pimientos, 2009.
- Séverine Berger, *Le Pays Basque vu par les peintres 1900-1950*, Editions Atlantica, 2009.
- ***Ernest Gabard***. Jurançon 1879 – Pau 1957.

❖ Indications biographiques :

- 1896 Gabard entre à l'École nationale supérieure de Paris où il rentre dans l'atelier de Jules Thomas. Il fréquente le cours d'anatomie du Professeur Cuyer ainsi que l'atelier d'Auguste Rodin.
- 1922 Gabard est nommé membre délégué de la Commission d'organisation du Musée régional Béarnais à la suite de l'assemblée générale de l'association régionaliste béarnais en date du 26 novembre 1922 (*Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Pau*, Tome XLVI, Pau, Libraire de la Société, 1923, p. 220).
- 1937 Ernest Gabard est en charge de l'aménagement du comptoir du béret présenté à l'entresol du Pavillon des 3 B lors de l'exposition internationale de 1937.

❖ Œuvres :

- 1909 Réalisation du frontispice de *La farce de la marmite* de Marcus Accius Plautus, Paris, L. Vanier, 1909.
- 1917 Démobilisé, Gabard réalise une série de cartes postales mettant en scène son personnage de paysan béarnais nommé *Caddetou* (Arsène Alexandre, « La Vie Artistique. Les peintres aux armées » in *Le Figaro*, n° 173, daté du vendredi 22 juin 1917, p. 3).
- Entre 1918 et 1930 réalisation de nombreux monuments aux morts dont de nombreux villages des Pyrénées Atlantiques dont ceux d'Artix, d'Assat, de Dax, Herm, Igon, Josse, Jurançon, Mauléon, Monein, Morlàas, Pontacq, Saint-Julien en Born, Sauveterre, Soumoulou.

- Réalisation de plusieurs médaillons en bronze dont celui de l'abbé Ludovic Gaurier (1875 – 1931) au carré pyrénéiste du cimetière de Gavarnie ainsi que ceux consacrés à Margalide et Louis Le Bondidier créateur en 1921 du Musée Pyrénéen de Lourdes.
- 1921 Illustration de *L'Autre désir* de Gustave Rouger (édition du Faune).
- 1923 Illustration de *Caddetou comedie-pastourale en tres actes e quotate tablèus* de Pascau Abadie et Simin Palay.
- 1926 Illustration de *Au Béarn* (Toulouse, Edition Privat)
- 1927 Illustration de *Au Soleil de Midi* de Paul Mirat (Société du Livre d'art ancien et moderne).
- 1931 Réalisation à l'initiative de l'Académie du Béarn d'un buste à la mémoire du chimiste et membre de l'Institut Charles Moureu (né à Mourenx, Pyrénées Atlantique) à Pau (Anonyme, « A la mémoire de Charles Moureu » in *Le Figaro*, n° 100, daté du 10 avril 1931, p. 2). Médaillon en l'honneur d'Alphonse Meillon à Cauterets.
- 10 janvier 1932 Inauguration d'un monument réalisé par Gabard, déjà membre du Comité d'aviation de la ville comité restreint à dix membres, en l'honneur des frères Wright installé sur la plaine du Pont-Long près de Pau (Frantz – Reichel, « Les Premiers coups d'ailes. En l'honneur des Frères Wilbur et Orville Wright » in *Le Figaro*, n° 31, daté du dimanche 31 janvier 1932, pp. 1 – 2).
- 1934 Illustration des *Chants populaires du Béarn* par Gaston Mirat (Pilippo Editeur).
- 1936 Illustration du *Meunier Gascon* (Edition Occitania) ainsi que de la couverture du l'ouvrage *Mariette l'Asuerote. Pastourale dramatic* du poète félibre Yan Dou Sabalot (de son vrai nom Jean-Baptiste Gastellu 1896-1981).
- 1939 Illustration de *Aux jours heureux de ma bonne ville* de Paul Mirat (Pau, Marrimpouey jeune).

❖ Expositions :

- Août 1904 Participation à la deuxième exposition de la Société des Arts de Bayonne – Biarritz au tennis du Grand Hôtel de Biarritz où il présente une sculpture en plâtre intitulée Pelotari sous le n° 418 (Société des Arts de Bayonne – Biarritz, *Explication des ouvrages. De Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessins, Arts Décoratifs, Arts Appliqués à l'Industrie*, Bayonne, Imprimerie Lamaignère, 1904, p. 55).
- Février 1908, participation à l'Exposition des Amis des Arts de Pau installée depuis peu dans la Salle des Fêtes de l'Hôtel de ville où il présente des figurines en plâtre

patiné dont *La Misère, Les Misérables et Le trimardeur* (Xavier de Cardaillac, « Les Amis des Arts de Pau » in *La Revue des Beaux-Arts*, daté du dimanche 2 février 1908, pp. 5 – 6).

- Juin 1920 Exposition annuelle de la Société des Amis des Arts de Pau (Anonyme « Courrier des départements » in *La revue des Beaux-Arts*, n° 337, daté du 1^{er} juin 1920, p. 10).
- Juin 1921 Exposition annuelle de la Société des Amis des Arts de Pau organisée au Palais Beaumont où il présente deux bustes, l'un à l'effigie de l'actrice de cinéma Miss Nobody et l'autre en l'honneur du baryton Mauriann (Fernand Gauthier, « Province » in *La Rampe*, n° 237, daté du 4 juin 1922, p. 18).
- Décembre 1923 Participation à la quatorzième exposition du groupe de L'Eclectique aux côtés d'Edgar Brandt, de A. Des Fontaines et encore de Jean Alfred Halou organisée à la galerie Simonson où M. de Krem présente des figurines sculptées d'après Gabard « représentant un *Retour de Marché* dans les Basses Pyrénées [sic] avec des costumes du pays basque et béarnais. » (Louis de Meurville, « A travers les expositions. L'« Eclectique » in *Le Gaulois*, n° 16871, daté du vendredi 16 décembre 1923, p. 6).
- 1925 participation à l'Exposition des Amis des Arts de Pau où le sculpteur présente une coupe en bronze (Senyad, « 56^e Exposition des Amis des Arts de Pau » in *La Revue des Beaux-Arts*, n° 429, daté du 1^{er} avril 1925, pp. 10 – 11).
- 1926 participation à l'Exposition des Amis des Arts de Pau où Gabard présente un bronze intitulé *Rugby* (Senyad, « Pau. Société des Arts de Pau » in *La Revue des Beaux-Arts*, n° 449, daté du 1^{er} avril 1926, p. 6).
- 1937 Participation à l'Exposition internationale de 1937 en tant que peintre pour le Pavillon des 3 B.
- 1937 Participation à l'Exposition de la Société des Amis des Arts de Bordeaux installée à la Terrasse du Jardin Public où le sculpteur présente le *Buste du Docteur Tissié* (n° 608) et une statuette (n° 609).

❖ Indications bibliographiques :

- « Réflexions sur la sculpture contemporaine » in *Les Tendances Nouvelles organe officiel de l'Union Internationale des Beaux-Arts et des Lettres*, n° 31, pp. 589 – 618.

- Rolande Demartin-Wery, *Les monuments aux morts de la guerre 1914-1918 dans le Pyrénées-Atlantiques*, Pau, 1985, T.E.R. Lettres, 115 p.
 - Anonyme, « Hommage à Ernest Gabard », in *Revue régionaliste des Pyrénées*, n° 195-196, Juillet-décembre 1972. Imprimerie Marrimpouey Jeune. Pau, n. p.
 - Claude Laharie, Catherine Marin, « Ernest Gabard, la joie de vivre », in *Saisons*, n° 17 janvier-février 1985, pp 3-6.
 - Jean-Louis Maffre, *Les aventures de Caddetou*, Pau, Librairie Grenier-Lafon, 1980, 95 p.
 - Michèle Palisses, « Le sculpteur Ernest Gabard » in *Revue Béarn et le Pays de Soule*, n° 114, février 1985, pp 9 – 13.
- **Paul Fouillen**. Lorient 5 septembre 1899 – 18 mai 1958. (Manufacture de la Grande Maison dite H.B.).

❖ Indications biographiques :

- Probablement entre 1917 et 1920, Fouillen suit l'enseignement dispensé à l'Ecole des beaux-arts de Rennes sans pourtant y être inscrit.
- Probable installation à Quimper entre 1921 et 1922.
- 1922 Il rentre chez HB à Quimper en tant que peintre sans aucune connaissance du métier.
- 1924 Il est nommé chef d'atelier, il est rapidement choisi pour la reprise des décors de la série *Armorique Rustique* élaborée par René Quillivic.
- 1925 Participation à l'Exposition des Arts décoratifs modernes de Paris où il présente une coupe en faïence réalisée dans les ateliers de la Grande Maison (Fouillen, Sévère et Théallet 1999, p. 18).
- 1926 – 1927 Association avec son beau-frère, Hervé Patérour, Fouillen installe un atelier place du Styvel à Quimper et travaille en parallèle chez H.B.
- 1929 Installation définitive place du Styvel, Fouillen créé un atelier de menuiserie spécialisé dans la pyrogravure. Il contribue ainsi à la création de « meubles bretons modernes et démontables. »
- 1931 dépôt de la marque *Quimper déposé* à la suite d'un procès pour plagiat contre un morlaisien du nom de Pradiez.

- Entre 1930 et 1940 collaboration avec Jules Henriot. Fouillen utilise ainsi les fours de la manufacture en échange de la mention du nom de la manufacture sur les pièces réalisées.
- 1937 Diplôme de médaille d'argent lors de l'Exposition internationale des Arts et des Techniques de Paris de 1937.
- 1945 Début de sa production de faïence.

❖ Expositions :

- 1925 Participation à l'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes avec la faïencerie Verlingue – Boloré où Fouillen obtient une médaille d'argent (Louis-Charles Wattelin, « La renaissance de la céramique en Bretagne » in *L'Art et les Artistes*, février 1926, pp. 131 – 134).
- 31 août – 4 septembre 1932 Participation à l'Exposition organisée lors du congrès de l'U.R.B. de Saint-Nazaire (Anonyme, « L'Exposition du Congrès » in *Bulletin de l'U.R.B.*, Rennes, Imprimerie Provinciale de l'Ouest, 1933.
- 1937 Participation à l'Exposition internationale des Arts et des Techniques de Paris.

❖ Indications bibliographiques :

- Charles Wattelin, « La Renaissance de la Céramique en Bretagne » in *L'Art et les artistes*, n° 63, janvier 1926, p. 132.
- Pierre Allier de Beurmann, « Une nouvelle industrie d'art en Bretagne. Les Ateliers de Monsieur Fouillen à Quimper » in *L'illustration économique et financière*, n° 1, 1929, supplément au numéro du 9 mars 1929, p. 100
- A. M., « Nos artisans bretons : Paul Fouillen » in *Quimper et la Cornouailles*, n° 13, janvier 1934.
- Maurice Fouillen, Christian Sévère et Philippe Théallet, *Paul Fouillen 1899 – 1958, Céramiste, Décorateur, Créateur de Mobilier, Illustrateur, Sculpteur*, 1999, 136 p.
- Théallet et Verlingue, *Encyclopédie des Céramiques de Quimper. Faiences – Grès – Terres vernissées, Tome III : le XX siècle*, 2005, pp. 262 – 291.

- **André Galland**. Sedan 12 septembre 1886 – Paris 12 septembre 1965. (Manufacture Henriot).

❖ Indications biographiques :

- Etude à l'Ecole des arts décoratifs de Paris où il est l'élève de Paul Renouard ainsi qu'à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts.
- 1904 Illustrateur de livres pour enfants (il en illustrera plus de 300 tout au long de sa carrière).
- 1919 – 1944 Collaborateur de la revue *L'Illustration*.
- 1928 Galland est classé cinquième à un concours organisé par l'Etat afin de concevoir un projet d'affiche pour l'Exposition coloniale de 1931.
- Fin des années 1920 ou au début des années, selon Philippe Théallet et Bernard Jules Verlingue, début de la collaboration avec Henriot.
- 1933 Galland est élevé au rang de chevalier de la Légion d'honneur.

❖ Indications bibliographiques :

- Théallet et Verlingue, *Encyclopédie des Céramiques de Quimper. Faiences – Grès – Terres vernissées, Tome III : le XX siècle*, 2005, pp. 297 – 321.

- **Georges Nicolas Fourrier dit Géo-Fourrier**. Lyon 16 juin 1898 – Quimper 8 avril 1966. (Manufacture de la Grande Maison dite H.B. et Manufacture Henriot).

❖ Indications biographiques :

- 1919 Premier voyage en Bretagne.
- 1921 – 1923 Géo-Fourrier suit les enseignements de Prosper Alphonse Isaac (1858-1924) jusqu'en 1921 puis de M. Keller dispensé à l'Ecole nationale supérieure des arts décoratifs de Paris. Il y côtoie Mathurin Méheut, Jean-Julien Lemordant, Charles Fouqueray, Pierre Loti, Anatole Le Braz ainsi que Charles Le Goffic. C'est durant cette période qu'il prend le nom de Géo-Fourrier comme nom d'artiste.
- 1922 Géo-Fourrier est dessinateur aux grands magasins du Printemps.

- 1924 Géo-Fourrier devient sociétaire du Salon des Artistes Français.
- 1924 Installation en Bretagne. Par l'intermédiaire de Charles Le Goffic, il entre en relation avec Octave-Louis Aubert, l'éditeur briochin de la revue "La Bretagne Touristique" et des éditions du même nom. La même année, il commence sa collaboration avec la faïencerie Henriot.
- 1925 – 1927 Edition d'une série d'estampes consacrée au Pays bigouden et à ses habitants.
- 1927 Géo-Fourrier devient membre de la Société des artistes français. Il reçoit, la même année, le prix de la compagnie de navigation Paquet et une bourse pour un voyage au Maroc en tant que chargé de mission de la société coloniale des artistes français.
- Juillet 1928, il épouse Charlotte Chauffard, le couple résidera au 8 rue Bourg-les-Bourgs à Quimper.
- 1929 Géo-Fourrier obtient le prix Berhin de Villers pour l'ensemble de son œuvre marocaine.
- 1930 Géo-Fourrier reçoit le prix de l'Afrique-Equatoriale Française.
- Décembre 1930 à juillet 1931, Géo-Fourrier est chargé de mission en Afrique équatoriale française.
- 1933 Géo-Fourrier devient professeur de dessin au lycée de jeunes filles puis à l'école normale d'instituteur et enfin à l'école Saint Anne à Quimper.
- 1934 La ville de Paris lui achète plusieurs œuvres, il devient membre de la Société de Géographie.

❖ Œuvres :

- 1923 Réalisation de *Barque de pêche sur le Bosphore*, gravure d'après Auguste Matisse.
- 1924 Réalisation d'un lavis original pour *La Mer* de Bernhard Kellermann.
- 1926 – 1927 Réalisation de quatre héliogravures pour la revue La Bretagne touristique intitulées *Notre Dame de la joie*, *Les Tamaris*, *Kérity saint-Pierre* et *Chapelle de Tronoën*.
- 1927 Octave-Louis Aubert édite aux éditions O.L.Aubert de Saint Briec *Le Crucifié de Kéraliès* de Charles Le Goffic illustré de bois gravés d'après des gouaches de Geo-Fourrier. Ensemble, ils avaient fait le projet d'éditer, une poésie de Charles Le Goffic :

Les Bigoudens, ouvrage composé de 14 gouaches que Géo-Fourrier réalisa entre 1925 – 1926.

- 1928 Géo-Fourrier réalise les bois de *Les Hommes nouveaux* de Farrère publié aux éditions Horizons de France. Illustration de *L'Oiseau noir* de Julien Guillemard paru dans la revue maritime de Douarnenez.
- 1930 Réalisation de la couverture du n° 55 de la revue *Les enfants de France* (1er juin 1930).
- 1932 Illustrations de plusieurs numéros d'*Amrou frères des aigles* d'André Lichtenberger, revue *Les enfants de France* publiée aux éditions du Figaro (n° 52 au n° 61). La même année, Géo-Fourrier réalise la couverture du n° 109 de la revue *Les enfants de France* (1er septembre 1932).
- 1933 – 1941 Géo-Fourrier produit 23 séries d'illustrations au pochoir dans un format 9 x 14 pour des pochettes de cartes postales. Il réalisa également certaines de ces images en pochoir au format 15 x 23. Toutes furent éditées de 1933 à 1941 aux établissements artistiques parisiens sous la direction de J.R Cornet. En 1937 ces cartes recevront une médaille d'or à l'exposition internationale des Arts et Techniques de Paris.
- 1934 Création des menus de l'Hôtel de l'épée à Quimper.
- 1941 Publication des *Visages de la Bretagne* de Camille Vallaux, d'Henri Waquet, d'Auguste Dupouy, de Charles Chassé publié aux éditions Horizons de France et dont Géo-Fourrier réalise les illustrations.

❖ Expositions :

- 1920 Participation au Salon des Artistes Français, Géo-Fourrier obtient une médaille pour sa *Prêtresse d'Issée*.
- 1923 Participation au Salon des Artistes Français où il reçoit une mention pour un bois gravé d'après Auguste Matisse intitulé *Barque sur le Bosphore*.
- 1925 Participation à l'exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de Paris. Participation au Salon des Artistes Français où il présente deux bois gravés : *La vieille iliienne de Lescoff* et *Le chemin de ronde*.
- 1926 Participation au Salon des Artistes Français dans la catégorie « gravure » (Gaston Varenne, « Les Expositions de gravure » in *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, juin 1926, p. 370).

- 1927 Participation au Salon des Artistes Français où il reçoit une médaille de bronze pour le bois gravé *Saint Guénolé le sonneur de bombarde*. Exposition au salon de la Société Coloniale des Artiste Français.
- 1931 Participation à l'Exposition coloniale sur le stand Henriot où il reçoit une médaille de bronze pour ses *Serre-livres marocains*. Exposition de pastels au Salon de la Société Coloniale des Artistes Français.
- Mars 1933 (9 mars – 15 avril) Exposition personnelle au Musée d'Ethnographie du Trocadéro (Anonyme in *Bulletin des Musées de France*, n° 9, novembre 1932, p. 154 ; Anonyme, « Les Echos d'art. Expositions annoncées » in *Art et Décoration*, 1933, p. VIII).
- 1935 Participation au Salon des Artistes Français où il reçoit une médaille d'argent pour le bois gravé *Douarnenez, la cale noire*.
- 1936 Participation au Salon de la Société Coloniale des Artistes Français et au Salon international de la gravure sur bois à Varsovie.
- 1937 Participation à l'Exposition internationale des Arts et Techniques de Paris de 1937 où il reçoit une médaille d'or pour ses cartes postales et une médaille d'argent pour son *Brûleur de goémons a Notre Dame de la joie*.
- 1939 Dernière participation au Salon des Artistes Français.

❖ Indications bibliographiques :

- J. S., « Georges Géo-Fourrier » in *La Bretagne Touristique*, daté du 15 décembre 1926.
- Édouard Henri Georges Toudouze (dit Georges-Gustave Toudouze), « La vie bretonne d'après la statuette moderne » in *L'Illustration*, n° 4717, daté du 29 juillet 1933.
- Théallet et Verlingue, *Encyclopédie des Céramiques de Quimper. Faiences – Grès – Terres vernissées, Tome III : le XX siècle*, 2005, pp. 330 – 335.

- **Colette Gueden**. Cholon 1901 – Paris 1999. (Atelier Primavera des Magasins du Printemps).

❖ Indications biographiques :

- 1923 Formation artistique à l'Ecole des beaux-arts de Saint Etienne.

- 1927 Installation à Paris où elle s'installe chez son frère Yves qui est modéliste chez Maggy Rouff.
- 1927 Le décorateur André Groult, un ami de son frère, la recommande auprès de René Guilleré pour intégrer l'atelier Primavera. Elle est engagée dans l'atelier de dessin.
- 1934 Gueden devient directrice de l'atelier de dessin de l'atelier Primavera.
- 1935 Début de l'édition du service *Littoral et côtes de France* par les faïenceries de Lunéville.
- 1936 Réalisation du service de table sur les *Monuments de Paris* réalisé chez Creil et Montereau.
- 1938 Gueden devient directeur artistique de Primavera à la suite du décès de Charlotte Chauchet-Guilleré.
- 1940 Aménagement de la section française à la Triennale de Milan (René Chavance, « La section française à l'Exposition internationale d'art décoratif moderne de Milan » in *Mobilier et décoration*, n° 5, 1940).
- 1942 Aménagement de la section de *L'Art pour l'enfant* au Salon des artistes décorateurs.

❖ Expositions :

- 1927 Participation au Salon d'Automne (Karine Lacquemant, « Colette Gueden, Pol Chambost : une complicité créative » in *Pol Chambost, céramique et sculpteur 1906 – 1983*, Paris, Somogy, 2006, p. 109).
- 1928 Participation au Salon des artistes décorateurs (Karine Lacquemant, « Colette Gueden, Pol Chambost : une complicité créative » in *Pol Chambost, céramique et sculpteur 1906 – 1983*, Paris, Somogy, 2006, p. 109).
- 1931 Participation au Salon des artistes décorateurs au Grand Palais (Madeleine Armand-Dayot, « Le Salon des Artistes Décorateurs » in *L'Art et les artistes*, 1931, p. 352). Organisation avec les Ateliers Primavera de la cinquième Vi^{ème} Petite foire des artistes décorateurs modernes au sein des magasins Le Printemps (Madeleine Armand-Dayot, « L'Actualité et la Curiosité. Expositions d'arts décoratifs » in *L'Art et les artistes*, décembre 1931, p. 107).
- 1933 Participation au Salon des artistes décorateurs où elle présente des « figures en poterie vernissée » éditées par les ateliers Primavera (Gaston Varenne, « Le XXIII^{ième} Salon des artistes décorateurs » in *Art et Décoration*, 1933, reprod. p. 196).

- 1934 Exposition au Salon des artistes décorateurs (Yvanhoé Rambosson, « Le mouvement des arts appliqués in *Le Bulletin ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, juillet 1934, pp. 302 – 308).
- 1933 Salon des artistes décorateurs avec Primavera (Madeleine Armand-Dayot, « A travers le Salon des Artistes Décorateurs » in *L'Art et les Artistes*, juin 1933, pp. 350 – 351).
- 1936 Salon des artistes décorateurs (Madeleine Armand-Dayot, « Le Salon des Artistes Décorateurs » in *L'Art et les Artistes*, juin 1936, pp. 315 – 320).
- 1942 Participation au Salon des Tuileries (Karine Lacquemant, « Colette Gueden, Pol Chambost : une complicité créative » in *Pol Chambost, céramique et sculpteur 1906 – 1983*, Paris, Somogy, 2006, p. 111).
- 1943 Participation au Salon de l'Imagerie.
- 1944 Participation au Salon de l'Imagerie.
- 1947 Participation à l'Exposition *La Céramique française contemporaine* à Baden – Baden en avril (G.M.Z.F.O., direction de l'information et Direction de l'Education publique des Beaux Arts, *La céramique française contemporaine*, Trinkhalle, Baden – Baden, avril 1947, Edition Woldemar Klein, Baden – Baden, p. 27).

❖ Indications bibliographiques :

- Gaston Varenne, « Colette Gueden ou l'aimable fantaisie » in *Art et décoration*, janvier 1933, pp. 19 – 30.
- René Chavance, « La section française à l'Exposition internationale d'art décoratif moderne de Milan » in *Mobilier et décoration*, n° 5, 1940.
- Karine Lacquemant, « Colette Gueden, Pol Chambost : une complicité créative » in Philippe Chambost, Émilie Bonaventure, Robert Deblander, Karine Lacquemant et Anne Lajoix, *Pol Chambost, céramique et sculpteur 1906 – 1983*, Paris, Somogy, 2006, pp. 106 – 131.
- ***Hansi (Jean-Jacques Waltz dit)***. Colmar 23 février 1873 – Colmar 10 juin 1951. (Manufacture Henriot et Faïencerie Utzschneider et Cie de Sarreguemines)

❖ Indications biographiques :

- Fils d'un graveur alsacien devenu bibliothécaire de la bibliothèque municipale de Colmar en 1881 puis en 1991 du musée d'Unterlinden, Hansi gagne sa vie jusqu'en 1909 comme dessinateur de tissu d'abord dans une usine textile à Cernay puis aux établissements Herzog à Logelbach.
- 1894 Hansi est envoyé à Lyon pour suivre des cours de dessin industriel de la *Société d'enseignement professionnel du Rhône*, il suit également les cours de peinture et d'arts décoratifs.
- 1901 Collaboration avec la revue *Alsacienne Illustrée*.
- 1921 La faïencerie Utzschneider de Sarreguemines et la revue *Les Annales Politiques et Littéraires* contacte Hansi en vue de la réalisation d'un service de table.

❖ Publications :

- 1907 Edition d'un recueil d'aquarelles intitulé *Tours et Portes d'Alsace*.
- 1908 Publication d'un recueil de planches réalisées entre 1906 et 1907 sous le nom de *Vogensen Bilder*.
- 1911 la revue *L'Illustration* publie des aquarelles de Hansi présentées par Maurice Barrès.
- 1912 Publication de *L'Histoire d'Alsace racontée aux petits enfants ?*
- 1913 Publication de *Mon Village*.
- 1923 Publication de *Colmar en France*.
- 1925 Publication de *La Merveilleuse Histoire du Bon Saint Florentin d'Alsace*.
- 1929 Publication de *Les Clochers dans les vignes*.
- 1934 Publication de *Au pied de la Montagne Sainte Odile*.

❖ Expositions :

- 1908 Participation au Salon des artistes français où il présente deux eux-fortes.

❖ Indications bibliographiques :

- T. Ungerer, *Le Grand Livre de l'Oncle Hansi*, Paris, Hercher, 1982.

- Théallet et Verlingue, *Encyclopédie des Céramiques de Quimper. Faiences – Grès – Terres vernissées, Tome III : le XX siècle*, 2005, p. 378.

• **Paul Jacquet**. 23 juin 1883 – 4 mai 1968.

❖ Indications biographiques :

- 1915 Professeur de dessin à l'école primaire d'Annecy, il participe avec Ernest Béchard comme unique concurrent au concours de céramique régionale de l'Académie Florimontane où ils obtiennent tous deux le premier prix.
- 1920 Jacquet devient membre de la Société des beaux-arts de Haute-Savoie.
- 1920 Il commence sa collaboration avec les ateliers Primavera du Printemps qui s'achèvera en 1925.
- Collaboration avec René Herbst et Francis Jourdain.
- 1923 Il devient membre de la Société des Artistes Décorateurs.

❖ Expositions :

- 1921 Participation au Salon de la Société des Artistes Décorateurs où il présente « des céramiques en terre émaillée dont Un plat *chèvrefeuille* et une bouteille ornée d'une résille » (Société des Artistes Décorateurs, catalogue du XII Salon, 1921, Musée des Arts décoratifs, Pavillon de Marsan du 4 mars au 17 avril 1921).
- 1922 Exposition au Salon d'Automne où il présente trois vases qui seront achetés par l'Etat. Participation au Salon de la Société des Artistes Décorateurs où il présente une « céramique en terre émaillée » (Société des Artistes Décorateurs, catalogue du XIII Salon, 1922, Musée des Arts décoratifs, Pavillon de Marsan du 24 février 1922 au 2 avril 1922. Pavillon de Marsan, Musée des Arts Décoratifs).
- 1925 Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes où il reçoit une médaille d'or (Henri Clouzot, « La céramique à l'Exposition » in *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, décembre 1925, pp. 564 – 576).
- 1926 Participation au Salon d'Automne de Lyon (« L'Actualité et la Curiosité. A travers les expositions » in *L'Art vivant*, n° 70, octobre 1970, pp. 31 – 33 ; « Le Carnet d'un curieux » in *La Renaissance des arts et des industries de luxe*, 1926, p. 586).

❖ Indications bibliographiques :

- Marc Le Roux « Académie Florimontane – Annecy. Compte rendu de l'assemblée générale du 12 janvier 1916 » in *La Revue Savoisienne*, n° 1, Premier Trimestre 1916, pp. 1 – 9.
- Marcel Valotaire, *La céramique française moderne*, 1930, p. 35.
- Butin et Pachoud-Chevrier 2001, pp. 143 – 165.

• **Francis Jourdain.** Paris 1876 – Paris 1958.

❖ Indications biographiques :

- Fils de l'architecte Frantz Jourdain (1847 – 1935), fondateur du Salon d'Automne.
- 1894 Apprentissage d'ouvrier d'art auprès du maître-verrier Clamens à Angers, puis formation à l'Atelier Gervex.
- 1898 – 1900 Assistant du peintre Albert Besnard.
- 1901 Francis Jourdain est l'un des co-fondateurs de la Société de l'Art pour tous.
- 1906 Réalisation de son premier intérieur situé boulevard Péreire à Paris.
- 1912 Jourdain abandonne ses activités de peintre et de graveur au profit d'un intérêt exclusif pour les arts appliqués.
- Il collabore régulièrement aux *Cahiers d'Aujourd'hui*, dirigés par son ami Georges Besson.
- 1918 Jourdain commence à travailler pour la Société Innovation, entreprise fabriquant des malles de voyage.
- 1919 Ouverture de sa propre boutique au 2 rue de Sèze à Paris intitulée « Chez Francis Jourdain : décorations d'intérieurs et meubles » financé par la Société Innovation. Magasin dans lequel il vend ses réalisations fabriqués dans ses ateliers de Charonne, situés rue Alexandre Dumas. La boutique fermera en 1925.
- Décembre 1924 Jourdain est chargé de la décoration d'un wagon-fumoir pour la Compagnie des Chemins de fer Paris-Orléans.
- 1929 Jourdain est l'un des membres fondateur de l'Union des Artistes Modernes (U.A.M.).

❖ Expositions :

- 1904 Participation au Salon d'Automne où il expose en collaboration avec Edouard Cousin un buffet conçu pour une série de « meubles interchangeables ».
- 1913 Participation au Salon d'Automne.
- 1920 Participation au Salon d'Automne où il présente un cabinet de travail.
- 1921 Participation au Salon des Artistes Décorateurs.
- 1923 Participation au Salon des Artistes Décorateurs.
- 1925 Participation à l'Exposition des Arts Décoratifs et industriels modernes où il conçoit le projet d'un « bazar » d'objets menagers de la vie quotidienne.

❖ Indications bibliographiques :

- Arlette Barré-Despond, *Jourdain. Frantz 1847 – 1935. Francis 1876 – 1958. Frantz-Philippe 1906*, Paris, Edition du Regard, 1988, 412 p.
- Butin et Pachoud-Chevrier 2001, pp. 123 – 147.
- ***Jean-Baptiste Laffargue***. Saint-Jean-de-Luz 1897 – Hersbruck 1944. (Faiencerie Utzschneider et Cie de Sarreguemines)

❖ Indications biographiques :

- Mariage avec Suzanne Vion dont le frère Louis est le directeur commercial des Faièneries de Sarreguemines.

❖ Indications bibliographiques :

- Laetita Piz, « Ramuncho, Le Pays Basque de J. B. Laffargue » *in Cahiers d'études et de recherches*, Sarreguemines – Passions, 2010, n° 2, pp. 95 – 103.

- ***Luc et Marjorlaine Lanel.*** Vésinet 27 avril 1893 et Neuilly 2 septembre 1897 – 25 septembre 1965 et 5 juillet 1976.

❖ Indications biographiques :

- Vers 1912, Luc rentre à l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris dans la section architecture où il est l'élève de Genuys.
- 1914 – 1918 Luc, mobilisé reprend ses cours à la fin de la guerre et suit l'enseignement de Chabrier, professeur à l'École des arts appliqués de la rue Dupetit-Thouars.
- 1918 Participation au groupe l'Arche aux côtés de Sabine Desvallièrre, des architectes Storez et Brissard et dirigé par Maurice Stroz. Cercle de travail artistique regroupant des peintres, des décorateurs, des architectes, des artisans et des industriels aimant et pratiquant l'art religieux. L'un des objectifs du groupe depuis peu constitué est de considérer tout objet religieux comme objet d'art (Maurice Denis, « Pour L'Arche » *in La vie & et les arts liturgiques. Notes d'art et d'archéologie*, 1918, pp. 503 – 507 ; *La Revue moderne des arts et de la vie*, n° 10, datée du 30 mai 1922, pp. 18 – 19).
- Juillet 1920, Luc est recruté par Christofle comme chef du service de galvanoplastie.
- 22 juillet 1921 Mariage avec Marjolaine Girardet qui s'est depuis peu initiée au travail de la céramique probablement auprès d'Henri Chaumeil (Forest 2005, p 9).
- 1923 création par Luc et Marjolaine Lanel d'un atelier de céramique à Neuilly, situé boulevard Inckermann.
- 1925 Achat d'un four à gaz pour l'atelier de céramique.
- Janvier 1927 Luc devient chef du service des bronzes et chef du service publicité de la maison Christofle.
- 1928 Marjolaine Lanel fait des essais d'émaux chez l'Hospied à Golfe-Juan.
- 1936 Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, confie à Auguste Perret, Pierre Viago, Tony Bouilhet et Luc Lanel l'organisation de la section française de la VI^e Triennale de Milan. Luc est nommé secrétaire-trésorier de la section française (Louis Chéronnet, « La VI^{ème} Triennale de Milan » *in Art et Décoration*, 1936, pp. 190 – 199).

❖ Œuvres :

- 1920 Luc illustre une série d'articles de Roger Boutet de Montvel publiée dans la revue *Monsieur* entre février et août.
- 1920 – 1921 Luc dessine pour la revue *Omnia*.
- Vers 1921 Luc illustre les itinéraires d'excursion pour *La Revue de l'Automobile Club de France*.
- 1923 Réalisation de projets publicitaires ainsi que les catalogues commerciaux de la Maison Christofle.
- 1924 Illustration d'un ouvrage écrit par Bonnard sur l'histoire du Touring Club de France. Réalisation du service à thé *Printania* pour Christofle.
- 1925 Illustrations pour la revue *Dimanche auto* ainsi que le modèle de couverts *Vendôme Louis XIV* pour Christofle.
- 1926 Luc réalise le modèle de couverts *Continental* pour Christofle.
- 1928 Luc dessine des modèles de couverts de table pour l'hôtel Georges V à Paris. La même année, il réalise les modèles de couverts *Albatros*, *Vulcain* et *Manon* ainsi qu'un service de couverts intitulé *Louis XVI* qu'il orna de motifs de pommes de pin.
- 1929 Luc réalise le modèle de service de table Boréal pour Christofle. Illustration d'un article pour la revue *Les Enfants de France* consacrée à la faïence (M. G., « La Faïence » in *Les Enfants de France*, 15 mars 1929, pp. 832 – 833).
- 1930 Présentation d'une « coupe » au Salon des artistes décorateurs (Louis Chéronnet, « La Section française au XX^{ième} Salon des artistes décorateurs » in *Art et décoration*, juillet 1930, p. 3). La même année, il réalise les couverts *Chevron* et *Hélios* pour Christofle.
- 1931 Luc réalise le modèle de couvert *Jeu d'Orgues* pour Christofle.
- 1933 Luc réalise les modèles de services de table *Ondulations* et les couverts *America* et *Atlas* pour Christofle.
- 1935 Luc Lanel dessine pour les premières classes du paquebot *Normandie* les couverts *Atlas* et les pièces de forme *Transat*. Lanel crée également, pour les troisièmes classes, le service Sirius sous la marque Alfénide. La même, il dessine le modèle de couverts *Congo* pour la maison Christofle. Réalisation des services à thé Excelsior et Palace pour Christofle.
- 1937 Réalisation d'un sceau à Champagne pour la présentation Christofle lors de l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne.

- 1939 Luc réalise les cuillères *Saigon, Cirta, Licorne, Diamant, Nîmes* et *Pollux* pour Christofle.

❖ Expositions :

- 1921 Première participation au Salon des artistes décorateurs avec la maison Christofle où Luc Lanel présente de l'orfèvrerie et de la dinanderie éditées par la maison Christofle
- avec des paysages décoratifs pour affiches, des esquisses de publicité.
- 1922 Exposition de Luc au Salon des artistes français qui vient d'ouvrir une section consacrée à la gravure au sein de laquelle il présente une série de croquis des villes de France pour un *Essai pittoresque de géographie* (Clément-Janin, « La gravure aux Salons » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, juin 1922, pp. 58 – 68). Participation à l'Exposition la Décoration française contemporaine organisée au Musée des arts décoratifs avec la maison Christofle où Luc Lanel présente notamment des dinanderies.
- 1924 Présentation au Salon des artistes décorateurs de divers projets de publicité et d'illustrations.
- 1925 Participation du Luc avec la maison Christofle à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925 où il présente, dans le pavillon commun de Christofle et de Baccarat créé par l'architecte Georges Chevalier (1882 – 1967), le surtout de table *Versailles* en métal argenté ainsi qu'un guéridon en bronze argenté et plusieurs dinanderies. L'artiste présente également plusieurs dinanderies dont le vase *Ecailles* ou les plateaux ronds *Flèches* et *Croix de Malte*. Dans la classe 10, présentée au Grand Palais, Lanel et Christofle présentent plusieurs créations en métal argenté dont une jardinière et un nécessaire de toilette réalisé vers 1920 .
- 1928 Exposition au Salon des artistes décorateurs et participation au Salon de la Société nationale des beaux-arts où Marjolaine reçoit une « mention avec plaquettes argentées » obtenue lors du 22ième concours annuel des Primes institué par la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie (Anonyme in *La Renaissance Politique, Littéraire et Artistique*, n° 23, datée du 9 juin 1928, pp. 11 – 13). Présentation au Salon d'Automne ainsi qu'à la Galerie Brandt aux côtés des réalisations de Jean Besnard et à l'Exposition d'art appliqué organisée au Musée Galliera. En février, participation à l'Exposition d'art décoratif français moderne organisée à New-York chez Lord and

Taylor où il présente plusieurs dinanderies. Du 14 au 26 mai le magasin Macy's de New-York organise en collaboration avec le Metropolitan Museum of Art une Exposition internationale d'art et d'industrie.

- 1929 Exposition au Salon d'Automne d'Automne (E. F., « L'Actualité et la Curiosité. L'Art décoratif au Salon d'Automne » in *L'Art et les Artistes*, décembre 1929, pp. 101 – 103) et participation à l'exposition des Artisans Français organisée au Musée Galliera (Yvanhoé Rambosson, « Le mouvement des arts appliqués in *Le Bulletin ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1929, p. 24 – 30). Exposition au Salon des artistes décorateurs (Ernest Tisserand, « La céramique et le verre au XIX^{ième} Salon des décorateurs » in *L'Art et les Artistes*, 1929, pp. 315 – 318 ; reprod. p. 316).
- 1930 Présentation au Salon d'Automne d'une vitrine contenant des dinanderies mais également des céramiques (Raymond Cogniat, « Salon d'Automne » in *Art et décoration*, décembre 1930, pp. 177 – 186) ainsi qu'au Salon des artistes décorateurs où Marjolaine expose des céramiques sous son nom (Louis Chéronnet, « La section française du XX^{ème} Salon des artistes décorateurs » in *Art et Décoration*, juillet 1930, pp. 1 – 12 ; reprod. p. 3).
- 27 mai – 17 juillet 1931 Participation à l'exposition Les céramistes modernes 1890 – 1930 organisée à Sèvres sous les auspices du Syndicat d'initiative de Paris et de la Société des amis de Sèvres. Participation au Salon des artistes décorateurs (Yvanhoé Rambosson, « Le mouvement des arts appliqués » in *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, juillet – août 1931, n° 780, p. 324 ; B. Delisle, « Céramiques récentes de Mme et M. Luc Lanel » in *Mobilier et décoration*, 1932, pp. 340 – 342). Participation à l'exposition coloniale où Luc Lanel présente notamment des dinanderies et pour laquelle le couple, surtout, réalisa pour le Pavillon de l'Afrique occidentale dix vases monumentaux (Anonyme, « Exposition coloniale. Au pavillon de l'AOF » in *Revue du vrai et du beau*, daté du 25 juin 1931, p. 22 ; Léandre Vaillat, « A l'Exposition coloniale L'Afrique occidentale française » in *Le Temps*, daté du 25 juin 1931, p. 22). Luc et Marjolaine Lanel exposent ainsi dans les classes 9 (sculpture), 72 et 73 (céramiques) dans lesquelles Marjolaine obtient un diplôme d'honneur. Luc obtient, quant à lui, une médaille d'or dans la classe 94 (Olivier, *Rapport Général sur l'Exposition coloniale internationale de Paris*, Imprimerie Nationale, Paris, 1932, p. 288 et 315). Exposition à la galerie Domi (38, rue de Courcelles) (« Chronique » in *Art et Décoration*, 1931, p. V). Ses

dinanderies furent une nouvelle fois présentées aux Etats-Unis lors de l'exposition itinérante intitulée « International Exhibition of Contemporary Metalwork and Cotton Textiles ».

- 1932 Exposition aux Salons des artistes décorateurs (Gaston Varenne, « Le XXII^{ième} Salon des artistes décorateurs » in *Art et Décoration*, 1932, p. 193 ; Yvanhoé Rambosson, « Le mouvement des arts appliqués » in *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, juillet – septembre 1932, n° 790, p. 282) et à celui de la Société nationale des beaux-arts.
- 1933 Exposition aux Salons des artistes décorateur (Gaston Varenne, « Le XXIII^{ième} Salon des artistes décorateurs » in *Art et Décoration*, 1933, p. 197) et à celui de la Société nationale des beaux-arts.
- 1934 Participation à la seconde édition du Salon de la lumière organisé par Marcel Roche (P. M. « Lumière » in *Art et Décoration*, 1934, p. 125). Exposition au Salon des artistes décorateurs (Yvanhoé Rambosson, « Le mouvement des arts appliqués in *Le Bulletin ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, juillet 1934, pp. 302 – 308).et au Salon de la Société nationale des beaux-arts où Marjolaine est primée.
- 1935 Exposition aux Salons des artistes décorateurs, à celui de la Société nationale des beaux-arts. Participation au Salon de la lumière ainsi qu'à l'exposition « Artisans d'art ».
- 1936 Exposition aux Salons des artistes décorateurs et à celui de la Société nationale des beaux-arts. Participation de Luc et de Marjolaine à la VI^{ième} Triennale de Milan où le couple présente plusieurs céramiques (Louis Chéronnet, « La VI^{ième} Triennale de Milan » in *Art et Décoration*, 1936, pp. 190 – 199).
- 1937 Exposition internationale des arts et techniques où Luc Lanel réalise les cuillères souvenirs et présente des dinanderies. L'Etat français achète au couple trois vases (Musée des arts décoratifs, dépôt du Mobilier National).
- 1938 Exposition aux Salons des artistes décorateurs (archives Lanel in Forest 2005, p. 82) et à celui de la Société nationale des beaux-arts et participation à l'Exposition d'art français organisée au Caire.
- 1939 Exposition aux Salons des artistes décorateurs et à celui de la Société nationale des beaux-arts.
- 1947 Participation à l'Exposition *La Céramique française contemporaine* à Baden – Baden en avril (G.M.Z.F.O., direction de l'information et Direction de l'Education

publique des Beaux Arts, *La céramique française contemporaine*, Trinkhalle, Baden – Baden, avril 1947, Edition Woldemar Klein, Baden – Baden, p. 27).

❖ Indications bibliographiques :

- Georges Denoinville, « Orfèvrerie et bronzes polychromes par Luc Lanel » in *Mobilier et décoration*, décembre 1924, pp. 7 – 11.
 - Ernest Tisserand, « Madame Luc Lanel » in *L'Art vivant*, 1er octobre 1928, p. 760.
 - Charles Kunstler, « Les émaux de grand feu de madame Luc Lanel » in *Le Figaro artistique*, 28 juin 1928, p. 594.
 - René Chavance, « Marjolaine-Luc Lanel » in *Mobilier et décoration*, février 1947, p. 27 – 29.
 - Luc Lanel, « Les arts du feu : la faïence » in *La volonté*, 1934.
 - B. Delisle, « Céramiques récentes de Mme M. Luc Lanel » in *Mobilier et Décoration*, 1932, pp. 340 – 342.
 - Luc Lanel, « La triennale de Milan » in *L'Art vivant*, février 1937, p. 39.
 - Christine Garnier, « Chacun son tour : une famille de céramistes, les Lanel » in *Vrai*, 1944.
 - René Chavance, « Marjolaine-Luc Lanel » in *Mobilier et décoration*, février 1947, pp 7 – 11.
 - Dominique Forest, *Lanel Luc et Marjolaine*, Paris, Norma, 2005, 175 p.
-
- ***Octave Larrieu et Simone Larrieu***. Buenos Aires 1881 – Maubourguet 1965 ; Paris 1912 – Bordeaux 1996.

❖ Indications biographiques :

- Né en Argentine, Octave Larrieu rentre très jeune en France où il est rapidement admis à L'Ecole nationale supérieure des beaux-arts où il devient l'élève du sculpteur tarnais Jean Carlus.
- Gagé pendant la guerre, Octave Larrieu quitte Paris et se fixe avec sa famille à Maubourguet.

- 1930 Simone, la fille d'Octave, devient la décoratrice attitrée de l'atelier de création céramique à Maubourguet créé quelques années plus tôt et dans lequel Charlotte Pommier (1903 – 1987), ancien modèle d'Octave, avait décoré certaines pièces.
- 1936 Simone quitte l'atelier pour suivre son mari à Paris, elle y reviendra en 1939.

❖ Œuvres :

- 1920 Monument aux morts de Maubourguet.
- 1922 Monument aux morts de Villeneuve-de-Marsan, de Madiran dans le Béarn et de La Bastide d'Armagnac dans les Landes.

❖ Expositions :

- 1907 Première participation au Salon des Artistes Français où il *présente A l'Atelier*.
 - 1908 Participation au Salon des Artistes Français où il présente un buste du Capitaine G. Pinel et d'un autoportrait en marbre (médaillon).
 - 1909 Participation au Salon des Artistes Français où il présente *Portrait de Mademoiselle L.*
 - 1931 Exposition coloniale de 1931.
 - 1937 Exposition internationale de Paris où Octave reçoit une médaille d'argent dans la classe « Céramique – Verrerie ».
 - 1942 Participation aux premières éditions des Amis des Arts à Tarbes où Octave Larrieu présente des sculptures, des peintures et des peintures.
 - 1943 Participation aux premières éditions des Amis des Arts à Tarbes où Octave Larrieu présente des sculptures, des peintures et des peintures.
- **Henri Loux.** Auheim 1873 – Strasbourg 1907. (Faïencerie Utzschneider et Cie de Sarreguemines)

❖ Indications biographiques :

- 1890 Inscription à l'école des Art décoratifs de Strasbourg.

- 30 octobre 1893 Inscription à l'Akademie der bildenden Kunst de Munich où il est l'élève du professeur Nikolaus Gysis.
- 1897 Installation définitive à Starsbourg où il fréquente les réunions du cercle de Saint Léonard.
- 1900 Loux fait la connaissance de Léon Boll, viticulteur à Ribeauvillé et directeur du journal l'*Alsace*, qui le charge d'illustrer une petite brochure *Vin et coteaux d'Alsace* qui fut distribuée aux visiteurs du stand de l'Alsace lors l'exposition universelle de Paris en 1900.
- 1902 Paul Linder de la faïencerie de Sarreguemines s'adresse à Charles Spindler pour lui commander un nouveau décor pour assiettes, par manque de temps Charles Spindler transmet la demande à Gustave Stoskopf qui propose Loux pour la décoration du service Obernai.

❖ Expositions :

- 1892 Première exposition lors d'une présentation de travaux des élèves de l'école des Art décoratifs de Strasbourg.
- 1895 Exposition au Salon de la Société des amis des arts de Strasbourg.
- 1901 Exposition au Salon de la Société des amis des arts de Strasbourg et à la maison des Rohan à Strasbourg.
- 1903 Exposition à la maison des Rohan à Strasbourg.
- 1905 Exposition au Salon de la Société des amis des arts de Strasbourg.
- 1906 Exposition à Cologne et à Karlsruhe.

❖ Indications bibliographiques :

- Fernand Gastebois, « Henri Loux (1873-1907) » in *Sarreguemines : faïence, grès et porcelaine*, Sarreguemines, Amis du Musée de Sarreguemines, 1997, pp. 24 – 29.

- **Jules – Charles Le Bozec.** Saint-Mayeux 7 septembre 1898 – Rostrenen 24 octobre 1973. (Manufacture de la Grande Maison dite H.B)

❖ Indications biographiques :

- Apprenti de l'ébéniste Ely Monbet à Caurel, il entre en 1920 à l'Ecole des beaux-arts de Rennes où il fréquente les ateliers Roncin, Bourget et Collet.
- En 1924, il intègre l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris et suit l'enseignement de Jean Boucher.
- L'année suivante il réalise les costumes et décors d'un spectacle organisé par le Cercle Celtique de Paris dont René-Yves Creston signe la mise en scène.
- Il remporte, en 1927, le second prix du concours Roux de l'Académie des Beaux-Arts pour la maquette de *La Terre ou Paysanne bretonne* éditée la même année chez HB à Quimper (voir Bretagne n° 68, 15 novembre 1927). La même année, il est médaillé au Salon des artistes français.
- En 1929, il intègre l'Atelier Breton d'Art Chrétien de James Bouillé et Xavier de Langlais.
- En 1931, Le Bozec reçoit le Prix de Rome de sculpture et la médaille d'argent du Salon des artistes français.
- 1932 Obtention du premier prix de sculpture de la fondation Blumenthal (Le temps, daté du mercredi 1er juin 1932, p. 4).
- En 1935, il est nommé vice-président du groupe *Unvaniez ar Seiz Breur*.
- 1937 il est l'un des membres du comité d'organisation de la participation bretonne à l'Exposition de 1937.

❖ Expositions :

- 1924 Participation à l'exposition collective organisée par le périodique *La Bretagne à Paris*.
- 1925 Exposition au Salon des artistes français.

- 1929 Exposition collective à Douarnenez dans laquelle il présente notamment des céramiques réalisées chez HB. La même année, il s'installe avec son épouse Marie Dauvert à Mellionec.
- 1930 Participation à l'Exposition de Crozon organisée lors du Congrès de l'U.R.B. du 1er au 8 septembre (Anonyme, « L'Exposition de l'U.R.B. » in *Bulletin de l'U.R.B.*, Redon, Imprimeries Réunis 1931).
- 1931 Participation à l'Exposition du cinquantenaire de l'Ecole des beaux-arts de Rennes.
- 1933 Participation à l'Exposition de la Psalette à Nantes (Anonyme, « L'Exposition d'art religieux de la Psalette » in *Ouest-éclair*, n° 13366, daté du dimanche 11 juin 1936, p. 6).
- 1934 Exposition collective à la Galerie du Bucheron à Paris dans laquelle il présente *La terre et Sous l'averse*.
- 1937 Participation à l'Exposition internationale des arts et des techniques de 1937 de Paris dans la catégorie sculpteur où il expose dans le pavillon breton dans la salle d'art religieux un *Saint-Brieuc*, une *Notre-Dame-de-Bretagne* et un *Saint Patera* (Paul Guyot, « Le Pavillon de la Bretagne à l'Exposition de 1937 » in *Ouest-éclair*, n° 14917, daté du dimanche 12 septembre 1937, pp. 4 – 5 ; F. Laurent, « Une grande journée régionaliste à l'Exposition. Le Pavillon de la Bretagne a été inaugurée hier » in *Ouest-éclair*, n° 14874, daté du samedi 31 juillet 1937, pp. 5 – 6 ; reprod. p. 5). Il présente lors de *l'exposition 1937 Notre-Dame de Bretagne* qui est exposée à l'entrée de la Chapelle du Pavillon breton de l'exposition ainsi que plusieurs statues montrées dans la Salle d'Art Religieux. Il participe la même année à L'Exposition d'Art Sacré Moderne organisée à Paris dans l'église Sainte-Odile. Participation aux Fêtes du Bleun – Brug à Plougastel-Daoulas où il présente *Méditation* mais également plusieurs décors réalisés pour la faïencerie de la Grande Maison ainsi que deux groupes en faïence *une Jeune fille sous l'averse (Eur pluc'hig dindon ar glao)* ainsi qu'*une Sainte Anne instruisant la Vierge* (Léon Le Berre, « Les Fêtes du Bleun – Brug à Plougastel-Daoulas » in *Ouest-éclair*, n° 14896, daté du 22 août 1937, p. 4).

