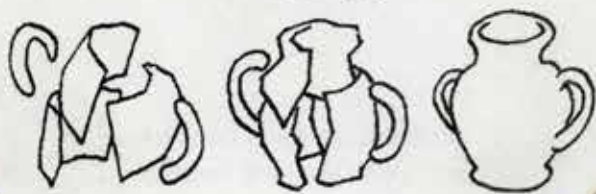




De l'argile
ongles





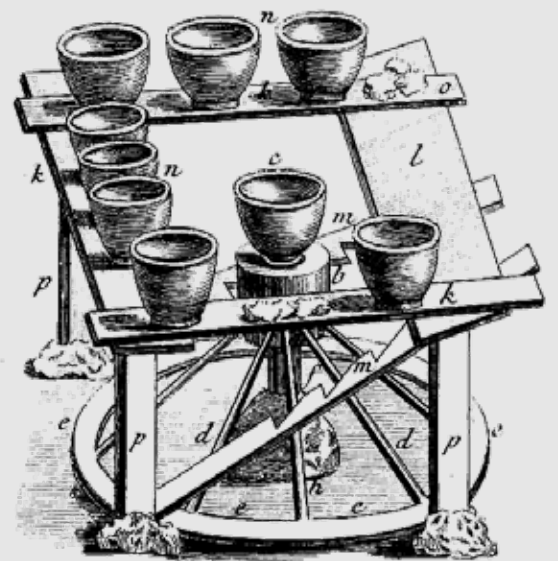


« Ces gestes-là vous
paraissent évidents et
de toujours. Ils vous rappellent
parfois les jeux de votre
enfance. En somme, vous vous
sentez proche parent du potier.
Mais parce que vous êtes pris
à partie par son travail si simple,
si parfaitement adapté à la
nature de l'homme, voici que vous
percevez quelque chose de plus :

Le destin des gestes
si *élémentaire* ».

Daniel de Montmollin



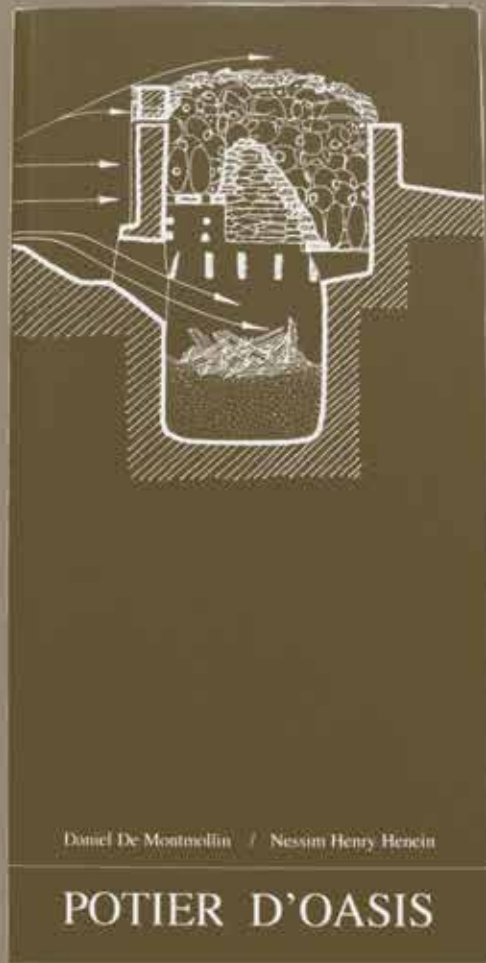


(fig.1)



(fig.2)

(fig. 3)



(fig. 3)

(fig.4)



(fig.5)



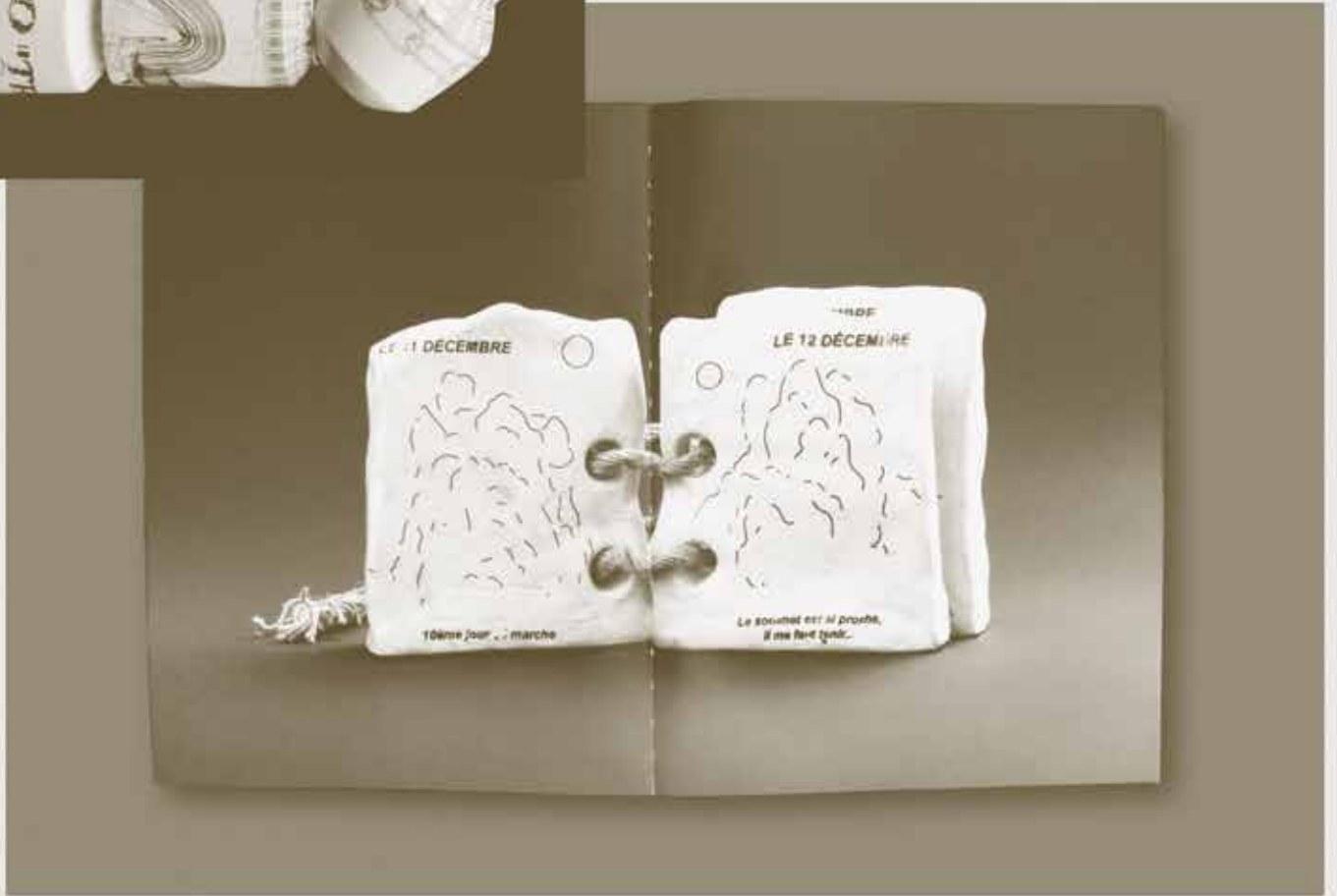
(fig.6)

(fig.7)



(fig.8)

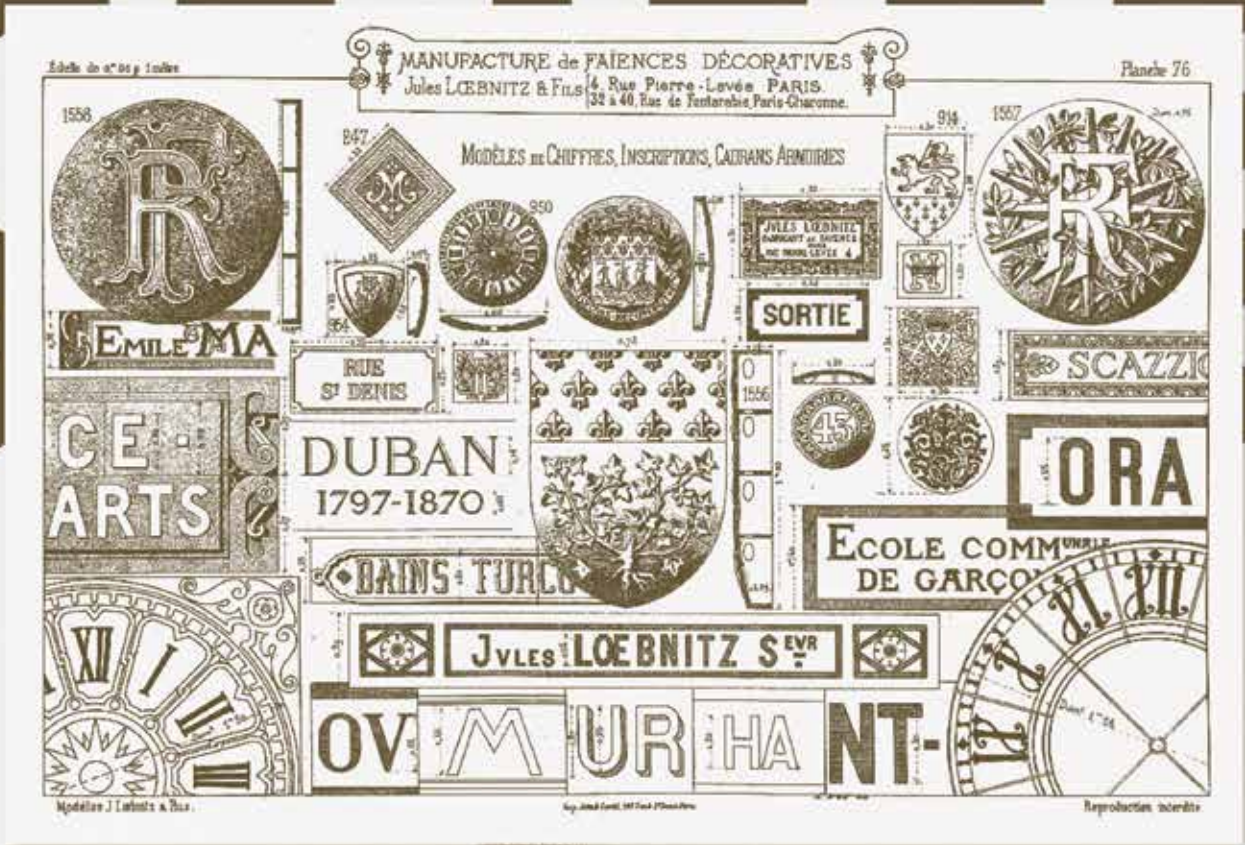
(fig.4)



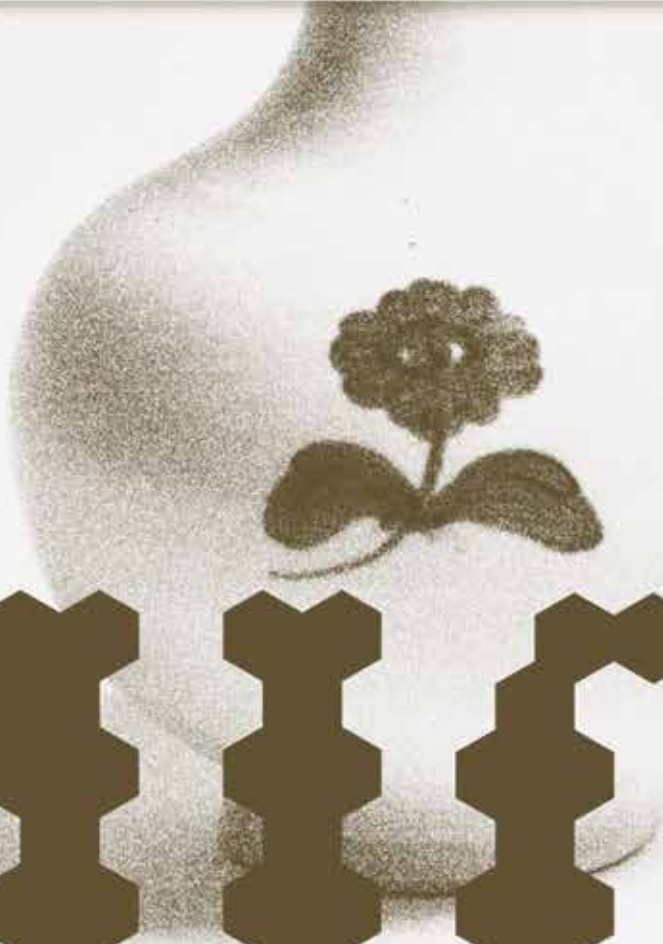
(fig.9)



(fig.10)



(fig.11)

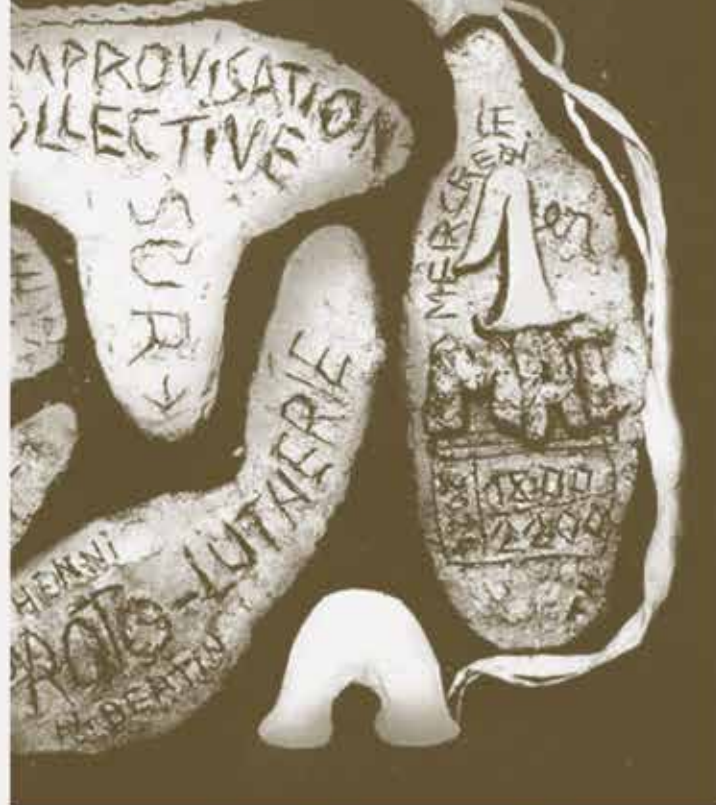


(fig.12)



(fig.13)

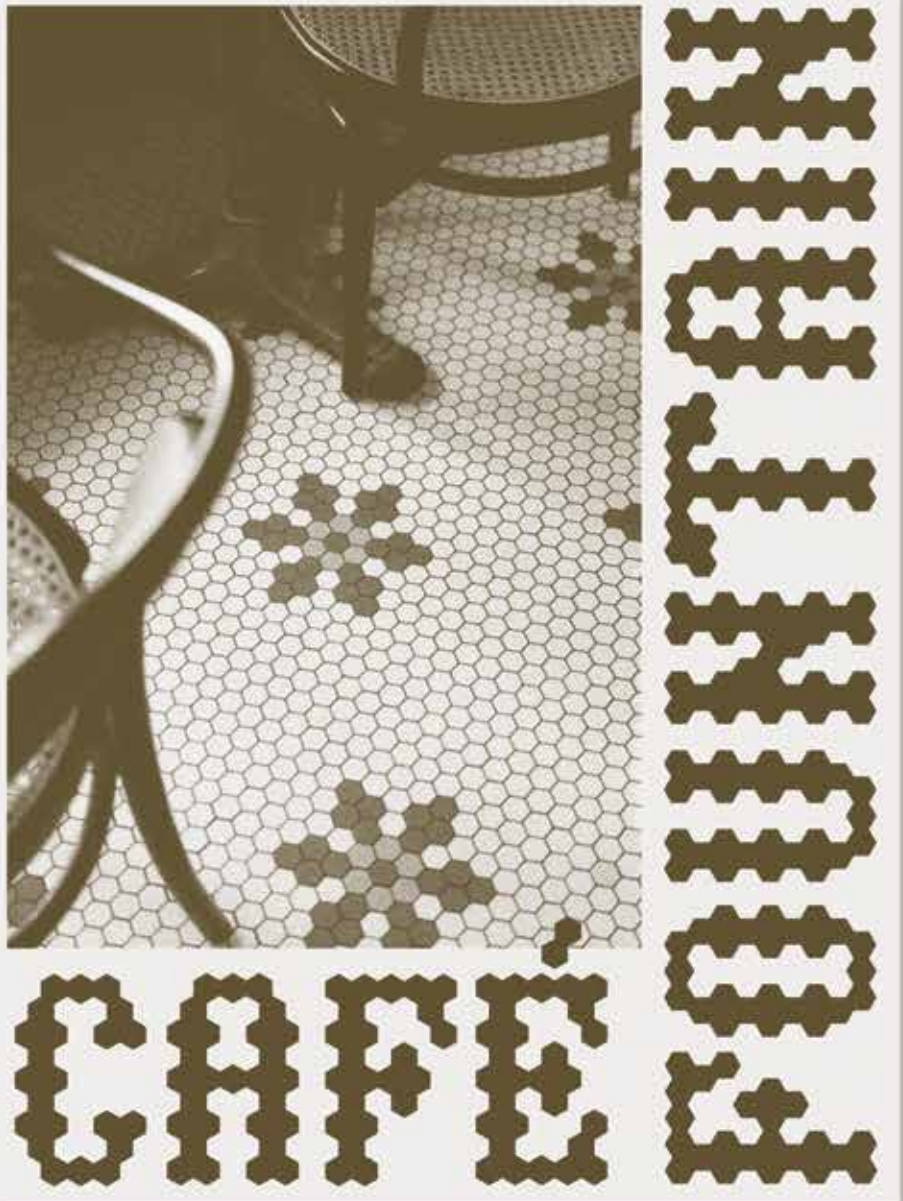
(fig.14)



(fig.15)



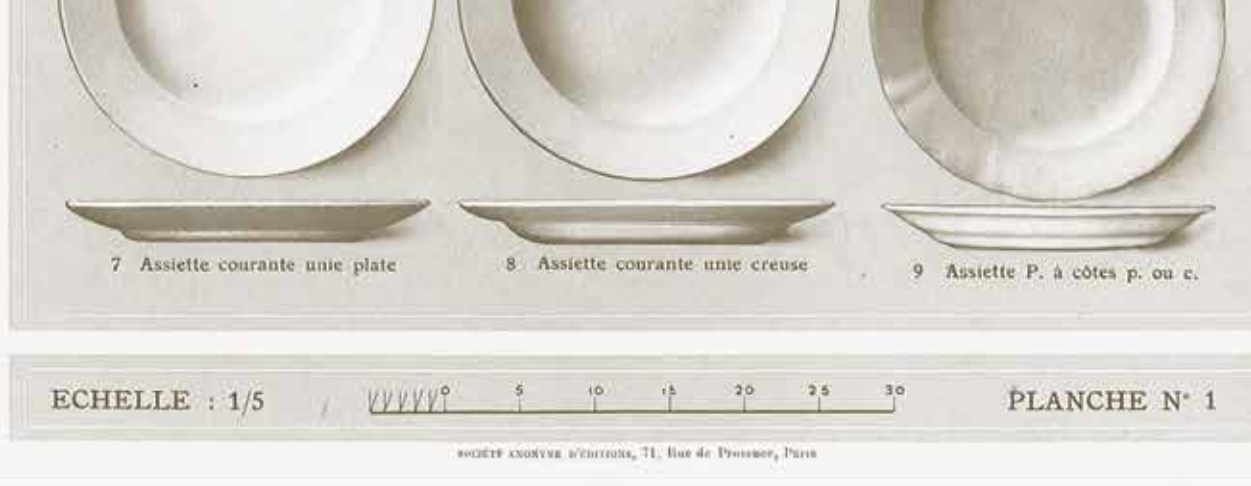
(fig.8)



(fig.12)



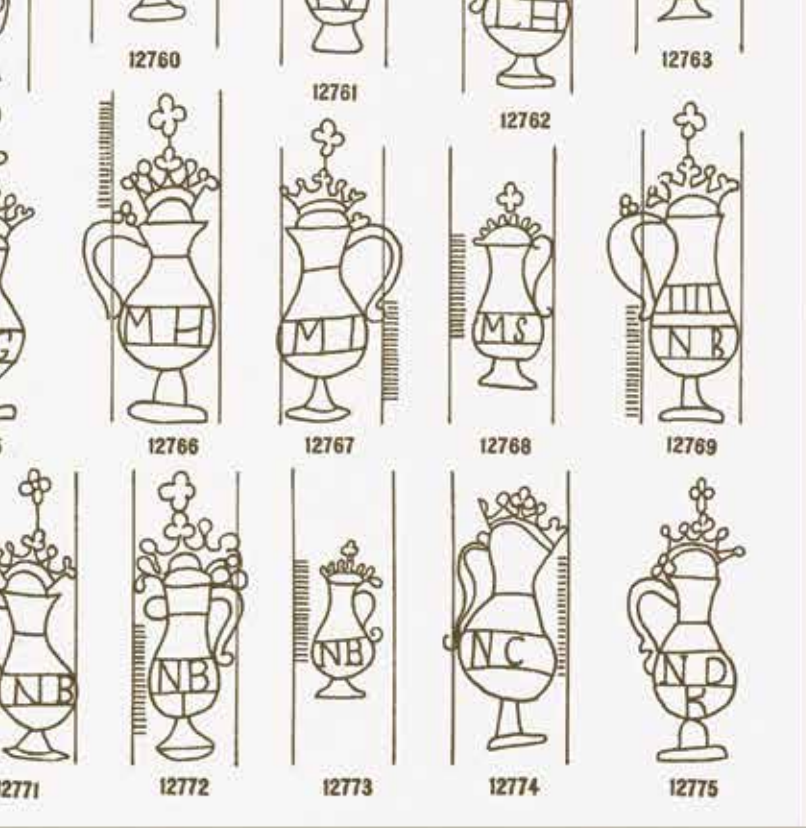
(fig.9)



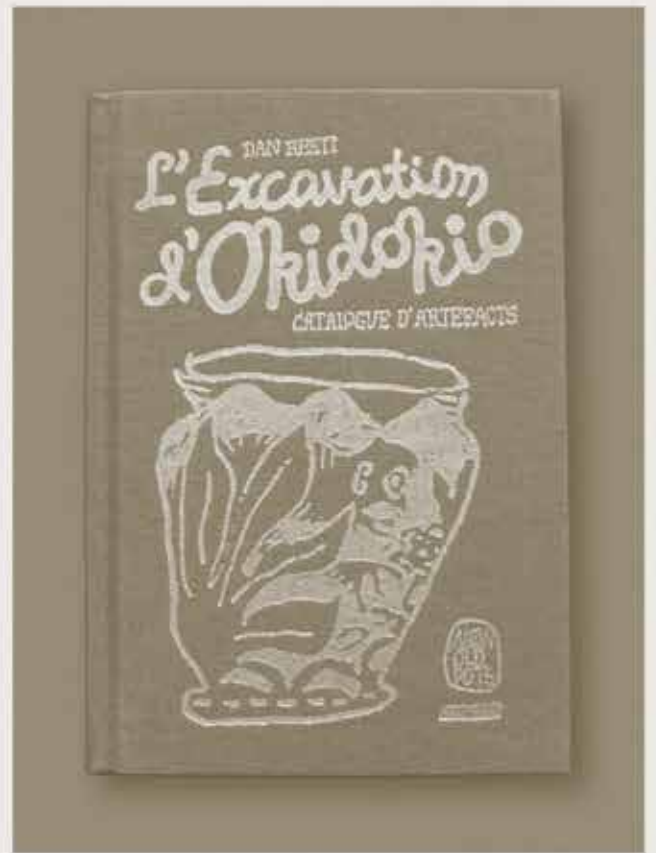
(fig.16)



(fig.6)



(fig.17)



(fig.18)



(fig.19)

