10 Niense

La Faïence de Nevers et le miracle lyonnais au XVI^e siècle

Remerciements

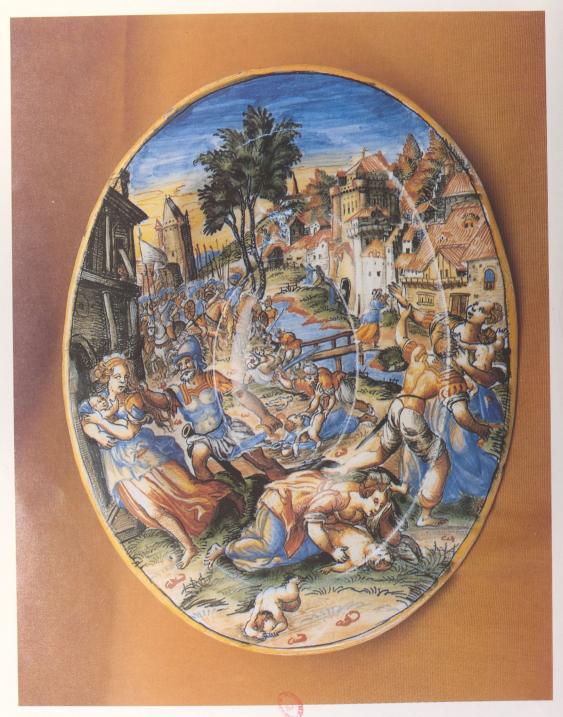
Pour nous avoir aidé dans nos recherches, nous exprimons notre gratitude aux responsables des collections publiques françaises : la Bibliothèque nationale, la bibliothèque du musée national de la céramique à Sèvres, les services d'archives du département de la Nièvre, les archives municipales de la ville de Lyon, les archives départementales du Rhône.

Nous remercions également MM. et Mmes les directeurs et conservateurs des collections publiques françaises : Nevers : musée municipal; Lyon : musée historique «musée Gadagne», musée lyonnais des arts décoratifs, musée des Hospices civils; Paris : musée Carnavalet, musée historique de la ville de Paris, musée du Louvre; Sèvres : musée national de la céramique, ainsi que MM. les maires des villes de Nevers et de Lyon, Monsieur Guin, maire adjoint, délégué aux Affaires Culturelles de Nevers.

Toutes les personnes qui ont facilité nos recherches mettant à notre disposition leurs documents d'archives et tous les collectionneurs qui nous ont permis d'accéder à leurs collections : Monsieur Gérard Montagnon, président directeur général de la manufacture du Bout du Monde à Nevers, Monsieur Jean-Yves Verlingue, président directeur général des Faïenceries de Quimper, Monsieur Jean Rouillard, directeur général des Faïenceries de Quimper, Monsieur Leonus, directeur technique des Faïenceries de Quimper, Monsieur Le Tallec, Monsieur Thibaudat, Madame Jeanne Vallégant, Monsieur Bernard Vallégant, Madame Béatrice Bodilis.

Fol Li31

ISBN 2-85889-027-7
© Copyright Les Editions Sous le Vent Paris 1981 — Tous droits réservés Maquette : André Bulinx Réalisation : Janine Silvere



Le Massacre des Innocents.

Plat en faïence polychrome de Nevers, deuxième moitié du XVI° siècle. La parenté de la décoration avec les faïences à *istoriati* italiennes, notamment celles de Faenza est flagrante. Les couleurs fortement contrastées et la composition de la scène sont typiquement italiennes. Musée lyonnais des arts décoratifs, Lyon, photo Georges Kryloff.

La Faience de Nevers et le miracle lyonnais au XVI^e siècle





Marjatta Tabu<u>ret</u>



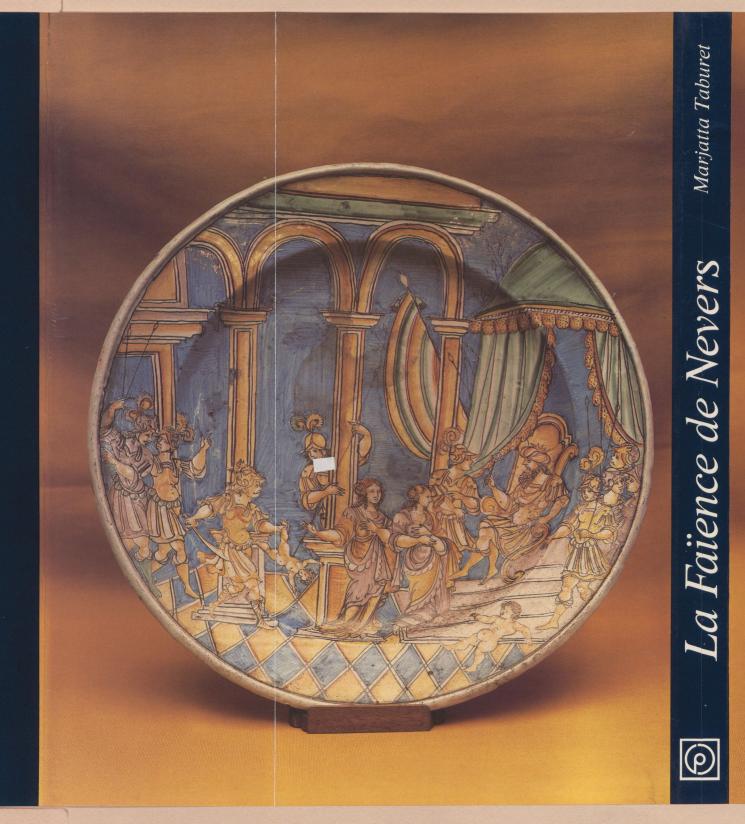
Marjatta Taburet est artiste céramiste à Quimper, où elle travaille depuis deux décades, à la Faïencerie HB. Ses œuvres ont été exposées dans des galeries et des magasins de Bretagne, ainsi qu'à New York, Athènes, en Allemagne de l'Ouest, dans des galeries parisiennes et au Salon des Artistes Décorateurs.