❖ Œuvres :

- Réalise pour HB à Quimper *Femme à la bêche*, *Méditation*, *Jeune fille sous l'averse*, *Ar Bourletten*, *une Sainte-Anne*, *Le Révérend Père Maunoir* en faïence et en grès ainsi

qu'une *Bernadette Soubirou* en grès. Le Bozec réalise également plusieurs groupes qui ne furent pas titrés dont un sonneur de biniou, un joueur de bombarde, un couple de danseurs,

❖ Indications bibliographiques :

- Octave-Louis Aubert, « Le portrait du mois : Jules-Charles Le Bozec » *in Bretagne*, n° 161, juin 1931.
- Maurice Facy, « Dix ans de faïence bretonne 1920 – 1930 » *in Keltia*, cahier n°1, 1931.
- Théallet et Verlingue, *Encyclopédie des Céramiques de Quimper. Faiences – Grès – Terres vernissées, Tome IV : le XX siècle*, 2007, pp. 12 – 15.

• **Jacques Lenoble**. 1902 – 1967.

❖ Indications biographiques :

- 1924 Départ pour le Cannet et formation auprès de la forme L'Hospied à Vallauris.

❖ Expositions :

- Mais – Juin 1920 Participation à l'Exposition de Céramiques et d'art textile à Harlem (Pays-Bas) dans la section française organisée par les soins de la Société des Artistes Français (Henry Asselain « Chroniques » *in Art et décoration*, 1920, p. 8).
- 1922 Participation au Salon d'Automne (Vanderfyl, « Le Salon d'Automne. Sculpture et arts appliqués » *in Le Petit Parisien*, daté du jeudi 9 novembre 1922, p. 4).
- 1928 Exposition au Grand Dépôt (E. G., « Une exposition rétrospective de la céramique française 1860 – 1928 » *in Le Gaulois* artistique supplément du journal *Le Gaulois*, n° 26, daté du mardi 20 novembre 1928, p. 40).
- 1929 Participation à l'exposition des Artisans Français chez Rouard (Yvanhoé Rambosson, « Le mouvement des arts appliqués » *in Le Bulletin ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, janvier 1929, pp. 24 – 30) ainsi qu'à la manifestation organisée par la Fédération Française des Artistes (Yvanhoé

Rambosson, « Le mouvement des arts appliqués in *Le Bulletin ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1929, p. 72) et au Salon d'Automne (Vanderfyl, « Salons et expositions » in *Le Petit Parisien*, daté du jeudi 7 novembre 1929, p. 4).

- 1930 Participation à la XIV^{ième} exposition des Artisans Français chez Rouard (« Salons et Expositions in *Céramique. Verrerie. Émaillerie. Revue mensuelle technique, artistique, économique*, daté du 25 décembre 1930, n° 822, p. 623) ainsi qu'au Salon d'Automne (Raymond Cogniat, « Salon d'Automne » in *Art et Décoration*, décembre 1930, pp. 185).
- 1931 Participation à l'*Exposition d'œuvres de Céramistes Modernes 1890 – 1930* (Yvanhoé Rambosson, « Le mouvement des arts appliqués in *Le Bulletin ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, novembre 1931, p. 24).
- 1932 Participation à la quinzième exposition des artisans français chez Rouard (« Les Echos d'art » in *Art et Décoration*, 1932, p. IX) ainsi qu'au Salon des artistes décorateurs (Gaston Varenne, « Le XXII^{ième} Salon des artistes décorateurs » in *Art et Décoration*, 1932, p. 193) et au Salon d'Automne (Pierre Migennes, « Au salon d'Automne. Les arts décoratifs » in *Art et Décoration*, 1932, p. 352).
- 1933 Participation au Salon des artistes décorateurs Gaston Varenne, « Le XXIII^{ième} Salon des artistes décorateurs » in *Art et Décoration*, 1933, p. 197).
- 1935 Exposition à Bruxelles dans le Pavillon français où les Artistes Décorateurs ont présenté plusieurs ensembles (Anonyme in *Céramique. Verrerie. Émaillerie. Revue mensuelle technique, artistique, économique*, juin 1935, n° 6, p. 216)
- 1936 Participation à la VI^{ième} Triennale de Milan (Louis Chéronnet, « La VI^{ième} Triennale de Milan » in *Art et décoration*, 1936).
- 1939 Participation à la *New York world's Fair* au sein du Pavillon français dans la section Artistes Décorateurs (Groupe E) exposé dans le Hall des décorateurs (Louis Chéronnet, « L'Art décoratif » in *La Renaissance. L'art français à l'Exposition de New York*, mai 1939, pp. 43 – 48).

❖ Indications bibliographiques :

- Charles Fedgal, « Art décoratif. A l'atelier de Lenoble » in *L'Art et les Artistes*, 1926, pp. 314 – 317.

- René Chavance, « Les céramiques d'Emile Lenoble » *in Mobilier et décoration*, 1928, pp. 149 – 156.
 - Ernest Tisserand, « La Céramique française en 1928. Jacques Lenoble, Mme Berthe Cazin, Joseph Massé, Jean Luce, André Fau, R. Augé Laribé, Jacques Cesbron, Michel Boileau », *in L'Art vivant*, 1929, pp. 16 – 22.
 - Jean Gallotti, « Jacques Lenoble » *in Art et Décoration*, 1935, pp. 3 – 8.
 - Bernard Champigneulle, « Emile Lenoble, potier » *in Art et Décoration*, n° 6, juillet 1937, pp. 170 – 177.
 - Kristin Mc Kindy, *Émile Lenoble céramiste de grand feu 1875-1940*, Paris, maîtrise, Paris IV, ss. la direction de B. Dorival, 1981, 259 p.
 - Kristin Mc Kindy, « Jacques Lenoble » *in La revue de la céramique et du verre*, n° 93, novembre - décembre 1990, pp. 16 – 21.
- ***Jacques Pierre Marie Gabriel Le Tanneur***. Bordeaux 1887 – Bordeaux 1935.
(Manufacture Henriot)

❖ Indications biographiques :

- 1926 Participation avec la faïencerie Henriot à l'Exposition coloniale qui se déroula du 15 avril au 26 octobre 1926 à Paris.
- 1929 Exposition au Salon des artistes décorateurs avec la manufacture de Montigny-les-loings où Robert Haviland lui avait fait réaliser un service en porcelaine (Ernest Tisserand, « La céramique et le verre au XIXe Salon des décorateurs » *in L'Art et les Artistes*, 1929, pp. 315 – 318).

❖ Œuvres :

- Le Tanneur illustra plusieurs cartes postales pour les Edition Artistiques Raymond Bergevin de La Rochelle dont notamment *Au Pays Basque – jour de Deuil*.

❖ Indications bibliographiques :

- Fonds Le Tanneur au Musée Basque de Bayonne.

- Philippe Veyrin, « Jacques Le Tanneur » in *Bulletin du Musée Basque*, n° 9, 1935, pp. 204 – 212.

- **Emile Long**. Cuges-les-Pins 1893 – inc. (Faïencerie de Saint-Jean-du-désert)

❖ Indications biographiques :

- Elève de l'école des beaux-arts de Marseille.
- 1923 – 1943 Travaille comme décorateur à la faïencerie Saint-Jean-du-Désert à Marseille.

❖ Œuvres :

- 1924 Décoration d'un grand plat réalisé dans les fours de Saint-Jean-du-Désert et offert à Simon Flaissières (1851 – 1931).

❖ Indications bibliographiques :

- Jeanne et Antoine Raffaelli, *La faïencerie de Saint-Jean-du-Désert Marseille 1921 – 1959*, Paris, Maeght Editeur, 1998, 85 p.

- **Pierre-Marie Lenoir**. Paris 22 mai 1979 – Paris 9 septembre 1953. (Manufacture Henriot)

❖ Indications biographiques :

- 1881 La famille Lenoir s'installe à Rennes, à la fin de sa scolarité Pierre-Marie Lenoir s'inscrit à l'Ecole des beaux-arts de la ville.
- Fils du fondateur de l'école des beaux-arts de Rennes.
- 1901 Inscription à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts à Paris où il suit l'enseignement de Chaplain, Falguière, Peter et Mercié.
- 1911 Lenoir obtient le Prix de la bourse de voyage du Salon des artistes français.
- 1913 Lenoir signe l'appel d'Yves Le Febvre dans *La pensée bretonne*.

- 1914 Premier contact avec la céramique au sein des ateliers de Sèvres.
- 1924 Correspondance avec Jules Henriot au sein de laquelle il évoque la création d'une première pièce avec la manufacture. Il expédie à la manufacture le plâtre de la *Petite bretonne à la fontaine*. En mai il envoie une *Jeanne d'Arc* et au mois de septembre deux modèles de bénitiers *Bénitier aux femmes en cape de deuil* et *Bénitier aux anges*.
- 1928 Projet de La Fontaine de la Ville de Paris qui lui vaut une médaille d'or au Salon des artistes français

❖ Expositions :

- 1904 Première exposition au Salon des artistes français où il reçoit une mention honorable.
- 1907 Lenoir reçoit la deuxième médaille au Salon des artistes français.
- 1909 Exposition à Copenhague.
- 1910 Exposition à New-York et Bruxelles.
- 1911 Exposition à Rome.
- 1913 Exposition à Gand.
- 1914 Participation à la première exposition de « la Bretagne artistique » qui se tint à Paris à la galerie Guérault 3, rue Roquépine. (A. T., « Le moi artistique » in *L'Art et les Artistes*, 1914, p. 146).
- 1922 Exposition d'art appliqué de Rennes organisée par le Comité Régional des Arts Appliqués de Rennes du 16 au 30 avril sous le patronage de M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts (Anonyme, « L'Actualité. L'Echos des arts » in *L'Art et les Artistes*, 1922, p. 286. Participation au Salon des Artistes Français (R. S., « L'Actualité. Le Salon des Artistes Français » in *L'Art et les Artistes*, 1922, pp. 322 – 324 ; Raymond Bouyer « La sculpture aux Salons » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, n° 237, juin 1922, pp. 52 – 58)
- 1924 Il expose au Salon des artistes français la maquette du monument Botrel de Paimpol.
- 1925 Lauréat à l'Exposition des Arts décoratifs et industriels modernes. Il réalise des têtes de poteaux sculptées pour le pavillon breton mais également la clef de voute de l'entrée de la façade principale du pavillon. Il est également présent sur le stand de la Manufacture Henriot où il présente une *Fouesnantaïse*. Il reçoit un diplôme d'honneur

pour son travail de sculpture mais aussi une médaille d'argent dans la classe 11. 1925 (P. L., « La Bretagne aux Arts Décoratifs » in *Ouest-éclair*, n° 8820, daté du samedi 12 décembre 1925, p. 4).

- 1928 participation à l'exposition bretonne de Batz organisée dans l'école libre de jeune fille par l'Union Régionaliste Bretonne avec la Manufacture Henriot (Anonyme, « Concours de l'Union Régionaliste Bretonne » in *Ouest-éclair*, n° 9813, daté du vendredi 7 septembre 1928, p. 7).
- 1930 Participation à l'Exposition de l'Association artistique de Bretagne organisée à Rennes au musée des Beaux-Arts.
- 1931 Exposition du cinquantenaire de l'Ecole des beaux-arts de Rennes au sein de laquelle il présente des œuvres réalisées à Sèvres dont *Salambô* et *l'Offrande* (Raymond Bouyer « Les Expositions in *Le Bulletin ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, n° 781, septembre – octobre 1931, p. 366.
- Exposition des arts et techniques de 1937.

❖ Œuvres :

- 1924, première pièce élaborée chez Henriot : *Petite bretonne à la fontaine* encore appelée *Jeune fille à la fontaine* ou encore *A la fontaine*. Il réalise, plus tard, une *Jeanne d'Arc* puis un *Saint-michel* terrassant un dragon, une *Fouesnantaise* mais également une *Paimpolaise*.
- 1924 *Bénitier aux femmes en cape de deuil* réalisé chez Henriot.
- 1924 *Bénitier aux anges* réalisé chez Henriot.
- 1925 Première épreuve en faïence polychrome de sa *Petite bretonne à la fontaine*.

❖ Indications bibliographiques :

- H. F. « La vie artistique dans la province française. Rennes » in *L'Art et les Artistes*, 1913, pp. 150 – 151.
- M. Mayer, « Pierre Lenoir » in *La Pensée Bretonne*, n° 64, daté du 15 avril 1922.
- A. Tarquis, « Sculpteurs bretons » in *La Bretagne Touristique*, n° 25, daté du 15 avril 1924.
- H.L.P., « Les faïences de Quimper et le renouveau artistique » in *Le Courrier du Finistère*, n° 2343, daté du 10 janvier 1925.

- Le Goffic, « Pierre Lenoir » in *La Bretagne Touristique*, n° 77, 15 août 1928.
- Charles Chassé, « Le visage des Pays de France vu par nos artistes. I. La Bretagne » in *L'Art et les artistes*, octobre 1933, pp. 50 – 59.
- Édouard Henri Georges Toudouze (dit Georges-Gustave Toudouze), « La vie bretonne d'après la statuette moderne » in *L'Illustration*, n° 4717, daté du 29 juillet 1933.
- Louis Beaufrère, « Une exposition d'art bretonne à Paris » in *La Bretagne à Paris*, daté du 21 avril 1934.
- Théallet et Verlingue, *Encyclopédie des Céramiques de Quimper. Faiences – Grès – Terres vernissées, Tome IV : le XX siècle*, 2007, pp. 32 – 35.
- **Victor Lucas**. 24 août 1897 Saint-Jammes – 28 janvier 1958 Ergué – Armel.
(Manufacture de la Grande Maison dite H.B. et Manufacture Henriot)

❖ Indications biographiques :

- 1914 Ecole de la céramique à Sèvres.
- 1922 Jules Henriot qui cherchait alors un technicien afin de moderniser son outil productif et de faire face à l'arrivée de chef d'atelier limougeaux chez HB, le contacte.
- 1923 Victor Lucas met au point chez Henriot la technique du coulage qui fait suite à la technique de l'estampage.

❖ Expositions :

- 1923 Exposition de céramiques à Rouen.
- 1937 Participation à l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne.
- 1938 Participation à l'Exposition de l'Union Régionaliste Bretonne à Quimper.

❖ Œuvres :

- 1937 Réalisation de la mappemonde créé par René-Yves Creston pour l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne.

- 1938 *Le Repas chez Simon, Onction des pieds par Marie-Madeleine, La tentation d'Eve, La Fuite en Egypte.*

❖ Indications bibliographiques :

- Victor Lucas, « L'industrie de la faïence à Quimper » in *Les Cahiers de l'Iroise*, juillet – septembre 1955, p. 30.
- Théallet et Verlingue, *Encyclopédie des Céramiques de Quimper. Faiences – Grès – Terres vernissées, Tome IV : le XX siècle*, 2007, pp. 86 – 96.
- **Charles Maillard.** Chalet 29 juin 1876 – Corné 4 août 1973. (Manufacture Henriot).

❖ Indications biographiques :

- Elève à l'École des beaux-arts d'Angers puis celle de Paris, il fréquente alors les ateliers de Louis-Ernest Barrias et Jules-Félix Coutan.
- A partir de 1926, la thématique bretonne apparaît dans les œuvres qu'il expose au Salon des artistes français et dont justement il donne à l'édition à la manufacture de Sèvres trois pièces dont une *Bretonne du Finistère* (Musée National de la Céramique, Sèvres, MNC 17297).

❖ Exposition :

- 1901, première exposition lors du Salon des artistes français où il est récompensé d'une médaille honorable.

❖ Indications bibliographiques :

- Théallet et Verlingue, *Encyclopédie des Céramiques de Quimper. Faiences – Grès – Terres vernissées, Tome IV : le XX siècle*, 2007, pp. 102 – 113.

- **Jeanne Malivel.** Loudéac 15 avril 1895 – Rennes 2 septembre 1926. (Manufacture Henriot)

❖ Indications biographiques :

- 1917 Jeanne Malivel fréquente l'Académie Julian. Durant l'été, elle participe à une Exposition d'art régional organisée à Pontivy.
- 1918 Elle est reçue quatrième au concours d'entrée de l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris.
- 1919 Malivel rencontre l'architecte Olivier Mordrelle qui suit des cours d'architectes dans la capitale. Ils créent l'*Unvaniezh Yaouankiz Vriez* (Union de la jeunesse bretonne).
- 1921 Premier contact épistolaire avec la manufacture Henriot.
- 1923 Malivel devient professeur de gravure sur bois et de travaux d'art à l'Ecole régional des beaux-arts de Rennes

❖ Expositions :

- 1920 Participation à l'exposition organisée de concert avec le congrès de Guérande de l'U.R.B. où elle reçoit une médaille d'argent.
- 1925 Lauréat dans la catégorie « Artistes Décorateurs » lors de l'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Moderne de Paris (P. L., « La Bretagne aux Arts Décoratifs » *in Ouest-éclair*, n° 8820, daté du samedi 12 décembre 1925, p. 4).
- 1938 Participation à l'exposition de l'Union des Artistes Bretons (Unvaniezh Seiz Breur) inauguré le 3 novembre au 86, boulevard Montparnasse à Paris avec le barde Milbea et le groupe Labour ha ka spécialisé dans les chants et les danses de Cornouailles (P. L., « Le vernissage de l'Union des Artistes Bretons » *in Ouest-éclair*, n° 15335, daté vendredi 5 novembre 1938, p. 4).

❖ Indications bibliographiques :

- Jeanne Malivel, « D'un art populaire : Appel aux initiatives privées » *in Breiz atao*, n°6, août 1919, pp. 3 – 4.

- Octave-Louis Aubert, « Jeanne Malivel, graveur sur bois » in *La Bretagne Touristique*, n° 73, daté du 15 avril 1928.
- Octave-Louis Aubert, *Jeanne Malivel, son œuvre et les sept frères*, Saint-Brieuc, 1929, Loudéac, Association Mémoire du pays de Loudéac, 1995.
- Anonyme, « Exposition des Seiz Breur » in *La Bretagne à Paris*, daté du 29 octobre 1938.
- Édouard Henri Georges Toudouze (dit Georges-Gustave Toudouze), « La vie bretonne d'après la statuette moderne » in *L'Illustration*, n° 4717, daté du 29 juillet 1933.
- Armelle Hémon, *Les Seiz Breur et les faïenceries quimpéroises*, Mémoire de maîtrise et d'histoire de l'art sous la direction de Denise Delouche, Université de Haute-Bretagne, Rennes 2, 1991.
- Pascal Aumosson, « Vers un ameublement domestique moderne de tradition régionale » in Daniel Le Couedic et Jean-Yves Veillard (dir.), *Ar Seiz Breur, La création bretonne entre tradition et modernité*, Rennes, Terre de Brumes et Musée de Bretagne éditeurs, 2000, pp. 72 – 89.
- François Habert, « Du folklore à l'ethnologie de la Bretagne : le rôle de Seiz Breur » in Daniel Le Couedic et Jean-Yves Veillard (dir.), *Ar Seiz Breur, La création bretonne entre tradition et modernité*, Rennes, Terre de Brumes et Musée de Bretagne éditeurs, 2000, pp. 208 – 239.
- Phillipe Théallet « Les arts appliqués. Une tentative de modernisation de la Bretagne au quotidien » in Daniel Le Couedic et Jean-Yves Veillard (dir.), *Ar Seiz Breur, La création bretonne entre tradition et modernité*, Rennes, Terre de Brumes et Musée de Bretagne éditeurs, 2000, pp. 60 – 71.
- Théallet et Verlingue, *Encyclopédie des Céramiques de Quimper. Faiences – Grès – Terres vernissées, Tome IV : le XX siècle*, 2007, pp. 114 – 116.
- **Mathurin Méheut**. Lamballe 21 mai 1882 – Paris 22 février 1958. (Faïencerie Henriot).

❖ Indications biographiques :

- 1898 Méheut débute son apprentissage artistique à l'école des beaux-arts de Rennes où il a pour professeur MM. Laffond et Ronsin.

- 1902 Il quitte l'école des beaux-arts de Rennes et s'inscrit à l'Ecole nationale supérieure des Arts décoratifs de Paris.
- 1913 Professeur à l'école Boulle, l'université de Paris et la fondation Albert-Kahn lui attribue la bourse « Autour du monde ». Achat par l'Etat de *Scènes Bretonnes* destiné au musée du Luxembourg
- 1919 Premier contact avec la faïence auprès de la faïencerie Henriot à Quimper lors d'un hiver passé à Saint-Guérolé.
- 1919 Méheut commence sa collaboration avec la faïencerie Henriot alors que René Quillivic vient de la quitter pour travailler au sein de l'entreprise HB.
- 1920 Méheut est promu chevalier de la Légion d'honneur.
- 1920 Première collaboration avec la faïencerie Henriot.
- 1921 Méheut est promu peintre officiel du ministère de la Marine.
- 1921 Professeur à l'école Estienne et adhésion aux Compagnons de l'intelligence.
- 1926 Méheut est élevé au rang d'officier de la Légion d'honneur (« Ici. Les croix des arts décoratifs » in *Bulletin de la Vie artistique*, daté du 1^{er} juin 1926, n° 11, pp. 171 – 172).
- 1927 Première collaboration avec la Manufacture de Sèvres puis Méheut travaillera au sein de l'atelier Delachenal créé par Chevalier – Chevignard à Sèvres en 1932 dont la direction fut confiée à Louis Delachenal (dans cet atelier des artistes tels que Beyer, Avenard, Gensoli, Gueden, Guino, Ivanoff, Kiefer, Luce, Lurçat, Rapin, Renoir, Savin, Serré ou encore Soudbinine vinrent travailler).
- 1927 Conception du *Service de table bleu* édité par Villeroy et Bosch à Mettlach dans la Sarre.
- 1927 La parution de son étude de la forêt va servir de base à l'élaboration de son service intitulé *La Forêt*.
- 1928 Mathurin Méheut réalise plus de quarante pièces différentes dans les ateliers de la Manufacture nationale de Sèvres où il collabore avec Louis Delachenal (1897 – 1966).
- 1929 Membre du comité de patronage d'une exposition d'art breton à Amiens (Anonyme, « Une Exposition d'art breton à Amiens » in *Ouest-éclair*, daté du 31 décembre 1929, p. 4).

❖ Œuvres

- 1924 Illustration de *La Brière* de Chateaubrian (Éditions Mornay, Collection Beaux Livres).
- 1929 Illustration de *Le Dieu noir* d'Isabelle Sandy édité aux Editions de l'Illustration et publié par l'hebdomadaire *La Petite Illustration* en trois tomes entre mai et juin (n° 431, 432 et 433).
- 1931 Illustration de *L'homme de la Palud* d'Auguste Depouy publié dans *La Petite Illustration* le 21 février 1931 (n° 232).
- 1940 Réalisation des couvertures des deux ouvrages qu'Auguste Dupuy consacre à la Bretagne : *La Haute Bretagne* et *La Basse Bretagne* publiés à Grenoble aux éditions Arthaud.
- 1945 Illustration de *Visages de la Bretagne* de Camille Vallaux, Henri Waquet, Auguste Dupouy et Charles Chassé publié aux Editions des horizons de France.

❖ Expositions :

- 1913 Exposition personnelle du 20 octobre 1913 à janvier 1914 au Musée des Arts décoratifs au pavillon Marsan (Léandre Vaillat, « Mathurin Méheut » in *L'Art et les vivants*, 1913, pp. 259 – 267).
- Exposition à la galerie Manzi-Joyant à Paris (Anonyme in *Le Figaro*, daté du dimanche 6 avril 1919, n° 96, p. 4).
- 1921 Exposition au Pavillon de Marsan pour le Salon des Arts décoratifs où il présente les premières pièces du service *La Mer* qui sera achevé en 1923 et comptera plus de cent quatre pièces et qui connaîtra deux variantes (Arsène Alexandre, « La Bretagne aux Salons. La Société Nationale des Beaux-Arts » in *Ouest-éclair*, Lundi 9 mai 1921, p. 1).
- 1921 Exposition de San Francisco où il présente trente-deux pièces du service *La Mer* dont douze sont qualifiées d'« essais de rénovation de faïences bretonnes ».
- 1922 Participation à l'exposition régionale des arts appliqués de Rennes où il expose son *Service de la mer* et dont le catalogue en reproduira cinq modèles différents (Anonyme, « L'Actualité. L'Echos des arts » in *L'Art et les Artistes*, 1922, p. 286).
- Exposition de gravures sur bois aux côtés de René Quillivic à la Galerie Le Nouvel Essor à Paris 40, rue des Saints-Pères du 25 octobre au 11 novembre (« Chronique » in *Art et Décoration*, octobre 1923, p. 7)

- 1925 Participation à l'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes où il présente sur le stand de la manufacture Henriot entre autre les services dits de la mer et de la galette ainsi que plusieurs carreaux en céramique (Anonyme, « Le côté régional de l'Exposition des arts décoratifs » in *Ouest-éclair*, daté du 18 novembre 1925, p. 2 ; Henri Clouzot, « La céramique à l'Exposition » in *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, décembre 1925, pp. 564 – 576 ; reprod. p. 572 ; Louis-Charles Watelin, « La renaissance de la céramique en Bretagne » in *L'Art et les artistes*, février 1926, pp. 131 – 134 ; reprod. pp. 131 et 132).
- Août – Novembre 1926 Exposition aux côtés de Mathurin Méheut dans la galerie Groupe Technique où ils présentent des « faïenceries bretonnes » élaborées chez Henriot à Quimper (*La Semaine à Paris*, semaine du 22 octobre au 29 octobre 1929, p. 73).
- 1928 Participation à l'exposition bretonne de Batz organisée par l'Union Régionaliste Bretonne auprès de la Manufacture Henriot. Exposition à la Galerie Charpentier à Paris où il présente une trentaine de pièces réalisées dans les ateliers de la Manufacture de Sèvres (Isabelle Laurin, « L'atelier de faïence de la manufacture de Sèvres » in *La revue de la Société des amis du Musée National de céramique*, 2004, p. 98).
- 1928 Exposition au Salon des Artistes décorateurs où il présente deux ex-voto en faïence blanche : *Doue dwal ar vag* (Dieu protège le bateau) et *Itron Varia ar Mor* (Notre Dame Marie de la Mer). Participation à l'exposition bretonne de Batz organisée dans l'école libre de jeune fille par l'Union Régionaliste Bretonne avec la Manufacture Henriot (Anonyme, « Concours de l'Union Régionaliste Bretonne » in *Ouest-éclair*, n° 9813, daté du vendredi 7 septembre 1928, p. 7).
- 1930 Présentation lors du Salon des artistes décorateurs du groupe intitulé Fouesnantais conduisant leurs vaches à la foire Exposition au Salon des artistes décorateurs où il présente des « poteries » (Madeleine Armand-Dayot, « Le Salon des Artistes Décorateurs » in *L'Art et les Artistes*, 1930, pp. 345 – 351).
- 1931 Participation au Salon des artistes décorateurs au Grand Palais (Madeleine Armand-Dayot, « Le Salon des Artistes Décorateurs » in *L'Art et les Artistes*, 1931, p. 352). Participation à l'Exposition du Cinquantenaire de l'Ecole des beaux-arts de Rennes (Raymond Bouyer « Les Expositions in *Le Bulletin ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, n° 781, septembre – octobre 1931, p. 366). Participation à l'Exposition d'œuvres de *Céramistes Modernes 1890 –*

1930 organisée à Sèvres où il présente sept œuvres dont *Le Sabotier et Retour du marché* (René Chavance, *Exposition d'œuvres de Céramistes Modernes 1890 – 1930*, 1931, p. 19).

- 1932 Présentation de plusieurs tableaux lors du congrès régionaliste de Saint-Nazaire (Anonyme, « Après le congrès régionaliste » in *Ouest-éclair*, n° 13092, daté du samedi 10 septembre 1932, p. 5).
- 1933 Participation au Salon des artistes décorateurs (Gaston Varenne, « Le XXIII^{ième} Salon des artistes décorateurs » in *Art et Décoration*, 1933, p. 197).
- 1937 Participation à l'Exposition internationale des arts et des techniques de 1937 de Paris dans la catégorie peintre, il décore notamment trois frontons du Pavillon de la Bretagne (Paul Guyot, « Le Pavillon de la Bretagne à l'Exposition de 1937 » in *Ouest-éclair*, n° 14917, daté du dimanche 12 septembre 1937, pp. 4 – 5). Ces décorations seront ensuite reproduites sur des carreaux de faïence par Henri Le Phiez et serviront à orner la façade de la faïencerie Henriot mais firent avant la part de vives critiques de la part de Paul Guyot selon qui, « Rares sont [en Bretagne] les décorations polychromes extérieures – surtout à personnages – [...] Quoi de plus sensible aux couleurs du temps – la vraie parure de la maison – que le crépis blanc uni, où le soleil et l'ombre creusent et rendent évidentes les dimensions fixées par l'architecte. Adroite, harmonieuse, pleine de qualité en elle-même, la fresque de Méheut encombre cependant ces triangles, plaque sur eux une gaîté factice de fond d'assiette. » (Paul Guyot, « Le Pavillon de la Bretagne à l'Exposition de 1937 » in *Ouest-éclair*, n° 14917, daté du dimanche 12 septembre 1937, p. 5).

❖ Œuvres :

- 1922 Méheut réalise le *Service de la mer* exposé la même année à Rennes lors de l'exposition régionale des arts appliqués qui comprend soixante-seize pièces.
- 1925 Méheut présente lors de l'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes le *Service de la Galette*.
- *Saltimbanques et leurs ours au repos* dont un exemplaire en terre chamotée sera réalisé à la Manufacture Nationale de Sèvres et un autre en faïence blanche chez Henriot.

❖ Indications bibliographiques :

- Léandre Vaillat, « Mathurin Méheut » in *L'Art et les vivants*, 1913, pp. 259 – 267.
- Louis-Charles Watelin, « La renaissance de la céramique en Bretagne » in *L'Art et les artistes*, février 1926, pp. 131 – 134.
- « Mathurin Méheut » in *La Bretagne Touristique*. Revue illustrée des intérêts Bretons, n° 81, daté du 15 décembre 1928.
- Marcel Valotaire, *La céramique française moderne*, 1930, p. 44.
- Denise Delouche, Denise De Stoop et Patrick Le Triec, *Mathurin Meheut*, Douarnenez, Le Chasse-Marée, Ar Men, 2004, 75 p.
- Théallet et Verlingue, *Encyclopédie des Céramiques de Quimper. Faiences – Grès – Terres vernissées, Tome IV : le XX siècle*, 2007, pp. 129 – 160.
- **Robert Micheau-Vernez**. Brest 1907 – Le Croizic 1989. (Manufacture de la Grande Maison dite H.B. et Manufacture Henriot).

•

❖ Indications biographiques :

- 1926 Micheau-Vernez suit les cours du soir de l'Ecole des beaux-arts de Brest.
- Septembre 1926 – juin 1928 Inscription à l'Ecole des beaux-arts de Nantes où il suit l'enseignement du peintre Emile Simon (1890 – 1976).
- Septembre 1928 – Juin 1930 Inscription à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts où il suit l'enseignement de Lucien Simon (1861 – 1941) tout en travaillant également dans l'atelier de Maurice Denis.
- 1930 Adhésion au Seiz Breur sur les insistances de Creston.
- Vers 1930, début de sa collaboration avec Henriot. Micheau-Vernez élaborera ainsi pour la faïencerie de Locmaria plus de 140 sculptures et quelques plats.
- Micheau-Vernez est nommé vice-président du comité d'organisation du XXIIIe Congrès des Bleun Brug. Il crée, en outre, l'affiche et la couverture du programme (Anonyme, « Le XXIII^{ième} Congrès des Bleun Brug à Pont-l'Abbé (Finistère) » in *Ouest-éclair*, daté du lundi 4 septembre 1933, p. 5).

- 1937 Participation à l'Exposition des arts et Techniques dans la Vie moderne pour laquelle il guide le Comité de Vendée.

❖ Expositions :

- 1929 Première exposition à la galerie Saluden à Brest.
- 1930 Exposition à la galerie Saluden à Brest où il expose 13 assiettes réalisées en collaboration avec la faïencerie Henriot.
- 1931 Participation au Salon des Amis des Arts de Brest.
- 1932 Participation au Salon des Amis des Arts de Brest.
- 1933 Exposition avec la Manufacture Henriot à Pont-l'Abbé lors du XXIII^{ième} Congrès des Bleun Brug organisé à Brest par le Comité général des Fêtes brestoises.
- 1937 Présentation des œuvres de Micheau-Vernez dans les pavillons bretons et vendéens.

❖ Indications bibliographiques :

- Mikael Micheau-Vernez, Bernard Jules Verlingue, *Robert Micheau-Vernez, tradition et modernité*, Quimper, Musée de la Faïence de Quimper, 2004.
- Théallet et Verlingue, *Encyclopédie des Céramiques de Quimper. Faiences – Grès – Terres vernissées, Tome IV : le XX siècle*, 2007, pp. 162 – 181.
- Jean-Marc Michaud, *Robert Micheau-Vernez : 1907 – 1989*, liv-éditions, 2009.
- ***Louis-Henri Nicot***. Rennes 2 décembre 1878 – Paris 2 juillet 1944. (Manufacture Henriot).

❖ Indications biographiques :

- 1898 Nicot rentre à l'Ecole des beaux-arts de Rennes où il reçoit l'enseignement dispensé par Charles Lenoir, Gabriel Coquelin et Jules Ronsin.
- 1902 – 1909 Il poursuit son apprentissage artistique à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris et choisit l'atelier de sculpture alors dirigé par Falguière. Il suit l'enseignement de Lenoir, de Mercier et de Peter.

- 1903 Nicot commence la réalisation d'une longue série de buste de personnalités qu'il n'achèvera qu'en 1936.
- 1908 Nicot est promu au rang de sociétaire de la Société des Artistes Français.
- 1910 Il reçoit au Salon des Artistes Français et au Salon d'Automne des encouragements de l'Etat. Il commence à aborder une certaine thématique bretonne dont la première trace est un buste intitulé *Bretonne*.
- 1913 Nicot signe l'appel, le 1er juin, l'appel d'Yves Le Febvre lancé dans sa revue *La Pensée Bretonne*.
- 1922 Nicot devient professeur de l'Ecole des arts appliqués à l'industrie.
- 1924 Première collaboration, rendue possible par l'intermédiaire de Mathurin Méheut, avec la manufacture Henriot pour laquelle il réalise les groupes *Les trois commères*, *Vieille fumeuse de pipe*, *Vieille appuyée sur son baton*, *Annaïck Man goz ar Faouet* et *la Femme de Pont-Aven*. Plus d'une vingtaine de modèles furent ainsi édités.
- 1925 Exposition internationale des décoratifs industriels modernes où il décore la Pergola de la Douce France sur l'esplanade des Invalides. Œuvre consacrée à des personnages du cycle breton des romans des chevaliers de la Table Ronde. Il collabore également avec Quillivic, Reaud, Lenoir et Beaufiles pour réaliser le porche de l'hôtellerie du pavillon de Bretagne.
- 1926 Nicot rentre au Salon d'Automne.
- 1927 Présentation d'*Evangéline* au Salon d'Automne.
- 1933 Médaille d'or au Salon d'Automne pour sa version en granite bleu de son *Evangéline*.
- 1937 Exposition internationale des arts et des techniques où il présente le groupe en plâtre *La Bretagne entre Arthur et Merlin*.

❖ Expositions :

- 1911 Participation au Salon des Artistes Français où il présente un buste intitulé Bretonne. Exposition au Musée Galliera où il expose un groupe en grès *Commérages* qui fut par la suite édité par la faïencerie Henriot sous le nom des *Trois Commères*.
- 1914 Participation à la première exposition de « la Bretagne artistique » qui se tint à Paris à la galerie Guérault 3, rue Roquépin où il présente un buste de bretonne qui fut acheté par l'Etat pour le Musée des Beaux-Arts de Rennes (A. T., « Le moi artistique » in *L'Art et les Artistes*, 1914, p. 146).

- 1919 Participation au Salon de la Société Nationale (Arsène Alexandre, « L'Art en 1919. Exposition du Grand Palais » in *Le Figaro*, daté du dimanche 4 mai 1919, pp. 3 – 4).
- 1922 Exposition d'art appliqué de Rennes organisée par le Comité Régional des Arts Appliqués de Rennes du 16 au 30 avril sous le patronage de M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts (Anonyme, « L'Actualité. L'Echos des arts » in *L'Art et les Artistes*, 1922, p. 286).
- 1923 Participation à l'Exposition de l'Association artistique de Bretagne organisée à Rennes (Anonyme, « Rennes – artiste – L'Exposition de l'Association artistique de Bretagne » in *Le Rennais*, daté des 5 – 6 mai 1923).
- 1925 Lauréat dans la catégorie « Peintres Sculpteurs Décorateurs » lors de l'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Moderne de Paris (P. L., « La Bretagne aux Arts Décoratifs » in *Ouest-éclair*, n° 8820, daté du samedi 12 décembre 1925, p. 4).
- 1926 Participation avec la Manufacture Henriot à l'exposition bretonne de Janzé organisée par l'Union Régionaliste Bretonne (J. Gatier, « L'Exposition du Congrès » in *Bulletin de l'U.R.B.*, Redon, Imprimeries réunies A Bouteloup et Cie, 1926).
- 1927 Participation avec la Manufacture Henriot à l'exposition bretonne de Quintin organisée par l'Union Régionaliste Bretonne (Anonyme, « L'Exposition du Congrès » in *Bulletin de l'U.R.B.*, Redon, Imprimeries réunies A Bouteloup et Cie, 1928).
- 1928 Participation avec la Manufacture Henriot à l'exposition bretonne de Batz organisée par l'Union Régionaliste Bretonne (Anonyme, « L'Exposition du Congrès » in *Bulletin de l'U.R.B.*, Redon, Imprimeries réunies A Bouteloup et Cie, 1929).
- 1929 Participation au Salon d'Automne (P. L., « L'Actualité et la curiosité. A travers le Salon d'Automne » in *L'Art et les Artistes*, novembre 1929, pp. 64 – 66).
- 1930 Participation au Salon de la Société des Artistes Français (P. L., « L'Actualité et la Curiosité. A travers les Salons de 1930 » in *L'Art et les Artistes*, 1930, pp. 282 – 285). Participation à la 36^{ième} Exposition artistique de Rennes organisée par l'Association artistique de Bretagne.

- Exposition de Crozon du 1er au 8 septembre 1930 organisée lors du Congrès de l'U.R.B. (Anonyme, « L'Exposition de l'U.R.B. » in *Bulletin de l'U.R.B.*, Redon, Imprimeries Réunies, 1931).
- 1931 Participation au Salon des Artistes Français où il présente un buste (Michel Florisoone, « L'Actualité et la curiosité. A travers les Salons de 1931 » in *L'Art et les Artistes*, juin 1931, pp. 316 – 318). Participation à l'Exposition du Cinquantenaire de l'Ecole des beaux-arts de Rennes (Raymond Bouyer « Les Expositions in *Le Bulletin ancien et moderne*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, n° 781, septembre – octobre 1931, p. 366). Participation à l'exposition du Faouet du 19 au 31 septembre 1931 organisée lors du Congrès de l'U.R.B. (Anonyme, « L'Exposition de l'U.R.B. » in *Bulletin de l'U.R.B.*, Rennes, Imprimerie Provinciale de l'Ouest, 1932).
- 1934 Participation à une exposition intitulée « La Bretagne vue par les artistes » inauguré le 25 mai 1934 à la Galerie du Sylve, rue de Rivoli à Paris où il présente un *Torse de jeune fille* (P. L., « Un « salon breton » à Paris » in *Ouest-éclair*, daté du samedi 26 mai 1934, p. 4).
- 1935 Participation au Salon de la Société nationale des beaux-arts où il présente une *Jeune Fille au lévrier* (Guillaume Janneau, « Le Salon » in *Le Bulletin de l'art*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, n° 816, 1935, pp. 244 – 254). Participation au Salon des Artistes français où il présente un groupe intitulé *Vieille bretonne* (Roch Duchesne, « L'Actualité et la curiosité. A travers le Salon de 1935 » in *L'Art et les Artistes*, 1935, pp. 282 – 284). Participation au Salon d'Automne où il présente *Bulldogs* (Guillaume Janneau, « Le XXIV^{ième} Salon d'Automne » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1936, pp. 188 – 192).
- 1936 Participation à l'Exposition du Grand-Fougeray organisée du 25 au 31 août 1936 organisée lors du Congrès de l'U.R.B. (Anonyme, « L'Exposition du Congrès » in *Bulletin de l'U.R.B.*, Rennes, Imprimerie Provinciale de l'Ouest, 1937).
- 1937 Participation à l'Exposition internationale des arts et des techniques de 1937 de Paris dans la catégorie sculpteur où il expose dans le pavillon breton dans la salle de la Pensée un groupe figurant la « Bretagne Moderne » encadrée des personnages d'Arthur et de Merlin (Paul Guyot, « Le Pavillon de la Bretagne à l'Exposition de 1937 » in *Ouest-éclair*, n° 14917, daté du dimanche 12 septembre 1937, pp. 4 – 5 ; (F. Laurent, « Une grande journée régionaliste à l'Exposition. Le Pavillon de la Bretagne a été inaugurée hier » in *Ouest-éclair*, n° 14874, daté du samedi 31 juillet 1937, pp. 5 – 6 ; reprod. p. 5).

❖ Indications bibliographiques :

- H. F. « La vie artistique dans la province française. Rennes » in *L'Art et les artistes*, 1913, pp. 150 – 151.
- Maurice Facy, « Louis Nicot » in *La Pensée Bretonne*, n° 64, avril 1922.
- Anonyme, « Un sculpteur d'Ile et Villaine : Louis Nicot » in *La vie rennaise*, daté du 23 septembre 1923.
- H.L.P., « Les faïences de Quimper et le renouveau artistique » in *Le Courrier du Finistère*, n° 2343, daté du 10 janvier 1925.
- Louis-Charles Watelin, « La renaissance de la céramique en Bretagne » in *L'Art et les artistes*, février 1926, pp. 131 – 134.
- Louis Beaufrère, « Chez Louis Nicot » in *La Bretagne à Paris*, daté du 30 janvier 1926.
- L. Mirande, « Le Statuaire Louis Nicot » in *La Bretagne à Paris*, daté du 23 janvier 1926.
- Octave-Louis Aubert, « L'industrie bretonne : la faïencerie à Quimper » in *La Bretagne Touristique*, n° 75, daté du 15 juin 1928.
- E. Lemé, « Le sculpteur Louis Nicot » in *Bretagne Touristique*, n° 83, daté du 15 février 1929.
- H. Coutant, « Dans l'atelier du sculpteur Louis Nicot » in *Ouest-éclair*, daté du 1er juin 1931.
- Charles Chassé, « Le visage des Pays de France vu par nos artistes. I. La Bretagne » in *L'Art et les artistes*, octobre 1933, pp. 50 – 59.
- Anonyme, « Louis Nicot » in *Bretagne*, n° 108, mars – avril 1933.
- Gallus, « L'œuvre de Louis Nicot » in *La Bretagne à Paris*, n° 6, daté du 11 février 1933.
- Édouard Henri Georges Toudouze (dit Georges-Gustave Toudouze), « La vie bretonne d'après la statuette moderne » in *L'Illustration*, n° 4717, daté du 29 juillet 1933.
- Auguste Dupouy, « Louis Nicot. Sculpteur breton » in *L'Art et les artistes*, 1934, pp. 270 – 274.
- E. Lemé, « Le sculpteur Louis Nicot » in *Bretagne*, n° 122, mars 1935.
- Anonyme, « L'Exposition artistique bretonne » in *La Bretagne à Paris*, daté du 26 février 1938.

- Théallet et Verlingue, *Encyclopédie des Céramiques de Quimper. Faiences – Grès – Terres vernissées, Tome IV : le XX siècle*, 2007, pp. 207 – 213.

• **Jacques Pohier**. Ancenis 12 décembre 1871 – Ancenis 27 mars 1951. (Manufacture Henriot).

❖ Indications biographiques :

- 1905 Pohier fonde et dirige la revue mensuelle *Le Pays Gallo* qui par la suite devient *Le Pays d'Arvor*.

- 1908 Début de sa collaboration avec Henriot qui s'acheva l'année suivante. La même année, Pohier est nommé président de la section des beaux-arts de l'Union Régionaliste Bretonne. Jules Henriot en est le secrétaire. De la collaboration avec la faïencerie de Locmaria naquirent une série de décor de saints bretons, trois modèles d'assiettes pour l'U.R.B., des illustrations de quelques chansons de Botrel inspirées des cartes postales d'Harmonic et deux modèles de jardinières. Pohier et Henriot voulaient ainsi donner « un enseignement national breton, en rappelant par la vue journalière du dessin qui les décore, une légende des saints qui ont évangélisé et défriché notre petite patrie, un des personnages qui ont illustré et créé la Bretagne, un château célébré dans les fastes de notre histoire, un des événements historiques les plus importants, une des chansons les plus populaires de nos bardes anciens ou modernes, ou encore faire connaître à ceux qui ignorent l'U.R.B. dont la mission est de développer, par le réveil du sentiment breton toutes les formes de l'activité bretonne. » (Jacques Pohier et Jules Henriot in *Le Pays Breton 1909* in Théallet et Verlingue 2007, p. 234

- Il réalise les illustrations de l'ouvrage *Joachim du Bellay et la Bretagne angevine* de Léon Séché publié par P. Lechevalier en 1900.

- 1910 Pohier est nommé barde à l'occasion du gorsed de Nantes qui se déroula les 31 juillet et 1er août.

- 1919 Pohier devient maire d'Ancennis.

❖ Expositions :

- 1909 Participation à l'Exposition de propagande artistique organisée à Brest par l'U.R.B. Le journal relata à ce propos : « C'est ainsi que nous voyons des assiettes dont les sujets sont dûs au talent du jeune et sympathique maître nantais, Jacques Pohier. MM. Henriot et Pohier, ont eu la bonne inspiration de placer, pour ainsi dire leurs produits sous l'égide de l'U.R.B. Les pièces qu'ils nous présentent sont timbrées en effet des armes de l'Union qui sont comme on le sait de Bretagne plein à la croix de SaintAndré de sinople, chargée du mot : Breiz inscrit dans chaque branche de la croix. On voit avec plaisir, sous l'impulsion de l'Union, la Bretagne entrer enfin dans la marche en avant, dans le domaine du pratique en se servant de ses propres forces. » (Jules Henriot *in Le Pays Breton*, daté du 1er août 1909).
- 1910 Participation à l'Exposition de Nantes *La Bretagne à travers les Ages* où il présente des pièces réalisées avec Henriot.

❖ Indications bibliographiques :

- Anonyme, « Coup d'œil rétrospectif sur une Exposition artistique et régionale » *in L'Arvor*, n° 17, daté du 2 octobre 1908.
- Jules Henriot, « L'Exposition bretonne » *in Le Pays Breton*, n° 133, 1er août 1909.
- Correspondance de Jacques Pohier à Jules Henriot 1908 – 1910. Musée de la Faïence de Quimper.
- Théallet et Verlingue, *Encyclopédie des Céramiques de Quimper. Faiences – Grès – Terres vernissées, Tome IV : le XX siècle*, 2007, pp. 234 – 241.
- **René Quillivic**. 13 mai 1879 Plouhinec – 10 avril 1969 Paris. (Manufacture de la Grande Maison dite H.B.).

❖ Indications biographiques :

- 1891 Mousse sur le bateau paternel.

- 1896 après un naufrage, Quillivic rentre en apprentissage chez un menuisier à Plouhinec et dont certains qu'il réalisa alors furent vendus lors de dispersion du mobilier du château de Keredel à Plouhinec en 1920.
- 1899 Quillivic débute son tour de France (compagnonnage) qu'il termine l'année suivante sur les chantiers de l'Exposition universelle de Paris.
- 1903 Quillivic, devenu charpentier à Paris, suit, à partir du 7 mars, les cours du soir à l'Ecole Nationale des Arts Décoratifs notamment les cours de dessin de Charrier ainsi que ceux de l'Ecole Boule. Charrier lui ouvre les portes de l'Ecole nationale des Beaux-Arts.
- 15 juin 1903 Il rentre dans l'atelier du sculpteur Antonin Mercié (1845 – 1916). Georges Le Bail, député puis sénateur du Finistère et maire de Plozenet, lui obtient une bourse annuelle de 1200 francs du département du Finistère.
- 1905 Participation au Salon des Artistes Français où il présente le bronze *Portrait de ma mère* et un plâtre *Veuve d'Audierne*.
- 1907 le plâtre *Fumeuses de Plozenet* obtient une mention honorable au Salon des Artistes Français. Première exposition au Salon des Indépendants (René Blum, « René Quillivic Sculpteur » in *Art et Décoration*, janvier 1910, p. 34).
- 1908 Présentation du bronze *Les Binious* et sa *Brodeuse de Pont-l'Abbé* au Salon des Indépendants acheté par Edmond de Rothschild. Quillivic obtient une seconde médaille et une bourse de voyage. Il part donc pour l'Italie (René Blum, « René Quillivic Sculpteur » in *Art et Décoration*, janvier 1910, p. 34).
- 1909 Exposition à la Galerie Bernheim jeune où il présente 47 sculptures, 28 peintures, des dessins et deux céramiques dont *La Rusée, La Morveuse, La Timide, La Petite Chaite, La Pensive, L'Etonnée, La Bouffie, Puberté, La Vierge d'Audierne*.
- 1909 Réalisation de la Mendiante et la Timide, buste en marbre conservé au Musée de Quimper ainsi que *Jeune Fille de Plouhinec* et un *Jeune Bigouden*.
- 1909, à la suite de son départ de l'Ecole des Beaux-Arts, premier contact avec l'une des deux faïenceries quimpéroises. L'exposition de la Galerie Bernheim jeune mentionne ainsi deux œuvres céramique : un « Buste décoratif » et « Mélancolie » en « grès de Quimper » sans autre mention mais selon Joseph Henriot, fils de Jules, ces pièces auraient été très probablement réalisées dans leur atelier/.
- 1910 et 1912 Achat de l'Etat (Anonyme, « Chronique » in *Art et Décoration*, août 1912, p. 6).

- 1911 Quillivic devient sociétaire du Salon d'Automne. Il revient au travail du bois et réalise notamment ses premiers bois gravés.
- 1911 contact avec la Manufacture Henriot par l'entremise du peintre Maxime Maufra, membre avec Jules Henriot de l'Union régionaliste bretonne.
- 1912 Quillivic reçoit le grade d'Ovate dans la Société des Druides et signe *Barz Men Kalled* ce qui signifie *le barde de la pierre dure*.
- 1913 Démission des Artistes Français, collaboration avec le sculpteur Albert Bartholomé pour le monument du cimetière du Père Lachaise à Paris. Il expose *Bretonnes pleurant les marins du Liberté*.
- 17 juin 1914 Quillivic obtient le prix Madagascar des bureaux réunis de la Société des Artistes Français, de la Société Nationale des beaux-arts et de la Société coloniale des Artistes Français (*in Bulletin périodique de la Société des Artistes Français*, 1914, p. 196).
- 1914 Quillivic devient sociétaire de la Société Nationale des beaux-arts, il y restera jusqu'en 1963 (Anonyme, « Chronique » *in Art et Décoration*, juillet 1914, p. 5).
- 1914 – 1918 Mobilisé jusqu'en 1918, tombé malade il devient mouleur de prothèse orthopédique. Officier de la Légion d'Honneur (*Le Temps*, daté du jeudi 19 février 1919, p. 2).
- 1919 Mariage avec Alphonsine Pecoul de Carpentras, naissance de Marie-EdwËt en 1920 et René en 1925.
- 1919 A la demande du céramiste Pierre Roche une mission lui est confiée dans le Finistère afin de mener une action commémorative, le but de Roche était alors de conjuguer « provincialisme et commémoration ».
- 1919 Commande des premiers monuments aux morts grâce à Bartholmé notamment celui élevé à la mémoire d'Henri de Polignac à Pont-Scorf.
- 1920 Quillivic rentre à la Société de Gravure sur bois et publie une grande partie de ses bois dans *Le Nouvel Imagier de la gravure sur bois*.
- 1920 Commande du M. de Guébriand maire de Saint-Pol-de-Léon pour un monument aux morts.
- 1921 Quillivic reçoit sept commandes de monuments aux morts.
- 1922 Quillivic reçoit six nouvelles commandes de monuments aux morts.
- 1923 Première édition d'objets et de figures en faïence de Quimper par la Grande Maison.
- 1924 Quillivic est élevé au rang de Peintre de la Marine.