A Thermic Season

Une Saison thermique

Severine Bascouert
Sammy Stein

Les faïences de Séverine Bascouert & Sammy Stein ont été modelées, émaillées, dessinées, imprimées, cuites et recuites entre mars et février lors de deux résidences: La Villa Belleville (Paris) et La Joliverie (Nantes). Elles ont été exposées en décembre à la Villa Belleville et en mai et juin à L'Espace Mira (Nantes).
Severine Bascouert and Sammy Stein's faience works were modelled, enamelled, drawn, printed and baked twice between March 2021 and February 2022 during two residencies at La Villa Belleville (Paris) and La Joliverie (Nantes). They were on show at La Villa Belleville in December and at L'Espace Mira (Nantes) in June

Rope-bound books with several pages

Livres de plusieurs pages reliés par une corde		Workshop	
Mémoire d'un potier	Memory of a Potter	12x15x9 cm	Villa Belleville 1 ex
Mémoire d'un potier	Memory of a Potter	12x15x9 cm	La Joliverie 2 ex
La Corde	The Rope	8x12x6 cm	Villa Belleville 1 ex
Du 11 au 16 décembre	December 11 to 16	9x13x8 cm	Villa Belleville 2 ex
Le Four de l'angoisse	The Oven of Anguish	12x16x5 cm	Villa Belleville 1 ex
Souvenirs d'un été décevant	Memories of a Disappointing Summer	8x12x5 cm	La Joliverie 2 ex
Le Goût du sang	The Taste of Blood	10x13x5 cm	Villa Belleville 2 ex
Les Nouveaux contenants	The New Glasses	10x13x5 cm	Villa Belleville 1 ex
Prélever la terre	Collecting Clay	9x11x9 cm	La Joliverie 2 ex
Suite stalactite	Stalactite Suite		
La Plus belle des saisons	The Most Beautiful Season		
8 Souvenirs de paysages lointains	8 Memories of Far-Away Landscapes		
La Coupe triste	The Sad Cup		
Le Livre des clefs	The Book of Keys		
Les Clefs du Palais	The Palace Key		

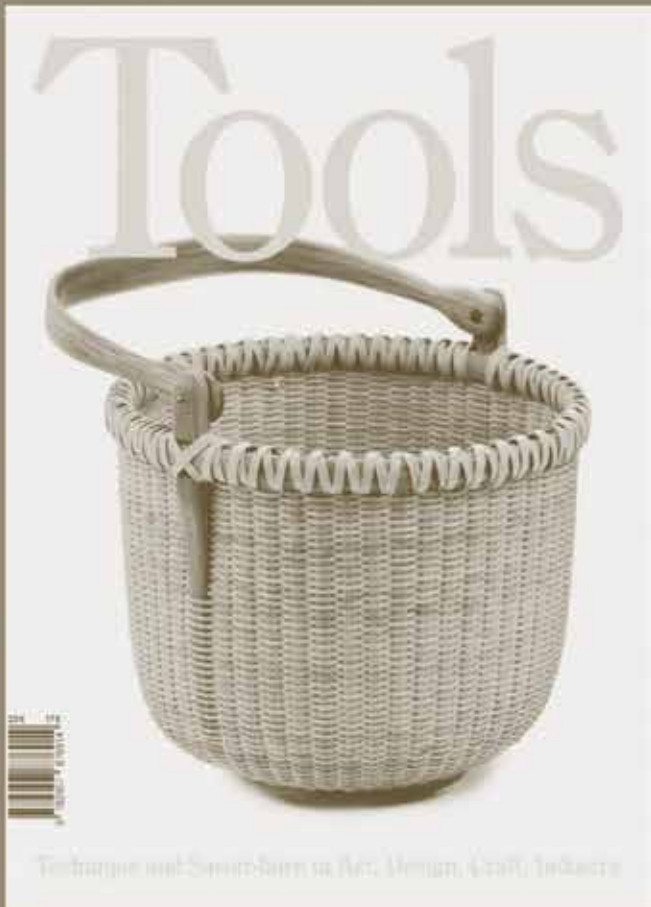
Parchments

Les Parchemins	
Paysages magnétiques	Magnetic Landscapes
Les Vies parallèles	Parallel Lives
Un Monde silencieux	A Silent World
Les Cellules: intentions	The Cells: Intentions
Documentation sur les volcans habitables	Documentation on Habitable Volcanoes



(fig. 20)

(fig. 21)



(fig. 22)

(fig.19)



(fig.23)



(fig.24)

De l'argile sous les ongles

Une histoire croisée de la céramique et de l'édition,
Margaux Krause, Novembre 2024.

(fig. 25)



(fig. 26)

DE L'ARGILE SOUS LES ONGLES

Aussi loin que je me souviens, j'ai toujours fabriqué des objets avec mes mains. Il n'y a pas longtemps, j'ai retrouvé une photo de moi, je devais avoir six ans. Je m'étais confectionnée tout un costume à l'aide de feuilles A4 et d'un rouleau de scotch. Je voulais visiblement être la reine des poules... (fig. 29) couronne, baguette magique, bague, chaussures, bref, la totale...

Aujourd'hui, à mon grand regret, je ne suis plus la reine des poules, mais je n'ai jamais vraiment arrêté de fabriquer des trucs. Mes activités se sont diversifiées et je suis toujours là, à vouloir tout tester, tout apprendre: vannerie sauvage, couture, broderie, teinture végétale, céramique...

Surtout la céramique.

Et de l'autre côté de ma tête, il y a les arts graphiques, le livre. Quand je suis arrivée à l'ENSAD Nancy en 2019, j'ai rapidement mis l'artisanat de côté. J'étais constamment devant un ordinateur, à tenter de m'acclimater à la suite Adobe.

Je crois que j'y trouvais mon compte, j'ai beaucoup appris sur le design graphique. Et puis, en créant des éditions, je retrouvais le plaisir de fabriquer des objets.

Finalement, j'aimais tellement ça qu'aujourd'hui, je poursuis mon cursus, ici en master à l'ESAM de Caen.

Et la céramique, alors, dans tout ça ?

À vrai dire, je ne l'ai jamais réellement mise de côté. Pendant les vacances, je rentrais chez mes parents, où ma mère pratique le raku* depuis quelques années. Donc, j'étais là, à bricoler encore et toujours, à me fabriquer des trucs, et parfois, si le temps nous le permettait, à cuire des pièces.

*Je me sentais perdue,
je devais faire un choix.*

C'est d'ailleurs lors d'une de ces cuissons, entourée d'ami-e-s, mais avec la tête prise entre ma licence et le choix de mon futur master, qu'une discussion s'est amorcée...

*– Un choix de quoi ? Mais qui
t'empêche de faire les deux ?*

Depuis cette cuisson, mon travail a pris un nouveau tournant. J'ai décidé d'assumer mes deux pratiques, habituellement perçues comme distinctes: la céramique et le design éditorial, et d'en faire le cœur de mes recherches.

Cela fait maintenant quatre ans que je m'y intéresse. En tant que créatrice, je cherche à construire un pont entre ces deux mondes, en explorant comment ils peuvent s'enrichir, se mélanger, s'influencer, s'inspirer, se répondre...

Avec l'écriture de ce mémoire, mon objectif est double: d'une part, approfondir ma propre démarche en étudiant des exemples historiques, et d'autre part, découvrir et valoriser celles et ceux qui contiennent aujourd'hui d'explorer ces croisements.

Le résultat de ce mémoire repose sur un travail de terrain qui a véritablement pris forme au fil de mes projets éditoriaux personnels. J'ai pris l'habitude de glaner des archives numériques, de contacter des musées pour consulter leurs collections, de dénicher des vieux livres dans les ressourceries et brocantes, ou encore de rencontrer des acteurs des métiers. Cette méthode, parfois intuitive et toujours curieuse, m'a permis de rassembler beaucoup de matière qui nourrit au quotidien mon travail. Je pense que ce mémoire est aussi en partie une synthèse de cette démarche, que je tente d'analyser, de croiser, pour en déduire des réponses et, au bout du compte, commencer à comprendre et construire l'origine et l'évolution de ma démarche artistique.

Entrée en matière

Avant de plonger dans le vif du sujet, j'aimerais vous donner quelques repères pour faciliter votre lecture. À la fin du livre, vous trouverez un glossaire qui recense les termes techniques par ordre alphabétique. J'ai voulu que ce mémoire soit accessible à toutes, même si vous n'êtes pas familier-ère avec ces domaines. Les mots nécessitant une définition sont signalés par un astérisque (*).

Vous remarquerez que j'utilise parfois des termes comme *graphiste* ou *design* pour décrire des époques où ces notions n'existaient pas encore. C'est un choix personnel qui me permet de relier mon regard actuel de design graphique à des contextes plus anciens et d'imaginer des passerelles entre passé et présent. Chaque section explore un sujet particulier, un peu comme des études de cas. Vous pouvez les lire dans l'ordre ou les aborder selon vos envies. Pour garder une certaine cohérence, je les ai tout de même organisé chronologiquement, du début du 19^e siècle à aujourd'hui. Le sommaire étant le suivant :

Le 19^e, un siècle qui rassemble, sera le point de départ de ma recherche, où je vous introduirai les origines du sujet. Il sera suivi du chapitre: *Le deuil de porcelaine, la plaque funéraire limousine*. Comme le nom l'indique, je vous parlerai des plaques funéraires, tout en tentant de faire des rapprochements étonnants avec le monde de l'édition. Ensuite, ce sera la même logique, mais cette fois-ci avec *les assiettes imprimées de Sarreguemines*. Pour continuer, je vous proposerai une pause visuelle avec une *collection photographique de cendriers publicitaires*. Enfin, nous terminerons ce mémoire avec deux chapitres dédiés aux pratiques actuelles: *Book Fairs, Clay Fairs* et une *interview d'Antoine Dragan Bertrand*, jeune artiste pluridisciplinaire belge, avec qui je discuterai de sa vision du croisement entre le design graphique et la céramique.

*Je vous souhaite
une bonne lecture.*



(fig.27)



(fig.28)

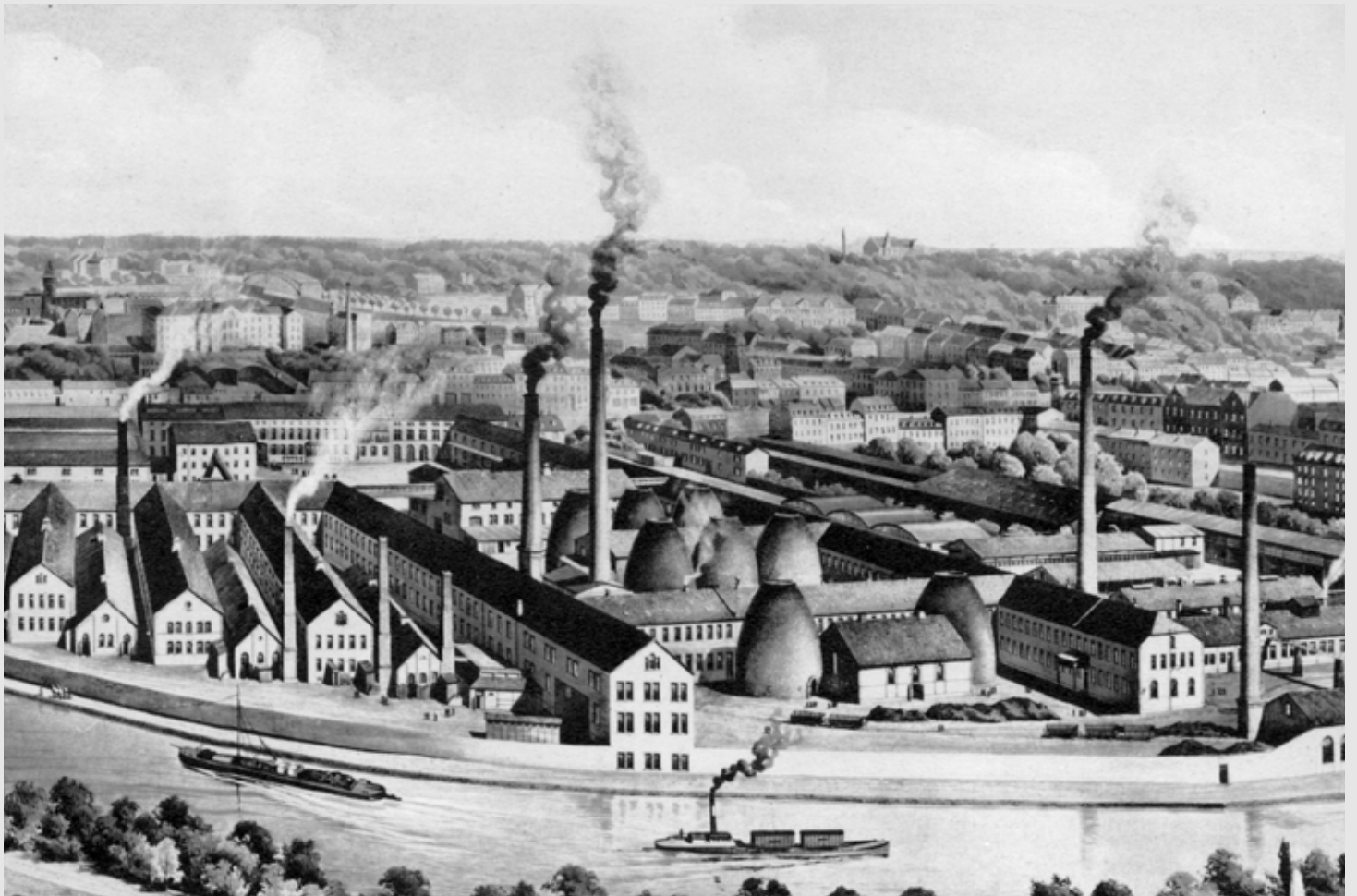


(fig.29)

(fig. 30)



(fig. 31)



LE 19^e, UN SIÈCLE QUI RASSEMBLE

Comme vous pouvez l'imaginer, l'émergence de la céramique et de l'édition ne date pas du 19^e siècle, mais remonte bien plus loin dans le passé.

Pour la céramique, les archéologues s'accordent à dire qu'elle est apparue au paléolithique, soit entre 29 000 et 25 000 ans avant notre ère. Les plus anciens exemples viennent de l'actuelle République Tchèque: des figurines, façonnées pour des rituels chamaniques, étaient ensuite jetées dans les flammes. C'est à partir de ce moment que l'argile se transforme en céramique. Un des exemples emblématiques est la *Vénus de Dolni Vestonice*. (fig.32)

Cependant, la céramique telle qu'on la connaît aujourd'hui, c'est-à-dire des poteries à usage domestique, est plus récente. Vers 18 000 avant notre ère, en Chine, des fragments de vaisselle ont été retrouvés, marquant ainsi les débuts de la céramique utilitaire.

L'édition*, quant à elle, remonte à l'Antiquité, avec les premiers manuscrits écrits à la main sur du papyrus ou du parchemin. Mais si je vais encore plus loin, je peux dire que l'une des premières collaborations entre céramique et écriture date de 3 400 avant notre ère, en Mésopotamie. C'est là qu'est né l'un des premiers systèmes d'écriture: le cunéiforme (fig.30). Les Sumériens gravaient des caractères dans des tablettes d'argile fraîche à l'aide de calames en roseau. Destinée d'abord à des fins administratives, cette écriture a évolué pour inclure des

textes littéraires, juridiques et scientifiques.

Si nous avons conservé ces tablettes jusqu'à nos jours, c'est parce qu'elles ont été cuites, parfois par hasard à cause d'incendies, transformant ainsi l'argile en céramique durable.

Faisons un bond dans le temps pour arriver au 15^e siècle, avec une révolution majeure dans l'édition: l'invention de l'imprimerie à caractères mobiles (vers 1440-1450), toujours attribuée à Johannes Gutenberg. L'une des premières œuvres imprimées en grande série, la fameuse *Bible de Gutenberg* (fig.33), a marqué le début d'une nouvelle ère où les livres n'étaient plus des objets rares, mais pouvaient être produits en quantité et diffusés à plus grande échelle. Malgré cela, les livres restaient coûteux, réservés à une élite lettrée.

Puis vient le 19^e siècle, une époque de profonds bouleversements économiques, sociaux et culturels, marquée par l'industrialisation. Cette transformation, qui commence en Grande-Bretagne avant de s'étendre à l'Europe et au reste du monde, s'accompagne de l'avènement de nouvelles technologies comme la machine à vapeur et le développement des usines, qui changent radicalement les modes de production.

Du côté de l'édition, même si les innovations ne sont pas aussi marquantes que lors des siècles précédents, la presse à vapeur et l'apparition du papier bon marché démocra-

tisent le livre et les journaux. Ce siècle voit aussi l'émergence d'une littérature populaire, grâce à des éditeurs comme Hachette ou Gallimard, et un public de plus en plus large grâce à la diminution de l'illettrisme.

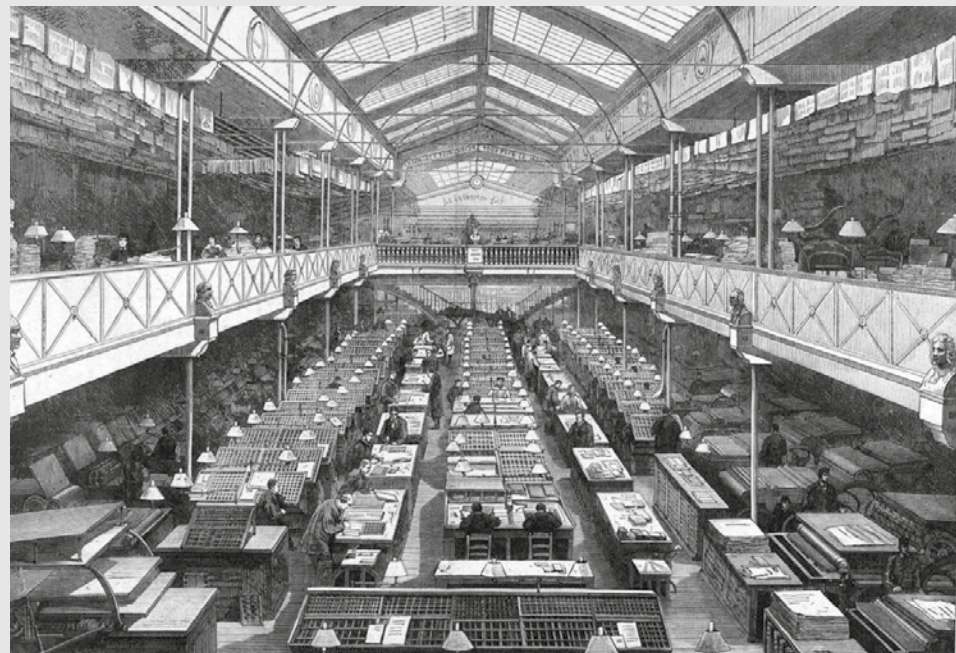
Pour la céramique, le 19^e siècle est tout aussi important. Bien que l'on dise souvent que l'imprimerie a fait des progrès considérables, la céramique n'est pas en reste. Les chimistes et ingénieurs de l'époque développent de nouvelles pâtes, de nouveaux procédés décoratifs, et conçoivent des machines pour industrialiser sa production. La concurrence, notamment avec les manufactures anglaises, pousse les entreprises françaises à innover constamment. Les petits ateliers disparaissent peu à peu au profit de grandes usines, comme celles de Sarreguemines ^(fig. 31), Limoges, Sèvres ou Lunéville, qui emploient parfois des milliers d'ouvrières et d'ouvriers. Ces innovations ont permis à la céramique de prendre une place de plus en plus importante dans la vie quotidienne, que ce soit pour la vaisselle, les bibelots décoratifs, les accessoires d'hygiène ou même l'architecture.

C'est dans ce contexte bouillonnant du 19^e siècle que je souhaite commencer ce mémoire. Mon intérêt pour cette époque et les collaborations entre céramique et édition s'est renforcé lors de mes recherches au *Musée de la Faïence et des Techniques Faïencières de Sarreguemines*, où j'ai eu la chance d'intégrer l'équipe scientifique. Pendant quatre mois, j'ai eu un accès privilégié aux archives et aux collections, ce qui m'a permis de m'immerger pleinement dans ce patrimoine industriel fascinant. Cela m'a inspiré à recentrer mon travail sur cette période clé. Donc, ne soyez pas étonné-es si je parle surtout de cette manufacture plutôt que d'autres...



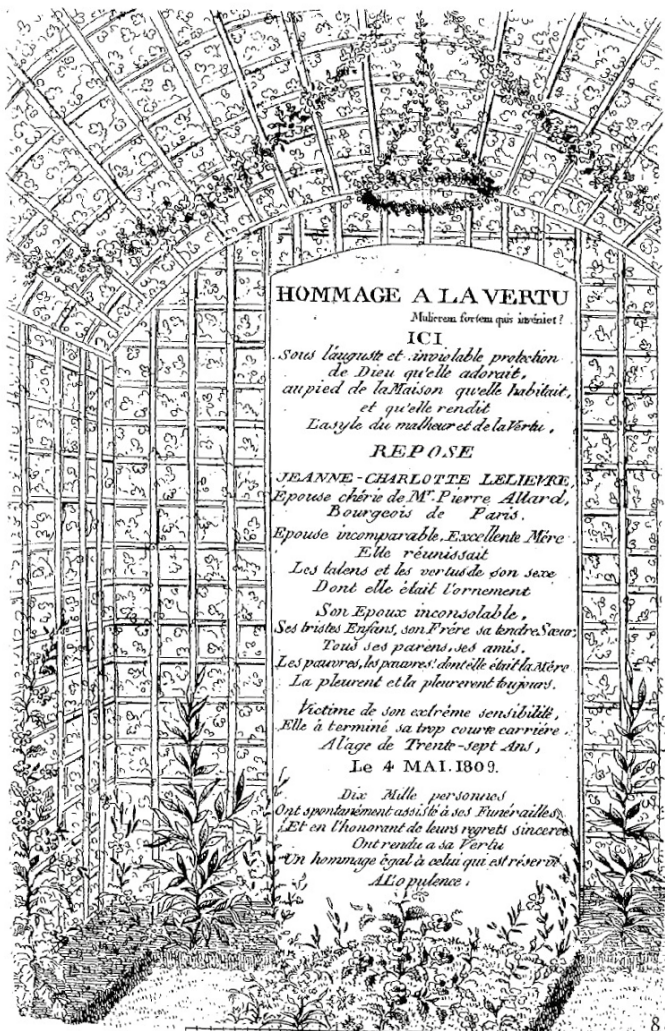
(fig. 33)

(fig. 32)



(fig. 34)

(fig.35)



(fig.36)

LE DEUIL DE PORCELAINES

L'histoire des cimetières français est marquée par une évolution significative au fil des siècles. Avant la Révolution française, les inhumations se faisaient généralement dans des fosses communes adjacentes aux églises paroissiales, enclavées dans des zones urbaines. Au 19^e siècle, sous l'impulsion du préfet de la Seine, les autorités publiques décident de tout chambouler. En raison des questions de surpopulation et de salubrité publique, ils déplacent les cimetières à l'extérieur des villes, les entourent de murs et surtout, en encourageant l'inhumation individuelle, faisant disparaître peu à peu les fosses communes. Ce remaniement du lieu des morts est une révolution sociale. À l'époque, seuls quelques privilégiés comme les membres de l'église ou les notaires avaient les moyens de disposer d'une sépulture individuelle. C'est à cette même période que des cimetières, tels que le Père Lachaise (1804), font leur apparition.

La démocratisation de la sépulture individuelle vient d'ouvrir la porte à un nouveau marché de la production funéraire. Les tombes étant des lieux de recueillement et de souvenir pour les proches du défunt, elles vont se voir ornées de diverses offrandes. Pour ce chapitre je ne vais pas parler de l'ensemble de ces objets (bien que beaucoup d'entre eux se trouvent être en céramique), mais, plus me focaliser sur *l'épithaphe*.

Que l'on dispose d'un monolithe ou que l'on soit inhumé à même la terre, chaque personne va généralement avoir une épithaphe. Il s'agit d'une courte inscription gravée sur une tombe ou un monument funéraire en mémoire du défunt. Son importance réside dans le fait qu'elle offre un espace pour honorer la vie, les réalisations et la personnalité de la personne décédée. Elle permet de capturer l'essence de la personne et de laisser un message durable pour les générations futures.

En Limousin, à cause de la dureté du granit dans lequel sont tirées les stèles, la gravure lapidaire ^(fig.37) est éreintante et donc trop coûteuse. On va s'orienter tout naturellement vers la production de plaques épithaphiques en porcelaine.