A l'âge de seize ans, elle se familiarise avec la céramique à la Manufacture de Porcelaine et de Faïence Arabia à Helsinki. en Finlande. Pendant son apprentissage de peintre sur faïence et porcelaine, elle suit des cours à l'Ecole Aténéum, à la fois Ecole des Beaux-Arts et Musée des Beaux-

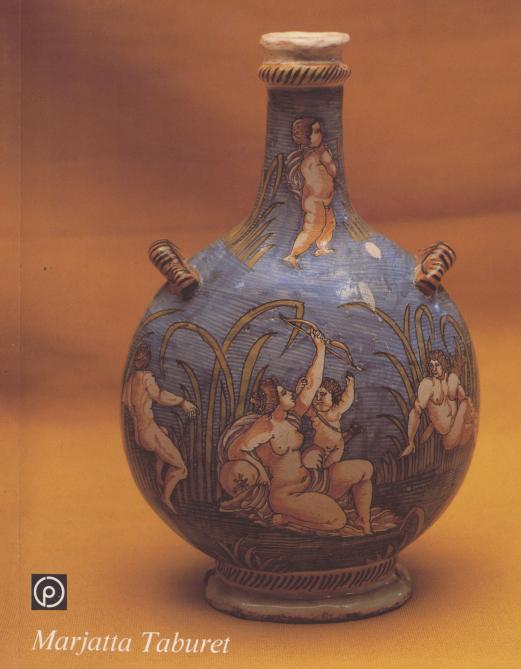
Puis elle continue ses études à Paris : après un bref passage à l'Acádémie André Lhote, elle entre à l'Ecole Supérieure des Arts Décoratifs, où elle rencontre son futur époux, Jean-Claude Taburet, sculpteur et céramiste. Diplômée de l'ENSAD en 1959. elle est, depuis, céramiste à la Faïencerie

Professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Quimper depuis 1967, chargée des cours de peinture et de technologie de la céramique pour la formation professionnelle depuis 1977, elle publie une première étude très courte sur la faïence de Quimper, à l'occasion de l'exposition «Civilisation Bretonne» au Palais des Arts et de la Culture. Par la suite, parait une petite plaquette aux Editions Le Doaré, ainsi qu'un certain nombre d'articles et de conférences. Enfin Marjatta Taburet utilisant tous les éléments qu'elle a rassemblés, publie en 1979, aux Editions Sous le Vent son très bel ouvrage : La Faïence de

Exclusivité: Weber Diffusion ISBN 2-85889-027-7



La Faience de Nevers et le miracle lyonnais au XVI^e siècle



Grâce à sa connaissance et sa pratique du métier de céramiste, ainsi qu'à la lumière de documents dont certains n'avaient pas servi de référence à ses recherches antérieures, l'auteur de cet ouvrage jette et suscite un regard nouveau sur les origines de la faïence de Nevers.

Deux chapitres sont consacrés au siècle d'or lyonnais : le XVIe siècle. Il est en effet impossible de parler de la faïence nivernaise sans aborder celle de Lyon. Les rapports entretenus par les artisans des deux villes au XVIe siècle furent très étroits et l'un des fondateurs les plus prestigieux de l'art céramique à Nevers, Julio Gambin, a exercé son activité dans les deux cités.

Grand centre humaniste, Lyon drainait et suscitait les talents les plus différents : romanciers, poètes, peintres et dessinateurs, graveurs ou «tailleurs d'histoires», qui inspirèrent aux faïenciers les sujets de leurs plus beaux plats polychromes, peints dans le style italien des décors «a istoriati» d'Urbino et de Faenza. Y travaillèrent : Christofle et Jean François de Pesaro, Girolamo Della Robbia, petit-neveu de Luca Della Robbia, Julio Gambin et Philippe Seiton, Bernard Salomon et ses descendants.

La jeune et belle duchesse Henriette de Clèves épousa en 1561 le grand seigneur italien, Louis de Gonzague, duc de Mantoue et de Montferrat, gouverneur du Piémont, duc de Nevers. En ces temps troublés, Louis de Gonzague, à l'instar des Lyonnais, fit de sa cour un centre culturel et de sa ville un havre de paix. Les imprimeurs, les artisans verriers et faïenciers reçurent aide et encouragement.

Si les premiers faïenciers avaient travaillé dans un style italien, leurs successeurs créèrent un genre purement français. De 1630 à 1730 Nevers vécut sa période la plus créatrice.

Deux chapitres relatent les événements de la ville sous la Révolution française, et les répercussions qu'ils eurent sur la vie des manufactures.

La grande révolution industrielle du XIXe siècle isola l'industrie nivernaise, trop éprise de son individualité et de ses traditions. Mais le rayonnement de ces artisans avait irradié sur tous les grands

Légendes de la jaquette

Gourde de pélerin en faïence polychrome de Nevers. Scène mythologique dans le style des faïences «à fond ondé». Début XVIIe siècle. Musée historique de Lyon, photo Georges Kryloff.

Le jugement de Salomon.

Plat en faience polychrome de Nevers. Probable-ment fin du XVI^s siècle. Style de composition à istoriati avec un dessin très libre. Fond bleu passé au pinceau. Musée historique de Lyon, photo

Grâce à sa connai du métier de céramis lumière de documen n'avaient pas servi d recherches antérieur ouvrage jette et susc sur les origines de la

Deux chapitres so d'or lyonnais : le XV impossible de parler naise sans aborder c rapports entretenus deux villes au XVI^e et l'un des fondateu de l'art céramique à a exercé son activité

Grand centre hur et suscitait les talent romanciers, poètes, teurs, graveurs ou « qui inspirèrent aux pla dans le style italien d'Urbino et de Faen Christofle et Jean F Girolamo Della Robbia, Philippe Seiton, Ber descendants...