- 1924 Reprise de contact avec Jules Verlingue. Il obtient alors un atelier personnel dans les combles de l'usine.
- 22 mai 1924 dépôt de la marque « Armorique rustique Quillivic HB Quimper » qui va être utilisée pour l'édition de plats et d'objets décoratifs tandis que les créations tenant de la sculpture (bustes, portraits et statuettes) reçoivent la marque « Quillivic HB Quimper ».
- 1925 Quillivic réalise le premier catalogue de la manufacture HB dans lequel figure *l'Homme de Plozevet* et la *Femme de Fouesnant* et remet la légion d'honneur à Jules Verlingue.
- 1925 Collaboration avec la manufacture de Sèvres.
- 1926 Quillivic est élevé au rang d'Officier de la Légion d'honneur (*Le Figaro*, daté du 23 janvier 1926, n° 23, p. 6).
- 1827 Création du Monument aux Marins disparus de la Pointe Saint-Mathieu dans le Finistère.
- 1929 Membre du comité de patronage d'une exposition d'art breton à Amiens (Anonyme, « Une Exposition d'art breton à Amiens » in *Ouest-éclair*, daté du 31 décembre 1929, p. 4).
- 1932 Quillivic devient membre du jury de la fondation Blumenthal aux côtés de Jean Boucher (lui-aussi élève de l'Ecole des beaux-arts de Rennes, Dampt, de Despiau, de Landowski, d'Aristide Maillol (*Le Temps*, daté du mercredi 1^{er} juin 1932, p. 4).
- 1933 Membre du jury de la section sculpture du Salon de la Société nationale des beaux-arts.
- 1937 Commande pour l'Exposition internationale pour le Pavillon des Chemins de fer : *L'Appel aux Bretons* qui ne sera pas retenue (acquis par Musée des Beaux-Arts de Quimper en 1990).
- 1938 Commande du monument à Charcot après la disparition du *Pourquoi pas ?* en 1936. Achat réalisé en 1939 par l'Etat.
- 1939 Réalisation de la stèle à Laennec pour le square de la Charité à Paris, posée en 1941. Commande du monument à Laennec pour la ville de Quimper.

❖ Expositions :

- 1907 Première exposition au Salon de la Société des Artistes Français où il présente une frise décorative en bois et les *Fumeurs de Plozevet*, œuvre pour laquelle il reçoit

une mention honorable (Léon de Saint-Valéry, « Les La Sculpture à la Société des Artistes Français in *La Revue des Beaux-Arts*, daté du dimanche 23 juin 1907, pp. 2 – 3 ; *Le Temps*, daté du jeudi 30 mai 1907, p. 3 ; Charles Kunstler, « Les arts. Le Salon » in *Ric et Rac. Grand Hebdomadaire pour tous*, daté du samedi 7 mai 1907, p. 5 ; *Le Figaro*, daté du 29 mai 1907, n° 148, p. 4).

- 1908 Participation au Salon de la Société des Artistes Français où il présente Brodeuses (Raymond Bouyer, « Les Salons de 1908 » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1908, pp. 413 – 439).
- 24 septembre – 4 décembre 1909 Exposition personnelle à la Galerie Bernheim Jeune où Quillivic présente quarante-sept sculptures, vingt-huit peintures et dessins et deux céramiques. M. Dujardin-Beauty, sous-secrétaire d'Etat, fit l'acquisition pour l'Etat d'un buste en marbre figurant une tête d'enfant (Léon de Saint-Valéry, « Les idées, Les sensations, les formes. Le type de race et d'expression » in *La Revue des Beaux-Arts*, n° 130, daté du dimanche 5 décembre 1909, pp. 2 – 3 ; Thiébaud-Sisson, « Choses d'art. L'Exposition Quillivic » in *Le Temps*, daté du 27 novembre 1909, p. 2 ; *Le Temps*, daté du mardi 25 novembre 1909, p. 4 ; Arsène Alexandre, « La Vie Artistique. Les Expositions » in *Le Figaro*, daté du jeudi 25 novembre 1909, n° 329, p. 5). Participation au Salon des Artistes Français où il présente *Les Joueurs de Biniou* (Paul Vitry, « La Sculpture aux Salons » in *Art et Décoration*, 1909, pp. 21 – 36 ; Raymond Bouyer « Les Salons de 1909 » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1909, pp. 39 – 48).
- 1910 Participation au Salon de la Société nationale où il présente deux bronzes représentant des bigoudènes (Henri Bidou, « Les Salons de 1910 » in *La Gazette des Beaux-Arts*, 1910, pp. 26 – 50 ; Raymond Bouyer, « Les Salons de 1910 » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1910, pp. 419 – 436). Participation au Salon d'Automne (Louis Vauxcelles, « Le Salon d'Automne » in *Touche à tout*, n° 10, octobre 1910, pp. 453 – 459). Participation au Salon des Indépendants (Arsène Alexandre, « La Vie Artistique. Les Indépendants » in *Le Figaro*, daté du jeudi 17 mai 1910, n° 76, pp. 4 – 5).
- 1911 Exposition à la galerie Durand-Ruel (Thiébaud-Sisson, « Choses d'art. La Société Moderne » in *Le Temps*, daté du vendredi 24 février 1911, p. 2). Participation au Salon des Orientalistes organisé par la Société des orientalistes français (Thiébaud-Sisson, « Choses d'art » in *Le Temps*, daté du 7 février 1911, p. 2). Participation au Salon d'Automne (Arsène Alexandre, « Le Salon d'Automne » in *Le Figaro*, daté du samedi

- 30 septembre 1911, n° 273, pp. 3 – 4). Participation au Salon des Artistes français (Arsène Alexandre, « Les Salons de 1911. Société des Artistes Français » in *Le Figaro*, daté du samedi 29 avril 1911, n° 119, pp. 3 – 4).
- 1912 Participation au Salon de la Société nationale des beaux-arts (Léon Rosenthal, « Les Salons de 1912 » in *La Gazette des Beaux-Arts*, 1912, pp. 35 – 62), au Salon des Artistes Français dans lequel l'Etat lui achète *Pointe du raz* (*Le Temps*, daté du jeudi 11 juillet 1912, p. 6 ; Jean de Paris, « Salon des Artistes Français » in *Le Figaro*, daté du jeudi 11 juillet 1912, n° 193, p. 5 ; Arsène Alexandre, « Les Salons de 1912. Société des Artistes Français » in *Le Figaro*, daté du mercredi 12 mai 1912, n° 122, pp. 3 – 4.) ainsi qu'au Salon des Indépendants (Léon Rosenthal, « Les Salons de 1912 » in *La Gazette des Beaux-Arts*, 1912, pp. 315 – 370). Participation au Salon d'Automne où il présente *La Vague* (F. N., « Le Mois Artistique. Salon d'Automne » in *L'Art et les Artistes*, 1912, pp. 86 – 89). Participation à l'Exposition de la Société Moderne à la galerie Durand-Ruel (Arsène Alexandre, « La Vie Artistique » in *Le Figaro*, daté du 13 février 1912, n° 44, p. 4 ; Anonyme, « Le mois artistiques » in *L'Art et les Artistes*, 1912, pp. 40 – 41.).
 - 1913 Participation à l'Exposition l'Art du jardin organisée par l'Union Centrale des Arts Décoratifs et la Société des Amateurs de Jardin dans les jardins de Bagatelle où il présente quatre petits termes (L'exposition avait été organisée en trois parties, la première était composée d'une rétrospective de gravures, de peintures, de tapisseries, d'objets d'art se rapportant à l'art des jardins, la seconde présentant au Pavillon de Bagatelle une exposition de peintures modernes représentant des fleurs et des jardins et la dernière se rapportant aux sculptures, aux kiosques en plain air dans les jardins de Bagatelle (Léandre Vaillat, « L'Art décoratif. L'Art des jardins à Bagatelle » in *L'Art vivant*, 1913, pp. 230 – 233 ; Gabriel Mourey, « L'Art du jardin à Bagatelle » in *Art et Décoration*, juillet 1913, pp. 6 – 12, reprod. p. 8 ; J.C.N.F., « La Vie de Paris. Les Arts du Jardin à Bagatelle » in *Le Figaro*, daté du mercredi 28 février 1913, n° 59, p. 1). Participation au Salon des Artistes Français (Louis Hauteceur, « Les Salons de 1913 » in *La Gazette des Beaux-Arts*, 1913, pp. 32 – 52).
 - 1914 Participation au Salon de la Société nationale des beaux-arts où il présente *L'Ile de Sein, La Bretonne* et *Jeune Capeen* et obtient un Prix de peinture (Robert Hénard, « Société Nationale des Beaux-Arts XXIV^{ième} Exposition » in *La Renaissance Politique, Littéraire et Artistique*, n° 16, daté du 15 avril 1915, pp. 19 – 22 ; Thiébaud-Sisson, « Les Salons de 1914. Le Salon de la Société Nationale » in *Le Temps*, daté du

lundi 27 avril 1914, p. 4 ; *Le Temps*, daté du mercredi 20 juin 1914, p. 4 ; Arsène Alexandre, « Les Salons de 1924. Société Nationale des Beaux-Arts » in *Le Figaro*, daté du dimanche 12 avril 1914, n° 102, pp. 3 – 4 ; Léon Rosenthal, « Le Vernissage de la Nationale » in *L'Humanité*, daté du dimanche 12 avril 1914, n° 3647, p. 1).
 Projet de monument pour le chansonnier Prosper Proux (1811 – 1973) diligenté par un comité d'organisation constitué de trois sections formé par un comité d'initiative composé entre autre d'Anatole Le Braz, de Charles Le Bozic, d'un comité local et d'un comité d'honneur où l'on retrouve Jacques Pohier, Paul Sébillot et René Quillivic (« La Bretagne Littéraire A Prosper Roux » in *Ouest-éclair*, mercredi 22 octobre 1913, p. 8 ; *Ouest-éclair*, daté du dimanche 15 mars 1914 ; *Ouest-éclair*, daté du vendredi 29 mai 1914, p. 3). Le monument fut élevé en 1919 à Guerlesquin (*Le Temps*, lundi 22 septembre 1919, p. 2).

- 1914 Participation à la première exposition collective organisée par le groupe « Finistère » à Paris (Anonyme, « “Le Finistère” à Paris » in *Ouest-éclair*, daté du vendredi 1er mai 1914, p. 2).
- 1918 Participation au Salon réuni de la Société Nationale et de la Société des Artistes Français où il présente *Mère de Marin* et *Figure Bretonne* (Pierre Millen, « Le Salon de 1911 » in *La Gazette des Beaux-Arts*, 1918, pp. 198 – 220 ; Edouard Soulier, « Les Salons de 1918 » in *Revue Chrétienne*, 1918, pp. 292 – 301).
- Avril 1919 Exposition à la galerie Mignon-Massart à Nantes de gravures sur bois (P. Deltombe, « Le mois artistique » in *La Gerbe*, n° 7, avril 1919, première année, pp. 212 – 213). Exposition à Paris à la galerie Rosemberg avec la Société Moderne (Arsène Alexandre, « La vie artistique » in *Le Figaro*, daté du mardi 18 février 1919, n° 49, p. 2). Exposition à la galerie Manzi-Joyant à Paris (*Le Figaro*, daté du dimanche 6 avril 1919, n° 96, p. 4). Participation au Salon de la Société Nationale (Arsène Alexandre, « L'Art en 1919. Exposition du Grand Palais » in *Le Figaro*, daté du dimanche 4 mai 1919, pp. 3 – 4). Salon d'Automne (Claude Roger-Marx, « Le Salon d'Automne » in *L'Humanité*, daté du lundi 9 novembre 1919, n° 5677, p. 2).
- 1920 Salon d'Automne où il présente une *Bretonne* (Paul Vitry, « La sculpture aux Salons » in *Art et décoration*, 1920, pp. 173 – 184, reprod. p. 180 ; Louis Hauteceur, « Au Salon d'Automne » in *Art et Décoration*, 1920, pp. 130 – 140 ; Etienne Bricon, « Les Salons de 1920 » in *La Gazette des Beaux-Arts*, 1920, pp. 319 – 350 ; Arsène Alexandre, « Au Salon d'Automne » in *Le Figaro*, daté du jeudi 14 octobre 1920, n° 287, p. 1). Participation au Salon de la Société Nationale des beaux-arts (Arsène

- Alexandre, « Les Salons de 1920. Société Nationale des Beaux-Arts » in *Le Figaro*, daté du mercredi 14 avril 1920, n° 105, p. 3).
- 1921 Participation au Salon de la Société nationale des beaux-arts où il présente *Veuve de Scaer* (Arsène Alexandre, « La Bretagne aux Salons. La Société Nationale des Beaux-Arts » in *Ouest-éclair*, daté du lundi 9 mai 1921, p. 1 ; Louis Gillet, « Les Salons de 1921 » in *La Gazette des Beaux-Arts*, 1921, pp. 278 – 298) et au Salon d'Automne (René Schneider, « Le Salon d'Automne et l'avenir des arts décoratifs modernes » in *La Revue de Paris*, novembre – décembre 1921, pp. 339 – 363 ; Arsène Alexandre, « Les Salons de 1921. Société Nationale des Beaux-Arts » in *Le Figaro*, daté du mercredi 13 avril 1921, n° 103, p. 3).
 - 1922 Salon d'automne où il présente *La Glèbe, L'Ame bretonne, La Fontaine de Vivianne, Bretonne de Fouesnant, Dahu la fille du roi Grahon*. Quillivic livre en mai pour le Salon de la Société nationale des beaux-arts une statue en granit représentant la « mère d'un jeune soldat de Port-Croix mort à la guerre » (*Gazette des Beaux-Arts*, 1922, p. 406 ; Raymond Bouyer, « Les Salons de 1922. III La Sculpture aux Salons » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, n° 237, juin 1922, pp. 53 – 58). Participation à la deuxième exposition de la Société de gravure sur bois originale au Musée des arts décoratifs (Thiébaud-Sisson, « Art et curiosité. Au Musée des Arts décoratifs. La gravure sur bois originale » in *Le Temps*, daté du mardi du 10 janvier 1922, p. 3).
 - 1923 Salon de la Société Nationale des beaux-arts où il expose *Bretonnes* (Edouard Sarradin, « Les Salons de 1923 » in *La Gazette des Beaux-Arts*, 1923, pp. 343 – 366). Exposition de gravures sur bois aux côtés de Mathurin Méheut à la Galerie Le Nouvel Essor à Paris 40, rue des Saints-Pères du 25 octobre au 11 novembre (« Chronique » in *Art et Décoration*, octobre 1923, p. 7). Participation au Salon des Tuileries où il présente *Jeune Fille de Douarnenez* et *Jeune Fille de Pont-l'Abbé* (Guy de Montgaillard, « Le Salon des Tuileries » in *La Rampe*, daté du 27 mai 1923, n° 334, p. 16).
 - 1924 Participation au Salon d'Automne où il présente une sculpture dans *la Salle XVIII* (Louis Hautecoeur, « Le Salon d'Automne » in *La Gazette des Beaux-Arts*, 1924, pp. 334 – 352 ; Thiébaud-Sisson, « Le Salon d'Automne. La Peinture » in *Le Temps*, daté du samedi 1er novembre 1924, p. 3).
 - 1925 Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes. Il expose dans la classe III des bois gravés et classe XI des céramiques dont une bretonne en pied tenant une jatte de beurre réalisée depuis peu dans les ateliers de la Manufacture

de Sèvres. Il expose également au sein du Pavillon breton où il présente des créations fruits de sa collaboration avec Jules Henriot dont notamment un pichet en faïence (Anonyme, « Le côté régional de l'Exposition des arts décoratifs » *in Ouest-éclair*, daté du 18 novembre 1925, p. 2 ; Louis-Charles Watelin, « La renaissance de la céramique en Bretagne » *in L'Art et les Artistes*, février 1926, pp. 131 – 134 ; reprod. p. 131). Participation au Salon des Tuileries (Gaston Varenne, « Les Salons de 1925 » *in La Gazette des Beaux-Arts*, 1925, pp. 19 – 47). Exposition à la galerie Durand-Ruel avec la Société Moderne (Anonyme, « Chroniques d'Art Moderne » *in La Revue des Beaux-Arts*, daté du 15 février 1925, n° 426, p. 4). Participation au treizième Salon de la Société Moderne organisée à la galerie Durand-Ruel, avenue de Friedland à Paris (Thiébaud-Sisson, « Art et Curiosité. La Société Moderne » *in Le Temps*, daté du vendredi 6 février 1925).

- 1926 Exposition Quillivic à la Faïencerie Verlingue/Bolloré dans laquelle sont présentés de nombreux bronzes, bois gravés, peintures et grès dont écuelle bardique, pichet du roi Gradlon, vase de Saint-Guérolé, coupe de Merlin, pot à tabac de Jean Bart. Participation au Salon de la Société Nationale des beaux-arts (Arsène Alexandre, « Le Salon du Palais de bois » *in Le Figaro*, daté du dimanche 23 mai 1926, p. 4). Exposition chez Carré, Faubourg Saint-Honoré à Paris (*Le Figaro*, daté du dimanche 20 juin 1926, n° 171, p. 7).
- 1927 Salon d'Automne où il expose *Visitation*.
- 1928 Salon de la Société nationale des beaux-arts où il expose sa maquette du calvaire du Sacré-Cœur (René-Jean, « La sculpture aux Salons » *in La Gazette des Beaux-Arts*, 1928, pp. 357 – 358 ; reprod. *in Ouest-éclair*, daté du 8 janvier 1929, p. 1).
- 1929 Salon d'Automne où il présente les maquettes des statues du pont de Plougastel, futur pont Albert Louppe reliant la commune de Plougastel-Daoulas à celle de Relecq-Kerhuon. Exposition d'Art Breton de Douarnenez où il présente des vases d'inspiration celtique.
- 1930 Participation au Salon de la Société Nationale (P. L., « L'Actualité et la curiosité. A travers les Salons de 1930 » *in L'Art et les Artistes*, 1930, pp. 282 – 285).
- 1931 Participation au Salon de la Société nationale des beaux-arts où il présente une Petite bretonne, Visitation et un Tronc pour les pêcheurs (Raymond Bouyer, « Les Expositions. Le Salon de 1931 » *in Le Bulletin de l'art*, juillet – août 1931, n° 780, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, pp. 297 – 320 ; Michel Florisoone, « L'Actualité et la curiosité. A travers les Salons de 1931 » *in L'Art et les*

Artistes, juin 1931, pp. 316 – 318 ; Thiébaud-Sisson, « Les Salons de 1931. Le Salon de la Société Nationale » in *Le Temps*, daté du mercredi 13 mai 1931, p. 4).

- 1933 Exposition avec la Manufacture Henriot à Pont-l'Abbé lors du XXIII^{ième} Congrès des Bleun Brug (Anonyme, « Le XXIII^e Congrès des Bleun Brug à Pont-l'Abbé (Finistère) » in *Ouest-éclair*, lundi 4 septembre 1933, p. 5). Participation au Salon de la Société nationale des beaux-arts (Thiébaud-Sisson, « Le Salon de 1933. La Sculpture. Salon de la Société nationale des beaux-arts » in *Le Temps*, daté du mercredi 4 juin 1933, p. 4).
- 1934 Participation au Salon de la Société nationale des beaux-arts (Guillaume Janneau, « Les Salons » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, juin 1934, n° 354, pp. 32 – 48). Exposition au Musée de Carpentras avec son épouse du 25 mars au 10 juillet (in *Le Bulletin de l'art*, mai 1934, n° 806, pp. 190 – 191).
- 1935 Participation au Salon de la Société nationale des beaux-arts où il présente deux sculptures figurant des bretonnes (Guillaume Janneau, « Le Salon » in *Le Bulletin de l'art*, supplément de *La Revue de l'art ancien et moderne*, n° 816, 1935, pp. 244 – 254).
- 1936 Participation au Salon de la Société nationale des beaux-arts où il présente trois sculptures (Guillaume Janneau, « Les Salons » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1936, pp. 279 – 290 ; René Jean, « A la Société Nationale » in *Le Temps*, daté du jeudi 7 mai 1930, p. 4) ainsi qu'au Salon d'Automne (Guillaume Janneau, « Le XXIV^{ième} Salon d'Automne » in *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1936, pp. 188 – 192. Charles Fegdal, « La Sculpture au Salon d'Automne » in *La Semaine à Paris*, semaine du 30 octobre au 11 novembre 1936, n° 783, p. 46).
- 1946 Exposition de céramiques à la Galerie Saluden à Quimper.

❖ Œuvres :

- 1913 Présentation de *Bretonnes* au Salon des Artistes Français de 1913.
- 1919 Inauguration du monument aux morts à Pont-Scorff dont l'initiative de l'édification revient à la Princesse Henri de Polignac qui souhaitait rendre hommage à son époux tué le 25 septembre 1915 à Auberive en Champagne. Réalisé à la suite de la collaboration de l'architecte finistérien Charles Chaussepied et de René Quillivic et mis en œuvre par l'entrepreneur et sculpteur Donnart de Landerneau.

- 21 mars 1920 Inauguration du monument aux morts de Saint-Pol-de-Léon, réalisé de concert avec l'architecte Charles Chaussepied et dont l'édification avait été décidée dès le 8 septembre 1914. Inspiré du thème du gisant bourguignon, il est constitué d'une dalle portée par quatre femmes en costumes locaux supportant un soldat agonisant (Maurice Facy, « L'Art régional et nos morts » in *Ouest-éclair*, 19 mai 1920, p. 3).
- 1922 Réalisation du monument aux morts de Pont-Croix et de Plogastel-Saint-Germain.
- 1922 Création du vase de Saint Corentin.
- 1925 Création de plusieurs pièces dans les ateliers de la Manufacture nationale de Sèvres dont le buste d'une bretonne qui sera par la suite éditée par HB sous le numéro d'édition 750.
- 1925 – 1936 Il réalise dans les fours de Sèvres 33 pièces, 10 en grès et 23 en terre cuite.
- 12 juin 1927 Inauguration du monument aux morts aux marins victimes de la guerre à la Pointe Saint-Mathieu à Plougonvelin (Anonyme, « Hier a à la Pointe Saint-Mathieu a été inauguré le monument aux morts aux marins victimes de la guerre » in *Ouest-éclair*, 13 juin 1927, p. 3 ; *Le Temps*, daté du mardi 7 juin 1927, p. 3).

❖ Indications bibliographiques :

- René Blum, « René Quillivic Sculpteur » in *Art et Décoration*, janvier 1910, pp. 31 – 36.
- Louis-Charles Watelin, « La renaissance de la céramique en Bretagne » in *L'Art et les artistes*, février 1926, pp. 131 – 134.
- Jean Chabosseau, « René Quillivic et la sauvegarde de l'art breton » in *La Bretagne à Paris*, daté du 1^{er} juin 1929.
- Charles Chassé, « René Quillivic » in *L'Art et les Artistes*, 1930, pp. 79 – 88.
- Albert Le Bail, « René Quillivic » in *La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe*, 1933, pp. 9 – 11.
- Charles Chassé, « Le visage des Pays de France vu par nos artistes. I. La Bretagne » in *L'Art et les artistes*, octobre 1933, pp. 50 – 59.
- Sylvie Blottière-Derrien, *René Quillivic (1879 – 1969)*, thèse de troisième cycle, Université de Haute-Bretagne, Rennes II, 1986. (1).

- Claudine Béréchel et René Quillivic, *René Quillivic, céramiste*, Musée de la faïence, Quimper, 14 avril 1997 – 31 octobre 1997, Association des amis de la faïence, Quimper, 1997, 48 p.
- Antoine Lucas, « René Quillivic » in *La Revue de la céramique et du verre*, n° 97, novembre/décembre 1997, pp. 48 – 49.
- Théallet et Verlingue, *Encyclopédie des Céramiques de Quimper. Faiences – Grès – Terres vernissées, Tome IV : le XX siècle*, 2007, pp. 270 – 297.

- **Suzanne Ramié (née Douly)**. 15 janvier 1905 Lyon – 1974.

❖ Indications biographiques :

- 1922 – 1926 Elève à l'Ecole des beaux arts de Lyon où elle étudie la décoration et obtient le Prix Triennal du Ministère de l'Industrie.
- 1926 Dessinatrice pour la maison Gilet et Tahon de Lyon.
- 1936 Formation à la céramique auprès de Chiapello.
- 1938 Achat de la poterie Foucard-Jourdain et fondation de l'atelier Madoura à Vallauris créé par l'association des mots MA(ison)-DOU(ly)-RA(mié).
- 1952 la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie lui décerne une décoration.
- 1953 Suzanne Ramié est élevé au rang de Chevalier de la Légion d'Honneur.
- 1954 L'atelier Madoura obtient le Premier Prix de la Céramique décerné lors d'une exposition à la Galerie la Roue à Paris.

❖ Expositions :

- 1941 Première exposition à Cannes.
- 1946 Participation à l'Exposition de Néolium à Vallauris et au Salon de l'Imagerie à Paris.
- 1947 Première participation au Salon des Artistes Décorateurs et à l'*Exposition La Céramique française contemporaine* à Baden – Baden en avril (G.M.Z.F.O., direction de l'information et Direction de l'Education publique des Beaux Arts, *La céramique française contemporaine*, Trinkhalle, Baden – Baden, avril 1947, Edition Woldemar Klein, Baden – Baden, p. 27).

❖ Indications bibliographiques :

- René Derouille (red.), *Madoura hommage à Suzanne Ramié*, Palais Saint-Pierre, Musée des Beaux-Arts, Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1975, 32 p.
 - Yvonne Brunhammer et Guillemette Delaporte, *Les styles des années 1930 à 1950*, Paris, Les éditions de l'illustration, Baschet et Cie, coll. Les Grands Styles, 1987, p. 68.
 - *Suzanne Ramié, Atelier Madoura*, Musée Magnelli, Vallauris, 21 juin – 27 septembre 1998, Madoura Editeur, Vallauris, 1998.
- **Jorg Robin**. Nantes 12 juillet 1904 – Le Gâvre 14 août 1928. (Manufacture de la Grande Maison dite H.B.)

❖ Indications biographiques :

- 1918 Robin suit l'enseignement de l'Ecole des beaux-arts de Nantes.
- 1921 Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts.
- 1923 Membre fondateur des *Seiz Breur*.
- 1924 Première collaboration avec la manufacture HB.

❖ Expositions :

- 1924 Participation à l'Exposition *La Semaine bretonne à Paris* durant laquelle la faïencerie présente certaines de ses réalisations.
- 1925 Présentation de la *Paludière à la jède* et de *Femmes en prière* réalisées chez HB lors de l'Exposition des arts décoratifs et industriels de 1925 à Paris.
- 1927 Participation à l'Exposition de Saint-Nazaire.
- 1928 Participation à l'exposition bretonne de Batz organisée dans l'école libre de jeune fille par l'Union Régionaliste Bretonne avec la Manufacture Henriot.
- 1933 Exposition posthume avec la Manufacture Henriot à Pont-l'Abbé lors du XXIII^{ème} Congrès des Bleun Brug (Anonyme, « Le XXIII^{ème} Congrès des Bleun Brug à Pont-l'Abbé (Finistère) » in *Ouest-éclair*, daté du lundi 4 septembre 1933, p. 5).

Participation à l'Exposition de la Psalette à Nantes où il présente trois stations de chemin de croix (Anonyme, « L'Exposition d'art religieux de la Psalette » in *Ouest-éclair*, n° 13366, daté du dimanche 11 juin 1936, p. 6 ; Louis Lucas, « L'Exposition d'art religieux de la Psalette » in *Ouest-éclair*, n° 13438, daté du mardi 22 août 1933, pp. 4 – 5).

- 1938 Présentation de certaines de ses œuvres lors de l'exposition de l'Union des Artistes Bretons (*Unvaniez Seiz Breur*) inauguré le 3 novembre au 86, boulevard Montparnasse à Paris avec le barde Milbea et le groupe *Labour ha ka* spécialisé dans les chants et les danses de Cornouailles (P. L., « Le vernissage de l'Union des Artistes Bretons » in *Ouest-éclair*, n° 15335, daté du vendredi 5 novembre 1938, p. 4).

❖ Indications bibliographiques :

- Louis Beaufrère, « Rennes et la Bretagne à l'Exposition des Arts décoratifs » in *Le Rennais*, daté du 15 – 16 août 1925.
- Maurice Facy, « une visite au Ty-Breiz » in *La Bretagne Touristique*, n° 56, daté du 15 novembre 1926.
- René-Yves Creston, « Georges Robin » in *La Bretagne à Paris*, n° 38, daté du 22 septembre 1928.
- Maurice Facy, « Dix ans de faïence bretonne 1920 – 1930 » in *Keltia*, cahier n°1, 1931.
- Armelle Hémon, *Les Seiz Breur et les faïenceries quimpéroises*, Mémoire de maîtrise et d'histoire de l'art sous la direction de Denise Delouche, Université de Haute-Bretagne, Rennes 2, 1991.
- Pascal Aumosson, « Vers un ameublement domestique moderne de tradition régionale » in Daniel Le Couedic et Jean-Yves Veillard (dir.), *Ar Seiz Breur, La création bretonne entre tradition et modernité*, Rennes, Terre de Brumes et Musée de Bretagne éditeurs, 2000, pp. 72 – 89.
- François Habert, « Du folklore à l'ethnologie de la Bretagne : le rôle de Seiz Breur » in Daniel Le Couedic et Jean-Yves Veillard (dir.), *Ar Seiz Breur, La création bretonne entre tradition et modernité*, Rennes, Terre de Brumes et Musée de Bretagne éditeurs, 2000, pp. 208 – 239.
- Philippe Théallet « Les arts appliqués. Une tentative de modernisation de la Bretagne au quotidien » in Daniel Le Couedic et Jean-Yves Veillard (dir.), *Ar Seiz Breur, La*

création bretonne entre tradition et modernité, Rennes, Terre de Brumes et Musée de Bretagne éditeurs, 2000, pp. 60 – 71.

- Théallet et Verlingue, *Encyclopédie des Céramiques de Quimper. Faiences – Grès – Terres vernissées, Tome IV : le XX siècle*, 2007, pp. 324 – 339.

- **Jim Eugène Sevellec**. Camaret 21 janvier 1897 – Brest 21 mai 1971. (Manufacture Henriot).

❖ Indications biographiques :

- 1924 Sévellec fonde avec Nicolas Pesce et François Caujan un groupe artistique qu'il nomme La phalange de Bretagne. Sévellec est un des artistes régulièrement exposé par la galerie Saluden de Brest.
- 1927 Premier contact avec la manufacture Henriot.
- 1936 Sévellec devient peintre de la marine.

❖ Œuvres :

- Série *La Noce* composée de huit groupes distincts figurant des sonneurs de bombarde et de biniou, les mariés, leurs parents et leurs amis (G. Kerbonn, « La Bretagne par un des siens » in *Lecture pour tous et tour du monde réunis*, septembre 1935, pp. 105 – 110 ; reprod. p. 108).
- Série *La Gavotte* (G. Kerbonn, « La Bretagne par un des siens » in *Lecture pour tous et tour du monde réunis*, septembre 1935, pp. 105 – 110 ; reprod. p. 105).
- Série *La Procession* (G. Kerbonn, « La Bretagne par un des siens » in *Lecture pour tous et tour du monde réunis*, septembre 1935, pp. 105 – 110 ; reprod. pp. 106 - 107).

❖ Expositions :

- 1923 Première exposition auprès de la Société des Amis des arts de Brest.
- 1932 Participation à l'Exposition de l'U.R.B. organisée au Faouët.

- 1933 Exposition avec la Manufacture Henriot à Pont-l'Abbé lors du XXIII^{ième} Congrès des Bleun Brug (Anonyme, « Le XXIII^{ième} Congrès des Bleun Brug à Pont-l'Abbé (Finistère) » in *Ouest-éclair*, lundi 4 septembre 1933, p. 5).

❖ Indications bibliographiques :

- G. Kerbonn, « La Bretagne par un des siens » in *Lecture pour tous et tour du monde réunis*, septembre 1935, pp. 105 – 110.
- Théallet et Verlingue, *Encyclopédie des Céramiques de Quimper. Faiences – Grès – Terres vernissées, Tome IV : le XX siècle*, 2007, pp. 362 – 291.

- **Jean – Roger Sourgen.** Vielle-Saint-Giron 13 juillet 1883 – 1978. (Manufacture Henriot).

❖ Indication biographiques :

- 1904 Rencontre avec l'abbé Doussy à Léon.
- 1905 Sourgen fréquente les peintres Alex Lizal (1878 – 1915) et Georges Bergès.
- 1910 Initiation à la peinture, l'année suivante il réalise *Marine à Capbreton*.
- 1918 Installation à Bayonne au 24, boulevard Alsace-Lorraine.
- 1925 Installation à Hossegor.
- 23 octobre 1933 Début de la collaboration avec Jules Henriot.

❖ Expositions :

- Décembre 1918 Envoi à la Maison des Artistes de Bordeaux.
- 1921 *Etang de Moïsan* et *Effet de soir dans la lande* sont exposés au Salon de la Société Nationale des beaux-arts.
- 6 – 12 mai 1921 exposition personnelle durant la *Feria de Bayonne*.
- Avril 1922 Exposition à la galerie Imberti à Bordeaux. Salon des Arts Décoratifs juin 1922.
- Mars 1924 Exposition au Cercle des Tamaris à Biarritz.
- Avril 1925 Exposition à la galerie Imberti à Bordeaux et au Musée Basque à Bayonne.

- 1926 Participation au Salon des Amis des Arts de Bordeaux où il *présente L'Etang blanc* et *Dunes à Hossegor*. Août exposition au Musée basque de Bayonne.
- Février – Mars 1927 Participation au Salon des Amis des Arts de Bordeaux où il présente *Une dune à Hossegor*. 21 août – 11 septembre *Exposition régionaliste* à Hossegor. Décembre exposition à la galerie Imberti à Bordeaux.
- 4 février 1928 Dernier envoi aux Amis des Arts de Bordeaux où il présente *Pins sur le Bouret* et *Lac d'Hossegor*. Mai – Juin Participation au Salon des Artistes Français où il présente *L'Etang blanc*. 16 – 22 décembre exposition à la galerie Imberti à Bordeaux.
- 1929 Participation au Salon des Artistes Français où il *présente L'Etang d'Hossegor* à travers les pins. Septembre exposition au Musée basque. 31 août – 12 septembre Exposition au Musée basque de Bayonne.
- Mai – juin 1930 Participation au Salon des Artistes Français où il *présente Les Dunes d'Hossegor* à travers les pins.
- Janvier 1931 Exposition à la galerie Georges Petit à Paris Août 1931 Exposition aux côtés de Lucien Dangle à la Maison du Tourisme à Biarritz. Août Participation à l'exposition des artistes bayonnais, Hôtel de ville, Bayonne. 31 août- 12 septembre Exposition au Musée basque de Bayonne. Participation au Salon des Artistes Français où il présente *Soir dans les dunes d'Hossegor*, *Matin bleu à Hossegor*, *Fermes à Bidarray*.

❖ Indications bibliographiques :

- Anonyme, « Art et commerce » *in l'œil de Paris pénètre partout*, Février 1929, p.
- Anonyme, « Art et commerce » *in L'œil de Paris pénètre partout*, n° 1, 1928, daté du samedi 10 novembre 1928, p. 10.
- Théallet et Verlingue, *Encyclopédie des Céramiques de Quimper. Faiences – Grès – Terres vernissées, Tome IV : le XX siècle*, 2007, pp. 402 – 450.
- Jean-Roger Soubiran, *Sourgen. Peintre d'Hossegor et des landes*, Bordeaux, Le Festin, 2010.

Annexe 2. Francis Jammes, *A la gloire de la pelote basque*, 1926.

Je ne crois pas qu'il y ait au monde un jeu plus pur, plus mobile, plus dépouillé, plus harmonieux, que le jeu national basque.

Il se passe davantage au ciel que sur la terre.

Le visage de l'homme qui suit des yeux, en l'air, la gravitation de ce petit astre obscur qu'est la pelote revêt, à chaque instant, l'expression naturelle de la prière.

Cette sphère qui jaillit de la main de l'homme, tournoie sur elle-même en décrivant sa courbe, n'est-elle l'humble image de notre planète alors que Dieu l'envoya rouler dans l'espace ?

C'est un drame, et des plus solennels, que nous offre une partie de pelote, puisqu'il commémore ainsi le geste du créateur.

Pour celui qui médite sur la divine origine de tout, il est presque une liturgie.

Lorsque, près du fronton entouré des poétiques feuillages, ainsi que l'est un reposoir, on voit ces hommes vêtus de lin le plus blanc saisir et renvoyer inlassablement, en se servant de leurs bras et de leurs jambes comme d'un balancier, la pelote impatiente, on dirait bien d'un rite vénérable.

Rite qui ne saurait s'éloigner du rite catholique, et qui rend à celui-ci le plus fervent hommage, quand les pelotaris, suivis en cela par la foule, se découvrent uniment à la voix de l'angélus.

La pelote qui participe du pelotari, se met à vivre avec lui.

Elle ne tient pas de place dans sa main et, comme lui veut s'évader et bondir.

Elle reçoit, elle épouse les battements du cœur de l'athlète dont le bras, d'un large coup d'aile circulaire, l'envoie en pleine clarté.

Là, elle est mystérieusement soumise à l'équilibre universel. De toutes parts, elle est pressée par les lois qui enchaînent et régissent les inextricables constellations dont elle fait, à ce moment, partie.

Il n'est pas un soleil qui ne réagisse sur cette étoile nouvelle qu'a formée avec soin un humble artisan qui en a éprouvé la forme, le poids, la densité, l'élasticité, avant de la livrer à la main nue ou au chistera.

Pelote ! astre d'ombre découvert en plein ciel basque, monte !

Pelote ! monte encore.

Mais voici que, pareille à la Fidélité, tu reviens à ton point de départ, dans la main tour à tour
de chaque mortel qui, avec toi, jongle.

A peine reprise, déjà tu remontes, tu t'envoles.

Je te perds de vue, pelote !

Tu traces ton grand arc au dessus de la mer. Tu t'en vas aux Amériques, comme ils disent.

Dans la vieille Argentine tu rends visite à ceux qui émigrèrent avec, dans leur cœur, ton
souvenir impérissable.

Tu leur rappelles le village natal. Comme toi, à peine partis, ils aspirent au retour.

Oh ! dans le ciel bleu, la petite place et son fronton et la cloche et les platanes.

C'est là, quand ils reviennent, que tu les accompagnes, les précédant comme l'étoile qui
suivaient les rois Mages.

Restes-y ô pelote ; demeure bercée dans ton dernier chistera qui à la forme d'un berceau
tressé avec l'osier de la Joyeuse...

...Jusqu'au jour où, d'un éternel élan, tu suives, dans le paradis des Basques, le champion qui
te fut fidèle :

Ton maître, qui attend la résurrection des morts sous la pierre entourée d'iris et de glaïeuls et
sur laquelle, ô pelote, un naïf artiste t'a gravé à l'aide d'un compas qui rappelle tes enjambées
et qui est le symbole de la juste mesure.

Annexe 3. Lettre adressée à Edmond Bomsel, co-éditeur du *Sagittaire*, par André Breton en 1956 extraite des Archives Bomsel et publiée dans *André Breton, La beauté convulsive*.

« Que vous songiez à faire bénéficier un large public des connaissances et des plaisirs que vous a valu votre quête ininterrompue et passionnée de l'art populaire, c'est là une nouvelle qui me réjouit plus encore le cœur que l'esprit. Cet art populaire, je vous dois, pour ma part, d'être parvenu à mieux m'orienter à travers le foisonnement des œuvres qui supportent d'être groupées sous son pavillon et dont nous nous sommes accordés si souvent à penser qu'elles valaient - c'est le moins qu'on puisse dire - toutes sortes d'œuvres individuelles signées de noms plus ou moins illustres, conçues dans un esprit plus ambitieux. Rien, dans le sens de cet "appel d'air" que je n'ai cessé de préconiser, n'est d'un effet comparable à ceux que peuvent procurer nombre d'entre elles, très précisément celles auxquelles est allé d'emblée votre choix. Qu'on y prenne garde, il y fallait toutes les qualités que j'apprécie en vous et que, pour on ne sait quelle voie, m'ont l'air de dériver de celles que nous prêtons à tel ancien enlumineur ou graveur sur bois, à tel artisan de l'objet fonctionnel ou autre (de la cuiller au jouet), à tel potier-émailleur de village, à condition que chacun d'eux soit issu de lui seul, je veux dire qu'il ait inventé son propre métier dans le respect de la vraie tradition cependant. Vous m'avez révélé, en particulier, la beauté de l'imagerie populaire à travers ses merveilleux aléas qui épousent ceux de l'histoire, vous avez fait courir sous mes yeux le fil subtil qui - pour ne parler que d'elle mais cela s'étendrait bien plus loin - ourd et trame la France de Chartres à Orléans, de Paris à Beauvais, de Nantes à Quimper, de Lille à Caen, pour se détendre de Toulouse à Epinal. Toute l'intelligence que nous pouvons avoir de notre propre pays, par un certain infléchissement des bleus, des roses, des verts de l'image d'un son, se dégageant de la courbure de nos rivières : à quoi se référer de plus précieux ? Je témoigne que vous êtes l'homme le plus apte que je sache à pouvoir le faire sentir, ici comme au loin. Je vous serre les mains

André Breton »

Annexe 4. Compte rendu des Fêtes de la Tradition Basque. A Saint-Jean-de-Luz, août 1897.

**Fêtes de la Tradition Basque sous le patronage de la Société d'Ethnographie nationale et
d'art populaire**

**et sous la présidence d'honneur
du Général Derrécagaix, commandant de la 36^e division, à Bayonne
de M. Doux, préfet des Basses-Pyrénées
et de S. G. M^{gr} Jauffret, évêque de Bayonne**

Par M. Bernadou

« La *Société française d'Ethnographie et d'art populaire* date d'hier : c'est l'an dernier que, pour la première fois, elle a tenu ses assises à Niort et qu'elle a étudié la tradition en Poitou et dans les Charentes ; de ce premier Congrès est sorti un beau volume où les érudits les plus compétents, des littérateurs exquis, se sont associés pour nous donner de l'histoire, des contes, des danses, des chansons de ces vieilles provinces de notre France le tableau le plus vivant, le plus aimable et le plus complet qui se puisse imaginer, réalisant à merveille les grandes lignes du programme de la Société :

« Répandre le goût des études traditionalistes françaises, réagir dans la mesure du possible contre l'unification chaque jour plus complète des mœurs et des modes : mettre en relief les industries d'art propres à chaque contrée ; inciter au respect pour les mille objets de la vie locale ayant un caractère d'originalité ; faire connaître par des expositions, des représentations, des conférences, les parlers, les chansons, les danses, les légendes, la musique, la littérature de chaque province. »

Pour mettre en valeur ce beau programme, autour d'André Theuriet, l'illustre académicien, son président, s'étaient groupés MM. Gaston Paris, de l'Académie française, Gustave Boucher, secrétaire général de la Société, le R. P. Lhoumeau, Dom Parisot, Huysmans, Boissonnade, toute une pléiade d'esprit d'élite, de cœurs généreux.

C'est à Saint-Jean-de-Luz, l'antique Lohitzun, la ville de Louis XIV et l'une des plus

originales cités de notre pays de Labourd, que la Société a voulu, cette année, tenir pour la seconde fois ses assises, et certes elle ne pouvait mieux choisir.

Deux fois déjà, en effet, en 1892 et 1894, M. le docteur Goyeneche, maire de Saint-Jean-de-Luz, suivant le noble exemple donné par Antoine d'Abbadie, avait organisé des fêtes de la Tradition basque qui avaient eu un plein succès. Le terrain était donc merveilleusement préparé, et grâce à M. Charles Petit, conseiller à la Cour de cassation, l'éloquent orateur et l'ardent patriote basque, grâce à notre éminent compatriote Léon Bonnat, le dernier Congrès de la *Société d'Ethnographie nationale et d'Art populaire* a été tout aussi intéressant, tout aussi complet que le Congrès de Niort.

Pendant huit jours chants liturgiques, discours éloquents, danses historiques, parties de pelote, pastorale et mascarade souletines, concours de poètes improvisateurs, conférences historiques et artistiques, ont tenu en haleine et sous le charme Basques et Français ; pendant huit jours et depuis, jusqu'à la mi-septembre, dans le grand casino de Saint-Jean-de-Luz, gracieusement mis à la disposition de M. le Maire et du Comité par son propriétaire, M. Arnaud Detroyat, de nombreux visiteurs ont pu voir, réunis et admirablement groupés, d'un côté des objets d'art, de vieilles chartres, des meubles antiques, des plans, des gravures, des armures, des vases et des ornements sacrés, des costumes anciens, – de l'autre une collection de tableaux uniques et doublement intéressants au point de vue historique et artistique.

Nous allons essayer de réunir quelques impressions rapides, mais fidèles, de ces journées radieuses et de cette exposition unique.

I

LES FETES

L'ouverture des fêtes a eu lieu dimanche 15 août, fête de l'Assomption de la sainte Vierge, et cette première journée a brillamment réalisé toutes les promesses du programme.

Dès le matin, et malgré la pluie et un temps un peu maussade, nombreux étaient les étrangers et voyageurs attendant l'heure de la grand'messe. A neuf heures et demie, le cortège se formait à la mairie et se déployait bientôt sur la place Louis XIV ; en tête la brillante fanfare, exécutant une marche entraînante, l'étendard des *Zapiak bat* (des sept provinces sœurs), le groupe alerte et gracieux des jeunes danseurs de Beasain, béret rouge, veste bleue avec passements blancs, cravates multicolores, pantalons blancs, alpargates blanches agrémentés de rubans roses ; ils portent des deux mains de gracieux cerceaux enrubannés aux

couleurs espagnoles, rouge et jaune. Le coryphée, leur maître, aux traits graves, et un tout petit bonhomme coiffé aussi de la *boïna* rouge, portent une veste rouge rehaussée de parements jaunes et ont en main un petit drapeau espagnol.

M. le docteur Goyeneche, maire de Saint-Jean-de-Luz, ses adjoints et une partie du conseil municipal marchent à leur suite, entre deux haies de pompiers au casque étincelant, au mousquet poli et fièrement porté.

Déjà les trois hautes galeries de la vaste église paroissiale sont garnies d'hommes ; la grande nef, de dames et de demoiselles ; près du chœur, à droite et à gauche, ont pris place les nombreuses fillettes et jeunes filles des écoles et des congrégations en voile blanc ; un nombreux clergé se tient aux stalles ; le vaste retable du maître-autel et les quatre autels latéraux de cette grande et belle église étincellent de mille feux.

M^{gr} Diharce, vicaire général, gravit les nombreuses marches de l'autel, et aussitôt la *Schola* de Saint-Jean-de-Luz, dirigé par M. Flément, vicaire de la paroisse, entonne l'introït de la messe de l'Assomption ; et ce *Gaudeamus*, modulé avec une douceur exquise et digne des Chanteurs de Saint-Gervais et de leur illustre maître, M. Charles Bordes, qui est là, suivant attentivement l'exécution, prévient agréablement l'auditoire. Le *Gloria* vient ensuite, de la messe *Quarti Toni*, du vieux maître palestrinien Tomas-Luis de la Vittoria, et ses modulations polyphones, auxquelles nos oreilles ne sont pas encore accoutumées, surprenant. Mais l'*Alleluia* qui suit, en pur chant grégorien, et dit d'une ravissante façon.

Après l'évangile, M. le curé-doyen monte en chaire et remercie tout d'abord M. le Maire et les édiles d'avoir voulu que le premier jour de ces fêtes de la Tradition de notre chère *Eskual-Herria* fût la plus glorieuse des fêtes de la patronne bien-aimée des Basques, la Vierge Mère du Christ.

Car c'est avant tout à leur foi religieuse, vive, inaltérable, que les Basques doivent d'être demeurés dans le passé, de demeurer encore aujourd'hui attachés à leurs traditions du foyer domestique et de la vie publique, si chères à tous. *Escualdun Fededun*, Basques et croyants, c'est tout un. Essentiellement originale, en effet, par sa langue à nulle autre pareille, la race euskarienne a su conserver ces traditions de famille, ces jeux séculaires, ces chants, ces danses harmonieuses et modestes, mais surtout sa foi au Christ Rédempteur. Aussi les hérésies ont-elles vraiment essayé de franchir ses frontières, le protestantisme lui-même a eu beau faire rage, il n'a pu réussir à l'entamer : tout Basque sent couler dans ses veines, quand on attaque sa foi de catholique, cette saine et noble indignation qui mit la hache vengeresse aux mains d'un noble Basque de Mauléon pour briser la chaire de vérité profanée par l'hérésie de Calvin.

Gloire donc, conclut l'éloquent curé-doyen, gloire à nos pères, à leur foi, à leurs mœurs pastorales ! gloire aussi à leurs fils qui travaillent à leur demeurer fidèles, et entre tous à ce Basque énergique et à son vaillant journal qui porte d'une main si fière le drapeau de nos traditions (tout le monde a nommé M. Etcheverry, ancien député, et le vaillant *Eskualduna*) ! Daigne en ce beau jour la Vierge Mère du Christ nous donner à tous, fils de cette race si chrétienne, de conserver ces nobles traditions que ces fêtes vont faire revivre sous nos yeux !

Après ce chaleureux discours, dont nous ne pouvons recueillir que quelques échos, grâce à un auditeur basque et aimable (ce qui est tout un), le chœur entonne le *Credo* en plainchant, redit à pleine voix par les galeries et a nef tout entière.

A l'offertoire, un chœur de jeunes filles module sur un vieil air basque un cantique sur les quatre fins de l'homme, comme pour nous rappeler qu'au milieu même de ses joies les plus vives, les plus légitimes, le chrétien ne doit jamais oublier qu'il n'est ici-bas que le passant d'un jour.

Le *Sanctus* et l'*Agnus* de la messe de Da Vittoria sont exécutés avec une perfection achevée.

*

* *

A onze heures et demie, le cortège se reforme à la porte de l'église et remonte, aux accords d'un pas redoublé digne des jarrets basques, la Grand'rue, se dirigent vers le Casino ; les membres du comité d'organisation des fêtes suivent M. le Maire de Saint-Jean-de-Luz, qui à sa droite M. de Fourcaud, délégué du ministère des Beaux-Arts, et à sa gauche M. Gustave Boucher, secrétaire général de la *Société d'Ethnographie*.

Dans le grand hall et les salles adjacentes se dispersent les invités, parmi lesquels nous citons, un peu au hasard de la plume, M. Henri de Larralde-Diustéguy, maire d'Urrugne, M. Lereboure, maire de Sare, M. Léon Guichenné, tous trois conseillers généraux, M^{gr} Diharce, vicaire général, M. Elissague, curé-doyen, M. l'abbé Flément, vicaire et fondateur de la *Schola* de Saint-Jean-de-Luz, M. l'abbé Duharat, aumônier du lycée de Pau, M. Ch. Petit, conseiller à la cour de cassation, M. Charles Bordes, le vaillant et modeste maître de la chapelle de Saint-Gervais, l'un des plus actifs organisateurs M. Léon Bonnat, D. Tirso de Olazabal, sénateur de Guipuzcoa, M. Etcheverry, de Saint-Jean-le-Vieux, ancien député, M. Salaberry, de Mauléon, M. Dutey-Harispe, de Lacarre, M. Léon Hiriart, bibliothécaire-archiviste, et M. Ducéré, bibliothécaire-archiviste-adjoint de Bayonne, M. Ducourau, président

de la *Société Béarnaise et basquaise de Paris*, M. Aguirre, de Valcarlos, M. le capitaine Darricarrère, de Bayonne, MM. Victor Duhart, secrétaire de la mairie de Saint-Jean-de-Luz, Ahets Etcheber, conservateur de l'Exposition ethnographique, Pochelou, gérant de l'*Eskualduna*, tous trois modestes et dévoués collaborateurs de M. le Maire de Saint-Jean-de-Luz.

A gauche du grand hall, trois grandes salles ont été converties en galeries de tableaux, et nous y remarquons tout d'abord les belles toiles de Bonnat : les deux ravissants portraits de *M^{me} Camille Molinié*, de Bayonne, et de *M^{me} de Olazabal*, de Saint-Jean-de-Luz ; le portrait de notre vieux *Darracq*, aussi vivant, aussi plein de relief que lorsqu'il fut exposé, il y a vingt ans et plus, à notre musée de peinture bayonnais ; le portrait de *M. Mezières* ; *un aigle liant un lièvre*, plein de vie et de relief ; un beau portrait de Rose Caron, la *Salambô* de l'Opéra, dont le masque tragique fait un vibrant contraste avec les traits de nos dames de Bayonne et du Guipuzcoa. Ça et là d'autres toiles dont l'énumération fatiguerait, le *Martyre de saint Léon*, de Bergès, de ravissantes aquarelles d'Achille Zo, le portrait du *Docteur Reclus*, de M. Bordes, des vues sans nombre du pays.

Et à droite, on peut partout, dans les salles et galeries collatérales, des objets d'art, des meubles, des médailles, de vieux rouets : le superbe portrait du *Maréchal Harispe*, de Rixens, avec, au pied, une vitrine contenant ses reliques : le bâton de maréchal, sa croix, ses épauettes, ses épées ; un bahut de sacristie, un coin d'église basque : – une veuve enveloppée dans de la mante basquaise, au capuchon rabattu, agenouillée sous un large drap noir, à ses côtés le rouleau de cire filé, devant elle un de ces beaux crucifix d'ivoire avec cadre en bois doré, à dessin naïf, dont il y a céans maint exemplaire. Un peu plus loin la *bandera* de Lesaca, la reconstitution d'une *Cuisine basque un matin de mascarade* : la bonne vieille filant sa quenouille, l'*Etcheco-Andrea* à la blanche gorgerette, au corsage et à la jupe rouge, avec au cou les breloques traditionnelles ; dans un coin un petit bonhomme si expressif qu'il en paraît vivant.