Pourquoi la porcelaine ? Et bien encore à cause de la région. En effet, Limoges et ses alentours sont au cœur de la production porcelainière. Pour rappel, la découverte du premier gisement de kaolin (j'y reviendrai plus tard) a eu lieu à Saint-Yrieix-la-Perche en 1768 près de Limoges faisant entrer la capitale limousine dans l'histoire mondiale des arts céramiques. On peut donc dire que cette porcelaine, au même titre que le granit, est un matériau vernaculaire* du Limousin, d'où son utilisation dans les cimetières.

En 1836, les premières épithaphes en porcelaine apparaissent peu à peu dans le cimetière de Louyat à Limoges ainsi que dans plusieurs

cimetières environnants. Initialement adoptés par quelques personnalités importantes souhaitant immortaliser leur mémoire de façon originale, elle commence à se répandre à partir des années 1840. Le phénomène est facilité par les ouvriers porcelainiers, démocratisant cette pratique au sein de toutes les classes sociales. Pour un individu modeste, la plaque de porcelaine se présente comme une aubaine, compte tenu de son coût abordable. A titre indicatif, en 1903, une plaque de vingt centimètres de diamètre, portant les détails de l'état civil du disparu en lettres noires, ne coûtait que 3 francs (environ 0,45 centime d'euro), équivalent à une journée de salaire pour un ouvrier peu qualifié.

Bien après cette brève introduction du sujet et avant de reprendre, j'aimerais faire un point technique sur la porcelaine et ses moyens de reproduction. Cela me permettra de fermer la parenthèse et par la suite, à mieux aborder ces objets de céramique.

La porcelaine provient de ce fameux granit, on pourrait même dire qu'elle est sa "fille". Composant en grande partie le sol Limousin, il est à l'origine du kaolin, du feldspath et du quartz, en bref, l'essence même de la porcelaine.

Le kaolin est une sorte d'argile blanche qui est issue de la décomposition des roches feldspathiques. Le kaolin représente 50 à 60% de la porcelaine, c'est ce qui explique son extrême blancheur. Le feldspath est lui un *fondant*, il permet à la porcelaine de vitrifier et amplifie la célèbre translucidité de cette matière. Quant au quartz, il est dit *dégraissant*, c'est lui qui la rend plus dure, plus résistante. En mélangeant ces trois composants, on obtient la pâte de porcelaine, qui une fois à bonne consistance peut être moulée, coulée, tournée, etc.

Quel que soit le type de façonnage, la céramique devient céramique qu'une fois passée dans les flammes. La première cuisson dite du dégourdi est autour des 900 °C. Elle permet de rendre la pièce un peu plus solide et poreuse pour faciliter l'émaillage. Une fois recouverte d'émail*, elle subit une seconde cuisson, cette fois-ci à 1400 °C. A cette température la pièce est à sa chaleur maximale, l'émail est en fusion et fait corps avec son support céramique.

Entre ces deux grandes étapes de cuisson, plusieurs acteurs de la chaîne de production interviennent. Comme des peintres petit-feu/ grand-feu, des figuristes, des doreurs, des lettrés-chiffreurs : en gros, les *graphistes* des manufactures. Dans la première moitié du 19^e siècle domine la décoration dite au petit-feu qui consiste à appliquer les couleurs à base d'oxydes métalliques sur la porcelaine blanche déjà cuite et à fixer le décor par une troisième cuisson de 800 °C dans des fours spécifiques appelés moufles. La palette des couleurs est assez large dans ce mode de décoration qui reste moins coûteux que la technique du grand-feu. Le grand-feu quant à lui, consiste à appliquer une couleur sur la pièce dégourdi avant de recevoir sa couche d'émail. La pièce est ensuite cuite en même temps que son décor à 1400 °C, le décor est dit sous-émail. L'avantage de cette technique c'est de rendre les couleurs inaltérables, car protégées par l'émail. Cependant, contrairement au petit-feu, la palette de couleurs reste réduite puisque peu d'oxydes métalliques ne supportent les grosses températures.

Parenthèse technique fermée.



(fig. 37)



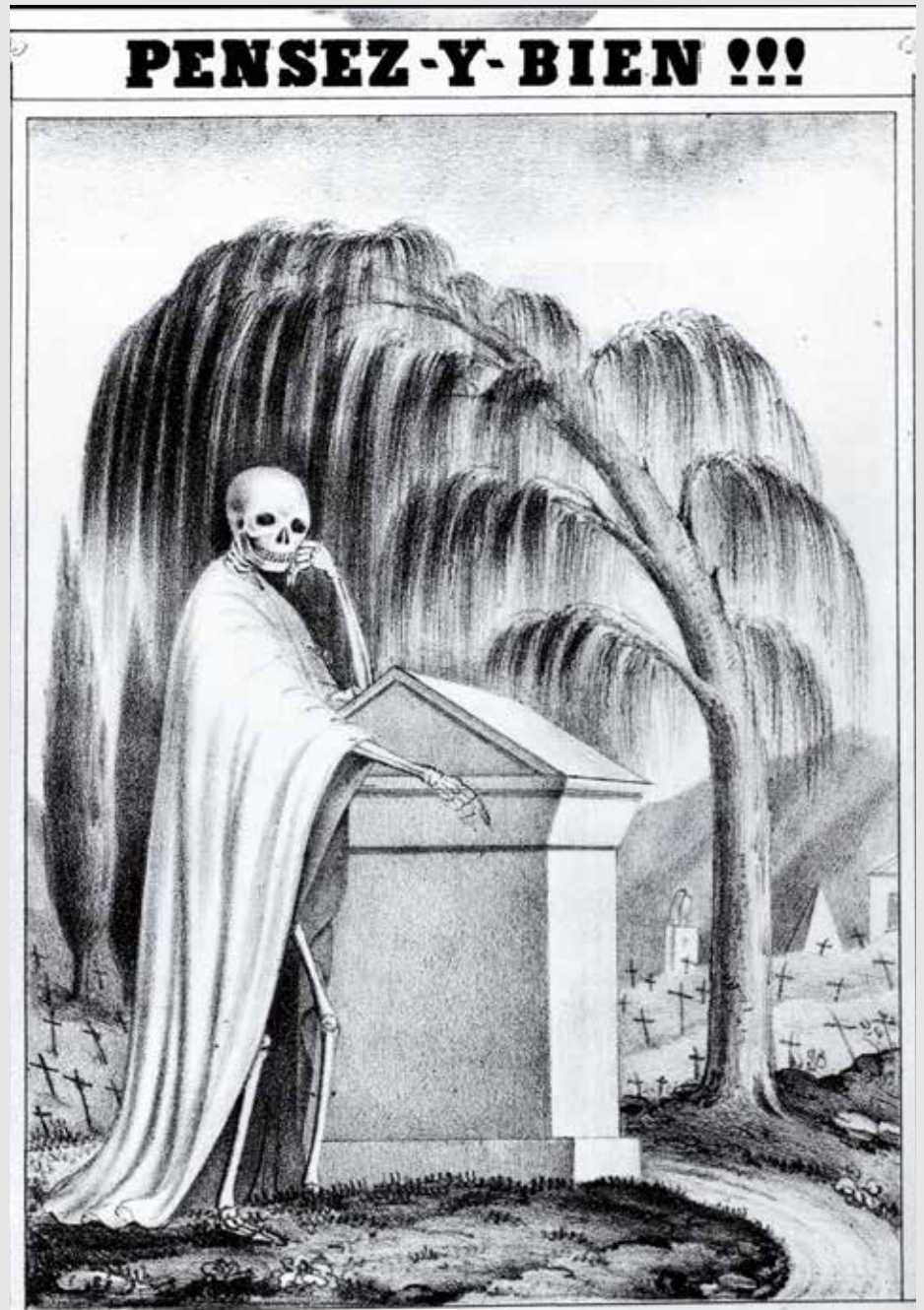
(fig. 38)



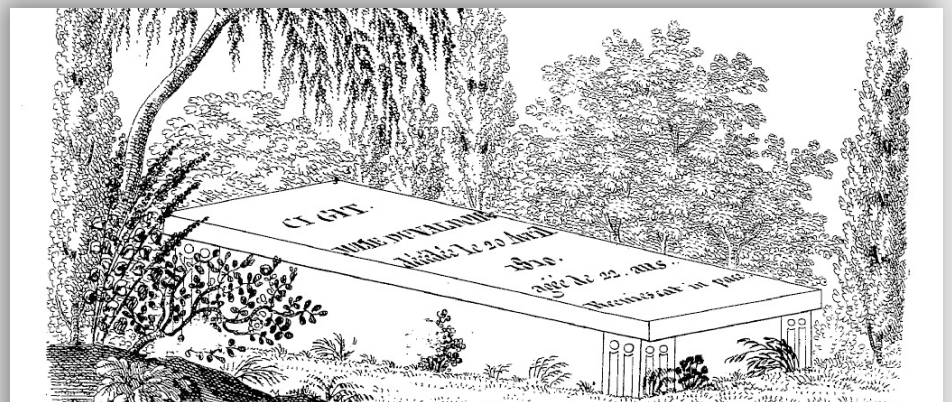
(fig. 39)



(fig. 40)



(fig. 41)



(fig. 36)

(fig. 42)

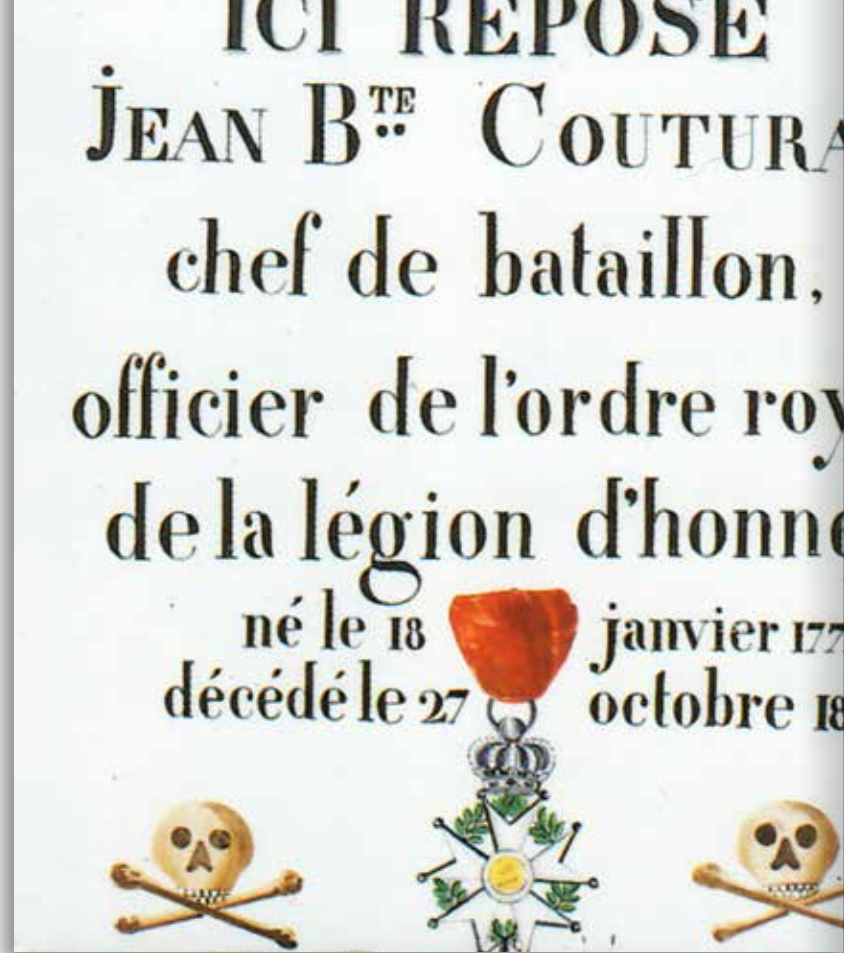


(fig. 43)



(fig. 44)

(fig. 45)



(fig. 46)



(fig. 47)

Revenons aux plaques funéraires, et plus particulièrement aux “graphistes” qui les conçoivent. Il est vrai que ce sujet est difficile à aborder, car la documentation écrite à ce propos est très limitée. En revanche, je dispose de nombreuses reproductions photographiques.

Décryptons ces images.

Si l'on regarde le corpus des plaques que j'ai choisi, on peut distinguer trois catégories. Les plaques modestes avec ou sans illustration. Ce sont souvent les plus anciennes de 1820-1840. Les plaques avec une illustration et un texte plus ou moins abondant datent de 1840-1870. Et enfin, ce que j'appelle les *affichettes*, beaucoup plus travaillées avec une riche variété typographique, celles-ci sont les plus récentes et datent de 1870-1910.

Pour la première génération de plaques : 1820-1840 (fig. 42, 45, 47), les *graphistes* n'avaient aucun modèle de référence et étaient les pionniers dans la création de ce type d'objet funéraire. La plupart du temps, le format de la plaque était carré ou rectangulaire pour faciliter la *mise en page* de l'inscription. Aucune plaque ne possède une dimension identique. Les réalisations étaient maladroitement, ils peignaient tous à main levée. Ils composaient leurs paragraphes directement sur la plaque vierge, sans croquis. Si l'on regarde en détail, les lettres sont souvent mal proportionnées et entrent parfois difficilement dans le cadre imposé, obligeant le peintre à abrégé les mots, voire même les prénoms! (fig. 47) Ou en écrasent les lettres dans la marge (fig. 40).

Mais cette maladresse, selon moi, contribue au charme des plaques et c'est pour cela que je les apprécie, chaque exemplaire étant unique. La pratique n'est qu'à son balbutiement, elles ne faisaient même pas partie de la chaîne de production

des usines. En réalité, elles étaient réalisées officieusement par les ouvriers entre deux projets.

Mais alors, s'ils étaient les premiers, de quoi se sont inspirés ces artisans pour créer ces plaques? Encore une fois, déterminer les origines des choix esthétiques est une tâche ardue. Ces plaques ont été conçues sur demande par des commanditaires aux origines diverses, empêchant ainsi toute généralisation de cette production. La présence de stéréotypes, les préférences pour certains motifs, typos et l'ambiguïté de certains symboles rendent complexes l'interprétation de cette iconographie funéraire.

Cependant, ce mémoire est une recherche, alors il est parfois nécessaire d'apporter un éclairage interprétatif. Il semble que pour beaucoup de cas, les choix ont été faits en s'inspirant des stèles voisines ou à partir de recueils d'épithames. Le premier ouvrage de ce genre concerne les cimetières parisiens et paraît en 1817. Quand on observe ces fameux recueils (fig. 36), les typographies de style didone étaient systématiquement utilisées.

Je me permets d'ouvrir à nouveau une parenthèse, cette fois-ci typographique. Il est indispensable pour ce sujet d'évoquer plus en détail les didones (fig. 46), style de caractères et famille typographique emblématique du 19^e siècle.

Créé par la famille de graveurs et imprimeurs français, les Didot, elle a largement été utilisée de 1810 jusqu'aux années 1850 et est fréquemment présente dans les documents réglementaires et une grande partie de la production éditoriale. Autour de la Révolution, la Garamond, une autre famille typographique qui était utilisée, devient le symbole de l'Ancien Régime.

Les didones profitent de ce rejet pour devenir comme le choix privilégié des imprimeries, symbolisant le renouveau, la modernité émergente et l'industrialisation. Caractérisée par une simplicité formelle dépourvue d'ornements, cette typo se distingue par son élégance et son raffinement. Les lettres, souvent hautes et étroites, confèrent un aspect épuré et sophistiqué. Un contraste marqué entre les pleins (traits épais) et les déliés (traits fins) renforce son esthétique distinctive. Les empattements (petite extension à la base du caractère), souvent très fins ou absents, contribuent à une apparence nette et contrastée qui facilite la lecture. Dotée de toutes ces caractéristiques et au vu de sa symbolique, il est facile de comprendre pourquoi cette typographie a également trouvé sa place dans les cimetières parisiens comme dans le Limousin!

Je fais encore place à de l'interprétation, mais au-delà de la typographie, ces premières plaques semblent elles aussi influencées par l'esthétique des imprimés de l'époque, notamment par les pages de titre des livres (fig. 57, 58). Également appelée page de couverture intérieure, c'est une composante essentielle du livre, tant sur le plan fonctionnel qu'esthétique. À ne pas confondre avec la page de garde, qui sert principalement à des fins esthétiques et protectrices. La page de garde peut également contenir des illustrations, des motifs ou simplement rester vierge. A mon sens, l'utilisation d'une page de titre peut se résumer en trois axes principaux : la fonction, le besoin et l'esthétique. Il est intéressant d'analyser cela afin de déterminer des points communs avec les plaques de porcelaine.

FONCTION

La fonction principale de la page de **titre** est l'identification de l'œuvre. On y retrouve le titre en bonne place avec un corps de texte souvent plus grand, permettant aux lecteur·ices d'accéder immédiatement au nom de l'ouvrage. Au 19^e siècle, les livres n'affichaient pas systématiquement le titre sur la couverture, principalement pour des raisons économiques et techniques liées à la rigidité de la reliure et à la complexité de l'impression.

Le titre est souvent suivi du **nom de l'auteur**, fournissant une information clé sur la paternité de l'ouvrage. Ces éléments sont complétés par d'autres informations comme le **sous-titre**, qui donne plus de détails sur le contenu ou le sujet du livre, ainsi que le nom de l'éditeur, accompagné de son logo, et enfin l'**année** de publication, situant le contexte temporel de l'œuvre. La plaque d'un défunt contient plus ou moins le même contenu avec une hiérarchie similaire.

Le titre correspond au nom et prénom du défunt. Le sous-titre peut s'identifier au petit paragraphe mentionnant son grade militaire, son corps de métier ou sa place dans la famille : ancien sous-officier de guerre, bon père, chef de bataillon, bon frère et tendre époux, etc. Enfin, l'année, qui tout naturellement, nous indique la date du décès.

«*Ici repose*

Josèphe Lebrun

Artisan en porcelaine

Bon époux, bon confrère

Décédé le 10 juin 1829»

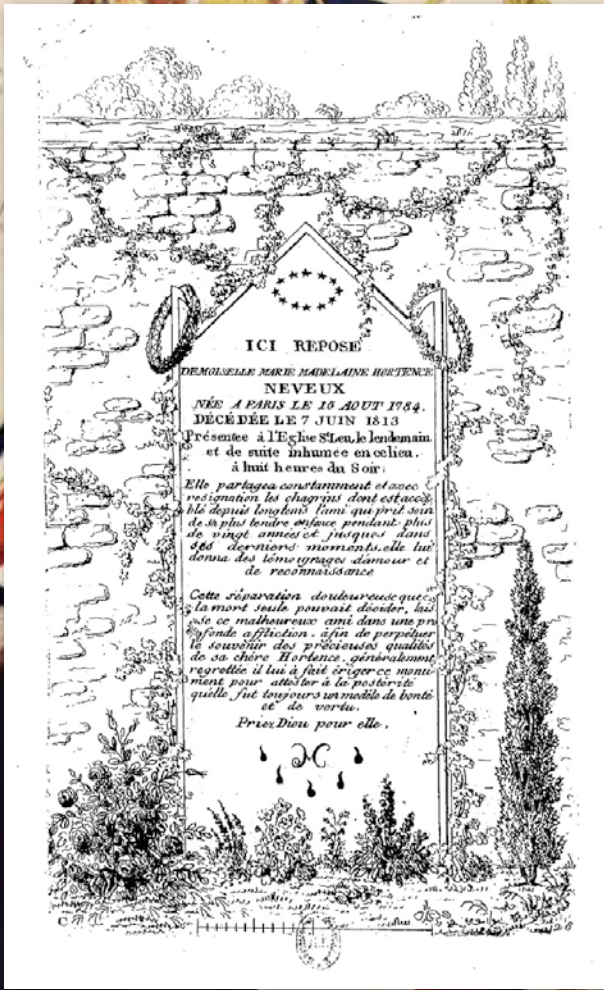
(fig. 48)



(fig. 49)



(fig. 50)



(fig. 36)

MIS TOIRE

DU

SIÈCLE

1789-1889

PEINTURE DE

MM. STEVENS & GERVEX

JARDIN DES TUILERIES

Ouvert tous les jours

ENTRÉE 1 Fr

(fig. 51)

BESOIN

Le second axe est le besoin. La page de titre comme la plaque apporte clarté et accessibilité, rendant l'information sur le livre ou le défunt facilement accessible dès le premier regard. Elle répond ainsi à un désir de clarté et d'organisation pour le lecteur.

ESTHÉTIQUE

Enfin, l'aspect esthétique joue un rôle crucial. La page de titre comme la plaque contribue à la première impression que le lecteur se fait du livre ou du défunt. Une page de titre ou une plaque bien conçue peut capter l'attention et donner envie de lire. Elles peuvent également faire preuve d'une certaine expression artistique, permettant à l'éditeur / artisan en porcelaine de montrer sa créativité – je pense notamment aux vignettes* utilisées pour clore les paragraphes (fig. 57, 58). Cela semble également le cas pour certaines des plaques, où des illustrations telles que des têtes de mort (fig. 45, 50) ou des larmes (fig. 42, 50, 56) viennent conclure les textes. On peut aussi citer les plaques les plus récentes, richement décorées par les peintres qui laissaient libre cours à leur créativité (fig. 52, 53, 54).

En somme, il est évident que la page de titre et la plaque funéraire partagent plusieurs similitudes fonctionnelles et esthétiques. Toutes deux jouent un rôle crucial dans l'identification et la présentation des informations essentielles dès le premier regard. Elles sont clarté et organisation, tout en offrant une première impression visuelle significative. Éditeurs comme artisans en porcelaine pratiquent la mise en page.

Montons d'une génération pour passer aux années 1840-1870 (fig. 44, 49, 56, 59). A cette époque, les premiers modèles de plaque funéraire continuent d'être produits pour les plus petites bourses.

Or, l'illustration commence à se propager. Et les simples ornements de fin de paragraphe disparaissent au profit de petites saynètes à thématiques religieuses ou mortuaires. Des sortes de "micro-peintures" accompagnent l'épithaphe. D'ailleurs beaucoup d'entre elles sont des copies de peintures religieuses et de gravures d'ouvrages (fig. 48, 49).

Durant cette période, les ouvriers gagnent en dextérité et les plaques deviennent de plus en plus uniques. Les formats sont variés, les illustrations diverses et d'autres styles de typographie font leur apparition tel que les cursives (fig. 59). Bien que les didones soient toujours employés en grande majorité on garde cette esthétique de page de titre héritée des premières plaques. Cependant, pour les plaques les plus anciennes de cette génération, j'ai l'impression que l'esthétique de la publicité, émergente à cette époque, commence à s'infiltrer dans les plaques de porcelaine.

Et c'est justement ce qui se produit pour la troisième et dernière génération : 1870-1910 (fig. 52, 53, 54). La publicité s'est clairement implantée dans le quotidien et son influence esthétique sur les ouvriers est inévitable. Les modes d'expression typographiques adoptés par les affichistes de l'époque (fig. 51, 55) se retrouvent transplantés dans les cimetières du Limousin.

Je trouve ce parallèle avec la publicité plutôt amusant. Avec un encadrement restreint ou un certain nombre d'informations doit apparaître de manière concise, alléchante et

visible de tous, j'ai la sensation d'avoir à faire à des affiches publicitaires. Les proches désirent communiquer. Ils "réclament" la reconnaissance des passants: « Prier pour lui », « Prier pour elle » (fig. 38, 44).

Les didones sont peu à peu tombées en désuétude. Démodées, elles rappellent l'ancien régime, comme l'a pu être la Garamond peu de temps avant. Un sentiment de stéréotypie des thèmes, des motifs et des lettrages s'installe. Cette sensation est davantage accentuée dans les années 1880, suite à l'introduction de la décoration par chromolithographie, sorte de décalcomanie qui propage la reproduction en série, en créant des formes récurrentes et systématiques. Heureusement, l'utilisation n'en reste pas exclusive. À l'inverse de ce qui se produit dans la porcelaine d'usage, l'art funéraire tente de résister encore à la banalisation industrielle.

Malgré cela, le massacre de la Première Guerre mondiale fut le coup fatal. L'art de la plaque funéraire en porcelaine de Limoges vit ses derniers instants d'originalité. L'objet est désormais produit en série pour répondre à un besoin urgent.