La jeune et belle Clèves épousa en 1 italien, Louis de Go toue et de Montferr Piémont, duc de Ne troublés, Louis de C Lyonnais, fit de sa cet de sa ville un hav imprimeurs, les articiers reçurent aide de la clèves de la cet de sa ville un hav

Si les premiers fa vaillé dans un style seurs créèrent un g De 1630 à 1730 Ne plus créatrice.

Deux chapitres r de la ville sous la R les répercussions quanufactures.

La grande révolt XIX° siècle isola l'i éprise de son indiv traditions. Mais le la artisans avait irrad centres du pays.

Légendes de la jaquette face :

Gourde de pélerin en f Nevers. Scène mytholo faïences «à fond ondés historique de Lyon, pl

dos:

Le jugement de Salom Plat en faïence polych ment fin du XVI^e sièc istoriati avec un dessin au pinceau. Musée his Georges Kryloff.

70

La Faience de Nevers et le miracle lyonnais au XVI^e siècle





Grand vase à pharmacie en faïence blanche de Lyon. Il a par la suite servi de fontaine et a été percé à l'emplacement du robinet. Musée historique de Lyon, photo Georges Kryloff.

Préface

La fabrication de la terre cuite est l'industrie la plus ancienne de l'humanité. Dans certaines parties du monde on fait encore de la poterie pratiquement identique à celle que nous trouvons dans les fouilles datant de plusieurs millénaires.

Les poteries anciennes ont à peu près toutes le même aspect, dû à une technique qui a fort peu varié selon les âges et les continents. Les tessons, qui peuvent être de couleur ocre, noire ou rouge, sont peu sonores, fragiles, perméables et non vernissés. Le limon laissé par les rivières et les cours d'eau additionné de sable, lorsqu'il se trouvait être trop argileux, en constituait l'élément de base.

Ces poteries étaient modelées à la main, de même que les garnitures, qui étaient ensuite collées sur la pièce. Les ustensiles destinés à contenir des liquides étaient imperméabilisés par frottement, polissage ou enfumage. Ils étaient parfois ornés de décors gravés, sculptés ou peints à l'aide d'engobes (terres de différentes couleurs délayées dans de l'eau). La cuisson s'effectuait en plein air, dans de grands brasiers.

Le tour, ou «roue du potier», apparut chez les peuples de la Mésopotamie cinq mille ans avant notre ère. Habitant une région riche en alluvions, mais pauvre en pierres, ils excellèrent dans l'art de construire en briques de terre cuite et furent les premiers à édifier des fours capables d'atteindre de fortes températures. C'est ainsi qu'ils découvrirent la manière de recouvrir la terre cuite de glaçures pour la rendre imperméable. La poterie vernissée n'apparut toutefois en Europe qu'au Moyen-Age.

Dans le monde entier, la Grèce exceptée, la profession de potier fut un métier humble, qui fournissait les ustensiles de formes traditionnelles et d'usage courant. Les seigneurs et les riches clients méprisaient cette production au profit de la vaisselle d'or et d'argent. Cependant, une poterie plus raffinée trouvait parfois sa place à côté des pièces d'orfèvrerie.

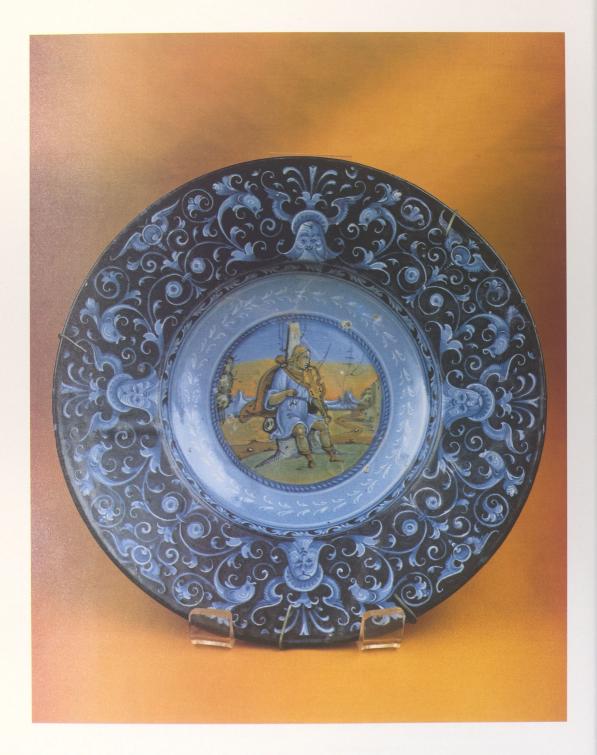
La poterie gallo-romaine fut d'une grande pureté de contours, façonnée au tour, sa finesse fait honneur à l'habilité des tourneurs. Celle qui est arrivée jusqu'à nous est généralement d'usage funéraire, urnes ou larmiers. La pâte de couleur ocre, grise ou noire, est d'une texture lâche, perméable et rugueuse. La base du récipient est souvent évidée par tournassage et l'on distingue nettement la spirale laissée par les mains du tourneur. Ces pièces sont parfois ornées d'un décor gravé ou incisé, le plus souvent géométrique, car les figures sont rares.

La poterie – la plus simple des céramiques – peut être une terre cuite sans glaçure ou recouverte d'un émail transparent. La faïence est une terre cuite plus ou moins colorée, recouverte d'un émail blanc opacifiée à l'étain, dont l'aspect rappelle la coquille d'œuf.

Les frises des anciens palais babyloniens constituent les premiers témoignages de l'emploi de cet émail stannifère. Les Egyptiens connaissaient également un



Albarello, décor gravé, inscription: vive le potier de terre pot pla toujours. Beauvaisis: poterie vernissée, XVI° siècle. Musée de Sèvres, photo Réunion des musées nationaux.



Plat en faïence polychrome de Faenza. Composition de *stile bello*. Le motif central, un joueur de violon, est entouré et mis en valeur par l'ornementation de l'aile. Musée municipal de Nevers, photo Georges Kryloff.