Un peu plus loin des faïences, un *Manuale Pampilonense* édité à Estella, en Navarre, en 1561, le portrait d'un grand seigneur basque aux longs cheveux blonds, portant sur sa cuirasse une riche dentelle. Est-ce un Luxe, un Gramont, un Saint-Esteben ? En tout cas, personnage et tableau sont du pur Louis XIII.

*

* *

Mais nous nous oublions à énumérer ces richesses que nous reverrons avec plus de détails et tout à loisir, et déjà dans l'un des salons les discours commencent : c'est d'abord M. le maire de Saint-Jean-de-Luz saluant M. le délégué du Ministre des Beaux-Arts, MM. les membres du comité, tous ceux qui ont bien voulu prêter leur concours à ces fêtes de la Tradition basque, et surtout ce maître que Saint-Jean-de-Luz dispute avec à Bayonne, mais qui appartient bien à notre cher coin du Sud-Ouest, M. Léon Bonnat.

Les applaudissements retentissent, et M. de Fourcaud, délégué, remercie à son tour M. le Maire. Il est heureux et fier d'avoir été choisi pour porter ici les souhaits de M. le Ministre, à cette vaillante population basque qui a su, tout en restant française, conserver ses plus pures, ses plus originales traditions. Ici comme à Niort l'an dernier, on verra ce que peuvent toutes les bonnes volontés pour travailler à conserver à chaque province son caractère spécial, son originalité.

A son tour, M. Gustave Boucher, secrétaire de la *Société d'Ethnographie nationale*, salue au nom du président, M. Theuriet, l'aimable romancier retenu à Paris par l'Académie, et la municipalité de Saint-Jean-de-Luz, et tous ces amis nombreux de ce cher Pays Basque, où l'étranger, surpris et ravi tout à la fois de la beauté du paysage et de l'originalité des coutumes, a tant à observer, à apprendre, à noter.

Le vin d'honneur coule à flots, les toasts retentissent, faisant écho à la fanfare qui, sur la terrasse, enlève avec brio le *Guernika Arbola*.

*

* *

A trois heures sont chantées les vêpres, présidées par M^{gr} Diharce. L'*Ave maris Stella* est gracieusement modulé par la *Schola*, avec des nuances et un-fini [*sic.*] d'exécution que nous avouons humblement n'avoir jamais entendus et que nos chantres bayonnais devraient bien apprendre... A la suite sont chantés mesComplices, car Saint-Jean-de-Luz, ancien fief du chapitre de Bayonne, ainsi qu'en témoigne la crosse d'argent de ses vieilles armes, a conservé ce vieil usage en lui donnant même une certaine solennité que notre cathédrale ne connaît plus depuis longtemps : dans la grande nef les petites filles, au haut de la troisième galerie les petits garçons, font vaillamment et harmonieusement leur partie, nous donnant ainsi la vivante preuve de cette vie pastorale que tant nous voudrions voir pratiquer à Bayonne par les enfants de nos écoles chrétiennes libres et nos pensionnats.

Vers quatre heures et demie, la procession du vœu de Louis XIII franchit la porte

donnant sur la Grand'rue : en tête les enfants et les Sœurs de la Charité, de la Providence, les congrégations de jeunes filles tout en noir, les unes portant de blancs voiles, d'autres de légères mantilles noires, des rubans violets ; viennent ensuite les enfants des écoles avec les bonnes Sœurs de la Croix, les Frères Maristes, les hommes en grand nombre ; de distance en distance, de riches et belles bannières : Notre Dame du Rosaire, saint Blaise, l'Assomption, les mystères du Rosaire figurés par trois bannières et trois groupes de fillette portant des cordons aux nœuds blancs, rouges et d'or. Une belle statue de la sainte Vierge est portée par quatre séminaristes devant M^{gr} Diharce et ses assistants en chape.

Derrière le clergé marche un long cortège de dames et de demoiselles dans les costumes les plus divers et, il faut le dire, les moins convenables en une procession ; c'est à peine si quatre ou six dames sont revêtues de l'antique capa du Pays Basque, avec capuchon et dentelle noire.

Ce long cortège descend la Grand'Rue jusqu'à la place, remonte la rue Sopite, longe la rue Saint-Jacques et revient à l'église par le haut de la Grand'Rue, chantant les litanies et le *Magnificat* accentué par des populaires *Ave, Ave, Ave Maria*.

Un salut solennel couronne cette belle cérémonie, et nous y entendons de beaux morceaux, puis un ravissant cantique basco-espagnol dont le refrain puissant est repris par l'assistance et savamment modulé par l'excellent organiste de la paroisse, M. Haramboure :

Yainkoaren Ama,
Ama guziz ona,
Dezagun maita
Bethi ! Bethi !

(Mère de Dieu, – Mère toute bonne, – Que nous vous aimions, – Toujours ! toujours !)

*

* *

Encore tout ému de cette belle manifestation, nous prenons place, vers cinq heures et demie, dans la grande cour du pensionnat Sainte-Marie, tout ornée de mâts vénitiens, portant des oriflammes aux couleurs de France et d'Espagne, et l'écusson de l'antique cité labourdine : mi-partie de gueules au lion d'or et d'azur à la crose d'argent, en chef un navire toutes voiles au vent. Sur l'estrade se déploie fièrement l'étendard rouge orné des sept

écussons des provinces sœurs.

Au premier rang, entourant M. le Maire, se tiennent les membres du comité et des dames en grand nombre ; derrière nous des enfants, des fillettes aux yeux vifs et joyeux, de graves mères de famille.

M. de Fourcaud, délégué du Ministre, en un aimable et spirituel discours, salue le Maire, la municipalité, la cité de Saint-Jean-de-Luz, et célèbre les gloires et l'originalité de ce Pays Basques dont la langue, les traditions, les jeux, les danses, la fierté, prouvent si éloquemment que le but de la *Société Ethnographique nationale* – une sage et pratique décentralisation – n'est point [sic.] ici une chimère mais une admirable réalité. Oui, tous soyons Français, aimons la grande patrie, *la douce France* des chansons de geste ; mais pour la mieux aimer et comprendre, aimons chacun de notre petite patrie. Bretons, Champenois, Picards et Basques, conservons chacun à nos provinces leur cachet, leur vie propre, ainsi qu'on voit dans une grande cité chaque famille gardée avec un soin jaloux ses traditions particulières, son air, ses allures. Ne se laissent absorber par Paris ou la grande ville voisine que ceux qui ne savent pas ou ne veulent pas apprécier les charmes et l'originalité de leur pays propre. Ici, grâce au ciel, il n'en va pas de même, et en terminant M. de Fourcaud se déclare heureux et fier d'ouvrir ces belles fêtes sous le haut patronage du Ministre.

Flûtes et tambourins retentissent sur un rythme tantôt lent, tantôt pressé, et les douze petits danseurs de Beasain montent sur le théâtre. Le coryphée exécute d'abord quelques pas et quelques sauts rapides, cadencés ; le petit bonhomme l'imité, et bientôt les danseurs battent des entrechats, sautent, se croisent, s'entre-croisent, le corps toujours droit, s'enlèvent et retombent en cadence et toujours avec un ensemble parfait. La danse des bâtons, la danse des épées se succèdent, et toujours le même rythme un peu bizarre les accompagne.

Les improvisateurs montent à leur tour sur les planches ; ils sont quatre : un instituteur en paletot, trois paysans en blouse noire, tous le béret à la main.

Le jury leur donne d'abord à développer le thème suivant : défendre et attaquer le Pays Basque. Mais demander à des poètes basques d'attaquer leur cher pays, c'est vraiment peu sérieux. Et nos quatre improvisateurs, en une romance de quatre à cinq strophes de huit vers chacune, saluent la noble assistance et rivalisent de verve, d'images poétiques, pour les gloires de la chère *Eskual-Herria*, des sept provinces sœurs.

Deux d'entre eux célèbrent qui le palais, qui la chaumière ; le citadin raille le paysan : il n'a pas de marché bien fourni, ni aucun des agréments de la ville. – Qu'en ai-je besoin ? répond le paysan, n'ai-je pas chez moi, au maïs et froment, et mon four à pain ?

Les deux autres vantent chacun leur jeu favori, la pelote et les cartes . la pelote [sic.],

jeu fier et tout basque, au grand soleil, demandant et donnant force et vigueur. – J’aime mieux les cartes, fait l’autre, et la dispute au coin du feu.

Et c’est un feu roulant de plaisanteries qu’on nous traduit à la volée et que nous regrettons de ne saisir pas en leur jeu primitif, à voir les visages épanouis et à entendre les francs rires des heureux Eskualdunacs.

Vers sept heures s’achevait cette première journée, nous laissant sous la meilleure impression, cependant que nous reprenions le train de Bayonne, regrettant de ne pas rester, pour voir, le soir, sur la place Louis XIV, danser ces heureux Basques, pour lesquels pendant ces huit jours tout sera joie et gaieté !

*

* *

Lundi, M^{gr} l’Evêque de Bayonne se rendait à Saint-Jean-deLuz dès les premières heures de la matinée, accompagné de M. le chanoine Adéma, et tout d’abord visitait la curieuse exposition de tableau et d’objets, dont les honneurs lui étaient faits par M. le Maire, M. Léon Bonnat et M. le doyen. Vers dix heures et demie, Sa Grandeur gravissait la tribune d’honneur de la place du jeu de paume ; à ses côtés prenaient place M. le Maire, M. de Fourcaud, délégué du Ministre des Beaux-Arts, M. le chanoine Adéma, M^{gr} Diharce, M. le doyen, MM. Boucher, Adrien Planté, Dutey-Harispe, Ch. Petit, M. et M^{me} Etcheverry, M^{me} Goyeneche, Léon Bonnat ; sur les gradins un nombreux public, au milieu duquel beaucoup de prêtres et non des moins enthousiastes.

La fanfare municipale exécute avec entrain cette *Marche des Chasseurs basques* que le maréchal Harispe aimait tant à faire jouer à Bayonne et qui faisait courir aux fenêtres nos cuisinières basques oubliant leur rôti.

Les joueurs de paume se présentent en ligne devant M^{gr} l’Evêque et saluent gravement. M^{gr} l’Evêque les bénit : ils sont dix, dont huit Espagnols et deux seulement (ô douleur !) de notre cher Labourd.

Tous illustres déjà et dont les noms ont retenti de Bilbao à Mauléon et de Vers à Vitoria, voire par delà l’Atlantique : *Yrun*, deux fois amputé, *el Manco Villabona*, les deux butteurs célèbres, *Ziki et Beloqui*, le vieux *Larralde*, de Sare, etc. Dès le début la partie se dessine en faveur du *Manco*, qui enlève six jeux, mais *Yrun* se relève bientôt et arrive à sept contre neuf. Le jeu est à la fois brillant, rapide, serré : dans le même jeu il y a un *ados* neuf fois répété. En ce moment *Yrun* soulève l’enthousiasme de toute la place par son jeu

foudroyant, sa merveilleuse dextérité ; il nous le semblait voir deux ans plus tôt quand, aux fêtes de Vera, il enthousiasmait avec ses coups redoutables le vénérable M. Antoine d'Abbadie.

Si ardent même et si fougueux, cet Yrun, qu'il tombe, et c'est alors un cri : va-t-il pouvoir continuer ? Mais il se relève plus ardent que jamais. Hélas ! c'est le *Manco de Villabona* qui décidément l'emporte, à treize jeux contre neuf.

Midi sonne, les clairons vibrent aux champs, tout le monde se lève, et M^{gr} l'Evêque dit l'*Angelus*, entr'acte sublime qui a dû réjouir le cœur de l'Evêque d'un diocèse si franchement chrétien.

La partie finie, flûtes, *chirolas* et tambourins retentissent et bientôt apparaissent, lestes et vigoureux, quatorze danseurs de Bilbao en béret rouge, veste noire, culotte blanche garnie de grelots sonores, espadrilles : l'un d'eux porte le drapeau biscayen et salue respectueusement l'Evêque. Puis les danses commencent, voltes, pirouettes, croisements d'ensemble ; deux de ces danses surtout sont vraiment gracieuses et héroïques tout ensemble, la danse des épées, la danse des massues : chaque danseur, brandissant épée ou massue, figure avec son adversaire un corps à corps qui parfois se termine par une mêlée générale ou toujours, sur l'air rythmé et sonore des tambourins et des *chirolas*, les danseurs se retournent, se croisent, s'entre-croisent. Ces danses héroïques sont, à n'en pas douter, des souvenirs des vieilles luttes des Basques contre les Maures ou contre leurs voisins trop turbulents de Navarre ou d'Aragon.

Après le dîner, les jeunes danseurs de Beasain, sous les fenêtres du presbytère, saluent l'Evêque de Bayonne, et exécutent d'aimables et gracieux pas de danse.

*

* *

Quelques heures plus tard, le plus séduisant des causeurs béarnais, M. Adrien Planté, ancien maire d'Orthez et président de la *Société des Sciences, Lettres et Arts* de Pau, ouvre le feu des conférences par l'étude d'une question piquante entre toutes : *Les Basques ont-ils une histoire ?*

Et M. Planté de parler avec verve de la nébuleuse origine des Basques, de leurs luttes épiques contre les Romains et de la terreur qu'ils inspiraient aux légions du peuple-roi et dont les poètes, et des meilleurs s'il vous plaît – Horace et Lucain, – se sont fait l'écho.

Plus tard ils résistent comme un mur d'airain à toutes les invasions, et Roncevaux dit encore leur cruelle victoire sur le preux Roland et ses fidèles.

Une toute petite objection : ces vaillants guerriers, vainqueurs des Romains et du neveu de Charlemagne, sont-ce des Basques ou des Cantabres ? Est-il bien prouvé que c'est tout un ?

M. Planté ne le dit pas, et nous montre au moyen âge la vaste fédération des peuplades basques fidèles à ses *fueros*.

Fueros en Espagne et en Pays Basque, *fors* en Béarn, ces vieilles lois traditionnelles sont marquées d'un cachet déjà tout chrétien, le respect de la femme : la fille aînée toujours héritière à l'exclusion du cadet mâle.

Annibal l'avait déjà remarqué à son passage aux Pyrénées. Qu'on dise après cela que les Basques ne sont pas à la tête du progrès ! Ils avaient inventé le féminisme avant Jules César !

Mais, encore un coup, sont-ce les Basques ou les Cantabres ? M. Planté ne distingue toujours pas, et nous montre les Basques faisant les premiers le tour du monde, à la suite de Christophe Colomb, et triomphant de Pavie de François I^{er}, le roi chevalier, qui dut remettre son épée à un fils de Hernani.

M. Planté termine sa spirituelle conférence par l'histoire, un peu touffue, du royaume de Navarre trans et cis-pyrénéen. Jusqu'au bout les rois de France ont juré de respecter les *fors* de Navarre... Mais enfin, grâce à la vaillance d'Henri IV, le Béarn finit par s'annexer la France, après quoi la Révolution mit d'accord en les jetant tous dans le même moule banal de la civilisation contemporaine.

Heureusement, conclut M. Planté, que les Basques ont su, des deux côtés des Pyrénées, et sauront toujours conserver leurs chères et séculaires traditions.

Des applaudissements chaleureux accueillent cette vibrante péroraison.

*

* *

Mardi, la journée débute comme la veille sur la grande place du jeu de paume. Il s'agit d'une partie internationale de blaid au *chistera*, trois Espagnols, Cesario, Gamborena et Marnac, contre trois français, Eloy, Olaïz et Lemoine ; quelques points sont bien disputés, mais l'ensemble est pâle à côté de la furia et de la maestria des joueurs au rebot de la veille. Les Français cependant font les soixante-dix points. Eloy reçoit la ceinture d'honneur.

Les jeunes Souletins de Barcus et de Chéraute dansent, comme couronnement, un saut basque vif et animé. Quels jarrets !

*

* *

A deux heures, deuxième conférence dans la grande salle du rez-de-chaussé du pensionnat Sainte Marie. Très curieuse cette maison du dix-septième siècle, un peu transformée il est vrai, mais qui porte encore au-dessus de la porte d'entrée l'inscription suivante :

**Ici fait l'homme ce qui peut. Et
Fortune ce qu'elle veut. Jean
De Casavielle me fit faire en 1632.**

Douce et chrétienne philosophie que celle de ce propriétaire, qui dut joliment être mise à l'épreuve quand quatre ans plus tard, en 1636, les Espagnols pillèrent Ciboure et Saint-Jean-de-Luz.

Mais c'est bien plus haut que Louis XIII et Richelieu que nous fait remonter le docte conférencier, M. Nicolai, avocat et secrétaire de la *Société Archéologique* de Bordeaux. Il s'agit encore et toujours de l'*Histoire des Basques*. Elle est encore à faire, paraît-il. Jusqu'ici on s'est beaucoup occupé de la langue euskarienne ; ça et là quelques bonnes monographies ont paru ; mais peu de travaux d'ensemble sur les trois grandes périodes historiques : antiquité – et entre toutes antiquité romaine, – moyen âge, temps modernes.

M. Nicolai paraît ne croire pas à la rudesse indomptable des Basques, qui se seraient parfaitement laissés civiliser par les Romains : à preuve l'inscription de Hasparren dont notre ami, M. Henri Poydenot, a si bien établi l'authenticité et la date. Les Basques ont parfaitement adopté le Panthéon romain, avec quelques dieux topiques : *Baïgorisco*, *Leherunen*, *Harbelex*, *Arbelbide*...

Diable ! voici du nouveau, et Chaho doit frémir dans sa tombe ! Et M. Bladé, le savant auteur de l'*Origine des Basques*, qui, lui affirme, textes en main, que les Basques n'ont franchi les Pyrénées que cinq ou six cents ans après Jésus-Christ ! La Novempopulanie n'aurait jamais été basque, et l'inscription de Hasparren et tous les autres dieux et demi dieux seraient œuvre de civilisation purement aquitaine, c'est-à-dire gallo-romaine... Auquel croire, de M. Nicolai ou de M. Bladé ?

Quant aux Ibères, continue M. Nicolai, chassés et traqués par les invasions, ils auraient

fini par former, de l'un et de l'autre côté des Pyrénées, ce solide noyau des tribus euskariennes qui, plus tard, résistèrent même aux preux de Karl le Grand.

Comme conclusion, M. Nicolaï nous parle des pèlerinages de Saint-Jacques de Compostelle, qui ont laissé de si vives traces au Pays Gascon et au Pays Basque.

M. l'abbé Haristoy termine la séance par une piquante étude sur les proverbes basques, cette mine où Sancho Pança lui-même trouverait du nouveau.

*

* *

Mais tout le monde est debout, ; [*sic.*] tout le monde, conférenciers graves et gentes damoiselles (car il y a des dames et non des moins attentives à ces doctes conférences), se hâte de prendre place dans la grande cour, pour voir et applaudir les danseurs bilabaiens : ce sont toujours, marqués par la flûte et les tambourins, les mêmes pas graves et héroïques :aux genoux des danseurs sont attachés des chapelets de grelots qui vibrent à chaque saut. A certain moment le porte-drapeau agite de droite à gauche, de gauche à droite, le vaste *bandera* aux armes de Biscaye, et tous les danseurs saluent le drapeau, genoux à terre.

Après les danses guerrières, l'*Aurescu*, mâle et gracieux tout ensemble, tel que nous l'avons vu à Azpeitia et à Vera ; les jeunes gens commencent un pas grave, puis tour à tour vont chercher chacun une jeune fille de l'auditoire ; bientôt, après une longue promenade aux accords des flûtes et tambourins, tous les jeunes gens, garçons et filles, se tenant par un mouchoir, la chaîne se rompt, et c'est un bolero par couple et général. Rien de plus gracieux et, il faut le dire, de plus aimable, de plus modeste et noble. Ah ! que cela est donc plus beau, plus original que ces valse et mazurkas que nous avons empruntées aux gens du Nord !

Et comme nous comprenions mieux, à voir jeunes gens et jeunes filles exécutant ces pas tantôt nobles, tantôt sautillants, toujours gracieux, l'enthousiasme que mit, au siècle dernier, le P. Larramendi à défendre ces divertissements populaires confesseurs et prédicateurs ! Le grave auteur du *Dictionnaire trilingue* (castillan, basque, latin), et de tant d'autres doctes travaux, ne consacre pas moins de quatre chapitres de sa curieuse *Corografia a descripcion de la M. N. y M. L. Provincia de Guipuzcoa*, aux jeux, fêtes et danses de ses chers compatriotes.

*

* *

Après les danses, la pastorale. *Abraham* coiffé à la Henri II, avec son habit bleu de 1830, et bottes à l'écuyère, *Sarah* et *Agar* portant des robes rouges et bleues à manches bouffantes, à la mode du jour, *Isaac* décoré d'une plume blanche à son feutre mou, les *rois de Sodome et Gomorrhe*, les *Satans*, *Bulgifer* et *Lucifer*, les *six rois fidèles* portant tous des costumes plus extravagants les uns que les autres.

Tous ces braves gens, avec une prodigieuse mémoire, dévident des centaines de vers héroïques en faisant de grands pas sur la scène, ni plus ni moins que les héros d'Eschyle. Et cependant ces simples paysans ont une noblesse de geste et de tenu si naturelle, à certains moments des chants si beaux viennent couper la monotonie du récitatif, à d'autres les *Satans* battent de si burlesques entrechats, que les spectateurs suivent avec intérêt non pas le drame, car Dieu sait où commence et où finit l'action ! mais les divers épisodes.

Bravo à ces jeunes souletins, acteurs vraiment originaux ! bravo à l'*impresario*, l'intrépide Heguiaphal, de Chéraute ! ce qu'ils ont montré mardi de la pastorale d'Abraham donne l'idée d'un original et héroïque spectacle qui serait bien mieux à sa place au théâtre d'Orange que les pauvretés modernes qu'y jouait récemment la Comédie Française. Mais non, c'est en Soule, dans une belle prairie encadrée de vieux chênes, avec dans le fond les montagnes de Tardets et de Saint-Engrace, qu'il faudrait voir Heguiaphal et sa troupe.

*

* *

Mercredi, ciel ouvert et par moment pluie maussade : et cependant le matin, entre deux ondées, troisième et dernière partie de paume à la grande place, Ciki, Santiago et Théophile contre Darritchon, Bourou et Chabatene. Cette partie de blaid à main nue a été vivement disputée et on ne peut plus intéressante ; on a compté quarante à cinquante coups par point, et cela nous rappelait l'acharnement des joueurs basco-espagnols à pareille fête, il y a trois ans.

Un simple vœu : pourquoi ne supprimerait-on pas le *chistera* ou même le gant carré au jeu de blaid ? Le jeu à main nue, tel que nous le jouions à quinze et vingt ans (là, ma belle qu'il y a longtemps !) est autrement vif et gai !

*

* *

Mais l'heure grave des conférences a sonné, et M. Charles Petit, conseiller à la Cour de cassation, nous parle de celui qui toute sa vie durant fut le plus acharné défenseur du royal jeu de paume au rebot avec gant et au blaid à main nue, M. Antoine d'Abbadie.

Dans une langue vive, imagée, parfois émue et toujours éloquente, M. Petit nous donne le portrait en pied et vraiment magistral du grand chrétien, de l'explorateur intrépide, du savant original et modeste, et surtout du patriote basque, ardent et convaincu que fut le châtelain d'*Abbadia*.

A vingt et trente ans c'est de l'Afrique qu'il rêve, et avec son frère Arnaud, c'est l'Abyssinie qu'il découvre, une Abyssinie à demi civilisée et chrétienne que l'Europe ne soupçonnait pas et dont l'Italie, pour son malheur, a tout récemment révélé l'héroïsme.

M. d'Abbadie avait connu et estimé Ménélik, bien avant les prisonniers du Choa et le prince Henri Orléans ; il sut le défendre contre d'injustes attaques.

A Paris, il a bientôt sa place à l'Institut, section des sciences astronomiques, et sa nomination fit scandale dans le monde des libres-penseurs. Songez donc, un clérical, un catholique pratiquant ! Ce fut Arago qui fit rougir ses confrères de leur pusillanimité : « Plut à Dieu, leur dit-il, que j'eusse sa foi ardente et convaincue ! »

Mais c'est ici, en son cher Pays Basque, qu'il aimait à revenir pour y vivre de la traditionnelle des Basques. Comme son père encourageant vers 1829 le fameux abbé Darrigol, Antoine d'Abbadie s'était épris d'enthousiasme pour la langue et les traditions de sa chère *Eskual-Herria*. Il fonda des jeux, et chaque année, dans l'une ou l'autre des villes ou bourgades basques, à Urrugne d'abord, puis à Guernica, Azpeitia, Saint-Jean-Pied-de-Port, Saint-Jean-de-Luz, ce furent des parties de pelote au rebot, des danses locales, des concours de poésie écrite ou d'improvisation qui remplirent d'une noble émulation et les spectateurs et les auditeurs, et surtout les héros de ces luttes pacifiques : pelotaris, danseurs, poètes et jusqu'aux jeunes filles.

Et quel charme en ces fêtes quand les vainqueurs touchaient de beaux louis d'or, et que dans leur enthousiasme, les Basques criaient, jetant leurs bérets en l'air, *Biba Aita Abbadia* !

Et ici M. Petit rappelle avec bonheur combien les esprits les plus éminents, d'accord avec l'enthousiasme populaire, encouragèrent M. Antoine d'Abbadie. Le vénérable abbé Inchauspé, l'auteur du *Verbe basque* et de tant de doctes travaux, M. l'abbé Maurice Harriet, l'érudit infatigable, mais trop modeste, dont le *Dictionnaire* est malheureusement encore inédit, le capitaine Duvoisin, l'érudit collaborateur du prince Lucien Bonaparte, de nos jours le chanoine Adéma, le P. Joannatey, M. l'abbé Haristoy et tant d'autres, furent heureux d'apporter à l'illustre savant le concours de leurs lumières et de leur ardent patriotisme ?

« Ah ! chers Basques, s'écrie ici avec émotion M. Petit, gardez soigneusement ces traditions qui ont fait la joie et l'orgueil de M. d'Abbadie ! Aimez comme lui sa langue, vous surtout prêtres, dans la chaire chrétienne, et vous, chers bons Frères, bonnes sœurs de la Croix, dans vos écoles. Sans doute, cultivez le français ; mais pour les sermons, pour le catéchisme et les prières, le basque, toujours le basque, pur et châtié, sans barbarisme français ou gascon ! c'était le vœu de M. d'Abbadie, c'est le vœu de tous ici ! »

M. d'Abbadie est mort comme il a vécu, « faisant le bien sans bruit, le bruit ne faisant pas de bien » ; il s'est éteint en ce modeste hôtel de Paris où avait vécu, où était mort Chateaubriand, laissant une veuve qui tient à honneur de continuer ses traditions de charité secrète.

Cette biographie vraiment remarquable de l'amant passionné de son cher Pays Basque a été coupé, faut-il le dire ? de vifs et fréquents applaudissements. Et toutefois, l'avouons-nous ? Le mot de la fin nous a surpris. Comparant Chateaubriand et Antoine d'Abbadie, M. Petit a fait ressortir le contraste de ces deux tombes, l'une simple pierre avec croix de fer, là-bas à Saint-Malo, sur un rocher battu par la vague plaintive, l'autre dans la crypte de la chapelle d'*Abbadia*. Mais toutes deux ne sont-elles pas également originales ? et la moindre tombe du cimetière, à l'ombre de la croix de la paroisse, à côté des aïeux et des amis, n'est-elle plus vraiment humble et chrétienne ?

*

* *

M. Salaberry, notaire et conseiller d'arrondissement de Mauléon, lit une spirituelle description de la mascarade souletine que nous allons voir en quelques minutes, et d'avance défilent sous nos yeux les *Salmasain* (chevaucheurs), l'*Etcheco Yauna*, l'*Etcheco Anderia*, les rémouleurs, les bohémiens, tout ce monde endiablé qui, toute une journée durant, marche, saute, pirouette, danse tous les pas possibles. Quant à l'origine de la mascarade, vainement recherchée par M. Salaberry, n'est-elle pas aussi vieille que cet éternel besoin de l'homme de se déridier de temps en temps pour oublier que

La vie est courte et les chagrins nombreux

*

* *

Ces conférences sont couronnées par une délicate fantaisie de M. le chanoine Adéma (le poète Zaldury), sur le chêne de Guernica, chanté par Iparraguie et salué en 1793 ou 1794 par le brave La Tour-d’Auvergne et ses grenadiers. Cet arbre symbolique, l’aïeul de tous les arbres de la liberté, voyait à ses pieds les seigneurs de Biscaye jurer de respecter les *fueros*, et quant il y a quelques années M. Gladstone, l’*old man* cher aux Anglais, demandait à l’alcade de Saint-Sébastien, lui montrant le fameux vitrail du palais de la Députation, si les rois tenaient toujours leurs serments, l’alcade aurait pu lui répondre : Oui certes, et il a fallu arriver à notre temps de prétendue liberté pour que les rois d’Espagne l’aient violé !

Et cependant M. le chanoine Adéma regrette, tout en admirant le *Guernikako Arbola*, certains chants patriotiques qui se chantaient encore il y a cinquante ans en Pays Basque-Français et que nos libéraux taxeraient de révolutionnaires :

Laphurdi, Bachenabarre,

Zuberoa heiekin

Gerlara jann behar gira

Guziak elgarrekin

Madrileko plazaraino

Guziak lerro lerro

Kantatzen dugularikan :Bego Frantsesa libro.

(Labourd, Basse Navarre et Soule, à la guerre nous devons aller les uns avec les autres, jusqu’à la place de Madrid, tous en ligne et en rang, chantons cependant que nous travaillons à rendre le Français libre.)

*

* *

A la fin de cette aimable causerie, un bascophile enthousiaste de Bilbao, Don Resurreccion de Ascue, directeur à Bilbao de l’*Euskalsale* (le *Bibliophile Basque*), revue hebdomadaire de littérature, de musique et d’art, offre à M. le chanoine Adéma une feuille authentique de l’arbre de Guernica. MM. de Fourcaud, délégué du ministre, Boucher, Salaberry, Planté et autres la regardent avec admiration. Mais le docteur Goyeneche nous déclare en avoir depuis longtemps reçu. Et au fait, le vaillant maire basque ne la porte-t-il pas en son cœur, cette chère relique du *Zaspiak bat* ?

Tout le monde court au jeu de paume où se trémousse déjà la mascarade souletine. Mais, hélas ! à peine sommes-nous là, que la pluie ou plutôt un grain impitoyable balaie la

place et ne nous laisse plus d'autres ressources que de prendre le train de 5h. 45 sans avoir eu le temps de revoir l'Exposition, qui depuis dimanche s'est enrichie, paraît-il de nouveaux trésors. Les Guipozcoans surtout auraient envoyé des chartres, des croix, des objets d'art du plus intérêt artistique et historique... Mais nous reverrons tout cela.

*

* *

Le lendemain jeudi, cinq délégués de la commission des fêtes, MM. Emile Decourau, président de la société amicale Béarnaise et Basquaise de Paris, Carlos Petit, adjoint au maire de Saint-Jean-de-Luz, Charles Petit, conseiller à la Cour de cassation, Salaberry, de Mauléon, et Aguirre, de Valcarlos, accompagnés de l'aimable M. Adrien Planté, gravissaient les premiers contreforts de la Rhune pour aller déposer à Sare, au cœur même du pays du Labourd, une plaque commémorative en l'honneur de M. Antoine d'Abbadie.

Rien de gracieux et de pittoresque tout ensemble comme cette montée d'Ascain à Sare, et malgré les rafales, les délégués jouissaient longtemps du charme du paysage.

A l'entrée du bourg, M. le maire, Gustave Leremboure, reçoit les délégués et les conduit à la modeste mais illustre mairie, où se trouve gravée l'inscription qui dit en termes éloquents l'héroïsme de ces habitants de la frontière lors des trop nombreuses guerres du grand siècle :

Sarari eta levaltssunaren

Saria emana Luis XIV

1693

(Récompense du courage et de la fidélité, donnée à Sare par Louis XIV, 1693)

C'est au-dessous de cette inscription qu'est placée la plaque apportée par ces messieurs et portant simplement :

Antonio Abbadiari

Eskual Herriaren

Orhoitzapena

Agorrilaren 19^{an} 1897^{an}

MM. Leremboure et Charles Petit prononcent quelques paroles émues en l'honneur de l'illustre savant, et certes pareil hommage à l'intelligent et enthousiaste soutien de nos vieilles traditions ne pouvait nulle part être mieux placé qu'en cette vieille marie de Sare, théâtre de l'indomptable valeur de nos chères Basques.

Dans la soirée, le lendemain vendredi et même le lundi 23 août (tant étaient nombreux les travaux envoyés au comité, il a été donné lecture de diverses études et conférences qui prennent place dans le présent recueil.

*

* *

Nous entrons, le samedi 21 août, dans l'église de Saint-Jean-de-Luz, vers dix heures et demie, alors que la messe tire à sa fin et que la plupart des chants grégoriens et palestriniens ont été exécutés par la *Schola* paroissiale, M^{gr} l'Evêque est au chœur, et au banc de la municipalité, à côté du Maire, ont pris place les députés et délégués de la province du Guipuzcoa.

C'est, en effet, le dernier jour de ces belles fêtes, le jour où nous devons entendre et M. Bordes, l'éloquent et intelligent directeur des Chanteurs de Saint-Gervais, et MM. les Basques-Espagnols, nos voisins. Mais M. Bordes est cloué au lit par une douloureuse phlébite, et l'on se demande avec anxiété qui va le remplacer et nous initier aux beautés des mélodes grégoriennes et de cette suave musique palestrinienne qui doivent être le couronnement de ces fêtes.

La messe s'achève cependant, la *Schola* chante un délicieux motet du seizième siècle ; l'organiste M. Doney, de Bordeaux, joue une figure de Bach, et nos amis nous apprennent que Dom Mocquereau, l'émule et l'ami de Dom Pothier, vient d'arriver de Solesmes, répondant avec empressement à l'appel de M. Charles Bordes.

M^{gr} l'Evêque, suivi de nombreux prêtres et de quelques amateurs, se rend en effet dans la petite chapelle du Tiers-Ordre, dite *des Roses*, toute voisine de l'église, et là l'érudite Bénédictin nous donne comme un avant-goût des conférences de l'après-midi en initiant ses auditeurs attentifs et charmés aux secrets de la mélodie grégorienne ; le plain-chant, c'est le récitatif à voix tenue et élevée, l'accent aigu indiquant toujours une intonation plus élevée et rapide. Avant tout il faut lire simplement, nettement. Et Dom Mocquereau lit fort bien, en

effet, mais à l'italienne, mouillant les c.

Nous sortons enchantés de cette première initiation et allons contempler la mer bleue de cette magnifique baie de Saint-Jean-de-Luz, étincelant de mille feux sous le soleil de midi ; nombreux sont les étrangers qui prennent leurs ébats, soit sur la plage, soit dans les flots bleus ; nombreux aussi les promeneurs faisant les cent pas sur cette belle estacade, de l'embouchure de la Nivelle aux falaises de Sainte-Barbe.

Entre temps M. le Maire, MM. Léon Bonnat, Boucher, secrétaire de la *Société d'Ethnographie*, Henry de Larralde-Diustéguy et les membres de la commission faisant les honneurs de l'Exposition à MM. les membres de la Députation guipuzcoane, MM. Manuel Lizarrity, président, et Luis Etcheverria, Aranguren, Lafitte, Guerendiain, Pavia, Eloseguy, députés provinciaux, Arthur Campion, ancien député de Pampelune aux Cortès et bascophile émérite, Pedro Manuel de Soraluze, membre correspondant de l'Académie d'histoire, Antonio Arzac, l'aimable et érudit directeur de l'*Euskual Erria*, revue basque de Saint-Sébastien.

*

* *

A deux heures, M^{gr} l'Evêque de Bayonne, accompagné de tous ces messieurs, prenait place au fauteuil de la présidence, dans la grande salle de la conférence du palais de l'Exposition : un élégant public remplissait déjà cette vaste et belle salle, et les dames et les demoiselles aux claires et élégantes toilettes étaient en grand nombre ; çà et là aussi de nombreux prêtres et parmi eux M. l'abbé Dubarat et Don Resurreccion de Azcue.

Sur l'estrade, entourant les membres de la commission des fêtes, se tiennent Dom Mocquereau, et les vingt demoiselles et les vingt-cinq à trente jeunes gens de la *Schola* de Saint-Jean-de-Luz.

M. Charles Petit salue tout d'abord M^{gr} l'Evêque et MM. les membres de la Députation du Guipuzcoa, les remerciant des hauts témoignages de sympathie que leur présence apporte à ces fêtes de la Tradition Basque ; puis il dit les regrets de M. Charles Bordes, si inopinément frappé au moment où il allait recueillir les légitimes fruits de sa vaillante coopération à ces fêtes à cette belle Exposition ; il a voulu au moins, de son lit de douleur, adresser ses excuses, ses remerciements, ses regrets à tous.

Et M. Petit lit une lettre émue de M. Charles Bordes, où le vaillant champion de la restauration du chant religieux salue, avec M^{gr} l'Evêque et M. le Maire de Saint-Jean-de-Luz, M. l'abbé Flément, le dévoué vicaire de la paroisse, qui en quelques mois a su former cette

Schola dont les diverses exécutions musicales nous ont enchantés et étonnés tout à la fois depuis huit jours. Mais les regrets de M. Bordes sont bien atténués, puisque le R. P. Mocquereau a bien voulu répondre à son pressant appel.

*

* *

Le R. P. Mocquereau se lève, en effet, et c'est pour nous tenir pendant près d'une heure sous le charme d'une parole facile, élégante et d'une précision achevée. Pris au dépourvu, au débotté pour ainsi dire, de quoi parler ! Mais il s'agit, en ces fêtes, d'art et de tradition populaires, et quoi de plus populaire, de mieux adapté à un pareil programme que la *mélodie grégorienne* ?

Fille de l'Orient hébraïque et de la Grèce antique, la mélodie grégorienne a été façonnée par l'Eglise pour élever les âmes, les purifier, les faire prier.

Rien de plus facile que cette mélodie : c'est le *chant à l'unisson*, la tonalité sans accident. Rien ici de ces difficultés de la musique moderne qui rendent si pénibles les premières leçons.

Tandis que la musique moderne, mélancolique passionnée, fougueuse, exaspère les passions ou amollit les cœurs, par fois se fait toute sensuelle et énervante, la mélodie grégorienne, toujours unie, douce, maîtresse d'elle-même, apporte le calme, la paix, s'adressant toujours aux parties supérieures de notre être, les dirigeant vers le ciel.

Dans la pratique rien de plus aisé : la mélodie grégorienne se compose de *timbres* ou d'*airs* toujours les mêmes et se répétant souvent : il suffit d'apprendre une phrase pour apprendre vingt pages du graduel.

Il est à noter toutefois que la pure mélodie n'a régné en souveraine que du cinquième au quatorzième siècle ; à dater du seizième il y a mutilation, amplification, surcharge, barbarisme, et pour tout dire décadence complète. Il suffit, pour s'en convaincre, de fouiller d'un œil attentif et d'une oreille délicate les manuscrits.

C'est ce que faisait tout récemment Dom Mocquereau avec un jeune délégué du patriarche d'Aquilée, et quand le savant auteur de la *Paléographie musicale* montrait au jeune homme intelligent et vraiment artiste ces mutilations déplorables : *Basta, basta*, s'écriait le fougueux Italien en jetant le manuscrit, *je m'enrage !*

Tel Berlioz ou Schumann menaçant de bruler la cervelle à de mauvais exécutants.

Tels, pourrions-nous dire, hélas ! les malheureux fidèles condamnés, de par certaines

modes stupides, à écouter à l'église de prétendues messes triomphales ou des rêveries wagnériennes sur le grand orgue !

Dom Moncquereau conclut que les difficultés mêmes de la musique moderne, ces étranges mutilations du plain-chant primitif, ont été et sont la cause du silence de plus en plus complet des fidèles à l'église. Voulons-nous qu'ils reviennent enfin à cette mélodie grégorienne ? Faisons comprendre par de fréquentes exécutions que seule cette mélodie primitive en son originale simplicité donne l'expression douce et calme de la prière, et que son caractère décisif c'est l'onction. Plus le cœur est pur, l'intelligence éclairée, mieux ils goutent ce chant vraiment digne de la majesté du culte chrétien.

*

* *

La parole ardente et fine de Dom Mocquereau est à mainte reprise couverte d'applaudissements, et après lui M. Adrien Planté nous lit la conférence préparée par M. Charles Bordes. Cette conférence, presque uniquement consacrée à l'œuvre de la *Schola Cantarum*, à ses débuts, à ses progrès, aux résultats vraiment surprenants qu'elle a su obtenir depuis trois ans à peine, avec une méthode, une opiniâtreté dont elle ne s'est pas départie une minute, intéresse vivement l'auditoire et en particulier M^{gr} l'Evêque, dont l'attention a semblé constamment en éveil, et qui a, paraît-il, fait transmettre à l'auteur, par M. le doyen de Saint-Jean-de-Luz, toute sa satisfaction. Certes, elle est belle l'œuvre que poursuit M. Bordes, et *pratique*, ce qui n'est pas sa moins précieuse qualité, comme on a pu s'en convaincre à Saint-Jean-de-Luz. Que poursuit-elle ? *La restauration du plain-chant selon la tradition grégorienne*. Quelle est-elle, la tradition grégorienne ? Celle que les Pères Bénédictins ont remise au jour et que nous exposait si lumineusement tout à l'heure le R. P. Mocquereau. La réforme est-elle pratique ? Certes, puisqu'ici même un petit chœur d'enfants de Marie et un groupe d'homme de bonne volonté..., dont les chantres, se sont pliés aux douces modulations de ces cantilènes, qui ne sont autres que celles du plain-chant que nous entendons vociférer chaque dimanche, et ce en quelques leçons, et si joliment que toute une salle, composée en grande partie de prêtres, ne laissait pas les phrases s'éteindre sans les applaudir, avant même que la mélodie fut chantée en son entier.

*

* *

Oh ! quel délicieux *Alleluia* nous avons eu le bonheur d'entendre ! Et cette musique palestrinienne, dont ensuite M. Bordes nous vanta les beautés et que ses *Chanteurs de Saint Gervais* sont en train d'*immortaliser... une seconde fois*, car elle le fut en son temps, nous disait les vieux auteurs, comment put-elle être oubliée ? Comment osa-t-on lui substituer cette musique de cour, tant de fioritures et de prétentieuses formules ? Était-elle trop difficile ? Nous ne le croyons pas, puisque ce même chœur à peine formé nous a exécuté, comme il convient, cette même musique réputée *inchantable*. Heureux ceux qui l'ont entendu dans son cadre, dans cette belle église de Saint-Jean-de-Luz, pleine jusqu'au faite de ses fidèles émus et priant. Car à Saint-Jean-de-Luz il ne faut plus aller dire que cette musique n'est ni expressive ni belle, la population est conquise, et jusqu'au dernier des paysans a senti la mystérieuse influence qui s'en dégageait. Pourquoi ? Parce que les chants grégoriens et palestriniens sont simples ; unis, ils forment un tout merveilleux inspirant un sentiment de piété infinie. Que faut-il de plus à l'église ? M. Bordes, voulant nous prouver que l'art moderne pouvait, lui aussi, servir à ces lois de la simplicité et de la sincérité, nous a fait chanter un *Panis Angelicus* de l'abbé Boyer, de Bergerac. Rien de postiche, un style choral très simple et très religieux à la fois. Là encore *la preuve* fut donnée.

*

* *

Présentant à distance le succès de sa cause, le jeune conférencier, dans une péroraison tout enflammée sur notre Bayonne, « la jolie escarboucle posée au pied de la France », sur le cher Pays Basque et le Sud-Ouest tout entier, fait appel à tous pour la création d'une société régionale de la *Schola Cantorum* dite des Pyrénées et des Landes, Société semblable à celle qu'il a fondée en Poitou, Vendée et Charente, et dont il nous énumère un à un ses exploits.

Puisse sa parole être écoutée ! puissions-nous, à l'exemple de cette maîtrise de Saint-Pierre de Poitiers que fonda M^{gr} Pelgé, voir, grâce à l'intelligence initiative de notre vénéré Prélat et de quelques ecclésiastiques éminents, notre chère et belle cathédrale être donnée d'une *voix*, ou plutôt des *trois voix* grégoriennes, palestriniennes et modernes, dont nous parlait M. Bordes, voix qui lui rendraient la vie et l'embelliraient encore !

Ce rêve n'est pas impossible, et nous savons beaucoup de Bayonnais qui y croient encore, tandis que d'autres désespèrent. En attendant, le vaillant petit chœur de M. L'abbé Flément, à Saint-Jean-de-Luz, a donné l'exemple. Quant aux « utopies » de M. Bordes et de la

Schola, comme certains aiment à dire, elles sont entrées dans la voie de la pratique. Elles sont devenues réalités. Certes, la *Société des Pyrénées et des Landes* serait un bienfait pour la région. Dût-elle ne nous donner qu'une maîtrise, celle de la cathédrale, elle mériterait de vivre.

A l'appui des théories de Dom Mocquereau et du chaleureux plaidoyer de M. Charles Bordes, la *Schola* exécute, sous la direction de l'éloquent Bénédictin, l'introït *Gaudeamus* et le graduel *Assumpta est* de la messe de l'Assomption, l'*Ave maris Stella* et deux cantiques basques ; et ces airs larges, simples, délicieusement nuancés, sont couverts d'applaudissements.

*

* *

Annexe 5. Maurice Marchal, « Ce que nous sommes » *in* BREIZ ATAQ - LA BRETAGNE TOUJOURS, Edito du numéro de janvier 1919.

« On lira plus loin l'excellente étude de notre président Job Breiz et l'appel e notre collaborateur Korentin Kerlann. Ces deux articles donneront à nos lecteurs une idée de ce que nous sommes. Mais je voudrais en quelques lignes, aussi courtes que possible, donner à ceux-là qui vont me lire la connaissance exacte du Groupe Régionaliste Breton, dont "Breiz Atao" est l'organe.

Nous sommes avant tout un groupe de jeunes. Et c'est en cela que nous différons de l'U.R.B et de la F.R.B., groupements que nous estimons et que nous admirons sans doute, mais qui ne sauraient propager parmi les jeunes l'idée Bretonne avec la même force que ne le feront des jeunes gens. En cela nous étions un besoin. Nous serons répandre parmi nos camarades étudiants, commerçants, ouvriers, paysans, l'amour de la Patrie Bretonne, et le désir du régionalisme, gae de la prospérité. Et cette propagande, nous la ferons par des tracts, notre petite revue, des conférences, et par la conversation personnelle.

Car nous sommes Bretons, et fiers de l'être. Nous aimons tous les legs de nos ancêtres, tout ce qui fait de nous une race : la langue, les traditions, les costumes. Nous y tenons passionnément comme le montre l'article I des statuts du Groupe.

« Le Groupe Régionaliste Breton se propose de travailler activement au relèvement de la Patrie Bretonne...Il a pour but de veiller à la conservation de la langue, des costumes et des traditions bretonnes ; d'unir plus fortement la Haute et la Basse-Bretagne ; de développer les liens d'amitié entre tous les peuples celtes. »

Voilà nos buts. Or, qui nous promet la conservation de tout ce qui nous est cher ? qui nous assure la grandeur de notre chère Bretagne ? le Régionalisme, l'autonomie administrative.

Je sais que l'on viendra agiter le spectre du séparatisme. Deux mots à ce sujet : C'est justement parce que nous sommes bons Français que nous sommes régionalistes ; parce que nous craignons que l'excès, l'abus de centralisation ne cause, comme l'a démontré et le

démontre aujourd'hui l'expérience historique, la dissociation de cet ensemble merveilleux qui forme notre patrie Française. Et nous le sommes si bien, Français, que 95 % des nôtres sont encore soldats, et au front, plusieurs cités et décorés, quelques-uns blessés et mutilés. Et tous ceux-là, ou presque tous, sont venus au Régionalisme pendant la guerre, ce qui est loin de prouver la Théorie de M. Le Febvre qui dit que la guerre a nivelé les différences provinciales.

Les faits sont là. L'accueil enthousiaste de la jeunesse Bretonne à notre groupe nous a permis de fonder sous cette forme restreinte et provisoire, ce petit organe uniquement créé et rédigé par des jeunes. Rien de ce qui intéresse notre Bretagne n'y sera négligé. Ainsi, les jeunes, venez à nous, vous y serez parmi des amis ; les "anciens", abonnez-vous ; les quelques francs que vous nous enverrez nous permettront de vivre, de lutter pour la bonne cause et, s'il plaît à Dieu, de prospérer.

Breiz Atao ! »

Maurice Marchal

Secrétaire du Groupe Régionaliste Breton

Annexe 6. Discours de Dominique Garat à l'Académie de Bordeaux en 1784.

« Un homme de lettres qui le jour de la St Louis s'est trouvé présent à l'académie de Bordeaux vous a rendu un compte très intéressant de cette séance. Cet article m'appartenait peut-être ; mais l'intérêt même que j'y prenais est une raison de me féliciter de ce que Mr. de Gudin s'en soit emparé. Le zèle supplée toujours mal au talent et il ne suffit pas de s'intéresser fortement aux choses pour en reproduire tout l'intérêt; d'ailleurs je n'aurais pu vous dire que ce qu'on m'aurait raconté. Mr. de Gadin a parlé de ce qu'il a vu, et de ce qu'il a entendu et quand on a cet écrit, c'est toujours un grand avantage d'avoir à rendre compte d'une impression qu'on a reçue ; mon regret se borne donc à n'avoir point assisté à cette séance. Je regrette de n'avoir point vu une séance dans laquelle un représentant de l'autorité souveraine qui a institué à ses frais un prix d'émulation pour les jeunes élèves d'un (illisible) patriote a eu le bonheur de poser lui-même sur la tête de son fils la première couronne de prix dont il est l'instituteur, il semble que la nature ait voulu récompenser de ce qu'il a fait pour la société.

Je regrette de n'avoir point entendu ce mémoire où Mr. Dupré de Saint Maur a cherché les moyens de rendre à la ville de Bayonne et au pays de Labour, le commerce, la population et le bonheur qu'ils ont perdu. Il suffit d'être un homme, il suffit du moins d'être français pour s'intéresser aux recherches d'un homme d'Etat sur le sort d'une partie considérable de la France. Mais vous jugez, Monsieur, combien cet intérêt doit être plus vif et plus profond pour un homme qui a reçu le jour dans les lieux dont les besoins et les malheurs ont été l'objet de ce mémoire. Mr. Dupré de Saint Maur était sûr d'attirer l'attention de tous les hommes; mais il ne pouvait être écouté qu'avec attendrissement par ceux à qui il parlait de Bonheur de leur patrie, de leur famille, du sort de leurs pères, de leurs enfants et de leurs frères. Un Bayonnais ou un Basque ne pouvait fixer sur lui, dans ce moment, que des yeux mouillés de larmes. Mais il m'a été refusé de jouir d'un si doux spectacle, permettez-moi, Monsieur, de chercher à m'en consoler, en entretenant un moment le public, dans votre collection, des pays et des hommes dont la destinée a occupé les recherches de Mr. Dupré de Saint Maur. Il serait plus utile à mes compatriotes; il me serait infiniment plus agréable à moi-même de vous envoyer le mémoire de Mr. L'Intendant de Guyenne. C'est sous le point de vue que l'on envisage un administrateur que ces objets prennent, surtout pour le public, de l'intérêt et de l'importance.