Au cours du 20^e siècle, l'industrie porcelainière du Limousin s'effondre, emportant les plaques avec elle. La banalisation de nos cimetières contemporains n'aide pas non plus... Aujourd'hui tout est identique, produit en série. La céramique a quasiment disparu de nos cimetières. Seul un modèle de plaques disponible un peu partout résiste. Elles n'ont rien avoir avec celle du Limousin, hormis ironiquement, leurs amours commune pour les livres... (fig. 60)

Avec du recul, je suis étonnée que les habitants de cette région aient confié le souvenir de leurs proches à une matière aussi fragile. Chaque cimetière encore existant, gardien de cette tradition, présente un triste spectacle. De nombreuses plaques de porcelaine sont fissurées, cassées, descellées, voire volées (fig. 39), ou dont les couleurs ont été effacées par l'eau et le soleil... La matière à beau être durable, elle n'en est pas moins indestructible face au temps

Pourtant, à travers cette expression artistique, les Limousins du 19^e siècle ont su exprimer leurs idéaux et leurs croyances avec une remarquable liberté créative. Ces plaques attestent d'un attachement profond des habitants de la région à la porcelaine, véritable miroir des mentalités, nous appelant aujourd'hui à préserver ce précieux patrimoine.

En tant que matière naturelle et durable, la céramique apporte une authenticité, une matérialité et une pérennité à leurs créations graphiques. Ces plaques funéraires en porcelaine sont bien plus que de simples artefacts. Elles sont des témoins silencieux d'une époque révolue, mais elles continuent de communiquer avec leur public de manière sensorielle, invitant les visiteurs à s'immerger dans une lecture offrant histoire et symbolisme.

MICOT
 EPOUX DE MARGUERITE
DURIEUX
 DECEDÉ LE 9 AVRIL 1883 A L'AGE DE 35 ANS
 TOI REPOSE, LE MEILLEUR DES PERES, LE FILS, TENDRE DES EPOUX,
 AMI DE LA VERTU, SOUTIEN DES MALHEUREUX,
 A CETTE TOMBE ESPERONS RETROUVER TOUJOURS VOTRE AMI

(fig. 52)

(fig. 53)



ICI REPOSENT
MARCELLE LAFARGE
MARCIÈRE
 LE 19 AVRIL 1887.

(fig. 54)

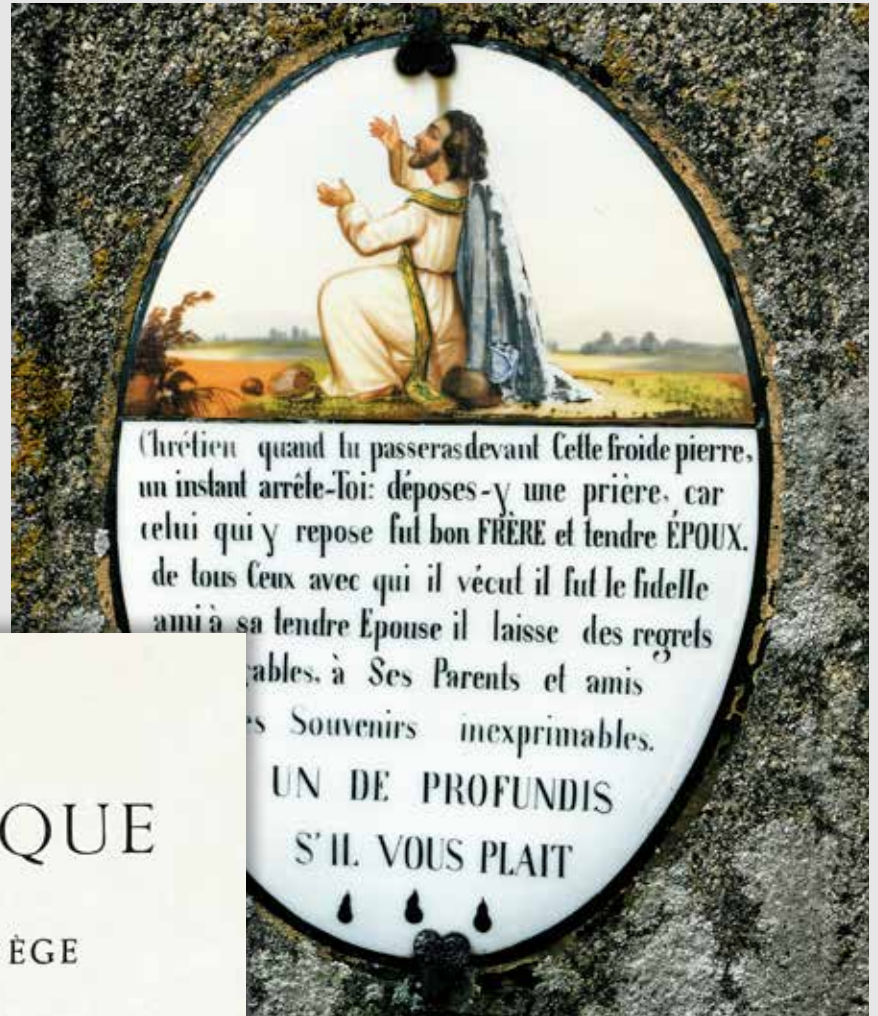
MAISON DE LA MARIAGE
 TENUE PAR **M^{me} GOBY** SAGE-FEMME DE 1^{re} CLASSE
 ATTACHÉE A L'HÔTEL DIEU,
 MEMBRE DIPLOMÉE DE L'UNION DES FEMMES DE FRANCE ETC.

Reçoit des Pensionnaires



(fig. 55)

(fig. 56)



LA -

CÉRAMIQUE

AU


PAYS DE LIÈGE

ÉTUDE RÉTROSPECTIVE

PAR

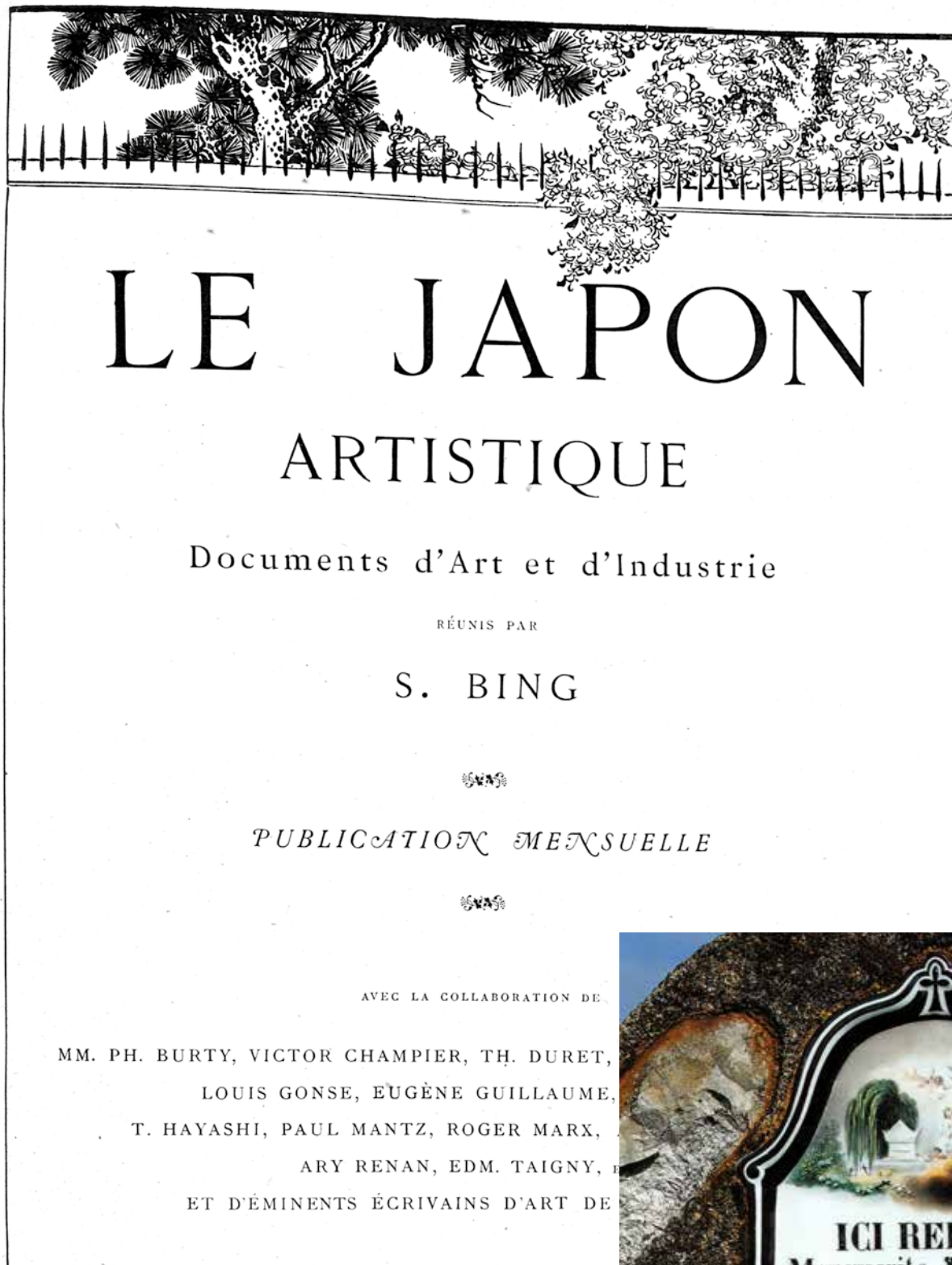
Florent PHOLIEN

MEMBRE EFFICACE DE L'INSTITUT ARCHÉOLOGIQUE LIÉGEOIS
 ADHÉRENT DE " LA VIEillesse AU PAYS DE LIÈGE "

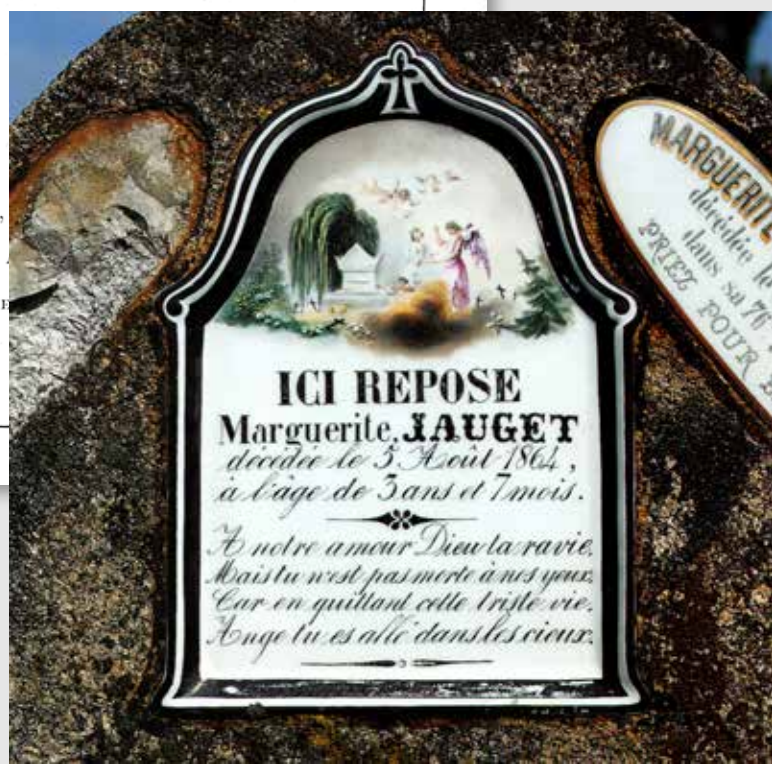


AUG. BÉNARD, IMPRIMEUR-ÉDITEUR
 LIÈGE

(fig. 57)



(fig. 59)





(fig. 60)

(fig. 60)



(fig. 60)



(fig. 60)



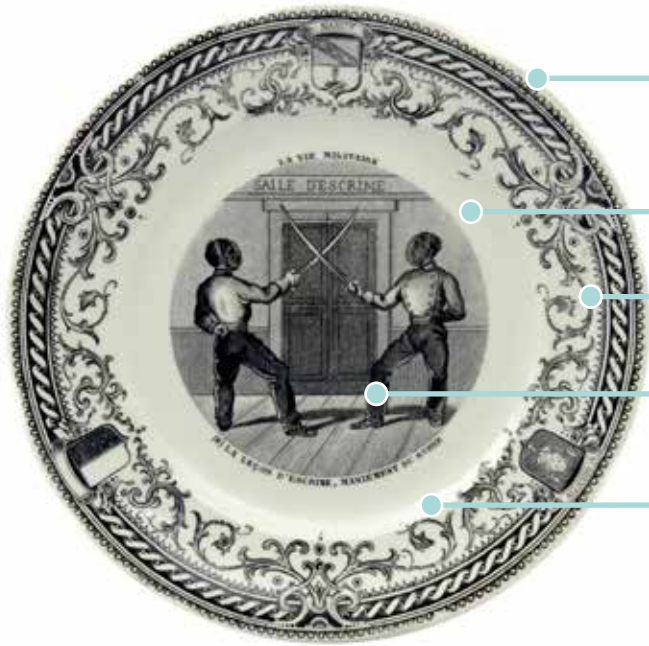
(fig.60)



(fig.60)



(fig.60)



BORD

BASSIN

AILE

VIGNETTE

MARLI

(fig. 62)

& VITRY-LE-FRANÇOIS
 PARIS (X^e) Rôd. Com. Paris 13.370
 e-et-Loire). Télégr. : FAYENCERIES. Tél. : N° 7

(fig. 61)



175 Dessous de plat pieds fatence



176 Dessous de plat fr "Bambou"



177 Dessous de thèière rond



178 Carreau à pieds a chanfrein

PLAQUES A SERVIR



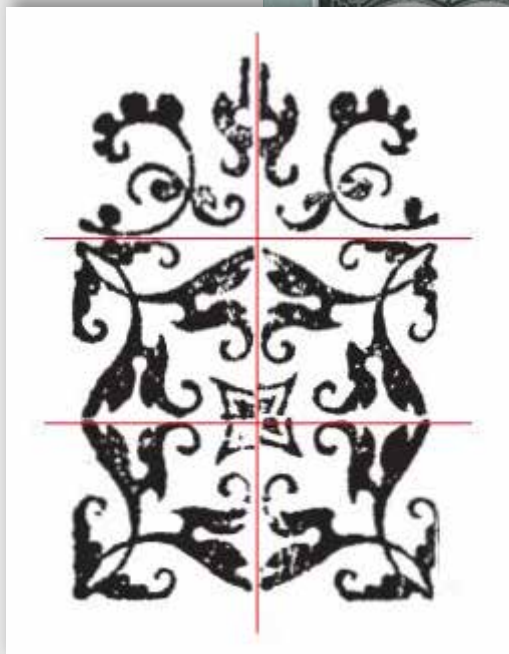
180 Rectangulaire



181 Ovale



182 Ronde (disque)



(fig. 63)



LES ASSIETTES IMPRIMÉES DE SARREGUEMINES

L'assiette, élément fondamental de l'art de la table, est bien plus qu'un simple support pour les aliments. Symbole de convivialité et de raffinement, elle reflète les traditions culinaires et les coutumes culturelles de chaque société. Depuis les premières poteries façonnées par nos ancêtres jusqu'aux créations contemporaines, elle a su conjuguer fonctionnalité et esthétique. Bien que sa forme semble simplissime, elle n'en est pas moins technique et dispose de son propre vocabulaire (voir schéma ^(fig. 61)).

À Sarreguemines, l'assiette est emblématique. Mais avant de vous en parler plus en détail, je me permets d'introduire brièvement cette manufacture.

La Faïencerie de Sarreguemines, située en région Moselle, est une institution de l'industrie céramique française. Fondée en 1790 par Nicolas-Henri Jacobi et Augustin Fabry, elle a rapidement acquis une réputation pour la qualité et l'originalité de ses produits grâce à l'un de ses associés : Paul Utzschneider. Au cours du 19^e siècle, sous la direction de ce dernier, puis de la famille de Geiger – ses descendants – la manufacture connaît une expansion significative, devenant l'un des principaux producteurs de

faïence en Europe. Célèbre pour ses assiettes richement décorées, ses objets d'art et ses pièces utilitaires, la Faïencerie de Sarreguemines allie innovation technique et savoir-faire artisanal.

Aujourd'hui, elle est reconnue non seulement pour sa contribution au patrimoine industriel et artistique, mais aussi pour son rôle dans la démocratisation de l'art au quotidien, rendant l'art et le raffinement accessibles à un large public. Son héritage perdure à travers ses musées de la Faïence et les pièces conservées par les amateurs d'art et les collectionneurs.

Éditer la faïence : le transfert d'impression.

Le terme *éditer* peut sembler inhabituel pour de la céramique, car il est généralement associé à des contenus textuels comme la presse ou la littérature. Toutefois, dans le contexte du design et de la fabrication, éditer peut signifier la conception, la production et la mise sur le marché d'un objet. La production de masse de la Faïencerie de Sarreguemines en est un parfait exemple, où le processus d'édition de la vaisselle rappelle le monde de la publication, avec son rythme soutenu et sa réactivité à l'actualité (fig. 68), presque journalistique.

Sarreguemines a su se démarquer en étant à la pointe de la technologie, notamment avec la démocratisation de l'impression en transfert. Cette technique, qui consiste à transférer une image d'un support à un autre, a révolutionné la céramique, rendant la production plus efficace et les décors plus détaillés et fidèles. Initialement, le transfert se faisait à partir de plaques de cuivre dans les années 1825-1830 (fig. 64 a), puis avec des pierres lithographiques à la fin du 19^e siècle (fig. 79), et enfin par sérigraphie à partir de 1965 (fig. 77).

La faïencerie a exploité cette technique pour produire plus de 300 séries d'assiettes, représentant plus de 4 000 vignettes. Ces assiettes abordaient une variété inépuisable de thèmes : paysages, monuments, scènes historiques, animaux, humour, satire sociale, etc. Cette diversité thématique visait à plaire à un public large.

Avec ce lien : <https://www.sarreguemines-museum.fr/fr/classification-des-ailes>, vous trouverez la base de donnée participative sur les assiettes décoratives de la Faïencerie, dont j'ai participé à la création avec Stéphanie Korn, la régisseuse des collections des musées.

La production de masse, rendue possible par l'impression sur céramique, a non seulement réduit les coûts, mais a aussi permis une diffusion rapide et large, similaire à celle des journaux et des livres. Comme l'imprimerie de Gutenberg a révolutionné la diffusion des idées, l'impression sur céramique a transformé la faïence en un support de diffusion visuelle, rendant l'art et la culture accessibles à un plus grand nombre. À mon sens, cette approche a marqué une révolution dans la céramique industrielle en alignant son rythme de production et sa stratégie de diffusion sur les principes du design éditorial et du journalisme.

“Un média de faïence” * la prolifération des images.

Les assiettes sont généralement décorées en leur centre d'une image circulaire d'un diamètre d'environ dix centimètres. Dans la majorité des cas, il s'agit d'assiettes à dessert. Elles sont produites par séries de 12 qui traitent du même sujet. À Sarreguemines, durant les premières années, seul le bassin de l'assiette est décoré (Fig. 64 a).

** titre emprunté au colloque de recherche, publié par la Sorbonne en 2012.*

Les décors s'enrichissent dans les années 1840, avec l'ajout de frises stylisées sur les ailes (Fig.64 b). À la fin du siècle, l'assiette *lentille* (Fig.64 c) apparaît : elles n'ont plus d'aile et la vignette occupe l'ensemble de l'espace. On parle alors de décor couvrant.

Les manufactures ont deux façons de se fournir en illustrations. Premièrement, elles ont la chance de disposer au sein de l'entreprise d'un graveur exécutant, très souvent inconnu, qui suit les goûts du public via le représentant de commerce.

Deuxième possibilité, elles s'adressent à des ateliers de graveurs, eux aussi, généralement oubliés par l'histoire, qui vendent leurs décors aux manufactures. Les modèles pouvaient être vendus à plusieurs usines, c'est pourquoi on peut parfois retrouver les mêmes vignettes à La Louvière (Belgique), Mettlach (Allemagne), Creil... qu'à Sarreguemines. C'est par exemple le cas de l'assiette "*Napoléon visitant les pestiférés de Jaffa*" d'après une gravure de H. Bellangé. La vignette existe à Septfontaines, Sarreguemines, Vaudrevange et Maestrich.

Ces ateliers de graveurs puisent l'inspiration dans les supports ayant déjà le statut de diffuseur d'image. Ce sont majoritairement les publications de l'époque : albums lithographiques d'artistes, journaux illustrés, livres illustrés, etc. C'est pourquoi, la plupart du temps, ils ne créent pas le dessin de bout en bout ; en vérité, ils recopient des gravures existantes et les adaptent au format circulaire du bassin de l'assiette. Quelques noms de graveurs connus à l'époque, ont travaillé avec la faïencerie pour produire des vignettes originales. C'est le cas de Philippe Müller (qui travaillait surtout pour Villeroy & Boch, période complexe pendant la Seconde Guerre mondiale ou la faïencerie de Sarreguemines a été mise sous séquestre et racheté par celle-ci. À la libération, la vente a été jugée illégale et annulée), la famille Mouzin, Victor Copeland (pour ces deux là, nous ne

savons pas s'ils y ont travaillé ou si les gravures ont été achetées).

Voici deux exemples concrets d'influence de l'édition du 19^e sur le sujet des vignettes des assiettes à dessert de Sarreguemines :

La série intitulée "*Carnaval des Proverbes*" (Fig.80) comporte 12 vignettes. Sous chacune d'elles se trouve une légende où il est écrit : "*Extrait de L'Almanach Vermot*".

L'Almanach Vermot (Fig.67) est une publication annuelle française, créée en 1886 par Joseph Vermot. Cet almanach est célèbre pour son mélange unique d'informations pratiques, de faits historiques, de calendriers agricoles, de recettes culinaires, et surtout de blagues et d'anecdotes humoristiques. Chaque édition offre un aperçu de la culture populaire française.

L'Almanach est devenu une tradition dans de nombreux foyers français, apprécié pour son caractère ludique et instructif et ses illustrations foisonnantes. Tous les grands graveurs de l'époque y publiaient des dessins, d'ailleurs, on y retrouve des noms d'artistes qui ont travaillé pour la manufacture. Comme dit précédemment on ne sait pas s'ils ont travaillé pour ou si la faïencerie a acheté le droit d'utiliser les vignettes. L'Almanach existe encore aujourd'hui et continue de publier son ouvrage chaque année.

La série intitulée "*Paul et Virginie*" (Fig.88) comporte 12 vignettes. Au-dessus de chacune d'elles se trouve une légende où il est écrit : "*Paul et Virginie*".

Pour cette série, on ne sait pas exactement si les vignettes sont directement tirées des livres ou si elles ont été créées spécialement en s'inspirant du texte.

“*Paul et Virginie*” (fig.69) est un roman populaire écrit par l’auteur français Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, publié en 1788. L’histoire se déroule sur l’île Maurice et raconte la vie de deux enfants, Paul et Virginie, qui grandissent ensemble dans un paradis naturel. Cependant, leur bonheur est menacé par les conventions sociales et les pressions extérieures. Le roman explore les thèmes de la nature, de l’amour, de l’innocence et de la critique des normes sociales, tout en offrant une réflexion sur la fragilité du bonheur humain. “*Paul et Virginie*” est un classique de la littérature populaire française, apprécié pour sa prose poétique et son message poignant sur la beauté et la tragédie de la vie.

Avec ces deux exemples, on se rend bien compte que l’édition de l’époque influence pleinement les sujets des assiettes de Sarreguemines.

L’assiette est un important support de diffusion pour l’image. Au même titre que les publications papier, elles permettent de transmettre des informations, des idées, des opinions ou du divertissement à un large public. Le colporteur (fig.82), avec ses assiettes, apporte les dernières nouvelles aux campagnes profondes, où l’alphabétisation est encore incomplète et les dialectes locaux sont très présents. Pas besoin de savoir lire quand les images parlent d’elles-mêmes.

Au sein du foyer, les propriétaires d’assiettes ont étonnamment plusieurs façons de les utiliser. La plus évidente, usuellement au cours des repas, on s’amuse à se dépêcher de finir son désert pour y découvrir le dessin. Rébus, chansons, scénettes humoristiques (fig.78), de quoi relancer la conversation à la fin du repas. Puis, traditionnellement, l’assiette est détournée comme un “tableau de faïence”.