Plat en faïence polychrome. Sujet allégorique dans le style *istoriati*. Faïence de Nevers rappelant le style de Faenza, début du XVII^e siècle.

émail opaque teinté en vert ou en bleu dont les grecs, eux aussi, avaient découvert le secret comme le prouve le vase trouvé à Milo en 1829. Ces derniers étaient parvenus à un art tellement achevé par l'élégance des formes et la virtuosité du dessin, que cette nouveauté technique n'avait pas particulièrement retenu leur attention et qu'ils l'ont peu utilisée. Ils employaient une espèce de lustre silicoalcalin qui n'était pas parfaitement imperméable. Le mot céramique vient du grec «keramos» signifiant «corne», et c'est bien à la matière de la corne animale que fait penser le lustre semi-mat des potiers hellènes.

Dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, les glaçures au plomb firent leur apparition. Les poteries ainsi émaillées sont imperméables mais leur couverte garde une teinte jaunâtre et laisse visible la coloration de la pâte. Les arabes, en envahissant la Perse, découvrirent le secret de l'émail blanc. Ils adoptèrent alors la faïence comme élément d'architecture; le revêtement des murs des maisons par des carreaux émaillés devint un signe de richesse :«nunca haras casa con azulejos», dit un vieux proverbe espagnol (tu n'auras jamais de maison ornée de carreaux de faïence = tu ne seras jamais bon à quelque chose).

Ils introduisirent la faïence en Espagne, où les artistes hispano-mauresques en développèrent la fabrication et l'art. Leurs plats splendides décorés d'or, recouverts d'un lustre à reflets métalliques cuivrés, appelées «poteries dorées» furent célèbres au Moyen-Age. La chute du royaume musulman provoqua la dispersion des ateliers de Grenade vers Valence, Paterne, Manisès, Tolède, Barcelone et Talavera; mais cet art s'êteignit après l'expulsion des arabes en 1610. Les pièces avaient été exportées vers l'Italie par des majorcains, d'où le nom de majoliques qui fut donné aux premières faiences italiennes.

Au quinzième siècle, la technique de la faïence stannifère était arrivée en Italie, en Sicile d'abord d'où elle gagna le Nord du pays. D'après Maryat, des pisans auraient ramené des plats en butin, après une expédition contre les majorcains et auraient cherché à les imiter. Ils firent des essais avec une terre très blanche, trouvée près de Sienne, qu'ils utilisaient comme engobe afin de masquer la coloration de leur pâte. Cet engobe servait de fond au décor peint et était ensuite recouverte d'un émail plombifère aux reflets irisés. L'appellation de semimajolique (mezza majolica) fut donnée à cette production dont la technique fut abandonnée lorsque l'on sut obtenir de l'émail stannifère.

La découverte de la faïence stannifère fit faire à la poterie italienne un bond prodigieux. En un peu moins de cent ans, elle est passée d'une simple production utilitaire sans prétention, à un art raffiné qui trouve aujourd'hui sa place dans nos musées, parmi les plus belles réalisations humaines. La faïence archaïque produite au début du 15^e siècle dans toute l'Italie était une vaisselle humble, destinée avant tout à l'usage quotidien, ornée de motifs répétitifs, reproduisant les formes traditionnelles. Vers le milieu du 15e siècle, les potiers de Faventino et de Venise se mirent à utiliser des dessins plus compliqués, fleurs et feuillages, leur palette se limitant à différents tons de bleu. Ces décors furent inspirés par les porcelaines d'Extrême-Orient, auxquelles se refère également l'appellation : faïence «alla porcellana». Les italiens assimilèrent diverses influences qu'ils marièrent à leur propres traditions picturales pour créer un style vivant, dépassant largement la simple copie.

Après l'Extrême-Orient, vint l'art islamique : les faïences turques d'Iznik avaient été importées à Venise en grandes quantités. Leurs teintes vives donnèrent aux

italiens le désir d'étendre leur gamme de couleurs. Ce nouvel apport rejoignit tout naturellement les emprunts faits à une autre tradition islamique, la majolique hispanomauresque. Toutefois, ils ajoutèrent aux arabesques et rinceaux une clarté de conception géométrique, une rigueur de composition basée sur la subdivision de la surface totale en motifs peints : même les compositions les plus libres donnent l'impression d'avoir été soigneusement élaborées avant le moindre coup de pinceau.

Il y eut aussi l'influence de l'art romain, en particulier celle des «grotesques» qui sont à l'origine de plusieurs «familles» de majolique italienne. Ces motifs étranges, animaux ailés, sirènes, licornes, lions à tête d'oiseau et dauphins furent adoptés par le peintre Raphaël après la découverte des fresques de la «Maison Dorée». Largement diffusés par les gravures de Marcantonio Raimondi, ils furent assimilés par les faïenciers, qui les entremêlèrent à des motifs végétaux compliqués, entrelacés et enroulés.

La connaissance technique et l'adresse des majolistes italiens semble avoir atteint son point culminant un peu avant 1500, à Faenza. Les œuvres produites par l'atelier de maestro Petrus Andrea di Faenza contiennent déjà, à ce moment-là, les principales caractéristiques de la majolique italienne du «cinquecento» : peintes sur une surface plane avec illusion du relief, savante utilisation des couleurs, références à la peinture et à la gravure qui furent les bases essentielles du «stile bello» et du «stile istoriati», les deux genres majeurs sur lesquels s'est bâtie la renommée de la faience italienne de la Renaissance.