Mais je puis faire connaître le caractère et le talent des hommes dont Mr. Dupré de Saint Maur a fait connaître les besoins. Je puis faire voir combien ils sont dignes de Bonheur qu'il voudrait leur procurer, et combien le Gouvernement trouverait davantage, pour la France entière, à aller à leur secours dans la détresse où ils se trouvent. Je ne chercherai point à me défendre de l'amour que tout âme sensible a naturellement pour la Patrie; ce sentiment est peut-être l'éloge le moins suspect d'un Pays et il est trop vrai et trop profond dans mon cœur pour que je songe à l'exagérer. Mais devez-vous rappeler, Monsieur, que le Mémoire de Mr. Dupré de Saint Maur roule sur les causes et les diminutions du commerce de la ville de Bayonne et de la population du pays et sur les moyens d'y remédier, je ne connais point d'objet plus important pour un Intendant de la Généralité de Guyenne. Ce n'est pas le sort de la ville de Bayonne seulement que l'état de son commerce intéresse. Une partie considérable de la France, l'Armagnac, la Bigorre, le Béarn, la Basse Navarre fleurissent ou dépérissent à mesure que le commerce de Bayonne dépérit, ou périt lui-même. Deux rivières qui traversent plusieurs de ces cantons et qui coulent assez près de tous les autres, l'Adour et la Nive, viennent se réunir au milieu de Bayonne, pour se jeter ensemble dans l'Océan qui en est à une très petite distance, à un quart de lieu. Bordeaux est un point de communication trop éloigné de ces Provinces pour pouvoir y répandre le mouvement et la vie de son commerce. Elles lutteront toujours avec trop de désavantage contre les pays qui se trouvent sur les bords ou auprès de la Garonne; et pour le commerce il est impossible de soutenir longtemps des concurrences trop [Sic.] inégales. La ville seule de Bayonne est placée de manière qu'elle peut à la fois et rassembler leurs richesses dans son sein et leur ouvrir le commerce de l'océan, le seul qui puisse donner aujourd'hui aux Peuples les prospérités de la fortune. L'intérêt général du Royaume est attaché aussi au sort de Bayonne et des Pays qui l'environnent. Placé à une des extrémités de la partie méridionale de la France, ils feront toujours la force ou la faiblesse de l'une des barrières de l'Etat. Si la culture et le commerce y fleurissent, ils répandront leur activité sur l'Espagne qu'ils touchent et rendront ensuite à la France pour le commerce une partie des richesses qu'ils auront fait naître en Espagne. Si, au contraire, on les laisse dans la langueur où ils tombent, ils ne formeront bientôt qu'un désert, dont la stérilité se répandra au loin sur les deux Royaumes. Le système de gouvernement despotique est de s'entourer, comme le dit Montesquieu, de désert et de frontières ravagées: celui des monarchies, au contraire, est de placer une grande partie de leurs forces, de leurs industries et de leur bonheur dans les frontières. Les Etats sont comme les plantes, qui tirent une partie de leurs substances et de leur vie des extrémités de leurs rameaux et de leurs feuilles. Un seul fait peut nous faire voir combien il importe d'aller promptement au secours

de ces Provinces et de cette ville.

Vers la fin de la dernière guerre en 1762 et 1769, on évaluait la population de Bayonne à vingt cinq ou trente mille âmes; on n'en compte pas dix mille aujourd'hui. La dépopulation a été de même à peu près dans tous les cantons dont nous venons de parler. Le Gouvernement qui seul possède les moyens de rendre à ces vastes Pays leur Bonheur et leurs Peuples, doit être parfaitement secondé par l'activité naturelle, le caractère et le génie de leurs habitants. Nous ne voulons point ici renouveler ces prétentions de Provinces qui, chacune en talent et en valeur s'attribue la prééminence sur toutes les autres. Les anciens feraient l'éloge d'une ville et d'une province, comme on fait aujourd'hui celui d'un héros, d'un grand écrivain, d'un grand ministre : mais nous n'avons pas la patience des anciens pour écouter l'éloge et nous n'aimons pas plus la vanité d'une Province que celle d'un homme. La vanité s'anoblit cependant en s'agrandissant dans ses objets et lorsqu'elle se transforme en amour de la patrie, elle est la source des plus belles actions, comme elle est le sentiment le plus sublime. Cette vanité, dont il est permis de s'honorer caractérise singulièrement le Bayonnais. Il n'est rien de bon et de grand dont ils ne se croient [*sic.*] un peu plus capables que le reste des hommes. Ils conviennent que les circonstances, que la fortune leur a souvent manqué. Mais ils ajoutent qu'ils n'ont jamais manqué à la fortune et qu'ils sont arrivés à la gloire toutes les fois qu'on ne leur a pas fermé tous les chemins. A quoi tiennent les talents et les destinées? Si l'embouchure de l'Adour eut été un peu plus profonde, si, en tout temps, elle eut pu recevoir des vaisseaux du Roy sans danger, nés à la fois pour la guerre et pour la mer, les Bayonnais auraient sans doute placé souvent leur nom parmi les héros de la marine royale. Un banc de sable peut-être les a empêchés de donner le jour à des (illisible). Mais ils n'ont pu signaler leurs talents et leurs courages sur ces vaisseaux qui par leur étendue et leur destination sont les vrais théâtres de la gloire, de l'honneur de mer, dans une carrière moins brillante et moins étendue, ils ont eu longtemps une célébrité qui n'était guère moins éclatante.

Dans les dernières guerres de 1780, les expéditions de leurs corsaires ont fait souvent l'admiration et l'entretien de la France: la patrie elle-même, par les mains du Monarque, leur a décerné souvent des témoignages glorieux de son estime et de sa reconnaissance, et si l'histoire sait honorer les talents et la valeur si longtemps asservie aux grands, elle se consacre enfin aux grands noms, elle n'oubliera point ceux des Forestier, des Lafarque et des Mainvielle. Dans cette guerre, on n'a presque pas entendu parler de Bayonne, et sans doute ce qu'il y a de plus cruel pour elle dans cette décadence, en redemandant son commerce et les habitants, c'est surtout la gloire et le bonheur de servir la patrie qu'elle redemande. Les regrets sont devenus amers, ses plaintes se sont fait entendre au moment surtout où elle s'est

vue dans le repos et l'obscurité, tandis que toutes les villes de mer cherchaient les périls et la gloire dans les deux mondes, J'ai vu des Bayonnais et ceci n'est point un fait que j'exagère, j'en ai vu qui n'ont rien perdu de leur propre fortune, et qui pleuraient en songeant que le nom de Bayonne n'avait point été prononcé dans cette guerre.

Les talents qui distinguent l'homme de mer ne sont pas les seules que les Bayonnais croient avoir reçu de la nature; ils se croyaient aussi propres aux arts et aux talents aimables qu'à ceux du commerce et de la marine. Il est possible qu'ils se trompent; mais comment arrive-t-il donc qu'ils donnent toujours d'eux aux étrangers qui visitent leur ville, l'opinion qu'ils en ont eux-mêmes?

Communément, on n'est pas si prompt à entrer dans les sentiments d'un amour propre qui n'est pas le nôtre. Les étrangers, en effet, paraissent toujours étonnés de trouver à l'extrémité du Royaume, et au pied de Pyrénées occidentales une ville où la société offre le ton, l'esprit et l'élégance des mœurs qu'on ne trouve guère que dans la capitale. Quelqu'un qui entrerait pour la première fois en France du côté de l'Espagne, d'Irun ou d'Urdach, prendrait dans cette première ville de France une idée à peu près complète de ce qu'il y a de plus ingénieux et de plus aimable dans les grâces et la politesse française: ordinairement les étrangers ne se jugent pas si tôt en France, lorsqu'ils sont encore éloignés de Paris. On voit par combien de motif le sort de la ville de Bayonne a dû intéresser Mr. Dupré de Saint Maur, et combien toute la France doit désirer de connaître les moyens qu'il proposa pour relever un commerce qui peut faire naître tant de richesses et de talents pour le Royaume.

Sur les Basques

La destinée du pays de Labourt qui dépend en partie de celle de Bayonne méritait cependant une attention particulière. Mr. Dupré de St. Maur la lui a donnée. Dans ce pays, l'un des trois cantons qui forment la Biscaye française vit un peuple, attaché à la France par l'amour que des sujets doivent à un souverain, diffère d'ailleurs absolument des Français par son origine, sa langue, ses coutumes, ses mœurs et son caractère; c'est le peuple qu'on nomme BASQUE, mais dont on ne connaît en France que le nom, que n'est pas même beaucoup connu. Cachés entre les gorges des Basses Pyrénées où les Goths, les Francs et les Sarrasins ont toujours inutilement attaqué sa liberté, il a échappé aux observations des philosophes, comme aux glaives et aux chaînes des conquérants. Rome, dans le temps même où pour flatter Auguste, elle faisait cesser le compte des peuples qu'elle avait soumis, Rome qui parle souvent des Basques, n'ose les mettre dans la foule des nations qu'elle dénombrait

dans les chaînes. Autour d'eux les peuples ont changé vingt fois de langues, de mesures et de lois. Ils montrent encore le caractère, ils obéissent encore aux lois, ils parlent encore la langue qu'ils avaient il y a trois mille ans. Chez eux tout a résisté aux siècles, et l'on dirait que derrière leurs montagnes, ils ont trouvé un asile contre le temps, ainsi que contre les conquérants et leurs oppresseurs. Notre inquiète curiosité va chercher aux deux pôles des peuplades de sauvages, pour observer l'homme dans la simplicité des besoins et des mœurs de la nature, et nous ne daignons pas jeter un regard sur un peuple qui est à côté de nous, risque sous nos yeux, et qui nous offre l'homme tel qu'il était sous l'influence de ces institutions primitives où l'instinct de la nature était l'unique législateur de société. Ici, cependant, au lieu d'un objet de curiosité et d'instruction, nous en trouvons deux: la nature et l'antiquité. En observant le Basque dans ce petit nombre même de rapports que peut lui donner un état de société très simple, on peut voir comment les anciens s'y prenaient pour établir la vertu et le bonheur de l'homme social sur les sentiments et les besoins les plus naturels à l'homme; Il conserve encore, dans son caractère et dans sa vie, des traits frappants de cette bonté, de cette grandeur, de cette félicité originelle que nous ne regardons que comme un roman de philosophie ou comme une contradiction qui s'est embellie, en s'enfonçant dans les regrets des premiers âges. On ne lui taille point, comme dit Montaigne, des devoirs qui passent sa mesure. S'il est bon père, bon fils, frère généreux, mari facile et tendre, il a rempli tous ses devoirs de citoyen; et les vertus qui ailleurs, sont des sacrifices pénibles, ne sont là que des sentiments toujours prêts à devenir des passions. Pour y être bon citoyen, il suffit de n'être pas un méchant homme. Voilà les vertus qu'il est facile de faire naître et sur lesquelles il est permis de compter. Les lois éternelles de la nature servent de garant aux lois sociales; mais lorsqu'on en exige davantage, lorsque la société dans le délire de ses progrès, s'est fait des besoins qu'elle ne peut remplir que par des vertus surnaturelles, on aura un petit nombre d'âmes sublimes et une foule de fripons, de scélérats et d'hypocrites. Le Basque a de la bonté plutôt que des vertus. Je sais bien que ceux qui l'ont offensé dans quelque un de ces sentiments même qui le rendent facile et bon, n'en jugent pas de même. Prompt et terrible dans ses vengeances, plus d'une fois il en a donné des exemples qui ont effrayé et beaucoup de gens dans les pays voisins se le représentent toujours la carabine ou le poignard à la main mais les histoires de ce genre sont celles qu'on exagère le plus, parce que c'est la frayeur qui les raconte. Ceux qui ont vécu parmi les Basques savent que très souvent ils sont nobles et généreux jusque dans les ressentiments même où ils sont implacables. Le Basque est bon, mais de cette bonté matérielle qui ne préserve pas des fureurs des passions; il est bon comme la nature qui a des tempêtes et des fléaux, mais qui dans sa marche ordinaire offre partout aux

regards l'image simple et touchant de l'ordre et de la bienséance. Il s'en faut bien cependant que l'instinct seul le dirige dans ses actions. Chez ce peuple étranger à tous les arts, et à toutes les sciences, le sentiment des droits de l'homme est si profond et si développé qu'il sait en tirer la connaissance de tous les devoirs et de tous les droits dans la société. Plus d'une fois, j'ai causé dans les champs avec des laboureurs qui, appuyés sur leur charrue, me tenaient à ce sujet des discours qui valaient mieux que tout livre de Burlamaqui. Cela peut surprendre, j'en conviens, et on ne manquera point de dire que j'exagère, si l'on veut juger du laboureur basque par le paysan français, Des écrivains, même des philosophes français ont rejeté plus d'une fois, sur un fondement semblable, ce que l'histoire nous raconte de la sagesse et de la raison avancées de quelques peuples de l'Antiquité qui ne connaissent encore d'autre art que celui de l'agriculture. De toutes les nations, nous sommes peut-être celle qui a le plus de peine à comprendre combien les plus belles idées naissent naturellement dans l'homme, lorsqu'il est libre et qu'il n'est point malheureux. Si des voyageurs qui savent observer et peindre des peuples ne nous avaient point fait connaître les hommes qu'ils ont vu dans les vallées et sur les montagnes de la Suisse, nous n'aurions peut-être jamais cru sérieusement à l'historien des premiers siècles de Rome. Quoiqu'il habite aussi un Pays de montagne, le basque ressemble cependant pas moins au Suisse. La raison forte et les sentiments droits que celui-ci tire du calme de ses passions, l'autre semble les trouver dans l'énergie et la véhémence des siennes: elles sont terribles, mais elles l'emportent avec violence où la nature veut le conduire.

Les Basquaises [*sic.*] ressemblent encore bien moins aux femmes de la Suisse. Celles-ci dit-on sont généralement belles et naïves ; les Basquaises [*sic.*] ne sont pas belles en général, assez rarement même elles sont très jolies. Leur sensibilité est très vive, est aussi trop tôt éclairée pour leur promettre d'être longtemps naïves et l'on chercherait inutilement l'innocence des mœurs dans un pays où les mœurs sont très sévères ; mais chez aucun peuple peut-être les femmes n'ont mis davantage, dans tous leurs mouvements et dans tous leurs regards, l'expression et la grâce des passions qu'elles enchainent ou du moins qu'elles cachent dans leur coeur. Dans les travaux même des champs, dont elles veulent partager les plus difficiles avec l'homme, elles ont le don de s'embellir et de plaire par les mouvements qui les fatiguent. Les formes de leur taille ne sont peut-être pas très remarquables par l'élégance, mais beaucoup, je ne sais par quel charme qu'elles prennent dans leur agilité et dans leur souplesse. En les voyant marcher, souvent chargées de fardeaux, on devine qu'elles doivent danser avec beaucoup de grâce et de légèreté; et de tous les dons qu'elles ont reçus de la nature, celui-là du moins a été connu; il leur en fait une espèce de réputation. Leur manière de s'habiller est probablement la même depuis beaucoup de siècles; mais elles semblent

n'avoir renoncé à la variété des modes, qu'après avoir trouvé celle qui leur sied le mieux et qui peut le plus ajouter à leur agrément. Leur costume, qui n'appartient qu'à elles, plein de pudeur, mais aussi de goût et d'adresse, embellit aux regards tout ce qu'il leur dérobe. C'est surtout dans leur âme, ouverte à la fois aux plus vifs sentiments de la nature et aux plus grandes terreurs de la religion, que l'amour a la violence qu'il reçoit des combats, où la passion et la vertu luttent avec des forces égales, cèdent et triomphent tour à tour. Trop souvent, les premières impressions qu'on reçoit d'une femme sont les plus vives et les plus douces, et l'homme n'a pas assez de vertu pour être constant lorsqu'il cesse d'être heureux. Ce désordre, la source de tant d'autres désordres, est peu connu dans les sentiments dont elles sont l'objet. Tel est le charme inconcevable de leurs passions, qu'elles enflamment et retiennent par le bonheur qu'elles donnent, plus encore que par les désirs qu'elles inspirent. Le Basque, naturellement léger et mobile, qui ne perd point ses affections mais qui en prend de nouvelles n'est pas un très fidèle amant, mais il est un mari très fidèle. Ce qu'on a dit des filles de quelques autres pays, on peut le dire de lui: il se fixe dans le mariage, qui donne, dit-on, tant d'envie de changer. Au reste, je suis persuadé que tout ce qu'il y a de raison et d'étendue dans les idées de ce peuple, d'énergique, de fin et de délicat dans ses sentiments, il le doit beaucoup à la langue qu'il parle. Les plus belles langues sont comme des instruments très faciles et très harmonieuses qui perfectionnent le talent qui s'en sert, qui inspirent réellement les idées qu'elles expriment. Cela ne peut paraître un paradoxe qu'à ceux qui n'ont ni oreille ni imagination. Contemporaine de langues que parlaient les Grecs et les Romains et même probablement d'une origine plus ancienne encore, la langue Basquese qui ne peut pas avoir toutes les richesses de ces langues, en a tous les grands caractères et toutes les grandes beautés. Dans les mots simples des sons qui peignent les objets et les sentiments, dans les mots composés, des éléments que l'on reconnaît toujours rassemblés, suivant l'analogie la plus exacte et la plus heureuse des idées; dans la construction, une hardiesse incroyable, pour entrer dans la pensée de tous les côtés; et cependant, dans les mots, des marques sûres et infaillibles pour fixer rapidement leurs rapports au milieu même des mouvements les plus passionnés et les plus convulsifs de l'inversion. Elle est bornée, il est vrai, dans les objets que peut reconnaître un peuple qui n'est qu'agriculteur. Mais quelle féconde richesse d'idées et de sentiments elle a su faire naître dans le petit nombre d'objets où elle se renferme! Comme ces enclos où d'habiles cultivateurs se plaisent à rassembler sur un sol doux de la nature les fruits les plus délicats, les fleurs les plus suaves et les plus brillantes, elle réunit dans un espace borné les idées les plus heureuses et les plus touchantes. Avec quelle justesse et quelle finesse de tact elle a souvent séparé des nuances que les autres confondent dans les mêmes sensations

et dans les mêmes mots! Avec quelle grâce et quels doux accents, seule entre tous les idiomes, elle a rendu des sentiments qui ailleurs, semblent perdus pour le cœur humain, parce qu'ils le sont pour les langues! Lorsque après avoir resté quelque temps sans m'en servir, j'en reprenais l'habitude, j'avais peine à comprendre l'effet qu'elle produisait sur moi. En la parlant, mes idées devenaient plus faciles, plus pittoresques et plus rapides, toutes mes affections plus fortes, plus douces, plus tendues et plus pénétrantes; je me sentais un autre esprit et une autre âme. Combien de fois alors, en me rappelant la vaine ambition qui me fait former sans cesse des projets et des plans d'ouvrages, j'ai regretté avec amertume de ne pouvoir pas les exécuter dans cette langue qui est comme un génie qui vous inspire! Sans doute je prenais pour mon talent celui d'un peuple qui l'a formé; mais telle était l'illusion où elle me plongeait que je me serais ruiné pour la gloire, si, pour l'obtenir, il eût suffi d'écrire dans la langue que j'ai parlée en naissant. Son origine touche à celle des peuples qui commencent l'histoire; elle est la même et cela m'a donné souvent une idée qui ne peut être bien jugée que par ceux qui connaissent quelque une des langues primitives. Tout ce que j'ai dit jusqu'à présent des Basques en fait un Peuple curieux pour les savants, intéressant pour le philosophe et l'homme de goût; mais pour attirer les bienfaits et l'attention du Gouvernement, il faut qu'on y encore un peuple qui peut être utile à la Nation. Les Basques ont pour l'agriculture cette estime qui était naturelle à tous les peuples de l'antiquité et que la philosophie travaille peut-être inutilement, a inspiré aux peuples modernes. Le laboureur fier de ce titre, qu'on lui donne et qu'il prend dans toutes les occasions comme un titre d'honneur, s'assied à la table du Gentilhomme et s'y croit à sa place, et le Gentilhomme pense tout comme lui. Il est facile de voir quel parti un gouvernement éclairé peut tirer d'un peuple chez lequel cette opinion, qui a fait la grandeur des nations anciennes, a toute la force que les siècles donnent aux opinions. Comme marin, le Basque a encore des talents qui lui ont fait une de ces réputations qui distinguent les Provinces. Elle doit être incontestable, car elle lui a été faite par des provinces rivales. Sa voix ne s'est point fait entendre parmi des hommes qui ne parlent que français; aussi, tout ce qu'il a pu mériter de gloire à cet égard est-il presque absolument ignoré. Qui connaît par exemple les titres des Basques à la gloire de la découverte du nouveau monde? Quelques vues de nos historiens ont eu l'équité d'en parler. Mais aucun d'eux ne pouvait prendre assez d'intérêt à ce coin ignoré de la terre, pour les développer dans toutes leurs forces; il était difficile de même qu'ils les connaissent assez bien pour cela? Ce n'est point ici le lieu d'en faire l'examen. Rien de ce qui regarde un pays où j'ai reçu le jour et où j'ai joui d'un bonheur dont je n'ai pas même vu ailleurs l'image ne peut m'être indifférent; mais j'ai examiné ailleurs cette tradition si honorable à ma patrie, et je me flatte, non d'ôter à

Colomb une gloire qu'il a si bien méritée, et dont il a trop peu joui, mais de faire entrer au moins mes compatriotes en partage d'une si belle gloire. Eh! ne suffit-il pas même de connaître le pays qu'ils habitent, pour juger des services qu'ils peuvent rendre. La richesse d'un Etat consiste sans doute dans la variété des hommes, comme dans celles des productions? Il est des espèces d'hommes qui ne viennent que sur les lieux hauts, sur les montagnes ; et lorsqu'un royaume a l'avantage d'avoir dans son sein le terrain qui les porte, un bon Gouvernement doit tout faire sans doute pour en cultiver et pour en conserver la Race. Celle des Basques diminue sensiblement tous les jours par des causes dont il n'est pas possible d'arrêter l'influence; elle ne dépérit point; l'espèce conserve son caractère dans toute sa force; mais elle se perd, le pays se dépeuple et si l'on ne se hâte d'y porter des secours, ce qu'il en restera ne servira plus qu'à faire voir quelle race d'hommes on a perdu. »

Bordeaux 1784

Garat membre du Parlement

Annexe 7. Charles de Cordis, « Arts décoratifs. Un rénovateur de l'Art Breton » in *Revue moderne des arts et de la vie*, daté du 30 novembre 1922, pp. 19 – 21.

« La vitalité de l'esprit régionaliste en Bretagne – qu'il convient de favoriser, car aujourd'hui l'on constate que l'intensité de la vie régionale est un élément indispensable de la prospérité nationale – a pour effet de conserver dans cette province une très intéressante tradition d'art, que défendent et veulent fortifier des hommes d'un grand talent. Parmi ces derniers, je signalerai M. James Bouillé, de Perros-Guirec (Côte-du-Nord), architecte de valeur et décorateur estimé, qui vient d'exposer au Salon Régional d'Art appliqué, à Rennes, de remarquables travaux de broderies et de céramiques celto-bretonnes.

James Bouillé naquit en Basse-Bretagne, à Guimganp, le 14 février 1894. Il étudia d'abord à l'Ecole des Beaux-Arts de Rennes, puis à Paris, à l'Ecole des Beaux-Arts et à celle des Arts Décoratifs. Il suivit également des cours d'études celtiques à la Sorbonne, à l'Ecole des Hautes études Sociales et des cours d'archéologie celtique au Louvre.

Rentré en Bretagne et constatant la décadence de l'art breton actuel, il chercha une voie par laquelle on pourrait l'arracher à la routine et le mettre en harmonie avec les nécessités modernes, sans toutefois le dénaturer et, qui plus est, en accentuant même ses caractères propres.

Grâce à son érudition celtographique, James Bouillé a pu, en approfondissant le passé et les traditions de son pays, arriver à déterminer les règles pouvant servir à une rénovation, à un rajeunissement aussi, de l'art breton. Mais, non content d'enseigner des théories, d'en faire la propagande, il a estimé que le mieux était encore de prêcher d'exemple, et c'est ce qui fait qu'il s'est essayé à exécuter des travaux décoratifs d'art breton, en particulier des travaux de broderies. Il fit donc des compositions celto-bretonnes, mais d'un caractère modernisé, inspirées des motifs de décoration employés par les anciens Celtes. [...] Des spécimens intéressants en furent envoyés, dès 1921, à l'exposition de la Fédération régionaliste bretonne à Fougères. En outre, au cours de cette exposition, James Bouillé fit des conférences très suivies sur l'art celtique. Ces conférences exercèrent une vive influence sur les industries d'art breton.

C'est ainsi que la maison Verlingue et Balloré [*sic.*] (H. B.) de Quimper, puis les

Faienceries de Bretagne demandèrent à James Bouillé des dessins et des indications pour leur permettre de faire quelque chose dans ce sens. Ensuite, ce fut le tour d'autres industriels d'art appliqué de toutes catégories.

Le mouvement de rénovation de l'art breton par l'étude de l'art celtique était enfin commencé, grâce aux idées dont les premiers promoteurs furent les celtisants François Vallée et René Le Roux [...]

En novembre 1921, la Chambre des Métiers de Bretagne l'élisait comme secrétaire général. A ce titre, au moment de l'ouverture de l'exposition des Arts Appliqués à Rennes, il fit un rapport qui résume les idées dont il s'est fait le protagoniste. Voici, en substance, l'exposé fait par lui en cette circonstance :

« Géniaux a flétri, comme il convenait, ces bretonneries d'opéra-comique, faites pour les binieuses d'un « Pardon de Ploermel » qui n'a jamais existé que sur la scène. Sauf quelques masques de seigneur, que l'on trouve sur les bahuts moyen-âge, jamais, autrefois, le Breton n'a représenté de personnages. Il a fallu notre XIX^e siècle pour voir ces exhibitions de caricatures de vêtements. [...]

Nous devons rénover, car, lorsqu'un art reste stagnant, il est bien près de sa mort. Mais il faut rénover dans la note juste, parce que, lorsqu'un art est innové à faux, il est mort.

Il y a douze ans, François Vallée écrivait : « Ce qui a sauvé l'Irlande, c'est le relèvement et la restauration de sa langue celtique, qui a été le point de départ de la rénovation de son esprit celtique et de son Art National. »

L'Art français a tenté de se renouveler en allant chercher des formules en Chine et au Japon, notamment chez Hokusai (Exposition d'estampes Japonaises au Pavillon de Marsan 1912 – 1913). Mais ce n'est pas en Orient qu'on trouvera un art en rapport avec notre sensibilité et notre idéalisme ataviques, à nous, Celtes d'Armorique.

[...]

Il semble qu'une secrète loi religieuse et que la crainte de maléfices magiques empêchèrent nos ancêtres de peindre des hommes et des animaux.

Leur art, qui naît avec l'âge du bronze, produit toutes ses plus belles œuvres avec l'âge du fer. Les couleurs vives sont alors très aimées des artisans.

[...]

Il ne faut pas croire que nous contenter des modes de l'art gaélique. Nous ne devons pas le copier ; ceux qui nous font ce reproche jouent avec une équivoque qu'ils maintiennent

à plaisir.

Oui, nous devons nous inspirer de l'antiquité, mais dans un esprit nouveau. Nous ne voulons pas de pastiches, mais des meubles pratiques, des faïences aux galbes harmonieux ; il nous faut progresser à la manière celte, produire, non reproduire. »

James Bouillé cherche uniquement à vivifier l'art breton moderne par l'inspiration celtique, c'est-à-dire une inspiration conforme à l'atavisme. Il ne s'agit nullement de faire des adaptations à l'art des anciens Celtes, comme le croient des personnes insuffisamment renseignées sur ce mouvement, tentative qui, du reste, serait chimérique et irréalisable, car les formes d'art d'une époque sont la résultante d'un état d'esprit sans lequel elles ne sauraient être que pastiches sans âme comme sans intérêt ; c'est pourquoi la rénovation de l'art breton dans le sens celtique marche de pair avec la renaissance du mouvement littéraire de langue bretonne, laquelle est langue celtique.

J'ai déjà dit que M. James Bouillé exposait au dernier Salon rennais d'Art appliqué un certain nombre de travaux pour la broderie et la céramique. Je signalerai, en particulier, un plat décoré de deux poissons entrelacés . Les entrelacs sont un des systèmes décoratifs spécialement affectionnés des Celtes et, de l'avis de l'éminent romancier, Charles Le Goffic. »

Annexe 8. Henri Godborge in *Le Moniteur des Architectes*. Organe officiel de la Société nationale des architectes de France juin – juillet 1934, p. 292.

« O fragilité des prophéties humaines !

L'art « de demain », le cubisme allemand se meurt. Le cubisme allemand est mort. Une circulaire de M. Goebbels, le bras droit d'Hitler, le condamne ; les administrateurs du Reich vont l'interdire ! Pleurez mes yeux !... Ils ne verront pas, ils ne pourront voir, en Bochie, où mon humeur vagabonde devait m'entraîner, ces chefs-d'œuvre du scientisme architectural moderne. Ainsi ces produits de la « Kultur » esthétique néo-germanique, glorifiés, chantés par nos poètes du rationalisme intégral qui se confondait avec le nudisme intégral sont reniés par ceux-là mêmes qui en avaient été les instigateurs.

Trop « matérialiste », ce nudisme sans le moindre ornement, sans la plus légère afflorescence, sans la plus petite note d'art, sans la plus timide « superfétation parasitaire », ainsi s'exprime cet inédit régent de l'art, de l'art hitlérien, il est vrai, devenu un nouveau Sicambre qui brûle ce qu'il adorait, ce qu'admiraient nos cartésiens d'atelier, au nom de la raison pure, de la logique, du géométrisme, du formulaire algébrique.

Ainsi de ce pays du Nord, de la Germanie, d'où venait la lumière pour ces néo-scientistes, arrive la sentence fatale. Qu'ils retournent donc à leurs chères études scientifiques, dans leur domaine propre, dans leurs laboratoires ou dans leurs usines ils couvriront de chiffres leur tableau noir ou bien ils construiront « rationnellement » l'auto aérodynamique où les puissants de ce monde n'entrent qu'en se courbant, l'auto où sont sacrifiés le confort et la commodité à la ligne artistique, à la courbe de sentiment... ô logiciens ! Et que, désormais, ils laissent envahir où ils régnaient en maîtres, les chantiers de l'art architectural à ces « bohèmes de bâtiment » : artistes, sculpteurs, décorateurs, peintres qui en avaient été chassés. Heureusement, ceux-ci se soucieront moins de géométrisme, d'algébrisme, de logique que d'expérimentation, que d'art, que de sentiment, de poésie qui sont besoins de l'humanité autant et plus que les abstractions d'esprit, quintessenciés.

Chacun chez soi, et au travail. A chacun son domaine, avec son champ d'action. Et la cité s'élèvera bien édifiée. Décidément, le monde retrouve son équilibre. Il souffle un vent de sagesse. Les folies n'ont qu'un temps. Les excès ne peuvent durer. Après la disparition du

futurisme, du dadaïsme, celle du nudisme. Que nos jeunes esthètes en mal d'enfantement puisent leurs sources d'inspiration, non plus outre-Rhin, mais en la « douce » et toujours belle France, où elles sourdent de toutes parts ! Et nos paysages agrestes et nos places citadines ne seront plus enlaidis. »

Annexe 9. Guillaume Janneau et André Dezarrois, « Arts contemporains et informations générales. Notre Tribune. Sur une exposition défunte » in *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1937, pp. 267 – 271.

« Reconduite ou définitivement admise à l'apothéose, elle n'en devait pas moins cesser d'être avec l'année nouvelle. Eût-on dû la transformer, conserver pour l'édification des foules certains pavillons à cet effet et, dès l'abord, construits en « dur ». Elle aurait perdu ce brillant caractère de fête universelle qui justifiait l'allure extraordinaire des architectures tolérables et assurait aux autres le bénéfice des circonstances atténuantes. En tout état de cause, les égards aux personnes ont cessé d'être dus et les exigences de conscience politiques tombent, qui s'étaient astucieusement élevées à cette occasion. Il va être licite d'exprimer, dans une certaine mesure, des appréciations indépendantes. Car le non-conformisme est aujourd'hui l'ennemi numéro public n° 1. Nous avons perdu le goût de la libre discussion, du libre examen et de la liberté tout court. Nous nous mettons à opiner par équipes, à penser par majorités, à agir par mandat impératif. Et sur les objets les plus essentiellement particuliers, nous recueillons les suffrages pour en grossir les suffrages pour en grossir le nombre. C'est le triomphe de l'organisation, que nous admirons tant et si mal à propos chez certains voisins et, c'est, en conséquence, l'abolition de l'esprit critique. [...]

nous observons seulement que, souvent opposés aux formes qu'à revêtues l'Exposition, nous sommes, nous, restés fidèles au principe selon lequel, à l'origine, elle avait été conçue : grande opération d'urbanisme, intéressant tout Paris, déterminant, à la fois la création d'un nouvel axe de circulation du Nord au Sud, dans la moitié occidentale de la capitale, et la construction, en matériaux définitifs et en vue de l'usage effectif, de tout un quartier nouveau. Nous restons convaincus, et l'expérience qui s'achève ne saurait que nous confirmer dans notre conception, qu'il n'y ait pas d'autre programme admissible. En fait, en conclusion d'une manifestation qui s'est résumée en feux d'artifice plutôt qu'en recherches de technicité, ne convient-il pas de dégager les programmes de l'avenir ? L'Exposition de 1937, mal partie, sur de mauvaises données, déchirée de factions inhérentes que l'arbitrage du commissariat général ne parvenait pas à dominer, l'Exposition de 1937 a été ce qu'elle a pu être, la proie des comités et des groupes, insuffisamment défendue par son administration

déficiente, une foire, et aussi une foire d'empoigne. Tout cela, nous l'avons dit quand cette administration détenait la puissance et que toute critique était sacrilège ; le désir de l'aider à surmonter les graves difficultés qu'elle a connues nous animait, et nous avons la joie que les autorités responsables de l'Exposition l'ont compris puisque notre indépendance ne les a pas empêchées de décerner à *La Revue de l'art*, le Grand Prix de la presse artistique périodique. [...]

Nos visiteurs, Américains et non Américains, auraient-ils remporté de leurs trente millions de visites, l'impression que l'art décoratif universel se conforme à ce que l'évolution des habitudes sociales et des conditions économiques fait apparaître comme logique ? Parlons-en, une dernière fois. Le souvenir n'est pas encore effacé des inventions architecturales qu'ont présentées les plus fameux stylistes plastiques de ce temps. Nous ont-elles enrichis d'une substance inédite ? Avons-nous enregistré une orientation nouvelle, une acquisition, le résultat d'une expérience inédite ? Il s'est, en effet, produit, depuis 1925, un phénomène positif, un phénomène de lassitude. Si l'on consulte ses souvenirs, ou si l'on recueille de photogravures que font heureusement proliférer les expositions qui en demeurent les témoins irrécusables, l'on reverra, sans joie, les images de ces bâtiments dont les surfaces, les parois, les montants, les traverses, les clôtures, la vitrerie, les lambris, la peinture, la sculpture ornementale, le mobilier, les bibelots, les tissus, les papiers, offraient avec une inlassable insistance un unique décor : des figures géométriques et mécaniques syncopées, des roues dentées encochées par des triangles, des secteurs de cercles coupés par des trapézoïdes. Une incurable monotonie marquait ce décor arbitraire, et la fantaisie qui, parfois, se manifestait dans l'arrangement de ces images inertes et froides, ressemblaient trop à ses poncifs pour qu'on se flattât d'en faire apprécier la différence. De ce système ornemental, l'indigence fut démontrée par l'Exposition même qui prétendait en affirmer l'épiphanie, ce qui permet d'observer que les expositions peuvent avoir leur utilité. Et, pour 1937, une doctrine nouvelle prévalut.

Pour 1937, toute espèce de décor a été proscrite : de cette manière, impossible de se tromper. La difficulté n'a pas été résolue, mais esquivée. Les bâtiments furent des cubes aveugles, sans toit, sans corniche, sans divisions apparentes, à l'épiderme fait d'un enduit nu. Quant aux monuments, ils présentent le même air de famille, le même atrium, les mêmes colonnades, le même décor adapté des compositions Kmers. Les pièces d'apparat s'y multiplient parce que, chacun le sait, la vie mondaine est en pleine euphorie [...] Aussi bien, dans ce palais tardivement ouvert afin de marquer la fin des tâtonnements, qu'a-t-on pu remarquer de vraiment neuf, c'est-à-dire qui exprimât les réalités concrètes et positives de la

vie intime et sociale contemporaine ? Certes, il ne faut pas nier le retour, encore bien timide et bien discret, aux savoureuses formules dites régionales, il serait préférable de les qualifier d'une épithète qui ne parût point les reléguer dans l'artisanat ou dans l'activité provinciale. En fait, ce mobilier au sobre décor de grecques, de disques ou de pointes de diamant, relevées en relief sur le nu des panneaux, ce mobilier rappelle que les formules de mode ne sont pas les seules valables et qu'au contraire, elles ont un vice grave : elles se démodent plus vite encore qu'elles ne se forment. Certains des ensembles qu'ont présentés les régions de France ont paru, apparaîtront certainement, à beaucoup de visiteurs infiniment plus commodes, plus agréables, plus chauds à l'œil, plus humains, pour tout dire, que des meubles aux silhouettes « Louis Philippardes » à capitons anachroniques. Mais nos ébénisteries savantes aux placages d'essences inconnues ? Il n'est pas dans notre dessein de méconnaître le mérite des décorateurs qui calculent avec goût des proportions heureuses et des effets saisissants ; encore moins celui des façonniers qui, dans leur obscurité modeste, exécutent les chefs d'œuvre signés de leurs maîtres. »

Annexe 10. Règlement intérieur de l'Unvaniez Seiz Breur.

Article 1.

Pour faire partie de l'Association, il faut :

1. Etre né en Bretagne ou à l'étranger de parents bretons.
2. Etre artistes, artisans, littéraire de langue bretonne ou française, ou musicien, d'esprit moderne et avoir à cœur la rénovation culturelle de l'art breton.
3. Etre admis par le Comité sur présentation de deux parrains qui se porteront garants du postulant. La décision du Comité sera soumise à la ratification de l'Assemblée Générale. Les nouveaux membres ne reçoivent pas aussitôt le titre de Seiz Breur, mais celui de « Mabinog » ou novice. Pour être admis définitivement, il faut qu'après deux ans de stage, ils soient définitivement acceptés par l'Assemblée Générale.

Article 2.

Le siège social est fixé au domicile du Président ; il pourra être transféré sur décision du Bureau.

Article 3.

L'Unvaniez Seiz Breur a pour but de rénover l'art breton sous toutes ses formes : architecture, art appliqué, gravure, peinture, musique, sculpture..., d'aider à la résurrection et à la culture de la langue bretonne. Elle fera connaître son action en organisant des Expositions accompagnées de toute propagande jugée utile.

Article 4.

Chaque membre devra se soumettre à la discipline de l'U.S.B. et collaborer à l'action entreprise.

Article 5.

Chaque année, à une date fixée un mois à l'avance, les membres se réuniront en Assemblée Générale, sur convocation du Président.

Article 6.

Chaque année, à une date fixée un mois à l'avance, les membres se réuniront en Assemblée Générale, sur convocation du Président.

L'Assemblée Générale aura le pouvoir d'élire le nouveau Comité tous les deux ans, ratifier la gestion du Comité pour la période en cours.

Les votes par correspondance seront acceptés.

Le président peut convoquer des Assemblées Générales Extraordinaires en cas de nécessité.

Les membres peuvent également demander la réunion en Assemblée Générale Extraordinaire, par une pétition réunissant les signatures des deux tiers des adhérents à l'U.S.B.

Le même quotient des deux tiers des inscrits devra être réuni pour modifier les statuts, pour prononcer l'exclusion d'un membre ou la dissolution de l'Association.

Au cas où une Assemblée Générale réunie pour émettre un vote pour lequel le quorum des deux tiers doit être atteint, ne pourrait grouper les votes de deux tiers des inscrits, une seconde Assemblée Générale sera convoquée dans le délai d'un mois et pourra prendre une décision quel que soit le nombre des votants.

Article 6.

Chaque membre du Bureau est responsable de la bonne marche de l'Association et rendra compte de son action devant l'Assemblée Générale.

Lorsqu'un membre du Bureau sera démissionnaire, le Comité pourvoira à son remplacement. Le choix provisoire du Comité devra être ratifié par l'Assemblée Générale.

Aucun communiqué à la presse ou avis extérieur ne peuvent être fait que par le Secrétaire Générale, après approbation du Comité.

Article 7.

L'Assemblée Générale nommera les contrôleurs chargés de vérifier les comptes de l'Association.

Article 8.

Toutes les fonctions de l'U.S.B. sont gratuites.

Article 9.

En cas de faute grave contre l'honneur ou d'attaque contre l'Association, le Bureau pourra proposer à l'Assemblée Générale la radiation d'un sociétaire.

Article 10.

Toute discussion ou action politique ou religieuse est interdite au sein de l'Association.

Article 11.

Au cours de la réunion annuelle sera discuté le programme d'action pour l'exercice suivant. Chaque membre devra soumettre à la discussion commune un programme personnel.

Un plan d'action étant adopté, le Comité pourra s'adjoindre des commissaires pour aider à la réalisation.

L'Assemblée Générale pourra également nommer des commissaires pour assurer l'exécution des différentes manifestations organisées par U.S.B.

Annexe 11. James Bouillé, *De l'art celtique et de l'utilité de son étude pour la création d'un art breton moderne*, Conférence faite au congrès de *Bleun Brug* à Lesnevent le 12 septembre 1923 in *Buhez Breiz*, n° 37, janvier 1924, pp. 797 – 800, n° 38, février 1924, pp. 833 – 836, n° 39, mars 1924, pp. 869 – 871, n° 40, avril 1924, pp. 899 – 903.

« Nous avons remarqué dans quantité de meubles anciens, principalement en Haute et Basse Cornouailles et surtout à Pont-L'Abbé, nombre d'ornements linéaires et géométriques, ronds, étoiles, courbes, demi-cercles successifs, spirales surtout, indiscutablement celtiques, de même famille et parfois identiques aux motifs communs d'Irlande ou des pays celtes de Grande-Bretagne. D'autre part nous retrouvons encore certains ornements qui sont des représentations figuratives du soleil, souvenir du culte pratiqué par les anciens Celtes et sur les broderies du pays bigouden. Nous voulons parler de qu'on appelle les gâteaux des armoires bretonnes, qui ne sont qu'une série de cercles concentriques.

Sont-ce là des productions spontanées nées de l'imagination ? Non, certes il y a là une tradition qui a survécu à travers le temps dans l'esprit du peuple. On fait maintenant par routine ce qui avait autrefois sa raison d'être [...]

Le fuseau n'est pas purement breton car on le retrouve dans des meubles roumains, syriens... mais toujours est-il qu'incorporé dans des figures rappelant le culte primitif, il peut être considéré comme faisant partie intégrante du mobilier breton.

C'est à la Renaissance et aux styles qui ont suivi depuis, que nous devons l'importation, principalement en Cornouaille, Léon et Trégor, de quantité de motifs étrangers à l'art celtique.

Roses, bouquets ou guirlandes de fleurs, rappelant les sculptures des armoires lorraines ou même provençales, colonnes, feuilles d'acanthé... d'une banalité déroutante.

Le Vannetais, lui aussi s'est empêtré dans des motifs de marqueterie empruntés aux plantes, dessins rehaussés de clous en cuivre, qui progressivement son [*sic.*] arrivés à

recouvrir presque entièrement les panneaux du meuble.

Nous ne parlerons pas des bretonneries modernes, danses, scènes champêtres, étrangères à tout art, qui continuent à former le fond décoratif des meubliers et faïenciers qu'appellent une rénovation radicale de notre art [...]

Que faire nous dira-t-on pour sauver le meuble breton de la décadence dans laquelle l'a entraîné l'abandon des traditions premières et l'asservissement progressif aux arts français, puisque ces éléments étrangers ornent une bonne partie des motifs employés par nos sculpteurs ? Pour faire revivre un art vraiment national, le sculpteur breton devra donc commencer par proscrire tous les éléments non celtiques fleurs, feuilles d'acanthé, colonnes latines [...]

Des éléments du mobilier actuel nous ne conserverons que les ornements linéaires et leurs dessins géométriques, gâteaux, roues, soleils et fuseaux, encore que pour les fuseaux sera-t-il préférable de composer des profils non classiques. » .

Annexe 12. René Clozier, « L'Architecture moderne régionaliste et folklore » in *La Construction Moderne. Revue hebdomadaire d'architecture*, 53^{ième} année, n° 2, 10 octobre 1937, pp. V – VII.

« On ne peut concevoir le Folklore d'un Pays sans son architecture régionale : l'un et l'autre exprime aussi sincèrement les us et coutumes, les besoins, les goûts, l'âme même de ses habitants ; l'un et l'autre contribuant avec la même efficacité à développer ces goûts et ses besoins, à modeler cette âme, à conserver aux habitants leurs caractères. Tout ce qui constitue le Folklore d'une Province réagit sur son architecture ; tout ce qui caractérise son architecture contribue au développement du Folklore.

Ce sont les mêmes éléments constitutifs d'une région : nature du sol, exigence du climat, phénomènes géographiques et ethniques qui conditionnent la forme de ses habitations, de sa langue, de ses arts rustiques. Le même sol de pierre, de glaise ou de schiste qui impose sa contexture, sa couleur et sa proportion au mur des moellons ou de briques, au toit de tuiles ou d'ardoises... [...]

Telle légende bretonne ne peut se conter qu'à l'abri de la grande cheminée qui l'a vu naître ; telle histoire savoyarde que sous le toit surchargé de pierres dont elle célèbre l'efficacité. [...]

C'est le balcon béarnais où vient s'accouder sa promise qui incite l'amoureux à lancer sa sérénade Mais que ce balcon disparaisse ou change de place, qu'il s'éloigne de terre et soit ainsi moins à portée de voix, qu'il perde l'avancement du toit qui le recouvre comme pour lui servir d'abat-son et le rend habitable en toute saison et la sérénade aura vécu. [...] En tous lieux, la forme de la maison, son aspect extérieur et son agencement intérieur ont déterminé les coutumes, les chansons, les jeux, les légendes dont le Folklore est né. On peut donc se demander anxieusement ce que deviendrait le Folklore dans nos régions, si l'architecture qui les caractérise venait à disparaître pour faire place à des constructions uniformes et standardisées. Ce n'est pas seulement l'aspect du paysage qui en serait bouleversé, mais l'âme même de ses habitants. Tout ce qui fait le charme et la variété de nos Provinces en pâtirait ; leur richesse touristique en serait amoindrie et le Folklore ne pourrait que souffrir de ce nivellement. Tous ceux qui s'intéressent au Folklore ne peuvent donc rester indifférents au

développement de l'architecture régionale, de même que les régionalistes doivent aider à la prospérité du Folklore.

Or, les non-initiés (et ils sont légions) prétendent que l'architecture régionaliste n'est pas « moderne » et que l'évolution actuelle et la transformation qu'elle comporte quant à la technique, au confort et aux moyens de transport l'ont condamné à disparaître. Quel sophisme ! Régionalisme et modernité se complètent au contraire parfaitement, en architecture comme en toute chose ; **le régionalisme n'étant que l'adaptation de l'architecture moderne à la région où on la situe.** Il n'implique donc nullement une limitation quelconque du modernisme ; au contraire, il l'enrichit en le diversifiant. Quels que soient en effet les progrès de la technique et du confort que tout architecte doit utiliser au mieux des besoins de ses clients, il y aura toujours en France des régions où il pleuvra plus qu'en autres, où il ventera plus fort, où il neigera plus abondamment ; il y aura toujours des régions où la lumière sera diffuse, alors qu'en d'autres elle est aveuglante, et, en conséquence, l'épaisseur de nos murs, la pente de nos toits, l'orientation de nos pièces, les dimensions de nos baies devront toujours en découler logiquement.

L'emploi des matériaux du pays est rationnel au point de vue financier car ils n'occasionnent pas de frais de transport ; au point de vue pratique parce qu'ils résistent généralement mieux que d'autres aux intempéries du pays ; au point de vue social parce qu'ils permettent aux industries locales de se développer ; au point de vue artistique et touristique, parce que l'édifice ainsi construit s'harmonise mieux à la nature et qu'au lieu de la déflorer, il y ajoute un élément décoratif qui en complète le charme.

Or, en quoi ce respect des traditions locales est-il un obstacle à la recherche du plus grand confort et à l'observance des lois de l'hygiène ? [...]

Seuls les goûts, les besoins, les coutumes et les crédits de l'occupant doivent imposer les formes architecturales et non les théories scolaires. Les progrès de la technique doivent se plier aux exigences de celui qui en fait usage et c'est par leur sélection dans le cadre local qu'ils faciliteront et embelliront la vie des peuples, sans l'uniformiser. [...] Il est évident, en effet, que pour concevoir et exécuter une architecture qui soit à la fois bien de son époque et bien de son pays, qui se différencie suivant chaque province, qui procède des qualités du sol, du ciel, de la verdure, de l'architecture déjà existante, et procure à l'occupant le maximum de confort moderne tout en respectant les traditions locales, cela demande au technicien plus de savoir-faire, plus de temps et d'effort et surtout plus de sensibilité artistique que pour exécuter en série des cubes et des cylindres passe partout »

Annexe 13. Guillaume, « Rapport de M. Guillaume. La Décentralisation et la Rénovation des Métiers d'Art » in *L'Art et les métiers*, n° 6, aout 1911, pp. 128 – 130.

« Les organisateurs de ce Congrès, alarmés de la perturbation profonde jetée par le régime de la centralisation dans les milieux vitaux de l'Art, nous chargèrent d'exposer ici l'état de ce malaise, en même temps que nos vues sur la possibilité d'une rénovation des métiers d'art.

Le phénomène de centralisation ne fut pas dans tous les temps corrodant pour l'Art ; mais de nos jours, les causes qui concourent à l'amoindrissement de nos métiers découlent pour la plupart de l'asphyxie centrale.

L'absorption de l'atelier normal par la fabrique d'Art est en effet de la centralisation à outrance. Et si l'on considère que les parfaites connaissances professionnelles firent autrefois la valeur de l'artisan, on peut dire « on l'a dit », que le machinisme et la spécialisation, conséquences inévitables des agglomérations modernes, sont au point de vue industriel parmi les causes directes de la décadence des métiers d'Art ; du côté des industriels eux-mêmes, la pluralité de leurs genres d'entreprise contribue en sens inverse à la production d'œuvres artistiques disparates, souvent faible et d'un caractère surtout commercial.

C'est d'une part pour l'industriel, la transformation de l'atelier d'Art en usine et bureau d'affaires ; d'autre part, pour l'artisan, la vie intelligente par l'exécution répétée d'un détail matriculée, la perte de l'habitude et de l'initiative. En second lieu, en se tournant vers une institution qui pourrait être un remède au malaise professionnel résultant de cette transformation industrielle, vers l'Ecole on trouve, à notre point de vue, une cause de plus de la déchéance. Depuis trop longtemps l'Ecole leste du plomb de ses programmes inappropriés, l'aile défaillante du génie artisan. [...]

Mais constatons que là, plus qu'ailleurs, règne l'influence néfaste d'un conservatisme politique inhérent à tout système de centralisation. La démocratie sacre le médiocre, perpétue la surannation et assure dans ces Ecoles d'Art l'émasculatation gratuite et obligatoire des instincts naïfs et neufs, par l'étouffement des plus aptes. Elle instaure le programme – code, préconise la méthode infaillible et le procédé universel et professe l'art de gouvernement. C'est là, pouvons-nous dire, en ce qui concerne l'enseignement de l'Art en France et comme

pour bon nombre d'autres institutions, un état morbide, issu autant de la centralisation moderne que des tares monarchiques d'un régime politique bâtard. Enfin, le prestige déjà terné de nos métiers d'art sombre devant l'épanouissement des professions scientifiques ; les inventions du génie moderne absorbent les énergies créatrices d'une génération fiévreuse qui se surpasse en prodiges. Dépassé, l'artiste contemple rêveusement le ciel bleu transformé en champ de foire à la vitesse. L'imprévision des découvertes, leurs merveilleuses utilités pratiques appliquées à la vie, les jouissances faciles et immédiates qu'elles procurent sans retard, sont autant de causes qui les font fréquemment rechercher et qui contribuent à distancer l'homme nouveau, utilitaire et scientifique, de l'Art attardé au pastiche du passé.

Oui, l'Art inattentif au progrès, surpassé par la vie, amputée d'elle, se cloître dans les musées, en attendant qu'il disparaisse comme le fait un organe devenu inutile. Son effet moral et éducateur s'amointrissant, surgit une dépression du goût et tous les caractères d'une décadence ; la mode, snobisme, l'anglomanie font la loi. C'est l'heure du bluff et de la mise à prix, du coup de poing. Le tam tam est un lyre, Ripolin est roi.

[...]

Pour conclure nous dirons que ce mal moderne de l'artisanerie ne sera profitablement combattu que par l'accomplissement intégral du programme que s'est proposé l'*Union Provinciale des Arts Décoratifs*. Mais, subsidiairement, par la réalisation des vœux de ses précédents Congrès, émis sur toute ces questions, et notamment sur celle intéressant l'éducation, la formation et la situation sociale du futur artisan, l'apprenti.

[...]

La déchéance artistique

En France actuellement, les questions se rapportant à l'apprentissage sont à l'ordre du jour de la discussion, des sociétés et des congrès à la fois des spécialistes et des hommes politiques. Il n'est peut-être pas sans intérêt de faire remarquer que si les pouvoirs publics ou politiques tiennent à remédier à une crise dont les intéressés ne se soucient pas outre mesure, c'est que la question se pose autrement qu'on ne l'envisage en réalité.