Exposé aux yeux de tous, dans son plus beau vaisselier en chêne massif (fig.75, 89). Ce meuble trône au centre du salon ou de la salle à manger, là où l’on reçoit. En véritable support de communication, on y affiche fièrement ses opinions politiques (fig.73), ses centres d’intérêts (fig.74), ou encore ses croyances. (fig.76)

En parallèle de ce phénomène de mode, toute une réflexion se met alors en place au cours du 19^e siècle, au nom de *l’Art pour Tous*. Ce mouvement prône la démocratisation de l’art et son accessibilité à l’ensemble de la population. Initié en réaction à l’élitisme et à l’exclusivité de l’art académique traditionnel, il cherche à rendre l’art disponible et compréhensible pour les classes populaires.

Les artistes et les penseurs de ce mouvement croient que l’art doit jouer un rôle éducatif et moral, contribuant au bien-être de la société. Ils mettent en avant l’importance de l’art dans la vie quotidienne et cherchent à intégrer des éléments artistiques dans des objets usuels.

Ces actions permettent à un public plus large de découvrir et d’apprécier l’art, contribuant à son éducation esthétique et culturelle.

La céramique est idéale à cet égard.

Médium hygiénique, robuste et peu coûteux, elle fait intégralement partie du quotidien d’un foyer. Quand on voit la quantité d’objets et la diversité des décors que Sarreguemines propose dans ses catalogues de vente (fig.62, 70, 86), on se rend vite compte qu’aucune pièce n’est épargnée: salon, cuisine, salle de bain, etc.

L’image est partout, sur tout.



(a)

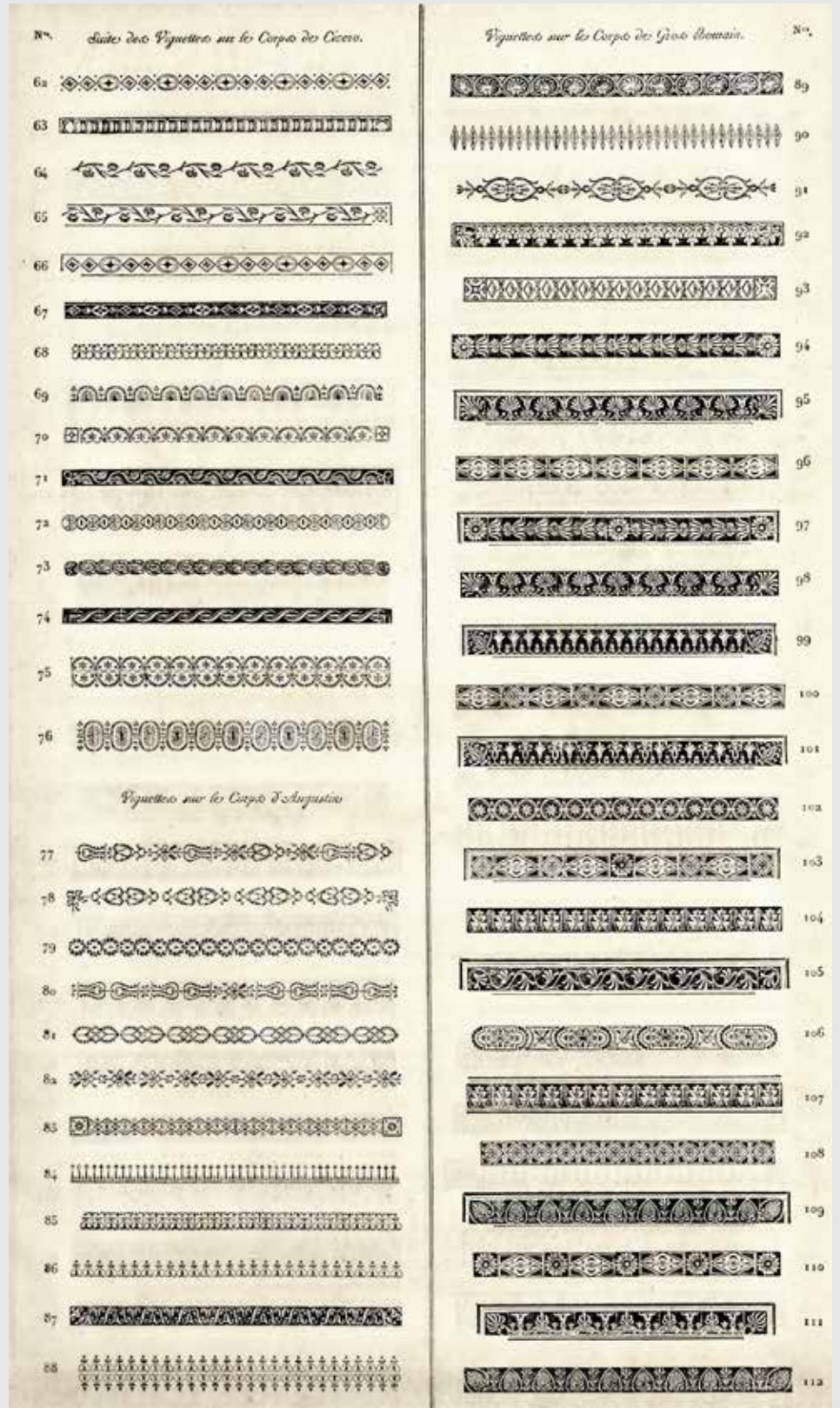


(b)



(c)

(fig. 64)

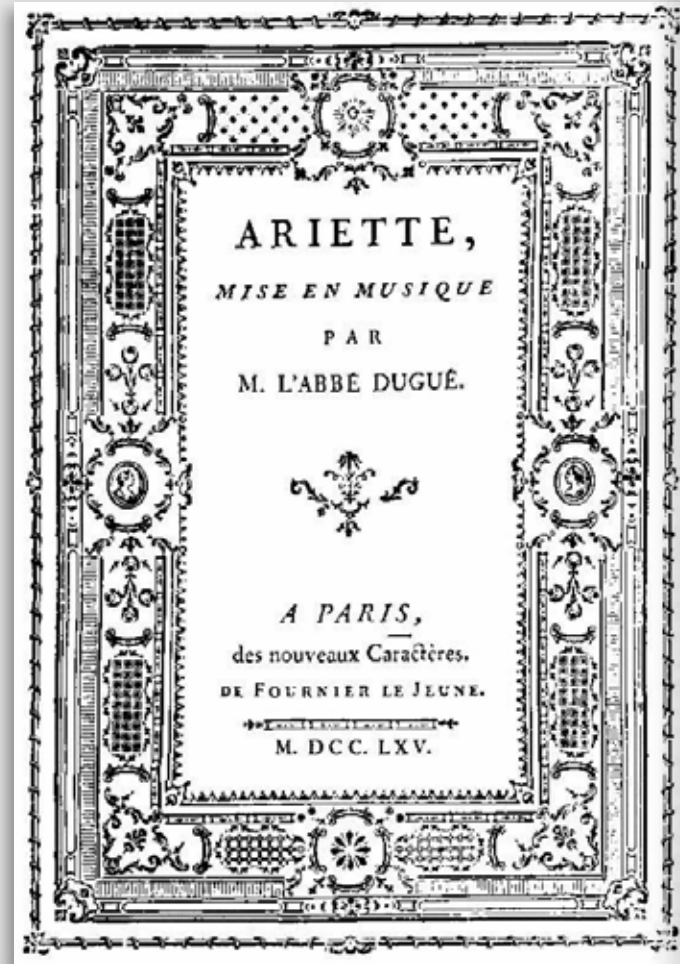


(fig. 65)



(fig.67)

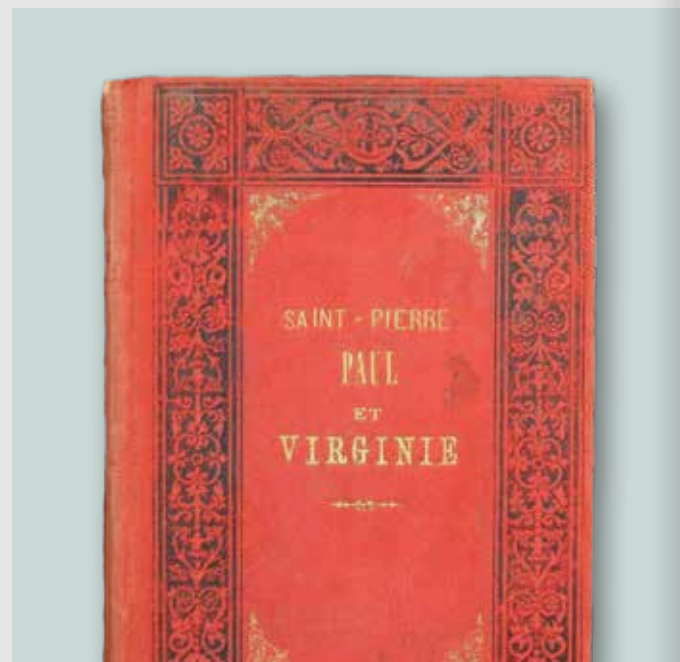
(fig.66)



(fig.68)



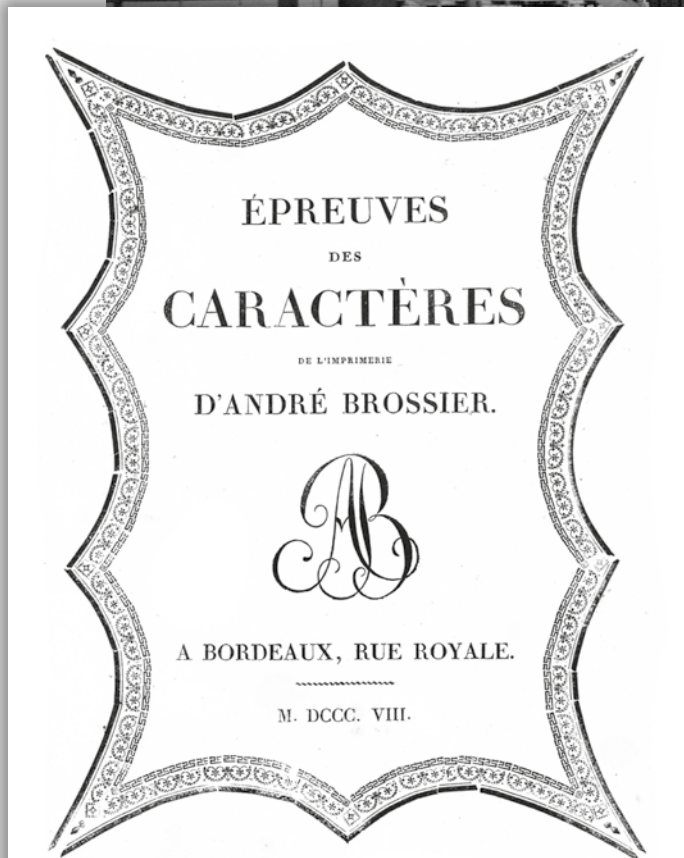
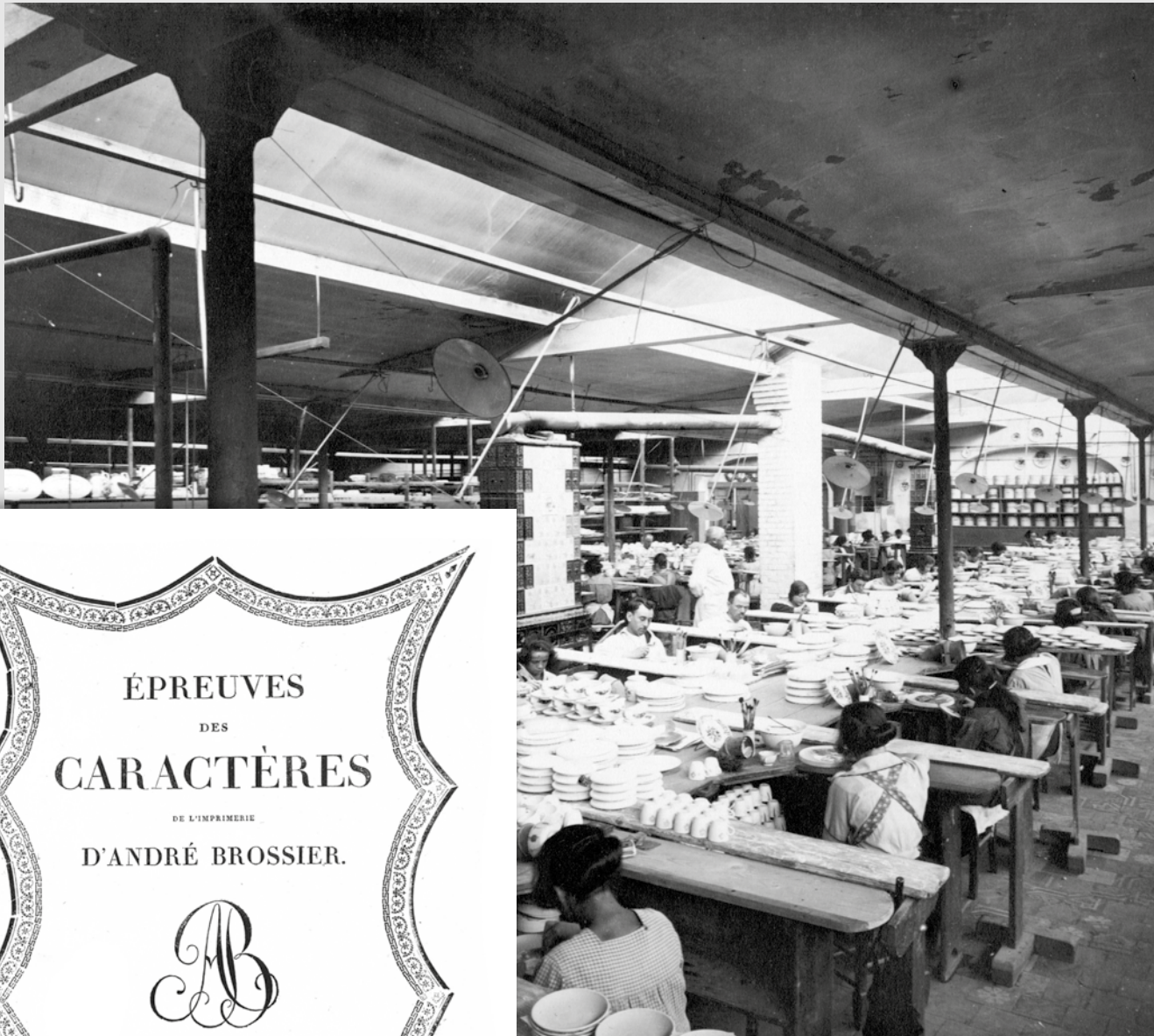
(fig.69)





(fig. 70)

(fig. 71)



(fig. 72)



(fig. 73)



(fig. 74)



(fig. 75)



(fig. 76)



(fig. 77)



(fig. 78)

(fig. 79)



(fig. 75)



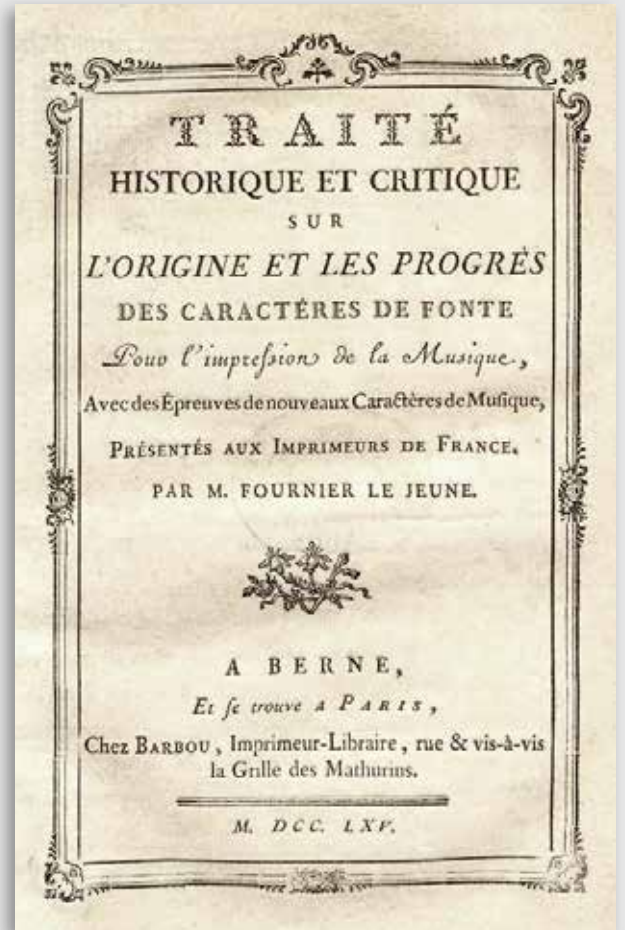
(fig. 80)



(fig. 81)



(fig. 82)



(fig. 83)



(fig. 84)



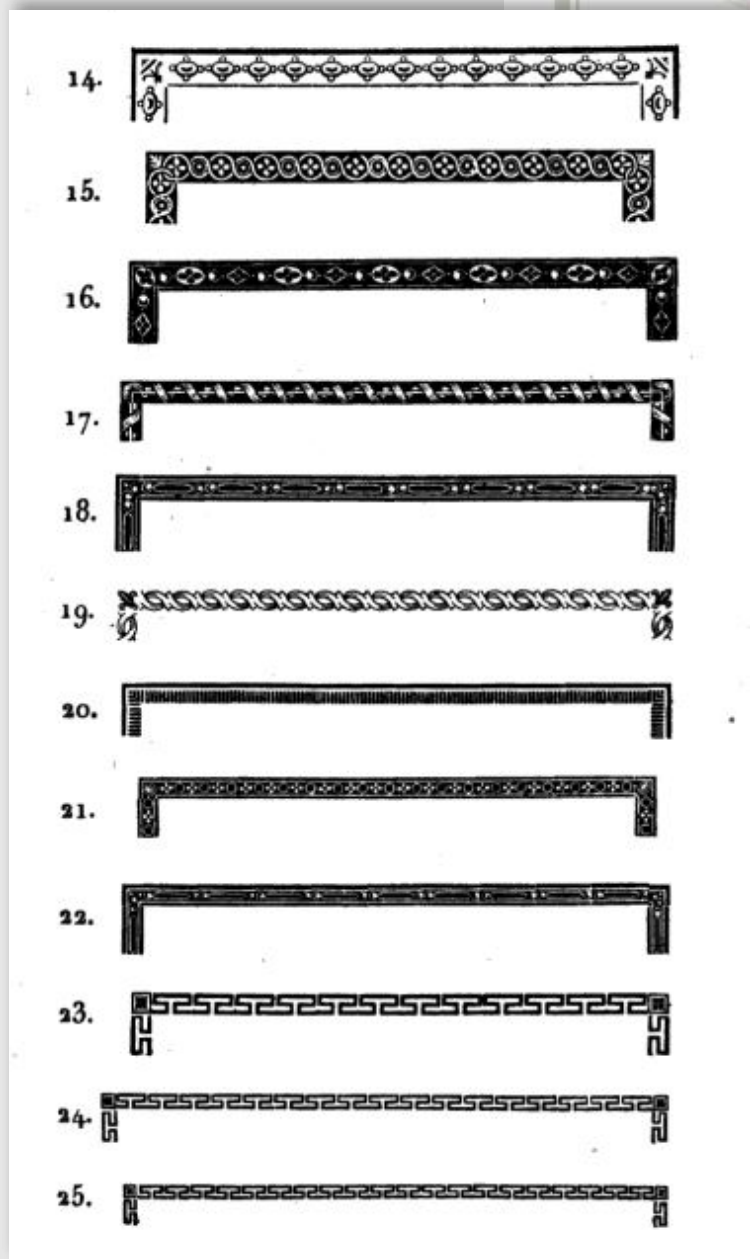
(fig. 85)

(fig. 86)

FAYENCERIES de SARREGUEMINES, DIGOIN & VITRY-LE-FRANCAIS
Siège Social et Service Commercial Central : 28, Rue de Paradis, PARIS (X^e) Rez. Com. PARIS
SARREGUEMINES (Moselle). Télégr. : FAYENCERIES. Tél. : N^o 7 DIGOIN (Saône-et-Loire). Télégr. : FAYENCERIES



ES DE TOILETTES DE SARREGUEMINES PLANCH



(fig. 87)

Les ailes des assiettes, une histoire de vignette.

L'origine des vignettes* remonte à l'époque des premiers ouvrages manuscrits, où elles servaient d'ornementation dans les enluminures. Avec l'avènement de l'imprimerie au 15^e siècle, ces illustrations manuscrites ont été remplacées par des gravures en bois et, plus tard, par des caractères mobiles en métal. Les vignettes typographiques, également appelées arabesques, bandeaux, cadres ou culs-de-lampe, jouaient un rôle crucial dans la structuration des livres en délimitant les chapitres et les paragraphes, et en ponctuant les lignes (fig. 65, 66, 72, 83, 87). Pour ce sujet, je vais me focaliser sur un type de vignette: les *polytypées*.

Une vignette polytypée (fig. 63) est une illustration ou un motif décoratif composé de plusieurs éléments typographiques assemblés pour former une image plus grande et complexe. (fig. 66) Ces éléments peuvent inclure des caractères, des ornements et des symboles. L'assemblage de ces divers composants permet de créer des motifs modulaires et variés. (fig. 72) Comme vous pouvez le voir dans les exemples que je vous expose, la vignette modulaire tend à s'exprimer majoritairement dans les pages de titre des livres. Ces mêmes pages que je vous présentais un chapitre avant. (p. 34 / fig. 57, 58)

Cette fois-ci, je ne vais pas comparer les pages de titres avec les plaques funéraires, mais à l'assiette imprimée de Sarreguemines, pour tenter de déterminer si ces vignettes ont été une source d'inspiration pour les ailes décoratives.

Pour rappel, l'aile est tout aussi importante que les vignettes des bassins. D'ailleurs, il est intéressant de noter que c'est le même vocabulaire en typographie et en céramique. Bref, l'aile joue un rôle crucial dans la diffusion des décors à la mode et des goûts en matière d'ornement. Il ne faut pas oublier que lorsque les assiettes sont utilisées, seules les ailes restent visibles une fois le repas servi.

Plusieurs points d'accroche m'ont orienté vers cette analyse. Premièrement, la technique d'impression, notamment le système de frises ornementales fragmentées pour s'adapter à différentes formes géométriques (fig. 81, 87), qu'il s'agisse du carré de la page ou du rond de l'assiette. D'ailleurs, on peut voir sur certaines assiettes que ces fameux décors divisés pouvaient être parfois délicats à raccorder pour les ouvriers (fig. 84). Deuxièmement, le support des décors. Le papier comme la pâte de faïence sont blancs, offrant un contraste parfait avec des dessins fins, majoritairement noirs. Enfin, une intuition: je trouve simplement que l'aspect des décors de la vignette typographique ressemble aux ornements des assiettes.

Mais est-ce vraiment le cas ?

Pour tenter de répondre à cette question, j'ai comparé une dizaine d'épreuves de caractères typographiques du début du 19^e siècle avec l'ensemble des collections d'assiettes du musée de Sarreguemines. J'ai tenté de trouver des dessins similaires, voire identiques. Malheureusement, ces recherches n'ont pas été concluantes.

Je n'ai même pas réussi à rassembler 10 exemples ^(fig. 90, 91, 92, 93, 94, 95). Pour être honnête, je m'attendais à bien plus... Toutefois, en parcourant les pages de ces spécimens, j'ai collecté un certain nombre de vignettes à formes circulaires. Ce genre de vignette typographique était utilisé comme médaillon pour inscrire les informations souhaitées. À ce moment-là, j'avais vraiment l'impression d'être face à des assiettes... ^(fig. 96)

Bien que les preuves directes de l'influence des vignettes typographiques sur les décors des assiettes restent limitées, l'exploration de cette connexion offre un aperçu des parallèles entre ces deux formes d'art. La céramique et l'édition, tous deux produits de la révolution industrielle, partagent une histoire commune d'évolution et de diffusion des tendances. En fin de compte, cette analogie enrichit ma compréhension de la manière dont les motifs et les techniques de décoration ont circulé et influencé divers supports, de la page imprimée à la table dressée

L'assiette imprimée est étroitement liée au monde de l'édition, tant par son fond que par sa forme. Comme évoqué dans l'introduction de ce mémoire, les deux sont ancrés dans la révolution industrielle, produits en usines, et ont évolué à la même époque. À cette période, les mœurs et les tendances se diffusent rapidement à travers tous les supports de la vie quotidienne. L'augmentation du pouvoir d'achat permet aux gens de posséder davantage d'objets et de se consacrer à des loisirs tels que la lecture ou la réception de convives, où l'art de la table peut s'exprimer pleinement.