Car cette nouvelle forme d'art que fut la majolique italienne fut avant tout l'œuvre de peintres. Les pièces de nos plus belles collections d'aujourd'hui donnent une idée fausse de la production de cette époque, parce que ces très belles faïences d'apparat ne constituaient qu'une toute petite partie de la production des artisans d'autrefois. Leurs ateliers ou «boutiques» de tourneurs, qui pourtant nécessitaient un certain capital, fours, tours, outils et matières premières coûteuses comme l'étain et le plomb, furent souvent des échoppes poussièreuses, archaïques, encombrées de tout le matériel et des déchets de fabrication. Les peintres prirent très tôt l'habitude de travailler à l'écart dans leur propre atelier, prélevant dans le stock du tourneur le biscuit nécessaire. Le tourneur, dont la production était bien plus importante que celle du peintre, se chargeait de l'exécution et de la décoration des faïences utilitaires.

Le tourneur signait habituellement un contrat avec le peintre, s'engageant à lui fournir le biscuit et les couleurs, à transporter ses œuvres jusqu'aux fours, à les cuire et à effectuer les retouches éventuelles. Cette forme associative fut celle des faïenciers de Lyon et elle était encore en usage chez les premiers faïenciers de Nevers. Nous verrons que ce fut dans ces conditions que fut rédigé le contrat entre le peintre Julio Gambin et les Conrade, au début du 17° siècle à Nevers.

Soutenus par de puissants mécènes, les peintres furent à même de se consacrer à la recherche du dessin et à l'amélioration de leur technique et de leurs couleurs. Ils produisirent des œuvres destinées à durer, exécutées sans souci du temps de travail ni du prix de revient. Ce fut à cette époque qu'ils se mirent à signer leurs œuvres, convaincus de la valeur individuelle et esthétique de leurs faiences.

La peinture et la gamme des couleurs avaient fait des progrès prodigieux, mais les formes ne subissaient guère de changements : gourdes, vases à pharmacie, plats à larges ailes, petites coupes à fonds rétrécis et à ailes plates appellées «tondini», ou assiettes sans marli ni aile. Malgré



Mars et Vénus

Plat en faïence polychrome de Lyon, deuxième moitié du XVI° siècle. Vénus, en vêtements à plis, est assise sur une colonne. Mars s'avance vers elle, vêtu d'un costume militaire romain. Dans le fond sont esquissées les trois montagnes du duché d'Urbino. Musée historique de Lyon, photo Georges Kryloff.

leurs astuces de moulage, d'estampage et d'ornements rapportés, parfois ingénieuses, les tourneurs restaient des ouvriers anonymes pendant que les peintres étaient honorés de privilèges et exemptés d'impôts. C'est ainsi que les innombrables centres de poterie n'ayant jamais connu le développement du «stile bello» ou du «stile istoriati» nous sont demeurés inconnus, tandis que la célébrité de certains repose entièrement sur la renommée d'un peintre, comme celle de la petite ville de Gubbio sur la production de l'atelier de maestro Giorgio Andreoli di Gubbio.

Dans le «stile bello» une cartouche centrale était entourée de motifs secondaires, soit en guirlande soit en composition symétrique, qui magnifiaient et mettaient en valeur le sujet principal.

Dans le «stile istoriati» des compositions de scènes historiées, faisaient appel aux allégories, à la mythologie ou à l'imagerie religieuse. Elles furent souvent inspirées des œuvres de peintres ou de graveurs célèbres. Le monde du travail n'y entrait que sous la forme idéalisée des «bergeries» à l'imitation des gravures des romans pastoraux

Ce sont ces faïenciers italiens qui s'installèrent à Lyon au début du 16° siècle. Leur art fut à ce point conforme à celui de leur pays d'origine qu'on pourrait le tenir pour un prolongement de la majolique italienne et les deux genres «stile bello» et «stile istoriati» furent également les bases de la faïence nivernaise. Avec leurs styles, les artisans italiens amenèrent à Lyon l'organisation associative de leurs ateliers qui les premiers temps prévalut aussi à Nevers, remplacée peu à peu par l'organisation corporative. Le développement du commerce de la faïence fit passer l'association de deux artisans, l'un tourneur et l'autre peintre, à l'organisation d'une manufacture appàrtenant à un maître-manufacturier qui dirigeait les ouvriers faïenciers et gérait l'activité économique et commerciale.



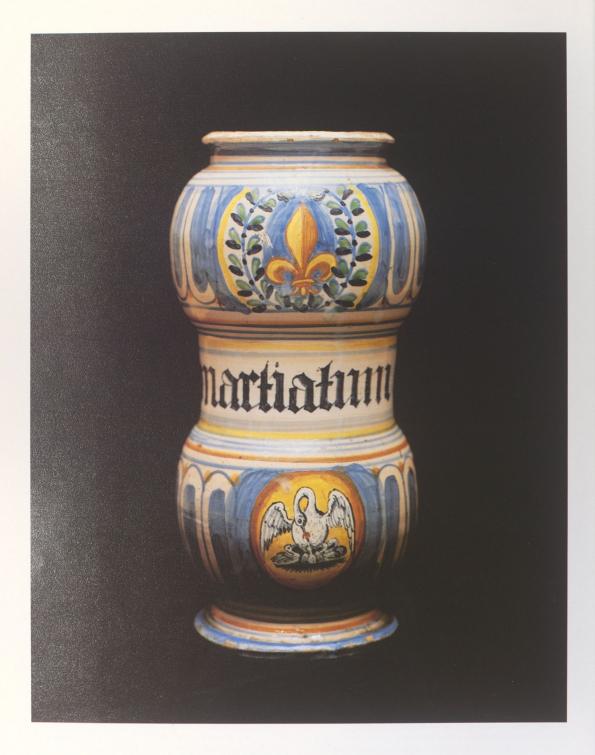
Mars et Vénus.

Dos du plat précédent. On peut y remarquer les trois filets caractéristiques des faïences lyonnaises ainsi que le titre de la composition. Musée historique de Lyon, photo Georges Kryloff.

Les deux formes coexistèrent longtemps, surtout en ce qui concerne les peintres ayant acquis un certain renom. C'est dans le courant du 18° siècle, qu'au fur et à mesure du remplacement des compositions compliquées par des dessins reproduits en série, que le peintre tend à devenir un ouvrier comme les autres. L'utilisation des «poncifs» se généralise et ni le public ni les faïenciers ne furent plus capables d'admirer une faïence dont la décoration ne se référait à quelque œuvre antérieure, connue et appréciée.