Par suite des goûts faussés d'une clientèle inavertie, goûts entretenus sans cesse par les expositions, les salons, les revues, les livres, les journaux (exemple Paul Adam), du mauvais goût des chefs de la nation préoccupés de satisfaire avant tout les goûts de la clientèle et de la production actuelle basée sur le bon marché relatif d'objets fabriqués en masse et de forme quelconque, - souvent par des moyens purement mécaniques abaissant les prix de revient pour des résultats d'où tout scrupule artistique est banni, - la force des choses entraîne tous les

producteurs à se cantonner sur le terrain de la concurrence économique, avec son cortège de camelote, de surproduction, de bas salaires et d'aggravations inévitable de la misère publique.

[...]

Notre déchéance artistique n'est pas un défaut d'école, de méthode ou d'éducation, c'est avant tout une tare de classe sociale. Sans entrer ici dans de longs développements, il est hors de discussion que le retour absolu vers les copies ou les pastiches ne soulève dans l'âme de la clientèle aucun des conflits douloureux que nous connaissons tous. En aimant ces vieilleries, l'acheteur se donne l'air d'avoir à la fois des aïeux authentiques, un goût des plus sûrs et semble avoir dépensé beaucoup plus qu'en réalité il ne l'a fait. Quelle est la formule moderne qui peut parer ses productions d'autant de bénéfices.

L'éducation de l'acheteur

Un seul remède paraît possible, sans toutefois croire que son pouvoir soit absolu pour lutter victorieusement contre tant de forces conjurées, ayant déjà pour elles l'occupation du champ de bataille. C'est l'éducation esthétique, continuelle du public acheteur et des artisans producteurs, par l'Exposition, les conférences avec projection, les journaux, les salons, les revues. Seulement l'élan doit venir d'en haut. Ce n'est pas seulement une seule réforme p. 133 qu'il est désirable d'obtenir, mais un ensemble méthodique de règlements, de lois, de mesures concernant l'éducation, le placement, les débouchés, la documentation, le soutien de la production toute entière, considérée à la fois chez le client, le patron et l'ouvrier. Logiquement il ne peut en être autrement et on ne saurait concevoir de changement dans une de ces parties qui n'entraîne aussi des changements radicaux dans les autres.

Toute l'organisation de l'enseignement du dessin est à refaire de fond à comble. Plus de prix de Rome, de grands prix municipaux. etc., etc. Plus d'esthétique d'Ecole et d'institut.

Réorganisation des musées

Toute l'organisation des musées est non à refaire, mais créer de toutes pièces pour remplacer le Panthéon moisi qui décerne les gloires douteuses, par l'organisme souple, agissant, adapté aux moeurs et aux habitudes des races et des cités et devenu ainsi l'organe par excellence d'une éducation esthétique incessante. Par ses expositions circulantes, ses prêts de collectionneurs, ses statistiques commerciales, ses relations extérieures et intérieures. Il deviendrait ainsi non le sépulcre des pensées mortes, mais le conservatoire de la tradition

vivante. Les industries du pays y trouveraient une direction et un personnel avisé, tous les conseils, documents, indications nécessaires pour une production vraiment originale, dans le but d'obtenir pour leurs produits des débouchés sérieux.

Réorganisation des Salons ou Expositions

Toute l'organisation des Salons et Expositions d'art avec leurs divisions puérides est toute à refaire. Du reste le monde des arts, à part quelques fortes individualités, semble encore vivre avec le point de vue romantique. Il divise en sections en accordant arbitrairement des rangs à ce qui, en fait, ne doit pas être divisé. Il y a la production artistique et non la peinture, la sculpture, l'architecture, les arts décoratifs. Si ces sociétés étaient autre chose que des organes distribuant à leurs membres des distinctions puérides, médailles ou titres, elles auraient depuis très longtemps rendu à l'architecture sa vraie place, supprimée de chez elles les vains exercices des reconstitutions ou restaurations et défini le critérium de l'architecture moderne qui reste à définir. [...]

Les Sociétés Artistiques

Toute l'organisation des sociétés des Amis des Arts ou sociétés d'Encouragement à l'Art ou similaires est à modifier. Presque toutes en effet ne visent que l'exposition et l'achat d'œuvres de leurs membres ou d'invité p. 135 sans aucune obligation de conception ou d'adaptation vers un idéal donné. Ce n'est pas trop avancer de dire que la valeur artistique strictement limitée aux sections de la peinture et de la sculpture reste presque toujours au-dessous de la moyenne. [...] Est-ce que ces sociétés en se donnant comme but la tâche de rénover nos industries d'art ne rempliraient pas un but autrement plus noble ? [...]

Ces préliminaires étant posés, nous passons à l'examen des questions qui font l'objet de ce rapport, considérées comme parties d'un plan d'ensemble de culture et d'organisation des arts décoratifs appliqués aux métiers.

Nécessité de l'enseignement du dessin

[...]

Nous réclamons donc cet enseignement [celui du dessin] comme nécessaire [...]

Puérilité des écoles actuelles

Il est en outre remarquable, lorsqu'on examine en général les travaux des Ecoles d'art décoratif existant en France actuellement, et leurs résultats c'est le degré primaire d'éducation qu'on reconnaît aux élèves. Les premiers degrés de l'enseignement, les copies de la nature, les essais de composition y sont très abondants, avec cette réserve que la quantité prime la qualité. Le style général de ces travaux y est influencé de formes germaniques, sans aucun souci de tradition ! Au-dessus de ce degré, il n'y a rien. Les travaux qui décèleraient des recherches de style français, ou ceux qui sont suffisamment poussés pour employer la figure humaine comme élément décoratif y sont si rares que l'on peut conclure à leur non existence. L'enseignement déjà donné a donc deux tares énormes :

1° Il est trop court ;

2° Il n'a pas de tradition.

[...]

Ni les écoles chargées d'enseigner, ni les ateliers qui produisent n'ont de tradition autre que celle d'une routine puérile dans des errements surannés. Les écoles seraient relativement plus libres de déterminer la tradition à suivre que les métiers, parce qu'elles ne sont pas astreintes à la concurrence économique. Il faudrait les considérer comme des conservatoires dans les ateliers desquels, à l'exemple des laboratoires d'université, s'élaborerait la vérité de demain. [...] on y chercherait de nouvelles combinaisons de matières, des assemblages de nouveaux produits dont les ateliers de la région feraient ensuite leur profit, on enseignerait aux producteurs à donner une forme raffinée à leurs créations par des comparaisons, des corrections, des conseils. On déterminerait la véritable tradition des productions de métier en considérant la création incessante de modèles parfaits comme seule désirable. [...]

Détermination de la tradition

Cette tradition comment la déterminer ? La chose est très simple : par l'analyse ? Il n'y a qu'à renouer le fil que brisa la Révolution en dispersant les corporations et, posant la discussion sur ces bases indiscutables, faire en avant la marche nécessaire.

[...]

Une loi ou un principe peut se déduire de ce qui précède. Un pays ou une race n'impose ses productions que si elles sont originales, d'où nécessité de rénover. Certainement de tels mouvements ne se produisent pas du jour au lendemain, surtout dans un pays centralisé comme le nôtre, où le mécanisme administratif ne se mettra en marche que sous l'impulsion

énergique de toutes les volontés résolues et méthodiques. Et par là nous ramener à déterminer quels sont les moyens pratiques pour initier l'apprenti aux traditions de son métier.

Transmission de la tradition

Cette tradition, quoi qu'on dise, est d'ordre spirituel, et c'est une sorte de révélation faite par la fréquentation, le commerce assidu des maîtres ou de leurs chefs-d'œuvre, qui peut diriger avec raison l'activité créatrice des jeunes apprentis ou ouvriers. [...]

Conclusion

Nous posons comme conclusion les vœux ci-dessous que nous soumettons à la discussion du Congrès.

- 1° La transformation dans le mode de recrutement des professeurs pour l'application des nouveaux programmes de l'enseignement du dessin.
- 2° Que l'apprentissage se fasse pour la technique dans l'atelier patronal, pour la culture esthétique à l'école devenue école d'apprentis.
- 3° Que l'école d'apprentis remplace à l'avenir toutes les écoles supérieures, professionnelles, d'art décoratif.
- 4° Transformation de l'enseignement de l'architecture.
- 5° Qu'à l'avenir soit transformé le but des sociétés d'art provinciales, sociétés des amis des arts, salons, expositions.

Annexe 14. M. Laschett de Polignac, « L'Exposition et l'artisanat. La responsabilité de certains architectes dans le développement de la Crise » in *Art National Construction*, n° 71, juillet 1937, pp. 165 – 167.

« Il faut avoir le courage de constater que, par snobisme, quelques architectes ont favorisé le développement du chômage. En standardisant la construction, en préconisant le nudisme décoratif, ils ont la disparition de certaines professions indispensables à l'équilibre national.

Leur culpabilité ne peut être niée : s'ils se plaignent de la crise, ils oublient trop qu'ils en ont une certaine part de responsabilité, se conjuguant malheureusement avec l'indifférence des Pouvoirs publics pour le problème de l'habitation salubre.

En supprimant des métiers où le travail de main était plus important que celui de la machine, ces architectes ont privé des ouvriers d'art de leur gagne-pain. La diminution du pouvoir d'achat des chômeurs entraîne une baisse générale de la production, en raison de la réduction des consommateurs normaux. La gêne s'installe dans de nombreux foyers. Toute la France en subit les conséquences. [...]

En tuant l'artisanat, l'ont a tué la poule aux œufs d'or... : « les **architectes ont du moins certains architectes**, chefs de file que des troupes sans personnalité suivent, sont donc grandement responsables de sacrifier à leurs théories pseudo-artistiques des procédés de construction et des éléments décoratifs nécessitant beaucoup de travail manuel ». (citation extraite d'un article « Renaissance de l'Artisan » de Lucien Descaves, à propos de l'inauguration de la classe 9 « Artisanat » à l'Exposition de 1937

M. Edmond Labbé n'est pas non plus un artisan, et nul, cependant n'eût mieux que lui donné l'idée d'un retour possible à l'âge d'or des travaux exécutés par des mains et loyales. »

Annexe 15. Claude Lafargue, « L'Artisanat, cadre de la formation artistique » *in Art et artisanat*, juin 1935, p. 10.

« Nous pensons avec lui [Raymond Loewé] qu'il est nécessaire de rendre à l'artisanat son antique grandeur ; nous pensons que seul l'artisanat peut remettre en valeur les notions de métier, de grande famille corporative et d'hérédité qui sont à la base des arts plastiques. Or, si le Vieux Monde ne saurait songer à l'emporter par sa fabrication industrielle sur les pays plus neufs qui le concurrencent, par-delà la machine, il peut et doit s'imposer par son art !

Débordé par la standardisation, la fabrication en série, la mode, le goût douteux des gros acheteurs plus souvent collectionneurs que connaisseurs, l'artisanat s'est vu perdre petit à petit ses prérogatives : il s'est disloqué ! L'œuvre humaine a perdu de son prix, on s'est lancé dans la production massive : ce qui était inimitable a disparu, l'homme a cessé d'insuffler son âme à la matière, à la pétrir avec amour, il s'est contenté de la façonner suivant le désir du plus grand nombre et de la mettre aux enchères.

Allons-nous gâcher bêtement, dans cette course à la production quantitative, cet atavisme artistique que nous ont légué nos ancêtres ?

Nous l'affirmons avec force, ceci est une décadence ! Il faut se reprendre : il faut redonner à l'art son antique humanité et l'élever au-dessus de la mode fluctuante, facile et démagogique ! Et cela, l'artisanat bien compris peut le faire. Expliquons-nous.

[...]

Attachés à la matière, les artisans ont en eux la possibilité d'être de grands artistes ; tous ne le sont point, certes, mais parfois, lorsque l'un d'entre eux se sent s'éveiller des dons véritables, son génie a sous lui une base pratique, ferme et sûre. Dans une atmosphère d'atelier, il pourra créer ; il sera soutenu et aura à sa disposition un public d'amis ou de rivaux, distingué et connaisseur.

C'est ainsi que l'artisanat permet aux grands artistes de s'élancer vers des cimes plus élevées, tout en restant profondément plastiques et attachés à rendre impérissables une matière qu'ils auront su apprendre à pétrir pour lui communiquer un peu de leur humanité. »

Annexe 16. Liste non exhaustive des principaux décorateurs de la faïencerie de Saint-Jean-du-Désert.

- PESSONNEAUX du PUGET (de) ou M. du PUGET Maud
- AICARD Mathilde
- ANGELUS
- BAILET Paulette
- BAPTISTE Madeleine
- BAZET Lilette
- BEGERETTI
- BELFROND Simone
- BENOIT Suzanne
- BERTY Pseudonyme collectif utilisé pour les pièces réalisées en série
- BONDON Maguy
- BONNEIL Josette
- BREST Nicole
- BRIGARD Marcelle
- CAMPANA
- CARROUCHET Yvette
- CASTELLVI Mireille
- CRICRI
- DELLEPIANE Anne Marie
- DELLEPIANE Louis
- DELLEPIANE Manon
- DREVON Solange
- D'AZARIEF Genia
- EMHEL
- FORETAY
- GANDOLFI Angèle
- GASTINE Lyda
- GENIA
- GERARD Mireille
- GYL
- KATY
- LANTELME Elise
- LATOUR M.ou M.L.
- LONG Emile
- LUCA
- MADO
- MAGUY
- MARSA
- MARTINEAU Viviane
- MASSE Suzanne
- MASSON Mireille
- MAZZOLI Fernande ou F.MAZ...

- NANOU
- NENA
- NICOLAÏ Madeleine
- PANERAI ou H.P. Hamlet
- PASCAL A.
- PEY M.
- PEYRE Suzanne
- PIANI M.
- PIGNOL Germaine
- PLAUCHUT
- POLO
- PONS D.
- POUJOL Juliette
- POURCHIER Ferdinand
- RANSON ou M.RAN...
- RAPHAEL Anne Marie
- RAYMOND ou J.RAY ou J.R. Jeanne
- RICODEAU C.
- ROBERTY
- SAINT BAUZEL (de) MAGALI
- SAINT BAUZEL (de) ou R.BAUZ... ROSA
- SARAPINSKY Irène
- SEIBEL Madeleine
- SIGRID
- SOLDATI Lucie ou LUTI
- SUZIE
- SUZY
- TRON Gilberte ou GYL
- VALSAMAKI Panos
- YVET

Annexe 17. Liste non exhaustive des principaux décorateurs de la Poterie de Ciboure entre janvier 1922 et novembre 1924.

- Janvier 1922: Lescourges (6 janvier 1922 – 17 février 1923) et Victor.
- Mars 1922 : Granowsky (18 mars – 31 juillet 1922 et 21 juillet 1923 au 8 septembre 1923). Franquel (18 mars 1922 – 31 juillet 1922). Volovich (18 mars – 31 juillet 1922 et 21 juillet 1923 – 8 septembre 1923). Labath (29 mars 1922 – 17 juin 1922).
- Juillet – août 1922 : Rene Citrinovytz (12 août 1922 – 2 décembre 1922 et 22 septembre 1923 – 6 octobre 1923). Indenbaum (21 juillet 1922 – 9 septembre 1922).
- Octobre 1922 : Préau (14 octobre 1922 – 17 novembre 1923).
- Juillet 1923 : Cogan ou Kogan (21 juillet 1923 – 3 octobre 1924). Smirnoff (21 juillet 1923 – 15 août 1923).
- Février 1924: Mlle Morisson (9 février 1924 – ?)
- Juillet 1924 : Almes (5 juillet 1924 – ?), Esteban et Esteban, fils du précédent.
- Novembre 1924 : Garcia de Diego Pedro.

Dès 1924, les registres sont encore plus laconiques, les salaires sont portés sur le registre mais sans mention ni de noms ni de patronymes. A partir de 1937, ne subsiste plus aucune archive.

Annexe 18. Correspondance Ramiro Arrue – Jules Henriot (Archive du Musée Basque).

Lettre de Jules Henriot adressée de Quimper à Ramiro Arrue, le 24 décembre 1936, proposant à l'artiste de collaborer à la décoration de faïences (Bayonne, Musée Basque, inv. N°90.57.120) :

Monsieur Ramiro Arrue
Artiste Peintre
Saint-Jean-de-Luz

Monsieur,

Nous serions désireux que vous acceptiez de nous apporter votre collaboration et nous autoriser à décorer nos articles avec les sujets basques, dont vous nous enverriez les dessins. Sur toutes les ventes effectuées, nous vous réserverions une commission de 5%. Pour le Pays basque, MM. Floutier, Jacques Le tanneur, Sourgen sont nos collaborateurs.

Veillez agréer, Monsieur, nos sincères salutations. »

Jules Henriot

Brouillon autographe de la lettre adressée le 16 janvier 1937 par Ramiro Arrue à Jules Henriot à Quimper (Bayonne, Musée basque, inv. N° 90.57.3.86)

Saint-Jean-de-Luz le 16 janvier 1937
Monsieur Jules Henriot Quimper

Monsieur,

De retour de voyage, je trouve votre lettre. Veuillez m'excuser pour ce retard involontaire à

vous répondre. J'accepte en principe de collaborer à la décoration de vos faïences, mais aux conditions suivantes : pour chaque dessin en couleur que je vous adresserai, je demande 250 francs payables comptant, et ensuite la commission de 5% sur toutes les ventes, comme vous me proposez. Si ces conditions vous conviennent, je me mets à votre disposition pour l'exécution de quelques dessins, aussitôt que vous m'aurez adressé votre contrat d'acceptation.

Annexe 19. Philippe Veyrin, « Ramiro Arrue » in *Bulletin du Musée Basque*, n^{os} 1 – 2, 1926, pp. 20 – 24.

« C'est une matinée de printemps. Un jour des Rogations sans doute... Au ciel voilé de cendre grise, insensiblement s'enflamme une aube rose. Parmi les prairies en pente et les vertes montagnes arrondies, une ferme blanche s'enfonce dans un repli de terrain, une humble église solitaire se dresse au milieu d'un étroit cimetière, au faîte de la colline. Paysage encore baigné d'ombre bleue et de lumière indécise. Voici pourtant qu'un premier rayon de soleil levant vient caresser la muraille triangulaire du clocher de pierre grise...Et par un étroit chemin creux la procession descend, s'avancant lentement à travers la campagne basque, cependant qu'au loin une cloche inlassablement teinte. Au premier plan, un vieil etcheko-jauna vêtu d'un chamarra plissé, joint ses mains noueuses sur son béret. Derrière lui, un grand laboureur va les bras ballants, le regard lointain, semblant fixer quelque vision intérieure. D'autres jeunes paysans suivent, pareillement graves et sereins, jusqu'au dernier qui élève devant lui une roide bannière de soie blanche.

A l'auteur de ce tableaux si émouvant dans sa grandiose simplicité, l'épithète de "peintre basque" convient mieux qu'à nul autre. Né en Espagne, à Bilbao, Ramiro Arrue a vécu son enfance dans les montagnes de la Biscaye et aux alentours de Guernica, berceau de ce chêne séculaire qui symbolise aujourd'hui encore les antiques libertés d'Euskadi. De là, sans doute, ce goût passionné de l'indépendance qui s'affirme si fortement dans le caractère de l'artiste. En vrai basque, Ramiro Arrue fût, dès son plus jeune âge, un joueur de pelote. Il l'est encore et il aime à dire que s'il n'eût été peintre, il aurait voulu être pelotari. Aussi n'est-ce pas sans un réel à-propos que Jean-Gabriel Domergue a campé devant la muraille d'un fronton rose la mince silhouette de l'artiste coiffé du béret sombre, chaussé d'espadrilles blanches...Ramiro Arrue, n'est point devenu l'égal d'un Mondragones, d'un Arcé ou d'un Léon Donagaïtz. Une influence plus puissante que celle du jeu national devait tourner l'adolescent vers d'autres destins.

Etant enfant il accompagnait son père dans les courses à travers les montagnes où celui-ci avait jadis combattu durant la guerre carliste. Au cours de ces longues promenades, Ramiro Arrue apprit l'amour de la nature. De bonne heure aussi, il éprouva le goût de l'Art. Sur lui comme sur ses frères aînés, une collection de quelques tableaux anciens, réunis par son père, exerça un attrait décisif. Quand son père mourut, Ramiro Arrue, suivant à son tour

l'exemple d'Alberto et celui de José Arrue, choisit lui aussi la carrière artistique. Après plusieurs années d'étude à Paris, Ramiro Arrue est venu se fixer presque définitivement dans son pays, auquel il consacre tout son labeur et son grand talent. L'artiste habite Ciboure, mais il n'est aucune des sept provinces de l'Euskal-Herria qu'il ne connaisse en détail et dont il n'ait reflété dans son œuvre les traits les plus caractéristiques. Aux yeux de Ramiro Arrue : "Procédé, métier, importent peu ; l'essentiel dans une œuvre d'art, c'est la personnalité, le caractère de l'auteur."

Toutefois, on peut dire que la tendance dominante de son art consiste à synthétiser, par une opposition savante et harmonieuse, par les lignes calmes d'un dessin très pur, l'expression la plus intime de ses paysages comme de ses personnages. Ainsi est-il parvenu à traduire, non seulement l'aspect extérieur, mais l'âme même des Basques et de leur pays.

Le peintre use des procédés les plus divers, mais il en est qu'il préfère, à savoir : la peinture à la gouache sur papier teinté. Il la traite soit assez largement, avec un admirable sens décoratif, soit d'une façon très précise, quoiqu'exempte de minutie.

C'est à cette dernière manière qu'appartient l'œuvre offerte par Ramiro Arrue au Musée Basque, cette "PROCESSION" qui est assurément un des tableaux où il a le mieux évoqué le Pays Basque français. Evocation purement générale au surplus. C'est en vain qu'on cherche à connaître les modèles de ses paysans, à localiser le paysage dans lequel se déroule sa procession...

Ennemi de l'anecdote particulière qui restreint la portée de toute l'œuvre, l'artiste, suivant sa méthode habituelle, a utilisé ses souvenirs, ses émotions pour recréer de toutes pièces la scène qu'il a voulu peindre. »

**Annexe 20. Ramiro Arrue, *Hemen sartzen dena bere etchean da*, Maurice Dupuy & Cie Paris, 50 x 65 cm.
Affiche réalisée pour le Musée Basque.**



**Annexe 21. Ramiro Arrue, *Danse en Pays Basque*, 1925,
Exposition Internationale des Arts Décoratifs, Pavillon
d'un Syndicat d'initiative au Pays basque, Salle 4.**



Annexe 22. Hall central d'un syndicat d'initiative en pays basque, Benjamin Gomez, architecte-décorateur : Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes (1925 : Paris, France) in Maurice Dufrene, *Ensembles mobiliers / Exposition internationale 1925. 1re-3me série*, 1925, Pl. 12.



Annexe 23. Planche de décors par Simone Larrieu.



Annexe 24. Diplômes reçus par Octave Larrieu.



Annexe 25. Couverture de la page de garde de la revue
basque *Gure Herria*.



Annexe 26. Carton publicitaire dessinée par Géo Fourrier pour la Faïencerie de la Grande Maison, vers 1950. (16 x 20 cm).



Annexe 27. Poncif réalisé par Géo-Fourrier pour le plat dit de *La bigoudenne aux mains sur les hanches*.



Annexe 28. Couverture du mensuel *Brug* par Jean-Julien Lemordant, n° 13, 1914.



Annexe 30. Affiche réalisée par Hansi pour les Chemins de fer d'Alsace et de Lorraine. *Rosheim Retour de pèlerinage au MONT SAINTE ODILE*. 1930. Imprimerie alsacienne, Strasbourg – 99 x 62cm.



**Annexe 31. F. Kauffmanns, *La Bretagne Pittoresque*.
(Huelgoat) *En route pour le pardon*. Affiche touristique
éditée par les Chemins de Fer de l'Etat. Imprimerie
Cornille & Serre, Paris, Vers 1925.**



Annexe 32. Gabriel Mourey « An Interview on l'Art Nouveau with Alexandre Charpentier » in *The Architectural Record*, vol. XII, June 1902, n° 2, pp. 121 – 125 in Nicolas Chandun, « Charpentier parle » in *Alexandre Charpentier (1856 – 1909). Naturalisme et Art Nouveau*, Paris, Musée d'Orsay, 2007, pp. 181 – 184.

« Il y a beaucoup à dire sur ce qu'on appelle l'Art nouveau – acceptons cette appellation, sachant que tout le monde l'utilise. Nulle question n'est plus complexe, tant d'un point de vue artistique que social, et ceux qui possèdent des idées bien définies ont du mal à les formuler, contraints qu'ils sont de recourir au vocabulaire actuel de l'art, dont de nombreuses expressions ont cessé d'avoir le moindre sens.

Les anciens n'avaient certainement pas de tort de considérer que la création et la décoration d'un objet commun n'était en aucune façon un art inférieur à l'architecte, la peinture et la sculpture proprement dites : et les artisans et artistes qui pensaient de cette façon étaient, à mon avis, sur la bonne voie. Malheureusement, ils restent, ces artisans et ces artistes, esclaves de la tradition, enfermés dans les anciennes règles : ils s'échinent à exprimer les rêves, les sentiments, les idéaux et la religion des hommes du siècle de la vapeur et du téléphone – les contemporains de Darwin, Pasteur et Edison – suivant des formules qui datent d'un bon nombre de siècles avant l'ère chrétienne. La face du monde a subi plus de changement au cours des cent dernières années que durant les dix-huit siècles qui ont amené l'humanité au seuil du XIX^e siècle. Tout a été transformé, sauf l'art et ses modes d'expression. Taine avait raison de dire qu'une idée aussi générale que l'idée de forme ne pouvait évoluer qu'accompagnée d'une réelle évolution de la pensée humaine.

Ce changement est en train d'avoir lieu. Ici et là, dans tous les pays, des hommes aux esprits volontaires s'efforcent de l'accélérer. Vont-ils réussir ? Pourquoi pas ? Quel droit avons-nous de fixer des limites au progrès humain ? Et même si nous avons assez de fierté stupide pour le faire, cela empêcherait-il ce qui doit arriver de se réaliser ?

Si ce que l'on appelle, à tort ou à raison, un style n'a pas encore été découvert jusqu'à aujourd'hui dans l'Art Nouveau, c'est parce qu'il y a beaucoup trop d'indécision, jusqu'ici, à

la fois dans nos coutumes et nos esprits ; c'est parce que la nouvelle humanité n'a pas encore pris ses marques ; c'est parce qu'elle vacille encore et parce qu'elle n'a pas encore exigé la certitude scientifique. Les Artistes du Moyen Age avaient des certitudes religieuses : ils ont rempli notre vieille Europe de parfaits chefs-d'œuvre. Nous ne connaissons jamais cette communauté d'enthousiasme et de foi dans l'idéal qui vivifiait les âmes des hommes de cette époque. En l'absence de cela, en opposition à cela, c'est dans l'individualisme à outrance, dans l'anarchie – ou mieux dans l'anarchisme –, que les artistes de demain réaliseront ce qu'ils ont en eux et combien noble est leur mission.

A quoi va ressembler l'art des siècles futurs ? Nous ne pouvons nous en former qu'une faible idée. A un certain rythme, un temps viendra où la peinture et la sculpture n'existeront plus telles qu'elles existent aujourd'hui. Cet art ne trouvera peut-être pas son inspiration dans les formes de la nature : du moins je ne le crois pas. En fait, cet art créera de nouvelles formes, de nouvelles lignes, et de nouvelles harmonies ; il sera, comme avant, l'expression philosophique de cette humanité qui aura été son créateur ; il sera symbolique mais d'une façon plutôt différente de ce qu'il a été jusqu'à présent, car il existera au-delà des symboles vivants.

Mais s'il est bon d'abandonner les formules du passé, tous les *bric-à-brac* [en français dans le texte] religieux et mythologiques des époques révolues, qui n'ont plus de sens ni pour nos esprits ni pour nos sentiments, nous nous devons, en revanche, d'étudier avec la plus grande attention les méthodes de travail des artistes primitifs de toutes les époques : celle de la Chine ancienne tout comme celle de l'Egypte ancienne, celle de l'ancienne Asie comme celle de la vieille Europe. Les artistes primitifs étaient des êtres ignorants, les vrais *naïfs* [en français dans le texte], les véritablement sincères, en fait ils étaient le peuple. Ils ne savent rien et pourtant ils savent tout ; ils sont des créatures d'intuition et de suggestion et je les défends contre l'école, contre les règles, contre les formules. En outre, les primitifs seuls ont eu du respect pour leurs matériaux : ils n'ont pas pratiqué l'art pour l'art, ils ont toujours traité la pierre, le métal, la terre, l'émail, le verre, le bois, le marbre, comme toutes ces substances devaient être traitées. Par conséquent, l'art du futur sera un art populaire. « L'art fait par le peuple, pour le peuple », comme l'a dit William Morris. »

Annexe 33. Emile Grandigneaux « Le Réveil des provinces » in *L'Art et les métiers*, décembre 1908, n° 2, pp. 34 – 35.

« Semblables à la belle de la fable, nos provinces françaises, endormies dans la beauté de leur parure naturelle, attendent l'initiative hardie capable de réveiller leur activité artistique et industrielle. Pour la plupart célèbres au temps jadis par leurs artistes et artisans, elles constituent pour nos arts appliqués autant de sources créatrices d'art et de beauté que de régions diverses sous notre beau ciel de France. Inspiratrice féconde dans le passé, d'où vient que nos provinces ont pu voir s'éloigner de leur sein ces admirables pléiades d'artisans et d'ouvriers d'art dont le talent vivifiait nos industries nationales ? Si l'on considère avec attention l'actuelle situation de nos arts appliqués et de nos industries d'art, la réponse est facile. En effet, c'est à la centralisation artistique d'une part et d'autre part à la disparition de la connaissance approfondie des métiers que nous devons la mortelle torpeur des milieux provinciaux naguère si florissants. Selon la forte image du poète : les villes tentaculaires absorbent tous les talents, toutes les originalités, tous les efforts créateurs. La gloire et l'espoir d'une hypothétique fortune constituent l'éblouissant mirage, souvent si décevant, qui attire, pauvres phalènes, ceux qu'un souffle esthétique anime encore mais qu'aucune organisation corporative ne dirige. [...]. C'est une véritable mêlée d'artistes, d'artisans et d'ouvriers d'art se livrant à une lutte fiévreuse qui use leur talent trop souvent inutilisé. Alors les originalités natives se heurtent se frisent et s'anémient en contact déprimants. [...]. C'est ainsi que les artistes des Beaux-Arts sont devenus légion. Leur nombre s'accroît des artisans et ouvriers d'art bien doués qui désertent les métiers d'art appliqué, méprisant les professions techniques trop ingrates qui faisaient jadis la fortune et la réputation des centres provinciaux. L'industrie d'art paraît, elle aussi, oublier son passé et ses traditions ; elle semble prise d'une fièvre uniquement basée sur l'esprit de spéculation et espère encore s'enrichir en spécialisant étroitement tous les producteurs, hier encore artistes ou artisans, aujourd'hui, demain, machines inconscientes dénuées d'initiative et de sens artistique ! »

Annexe 34. Emile Humblot in *L'Art et les artistes*, n° 5, juillet – novembre 1913, numéro spécial Congrès de Gand, pp. 18 – 20.

« Le grand art se développe tout seul, [...] l'art quotidien, l'art appliqué aux objets usuels a besoin de se faire apprécier et mieux connaître. L'art pur, c'est l'art des cimes, accessible à une élite et, de même que l'on ne séjourne pas ordinairement sur les sommets, mais bien dans des régions moins sereines mais plus intimes, nous devons nous intéresser plus spécialement à l'art décoratif qui est l'art de tout le monde, à la portée de tous, l'art de tous les jours. Car l'art peut et doit s'appliquer à tout. C'est la joie de son travail que l'artisan incorpore dans l'objet usuel. Tout peut être le sujet de préoccupations artistiques. Aujourd'hui on ne sait plus guère, on fabrique trop volontiers de la camelote pour le peuple. Le goût malencontreux d'un faux bien-être, d'un faux luxe entraîne le public vers des imitations d'œuvres du passé. Quant au peuple il ne jouit que de l'imitation de ces imitations déjà fâcheuses.

[...]

Aujourd'hui, en fabricant de la camelote, on a détruit le goût public. Il importe par l'Art décoratif de faire pénétrer partout des idées de beauté ; l'idée de beauté doit s'incorporer à la conscience collective. Quand on voyage, ce qui intéresse, ce n'est pas l'immeuble de rapport semblable dans tous les pays, ce qu'on recherche c'est la vieille maison qui conserve l'esprit du passé, qui exprime dans son architecture l'originalité d'une race. Le costume, la coiffure, qui aujourd'hui reflètent une uniformité et une banalité navrante, faisaient jadis la joie des yeux par la diversité et les recherches dans les formes, couleurs et lignes esthétiques selon les pays, les races, les mœurs et les climats. L'orateur se défend de désirer que les artistes reconstituent artificiellement cet art ancien ; il ne faut pas songer, dit-il, à reconstituer, car ce serait se mettre en travers de l'évolution moderne. Il est pourtant permis de trouver regrettable que les Japonais arborent un chapeau melon de Paris ou de Londres. [...] Sans doute le passé peut nous fournir des enseignements précieux, mais ceux-ci doivent servir de base, de point de départ, pour nous diriger dans une même direction esthétique en s'inspirant d'un esprit moderne. C'est ce qu'a si bien compris la France initiatrice de ce congrès, la France dont la supériorité dans le domaine du goût artistique provient plus de ses provinces que de sa

seule capitale. *L'Union Provinciale* est justement imbue de cette idée nécessaire au développement de l'art dans un pays : qu'il faut s'attacher au sol, être de son pays, de sa région, en conserver les traditions, mais cependant aller toujours vers l'avenir. L'orateur s'élève avec énergie contre le cosmopolitisme artistique et littéraire qu'il juge nuisible et néfaste. Connaissons et aimons notre passé et soyons de chez nous s'écrie-t-il. »

Annexe 35. Pierre-Louis Ducharte, « Une enquête et une expérience. L'Artisanat et l'Art Décoratif » in *Art et Décoration*, 1934, pp. 394 – 396.

« Car la France commence à se rendre compte que si son artisanat disparaît elle perdrait le sel de sa terre, commence à percevoir que ce qui avait fait jusqu'ici la prééminence de ses produits, c'était leur personnalité. Cette personnalité venait de l'effort inlassable de centaines de milliers d'humbles créateurs, les artisans, qui ajoutaient à l'utilité de l'objet fabriqué ce que je ne sais quoi, soufflé par l'amour du métier, qui en fait un bel objet, une noble chose.

La machine triomphante, la standardisation se contentaient en tous pays d'hommes-machines. Attirés par les hauts salaires, paysans, villageois, artisans ont été aspirés en masse par l'usine. Elle les rejette aujourd'hui en grand nombre.

[...]

Le moment est enfin venu, pour la France tout au moins, de se rendre compte que le problème ne consista pas à se demander si la machine doit écraser la main, ou l'inverse (ce qui serait une utopie manifeste), mais à chercher le point où l'équilibre peut se réaliser, entre ces deux modes de fabrication aussi différents d'effets que de nature.

[...]

La grande erreur de la main a été, et n'est-elle pas encore, de vouloir lutter contre la grande série ? Son arme, c'est l'exception, la petite série, la séduction d'une création constamment renouvelée, ou bien encore l'accent inimitable du terroir revenant comme une basse opiniâtre soutenir le chant du présent.

[...]

Mais où sont les artisans dont vous parlez, où en est l'artisanat en 1934 ?

C'est la question qu'à bien voulu me poser Pierre Laguionie, directeur du Printemps.

Il pensait, lui aussi, que le moment était devenu favorable pour lancer une contre-offensive de l'artisanat français qui lui permettait de regagner le terrain qui lui revient. Mes amis les folkloristes, les régionalistes, comme moi-même, sommes la plupart du temps dépourvus des moyens qui permettraient de transporter nos idées ou nos projets dans le domaine des réalités. Que le chef d'une puissante organisation commerciale vînt de lui-même

à notre aide était déjà un précieux encouragement, mais je n'osais espérer que le problème serait traité par lui avec une telle profondeur, une telle patience.

La VIII^e « Petite foire » du Printemps, est consacrée à l'artisanat parisien, pour une bonne moitié, car sa production s'harmonise davantage avec la saison » [...]

La deuxième manifestation artisanale du Printemps aura lieu l'année prochaine, et cette fois envisagera le problème sur toute une autre face. Cette fois, la vedette sera donnée à l'artisanat régional dont la production cadre davantage avec la maison de campagne et la vie en plein air. Cette deuxième manifestation se composera d'abord d'une partie rétrospective : une ébauche de ce Musée d'art national populaire et artisanal qui n'existe pas encore en France et dont nous rêvons tous [...].

Un second secteur sera consacré à l'artisanat provincial traditionnel : celui qui évoque de plus près le terroir [...] cet artisanat, le plus décimé de tous, en 1934 – 35.

Un troisième secteur sera consacré à la collaboration du Printemps avec l'artisanat provincial exécutant ses modèles et, on peut l'espérer dès maintenant, à la résurrection de certains métiers disparus ou en voie de disparition. [...]

« Je m'occuperai ici que des artisans travaillant, ou pouvant travailler pour l'art décoratif, pris dans son sens le plus large : « la note d'art ajoutée à l'utilité », selon la bonne définition ajoutée par Henry Clouzot. Et d'abord, qu'est-ce qu'un artisan ? Le journal de la C.G.A.F., Confédération générale de l'Artisanat français, répond : « Vous êtes artisan si, possédant un métier manuel, vous l'exercez à votre compte, soit seul, soit avec le concours de votre conjoint, des membres de votre famille, de compagnons ou d'apprentis ». Suivent les distinctions entre l'artisan producteur, réparateur ou façonnier...

Les mots « métiers manuels » ont suscité bien des controverses. Nous entendons par « métier manuel » tout métier où la main, l'intelligence de la main imprime sa marque.

Par ailleurs, la nouvelle loi accorde à l'artisan jusqu'à dix compagnons de travail, mais lui refuse la qualité d'artisan s'il met son atelier en société. [...]

Car la France commence à se rendre compte que si son artisanat disparaît elle perdrait le sel de sa terre, commence à percevoir que ce qui avait fait jusqu'ici la prééminence de ses produits, c'était leur personnalité. Cette personnalité venait de l'effort inlassable de centaines de milliers d'humbles créateurs, les artisans, qui ajoutaient à l'utilité de p. 395 l'objet fabriqué ce que je ne sais quoi, soufflé par l'amour du métier, qui en fait un bel objet, une noble chose.

La machine triomphante, la standardisation se contentaient en tous pays d'hommes-machines. Attirés par les hauts salaires, paysans, villageois, artisans ont été aspirés en masse

par l'usine. Elle les rejette aujourd'hui en grand nombre. [...]

Il serait enfantin, et tellement vain, de nier les bienfaits du machinisme ou de souhaiter la disparition de la machine qui a mis tant d'objets à la portée d'un plus grand nombre qu'autrefois.

Le moment est enfin venu, pour la France tout au moins, de se rendre compte que le problème ne consista pas à se demander si la machine doit écraser la main, ou l'inverse (ce qui serait une utopie manifeste), mais à chercher le point ou l'équilibre peut se réaliser, entre ces deux modes de fabrication aussi différents d'effets que de nature. [...]

La grande erreur de la main a été, et n'est-elle pas encore, de vouloir lutter contre la grande série ? Son arme, c'est l'exception, la petite série, la séduction d'une création constamment renouvelée, ou bien encore l'accent inimitable du terroir revenant comme une basse opiniâtre soutenir le chant du présent. [...]

Mais où sont les artisans dont vous parlez, où en est l'artisanat en 1934 ?

C'est la question qu'à bien voulu me poser Pierre Laguionie, directeur du Printemps.

Il pensait, lui aussi, que le moment était devenu favorable pour lancer une contre-offensive de l'artisanat français qui lui permettait de regagner le terrain qui lui revient. Mes amis les folkloristes, les régionalistes, comme moi-même, sommes la plupart du temps dépourvus des moyens qui permettraient de transporter nos idées ou nos projets dans le domaine des réalités. Que le chef d'une puissante organisation commerciale vînt de lui-même à notre aide était déjà un précieux encouragement, mais je n'osais espérer que le problème serait traité par lui avec une telle profondeur, une telle patience.

La VIII^{ième} « Petite foire » du Printemps, est consacrée à l'artisanat parisien, pour une bonne moitié, car sa production s'harmonise davantage avec la saison » [...]

La deuxième manifestation artisanale du Printemps aura lieu l'année prochaine, et cette fois envisagera le problème sur toute une autre face. Cette fois, la vedette sera donnée à l'artisanat régional dont la production cadre davantage avec la maison de campagne et la vie en plein air. Cette deuxième manifestation se composera d'abord d'une partie rétrospective : une ébauche de ce Musée d'art national populaire et artisanal qui n'existe pas encore en France et dont nous rêvons tous [...]

Un second secteur sera consacré à l'artisanat provincial traditionnel : celui qui évoque de plus près le terroir [...] cet artisanat, le plus décimé de tous, en 1934 – 35.

Un troisième secteur sera consacré à la collaboration du Printemps avec l'artisanat provincial exécutant ses modèles et, on peut l'espérer dès maintenant, à la résurrection de certains métiers disparus ou en voie de disparition. [...]

« *L'artisan de Paris.* – L'artisanat, vu toujours sous le seul angle de l'art décoratif pris dans son sens le plus large, peut se diviser en deux grandes familles : l'artisanat de Paris et l'artisanat provincial. Les différences entre ces deux grandes familles sont nettement accusées, encore faut-il distinguer en elles des rameaux parfois divergents. A Paris, ou près de Paris, l'artisan le plus casanier ne peut échapper à l'influence directe, ou indirecte, de ce qu'on y voit et de ce qu'on y pense, d'où résulte la mode. [...]

La vitesse avec laquelle les modes se chassent l'une l'autre fait que l'artisan parisien acquiert une grande souplesse, une grande ingéniosité, qu'il est plus apte à assimiler les conceptions les plus variées. C'est donc bien souvent un exécutant de premier ordre auquel le Printemps, je l'ai constaté, a toujours fait appel dans une large mesure. [...]

L'artisan de province. – Henri Clouzot écrit, dans un très remarquable rapport qu'il faudrait citer tout entier : « Aux temps lointains où chaque petite ville, chaque bourgade, chaque hameau se suffisaient à eux-mêmes, c'est-à-dire jusqu'au dix neuvième siècle, personne n'a songé à dresser un inventaire de cette multitude de petits métiers qui approvisionnaient les classes ouvrières ou paysannes en objets d'utilité ou d'agrément. Encore moins s'est-on attaché dans chaque région à relever dans chaque région les travaux exécutés au foyer pendant les loisirs de la mauvaise saison par les paysans eux-mêmes [...] »

Depuis, quels ravages !

En 1911, René Guilleré et Henri Clouzot présentaient « un rapport sur la rénovation des industries d'art provincial », à la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie. Les conclusions étaient peu encourageantes. Néanmoins, dès que René Guilleré fut chargé de fonder « Primavera », il se mit à poursuivre son enquête sur place. Le chemin de fer rendait sa tâche déjà ardue, plus longue et difficile encore. Néanmoins, grâce à lui et au Printemps, bien des artisans de province eurent du travail.

Vint la guerre et l'excroissance du machinisme.

Vers 1931, Henri Clouzot proposait au sous-secrétaire de l'Enseignement technique d'ouvrir une enquête générale dans les 89 départements français, en en confiant le soin aux inspecteurs d'académie, aux inspecteurs primaires et aux instituteurs. Par une circulaire du 7 juillet 1931, M. Edmond Labbé adressait aux intéressés un questionnaire extrêmement précis et détaillé concernant les petites industries rurales, ajoutant que, pour les industries anciennes, les questionnaires demandaient d'indiquer à quelle époque elles avaient disparu et dans quels musées ou collections on pouvait en trouver de bons exemples. [succès de l'opération] [...] Par ailleurs, la Commission nationale des arts populaires de la France avait de son côté constitué des fichiers sur les travaux exécutés dans la tradition populaire et ce fichier s'était

enrichi des réponses apportées par les membres de la Société du folklore français, des conservateurs de musées régionaux, enfin de la Fédération régionaliste française, grâce à l'intervention de M. Charles-Brun.

L'ensemble de ces éléments, triés et recoupés, composait un état des pus imposants de l'artisanat français au point de vue des métiers régionaux. [...] voici les cas les plus typiques rencontrés en cours de route.

L'artisan-fourmi. – Le dernier potier des Charentes, autrefois si riches en belle céramique, est âgé. Je le trouve en train de tourner des pots à fleurs tout à fait quelconques. « Métier de misère », me dit-il. Je n'en doute pas ; comment peut-il espérer lutter à la main pour un article que la main n'embellit pas ? Je lui dis. Il y a dans la cour même un magnifique saloir ancien et un bujour (bac à lessive charentais) qui ont la noblesse des céramiques crétoises. Il ne les avait jamais sans doute regardés. Il pourrait s'inspirer de ces modèles ou même n'y rien changer et les vendre dans sa région comme vases de jardin. [...]

L'artiste populaire. – Peintre, il est de la famille du douanier Rousseau, travaille pour son plaisir ou pour les fêtes foraines, [...]. Céramistes, il modèle des figurines charmantes ou décore des plats. [...]

L'artisan traditionnel. – La mère, la grand'mère ont fait de la dentelle, de la broderie. Le père, le grand-père de la poterie, du tournage sur bois, de la dinanderie, selon les besoins et les goûts de la région. Quelques foyers vivaces d'un tel artisanat existent encore en Bretagne, en Normandie, en Berry, en Savoie... Pour les maintenir en vie, il n'y a pas à intervenir au point de vue esthétique, ou le moins possible... il suffit de leur ouvrir de nouveaux débouchés. Il y a une clientèle éprise de vrai régionalisme. Elle s'accroît fort heureusement, malgré le faux rustique, et le style hostellerie.

L'artisan moderniste. – J'entends par là l'artisan qui veut vivre avec son temps, suivre la mode, créer de nouveaux modèles. C'est la catégorie la plus nombreuse. Celle sur laquelle on peut fonder de grands espoirs dans un proche avenir [...]

Trop souvent, l'artisan qui veut faire du moderne n'a ni la culture ni la documentation nécessaire pour créer des objets de bon goût, ni en général de bonne vente. A mauvais goût égal, le produit de la machine, meilleur marché, aura le dessus.

[...] Le goût, autrefois si général dans l'artisanat provincial, accuse un déclin des plus inquiétants. Les raisons de cette décadence ont été exposées par Albert Laprade dans un courageux article paru dans *Beaux-Arts*. Inspecteur général de l'enseignement artistique, sensible à l'art populaire, ses avis devraient être écoutés en haut lieu.

[...]

Pour que la phrase : « France, pays du goût... » redevienne une réalité en ce qui concerne l'artisanat, il reste un énorme effort à fournir. Il faudrait abattre la cloison entre les artistes français modernes (les vrais) et l'artisanat. Fournir à ce dernier, d'une part, une documentation conçue dans l'esprit le plus moderne, d'autre part, une documentation traditionnelle régionaliste. Tout est à faire et trop de musées de province sont à réorganiser à ce point de vue, car si on respecte la moindre croûte du dix-huitième siècle, on méprise les petits chefs-d'œuvre des artisans d'autrefois. Leur regroupement et des présentations comparatives apporteraient une véritable révélation aux Français, sur les goûts, les façons de penser et de sentir la province d'hier. Ne serait-ce pas un des meilleurs moyens de renouer avec la tradition, non pour la copier, mais pour la continuer ? »

Annexe 36. Jean Delage, « Renaissance de l'Artisanat ? » *in Art et artisanat, 1935, p. 9.*

« Il est incontestable que nous assistons à une renaissance de l'artisanat. Depuis plusieurs années, des efforts ont été faits, notamment au Parlement, en faveur des artisans. Certes, certains avantages ont été obtenus, notamment au point de vue fiscal, mais aucun plan d'ensemble, aucune directive nette n'a présidé à ces efforts.

Il semble que rien de positif ne puisse être obtenu, si l'on ne revient nettement à la corporation. [...]

La loi Le Chapelier, soi disant démocratique, devait amener la décadence du métier. Plus de technique, plus de stage pour accéder au patronat. Le capital tend à remplacer la capacité professionnelle. Tout individu pourvu de capital nécessaire et des notions même insuffisantes d'un métier, peut devenir patron. [...] Aucun lien concret n'unit plus désormais patrons, compagnons et apprentis qui perdent l'esprit de solidarité, une des forces anciennes de l'artisanat.

Cette classe dispersée, désarmée, vit sa décadence accrue par des causes extérieures, triomphe de la vapeur, concentration du travail dans l'usine. L'usine grâce à une production sans cesse accrue et à une diminution des frais généraux incorporés dans chaque objet produit, absorba certaines industries réservées jadis aux artisans. L'usine enleva aussi de la main-d'œuvre à la classe des artisans qui préférèrent souvent pour leurs fils, à un long apprentissage un gain immédiat. [...]

L'ouvrier complet, le « maître » possédant complètement son métier devint de plus en plus rare, la formation professionnelle s'avéra de plus en plus difficile et la crise d'apprentissage apparut, qui sévit aujourd'hui de façon si désolante.

Parrallèlement [*sic.*] à cette influence de l'usine, se faisait sentir celle du chemin de fer. Voici ce mode nouveau de locomotion permettant d'aller très vite d'une ville à une autre ville, délaissant les petits centres où florissaient précisément les métiers d'artisans. C'était la désertion des campagnes par les artisans, nécessaires à la vie paysanne.

[...]

Mais, le progrès est venu à son tour apporter un appui imprévu à l'artisanat. L'électricité et l'automobile sont deux auxiliaires précieux de sa renaissance. [...] Quant à l'automobile, renouant les traditions des diligences et des courriers, elle permet d'aller de

village en village, elle redonne la vie à certains centres que le chemin de fer avait plongé dans l'oubli et permet ainsi de ressusciter des industries régionales. » (Delage 1930, p. 9).

Annexe 37. Arsène Alexandre, « Sur la création du Ministère de l'Enseignement professionnel » in *La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe*, 1920, p. 102.

« Pour le moment, ce ministère de l'Enseignement professionnel ressemble un peu, révérence parler, à ce que serait le ministère de la Marine en Suisse, ou la Direction des Beaux-Arts chez les Esquimaux. Il n'y a plus, chez nous, d'enseignement professionnel. Il y a quelques écoles où l'on enseigne ; il y a un bon nombre d'artistes ou d'artisans isolés qui ont du goût, du talent, et même un certain savoir expérimental. Mais ce n'est pas là ce qui constitue la doctrine, la force et l'avenir d'une nation telle que la nôtre, si l'on compare ce peu qui subsiste, à ce qui était remarquablement organisé en Allemagne avant la guerre [...]

De ce qu'il subsiste, à Paris comme en certaines grandes villes, des *îlots* où l'on travaille encore à peu près proprement, cela ne fait que mieux démontrer, dans l'ensemble, la marée montante du travail lâché, de l'indifférence doctrinale, de la vulgarité du vacillement dans le goût. Il n'y a qu'à voir ce que sont devenus des centres d'art, jadis florissants, comme Limoges ou Aubusson. [...]

Partout, nous avons été navré de constater que ce n'était pas le bon vouloir qui manquait, et même que les qualités anciennes de la race sommeillaient plutôt qu'elles n'étaient complètement abolies.

Seulement, partout on attendait quelque chose. Quoi ? Une direction, un signal de départ, un encouragement, une mise à l'œuvre, n'importe quoi, enfin, qui ressemblât à une volonté, à une autorité, mais à une volonté et une autorité éclairées. Et, surtout, ce dont on sentait la nécessité, c'était un esprit de suite, une franche reconnaissance de la décadence et un effort assez sérieux pour renaître. »

Annexe 38. *Artistes et artisans*, Six conférences prononcées à l'Exposition de la sélection artisanale de 1942, Pavillon de Marsan, 1942, préface de Pierre Loyer, Edition du Ministère de la Production Industrielle et des Communications, Service de l'ARTISANAT.

Pierre Loyer, « Préface » :

« Lors de l'Exposition de sélection artisanale pour la zone occupée qui eut lieu au commencement de cette année, à Paris, au musée des Arts décoratifs, les organisateurs de cette manifestation pensèrent avec juste raison qu'il était bon qu'elle fut accompagnée d'un cycle de conférences, les faits et les idées devant s'imposer au public d'une commune façon. Les conférences, au nombre de six, avaient pour thème **l'Artisanat d'art** et furent demandées aux personnalités les plus éminentes parmi celles que de telles questions intéressent à des titres divers. [...]

Qu'est-ce que l'art, comme qu'est-ce que la beauté, et qu'est-ce que l'artisanat, qu'est-ce qu'un artisan ? [...]