La céramique joue un rôle important dans la diffusion de l'information, confirmant qu'elle est un support supplémentaire à la propagation des idées et des images. L'assiette, liée au quotidien, offre un niveau supplémentaire d'infiltration visuelle et culturelle.

Elle s'introduit dans des aspects fonctionnels de la vie quotidienne, atteignant une dimension que l'édition seule ne pourra jamais atteindre.



(fig. 88)

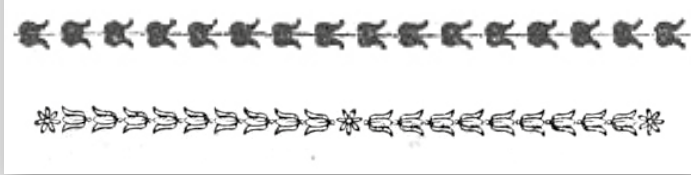
(fig. 67)



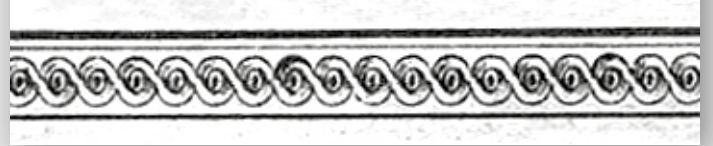
(fig. 89)



(fig. 90)



(fig. 91)



(fig. 92)



(fig. 93)

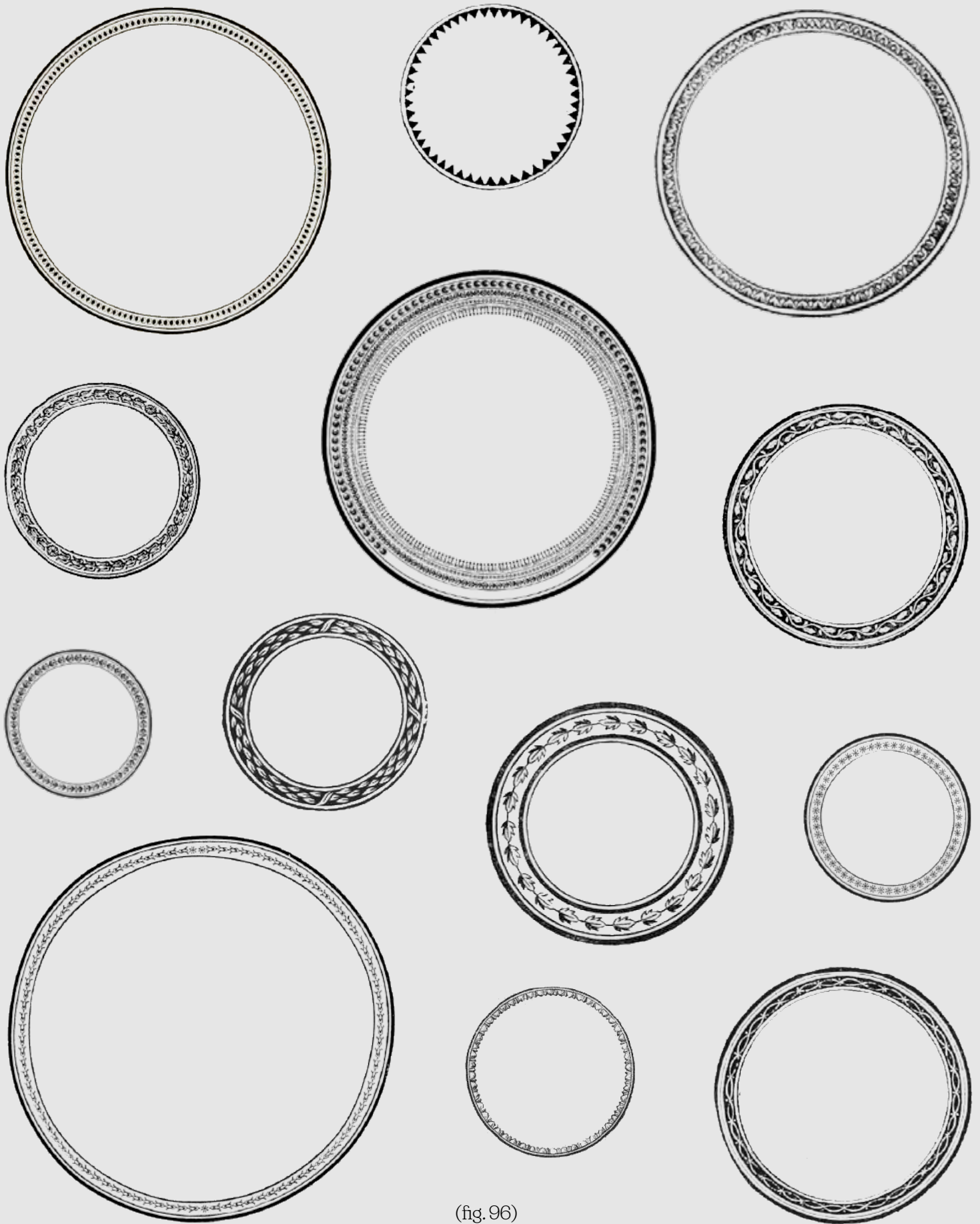


(fig. 94)



(fig. 95)





(fig. 96)

La céramique, support de communication

Les Cendriers Publicitaires

(fig. 97)



(fig. 98)



(fig. 99)



(fig.100)



(fig.101)



(fig.103)



(fig.104)



(fig.105)



(fig.106)



(fig.107)



(fig.108)



(fig.109)



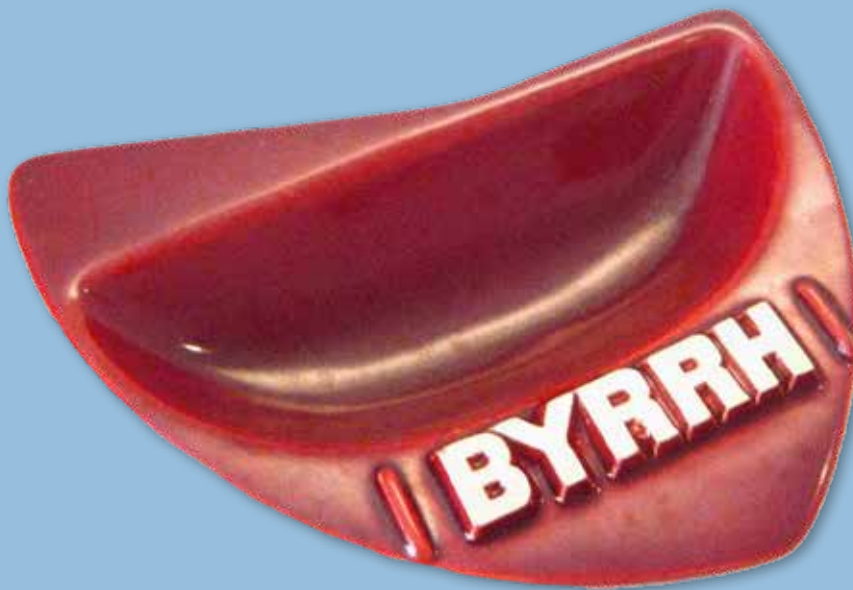
(fig. 110)



(fig. 111)



(fig. 112)



(fig. 113)



(fig. 114)



(fig. 115)

BOOK FAIR CLAY FAIR

La céramique a fait un retour en force dans le monde du design et de l'art depuis le début des années 2010. Ce renouveau s'explique par plusieurs facteurs. D'une part, le mouvement vers une consommation plus durable et respectueuse de l'environnement incite de nombreuses personnes à rechercher des objets artisanaux, que les produits de masse.

D'autre part, il existe un désir croissant d'authenticité et de personnalisation, marquant une lassitude générale face aux produits standardisés comme ceux d'Ikea. Désormais, on achète à Emmaüs de jolies tasses à café, sans craindre un service dépareillé. Enfin, pour moi, les réseaux sociaux jouent un rôle clé en mettant en lumière cette discipline. Instagram, Facebook, et Pinterest diffusent massivement des vidéos de potier·ères filmé·es en plein travail. C'est "satisfaisant", "détendant", et nous adorons les regarder...

Pour les designer·euses et artistes contemporain·es, la céramique incarne une expression de l'évolution sociale, du goût et des usages. Elle est devenue une réponse au besoin croissant de contact avec la matière, dans un monde dominé par l'image numérique et qui tend à oublier la nature. Ce phénomène est bien décrit dans les textes introductifs du catalogue de l'exposition "Les Flammes, l'âge de la Céramique" au Musée d'Art Moderne de Paris en 2022. La commissaire Anne Dressen y souligne l'importance de la céramique en

tant que médium artistique, malgré les jugements discriminants qui lui ont longtemps été associés :

« Pour beaucoup, et pour la majorité des historien·nes de l'art et des conservateur·trices, elle a longtemps été perçue comme trop utilitaire, trop technique, mais aussi trop terre-à-terre, trop accessible, trop naturelle (et donc trop paysanne, romantique), pas assez conceptuelle pour certain·es, trop féminine pour d'autres, pré-moderne et donc non contemporaine pour la plupart. Autant de jugements orientés et discriminants qui nous invitent à en questionner les fondements mêmes. »

Les Book Fairs, ces salons dédiés à la promotion et à la vente de livres, sont devenus des espaces intéressants pour cette rencontre entre céramique et édition.

À l'origine, ces foires attirent éditeur·trices, ateur·trices, et libraires, offrant une plateforme pour découvrir de nouvelles publications, rencontrer des créateur·trices, assister à des conférences et participer à des ateliers. Elles peuvent être spécialisées, couvrant des genres ou des niches spécifiques, ou plus généralistes, et se déroulent généralement sur plusieurs jours. Ce sont des lieux de rencontre pour les professionnel·les du livre, mais aussi pour le grand public, favorisant les échanges autour de la littérature et de l'édition.

Pour cette partie, je ne parlerai pas de tous les salons du livre en France, mais d'un type bien précis: celui de la sphère indépendante, majoritairement parisienne.

Ces salons regroupent beaucoup de jeunes auteur·trices et maisons d'édition qui promeuvent la bande dessinée indépendante et le graphisme contemporain. Je fais ici référence à Fanzine Festival, Formulabula, Saint-Germain des Prints (fig.119), Offprint, etc. (fig.115, 117)

En fréquentant ces événements, j'ai remarqué depuis quelques années l'apparition croissante de stands de céramique. Cela me semble une conséquence logique des raisons évoquées plus haut. Cependant, cette collaboration n'est pas encore directe ; j'entends par là une véritable collaboration entre design éditorial et céramique, comme certains ouvrages de référence que je vous ai cités dans les toutes premières pages de ce mémoire (fig.1, 4, 6, 8, 17, 18). Pour l'instant, céramique et édition sont "colocataires" de stands.

La plupart du temps, ce sont des auteur·trices ayant une pratique illustrative qui déclinent leur art sur des objets (fig.121) utilitaires tels que des tasses, bols ou vases. Bien que cela soit très intéressant, ce n'est pas vraiment le sujet ici.

L'apparition de la céramique sur les stands des salons du livre indépendant s'explique également, à mon sens, par la convergence des publics. Les consommateur·trices de micro-édition ou de publications indépendantes sont souvent des personnes sensibles à l'artisanat et à la création artistique. Ce même type de clientèle se retrouve chez les céramistes et potier·ères lors des marchés. Leurs achats s'inscrivent dans une démarche

de consommation alternative, valorisant le lien humain et l'authenticité des produits. Le public des *Book Fairs*, habitué à soutenir les créatif·ves indépendant·es, est donc naturellement enclin à apprécier et acquérir des objets en céramique exposés lors de ces événements.

Cette affinité entre le milieu éditorial indépendant et celui de la céramique ne se limite pas à une simple convergence de public. Elle trouve ses racines dans des similitudes profondes entre les deux univers, tant sur le plan économique que social. L'édition indépendante et la céramique sont deux pratiques de niche reposant souvent sur des modèles économiques précaires, où la survie et le succès dépendent moins de la rentabilité immédiate que de la persévérance et des réseaux de solidarité. Cependant, en termes de coûts de production, il existe des différences notables. (Je vais ici rester volontairement généraliste pour exprimer mes idées. Je suis bien conscient qu'il peut y avoir de grandes variations en termes de production, de coût, de tirage, de nombre de pages, etc., entre, par exemple, un fanzine et un catalogue d'exposition. Même au sein de la sphère des micro-éditeurs, les méthodes de production peuvent varier considérablement d'une édition à l'autre, selon qu'on choisisse d'imprimer soi-même ou de passer par un imprimeur, ou encore d'opter pour une reliure manuelle ou industrielle.)

(fig.116)

WWW .019-GHENT .ORG Dok-Noord 5L Ghent

Entrance: Pay What You Can!



CLAY a forum
Y for collectors, **F** craft enthusiasts **A** **I** **R**
 and anyone interested in local and international ceramic art. Discover
 utensils, decorative pieces and artworks
 from many different artists ...

Coline Oliviero FR
 Jeremy Bobel BE
 Johana Hnizdilova CZ
 Josephine Joo FR
 Juni Velt AT
 Katrien Aerts BE
 Kindkow NL
 LERRY ceramics BE
 Lèvres et Pied FR
 Lohana Saby FR
 Louise Daneels BE

Luca van Vliet BE
 Maya Bolsens BE
 Mermaid Purse NL
 Mieke Delvaeye BE
 Olivia Stora FR
 Partine BE
 si jeune montagne FR
 Sofie de Cleene BE
 Sofie Steegen BE
 The Emma Series



(fig.117)

Prenons comme exemple la production moyenne d'une édition, qui se conçoit généralement en quatre à six mois. Ce délai concerne essentiellement la conception de la maquette numérique de l'ouvrage. Une fois cette étape achevée, le fichier est envoyé à l'imprimeur, qui se charge de reproduire le livre rapidement en plusieurs exemplaires. Une grande partie du travail est donc déléguée. À titre de comparaison, la production d'une céramique utilitaire (un artisanat comparable au marché du livre en termes de création d'objets) suit un rythme très différent. Le processus comprend le design, le modelage, le séchage, la première cuisson (dégourdi), l'émaillage, et la deuxième cuisson, qui prennent environ deux jours de travail par pièce. Les cuissons sont souvent mutualisées, mais cela n'enlève rien au temps de préparation avant et après celles-ci. En outre, l'équipement nécessaire (un four coûtant en moyenne plus de 5 000 euros), ainsi que l'espace de travail, l'eau et l'électricité, représentent des investissements importants.

Ces différences de processus impactent directement le prix final de l'objet et le nombre d'exemplaires disponibles à la vente. Comme mentionné précédemment, bien que je généralise, certaines maisons d'édition dans la sphère des micro-éditeurs choisissent délibérément de se rapprocher des modes de production artisanale. Un exemple intéressant est la maison d'édition Matière Grasse, qui se décrit comme une "édition à l'huile de coude" et adopte une approche entièrement artisanale, de l'impression au façonnage, en collaboration avec l'imprimerie TRACE.

Au-delà des aspects économiques, les réseaux des créateur·trices et artisan·es évoluant dans ces domaines forment souvent

des communautés solidaires, où le soutien mutuel est essentiel. Les *Book Fairs* deviennent ainsi des lieux de rencontre privilégiés, où les acteur·trices de l'édition et de la céramique tissent des liens.

À l'avenir, cette proximité sociale et professionnelle pourrait favoriser l'émergence de véritables collaborations sous la forme de publications sur la céramique (fig.6), de livres (fig.9) d'artistes ou d'expositions.

Cependant, du côté des salons dédiés à la céramique, comme les traditionnels marchés de potier·ères, les livres restent pour l'instant absents. Cela s'explique peut-être par le fait que, contrairement aux designer·euses graphiques, les potier·ères sont peut-être moins enclins à l'innovation. Certain·es pratiquent leur savoir-faire depuis plus de quarante ans et ont traversé des périodes où la céramique n'était pas du tout reconnue. Alors que les designer·euses graphiques, grâce à leurs natures polyvalente, s'inspirent de concepts variés, les potier·ères conservent souvent un fort attachement à leurs racines artisanales.

Mais, il existe toujours des exceptions!

Le salon ATHENA Clay Fair, (fig.116) à Bruxelles, en est un exemple marquant. Fondé par la galerie d'art et studio O19 et Elke Vanlerberghe (aka Lerry Ceramics), cet événement unique s'inspire directement des salons du livre indépendant, en adoptant leurs codes pour les appliquer au domaine de la céramique. Le même jour et au même endroit se tient également un salon d'édition indépendante: le Ghent Art Book Fair (fig.120), organisé par le même collectif. Les participant·es d'ATHENA se distinguent nettement des exposant·es des marchés de potiers traditionnels. Leurs créations sont singulières : colorées, audacieuses, et aux formes atypiques. (fig.118)

Elles s'apparentent davantage à des œuvres d'art contemporain qu'à de la poterie artisanale classique. En parcourant la liste des participant-es, j'ai remarqué que beaucoup sont multi-disciplinaires. En plus d'être céramistes, ces créateur-trices se définissent aussi comme designers, graphistes, typographes, illustrateur-trices ou encore directrices artistiques.

Cela m'aide à comprendre pourquoi la céramique s'impose de plus en plus dans les événements dédiés aux livres.

J'ai choisi de me concentrer sur ATHENA, mais des festivals similaires fleurissent de plus en plus. Rien qu'à Paris, on peut citer des événements comme le Festival de céramique Paris 11, A.R.C ou encore C14 Paris, qui attirent un cercle de céramistes au style comparable.

D'ailleurs, la liste des participant-es se recoupe souvent d'un festival à l'autre : Emma Series, Soyoung Hyun, Raphaël Serres (fig.?), pour n'en nommer que quelques-un-es. Cette dynamique est semblable à celle des salons d'édition indépendante, où l'on retrouve fréquemment les mêmes auteur-trices comme Samy Stein (fig.19, 23), Quintal Édition ou Studio Fidèle.

En 2025, ATHENA célébrera sa troisième édition, témoignant de l'évolution continue des liens entre l'édition indépendante et la céramique contemporaine.

Ce rassemblement illustre à merveille la façon dont les deux mondes se rejoignent. Ce croisement de disciplines, qui mêle graphisme, design et céramique, ouvre de nouvelles perspectives dans les deux sphères. En adoptant les codes des foires aux livres, ATHENA montre que la céramique ne se limite plus à son

cadre traditionnel, mais qu'elle s'inscrit dans des dialogues créatifs plus vastes.

Ce phénomène, encore en pleine expansion, laisse présager un avenir riche en collaborations inédites et en créations audacieuses. Il ne fait aucun doute que cette union entre céramique contemporaine et édition indépendante continuera d'évoluer, avec de belles surprises à la clé.



(fig. 118)



(fig. 119)

(fig.118)



(fig.120)





(fig. 121)

INTERVIEW: ANTOINE DRAGAN BERTRAND

Antoine Dragan Bertrand est un jeune artiste plasticien bruxellois. Il est âgé de 26 ans et à été récemment diplômé du Master de l'ERG, l'École de Recherche Graphique (Belgique). Aujourd'hui, il est un créateur pluridisciplinaire qui développe son univers fantastique à travers divers médiums comme la typographie ou dernièrement la céramique. Je l'ai contacté afin de discuter avec lui de ses récents projets et de ce qu'il pense du croisement entre le design graphique et la céramique.

Cette conversation a eu lieu le 7 juillet 2024, en distanciel, entre Bruxelles et Orléans. Ainsi, ce que vous vous apprêtez à lire est une retranscription écrite d'un enregistrement audio.

A : Antoine

M : Margaux

M: Bonjour Antoine, merci d'avoir accepté ma demande d'entretien pour mon mémoire. Pour commencer, pourrais-tu te présenter et me parler de ton parcours et de ce que tu fais aujourd'hui de manière générale ?

A: D'abord, merci de m'avoir invité pour ton travail. Je m'appelle Antoine Dragan Bertrand, je suis né et j'habite à Bruxelles. J'ai fait un bachelier* en arts plastiques et graphisme, puis j'ai poursuivi avec un master en arts plastiques et graphisme avec une option en dessin de caractères typographiques. Maintenant, je fais de la typographie et aussi de la céramique. Pour l'instant, c'est beaucoup plus de céramique, mais je reviendrai sûrement bientôt à la typographie.

M: Comment as-tu développé tes intérêts pour ces deux pratiques ?

A: En fait, quand j'ai commencé le master, j'ai vu cette période

comme deux à trois ans d'expérimentation. J'ai aussi compris que le graphisme n'était pas une finalité en soi. Au lieu de me limiter à travailler pour des clients et des agences, je me suis dit que j'allais utiliser ce que j'avais appris en termes de création et de design pour l'associer à une pratique plus artisanale, ou en tout cas plus tangible. Pendant le master, j'ai exploré la gravure, travaillé avec des textiles comme la laine, fait du vitrail, et puis est venue la typographie. À la fin du master, après mon jury et mon mémoire, j'ai eu ce moment de liberté totale, et c'est là que j'ai commencé la céramique. Cela fait six mois que je la pratique et j'adore ça.

M: Donc, si j'ai bien compris, tu as commencé à pratiquer la céramique grâce à ton école ?

A: Non, pas du tout.

M: Pratiquer la céramique demande pas mal de matériel, c'est encombrant et coûteux.

Alors, comment as-tu fait pour commencer sans l'aide de l'école ?

A : Tout a vraiment commencé quand j'ai trouvé un endroit pour cuire mes pièces. Pendant mon master, j'ai fait un stage chez un graphiste dans une grande maison abritant de nombreux artistes. Il y avait un four, et ils cherchaient des artistes pour l'utiliser afin de rentabiliser les cuissons. Dès que j'ai pu cuire mes pièces, j'ai commencé à travailler chez moi. C'était compliqué, car je devais transformer ma chambre ou mon salon en atelier de céramique. Malgré tout, j'y suis parvenu, et je continue la céramique depuis six mois. Mes pièces sont relativement petites – ce ne sont ni des vases ni des sculptures – ce qui facilite l'expérimentation.

M : J'imagine que tu peux aussi plus facilement te glisser dans une cuisson.

A : Oui, complètement. Pendant le biscuit, mes pièces s'empilent très facilement.

M : J'aime bien cette tendance dans la céramique où il y a un vrai côté familial et associatif, une véritable entraide. Je vois ça avec ma mère, c'est pareil. Une copine a un four et plein de gens du coin se réunissent pour mutualiser les cuissons.

A : Justement, quand je faisais de la typographie, j'étais souvent seul devant un écran chez moi. Même si je pense qu'on peut créer des liens avec la typographie, j'ai remarqué une sacrée différence avec la céramique.

M : Oui, vas-y, je t'en prie ! Pour entrer dans le vif du sujet, dirais-tu qu'aujourd'hui, avec ce que tu as déjà produit, tes deux disciplines s'influencent mutuellement ? Que ce soit dans la forme, l'inspiration ou l'esthétique, as-tu trouvé un croisement entre la céramique et ton travail graphique ?

A : C'est vraiment une question difficile. Je dirais que oui, mais pas directement. Le but n'est pas de faire de la typographie en céramique ou inversement. Cependant, je pense que les méthodes se rejoignent, notamment dans cette recherche constante. Par exemple, quand je faisais des dessins typographiques, il y avait cette idée de progression étape par étape, nécessitant beaucoup de patience. La céramique m'a appris à être encore plus patient. Je ne suis qu'au début de ce parcours, mais j'espère qu'à l'avenir, ces deux disciplines s'influenceront davantage tout en restant singulières. Ensemble, elles pourraient me permettre d'obtenir de nouveaux résultats, de développer de nouveaux projets, de susciter de nouvelles discussions et expositions.