Les peintres-faïenciers n'admirent pas aisément la dégradation de leur condition sociale. Le maître-manufacturier rouennais P.P. Caussy indique dans son manuscrit «Traité de l'art de la faïence» qu'ils furent difficiles à diriger et enclins à la cabale et qu'il «fallait parler poliment à ces messieurs».

Avant d'exposer les points de recherche qui ont particulièrement attiré l'attention de l'auteur de cet ouvrage, il convient de souligner que beaucoup restent encore à préciser. Les registres des paroisses lyonnaises sont loin d'être entièrement dépouillés et encore moins les archives des notaires. C'est pourquoi les maîtres prestigieux ayant travaillé dans cette ville dans le courant du 16e siècle nous sont mal connus. Les œuvres ne portant pas de signature ni de date, il est aléatoire de s'essayer à quelque attribution que ce soit. S'il est évident que l'auteur d'une pièce comme «Le Massacre des Innocents» (cliché page 25) a été formé dans l'atelier d'un des plus grands maîtres italiens, les faïences de Nevers nous prouvent que cette influence perdit rapidement de sa rigueur. La composition d'un plat comme le «Jugement de Salomon» (cliché page 21) est semblable à celle des plats à «istoriati» italiens mais sa facture simplifiée a gagné une certaine liberté. Les peintres de Nevers furent fiers de l'origine italienne de leur art et continuèrent à peindre des scènes



Albarello en faïence polychrome de Lyon, décoré d'une fleur de lys et des armes de la charité de Lyon. Deuxième moitié du XVI° siècle. Musée historique de Lyon, photo Georges Kryloff.



Grand plat d'apparat, double frise de « grotesques » à *Raffaellesche*. Médaillon central représentant *Amour et Vénus*. Sur l'aile : rinceaux et grotesques. Autour du médaillon central : quatre petits médaillons et des rinceaux. Faïence de Nevers, XVII° siècle. Musée municipal de Nevers, photo Georges Kryloff.



Pichet en faïence polychrome de Rouen, la marque de Masséot Abaquesne, son auteur, est placée sous l'anse. Collection particulière, photo Photo Pub.



L'autre face du même pichet en faïence polychrome de Rouen. Collection particulière, photo Photo Pub.

historiées longtemps après qu'elles eurent perdu la faveur du public.

La rareté des documents explique pourquoi la présence de Girolamo della Robbia dans la ville de Lyon n'a encore jamais été signalée. Il s'agit du premier des faits que l'auteur a voulu mettre en lumière. Ce descendant de la célèbre famille de sculpteurs florentins fut appelé en France par François Ier. Il travailla au château de Madrid dans le bois de Boulogne où il ouvrit un atelier de faïence. Girolamo della Robbia passa quarante ans en France et eut de nombreux rapports avec d'autres faïenciers installés dans le pays, notamment avec Christofle de Pesaro de Lyon et Masseot Abasquesne de Rouen. Il mourut au Château de Madrid en 1566.

Girolamo della Robbia était retourné à Florence aux environs de l'année 1553. Lyon, placé sur sa route, l'aura sans doute retenu pendant un temps plus ou moins long. Il travailla certainement dans l'atelier de Christofle et de Jean-François de Pesaro.

Un deuxième fait sur lequel beaucoup d'interrogations demeurent, c'est la relation entre les graveurs et les faïenciers lyonnais. La question qui se pose est de savoir si les faïences sont antérieures ou postérieures aux gravures.

On admet généralement que la faïence décorée fut introduite à Lyon vers 1550. Cette hypothèse repose sur un seul document : une délibération consulaire parle d'une manufacture «nouvelle» dans la ville. Or, maître Georges qui était installé à Lyon depuis 1512, travaillait exactement dans les conditions pratiquées par les peintresmajolistes, en association avec le tourneur Angelo Benedetto et ses compagnons. Tout, y compris l'appellation «maestro Giorgio» sous la forme française, indique la présence d'un peintre de renom. Si les recherches

ultérieures nous apportent quelque document inconnu, nous serons peut-être amenés à admettre que des faïences «à istoriati» ont été exécutées à Lyon dés le début du 16° siècle et que, par conséquent, ce furent les graveurs qui s'inspirèrent de l'œuvre des faïenciers et non l'inverse.

Enfin, l'auteur a voulu attirer l'attention du lecteur sur la filiation entre la faïence de Lyon et celle de Nevers. Ils lui semble bien que l'on ait fait fausse route en désignant Augustin Conrade comme fondateur de l'art nivernais. Du reste c'est là une thèse qui a déjà été mise en doute par d'autres, notamment Jacquemard. A l'appui de cette hypothèse l'auteur apporte les preuves, inédites, qu'Augustin Conrade fut un tourneur, comme il ressort de l'inventaire de son atelier.

Le rôle primordial des artistes lyonnais comme Julio Gambin et son fils Scipion apparaît alors évident. Pour s'en convaincre, il suffit seulement de réaliser l'influence durable qu'auront sur la faïence nivernaise les «stile bello» et «stile istoriati» des majolistes lyonnais.

Combien d'artisans d'origine lyonnaises émigrèrent à Nevers, reste également à préciser. Les archives de ces deux villes sont loin de nous avoir livré tous leur secrets.

En dehors de chefs historiques et économiques, Nevers avait d'autres raisons d'attirer les faïenciers. La ville est construite sur un terrain riche en argile et en sable siliceux, qui a toujours servi à la fabrication de la poterie. Il convient idéalement à la fabrication de la faïence et du verre. Ce sable est connu sous l'appellation de «sable de Nevers» ou de «sable de Decize».