Il y a sur la question pas mal de réponses diverses et contradictoires. [...] Avant la suppression des corporations, et avant l'ère de la civilisation machiniste, il était facile, sinon de donner une définition de l'artisan, tout au moins de délimiter les grandes frontières du secteur artisanal, puisque c'était assez exactement celles de tous les métiers quels qu'ils soient. Ces métiers étaient organisés en corporation, en jurandes (ayant leur écho religieux dans les confréries) [...]

Mais, déjà bien avant la Révolution et la période de création industrielle, on peut noter une première scission : celle qui sépara les artistes des artisans. Jusqu'à la fin du moyen âge, il n'existe pas de peintre ou de sculpteur au sens où nous l'entendons actuellement. Les artistes sont confondus avec les artisans. Ils restent encore liés foncièrement à la nature des métiers d'imagiers, de décorateurs de meubles, de sculpteurs et d'ornemanistes. Mais en 1391, les artistes se séparent des peintres imagiers et selliers ; une première académie est fondée ayant pour chef Jean d'Orléans et Colard de Laon. Ainsi l'art se dégage du métier purement manuel,

acquiert des lettres de noblesse, gagne honneur et considération.

Au milieu du XIX^e siècle la division du travail, et la concentration usinière porteront un coup encore plus grave. Elles enlèveront à l'Artisanat une part importante de ses effectifs pour les transformer en ouvriers anonymes et souvent aux fonctions interchangeables. Fait plus grave encore parce que d'ordre moral : une grande partie de la belle leçon des métiers d'autrefois que les maîtres transmettaient à leurs compagnons et leurs apprentis tend à se perdre parce que devenue inutile « pratiquement ».

Ces amputations par le haut et par le bas, qui touchèrent et l'élite et la masse, ont failli faire mourir l'artisanat [...]

C'est pourquoi, dès son arrivée au pouvoir, le Maréchal Pétain a tenu à proclamer : **« Nous serrons amenés à restaurer la tradition de l'Artisanat où triompha pendant tant de siècles la qualité française et la France restaurera les antiques traditions artisanales qui ont fait jadis sa fortune et sa gloire. »**

Bientôt le Statut de l'Artisanat, actuellement en préparation permettra de faire apparaître clairement ce qu'est aujourd'hui véritablement la condition artisanale et ce qu'est « authentiquement » un artisan. [...]

Et Georges Chaudieu a dit là-dessus des choses fort pertinentes : **« Artisanat et culture sont intimement liés. Chaque fois que de nouvelles idées sont parvenues à s'imposer à un peuple, un continent ou une contrée du monde, une période de culture a coïncidé avec un épanouissement de ces métiers. »** Et ceci encore : **« C'est dans les métiers d'art que l'Artisanat trouve sa plus forte et plus multiple expression et l'étude approfondie du style à certaines époques nous enseigne que celui-ci ne doit pas seulement sa propagation mais son origine même à l'Artisanat sans lequel il n'aurait pas été. »**

Georges-Henri Rivière, « L'Artisanat Folklorique » :

Car il s'agit bien d'un âge disparu : celui d'une civilisation artisanale et paysanne, dont on peut dire sans trop exagérer qu'elle est née lorsque nos lointains ancêtres, à l'aube des temps néolithiques se sont fixés sur un sol pour le cultiver. [...] Mais, jetez les yeux sur les vitrines du musée de Saint-Germain-en-Laye, où se conservent les vieux outillages celtiques et gallo-romains : cette crémaillère à chaînes et tiges et rigoureusement semblable à celle qui pendait, il n'y a pas cinquante ans, du cadre des cheminées de Bresse [...] Et sur les stèles que vous voyez en feuilletant le grand recueil d'Espérandieu, vous trouvez ici un potier dont le

tour est celui des actuels potiers de la Borne, là, un sabotier dont le paroir, outil pourtant si caractéristique, reste entre les mains d'un sabotier de Sologne ; là enfin une maison à pans de bois qui nous rappelle le pays de Caux.

En dépit des apparences, malgré aussi quelques formidables inventions comme l'attelage de garrot, on peut dire que l'équipement du paysan et l'outillage de l'artisan ont moins changé en plusieurs milliers d'années qu'ils ne l'ont fait depuis un siècle. Entre la vie de notre fermière de 1800 et celle de sa descendante de 1942, une révolution s'est déroulée, une révolution plus radicale, plus implacable que la révolution politique de 1789, la révolution industrielle. Et c'est elle qui a transformé en objets de musée et d'archéologie l'équipement de notre vieille ferme [...] Chose étrange, c'était pourtant quand elle allait mourir que cette civilisation a donné ses plus belles fleurs, c'est entre les années 1780 et 1830 que sont nés, à l'intention du paysan, les plus beaux épis de faïtage, les plus beaux meubles, les plus belles faïences populaires, bref, c'est dans ces brèves années que s'est manifesté l'âge d'or des arts folkloriques, perpétré par tout un peuple d'artisans.

De tout temps, avant le grand bouleversement, et même dans cette effervescence qui a précédé le déclin de la civilisation artisanale et paysanne, ce que nous appelons à présent un objet d'art était inconnu, ou presque, dans la demeure populaire. [...]

Enracinés dans le terroir – comme nous le confirment nos généalogies de potiers de la Borne – travaillant avec des matériaux le plus souvent locaux, à l'intention d'une clientèle locale dont ils épousaient les goûts, les habitudes et jusqu'aux préjugés, les artisans étaient, par excellence, l'instrument de la civilisation paysanne.

Non pas cependant que toute influence extérieure fût proscrite. Lentement, mais sûrement, les éléments de haute culture venaient s'intégrer au complexe local modelé par les siècles. Aussi voyait-on, peu à peu, surgir des formes nouvelles, telle l'armoire, dans son combat victorieux, dès la fin du XVIII^e siècle, contre le coffre ; des techniques nouvelles, telle la faïence, d'abord objet de fantaisie, de faste, de cérémonie, puis de nécessité ; des décors nouveaux, comme des contours du style Louis XV, peu à peu associés aux pointes de diamant du style Louis XIII et à l'antique répertoire protogéométrique survivant jusqu'en plein XIX^e siècle. Il en résultait ainsi des anachronismes, des mélanges finalement bien fondus, qui constituent un des caractères les plus essentiels de l'art folklorique, avec le mariage du beau et de l'utile dont nous avons discerné maints exemples.

Au contraire, depuis que la vague de la révolution industrielle a submergé toute l'Europe, il semble qu'un grand divorce se soit consommé entre l'art et la fonction ; que d'une part on ait voulu isoler l'art, en faire chose de musée et en marge de la vie tandis que notre

équipement domestique se voyait, de par la production en masse, privé de tout caractère esthétique. Car je me refuse à en trouver le signe dans ces décors, peut être nostalgie de beauté, mais à coup sûr sordides et déplacés, que représentent parfois les objets usinés. Et c'est ainsi que nous en sommes venus à conférer une beauté d'un nouveau genre, la beauté fonctionnelle pourrait-on dire, à l'objet de série bien exécuté et répondant parfaitement à sa destination tout en étant dépourvu de tout parti esthétique.

Une des causes en est le déclin, voire la disparition, de cet artisanat traditionnel auquel s'est substitué, en grande partie, pour assurer l'équipement de la paysannerie, en maisons, en meubles, en objets domestiques, en vêtements, en outillage, une main d'œuvre déracinée ambulante ou concentrée dans les grandes villes. Evolution qui accélère les événements actuels.

Certes tout n'est pas à regretter dans une telle évolution et nous sommes loin, très loin, de méconnaître l'existence et l'utilité du progrès technique, d'entrer en guerre contre la machine, de prétendre nous opposer à des transformations sociales et économiques inéluctables. A d'autres ces folles chimères !

Mais une question se pose : entre le monde nouveau qui se prépare et celui à la mort duquel nous assistons, doit-il y avoir une coupure, une solution de continuité ? Ou, au contraire, ce qu'il y avait de plus précieux dans les valeurs dont nous venons de définir quelques unes ne peut-il pas s'intégrer dans ce monde nouveau ? L'homme qui marche vers l'avenir doit-il rejeter tout bagage ? [...]

La France sortait du grand spasme révolutionnaire et Bonaparte voulait forger une société nouvelle. Il sentit alors qu'il était nécessaire d'entreprendre un immense et méticuleux inventaire dont les statistiques départementales demeurent le témoignage.

Animée par quelques grands savants et administrateurs, une véritable armée de fonctionnaires se mit à l'œuvre pour recenser, dans ses moindres détails, le patrimoine économique du pays. [...]

Quant à nous, folkloristes, ne minimisons pas notre tâche ; sentons-en, au contraire, l'importance et la noblesse, sachons recueillir le message des vieux artisans du folklore et aidons à faire à leurs successeurs, demain, la place qu'exigera le monde nouveau.

L'œuvre des chantiers d'ethnographie folklorique

C'est ce que comprit le Service des Chantiers intellectuels et artistiques, lorsque dès les premiers mois de 1941, il a confié à quelques hommes pénétrés de cette foi dont Urbain

Cassan, Pierre-Louis Duchartre puis Marcel Maget et Guy Pison, de jeunes et ardentes équipes de techniciens et d'architectes qui, sitôt pourvues de la formation indispensable, se sont mises à l'ouvrage.

a) Mobilier

La première de ces équipes, le chantier 909, s'est chargée du mobilier folklorique. Chaque département a été pourvu d'un enquêteur qui a délimité les zones à prospecter, fixé les centres d'intérêts, non sans avoir au préalable pris connaissance des œuvres et reçu les conseils des compétences locales ; puis à l'aide de méthodes précises, les meubles ont été relevés et photographiés, décrits et étudiés en fonction du milieu social, économique, historique, et non seulement les meubles, mais leurs auteurs les artisans, dont les ateliers survivants ont été soigneusement repérés en vue d'une renaissance du métier. A l'heure actuelle, près de 8000 monographies de meubles ou d'artisans menuisiers sont enregistrés dans les archives du Musée des arts et traditions populaires, prêtes à être diffusées et publiées. [...]

b) Objets domestiques

Bientôt cette première tâche sera achevée. Ce sera alors, avec les mêmes équipiers de ce chantier 909, l'étude des objets domestiques : domaine encore plus vaste que le précédent, et infiniment varié, qui s'appliquera à de nouveaux corps de métiers : vanniers, potiers, tourneurs, ferronniers, tisserands, dinandiers, tonneliers, etc. Depuis plusieurs mois, un groupe du chantier 1187 édifie en vue de cette recherche un répertoire des objets domestiques, comportant actuellement près de 10000 fiches, et qui sert de base à la méthodologie de l'enquête. [...]

c) Maisons

Non pas le château, l'hôtel, le riche logis bourgeois, le monument civil ou religieux qui relèvent de l'archéologie, de l'histoire de l'art, mais les maisons de la petite ville, du village de plaine, de côte, de montagne, ce peuple immense d'édifices populaires qui donne son visage au pays. [...] Ainsi des fermes caractéristiques de nos terroirs sont-elles étudiées non pas dans leurs seuls détails de construction (aucun d'eux pourtant n'est négligé) mais

comme des instruments de travail [...]. Et les artisans du bâtiment sont eux-mêmes soigneusement repérés et étudiés. Recherche qui ne procède pas que du folklore, mais qui touche à la géographie humaine et à l'urbanisme. Déjà plusieurs centaines de monographies sont prêtes qui renferment des relevés d'une précision élégante et dépouillée, une mine pour les architectes, les urbanistes, les géographes et les folkloristes de l'avenir.

d) Artisans

Mais une telle recherche patronnée par la Délégation générale à l'équipement national ne suffit pas encore. Indispensable, elle risque de laisser échapper, au travers des mailles d'un filet qui couvre tout le pays, des faits précieux, des phénomènes indispensables à l'intelligence de la tradition artisanale.

C'est pour remédier à ce que cette recherche extensive peut avoir d'insuffisant que le chantier 1810 du Ministère de l'agriculture, dans plusieurs de ses équipes, s'est attaqué, en liaison avec le Service de l'Artisanat, aux artisans folkloriques.

A l'usage de ces équipes, une méthode monographique a été élaborée qui prévoit, pour chaque entreprise artisanale étudiée, une enquête externe sur le milieu géographique, une enquête technologique sur les matières premières, les produits ébauchés, les lieux de travail, l'équipement et l'outillage, le personnel, les opérations, le rythme de production et le calendrier technique, des enquêtes esthétique, sociale, économique, une biographie de l'artisan et de ses compagnons, un relevé de coutumes et un historique du métier. »

Artisans d'art et artisans folkloriques

En nous fondant sur les importantes études de M. Louis-Pierre Duchartre à ce sujet, nous sommes amenés à dégager de ces artisans producteurs deux groupes dont les caractères sont bien particuliers.

Les artisans d'art ;

Les artisans folkloriques.

a) *Les artisans d'art*, relèvent de l'art appliqué, mais, comme tout artisan producteur, « conçoivent une œuvre et l'exécutent de leurs propres mains » avec ou sans l'assistance de compagnons. L'élite en était jadis les Palissy, les Roubo, les Germain. Aujourd'hui : les

Marinot, les Beyer, les Noll. Par leur genre de vie, leur culture, leur clientèle, ils forment un groupe particulièrement distinct des autres, bien repéré, et d'ailleurs peu nombreux.

b) *Les artisans folkloriques* sont des « manuels, héritiers et vivants dépositaires de techniques, de formes ou de décors » transmis empiriquement par leurs ancêtres ou de leurs prédécesseurs du même atelier. Ils représentent des métiers infiniment variés qui vont d'un artisanat foncièrement technique jusqu'aux confins de l'artisanat d'art en passant par mille formes intermédiaires.

Dans cette masse très nombreuse, il convient de distinguer un premier groupe d'artisans – l'immense majorité – appartenant aux métiers de caractère utilitaire et dont les techniques folkloriques sont appelés, de plus en plus, à se combiner aux techniques industrielles, quant ce ne sera pas pour s'effacer devant elles.

Evolution qui n'entraîne pas forcément – mais ceci n'est pas de mon sujet – une disparition concomitante de la structure artisanale. [...]

Ainsi, ce maréchal-ferrant deviendra mécanicien. Ce potier fabriquera ses pots de fleurs en grande série à l'aide de moules. Ce charpentier façonnera à la scie mécanique, et non plus à l'herminette, ses éléments de charpente.

De tels artisans, tôt ou tard, perdront leurs caractères folkloriques et se fondront dans la grande masse des artisans producteurs.

Mais ce qui restera d'artisans folkloriques – ou, si l'on veut, leur quintessence – verra son importance grandir, au fur et à mesure que la société machiniste sentira le prix d'une classe productrice destinée à jouer vis-à-vis des milieux populaires le rôle des artisans d'art vis-à-vis des milieux aisés. A de tels artisans incombera, en somme, la mission d'assurer régionalement l'équipement culturel du peuple et avant tout de la paysannerie.

Nous y reviendrons ; disons cependant, sans plus attendre, que ce bataillon sacré doit être l'héritier de ce qui, dans les formes artisanales antérieures à la révolution industrielle, était le plus tributaire de l'art : je veux dire l'héritier non pas tellement de tel ou tel métier technique ou artistique – nous avons vu qu'un fléau pouvait être une manière d'objet d'art – mais plutôt d'une tradition diffuse, à la fois utilitaire et artistique, qui caractériserait essentiellement l'ancienne production artisanale.

Ces deux groupes – les artisans d'art et les artisans folkloriques – ne représentent qu'une minorité parmi les artisans producteurs, d'autant plus que le nombre des artisans folkloriques ne cesse – comme nous l'avons constaté – de décroître.

Tâches futures de l'artisanat folklorique

Revenons, à présent, à ces derniers, ou du moins à ceux des artisans folkloriques dont nous espérons qu'ils auront un grand rôle à jouer dans la France de demain.

Tout d'abord définissons avec plus de précision quelques-unes des tâches qui peuvent leur être assignées dans cet équipement culturel de nos populations régionales.

Ce sera, quelles que soient les transformations surprenantes qui peuvent se produire dans l'architecture domestique et ses matériaux, la décoration extérieure de la maison : ferronnerie, céramique, sculpture ornementale en bois ou en pierre.

Le mobilier, ou du moins certains meubles assurément utiles mais auxquels leur rôle domestique, comme l'armoire conjugale, permet de conférer des caractères artistiques.

Parmi les objets domestiques, ceux qui serviront à la consommation des aliments, les tapis et tissus d'ameublement, le luminaire, les objets commémoratifs et religieux, etc.

[...]

Disposition en faveur des artisans folkloriques

[...]

a) Label

D'abord, le label. La commission nationale des arts et traditions populaires que « le Secrétariat général des Beaux-Arts projette de réorganiser et de remettre en activité, et qui comportera des représentants du Service de l'Artisanat aurait qualité pour accorder ce label, lequel serait apposé ou imprimé sur chaque spécimen reproduisant un modèle reconnu authentiquement folklorique ». Cela en accord avec le Service de l'Artisanat.

b) Diplôme

Un diplôme serait attribué par la Commission nationale des arts et traditions populaires aux artisanats folkloriques. Son retrait serait opéré au cas où l'artisan viendrait à dévaluer le caractère de sa production, en passant, par exemple, de la petite série de qualité à la grande série du genre industriel.

c) Groupement

M. Pierre-Louis Duchartre évalue à quelques centaines, le nombre des collectivités ou individus représentant l'artisanat folklorique. Il apparaît comme nécessaire de grouper ces artisans dans un organisme spécial, dépendant peut-être du Service de l'Artisanat et de la corporation nationale paysanne. Cela pourrait être pour commencer, une coopérative, dite par exemple « des artisans du terroir ».

Ces artisans folkloriques bénéficieraient d'avantages spéciaux : subventions, facilités d'approvisionnement en matières premières, commandes de l'Etat, place d'honneur dans les expositions. Ils auraient en contrepartie l'obligation de maintenir belle et loyale fabrication et de former des apprentis.

Propagande

Mais de telles mesures resteraient inopérantes et stériles si une clientèle n'était pas reconstituée ou constituée.

On peut déjà nous soupçonner de donner toutes nos préférences à une clientèle régionale de préférence paysanne. Car nous pensons en effet qu'une véritable restauration de la paysannerie, si la base en doit être économique, doit prendre aussi un sens culturel dont l'artisanat folklorique sera la cheville ouvrière. Mais comment atteindre cette clientèle ?

L'éminent et regretté Clouzot était là-dessus assez pessimiste. Dans le remarquable ouvrage qu'il consacra aux métiers d'art en 1920, il vise la clientèle des grandes villes, ou plus exactement, il veut finalement atteindre au travers d'elle et à la faveur du snobisme ainsi créé, une certaine élite bourgeoise régionale.

Mais Clouzot écrivait cela en pleine ère du libéralisme et au temps où son régionalisme artisanal faisait de lui un précurseur. A présent, les circonstances sont bien changées, et si tant est qu'elles doivent changer encore, nous verrons s'accroître toujours davantage l'évolution actuelle vers l'économie dirigée et le renforcement des structures professionnelles. Et je pense en disant cela au rôle immense que peuvent jouer non seulement dans le plan économique, mais dans le plan culturel, le Service de l'Artisanat, les Chambres de Métiers, les coopératives artisanales et la Corporation nationale paysanne.

C'est d'ailleurs le Service de l'Artisanat qui a donné le branle avec ses expositions provinciales dont la présente exposition est le couronnement. Qu'on complète ces expositions officielles, comme le suggère M. Duchartre, et dès que les circonstances le permettront, par

des expositions à la bonne franquette dans les foires, comices et fêtes rurales, où l'on mettra en vue avec parfois la magique étiquette "achat de l'Etat" les productions de l'artisanat folklorique régional. Et que la Corporation paysanne publie, à l'intention des jeunes ménages paysans, des catalogues de modèles à choisir chez les artisans du terroir, avec toute latitude pour personnaliser la commande.

Ce qui n'empêchera pas de faire donner la capitale régionale et même Paris. Peut-être, comme l'espérait Clouzot, pour entraîner la campagne. Et aussi pour permettre aux amateurs raffinés de France et de l'étranger de collectionner les belles productions de l'artisanat folklorique.

Artisans folkloriques et artisans d'art

L'avenir nous dira si de telles suggestions auront été écoutées et, dans l'affirmative, si le succès aura répondu à notre attente. Disons cependant qu'une des conditions essentielles de ce succès sera de ne pas isoler en vase clos les artisans folkloriques. Attention aux climats artificiels, où l'air, rapidement, devient irrespirable. Aussi devra-t-on favoriser à l'extrême, comme le souhaite Pierre du Colombier, les contacts et les échanges entre l'artisanat folklorique et les artistes. De ceux-ci, nos artisans recevront des inspirations nouvelles, tout comme jadis. [...]

Maurice Dufrene, « Le Décorateur – créateur et l'artisan » :

M. Loyer et M. Mayet, grands animateurs du présent mouvement artisanal, expriment ici, l'un avec sa foi convaincante, l'autre avec sa claire méthode, les principes de leur action et leurs programmes. Leurs espoirs ne sont pas dans le fondement.

Je laisserai donc de côté les questions administratives, pratiques, économiques et sociales, pour ne m'attacher qu'à celles relatives à la situation et aux rapports entre les artistes et les artisans. J'examinerai les esprits et les éléments, qui tantôt séparent les créateurs des techniciens et tantôt les réunissent. Je dirai leurs devoirs.

Défense des Artistes

En vue du redressement national on a tenu, en haut lieu, à réhabiliter certains états, à redonner vie à des corporations et à des hommes que les précédents gouvernements avaient

négligés, les uns par incompetence, les autres par volonté.

On remet aujourd'hui à l'honneur les artisans, les ouvriers d'art. On les considère enfin comme l'une des forces de notre pays. Il est grand temps ; ils sont en effet, un des moyens de notre renaissance. Défenseurs des beaux métiers, ils peuvent lutter avec succès contre la concurrence étrangère et maintenir le renom de notre qualité. Mais les artisans ne sont pas les seuls à être nécessaire à notre relèvement et à notre éclat dans le monde. On ne sera pas étonné, je crois, de me voir placer à côté et souvent au-dessus d'eux, les artisans décorateurs créateurs de France ; et réclamer que tous les artistes tout court soient mis à la place qu'ils ont gagnée et qu'ils méritent [...]

Le génie créateur français a régné et régnera quoi qu'on fasse, toujours sur le monde. Question de race, question de climat, question de cœur. Les artistes de France n'ont jamais été battus et ne le seront pas. Le relèvement de notre pays ne peut se faire sans eux.

La Jeunesse, le Sport, l'Artisanat sont aujourd'hui les grandes vedettes. [...]

L'Art, l'Artiste créateur

Avant de définir les caractères et les rôles respectifs, des artistes et des artisans, il est bon d'analyser ce qu'est l'art lui-même.

L'Art est l'expression d'un sentiment, d'une sensibilité. L'œuvre ne peut pas être « art » s'il n'y a pas d'émotion personnelle. A travers l'œuvre d'art on doit retrouver la personnalité de celui qui l'a créée. Les moyens d'expression et de transmission diffèrent pour des causes naturelles de climat, de race, d'époque et d'individualité. L'art est donc le résultat de circonstances de temps et de lieu qui fertilisent un cerveau prédestiné. C'est un état psychologique spécial, engendré par des circonstances particulières, qu'est due toute création d'art. L'œuvre d'art est, en fait comme en esprit, une création originale et inimitable.

Le propre de l'art est ainsi le « rare » et le « différent ». Tout ce qui n'est ni rare, ni différent, n'est qu'un recommencement. Tout recommencement, toute copie n'ont qu'une valeur matérielle : la flamme initiale n'en jaillit pas. L'œuvre originale seule est éternellement vivante. [...]

L'artiste est donc celui qui, non seulement est impressionné, mais possède la faculté d'exprimer clairement son émotion et de la faire partager. Là où il n'y a pas sensation neuve, reçue et donnée, il ne peut y avoir œuvre d'art. En conséquence, chaque artiste demeure « unique ».

[...]

Le créateur, artiste ou artisan, est celui qui tire de son imagination, de son cœur, une image, une forme, un décor, une harmonie, un poème nouveau ; une œuvre quelconque, reflet en un mot de son tempérament.

Tout créateur sincère est un bel amant de sa patrie et de son sol.

Il représente dans l'enchaînement des écoles et des styles, telle chose faite par un tel homme, en tel lieu, en tel temps.

Il demeure ainsi le seul historien véridique parce qu'il n'a traduit que des sensations éprouvées, des faits vécus. Il est de même un géographe averti. La plus belle carte de France est tracée par les artistes et les artisans créateurs. Nos logiques provinces de France demeurent inscrites si profondément dans nos cœurs que c'est toujours à leurs principes et à leurs contours qu'on revient p. 48 quand on veut analyser et composer la vraie grande figure de la France. [...]

L'Art Français

L'incontestable supériorité de la France est dans la création.

Cette fécondité dans le renouvellement tient à ses climats incomparables. De même qu'un fruit tire sa saveur de la terre qui nourrit l'arbre, et sa couleur du ciel et de l'air qui l'environnent, de même l'homme, l'artiste est en notre France supérieurement fertilisé. Les meilleurs fruits, les meilleurs vins sont de notre France. Les meilleurs artistes aussi.

Or ce que nos artistes en tous domaines ont de plus beau et de plus profitable c'est leur génie inventif. L'histoire depuis les temps lointains n'a pas changé. La France a été et peut toujours en art, être le modèle. [...]

La tradition

A propos de tous les arts, esthétiques ou littéraires, à propos de l'Artisanat on parle beaucoup de tradition. Il est bon de se mettre d'accord, car c'est encore là un mot et une chose au nom desquels on commet non des crimes mais des fautes graves.

Par « tradition » on entend recommencement, continuation d'usages établis, reproduction de formes, de décors, de styles classés, voire accommodement de formules et de programmes classiques ou d'objets anciens à des besoins nouveaux. « Il est dans la tradition », c'est-à-dire, qu'il fait comme autrefois. « Jouer selon la tradition », en comédie, c'est jouer le vieux jeu. En architecture, construire selon la tradition, c'est bâtir les maisons

neuves dans l'esprit des anciennes ; en art appliqué, c'est exhumer des musées les objets pour les reproduire, les plagier ou les accommoder aux fantaisies du jour.

Les artistes créateurs, donc modernes, prétendent avec plus de mérite et de bon sens que la véritable tradition française c'est le besoin d'autre chose, l'instinct d'aller toujours en avant et de compléter, en toute liberté, le patrimoine si riche des styles de France et en créant de nouveaux. Sans doute il y a des principes fondamentaux, des qualités de race sur lesquelles il faut s'appuyer toujours. [...]

L'artisan

Nous avons, du moins je l'espère, compris un peu mieux ce qu'était l'artiste. Essayons de mieux comprendre ce qu'est l'artisan car même parmi les intéressés, à plus forte raison dans le grand public, on ne sait pas encore le sens véritable ni des titres ni des états. Les mots « artistes », « artisans » ont des définitions incertaines et des applications parfois fausses et il en est de la chose comme des mots, les artistes les comprennent d'une manière, les gens de métier d'une autre, et je me permettrai de dire que certains les considèrent d'une troisième en en faisant aujourd'hui des étiquettes politiques, ce qui ne simplifie pas les choses.

Le mot « artisan » sous-entend toujours une réalisation technique. On ne peut être artisan si on n'exécute pas matériellement une œuvre. Un artiste, au contraire, peut créer, concevoir sans être le réalisateur de son œuvre. L'exemple le plus typique est l'architecte qui borne sa réalisation à des plans et à des projets. La différence entre l'artiste et l'artisan est que l'artiste travaille de l'esprit, l'artisan dans la matière. Chez le premier l'idée l'emporte, chez le second la technique. Or, l'esprit doit être supérieur à la matière, l'idée à l'exécution. Une grande idée imparfaitement présentée a plus de valeur et de portée qu'une mauvaise idée bien exécutée.

L'artisan qui n'apporte pas dans son œuvre quelque chose de neuf est peut-être un fort habile homme, un homme de métier supérieur, mais il n'est pas un artiste au sens pur du mot. User du mot « art » dans des cas d'ingéniosité ou d'adresse technique est impropre. Le mot art constitué une auréole qui ne s'adapte pas à tout. [...]

Un artiste vrai peut être aussi un artisan ; et un artisan peut être un artiste s'ils réalisent eux-mêmes leurs conceptions. Ce sont les artistes-artisans parfaits. Il y a par contre des artistes qui sont de mauvais artisans, des artisans qui ne sont pas du tout artistes.

[...]

On ne peut pas dire où commence ni où finit l'artiste ; où commence ni où finit

l'artisan. Il y a des nuances insaisissables, des impondérables, et il n'y a que ceux qui ont le « don » pour pouvoir dire : Ceci est de l'art, ceci est du goût, ceci n'est pas. C'est toujours une question de sensibilité. Les initiés même comprennent différemment une œuvre d'art et c'est de là que naissent les querelles esthétiques ou littéraires, [...]

Le métier, si parfait soit-il, n'est qu'un moyen d'expression. L'outil comme le crayon ou le pinceau ne sert que pour passer de l'esprit à la matière, pour fixer de façon transmissible et durable l'esprit ou l'émotion. Le métier seul ne compte pas. Il est comme la parole ou la plume, un langage ; le métier ne doit jamais être un but. Le rôle mal compris de l'artisan conduit à des erreurs, voire à des « horreurs ». [...]

J'ai toujours été frappé par le grand nombre d'œuvres d'art classées comme de très haute valeur qui avaient pour point de départ des formes utilitaires. L'amour de l'art les a détournées de leur fonction. La recherche de l'effet, l'abondance de l'ornement et les habiletés professionnelles en font des objets baptisés « décoratifs », mais ils gardent les principes d'un usage. Pichets de vitrine, coupe d'honneur, consoles d'apparat, sont illogiques et remplis de prétention. Que de vases, d'aiguières, de meubles dans lesquels on ne peut rien mettre ! Les plats de Bernard Palissy, certains meubles de la Renaissance ou de Boule, de verreries vénitiennes sont des exemples fameux de ces splendides inutilités. Ce sont des beautés atrophiées. L'inutile et le superflu, je le sais, on leur charme mais ils ne sont pas à enseigner ici.

Toute œuvre traitée dans l'esprit de sa technique et de sa matière respectée possède « une âme ». [...]

On ne sait guère préoccupé jusqu'ici de faire l'éducation des artisans. Seuls quelques artistes privés, qui les ont fait travailler d'après eux, leur ont donné un peu de goût et l'intérêt d'un renouveau.

Les artistes qui ont voyagé, en étudiant les caractéristiques des provinces, ont compris la France, ils ont pu apprendre son histoire, analyser ses ressources, les comparer avec celles de l'étranger et ont ainsi acquis le sens et la valeur de ses expressions multiples. Il est assez piquant de voir que jusque dans le présent mouvement artisanal, les artistes isolés qui ont contribué au meilleur artisanat régionaliste et amené la présente renaissance étaient des Parisiens. J'appelle « Parisiens » ceux qui, nés ou non à Paris, y ont fait leurs études et y ont vécu longtemps ou y vivent encore. Ils ont mieux compris les régions que les régionaux. Les expositions universelles, internationales ou privées, les petites foires ou manifestations de certains magasins démontrent cette particularité, qui a eu ceci de bon c'est qu'elle a secoué la torpeur provinciale et renseigné parfois les provinciaux eux-mêmes sur leur richesses et leurs

possibilités.

On ne se fait ici à ce sujet aucune illusion. Personne n'ignore la question de l'éducation des artisans.

L'éducation artistique de l'artisan doit être entreprise par la base. Il faut développer son sens de l'observation, lui enseigner le tact et la mesure dans ce qu'il fait et lui faire sentir que, de quel pays qu'il soit, s'il veut rester régionaliste vrai c'est de matière, du climat et de l'outil qu'il doit partir pour servir ses besoins.

Que l'artisan connaisse et aime ses outils et sa matière, qu'il les plie à ses conceptions mais sans les forcer ni à les dénaturer, qu'il les respecte. Qu'il regarde aussi la destination ou l'usage pour lesquels il les fait. Un objet qui honnêtement, pratiquement, remplit son rôle ou sa fonction, n'est jamais laid, et un pot commode en bonne faïence de pays porte en ses flancs plus de saine beauté que le vase de vitrine. Servir et plaire est le devoir du bel artisan [...] Que nul n'oublie que la forme est une nécessité, le décor un accessoire, et ne fasse point passer le superflu avant le principal. Que le décor soit conçu avec et pour la forme, en vue de l'utilité et non en vue de l'effet. [...]

Régionalisme et modernisme

Régionalisme et modernisme sont deux mots qui pour beaucoup sont opposés et quand ils accouplent un autre mot avec régionaliste, c'est le mot tradition qui leur vient à l'esprit, dans le mauvais sens que je viens d'indiquer. Régionalisme, tradition, sont pour eux synonymes d'ancien.

Le régionalisme peut et doit être moderne. Ne l'a-t-il pas été à toutes les époques fertiles en art ? Une caquetteuse gothique, un cabinet renaissance, un lit breton, une armoire normande ne sont-ils pas des œuvres régionales « d'époque », comme on dit aujourd'hui ?

Comment être à la fois moderne et régional ?

En étant sincère et en faisant parler sa race et son cœur. Tout artiste, qui a vraiment l'amour de sa terre, mettra dans son œuvre instinctivement un reflet de son ciel, une courbe, une couleur qui seront un souvenir de celle de ces collines et de ses champs. Qu'il serve les usages pratiques et charmants de son pays avec les techniques qu'imposent les matériaux spéciaux tirés de son sol, qu'il suive par ailleurs son intelligence d'homme moderne et modifie sa conception et son métier pour les accommoder avec bon sens et goût, aux besoins, aux destinations et aux plaisirs nouveaux, qu'il comprenne les matériaux, les techniques que la nature lui donne, ou, si le progrès et l'étranger lui fournissent, qu'il les acclimate, les fasse

siens, qu'il regarde aussi les richesses de son passé, non pour les reproduire et les adapter tant bien que mal en les avilissant, mais pour en comprendre le sens et en dégager de profitables leçons.

[...]

Coopération

Il est impossible d'arriver à une saine renaissance de l'Artisanat et à maintenir, s'il n'y a pas une entente et une collaboration entre les artistes et les artisans. Ce serait la mort de l'Artisanat, si les artistes qui peuvent s'y rattacher d'une ou d'autre façon, en étant éloignés et n'étaient mis à même, avec tous les moyens moraux et matériels de coopérer.

Dans la coopération entre les artistes décorateurs créateurs et les artisans chacun a ses devoirs et ses responsabilités et j'ose avouer que ceux des artistes décorateurs sont d'autant plus grands qu'ils doivent avoir, dans la coopération, la première place.

Les artistes décorateurs créateurs de modèles, soit en projets, soit en réalité, ont à jouer dans le relèvement de l'Artisanat le rôle d'éducateurs.

L'artiste « artisan maître » ne doit pas craindre que son œuvre serve de point de départ à des artisans plus modestes désireux de s'élever. Craindre la copie, redouter de faire école est un manque de générosité et dénote aussi un égoïsme commercial et peut être un signe d'indigence créatrice. Une hiérarchie est à établir. Déjà certains sont largement classés. Il y a d'abord les artistes artisans ou artisans artistes. Pour moi c'est la même chose puisque, réalisant eux-mêmes leurs conceptions, ils sont créateurs. Comme le dit plus loin M. Mayet, ils se suffisent à eux-mêmes et n'ont besoin de personne.

Je les baptiserai « les artistes flambeaux » parce que chez eux l'art égale la technique et qu'ils donnent à celles-ci son rendement totale pour servir l'art qui les anime. Ce sont des « flambeaux » parce que, de leurs œuvres et de leur personnalité, se dégagent pour tous ceux de leurs corporations de véritables lumières. Je ne crains pas de citer des noms : un Decoeur, Un Lenoble, in Metthey, un Mayodon, un Beyer, un Gabriel Lacroix, une Hélène Henry, un Jean Puyforcat, un Jean Dunand et d'autres céramistes, orfèvres, tisserands, laqueurs, sont des maîtres qu'il faut donner en exemple.

En dessous d'eux, assez loin dans l'ordre artistique, sont les artisans de goût habiles, les techniciens parfaits mais dont la main sait plus de choses que l'esprit, et qui parfois regrettent de posséder un si beau vocabulaire pour ne pas exprimer grand' chose. Ceux-là sont à éduquer et c'est auprès de ceux-là que doit commencer l'influence des maîtres artisans et celle des

artistes créateurs qui, eux, ont les idées, mais n'ont pas la main.

On organise aujourd'hui sur une grande échelle ce genre de collaboration de l'artiste créateur décorateur et de l'artisan exécutant. C'est ce qu'on fait à peu près tous les artistes décorateurs créateurs qui, depuis quarante ans, ont réalisé ou fait réaliser leurs œuvres. Cette collaboration est facile. Avec de la souplesse, un peu de diplomatie, de la bonne volonté et surtout de la volonté, on arrive parfaitement à s'entendre. Que l'un et l'autre s'estiment, se fassent confiance, ne craignent pas de donner ou de recevoir des leçons et l'œuvre commune naîtra, conforme à l'un et à l'autre. Ils s'instruisent et se complètent l'un et l'autre.

On donne ici une grande importance à l'exécution technique, au « fini », à la qualité de métier. Loin de moi de ne pas approuver, nous n'avons, nous artistes décorateurs, cessé de former de parfaits exécutants, pour être bien servis évidemment, mais aussi pour ne pas être trahis et pour maintenir le renom de la qualité française ; mais je dirai : technique, oui, mais goût d'abord. [...]

Il faut que tous les artistes et tous les artisans s'élèvent au-dessus des mêlées et des groupements, des sociétés, des querelles et des chapelles pour travailler dans l'intérêt de notre pays.

La Société des Artistes décorateurs

Les artistes décorateurs ont été incontestablement les premiers à prendre souci du bon et sain métier et à le remettre en honneur par conscience professionnelle. Depuis quarante ans, ils n'ont jamais cessé, même aux heures de fantaisie, de plier au goût la qualité manuelle. Le présent mouvement artisanal dont on fait une politique depuis quelque temps est né chez nous, en même temps que nous, en 1901.

Je juge loyal de rendre honneur à son fondateur, René Guilleré, qui a créé cette Société des artistes décorateurs justement pour réagir contre le mercantilisme, la copie honteuse, le mauvais goût et l'inertie du commerce et de l'industrie. Des manifestations telles que nos quarante-trois expositions en France et à l'étranger, celles des grands magasins, de quelques détaillants, ont réveillé le public et lui ont fait comprendre et aimer l'art moderne jusqu'en ses plus simples objets. Grâce à nous, aujourd'hui, on est moderne sans le savoir, tout comme M. Jourdain faisait de la prose. [...]

Je termine.

Je termine par une citation qui dans sa brièveté résume avec une grandeur émouvante

tout ce que j'ai été si long à dire.

Dans la petite brochure que les services du Chef de l'Etat distribuent et qui convie, sous le fronton « Famille, Travail, Patrie » tous les Français à la tâche, le Maréchal Pétain s'adressant aux ouvriers et aux artisans leur dit :

Le travail des Français est la ressource suprême de la patrie, il doit être sacré.

L'artisan s'attaque à la matière en fait œuvre : la création d'une œuvre artisanale demande un effort physique, de l'intelligence et du cœur ; elle exige de l'homme l'esprit de décision et le sens de la responsabilité.

Elle aboutit à la naissance du chef-d'œuvre par où l'artisan se hausse à la dignité d'artiste.

Monsieur le Maréchal, nous sommes d'accord. »

Guillaume Janneau, « Vers une renaissance de l'artisanat » :

Nous connaissons d'abord la définition même de l'artisan, ce praticien qui travaille lui-même à son métier avec les siens, auxquels peuvent s'adjoindre autant d'apprentis qu'il peut en instruire d'une manière complète, qu'il emploie, ou non, les forces motrices ou l'outillage mécanique. Mais nous savons aussi qu'à certaines personnalités ces définitions paraissent trop imparfaites : elles réclament notamment l'introduction du principe qui fonderait la notion d'Artisanat sur celle de la création, et sans l'admission duquel tout effort tendant à la rénovation de l'Artisanat leur paraît inopérant. Selon ces personnalités, il ne suffirait donc plus pour se qualifier artisan d'être un façonnier travaillant en chambre, et connaissant assez bien son métier pour conduire une exécution depuis le plan coté jusqu'au figlage. Pour les uns, il faut en outre que les facultés de production du praticien soient limitées, garantie contre l'industrialisation du travail ; pour les autres qu'il applique uniquement des moyens anciens du métier sans aucun appel à l'outillage moderne ; pour d'autres encore, qu'il fasse œuvre d'inventeur de formes ou de dispositifs. Encore ces grandes catégories se subdivisent-elles au gré des vœux de certains doctrinaires. [...]

Il est impossible d'aimer l'œuvre d'art dans goûter les mérites de son exécution : car l'idée, l'élément poétique ou dramatique, la composition, en un mot, la spiritualité d'une œuvre ne suffit pas à promouvoir cette œuvre à la dignité d'œuvre d'art ; il y faut encore les séductions de la forme qui tiennent à la perfection du travail, à l'ingéniosité des solutions, à la qualité de la pratique. Comment, dans ces conditions, refuser aux connaisseurs le droit de

placer au premier rang des mérites qu'ils exigent d'un ouvrage, précisément ces beautés de facture qui sont indispensables à lui donner existence et dont ils apprécient, eux, tout le prix parce qu'ils en mesurent les difficultés ? Et comment, enfin, par un fâcheux mais explicable renversement des valeurs, ces techniciens ne mettraient-ils pas les beautés de facture au-dessus des beautés poétiques, et l'art au-dessus de l'idée ? C'est là, tout le résumé de l'évolution du sentiment artistique depuis la fin de l'ère classique, c'est-à-dire depuis le plein XVIII^e siècle. C'est là, aussi, tout le secret d'une certaine décadence de l'Artisanat, victime de son propre technicisme, ébloui par les beautés d'exécution dont la recherche a tout dominé. Et c'est de ce phénomène dont il convient de dégager les causes, pour déterminer ensuite les moyens d'une renaissance de l'Artisanat français ; cet Artisanat, retrouvant les fortes disciplines qui, dans le passé l'ont fait si grand, cessera d'apparaître comme une épave d'un âge révolu, comme l'anachronique témoin d'une ère technique périmée. Car aujourd'hui, convenons-en simplement, dans l'ensemble, tel est l'image qu'on s'en fait : un artisan, pour la majorité des Français moyens, c'est un ouvrier capable de réaliser seul, dans son intégralité, toute pièce de maîtrise ressortissant à son métier, mais qui s'applique à faire à la main, c'est-à-dire en un temps trop long, des parties de travail que la machine ferait au moins aussi bien, très vite et par conséquent beaucoup moins cher. On le tient un peu, cet artisan, pour un fétichiste féru des formules stylistiques anciennes et des procédés caducs. On associe confusément dans une même inculpation de passéisme, l'Artisanat et le culte folklorique, la conservation des beaux procédés techniques au traditionalisme de clocher ; et les fervents du modernisme rejettent en bloc toutes ces manifestations de valeur et d'intérêt pourtant si inégaux.

Il faut donc opérer une certaine discrimination dans tout, ce qui paraît d'abord solidaire, et l'est, en effet, dans une certaine mesure et dans certains cas. Le problème aigu pourrait bien être celui du régionalisme. En effet, l'Artisanat provincial est sans doute celui dont les racines sont restées non seulement les plus fortes, mais les plus intactes, et dont les floraisons demeurent le plus normalement liées à la vie locale. On n'est pas surpris de voir le vannier, le serrurier, le huchier du pays faire à « l'ancienne » les mêmes corbeilles, les mêmes figurines, les mêmes panetières que façonnaient leurs grands-oncles sous Napoléon III. Fait singulier, le public ne demande pas à ces artisans de participer à l'évolution du goût et des idées ; il semble admettre qu'attendu la stagnation des procédés de fabrication, celle des formules s'ensuit. Il conjugue l'une et l'autre par là-même, contribue à maintenir cette grave erreur, que l'Artisanat demeure attaché au passé, en constitue une survivance et se montre inapte à entrer dans des voies nouvelles. Or, s'il est évident que la réapparition des costumes

locaux et de certains usages est artificielle et provisoire, étant suscité par un activisme purement politique, toutes légitimes qu'en puissent être les inspirations, ses manifestations ne s'en orientent pas moins dans un sens contraire à l'évolution des civilisations qui est niveleuse et universaliste. Il est peut être douloureux de subir cette espèce de paralysie progressive des originalités locales, d'entrer dans l'immense et morne anonymat du monde moderne: Joseph de Maistre, l'observait déjà, « tout annonce, écrivait-il, je ne sais quelle grande unité vers laquelle nous marchons précipitamment ». Mais tel est le fait, et les résistances que l'on peut opposer au train des choses n'en retarderont en rien le pas fatal et régulier.

Or ce phénomène menace-t-il l'existence même de l'Artisanat? Cette éventualité ne saurait à redouter que dans l'hypothèse où l'Artisanat s'enfermerait dans une formule folklorique décidément désuète, et cela n'est pas. L'Artisanat, si trop d'artisans eux-mêmes se trompent sur ses buts, est au contraire une cellule active de la production, et spécifiquement de la production française. Mais il convient d'examiner les moyens qu'il emploie, les conceptions qu'il applique, l'esprit qui l'anime; il convient de le faire sans complaisance, en clinicien, parce que la détection du mal dont il vrai qu'il est atteint déterminera le choix des remèdes qui le guériront. L'Artisanat souffre, en effet, d'une affection qui tient à l'époque : le culte de l'individualisme. Les fautes de goût, les hérésies de style, les manques de bon sens, qui compromettent dans ses œuvres, d'excellentes qualités d'exécution, ne sont pas seulement les conséquences de l'inculture des praticiens dans le dessin. Elles résultent de cette volonté de manifester son habileté personnelle qui marque, comme d'une tare, les ouvrages d'art appliqué français depuis l'ère impériale. L'artisan n'a rien fait d'autre depuis cette époque, que d'imiter l'artiste et de le suivre, à l'échelon inférieur, les directions choisies celui-ci. On s'abuserait lourdement, en effet, si l'on détachait de l'évolution collective un certain groupement professionnel. [...] Et même la remarquable fidélité de l'Artisanat régional aux traditions folkloriques, qui atteste une résistance particulièrement tenace à la tendance universaliste, traduit à sa manière, une volonté d'individualisme. L'anonymat des modes et des formules régionales est encore une marque d'individualisme dans l'anonymat du monde. A l'origine des fautes de goût, il y a donc l'individualisme, le désir de se distinguer, voire de se singulariser. [...]

Ainsi l'erreur fondamentale qu'il faut reprocher, d'une manière générale, aux ouvrages des artisans, est une erreur de conception. L'artisan, qui est essentiellement un homme de métier, cherche à manifester son habileté manuelle ou son ingéniosité d'agenceur. [...] Il aura constaté qu'une espèce de mode exige, momentanément, que les caissonnages des meubles reposent, non plus sur des supports massifs, sur des boules ou des pieds séparés, mais sur un

patin étroit et court, le voici qui s'empare de cette invention: il la développe ; devient le thème de sa composition ; il va répéter cette disposition, l'introduire entre les caissons subdivisés, créant des complications intempestives et des difficultés inutiles, causes fâcheuses d'une divagation des lignes et d'une dispersion de l'effet qui rendent désagréable une œuvre coûteuse. Et dans tous les domaines de cette recherche stérile compromet la qualité même du travail. La multiplication des détails altère la composition, l'affectation dans la virtuosité détruit le style qui pourrait ennoblir une œuvre logique, rationnelle et simple, bien adaptée à sa fonction, et dont la structure, accusée par cette sincérité même, déterminerait, sinon la beauté, du moins une forme satisfaisante.

Il ne faut pas, en effet, confondre le simple aveu de la structure avec le beau dessin ; le fonctionnalisme, comme l'ont appelé les techniciens d'avant la « drôle de guerre », avec son caractère mécanique n'est nullement générateur d'un beau dessin. La géométrie n'est pas l'architecture et l'exactitude mathématique n'est pas la belle forme. [...] Mais sur les plats externes de leurs pièces, ils [les vieux maîtres grecs] savaient, tantôt par un faible renflement, tantôt par le chanfreinage des angles, tantôt en soulignant la forme des rives par un léger défoncé, amener la lumière ou l'ombre sur la forme, et faire ainsi d'un objet utilitaire une admirable pièce d'art. [...]

Il se produit aujourd'hui ce phénomène extravagant: le seul personnage de la comédie qui n'ai le droit de rien dire est celui qui sait tout. L'industriel, qui généralement n'est plus qu'un financier, et l'artiste décorateur qui généralement n'est qu'un aquarelliste, ordonnent, décident, créent des modes dans l'ameublement. L'homme de métier met au point, corrige, rend possible les compositions avortées, mais lui seul, le façonnier reste hors du circuit jumelé de la gloire et des bénéfices. Fut-il continuer à maintenir l'Artisanat dans la position subalterne où l'a réduit, au cours du XIX^e siècle, cette coalition, ou mieux cette coïncidence d'action de la grande industrie et des artistes décorateurs, ou faut-il au contraire, relever ce mineur de la subordination qui lui est imposée, pour le rétablir en sa dignité perdue? Le gouvernement du Maréchal a choisi. Il entend restaurer cette valeur spirituelle et professionnelle qu'était l'Artisanat et, ce faisant, il s'appuie sur l'expérience de six siècles, les six siècles dont l'évocation remplit d'admiration le monde civilisé.

Comment donc pratiquait le passé, pour obtenir de ses artisans une supériorité dont nous sommes si loin, en dépit d'une perfection technique au moins égale ? Car enfin, ce n'est pas sur le plan de l'exécution que nos artisans sont inférieurs à leurs devanciers: aucun des maîtres ébénistes du XVIII^e siècle n'a jamais dépassé la fabrication du Second Empire. [...] Leur défaut, en effet, n'est pas l'insuffisance du savoir : c'est le manque de sentiment. Nos

ouvrages modernes manquent de sentiment parce que ce sont des copies, et que rien n'est plus froid, plus morne, et plus plat qu'une copie. Ce sont des copies parce que l'interprète du dessin original exige de ses façonniers ou de ses interprètes un respect passif de son modèle et que dans ces conditions, d'une manière générale, l'entrepreneur ou l'exécutant n'apporte, à réaliser la composition de l'auteur, que son attention et sa conscience, mais aucun esprit d'invention, aucun désir de s'intégrer dans la pensée de l'auteur et de mettre en relief les beautés du modèle, aucune liberté de collaborateur, promotion dont on n'a garde d'ailleurs, de souhaiter, de le voir bénéficier. [...]

Mais l'Artisanat décroît, va disparaître; il se réfugiera dans les provinces et dans certains métiers qui peuvent être sans trop de frais pratiqués chez soi, témoin la poterie; il s'enfermera dans certaines recettes stylistiques et, rompant le contact avec le grand foyer d'art qu'est Paris en notre pays très centralisé, les artisans perdront bientôt les moyens de vérifier, de rajeunir, et surtout de corriger leur formulaire. [...]

En thèse générale, l'instrument est bon, mais l'homme qui s'en sert à tout à réapprendre. Si vous avez pu constater en visitant cette exposition qui clôt une série de manifestations des plus encourageantes, combien riches sont les ressources qui subsistent, comme elles justifient la confiance la plus robuste, et que la bonne volonté, la fraîcheur d'âme, l'amour du beau travail valent aujourd'hui ce qu'ils ont valu, vous avez raisonnablement conclu qu'il suffit de donner à l'Artisanat français les directions qui lui manquent pour le rétablir en son ancien prestige.

Le premier principe de l'enseignement que doivent répandre, dans les ateliers corporatifs et familiaux les dévoués messagers dont, plus loin M. Mayet, leur chef et leur exemple, vous expliquera clairement l'action, est de réapprendre la simplicité. La cause la plus ordinaire des défauts qui marquent les créations d'ordre décoratif est l'obscurité des programmes. »

Jacques Mayet, « Le Goût français et l'Artisanat » :

Qu'il le soit permis de ne pas penser ainsi. En effet il est bon, dans les moments difficiles, de rechercher quelles sont les valeurs les plus authentiques d'un pays. Et plus ces moments sont douloureux plus on doit être exigeant quant à la qualité de ces valeurs. Or, qui contesterait que c'est sans doute dans l'Artisanat parmi ses hommes et en ses œuvres, que se rencontrent quelques unes des manifestations les plus justes et les plus sûres du génie traditionnel de notre pays, cette honnêteté dans le travail, cet amour du fini et du bel ouvrage,

cet esprit ingénieux et ce goût inné de l'harmonie et de la mesure, cet équilibre enfin entre le besoin de créer originalement et celui de respecter les grandes traditions ? [...]

Je considérais donc les artisans d'art sous trois aspects différents que je crois bon de rappeler ici.