Au-delà de ça, je pense que la typographie et la céramique sont déjà naturellement liées par l'histoire, l'humain, la culture et le temps. J'ai l'impression que lorsqu'on les pratique, c'est comme si on créait de petites brèches dans le temps. C'est en partie pour cela que j'aborde la typographie : je la vois comme le reflet d'une civilisation, d'une culture. Et je trouve que la céramique, c'est aussi cela.

M : Avant de continuer, si tu le veux bien, parlons plus en détail de ton travail et de tes projets en cours pour que les lecteur·ices comprennent mieux où je veux en venir avec mes questions. Est-ce que ça te va ?

A : Bien sûr, pas de problème. Durant mon master, j'étais un peu obsédé par l'idée de trouver ma pratique, mon médium spécifique. Ce que j'ai réalisé en travaillant sur mon mémoire, c'est qu'il est plus pertinent de se concentrer sur des thématiques et des valeurs, plutôt que sur une pratique unique. Au fil de mes recherches, j'ai découvert de nombreux artistes pluridisciplinaires, ce qui a été très rassurant. C'était inspirant de voir des artistes qui ne se limitaient pas à une seule pratique, mais qui développaient un univers cohérent en laissant s'épanouir leur esthétique graphique et leurs thématiques à travers différents médiums.

Par exemple, je pense à William Morris*. Il a fait de l'ornementation, de la typographie, de l'architecture, tout en étant aussi un socialiste. Une autre grande inspiration pour moi, c'est Tolkien. Son univers est déjà incroyable, mais en plus, il ne se limitait pas aux romans. Il écrivait aussi de la poésie, créait des typographies et peignait. Malgré leur polyvalence, ces artistes ont maintenu une cohérence dans leur travail, sans s'éparpiller pour autant.

Pour répondre à ta question, mon objectif est de créer un univers fantastique à travers toutes mes pratiques et pièces. Ce côté fantastique ne se limite pas à une beauté visuelle ; il aborde des thèmes et des questionnements sociétaux. Prochainement, je vais me concentrer sur le fond. Pour l'instant, mes céramiques sont principalement des expérimentations esthétiques, et je dois trouver un équilibre entre les deux...

M: Ce que tu dis sur William Morris avec l'artisanat dans le quotidien, le côté multidisciplinaire... La réutilisation de techniques traditionnelles pour en faire des objets contemporains, etc. Je trouve que cela se ressent dans ton travail.

A: C'est drôle, car j'ai commencé à apprécier Morris d'abord pour son esthétique, son côté ornemental et floral, mais je suis resté intéressé par Morris

lorsque j'ai compris son point de vue social. Le but n'était pas de faire de l'art pour la bourgeoisie, mais de le rendre accessible. C'est d'ailleurs pour cette raison que je me suis focalisé sur la céramique, notamment avec la technique que j'utilise, appelée *cuenca** ou *arista*, qui vient d'Espagne. Pour cette technique, il faut un moule, ce qui permet une reproduction plus facile, même si ce n'est pas la même chose que l'impression numérique. Imprimer numériquement permet de produire des centaines d'exemplaires sans trop de coût, alors que faire le double de carreaux signifie le double de temps, de coût, de cuisson, et des matériaux. Mais il y a toujours cette attention à créer des pièces abordables. Enfin, abordables... Il y a le paradoxe de William Morris : comment rémunérer l'artiste correctement tout en rendant l'art accessible. Lui-même a avoué que c'était extrêmement difficile de concilier les deux. Je pense qu'il n'a jamais vraiment réussi... Moi, j'essaie de faire de même, mais c'est compliqué, car il y a aussi cette question : les gens veulent-ils réellement accéder à mon travail haha.

M: Je trouve ta technique de reproduction très intéressante. J'ai l'impression que ton statut de graphiste, ta pratique fortement en lien avec l'im-

pression, se transporte, non pas dans la forme, mais dans le fond comme si tu appliquais les stratégies de production du graphisme à la céramique et à l'artisanat pour créer des objets multiples, pour les éditer, tu vois ?

A: Ah ! Je n'avais pas pensé à ça, mais oui, je vois, c'est une sorte de manufacture ? Sans être pour autant industrialisé.

M: Oui, bien sûr.

A: Je me demande si ce n'est pas parce que je n'ai pas l'intuition de créer des pièces uniques, limitées, précieuses. En graphisme, on conçoit des choses destinées à être diffusées, éditées, comme tu le soulignes. C'est drôle, c'est très juste. Mais là où je me heurte à la réalité, c'est de savoir s'il y a un public pour cela. Je commence à faire face à un mur entre mes aspirations et la question de savoir si ça va fonctionner. Peut-être que la solution serait d'adopter le statut d'artiste classique, tout en proposant des pièces accessibles. Cependant, dans ce cas, il ne suffit pas de créer des pièces, il faut aussi savoir les diffuser, faire de la publicité. Cela implique d'endosser plusieurs rôles, d'être multicasquettes, ce qui ajoute une charge de travail considérable et que l'on a tendance à oublier...

M: Dans la manière dont tu diffuses tes projets sur

tes plateformes, comme Instagram où je t'ai découvert, j'ai l'impression que ta pratique de graphiste influence encore tes productions. Il y a une esthétique, une façon de faire que tu ne trouves pas chez d'autres céramistes qui n'ont pas cette formation. Tu sais communiquer, et ça rend service à tes pièces.

A: En fait, j'applique toutes ces connaissances à la communication de mes pièces. C'est drôle parce que j'ai pensé à faire des affiches avec mes carreaux. Mais ce que j'adore avec la céramique, c'est de l'avoir en main. Il y a quelque chose de spécial quand tu la tiens, surtout avec les émaux métalliques que j'utilise, ça prend vie. C'est difficile de retranscrire cela sur papier. Cependant, je n'écarte pas cette piste ; rien ne m'empêche de faire des affiches en riso*. Ça pourrait être une solution pour rendre ce travail accessible au plus grand nombre. Même si je parle d'accessibilité en termes de prix, chaque carreau prend du temps à réaliser. C'est un travail fastidieux. Alors qu'une affiche, une fois créée, elle est prête. Il suffit ensuite de la réimprimer.

M: Tu sembles constamment réfléchir avec les deux, c'est drôle. Par contre, je comprends tout à fait l'attachement au matériel, où tu rends mieux hommage à l'objet quand tu l'as en main.

A: Je cherche à créer des pièces qui s'intègrent dans le quotidien et qui trouvent leur place dans n'importe quel type d'intérieur. Pas uniquement des œuvres d'art destinées à un espace d'exposition blanc et neutre. Ça nous ramène à William Morris. J'ai vraiment eu ce déclic la première fois que j'ai réalisé un vitrail et que je l'ai installé à ma fenêtre. Ce sentiment de voir la lumière interagir avec l'objet est irremplaçable.

D'ailleurs, en tant que graphiste, je n'avais pas anticipé une chose : généralement, on crée en deux dimensions, et la communication est relativement simple, car l'environnement n'interagit pas vraiment avec ce contenu 2D. En revanche, photographier une pièce en céramique est tout à fait différente. Je les photographie habituellement quand il y a un rayon de soleil. Sans lui, la pièce apparaît totalement changée ! Cela soulève une question : dois-je les montrer sous leur meilleur jour ou dans leur aspect "normal" ? Ce sont des réflexions que je n'avais pas en tant que graphiste et qu'aujourd'hui, j'expérimente.

M: Je vais juste faire un petit parallèle avec ce que tu dis. Et un peu parler de moi... Comme je viens de la céramique, tu vois, j'ai fait le schéma inverse de toi. Et dans le graphisme, ce que je préfère, c'est le design édi-

torial, c'est faire des livres. Parce que je retrouve cette conscience de l'objet, cette conscience du volume. Bien que ça reste assez plat comparé à des objets en céramique, j'adore imaginer comment il va être manipulée, comment il va être rangé, touché, lu, etc.

A: J'ai remarqué quelque chose dans les deux cas : lorsqu'une idée prend forme et que tu te retrouves à la tenir entre tes mains, il y a toujours ce moment un peu magique où tu te dis : « Waouh, mon idée n'est plus juste une idée, elle s'est matérialisée ». J'imagine que cela se retrouve dans toutes les disciplines créatives, mais moi, j'ai pu l'observer et le comparer dans le graphisme et la céramique. Et dans les deux cas, j'éprouve exactement le même sentiment.

M: Ce sont les métiers de la création, et c'est ce qui est génial ! As-tu remarqué une différence de réception ou d'appréciation entre les publics de tes travaux de typographie et de céramique ? De manière générale, qui achète tes pièces ? Sont-ils graphistes ?

A: La typographie peut parfois être frustrante... Bien que je n'aime pas l'admettre, j'ai l'impression que notre société occidentale n'a pas l'habitude d'observer la forme, la contre-forme, les courbes, ni d'apprécier véritablement le dessin des

caractères. En dehors de la sphère artistique et des professionnels du domaine, les gens se contentent généralement de lire les mots. On s'intéresse au sens des phrases, mais rarement à l'esthétique du lettrage. C'est une différence notable avec la céramique qui, même dans ses formes utilitaires (bols, tasses, etc.), est appréciée pour ce qu'elle est. Peut-être est-ce dû à son aspect plus figuratif?

En termes de public, la majorité des personnes qui me contactent pour acheter mes pièces proviennent des réseaux sociaux. Lorsque je partageais des polices de caractères, des spécimens* ou des affiches, les demandes étaient beaucoup plus rares. Nous n'envisageons pas souvent de décorer nos salons avec une affiche typographique. Avec la céramique, les demandes ont augmenté.

M: Les gens qui achètent, d'où viennent-ils?

A: Pour l'instant, je continue d'expérimenter et je n'ai pas encore officiellement commencé à vendre. Cependant, les personnes qui insistent pour acheter mes pièces viennent principalement des milieux créatifs. Sur Instagram, c'est généralement ce public, tandis que sur TikTok, c'est différent. Leur algorithme est capricieux, mais quand il fonctionne bien, il cible des gens dans la vingtaine ou la trentaine,

intéressés par l'art. Je ne sais pas grand-chose d'eux. Je me demande comment ça se passera quand j'officialiserai la vente de mes pièces.

M: Qu'aimerais-tu faire à l'avenir? Sur quoi travailles-tu? Quelles sont tes futures pistes de recherche?

A: Aujourd'hui, je dirai que mon travail s'oriente vers la fresque. C'est l'idée qu'une pièce peut fonctionner seule, mais qu'ensemble, elles forment une narration. Comme dans les grottes préhistoriques ou les fresques en Égypte et en Amérique du Sud. Tous les carreaux réunis pourraient correspondre à un travail scénographique, une exposition. C'est pour cela que j'adore travailler avec la forme du carreau. L'ensemble est une œuvre d'art, mais individuellement, chaque carreau peut être accessible. Cela me permet de cocher toutes les cases. La suite logique serait de devenir artiste, mais j'avoue que ça m'effraie, car je ne maîtrise pas encore tous les tenants et aboutissants. Mais j'y vais...

M: Une fois de plus, j'essaie toujours de recentrer sur le sujet, mais je trouve qu'on voit encore ton background de graphiste. Même tes pièces céramiques, tu les penses en deux dimensions, sur les murs; comme des posters, des panneaux. Ce qui

est logique puisque c'est la manière "standard" d'exposer le graphisme, bien que ce ne soit pas la seule.

A: J'aime beaucoup entendre tes observations sur ma manière de travailler! Mais c'est vrai que je ne pense pas en volume, en sculpture... Peut-être parce que je ne sais pas encore comment le faire.

M: Je ne suis pas vraiment d'accord... Je trouve que tes pancartes récemment publiées en sont un bon exemple. Tu réussis à créer du volume, il y a des intentions qui fonctionnent. Quand tu superposes deux petites plaques pour faire ressortir le visage d'une de tes créatures ou que tu penses le carreau avec sa petite poignée en bois, tu réfléchis en volume. Je suppose juste que tu l'appréhendes différemment, influencé par ta vision de graphiste.

A: J'aime bien ces pistes, j'espère qu'elles apparaîtront dans ton mémoire et que je pourrai en avoir une copie.

M: Oui, sûrement, après ça ne reste que des hypothèses... Mais bien entendu, c'est la moindre des choses! Aujourd'hui, encouragerais-tu tes confrères, consœurs, à combiner davantage graphisme et céramique dans leur travail, et si oui, pourquoi?

A : Je pense que je les encouragerai à ne pas voir le graphisme comme une fin en soi. Être graphiste, c'est créer des images, c'est ainsi que je l'ai appris. Mais ensuite, que fait-on de ces images ? C'est ce que j'explore avec mes carreaux, comme je l'ai fait avec le vitrail et comme je le ferai probablement avec d'autres médiums à l'avenir. Ce sont des compétences que l'on peut associer à quelque chose de concret, de tangible, tu vois ce que je veux dire ?

M : Pourrait-on résumer cela comme un encouragement au retour à l'artisanat, aux savoir-faire traditionnels, dans une discipline très digitale ?

A : Oui, c'est ça. Quand j'ai décidé de tester la céramique, c'était l'explosion de l'IA *. Il y avait cette peur que quelqu'un puisse simplement télécharger un programme et générer une typographie, rendant mon métier obsolète. Mais qui sait, les gens vont peut-être en avoir marre et devenir plus "romantiques" ? On appréciera davantage le côté tactile, les bienfaits et la beauté de l'erreur, du fait main ?

M : Et j'ai même envie de dire que c'est déjà le cas...

A : Oui, c'est tout à fait vrai. Je m'en suis rendu compte quand je suis entré dans le monde du graphisme ; à l'époque, c'était la

mode du vectoriel *. Je trouvais que ça manquait cruellement de charme, c'était froid... Déjà à ce moment-là, j'appréciais les imperfections de la pratique artisanale. D'ailleurs, tu parles d'artisanat, mais je n'aime pas trop ce terme, je le trouve parfois péjoratif.

M : C'est vrai que c'est un peu fourre-tout.

A : Oui... Et le mot « artiste » aussi, j'ai du mal avec lui, car il englobe un peu tout et n'importe quoi.

M : Si je peux donner mon avis, je suis d'accord sur le fait que "artisanal" c'est bof... En revanche, le terme « artisan », lui, je l'estime beaucoup parce qu'il y a une symbolique forte. C'est une personne qui maîtrise tellement bien sa pratique que ça en devient un art.



Dns
Twa
Joo
Loo
Dns
a Mel
Bro
to
Tenda
Dns
Dns
to





(fig. 121)

A : Je pense que le terme artisanal est parfois utilisé de manière péjorative, comme quelque chose qui n'est pas spécialement valorisé... Artisan, il y a en effet cette notion de carrière, d'expérience, de passion. Personnellement, j'aime beaucoup le mot « craft », c'est plus qu'un simple hobby, c'est quelque chose de presque personnel. Ce n'est pas vraiment traduisible en français...

M : Y a-t-il des aspects que tu aimerais partager sur ce sujet, qu'on n'a pas eu le temps d'aborder ? Des expériences, une vision, peu importe...

A : Je dirai que c'est très gratifiant de pouvoir faire tout ça, mais je me rends compte que c'est possible parce que je suis dans une situation qui me le permet... Ça serait intéressant d'explorer l'aspect social : qui peut se permettre de tout cela ? Beaucoup de choses ont été dites de façon lyrique, mais elles ne sont pas réalisables si on ne peut pas acheter de la terre, de l'émail, faire des cuissons. J'aimerais avoir des discussions avec des gens du métier, pour aborder aussi l'aspect concret et social de la céramique.

M : Oui, c'est super important ce que tu dis. C'est une technique où il est indispensable de connaître

les matériaux que tu utilises. Parce que pour les personnes qui ne le savent pas, une fois que ta terre est biscuitée, donc après sa première cuisson, elle devient un déchet. Tu ne peux plus la réutiliser, et elle ne se dégradera pas, regarde le nombre de tessons de poteries retrouvées en archéologie... Tout cela pour dire que lorsqu'on décide de mettre des pièces dans un four, il faut être certain que cela vaut la peine.

J'ai vu beaucoup de gaspillage dans les ateliers d'école... Les étudiants ne sont pas toujours conscients ni de l'empreinte écologique désastreuse de cette pratique, ni du coût des matériaux.

A : À moins qu'ils n'en fassent de la mosaïque ! Certains céramistes, en cas de casses, donnent leurs tessons à des ateliers de mosaïque pour les réutiliser.

M : Ah oui ?, pourquoi pas...

A : Le déchet des uns fait le trésor des autres ! D'ailleurs, j'ai récemment appris que dans les émaux bleus, il y a un minéral qui vient de mines pas très clean en Afrique...

M : Le cobalt ?

A : Oui voilà, c'est aussi ce côté-là que j'aimerais développer, cet aspect écologique, éthique. Ce qui me plaît, c'est que la technique que j'utilise avec la

composition de carreaux permet de corriger les erreurs, comme les problèmes d'émail que j'ai eu récemment...

J'avais mis trop d'émail et mon dessin s'est complètement recouvert, c'était horrible, la déprime totale. Mais ! Avec la technique d'assemblage, les parties endommagées se fondent dans la masse et ce n'est pas grave. Tu vois ce que je veux dire ?

M : Oui !

C'est le superpouvoir de la céramique... Ce côté imprévisible, difficile à apprivoiser. C'est très frustrant pour un graphiste habitué à tout contrôler au millimètre près sur ces logiciels. Puis un jour, on se confronte à la terre et on se casse le nez. Parfois, ça fait du bien de se laisser maltraiter par la matière.

A : Ça nous rend plus humbles, ça nous apprend la patience. Ça nous oblige à nous aligner avec la matière. Mais c'est tellement frustrant... Des fois, j'ai tellement envie d'obtenir une couleur précise, et comme j'utilise des poires pour appliquer mon émail, je dois ajouter de l'eau et obtenir la consistance parfaite. Et en un rien de temps, tout peut changer. Parfois, c'est agréable d'être surpris par un résultat qu'on n'avait pas envisagé, mais bon courage pour le refaire...

D'ailleurs, dans cette idée de contrôle, au-delà du graphisme, il y a le typographe...

Lui qui contrôle jusqu'au point, à la courbe près.

M: Oui, c'est vrai, lui c'est encore pire... L'entretien est sur le point de se terminer. Pour finir, ou est-ce qu'on peut retrouver ton travail et l'acheter potentiellement ?

A: Comme je te l'ai dit, les ventes ne sont pas encore disponibles. Cependant, je suis en train de créer un site web et en attendant, on peut toujours me suivre sur Instagram. Dès que le site sera prêt, je le communiquerai là-bas. Qui sait, d'ici à la fin de ton mémoire, il sera peut-être disponible !

M: Parfait, et bien voilà, je n'ai plus de question en réserve. Merci beaucoup pour toutes ces réponses, ce fut un plaisir de discuter avec toi. Je pense qu'on a réussi à explorer plein de pistes intéressantes sur l'interaction entre la céramique et le design graphique de manière générale. En tout cas, j'ai hâte de voir tes futurs projets !

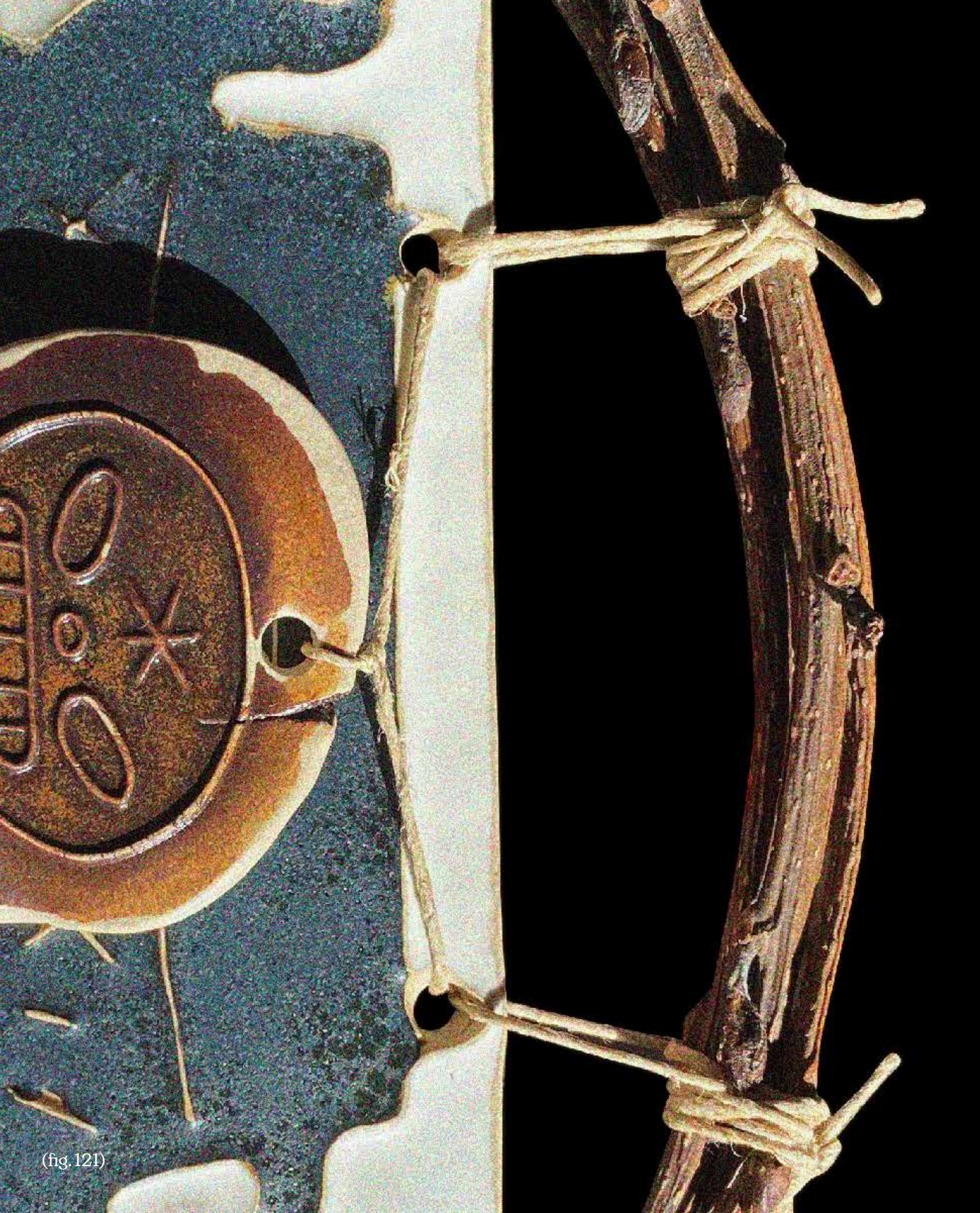
A: Plaisir partager, et je suis content d'avoir pu t'aider dans tes recherches pour ton mémoire.

M: À bientôt !

A: Salut !



(fig.121)



(fig. 121)

SORTIE DU FOUR

Que vous soyez graphistes, céramistes, éditeurs, sculpteurs ou typographes, j'espère que ce sujet vous a inspiré et donné envie d'explorer de nouvelles idées pour vos projets, en voyant ces deux univers comme une source d'inspiration créative.

Je tiens à remercier chaleureusement toutes les personnes qui ont contribué à la réalisation de ce mémoire.

À mes parents, qui sont le point de départ de tout cela, qui m'ont fait confiance et encouragé à prendre le chemin de la création artistique.

À mes ami-es que je salue tendrement, Antoine Graff, Gaspard Verrier et, mes deux amoureux de la terre, Justin Marconnet et Sarah Salomé Delétain pour leur aide précieuse et leurs critiques toujours constructives et sincères depuis que nous sommes dans ces études. À ma tutrice de stage et de mémoire Camille Azaïs qui a su m'accompagner et m'aider au mieux à l'aboutissement de mes textes.

Ainsi qu'à Antoine Dragan Bertrand d'avoir gentiment accepté de se prêter au jeu de l'interview. Et enfin, un énorme remerciement à toute l'équipe du Musée de la Faïence de Sarreguemines qui m'ont accueillie chaleureusement et ont été d'une aide précieuse pour l'avancée de mes recherches ; Julie Kieffer, directrice ; Aurore Feuvrie, chargée des publics ; Stéphanie Korn, régisseuse des collections ; Eva Kucharski, assistante de recherche ; Olivier Decker, documentaliste ; Xavier Muzzolini, Honorine Arbraux, Amélie Becker, Lauriane Linemann, médiateur·ice·s du patrimoine ; Danièle Deutscher, référente financière ; Sylvia Parolin, agent d'accueil et François Klein, agent technique.