La région de Nevers a toujours connu la poterie. On a retrouvé des vestiges d'installations gallo-romaines aux alentours de la ville. La fabrication de poterie utilitaire fut importante en France pendant tout le Moyen-Age et elle a continué parallèlement à celle de la faïence. Les artistes pratiquant ce métier étaient appelés argilliers, crussiers, croisiers, croysiers, pocturiers ou tupiniers. La pâte qu'ils utilisaient contenait très souvent des paillettes de mica que l'on voyait briller dans la texture de l'argile jaunâtre, rougeâtre ou noire.

Au début du 16° siècle, quelques potiers dont l'histoire n'a pas retenu le nom, étaient parvenus à un très haut niveau dans leur art : ainsi, les potiers de Saint-Verain dans la Nièvre, ceux de Beauvais qui produisaient des pièces décorées en relief ou le potier inconnu de la région de Tours, auteur d'un très beau buste de terre cuite représentant Louise de Savoie.

En dehors des artisans installés dans les villes, il existait une importante production de poteries paysannes. Leur fabrication était généralement confiée aux femmes qui y consacraient les heures disponibles de la mortesaison des travaux de la ferme. La simplicité de ces pièces façonnées à la main, sans décor ni ornement, permet de les distinguer facilement de celle des potiers professionnels.

La production de ces paysans-potiers est restée la même jusqu'au 19e siècle. Elle consistait en pots et écuelles, buires et plats creux, cuits dans des fours rudimentaires installés sur des terrains en pente, appelés «fours en couloir». On cuisait parfois à même le sol dans de grands brasiers, procédé toujours en usage dans certaines régions d'Afrique. Cette industrie, exclusivement familiale, permettait aux cultivateurs d'acquérir à des prix modiques, les ustensiles d'usage quotidien.

Des règlements sévères ont mis fin à cet artisanat dans la seconde moitié du siècle dernier. Le plomb entrant dans la composition de l'émail transparent rendait la fabrication dangereuse. En raison de sa cuisson insuffisante, il demeurait toxique à chaque utilisation, principalement lorsqu'il s'agissait d'aliments acides, fruits, vinaigre, etc.

Le faïencier s'installait souvent sur l'emplacement d'une poterie abandonnée ou encore en activité. Il y trouvait l'argile dont il avait besoin. Les fours du potier pouvaient servir à la mise au point des terres nécessaires à la fabrication de la faïence, à la cuisson du matériel réfractaire utilisé pour l'enfournement des pièces et enfin à celle des briques destinées à la construction des fours. De plus, continuer la production d'une poterie usuelle lui permettait de rentabiliser son installation en attendant d'avoir résolu les problèmes que lui posait la fabrication de la faïence.

La mise au point des terres utilisées par les faïenciers de Nevers fut certainement longue, car on ne trouvait pas dans cette région une terre prête à l'emploi. Une longue série de recherches et d'essais fut nécessaire afin de trouver le dosage idéal des différentes argiles.

A Nevers comme ailleurs, la fabrication de la poterie usuelle s'est poursuivie après l'introduction de la faïence. Afin de différencier les potiers des faïenciers, on les appelait «potiers en terre» ou tupiniers. Les noms de quelques uns d'entre eux nous sont parvenus, comme ceux de Guyot Grangier et d'Etienne Jadin, qui en 1515, reçurent 6 livres tournois pour la fourniture de 1200 pots en terre.

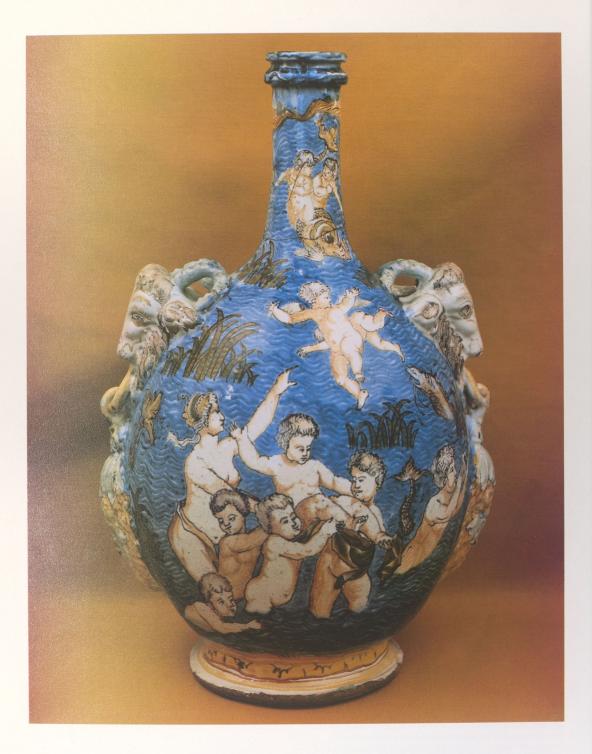
L'emploi du mot «faïence» ne s'est généralisé que petit à petit. Les premiers faïenciers étaient appelés «potiers en vaisselle blanche» ou «potiers en œuvre blanche», ou encore «potiers en vaisselle à la mode de Venise», pour les distinguer des potiers en terre, dont les glaçures transparentes laissaient visible la coloration de la pâte.



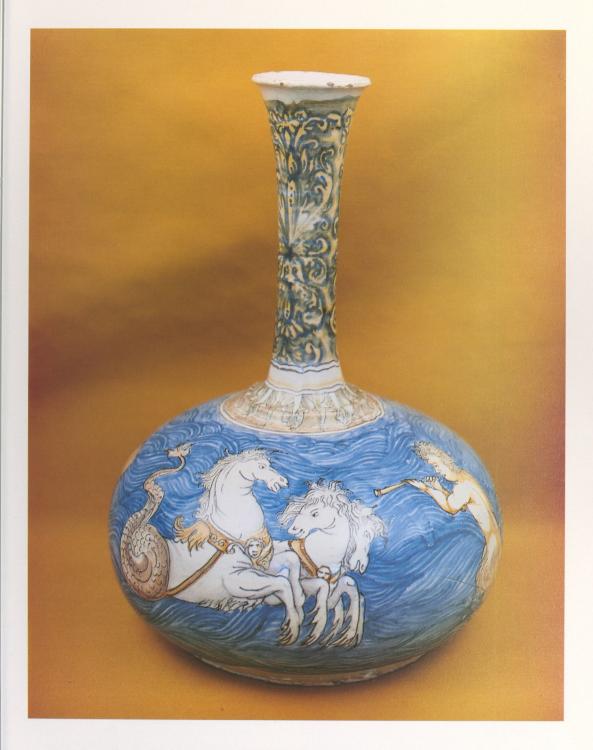
Plat provenant de Beru-le-Long, près de Gisors, Eure. Beauvaisis, poterie vernissée du XVI° siècle. Musée national de la céramique, Sèvres, photo Réunion des musées nationaux.