D'abord l'artiste-artisan, c'est à dire le créateur ne réalisant que des œuvres qui lui sont propres et sont conformes à son génie personnel. Au point de vue intellectuel, il n'a besoin d'aucune aide: il se suffit à lui même, mais du point de vue social, la profession organisée devra se préoccuper de son sort, matériellement enfin la vente de ses œuvres pourrait nécessiter l'intervention de coopératives d'artisans d'art dont je vous parlerai tout à l'heure.

Puis l'artisan artiste, c'est à dire, l'artisan exécutant avec goût des œuvres qui trouvent des débouchés normaux auprès d'un public éclairé tout en ne faisant pas régulièrement un effort de création. Au début cet artisan peut avoir été un artiste: l'exploitation d'une technique, d'un engouement l'a amené à se répéter constamment. [...]

Avec le troisième groupe, nous quittons les créateurs pour aborder la catégorie des artisans exécutant un travail inspiré.

Cette famille aux contours imprécis se divise elle-même, à mon avis, en trois « variétés » :

Le bon reproducteur;

L'artisan de tradition;

Le bon technicien, mauvais reproducteur;

Le travail du bon reproducteur est probe. Cet artisan ne fera pas une faute de goût dans le choix des modèles dont il s'inspire, mais parce qu'il lui manque cette part de nature divine: le sens créateur de la beauté, il devra se contenter de réaliser des projets qui lui seront remis par un négociant auquel il finira trop souvent par se lier étroitement, quelquefois dangereusement.

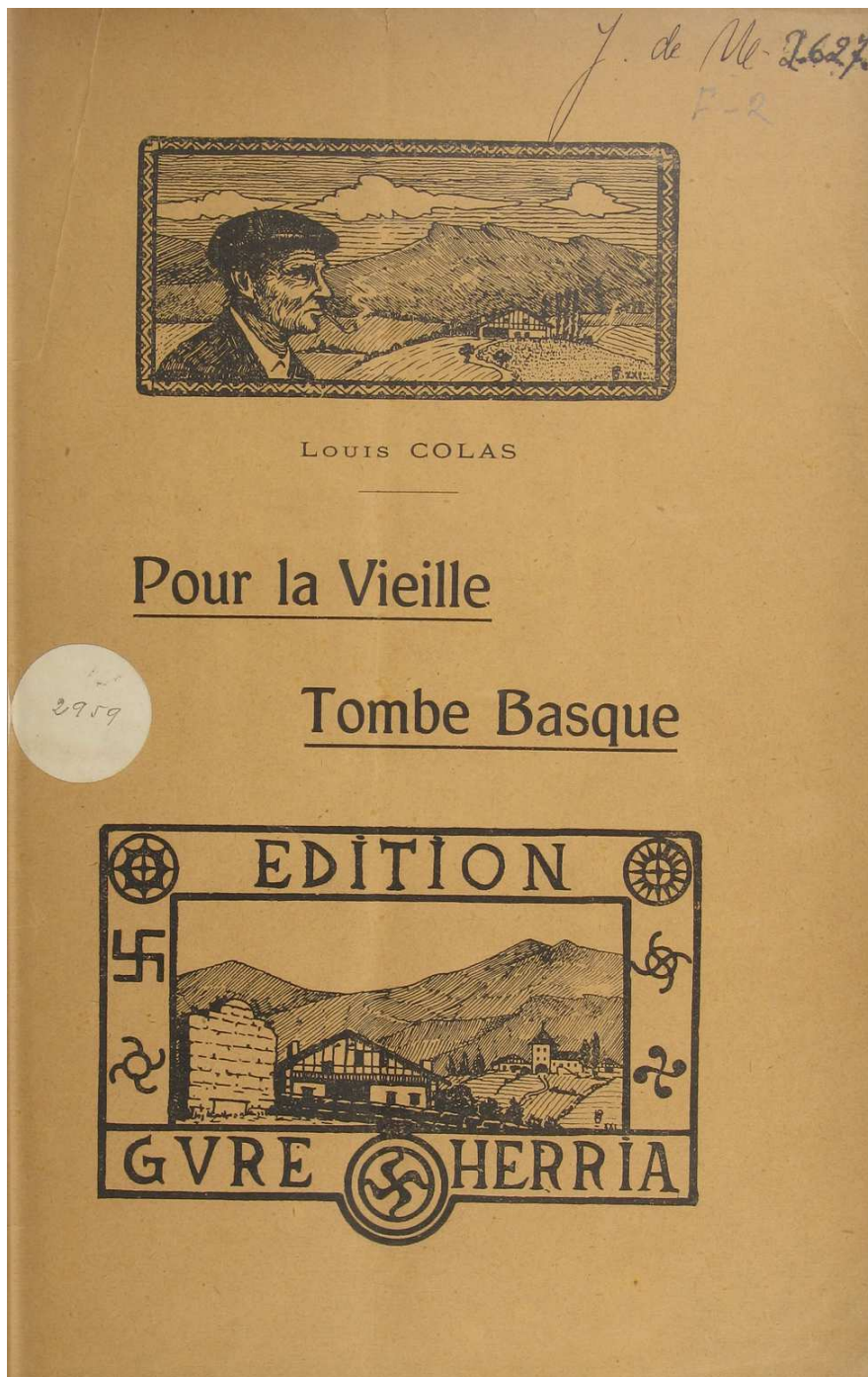
L'artisan de tradition ne fait que reproduire, lui aussi, mais uniquement des modèles éprouvés par le temps. Il se permet parfois certaines innovations qui sont souvent d'un goût excellent. De générations en générations, on transmet ici un répertoire de formes et de décors et surtout de modes d'exécution dont l'évolution est fort lente.

Ajoutons que les artisans de tradition le plus souvent installés à la campagne sont fort nombreux. Au cours d'une enquête menée par le musée des Arts et Traditions populaires il en a été compté plus de 7000 [...]

Enfin, il faut bien que j'en arrive à parler de la dernière catégorie, celle du bon technicien, mauvais reproducteur. [...]

D'où viennent ces artisans ? Les uns sont issus des artisans de tradition : un commerçant dénué de goût a exploité leurs fabrications, leur a fait abandonner petit à petit les motifs décoratifs, puis les techniques traditionnelles pour plaire de plus en plus à une clientèle elle-même démunie de sens artistique. D'autres ne se rattachent à aucune tradition. S'ils ont un certain sens du beau, celui-ci a été déformé par des reproductions d'art mal assimilées ou même parfois par des catalogues d'entreprises commerciales. Et l'on voit ainsi certaines qualités techniques mises au service de la pire inspiration. »

Annexe 39. Couverture de *Pour la Vieille Tombe Basque* de Louis Colas, Imprimerie A. Foltzer, Edition Gure Herria, 1922, 23 p.



Annexe 40. Ensemble de vignettes réalisées par Jean-Baptiste Laffargue pour la faïencerie Utzschneider et Cie de Sarreguemines.



Annexe 41. Catalogue des Galeries Lafayette, *Les arts rustiques régionaux*, mardi 25 avril et jours suivant, Paris 1939, n. p.



LES ARTS REGIONAUX RUSTIQUES AUX GALERIES LAFAYETTE

195.
275.
1.725.
285.

685.

245.
2800.
3200.
145.
245.

15.90
9.90
5.25
25.

3.95
14.50

2.75
19.90

4.85
23.
2.10

425.
325.

63.

113.

55.
99.

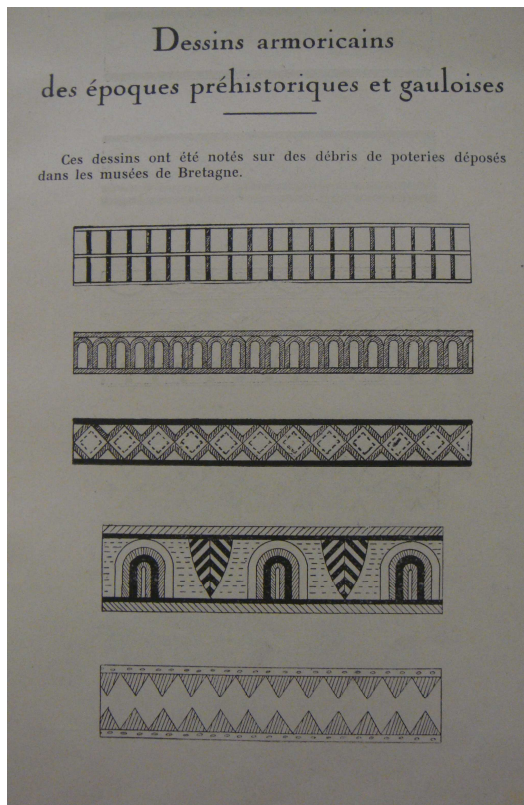
245.
185.
280.
65.

LES ARTS REGIONAUX RUSTIQUES AUX GALERIES LAFAYETTE

Annexe 42. Simone Kapfére, « Chez Madoura à Vallauris » publié dans *Art et Industrie* 1950 in Wattel et Favardin 2011, p. 43.



Annexe 43. Planches extraites de *L'Art populaire en Bretagne*. A travers les âges de Marie Drouart, 1943, pp. 5 et 10.



Annexe 44. Henri Godborge, *Arts basques anciens et modernes, origines et évolutions*, Hossegor, Édition Chabas, 1931, pp. 54 – 55.

« Au contraire, peu de choses suffisent à révéler l'œuvre d'art. Un simple toit de judicieuse inclinaison, une maison blanche ou colorée, zébrée ou non de pans de bois, avec un porche large ou vouté, un balcon où sèche des fruits, ou grimpent des plantes verdoyantes, offrant sa véranda au soleil levant, des escaliers extérieurs pittoresquement dessinés, des appentis bien proportionnés, et, de-ci de-là enrichie par des inscriptions anciennes et une ornementation sobre, cette maison, cette modeste maison peut devenir ainsi une composition architecturale conçue et exécutée d'une main de maître. [...] il suffit pour cela qu'il y ait une puissance dans les lignes, rapports châtiés entre les éléments constitutifs de la construction. Il suffit qu'il y ait un rythme entre les pleins et les vides, harmonie dans les proportions générales et particulière de ce toit, de ces balcons, de ce porche, de cette véranda, de cet escalier extérieur, Il suffit qu'il y ait rationalisme dans l'emploi de ces éléments constructifs et élégance dans le dessin d'utilités qui deviennent notes décoratives dans la composition qu'elles forment. [...] ces conditions se trouvent remplies dans ces créations aussi bien du Labourd que du Guipuzcoa. Voilà pourquoi nous affirmons qu'il y a un œuvre et chef d'œuvre régional, ethnique. »

Annexe 45. Anonyme, « Déclaration du Bureau de la Fédération » in *L'Art et les métiers*, n° 1, janvier – février 1913, pp. 1 – 3.

« Le nouveau bureau de l'Union, régulièrement constitué par l'Assemblée Générale décodée par le Congrès de Dijon et tenue à Joinville le 1^{er} décembre 1912, entend continuer avec énergie l'œuvre considérable déjà accomplie ou en voie d'accomplissement grâce au dévouement de tous les Unionistes. La Province doit être défendue et représentée partout où ses intérêts le commanderont et notamment longtemps encore, à Paris, FOYER DE CENTRALISATION OULANCIERE.

L'œuvre de décentralisation et de rénovation de nos milieux provinciaux sera donc poursuivie, avec le concours de tous. Notre Fédération surmontera les résistances intéressées que son influence grandissante voit sans crainte se dresser devant elle.

L'Exposition internationale des Arts décoratifs modernes projetée d'abord pour 1915, puis pour 1916, sollicite l'attention toute particulière de votre bureau. Ce projet suscite en ce moment une polémique assez vive entre divers milieux intéressés. Nous avons donc le devoir de préciser à nouveau notre opinion sur le sujet et de prendre nettement et énergiquement position pour la défense de nos associés.

« L'Union Provinciale », toujours avertie et soucieuse des intérêts qu'elle représente, a eu l'honneur de figurer en bonne place le 1^{er} juin 1911 parmi les premières sociétés importantes qui se sont concertées et étendues. Nos délégués approuvèrent alors un projet d'Exposition internationale des Arts décoratifs à tendance novatrices et réalisables dans un sens nettement moderne.

L'entente des artistes, des industriels et des commerçants nous a paru toujours éminemment désirable. Nous l'avons à maintes reprises instamment réclamée ; mais dans notre pensée elle ne devait pas avoir pour effet d'annihiler les efforts novateurs tentés par nos artistes et nos artisans en submergeant ceux-ci sous l'immense flot des pastiches et copies des œuvres du Passé, selon la thèse des industriels qui tentent de réagir contre le mouvement créé.

Depuis la fondation de notre Union nous poursuivons un idéal de rénovation de nos métiers d'art et de nos industries provinciales dans un sens moderne et par suite nettement progressiste.

Au cours de nos successifs congrès et notamment à la Conférence technique des Arts

décoratifs, si brillamment réalisée par nous à Paris, en décembre 1911, [...], notre fédération n'a jamais varié d'opinion.

Les membres de son Bureau officiellement délégués à une Commission spéciale, réunie sous la présidence de M. F. Carnot, ont approuvé et signé les conclusions d'un remarquable rapport très étudié par M. Guilleré, alors président de la Société des Artistes Décorateurs.

Ce rapport se terminait par le vœu suivant :

« Les Associations soussignées préoccupées du développement de nos Arts décoratifs, titre d'une gloire séculaire pour la France, après avoir constaté que les conditions économiques actuelles rendent nécessaires pour nos industries d'Art, source considérable de richesse nationale, l'établissement de modèles nouveaux et leur diffusion ;

« Estiment indispensable, pour stimuler les efforts des artistes, des industriels et des ouvriers d'art, une manifestation internationale spécialisée à tous les arts décoratifs appliqués à l'Architecture, au Mobilier et à la Parure, réservée à des preuves d'une inspiration NOUVELLE à l'exclusion de tous pastiches et copies du passé ;

« En conséquence, émettent le vœu que le Parlement et le Gouvernement s'inspirant de ces considérations décident l'organisation et l'ouverture à Paris, en 1915, d'une exposition internationale des Arts décoratifs modernes. »

[...]

Notre Union soucieuse de réaliser une entente générale entre les intéressés, affirme de ne pas prétendre à exclure aucun effort réel provenant des créateurs – artistes et entend défendre notamment ceux réalisés dans nos Provinces. »

**Annexe 46. M. Destrée « Compte-rendu de discours » *in*
L'Art et les métiers, n° 5, juillet – novembre 1913, numéro
spécial Congrès de Gand, pp. 18 – 20.**

Le grand art se développe tout seul, il fait sa trouée quand même, tandis que l'art quotidien, l'art appliqué aux objets usuels a besoin de se faire apprécier et mieux connaître. L'art pur, c'est l'art des cimes, accessible à une élite et, de même que l'on ne séjourne pas ordinairement sur les sommets, mais bien dans des régions moins sereines mais plus intimes, nous devons nous intéresser plus spécialement à l'art décoratif qui est l'art de tout le monde, à la portée de tous, l'art de tous les jours. Car l'art peut et doit s'appliquer à tout. C'est la joie de son travail que l'artisan incorpore dans l'objet usuel. Tout peut être le sujet de préoccupations artistiques. Aujourd'hui on ne sait plus guère, on fabrique trop volontiers de la camelote pour le peuple. Le goût malencontreux d'un faux bien-être, d'un faux luxe entraîne le public vers des imitations d'œuvres du passé. Quant au peuple il ne jouit que de l'imitation de ces imitations déjà fâcheuses.

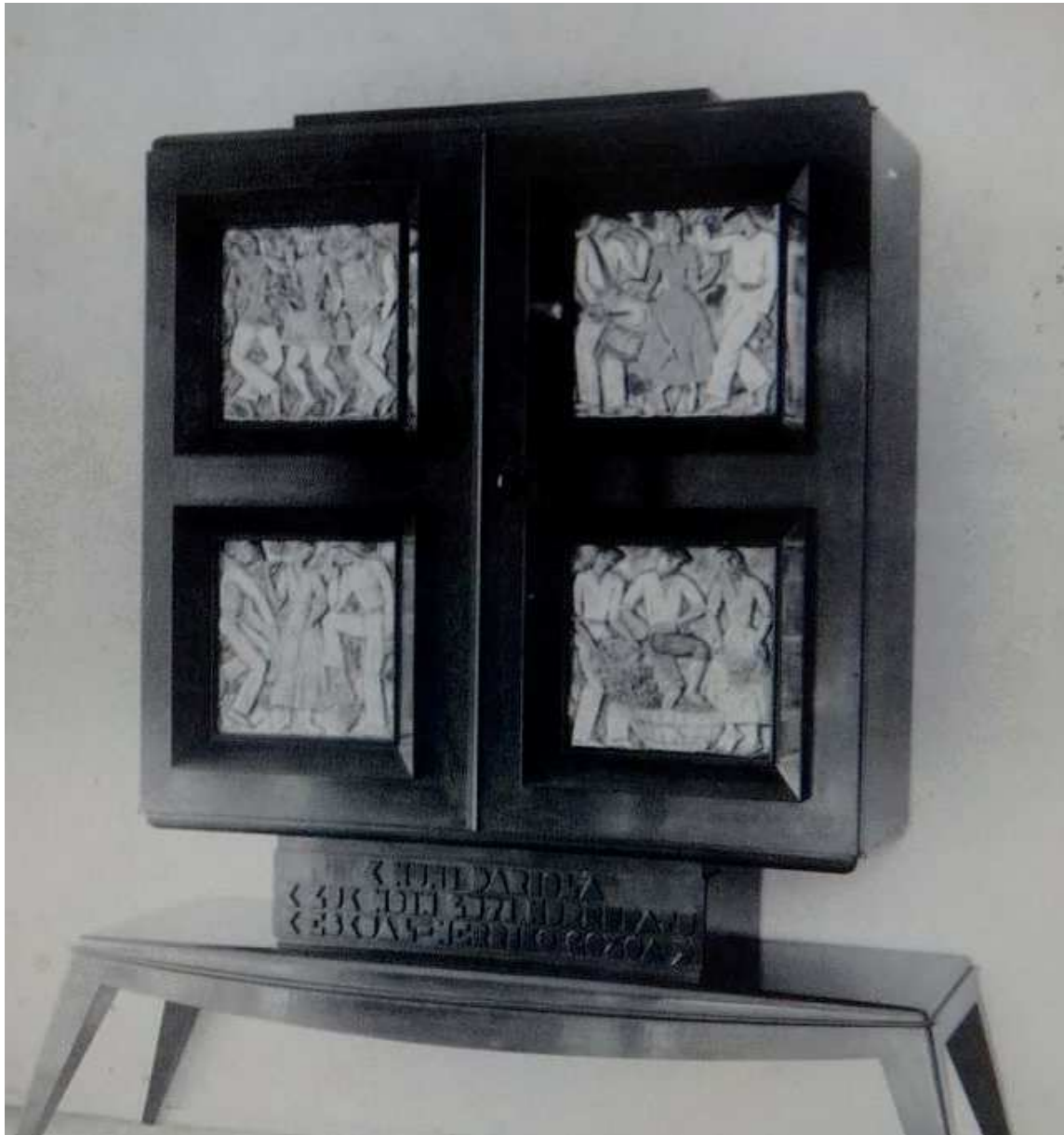
[...] Aujourd'hui, en fabricant de la camelote, on a détruit le goût public. Il importe par l'Art décoratif de faire pénétrer partout des idées de beauté ; l'idée de beauté doit s'incorporer à la conscience collective. Quand on voyage, ce qui intéresse, ce n'est pas l'immeuble de rapport semblable dans tous les pays, ce qu'on recherche c'est la vieille maison qui conserve l'esprit du passé, qui exprime dans son architecture l'originalité d'une race. Le costume, la coiffure, qui aujourd'hui reflètent une uniformité et une banalité navrante, faisaient jadis la joie des yeux par la diversité et les recherches dans les formes, couleurs et lignes esthétiques selon les pays, les races, les mœurs et les climats. L'orateur se défend de désirer que les artistes reconstituent artificiellement cet art ancien ; il ne faut pas songer, dit-il, à reconstituer, car ce serait se mettre en travers de l'évolution moderne. Il est pourtant permis de trouver regrettable que les Japonais arborent un chapeau melon de Paris ou de Londres. [...] Sans doute le passé peut nous fournir des enseignements précieux, mais ceux-ci doivent servir de base, de point de départ, pour nous diriger dans une même direction esthétique en s'inspirant d'un esprit moderne. C'est ce qu'a si bien compris la France initiatrice de ce congrès, la France dont la supériorité dans le domaine du goût artistique provient plus de ses provinces que de sa

seule capitale. *L'Union Provinciale* est justement imbue de cette idée nécessaire au développement de l'art dans un pays : qu'il faut s'attacher au sol, être de son pays, de sa région, en conserver les traditions, mais cependant aller toujours vers l'avenir. L'orateur s'élève avec énergie contre le cosmopolitisme artistique et littéraire qu'il juge nuisible et néfaste. Connaissons et aimons notre passé et soyons de chez nous s'écrie-t-il. »

**Annexe 47. René-Yves Creston, « Manifeste de Kornog » in
Foi et Bretagne, n° 25, septembre 1928, pp. 228 – 229.**

« *Kornog* veut redonner à la Bretagne la phalange de peintres, de sculpteurs, de décorateurs, d'architectes, de tailleurs d'images, de musiciens, d'artisans, qui lui manquent depuis bientôt 200 ans, et qui jadis firent sa grandeur. *Kornog* veut, en les faisant connaître, en les protégeant, rappeler à la vie l'art vivant, l'art populaire, bases de tout art national. *Kornog* veut, détruisant la muraille qui bouche la vue dehors et qui s'appelle Paris et son emprise intellectuelle, faire entrer directement les jeunes artistes bretons, comme ceux d'un peuple libre, dans le grand mouvement d'échanges d'idées internationales, et leur faire connaître, sans passer par le filtre édulcorant de Paris, l'art des autres peuples. *Kornog* veut révéler au public breton l'art de la Bretagne future, le lui faire comprendre, aimer et soutenir. Les conceptions artistiques que défendra *Kornog* seront furieusement modernes, car « tout art qui ne crée plus un art un art mort ! » *Kornog* fera connaître aux jeunes artistes et musiciens bretons l'héritage des arts anciens d'Irlande et de Bretagne. Il sera le lien artistique entre les Celtes. »

Annexe 48. Cabinet en collaboration par le décorateur Courtray et Edouard Cazaux. Chêne foncé et faïence. H. 166 cm, L. 136 cm.



Annexe 49. Dos de trois assiettes réalisées par Jean-Baptiste Laffargue pour la faïencerie Utzschneider et Cie de Sarreguemines.



Index

A

Abbadie Antoine d' · 80, 185, 189, 197, 201, 242, 609, 617, 622, 623, 625, 626
Abraham Paul · 118, 244, 362, 621
Alet Maurice · 71, 77, 83, 84, 98, 99, 336
Alsop Joseph · 121
Amouretti Frédéric · 25
André Pavlovsky · 241
Antequara Azpiri Pedro · 205
Arendt Hannah · 247
Ariodant Pottier André · 38, 58
Arrue Ramiro · 125, 176, 205, 206, 207, 208, 210, 291, 294, 353, 354, 384, 389, 420, 421, 422, 449, 453, 454, 455, 456, 457, 669, 671, 672, 673, 674
Ashbee Charles Robert · 31
Ashton John · 157, 533
Asselineau Léon-Auguste · 37
Aubanel Théodore · 25
Aubert Félix · 55, 279, 360, 544, 545, 564, 573, 585
Avenard Étienne · 44, 153, 346, 457, 458, 460, 575
Avisseau Charles Jean · 39, 438
Axakov Sergueï · 30

B

Bachelet Emile Justb · 144, 277, 278, 460
Baffier Jean · 108, 343
Balande Gaston · 250, 251
Balzac · 235
Barandiaran abbé d' · 201
Bastard Georges · 86
Batillat André · 230, 363, 473
Bayard Emile · 66, 112, 286
Bazin René · 97, 168, 216, 468, 469
Beau Alfred · 35, 67, 127, 137, 138, 139, 141, 163, 410, 414, 444, 457, 489
Beauclair René · 224, 225, 276
Beaufrère Adolphe · 166, 278, 342, 570, 585, 601
Beauquier Charles · 59, 69, 71, 72, 73, 95
Bedu Armand · 309
Bernoville Gaétan · 184, 185, 186, 187, 191, 254, 255
Berthelot Paul · 179, 290, 455
Beyer Paul · 3, 4, 13, 126, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 174, 228, 229, 278, 302, 305, 307, 308, 309, 311, 317, 373, 381, 382, 383, 385, 392, 399, 407, 413, 444, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 534, 575, 706, 715
Bidart Pierre · 9, 22, 40, 80, 181, 184, 186, 189, 190, 197, 200, 201, 202, 223, 242, 254, 255, 256, 285, 394, 396, 401, 402, 403, 426, 427, 537
Bigot Alexandre · 14, 492
Blanc Charles · 55, 92
Blémont Émile · 58
Bloch Marc · 245, 246, 489
Boex Séraphin Justin François (dit J.-H. Rosny jeune) · 250, 253
Boissel commandant · 194, 208, 210, 454
Bolloré Louis · 133, 136, 271, 279, 281, 452, 595
Bonifas Paul · 147, 374, 386, 479, 480, 489, 490, 491, 510

Bouchard · 136, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 499
Boucher Gustave · 43, 53, 122, 250, 562, 590, 608, 611, 613, 616, 625, 627
Bouillé James · 134, 135, 161, 162, 163, 165, 169, 174, 230, 232, 265, 270, 273, 274, 279, 280, 403, 444, 445, 448, 501, 502, 503, 504, 562, 643, 644, 645, 654
Bourdelle Antoine · 15, 517
Bourgault-Ducoudray Louis-Albert · 46
Bourgeois Djo · 305
Bousquet. Jean-Baptiste · 127
Bracquemond Félix · 218, 326, 390, 439
Brasillach Robert · 249, 287
Braunagel Paul · 238
Bréhier Louis · 153
Breteau René · 307, 486
Breton André · 41, 130, 135, 167, 205, 213, 216, 231, 263, 265, 266, 268, 269, 278, 279, 330, 345, 355, 356, 363, 408, 424, 427, 448, 464, 472, 473, 502, 513, 527, 531, 562, 586, 587, 595, 607, 632, 633, 643, 644
Breton Jules · 41, 130, 135, 167, 205, 213, 216, 231, 263, 265, 266, 268, 269, 278, 279, 330, 345, 355, 356, 363, 408, 424, 427, 448, 464, 472, 473, 502, 513, 527, 531, 562, 586, 587, 595, 607, 632, 633, 643, 644
Brisson Georges · 162, 163, 164, 224, 500, 501
Broc de Seganges Louis du · 38
Brocca Paul · 34, 188
Brunet Jean-Gabriel · 25, 488
Buchat Nicole · 242
Bucher Pierre · 59, 238
Buchon Joseph-Maximilien · 40
Burlet René-Maria · 157
Busnel Théophile · 137
Buthaud René · 124, 125, 144, 152, 277, 308, 356, 359, 360, 374, 392, 402, 406, 423, 444, 480, 481, 504, 505, 506, 507, 510, 511, 512

C

Cammissar Auguste · 238
Carnot François · 86, 731
Caroff Augustine · 127, 129
Carriès Jean · 158, 308, 309, 321, 326, 331, 425, 445
Castan Félix-Marcel · 214
Caujan François-Marie · 145, 512, 602
Cazalas · 224, 286
Cazaux Edouard · 144, 146, 152, 224, 277, 291, 297, 299, 362, 398, 399, 405, 409, 410, 417, 451, 480, 514, 515, 516, 518, 519, 521, 522, 523, 735
Cercle Saint-Léonard · 237
Chabosseau Jean · 235, 598
Chaho Augustin · 201, 619
Champier Victor · 58
Champion Maurice · 305, 347, 376, 430
Chanteau Alphonse · 224, 225, 523, 524
Chaplet Ernest · 4, 14, 30, 218, 219, 220, 308, 332, 392, 400
Chareau Pierre · 147, 489
Charles Letrosne · 20, 27, 75, 122, 227
Charles-Brun Jean · 9, 26, 27, 28, 31, 68, 72, 73, 74, 91, 114, 115, 117, 204, 214, 296, 304, 442, 695
Charpentier Alexandre · 43, 55, 381, 445, 450, 509, 531, 577, 686
Charton Edouard · 216
Charvet Léon · 92

Chassé Charles · 220, 227, 271, 470, 473, 546, 570, 576, 585, 598
Chauchet-Guilleré Charlotte · 19, 547
Chaussepied Charles · 100, 113, 114, 597
Chavance René · 145, 158, 174, 278, 381, 460, 465, 485, 507, 510, 511, 518, 521, 548, 549, 559, 566, 578
Chennevières-Pointel Charles-Philippe dit Jean de Falaise de · 55
Chéronnet Louis · 478, 506, 510, 555, 557, 558, 566
Chevalier Georges · 137, 157, 281, 556, 575, 599
Chevalier Jean · 137, 157, 281, 556, 575, 599
Chevassus Auguste · 60, 77
Chevrey · 131
Chiappello Jean-Baptiste · 150
Chièze Jean · 309
Choleau Jean · 85, 99, 105, 127
Choquet René · 209, 454, 455
Choubac Genevière · 196
Churberg Fanny · 43
Clément-Janin Noel · 64, 166, 556
Clouzot Henri-Georges · 12, 16, 19, 57, 78, 91, 99, 100, 108, 175, 234, 277, 302, 304, 305, 458, 477, 497, 508, 518, 551, 577, 692, 694, 708, 709
Cochet Georges dit Pascal Forthuny · 87
Coignerai Adolphe · 140, 406
Colas Louis · 18, 113, 173, 190, 194, 355, 450, 724
Coquebert Wilfried · 137
Corbin Eugène · 71
Cordis Charles de · 231, 273, 448, 516, 518, 643
Cornu Paul · 68
Cottet Charles · 132, 250
Couder Amédée · 53
Couëssin Charles de · 226
Couyba Charles-Maurice · 70, 82, 493, 519
Cross Edmond · 155
Crouzillard Jean · 160
Cuisenier Jean · 120, 121, 122, 394, 395, 396, 408
Curmer Henri-Léon · 137, 236
Curtis Penelope · 222
Cyfflé Paul-Louis · 145, 446

D

Dalino Joseph · 230
Dampt Jean · 55, 590
Dangar Ann · 3, 156, 157, 158, 159, 160, 228, 307, 309, 310, 311, 317, 428, 444, 486, 533, 534, 535
Danglade Lucien · 179, 210, 604
Danilowicz Casimir de · 56, 57, 58, 64, 115
Dargent Yan' · 127, 166
Darras Albert · 87
Daumier · 235
Dayot Armand · 11, 79, 155, 156, 466, 476, 478, 479, 480, 481, 485, 486, 490, 492, 499, 510, 522, 548, 577, 578
Delage Jean · 304, 450, 697, 698
Delard Eugène · 50
Delcourt Henri · 136, 224, 272
Demangeon Albert · 304
Denis Maurice · 132, 506, 554, 580
Desgrées du Louÿ Emmanuel · 250
Deshairs Léon · 265, 291, 353, 457, 458, 515, 516, 520
Desthieux Jean · 88
Destrée Jules · 106, 451, 732
Deveyle Lucie · 157
Deyrolle Théophile · 127

Dezarrois André · 297, 301, 448, 648
Dhecoeur Emile · 144, 308, 347, 369, 381, 495, 715
Dollinger Léon · 238
Doussain Gustave · 288, 300
Driault Edouard · 76
Drieu La Rochelle Pierre · 249
Duchartre Paul-Louis · 150, 228, 234, 306, 316, 704, 705, 708, 709
Dufrène Maurice · 11, 18, 298, 709
Duhamel Maurice · 85, 232
Dupierreux Richard · 251
Dupouy Auguste · 142, 273, 289, 294, 295, 546, 576, 585
Dupré Julien · 213, 634, 637
Dutournier docteur · 203
Duveau Louis · 132

E

Echegaray Carmelo de · 194, 199, 200, 202
Eloury Hélène Thérèse · 127, 129
Ely-Monbet Alfred · 79, 81, 89, 90, 93, 99
Estourbeillon Marquis de l' · 45
Etcheverry Louis · 185, 200, 611, 616

F

Facy Maurice · 12, 88, 90, 231, 232, 473, 513, 564, 584, 597, 601
Faraggi Raphael · 118, 363
Favier Jean · 299
Félix Trochu · 250
Ferdinand Massignon Pierre Henry (dit Pierre Roche) · 12, 29, 41, 47, 54, 61, 589
Ferronnière Georges · 46
Feuillâtre Eugène · 86
Fiancette Eugène · 300
Fischer Rodolphe · 285, 312
Flaissières Siméon · 233, 567
Flores Kaperotxipi Mauricio · 205
Floutier Louis · 171, 173, 176, 209, 211, 246, 294, 367, 536, 537, 669
Fontinelle Louis · 281
Forrer Robert · 238, 245
Fortin Charles · 137
Fosca François · 246
Fouillen Paul · 141, 142, 164, 170, 282, 360, 431, 434, 541, 542
François-Poncet André · 302, 303

G

G. M. Jacques alias Julius Meier – Graefe · 51
Gaidoz Henri · 34
Gaillard Eugène · 86
Gaïtaud · 224, 255, 314
Galbrun Ivona · 265
Galland André · 136, 295, 543
Gallé Emile · 65, 67, 152, 239
Gallery Mathieu · 89, 90
Galley Jean Fabien · 201
Garat Dominique-Joseph · 248, 448, 634, 642
Garay Marie · 201
Garnier Edouard · 37, 340, 350, 443, 482, 559

Gascogne Henri · 188, 206, 436
Gatier Pierre · 78, 463, 583
Gauguin Paul · 4, 46, 218, 219, 220, 227, 388, 412, 434, 440
Gauthier Maximilien · 13, 16, 70, 113, 266, 388, 460, 477, 508, 518, 520, 522, 534, 535, 540
Geffroy Gustave · 131, 236
Gélis Paul · 240
Geoffroy César · 157
Geoffroy Gustave · 236, 532
Géo-Fourrier · 141, 239, 449, 543, 544, 545, 546, 547, 681
Gerdeil Octave · 44
Germain Alphonse · 245, 436, 706
Gesellius Herman · 43
Gide André · 129
Giéra Paul · 25
Girel Jean · 123
Girodie André · 40, 64, 176, 291, 456
Gleizes Albert · 157, 158, 159, 160, 310, 534, 535
Godbarge Henri · 17, 18, 21, 28, 45, 104, 105, 106, 107, 108, 111, 118, 175, 178, 180, 181, 182, 187, 193, 205, 235, 265, 416, 448, 450, 454, 646, 729
Goupy Marcel · 144
Goutière-Vernolle Emile · 71
Grandigneaux Emile · 69, 71, 85, 96, 97, 114, 450, 688
Gras Félix · 25
Grasset Eugène · 15, 37, 506
Greber Julius · 399
Grittell Emile · 309
Gruyer Paul · 252
Guadet Julien · 24
Gueden Colette · 19, 369, 444, 446, 547, 548, 549, 575
Guichard Edouard · 53
Guihénec Henry · 127
Guillaume François-Charles · 309, 312
Guillaume Victor · 83, 84
Guilleré René · 15, 17, 19, 52, 54, 85, 99, 133, 305, 547, 694, 716, 731
Gysis Nikolaus · 238, 561

H

Halbwachs Maurice · 235
Hamonic Emile · 234
Hansi · 226, 239, 259, 449, 549, 550, 683, 684
Hartmann Benoît · 238
Hazelius Artur · 39
Hédouin Pierre Edmond Alexandre · 202
Henriot Jules · 5, 81, 85, 99, 126, 127, 128, 133, 134, 135, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 152, 161, 195, 205, 211, 220, 222, 225, 232, 235, 253, 257, 259, 263, 269, 270, 271, 272, 273, 275, 277, 278, 280, 281, 289, 293, 294, 295, 312, 355, 449, 457, 458, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 469, 470, 472, 491, 492, 498, 502, 523, 524, 525, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 536, 542, 543, 544, 546, 549, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 585, 586, 587, 588, 595, 596, 600, 601, 602, 603, 669
Herbignac Armand · 230, 278
Herbst René · 149, 551
Herder · 185
Hervoch Hippolythe · 230
Hexamer · 219
Hornecker Léon · 238, 259
Hugo Victor · 109, 150, 498, 528

Huisman Georges · 316, 555
Humblot Emile · 70, 106, 107, 450, 689
Humboldt Guillaume de · 145

J

Jacob Joseph · 265
Jacquemard Albert · 37
Jacquemin Emile · 76
Jacquet Paul · 20, 54, 147, 148, 149, 150, 174, 287, 342, 453, 474, 475, 550, 551
Jallot Léon · 265
Janneau Guillaume · 50, 102, 103, 118, 154, 160, 196, 257, 297, 301, 381, 448, 458, 459, 466, 477, 481, 483, 486, 494, 499, 506, 507, 508, 511, 517, 518, 584, 596, 648, 717
Jaquier Edouard · 223
Jaujon Gustave · 223
Jeanneney Paul · 15, 309
Jeanneret Pierre · 147
Jeanton Gabriel · 103
Joulia Elisabeth · 312
Jourdain Francis · 15, 48, 49, 52, 86, 149, 263, 330, 348, 406, 434, 479, 551, 552, 553, 598, 717
Jourdain Frantz · 15, 48, 49, 52, 86, 149, 263, 330, 348, 406, 434, 479, 551, 552, 553, 598, 717
Jullian Camille · 32, 110

K

Kassel Alfred · 238
Keim Albert · 112
Kiener Fritz · 238
Kœchlin Raymond · 47
Konan Jakez · 265
Kramer Jules-Henri · 39
Kreyder Alexis · 259

L

La Borderie Arthur de · 280
La Tour du Pin René René de · 125, 132
Labbé Edmond · 101, 125, 279, 465, 664, 694
Laborde Léon de · 47, 200, 254, 255, 401, 402, 403, 536
Lachenal Edmond · 15, 308, 362, 514
Lafenestre Georges · 61
Laffargue Jean-Baptiste · 239, 241, 244, 246, 249, 295, 446, 450, 451, 553, 554, 725, 736
Lagarde Prosper de · 109
Lagrange. Louis · 17, 210
Lahor Jean alias Henri Cazalis · 27, 456
Lalaisse François-Hyppolithe · 137, 138
Lallemant Robert · 286, 414
Laloy Jean-Marie · 101, 364
Lanel Luc · 360, 383, 555, 556, 557, 559
Lanel Marjolaine · 554
Langlais Xavier de · 274, 502, 526
Laproy · 149, 150
Larramendi Manuel · 200, 620
Larrieu Octave · 449, 560, 561, 677
Larrieu Simone · 284, 449, 560, 676
Laugel Anselme · 59, 60, 238, 259
Lauriac Emile · 223

Le Berre Léon · 85, 123, 227, 364, 366, 503, 532, 564
Le Bozec Jules-Charles · 128, 130, 133, 278, 526, 562, 564
Le Braz Anatole · 45, 131, 470, 472, 544, 593
Le Corbusier · 36
Le Couédic Daniel · 76, 101, 134, 231, 265, 269, 276, 428, 429, 443, 533
Le Febvre Yves · 128, 568, 581, 633
Le Men René-François · 35
Le Mercier d'Erm Camille · 85
Le Play Frédéric · 199
Le Roux René · 169, 475, 552, 644
Le Roy Eugène · 216
Le Tanneur Jacques · 195, 210, 233, 246, 294, 359, 373, 431, 566, 567
Le Toiser Marius · 265
Lebrun Albert · 261, 312, 467
Leccia Jacques · 227
Lechevallier-Chevignard Georges · 160
Lee William · 309
Lefebvre Henri · 194
Lefebvre Lucien · 304
Leleux Adolphe · 137
Lemoine Jean-Gabriel · 88, 618
Lemonnier Camille · 234
Lemordant · 122, 166, 225, 226, 236, 250, 273, 276, 329, 341, 350, 421, 449, 512, 544, 682
Lenoble Emile · 16, 144, 148, 160, 308, 316, 353, 357, 362, 372, 375, 381, 396, 405, 412, 511, 564, 566, 715
Lenoir Pierre-Marie · 128, 129, 130, 133, 134, 268, 270, 568, 569, 570, 581, 582
Léon Paul · 37, 47, 76, 85, 92, 122, 137, 202, 227, 238, 259, 265, 273, 291, 309, 340, 345, 349, 351, 353, 354, 361, 364, 366, 377, 378, 437, 457, 458, 483, 493, 495, 496, 503, 504, 512, 515, 516, 520, 532, 561, 564, 586, 589, 590, 591, 592, 593, 597, 603, 609, 611, 612, 613, 616, 627, 654, 671
Lepart Christian · 161
Lerat Jacqueline · 318, 396, 534, 535
Lethaby William Richard · 31
Letrosne Charles · 20, 27, 75, 122, 227
Lévy Claude · 19, 281, 322, 351, 353
Lhande Pierre · 187, 201
Linder Paul · 237, 561
Lindgren Armas · 43
Loewé Maurice · 230, 302, 665
Long Emile · 211, 233, 539, 567
Loti Pierre · 146, 183, 195, 254, 295, 455, 544
Loubon Emile · 209
Lourieux Louis · 309
Loux Henri · 125, 176, 226, 233, 237, 238, 239, 240, 241, 246, 257, 258, 259, 295, 400, 426, 561, 562
Lucas Victor · 224, 571, 572
Luce Jean · 309, 362, 511, 566

M

Mabillat · 224, 282
Madoura · 4, 150, 229, 302, 308, 312, 391, 392, 428, 429, 450, 598, 599, 727
Maignan Maurice-Marie · 44, 50, 66, 69, 91, 94, 95
Maillard Charles · 136, 572
Malivel Jeanne · 128, 134, 161, 264, 270, 274, 276, 278, 279, 360, 525, 526, 529, 530, 572, 573
Mallet-Stevens Robert · 147
Mamontov Savva · 30

Marcel William · 177, 180
Marchandean Paul · 298
Mare. André · 11, 17
Mareschal Marcellin Auguste Alexandre · 38
Marey Etienne-Jules · 190
Marguerite Paul · 253
Martin Maurice · 255
Marzoff Alfred · 238
Masson Georges · 209, 455
Mathieu Anselme · 25
Mauclair Camille · 50, 80, 96, 496
Maufra Maxime · 46, 90, 588
Maumené Albert · 69, 70
Mauriac François · 216
Maurras Charles · 25, 26, 43, 80, 83, 120, 146
Mayodon Jean · 22, 144, 308, 359, 408, 442, 445, 715
Méheut Maryvonne · 278
Méheut Mathurin · 136, 141, 145, 176, 225, 257, 271, 272, 273, 274, 277, 278, 289, 290, 343, 357, 359, 429, 463, 530, 544, 574, 575, 576, 577, 579, 581, 594
Meissonnier · 235
Méline Jules · 216
Mercié Antonin · 165, 166, 470, 568, 588
Meryem Jean · 298, 300
Metthey André · 15, 334, 345, 346, 390, 399, 424, 457, 498, 715
Michaud Marcel · 307, 415, 446, 483, 581
Micheau-Vernez Robert · 225, 579, 580, 581
Michel Francisque · 201
Migennes Pierre · 301, 479, 565
Millet · 213
Mistral Frédéric · 25, 33, 363, 393
Moguel Urquiza Juan Antonio · 200
Moly-Sabata · 3, 156, 310, 379, 534, 535
Monfreid Daniel de · 220
Morand Paul · 195
Moreau-Nélaton Etienne · 55, 408
Morris William · 31, 687
Mougin · 144, 220, 436, 461, 465
Moulier Jules dit Oxobi · 183
Mourey Gabriel · 29, 30, 31, 43, 47, 51, 59, 91, 450, 592, 686
Moutard-Uldry Renée · 151, 154, 155, 156, 229
Muller Dorette · 239
Mun Bertrand de · 132, 324

N

Nicolas Emile · 234, 465
Nicolas Paul · 65
Nicot Louis-Henri · 122, 268, 294, 295, 296, 358, 368, 370, 581, 582, 584, 585
Noll Alexandre · 54, 706
Nordicus Axel · 217
Nourry Emile (dit Paul Saintyves) · 307

O

Octave Pengilly-L'Haridon · 137
Odetta · 224, 225, 432
Olichon René dit Rol · 225
Olmer Pierre · 47, 55
Olmos Marie-Christine · 227
Olphe-Galliard Gabriel · 205

P

Palissy Bernard · 39, 524, 705, 713
Paris Gaston · 203, 204, 608
Parker Jos · 85
Paul Bruno · 52
Paul-Boncour Joseph · 302
Perriand Charlotte · 305
Pierhal Armand · 153, 229, 488
Pillard-Verneuil Maurice · 17, 42, 69, 72, 91, 93, 432
Pissaro Camille · 213
Pittard Eugène · 34, 35
Planhol Madame de · 278
Plasse Jacques · 157
Plumet Charles · 55, 111
Pohier Jacques · 99, 135, 136, 139, 140, 152, 205, 585, 586, 587, 593
Poncetton François · 308
Poquet Pierre · 164
Porquier Charles · 129
Porquier Clet-Adolphe · 129
Porquier Jean Guillaume · 129
Poterie de Ciboure · 4, 151, 152, 171, 175, 176, 177, 179, 180, 182, 184, 195, 196, 206, 210, 211, 223, 224, 226, 233, 249, 252, 253, 255, 256, 285, 287, 297, 312, 314, 320, 356, 423, 428, 443, 449, 453, 536, 537, 619, 668, 672
Pottier Edmond · 38, 58
Poueigh Jean · 207, 454
Pouyaud Robert · 157, 534
Praviel Armand · 86, 187, 188
Primavera · 19, 54, 149, 224, 281, 284, 305, 306, 375, 452, 475, 508, 547, 548, 551, 694
Proust Antonin · 92
Prouvé Victor · 12, 55, 56, 68, 70, 82, 84, 91, 96, 461, 466
Pulings Gaston · 217

Q

Quenioux Gaston · 70, 71, 97
Quilgars Henri · 265, 266, 267
Quillivic René · 122, 128, 161, 165, 166, 167, 168, 169, 227, 234, 235, 250, 270, 271, 272, 274, 275, 276, 281, 290, 291, 308, 331, 360, 363, 368, 401, 425, 427, 541, 575, 577, 582, 587, 588, 589, 590, 591, 593, 594, 595, 597, 598

R

Ramarony Charles · 85
Ramié Suzanne · 150, 151, 174, 229, 307, 317, 391, 392, 428, 429, 598, 599
Ramond Carbonnières de · 109, 215
Régnauld Arthur · 46
Renan Ernest · 33, 34, 128
Riemerschmid Richard · 52
Riff Adolphe · 244, 245, 307, 385, 386, 389
Ripert Emile · 290
Rivière Georges-Henri · 250, 252, 302, 316, 438, 456, 483, 505, 514, 701
Robin Georges · 141, 161, 224, 267, 276, 278, 279, 280, 281, 282, 365, 492, 525, 528, 599, 600, 601

Roche Pierre · 29, 41, 42, 55, 62, 63, 480, 558, 589
Rochechouart-Mortemart Marie-Clémentine de, duchesse d'Uzès · 74
Rodin Auguste · 15, 389, 481, 488, 538
Roger-Marx Claude · 74, 87, 91, 460, 477, 508, 593
Roparz Hemon · 162, 232, 526
Roquefeuil-Cahuzac Félix de · 132
Rosenthal Léon · 77, 483, 592, 593
Rouard Géo · 144, 174, 370, 372, 458, 459, 460, 477, 505, 507, 508, 509, 510, 521, 565
Roumanille Joseph · 25
Rousselet Louis · 29
Ruhlmann Jacques-Emile · 11, 434
Ruppert Carabin François · 87
Ruskin John · 31

S

Saarinen Eleil · 43
Sadoul Charles · 146, 461, 462, 463, 464
Saint-Germain Prosper · 137, 456, 530, 597, 701
Saint-Jean-du-désert · 233, 567
Saint-Marceaux Charles René de · 15
Salles Georges · 308
Sandoz Marcel-Edouard · 90
Sargos Jacques · 13, 124, 125, 512
Sattler Josef Kaspar · 238, 240
Saunier Charles · 63, 64, 498
Savina Joseph · 140
Scherdel Ray · 278, 281
Schneider Émile · 240, 594
Schuffenecker Emile · 218
Schuler Théophile · 237
Sébillot Paul · 34, 593
Sedeyn Emile · 47, 48, 49, 51, 65, 66, 67, 68, 93, 98, 102, 103, 104, 153
Seiz Breur · 4, 5, 120, 134, 140, 161, 163, 175, 229, 230, 231, 265, 269, 274, 276, 277, 278, 279, 281, 282, 413, 420, 432, 433, 448, 452, 525, 526, 527, 530, 532, 533, 563, 573, 574, 580, 600, 601, 651
Selmersheim Anthony dit Tony Selmersheim · 52, 55, 333
Selmersheim Pierre · 52, 55, 333
Sembat Marcel · 250
Serré Georges · 144, 148, 160, 356, 361, 367, 385, 415, 417, 575
Sérusier Paul · 219
Sézille Louis · 70
Sharpe Ella · 261
Simon Lucien · 209, 250, 326, 329, 580
Simonod Emile · 150
Sispa · 150
Sognot Marcel Louis · 19
Sorokin Pitirim · 57
Soubrier Paul · 87
Sougez Madeleine · 19
Soulier Gustave · 51, 333, 593
Sourgen Jean-Roger · 17, 179, 195, 209, 211, 253, 254, 287, 289, 290, 294, 354, 365, 446, 603, 604, 669
Souvestre Emile · 137
Spindler Charles · 60, 237, 238, 259, 561
Stany-Gauthier Joseph · 69, 70, 79, 113, 228, 251, 266, 267, 279, 316, 512
Stoskopf Gustave · 60, 237, 238, 561
Sue. Louis · 17, 18
Sully Prudhomme · 59
Swiecinski · 207, 208, 455

T

Taine Hyppolite · 110, 114, 686
Tarquis Margueritte dit Magda Tarquis · 500
Tavan Alphonse · 25
Theilloux Gilbert · 224
Thubert Emanuel de · 295
Tillac Jean-Paul · 205, 455
Tisserand Ernest · 147, 148, 305, 308, 310, 311, 312,
463, 472, 477, 478, 481, 485, 487, 488, 490, 498, 508,
509, 511, 520, 557, 559, 566, 567
Trudon René · 134

U

Urfé Honoré d' · 32
Utzschneider · 316, 451, 736

V

Vachon Marius · 55, 98
Vaillat Léandre · 12, 18, 75, 101, 104, 107, 111, 112, 115,
122, 277, 281, 282, 283, 296, 297, 300, 558, 576, 579,
592
Vallée François · 29, 31, 35, 37, 45, 80, 86, 87, 88, 91,
135, 137, 145, 147, 168, 204, 215, 216, 218, 222, 234,
235, 237, 246, 247, 253, 278, 302, 303, 308, 309, 312,
328, 331, 333, 334, 336, 348, 351, 359, 370, 385, 386,
397, 400, 402, 405, 414, 420, 421, 423, 433, 434, 435,
436, 437, 440, 442, 443, 468, 469, 474, 491, 498, 501,
505, 512, 523, 574, 601, 602, 618, 644
Valotaire Marcel · 14, 20, 123, 481, 511, 552, 579
Van Gennep Arnold · 121, 149, 150, 244, 245

Varagnac André · 250, 251
Vauxcelles Louis · 52, 57, 91, 226, 487, 522, 591
Verlingue Jules · 128, 129, 133, 135, 136, 137, 138, 139,
143, 146, 161, 164, 165, 166, 168, 224, 257, 259, 263,
264, 269, 270, 271, 272, 273, 276, 277, 280, 281, 282,
295, 452, 453, 469, 500, 501, 502, 504, 514, 524, 525,
527, 528, 533, 538, 542, 543, 547, 550, 564, 571, 572,
574, 579, 580, 581, 585, 586, 587, 589, 590, 595, 598,
601, 602, 604, 644
Veyrin Philippe · 21, 171, 172, 173, 175, 180, 185, 208,
210, 232, 241, 244, 252, 265, 284, 449, 455, 456, 457,
567, 671
Vilotte Etienne · 176, 177, 178, 179, 180, 182, 183, 185,
186, 189, 194, 195, 197, 223, 254, 256
Viollet-le-Duc · 24, 51, 203
Vion Louis · 241, 553
Viviani René · 101

W

Waldemar-Georges · 17
Watelin Louis-Charles · 127, 133, 134, 142, 221, 270,
271, 273, 282, 452, 453, 462, 468, 500, 501, 507, 517,
530, 533, 542, 577, 579, 584, 595, 597
Weber Eugen · 216
Wentworth Webster · 199, 416
Willette Adolphe · 76
Wittich Werner · 238

Z

Zahar Marcel · 244
Zimmerman Carle · 57
Zumthor Paul · 222