Bassin profond, décor gravé: monogramme de Christ. Beauvaisis, poterie vernissée du XVIº siècle. Musée national de la céramique, Sèvres. Photo Réunion des musées nationaux.



Gourde de pèlerin de forme aplatie, munie de poignées formées par des têtes de béliers et des grappes de raisins. Décor à « fond ondé », Néréides et Ondins jouant dans la mer. Nevers, début XVII° siècle. Musée municipal de Nevers, photo Georges Kryloff.



Vase à long col orné de rinceaux. Sur la panse un décor à «fond ondé», le char de Poseidon. Pour les vagues du fond, coups de pinceaux en amples ondulations. Nevers, début XVIIe siècle. Musée historique de Lyon, photo Georges Kryloff.



Coupe d'amour

Faïence polychrome de Gubbio en Italie, œuvre de Giorgio Andreoli, dit Maestro Giorgio di Gubbio. La petite ville de Gubbio produisait des poteries usuelles depuis le XIV° siècle, elle devint un centre célèbre de majolique grâce à l'arrivée de Giorgio Andreoli.

Premier chapitre

Le miracle lyonnais au 16e siècle

La présence de potiers à Lyon est attestée par des textes de la fin du 15 e siècle, mais on y fabriquait déjà de la céramique à l'époque gallo-romaine. En 1493, deux «argilletiers» sont installés dans la rue de «l'Ospital du Pont de Rosne». En 1512, le registre des métiers mentionne six artisans potiers produisant des pots, gourdes, aiguières, bassins, plats et écuelles en terre cuite vernissée, le plus souvent de couleur vert vif, ornés de motifs en faible relief, fleurs, masques ou écussons.

Lyon nous apparaît en ce début de 16e siècle comme une citée bourdonnante et bigarrée, toutes nationalités mêlées. Charles VIII, à partir de 1494, y installa sa cour pour préparer la conquête de Naples, et pendant près d'un siècle, elle joua le rôle de seconde capitale de France. Sa population s'accrut rapidement pour atteindre 50.000 habitants au milieu du 16e siècle.

Nous ne possédons, malheureusement, que peu de renseignements. Seule une des paroisses de la ville inscrivit à partir de 1539 les naissances. L'édit de Blois rendit cette inscription obligatoire en 1579, mais même après cette date, les registres furent tenus négligemment et l'inscription interrompue pendant les périodes de guerres ou de troubles.

La ville était gouvernée par un consulat de douze membres désignés parmi les bourgeois. Les consuls étaient élus pour deux ans, la moitié d'entre eux renouvelable chaque année le 21 décembre. On retrouve les mêmes noms sur les listes des élus successifs, une douzaine de familles formant la noblesse consulaire.

Dans le monde compartimenté et réglementé de l'époque, Lyon fut une ville libre où toute entreprise, toute initiative était possible sans qu'aucune autorisation, aucune lettre patente ne soit nécessaire. Ville frontière puisque la Bresse et le Bugey appartenaient encore à la maison de Piémont, les étrangers y étaient largement accueillis. La banque lyonnaise était puissante et toutes les monnaies y avaient cours.

Quatre foires annuelles rassemblaient dans la ville des marchands venus de tous les pays d'Europe. En 1494, le roi Charles VIII accorda à ces foires toute une série de privilèges. Elles se déroulaient à la Toussaint, à l'Epiphanie, à Pâques et à la mi-Août. Les bénéfices des transactions, durant 15 jours, n'étaient grévés d'aucun droit d'entrée ni de sortie. La ville se transformait alors, en un vaste marché d'épices, tissus, drogueries, cuirs, peaux et autres marchandises, brutes ou manufacturées. A cette liberté de commerce, s'ajoutaient des privilèges juridiques et les banques de Lyon accordaient des facilités pour le transport et le paiement.

Tous ces marchands allemands, italiens, espagnols ou suisses, se logeaient où ils pouvaient, au hasard des hostelleries ou des relations d'affaires. Seuls les plus riches pouvaient se faire construire un hôtel ou des entrepôts.

La municipalité de Lyon a su utiliser la situation exceptionnelle de la ville et les ambitions guerrières des rois de France pour établir solidement ses privilèges



Petit plat italien en faïence polychrome d'Urbino où figurent, à l'arrière-plan, les trois montagnes du duché d'Urbino. La représentation de l'élément liquide en petits coups de pinceau ondulés de différents tons de bleu donnera naissance plus tard au style des « fonds ondés ». Musée lyonnais des arts décoratifs, Lyon, photo Georges Kryloff.

Petit plat à fond rétréci en forme de coupelle appelé *tondino*. Composition *stile istoriati*, couleurs fortement contrastées. Urbino en Italie, début du XVIº siècle. Musée lyonnais des arts décoratifs, Lyon, photo Georges Kryloff.



ACHEVE D'IMPRIMER LE 10 JUIN 1981 SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE WEISSENBRUCH A BRUXELLES (BELGIQUE) POUR LE COMPTE DES EDITIONS «SOUS LE VENT» Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1er mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX° siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

т

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en vertu d'une licence confiée par la Sofia

— Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit —

dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1er mars 2012.

Avec le soutien du