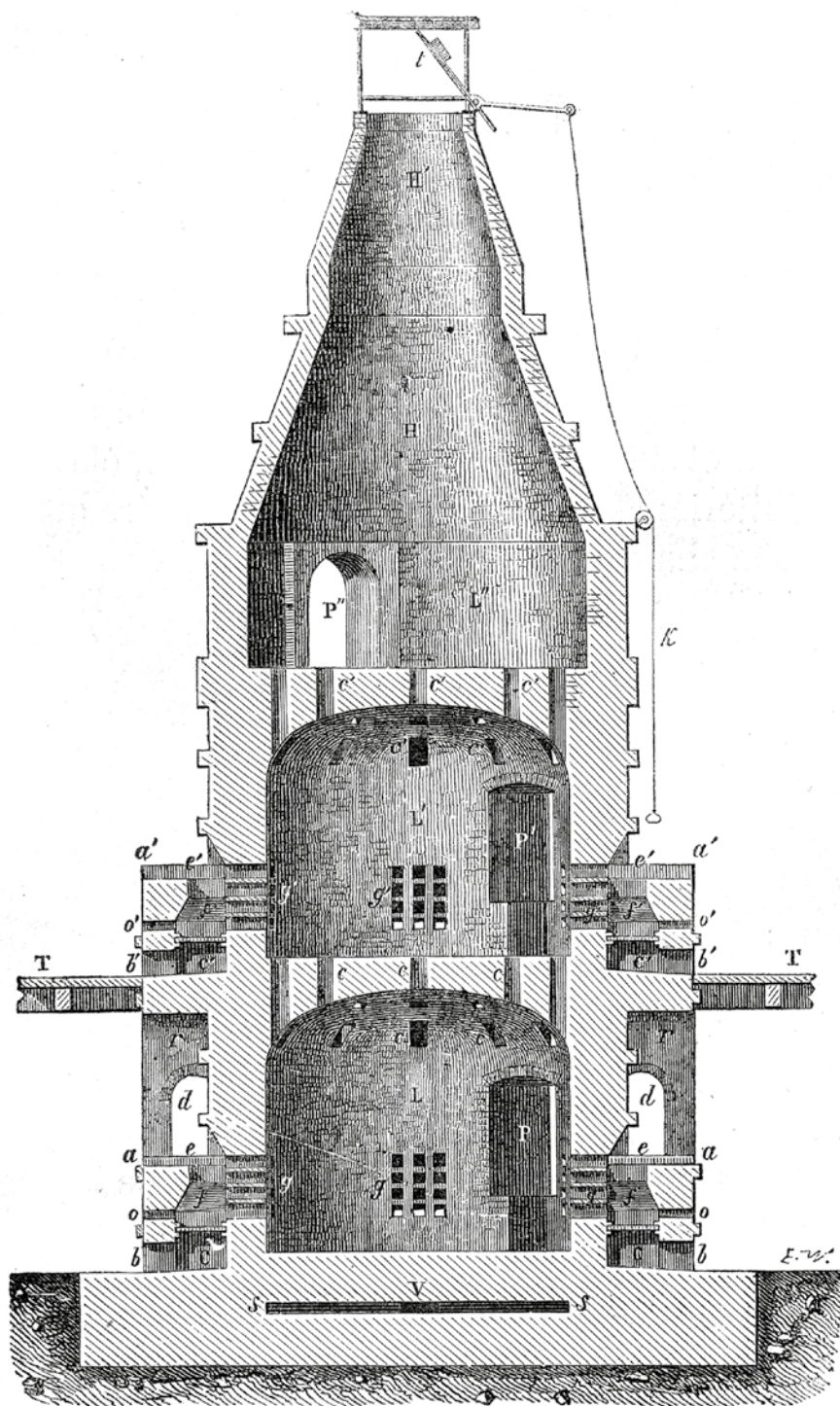


Fig. 493.—Four à deux étages de Sèvres.

aal, alandier.
bb', cendrier.
cc', ouverture pour l'air chaud.
ffl, foyer.
gg', passage de la flamme.

HH', cheminée
LL', laboratoire.
oo', ouvertures pour le passage de l'air
 froid pendant le petit feu.
PP', portes.

ICONOGRAPHIE

- (fig.1) Frédérique Daubale, 2020
- (fig.2) Shlag Lab & Atelier Le Partie, assiette en porcelaine sérigraphier, 2023.
- (fig.3) Daniel De Montmollin & Nassim Henry Henein, *Potier d'Oasis, Édition ARGile*, 1994.
- (fig.4) Pablo Genoux (graphiste) & Janis Marti (potier), pièces de l'exposition "*The Way To MoMA*", 2021.
- (fig.5) Hopla Studio, encas antique à l'huile d'olive, 2020.
- (fig.6) Gyn Gausserand, *Poinçons et médailles*, Iris Édition, 2022.
- (fig.7) Too Many Many, affiche pour l'événement "*Concert Cuisson*", Centre d'Art Bastille, 2023. Imprimer en risographie et réaliser à base de terre crue.
- (fig.8) Camille Nicolle & Actes Nord Édition, *à quoi ça tien ?*, 2022.
- (fig.9) Sévrine Bascouert & Sammy Stein, *Une saison thermique*, 2023.
- (fig.10) Salle de Lecture (studio de graphisme) & Clémentine Long (céramiste), design de modules de présentation pour les stands de Salle de Lecture, 2021.
- (fig.11) Jules Loebnitz & Fils, catalogue des poêles et panneaux de faïence, fin 19^e. © Archive des musées de la Faïence de Sarreguemines
- (fig.12) Errorerror Studio, Rajola Font, 2023. Typographie designer à partir des sols en faïence présente dans les intérieurs méditerranéens.
- (fig.13) Wang Guan-Jhen, 2020.
- (fig.14) Manufacture Anna Pottery, Fair Jugs, 1884.
- (fig.15) Too Many Many, affiche pour l'exposition "*Festin de Bâtardes*", avec Hélène Bertin et le Centre d'Art Bastille, 2024. Imprimer en risographie et réaliser à base de terre crue.
- (fig.16) Faïencerie de Sarreguemines, catalogue de production : les formes d'assiettes, fin 19^e. © Archive des musées de la Faïence de Sarreguemines.
- (fig.17) C.M Briquet, *Les filigranes: dictionnaire historique des marques du papier*, planches de filigranes dits "pots", 1907.
- (fig.18) Dan Rhett, *L'excavation d'Okisokio, catalogue d'artefacts*, 2016.
- (fig.19) Raphaël Serres, *Le Gouffre de Cival*, 2023. Illustration inspirer de sa propre production en céramique. Voir exemple avec (fig. 23, 18)
- (fig.20) C. Lamour & F. Mayet, *Glanes amphoriques*, 1981.
- (fig.21) Tools Magazine, numéro *To Weave*, 2022.
- (fig.22) Too Many Many, affiche pour l'exposition "*Festin de Bâtardes 2^{ème} édition*", avec Hélène Bertin et le Centre d'Art Bastille, 2024. Imprimer en risographie et réaliser à base de terre cru
- (fig.23) Lucien Debon (écrivain) & Cyril Debon (céramiste), *Dog/Daz*, Phenicium Press, 2021. Couverture en bat relief de faïence.
- (fig.24) Raphaël Serres, Amphore, 2024, 52 x 44 cm, grès émaillé. Exemple de pièce illustrait dans *Le Gouffre de Cival* (fig. 19).
- (fig.25) Pratique personnelle, nappe en patchwork en teinture végétal, 2024.

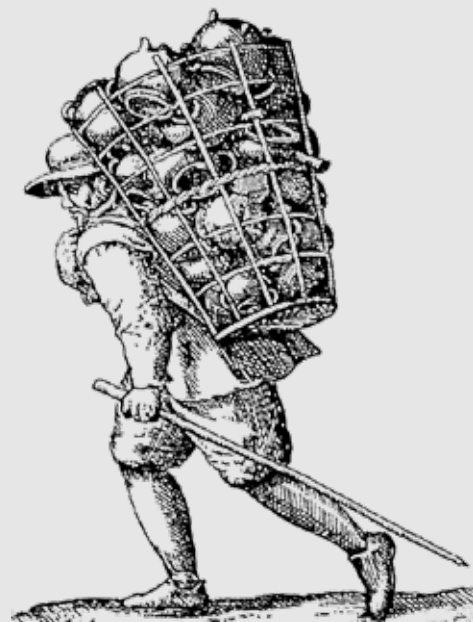
- (fig. 26) Pratique personnelle,
Le compagnon de l'amateur de porcelaine,
Édition Chamotte Chamotte, 2023.
- (fig. 27) Pratique personnelle, panier
en vannerie sauvage, 2024.
- (fig. 28) Pratique personnelle, bol tourné en grès,
émaillé fabriqué, 2022.
- (fig. 29) La reine des poules.
- (fig. 30) Tablette cunéiforme , - 2700/- 2500
(Dynastie archaïque II). © musée du Louvre,
Département des Antiquités orientales
- (fig. 31) Une ville dans une ville,
les faïenceries de Sarreguemines à leur
apogée, 1910. © Archive des musées de
la Faïence de Sarreguemines
- (fig. 32) La Vénus de Dolni Vestonice, 1925.
© Petr Novák, Wikipedia
- (fig. 33) Extrait de la *Bible de Gutenberg*, 1455.
© BNF
- (fig. 34) H. Scott, “vue de l’atelier
principal de l’Imprimerie centrale des
Chemins de fer”, 1878. Lithographie.
© musée Carnavalet de Paris
- (fig. 35) Vue d’ensemble du cimetière de Nexon,
2022. © etsinexonmetaitconte.fr
- (fig. 36) Recueil de tombeaux des quatre
cimetières de Paris, C. P. Arnaud, 1817. © BNF
- (fig. 37) R. Giuglaro, gravure lapidaire,
Atelier Inscriptum.
- (fig. 38) Cimetière de Nexon, plaque
d’Ézida Bonnet, décédée à sa naissance en
1898. À côté, la plaque de Jean Bonnet, ancien
sous-officier de la guerre mort en 1870.
© etsinexonmetaitconte.fr
- (fig. 39) Cimetière de Nexon, plaque
de Pierre Chirol, décédé en 1918.
© etsinexonmetaitconte.fr
- (fig. 40) Cimetière de Limoge, plaque de
Françoise Faucher, décédée en 1865, 32 x 25,
© Des funérailles de porcelaine (référence
complète de l’ouvrage dans la bibliographie)
- (fig. 41) Gravure d’un anonyme, première
moitié du 19^e. © BNF
- (fig. 42) Cimetière à Limoge, plaque
de Joseph Lebrun, décédé en 1829.
© Des funérailles de porcelaine
- (fig. 43) Vue d’ensemble du cimetière de Nexon,
2022. © etsinexonmetaitconte.fr
- (fig. 44) Cimetière de Nexon, plaque de
Marie Guyot, décédée à 17 ans en 1899.
© etsinexonmetaitconte.fr
- (fig. 45) Cimetière de Bellac, plaque de
Jean-Baptiste Couturaud, décédé en 1826,
22 x 22. © Des funérailles de porcelaine
- (fig. 46) Typographie didone. © ANRT
- (fig. 47) Cimetière de Panazol, plaque de
Jean-Hebrard de Veyrinas, décédé en 1833,
32 x 32. © Des funérailles de porcelaine
- (fig. 48) Louis de Boullogne le jeune,
L’Annonciation, 1708 - 1709.
© Des funérailles de porcelaine
- (fig. 49) Cimetière de Limoge, plaque illisible,
1858. Plaque copiée d’après le tableau. ^(fig. 48)
© Des funérailles de porcelaine
- (fig. 50) *Spécimen des divers caractères,
vignettes et ornement typographiques de la
fonderie de Laurent et de Berny*, 1828.

- (fig. 51) Affiche de l'exposition "Histoire du siècle, peinture de M.M Stevens & Gervex", 1789-1889. © BNF
- (fig. 52) Cimetière de Limoge, plaque de Nicos Durieux, décédé en 1883, 42 x 34.
© Des funérailles de porcelaine
- (fig. 53) Cimetière de Limoge, plaque de Rose Lafarge, décédée en 1887, décore signé Gustave Saquet, 37 x 24. © Des funérailles de porcelaine
- (fig. 54) Cimetière de Limoge, plaque du couple Léonard Bragard et Marie-Anne Marsac, décédés en 1887, 43 x 33.
© Des funérailles de porcelaine
- (fig. 55) Affiche publicitaire de la Grande maison d'accouchement, 1865-1870.
- (fig. 56) Cimetière de Eymoutiers, 34 x 24, 1847.
© Des funérailles de porcelaine
- (fig. 57) Page de titre de l'ouvrage "La céramique au pays de liège", étude rétrospective par Florent Pholien, 1906. © Centre de doc des musées de la Faïence de Sarreguemines
- (fig. 58) Page de titre de l'ouvrage "Le Japon artistique", document d'Art et d'industrie réunis par S. Bing, 1888. © Centre de doc des musées de la Faïence de Sarreguemines
- (fig. 59) Cimetière de Limoge, plaque de Marguerite Jauget, décédée en 1864, 27 x 18.
© Des funérailles de porcelaine
- (fig. 60) Photo personnelle prise dans divers cimetières français : Chaingy, Caen, Orléans, Paris, Amiens, Metz.
- (fig. 61) La vie militaire, n° 6, la leçon d'escrime, maniement du sabre, 1880-1920.
© Musées de la Faïence de Sarreguemines
- (fig. 62) Faïencerie de Sarreguemines, catalogue de production : les dessous de plat, fin 19^e. © Archive des musées de la Faïence de Sarreguemines
- (fig. 63) Schéma d'une vignette polytypée.
- (fig. 64) Chien levant deux oies, 1828-1838^{a)} La France est dans l'attente d'un grand homme, 1870-1920^{b)} La reine des abeilles, série contes de Perrault, 1890-1910^{c)}.
© Musées de la Faïence de Sarreguemines
- (fig. 65) J.G. Gillé, *Recueil des divers caractères, vignettes et ornements de la fonderie et imprimerie de J. G. Gillé*, 1808.
- (fig. 66) Page de titre de l'ouvrage "Ariette", M. L'abbé Dugué, vignettes polytypées de Pierre Simon Fournier le Jeune, 19^e.
- (fig. 67) Joseph Vermot, extrait de *L'Almanach Vermot* de 1898. © Archive des musées de la Faïence de Sarreguemines
- (fig. 68) Coste, Le Brix, 1928-1930.
© Musées de la Faïence de Sarreguemines
- (fig. 69) Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, "Paul et Virginie", 1788.
- (fig. 70) Faïencerie de Sarreguemines, catalogue de production : service de table forme Bambou, décor Piccola, fin 19^e.
© Archive des musées de la Faïence de Sarreguemines
- (fig. 71) Photo d'époque de la Faïencerie de Sarreguemines, atelier de décor au pinceau, 1923. © Archive des musées de la Faïence de Sarreguemines
- (fig. 72) Page de titre de l'ouvrage "Épreuves des caractères de l'imprimerie d'André Brossier", 1808.

- (fig. 73) Général, demain vous coucherez dans Toulon (1792), série Napoléon n° 3, 1875-1975. © Musées de la Faïence de Sarreguemines
- (fig. 74) Première leçon, série cyclisme, 1880-1920. © Musées de la Faïence de Sarreguemines
- (fig. 75) Extrait du catalogue "*Mobilier du pays de Rennes*", édition du Musée de Rennes. milieu 19^e.
- (fig. 76) Ecce homo, D'après Guido Reni, 1920-1950. © Musées de la Faïence de Sarreguemines
- (fig. 77) Dr. Herr Maire, d'après Frédéric Régamey, vers 1970. © Musées de la Faïence de Sarreguemines
- (fig. 78) Toulousain et marseillais, d'après Arthur Perrier, 1880-1920. © Musées de la Faïence de Sarreguemines
- (fig. 79) Assiette publicitaire pour Mathis, vers 1925, chromolithographie. © Musées de la Faïence de Sarreguemines
- (fig. 80) Série d'assiettes de 12 vignettes intitulée "*Carnaval des Proverbes*", 1879-1920 © Musées de la Faïence de Sarreguemines
- (fig. 81) Planche de décor d'assiette au transfert, manufacture de Lunéville, 19^e. © Archive des musées de la Faïence de Sarreguemines
- (fig. 82) Source inconnue, colporteur, 1905.
- (fig. 83) Page de titre de l'ouvrage "*Traité historique et critique sur l'origine et les progrès des caractères de fonte*", M. Fournier le Jeune, 19^e.
- (fig. 84) Exemple d'aile d'assiette ou le raccord de décor et mal posé. © Musées de la Faïence de Sarreguemines
- (fig. 85) Photo d'époque de la Faïencerie de Sarreguemines, atelier de décor au transfert, 1923. © Archive des musées de la Faïence de Sarreguemines
- (fig. 86) Faïencerie de Sarreguemines, catalogue de production: garniture de toilette, fin 19^e. © Archive des musées de la Faïence de Sarreguemines
- (fig. 87) François Georges Levrault, *Épreuves des caractères de la fonderie de Frères Levrault*, 1800.
- (fig. 88) Série d'assiettes seulement 4/12, intitulée "*Paul et Virginie*", 1880-1930. © Musées de la Faïence de Sarreguemines
- (fig. 89) Série Dr. Herr Maire, d'après Frédéric Régamey, vers 1907. © Musées de la Faïence de Sarreguemines
- (fig. 90) L'amour sur les toits, casse-cou, 1870 et 1920. © Musées de la Faïence de Sarreguemines
- (fig. 91) Soldats, s'il en est un parmi vous qui veut tuer son empereur le voici, série Napoléon n° 3, 1875-1975. © Musées de la Faïence de Sarreguemines
- (fig. 92) Première leçon, série cyclisme, 1880-1920. © Musées de la Faïence de Sarreguemines
- (fig. 93) Mignon - C'est là que je voudrais vi-i-vre, 1880-1920. © musées de la Faïence de Sarreguemines
- (fig. 94) "Sâle bête j't.f...! Malheureux c'est la chienne de M. le colonel", série vie militaire [2], 1870-1920. © Musées de la Faïence de Sarreguemines
- (fig. 95) 1870-1920. © Musées de la Faïence de Sarreguemines

- (fig.96) Vignettes à formes médaillon provenant de diverses épreuves typographiques (voir bibliographie).
- (fig.97) Cendrier du Loto, 1970.
- (fig.98) Cendrier XXL Champagne Billecart-Salmon, 1950.
- (fig.99) Cendrier Cognac Remy Martin, 1970.
- (fig.100) Cendrier du Loto, manufacture de Gien, 1970.
- (fig.101) Cendrier Pernod Anisette, 1970.
- (fig.102) Cendrier Banque Populaire Provençale, manufacture d'Augagne, 1970.
- (fig.103) Cendrier Plomberie P. Ferrett, 1970.
- (fig.104) Cendrier Scholz, 1960.
- (fig.105) Cendrier Polignac Prince Hubert, manufacture d'Angoulême, 1950.
- (fig.106) Cendrier l'Héritier Guyot, 1970.
- (fig.107) Cendrier de la Loterie Nationale, manufacture de Gien, 1980.
- (fig.108) Cendrier Lejay Lagoute Sisca, 1960.
- (fig.109) Cendrier XXL Cognac Otard, manufacture d'Angoulême, 1970.
- (fig.110) Cendrier Suze, 1980.
- (fig.111) Cendrier ramasse monnaie, Biscottes Paquot, 1970.
- (fig.112) Cendrier Cognac Courvoisier, manufacture d'Orchies, 1970.
- (fig.113) Cendrier Byrrh, 1950.
- (fig.114) Bourrage papier, 2024.
- (fig.115) Offprint festival, 2024.

- (fig.116) Affiche de ATHENA Clay Fair festival, 2024.
- (fig.117) Offprint festival, 2024.
- (fig.118) ATHENA Clay Fair festival, 2024.
- (fig.119) Festival Saint-Germain des prints, 2024.
- (fig.120) Ghent Art Book Fair, 2023.
- (fig.121) Photographies personnel d'Antoine Dragan Bertrand.
- (fig.122) Shéma four à poterie de Sèvre provenant de l'ouvrage *Dictionnaire de chimie industriel de A. Girard*, 1864.



BIBLIOGRAPHIE

Article

Rossella Froissart Pezone, *L'Art dans tous, Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un art nouveau*, 2006.

Jacques André, BiViTy, *Bibliothèque virtuelle de typographie de 1801 à 1899*, 2024.

<https://jacques-andre.fr/faqtypo/BiViTy/AV1900.html>

Jean-Pascal Durand, *La faïence de Sarreguemines: Étude de la série "Rage de dents"*, 2014.

Jean-François Nys, *Et si Noxon m'était conté, Une visite du cimetière: les plaques en porcelaine*
<https://etsinexonmetaitconte.fr/>

Ouvrage

Régis Bertrand, *Le petit mobilier funéraire ancien*, p.248 - 251, 2015.

Emille Decker, Jacques Peiffer, Simon Piéchaud, *Les assiettes parlantes et patriotique de la Grande Guerre*, édition des musées de la Meuse, 1989.

Colloque de recherche, *Un média de faïence, l'assiette historiée imprimée*, Publication de la Sorbonne, 2012.

Musées de Sarreguemines, *Des Hommes, des terres, des machines, la production de la faïence à la manufacture de Sarreguemines*, 1994.

Musées de Sarreguemines, *Faïence Power, les années 70 à Sarreguemines*, catalogue d'exposition, 2022.

Natacha Kubiata, *La céramique architecturale en France au 19^e siècle*, mémoire de la Sorbonne, 1996.

Musées de Sarreguemines, *Fabriqués à Sarreguemines, l'exportation des produits de la faïencerie*, catalogue d'exposition, 2019.

Owen Jones, *Grammaire de l'ornement*, 1865.

Philippe Hammam, *La belle histoire des assiettes, Sarreguemines 1836-1918*, Édition Serpenoise, 2007.

Charles J. Bolender, *Les assiettes imprimées de Sarreguemines, 1828-1928, La période Utzschneider*, Édition Serpenoise, 2007.

Armando Petrucci, *Promenade au pays de l'écriture*, 2019.

Musée d'Art Moderne de Paris, *Flammes, l'âge de la céramique*, catalogue d'exposition, 2022.

Daniel de Montmolin, *Le poème céramique*, 2011.

Jean Girel, *Une brève histoire de la céramique*, 2014.

Pierre Digan, *Revue Obia n° 8, Art funéraire céramique*, 2015.

Jean-Marc Ferrer et Philippe Grandcoing, *Des funérailles de Porcelaine, l'art de la plaque funéraire en porcelaine de Limoges au 19^e*, 2000.

Édith Mannoni, *Les faïences parlantes*, édition Massin, 1989.

Yves Perrousseau, *Histoire de l'écriture typographique*, Tome I et II, 2005.

Marcel Cohen et Jérôme Peignot, *Histoire et Art de l'écriture*, 2005.

Pierre-Simon Fournier, *Manuel typographique*, Tome I, 1764.

Jean-Pierre Chaline, *L'art funéraire, expression d'une société? L'exemple du cimetière monumental de Rouen*, 1982.

Anne Lame, *Le décor, ou l'art de tourner en rond*, 1992.

André Brossier, *Épreuve des caractères de l'imprimerie*, 1808.

Rey père et fils, *Épreuves des caractères de la fonderie*, 1812.

J.L. Duplat, *Épreuves des vignettes et fleures polytypés*, 1804-1805.

J.G. Gillé, *Recueil des divers caractères, vignettes et ornements de la fonderie et imprimerie*, 1808.

Laurent et de Berny, *Spécimen des divers caractères, vignettes et ornement typographiques de la fonderie*, 1826.

Audio-visuel

Bibliothèque National de France,
L'écriture cunéiforme, 2023.

Musée de Sarreguemines, *La production de la faïencerie de Sarreguemines: les assiettes historiées*, 2023.

Fondation Martin Bodmer, *De la plume à l'impression, une brève histoire de l'écriture et du livre*, 2019.

Martin de la Fouchardière et David Sington pour Arte, *l'odyssée de l'écriture*, 2020.

GLOSSAIRE

BACHELIER: Le bachelier en Belgique correspond à notre licence en France.

CUENCA: La technique artisanale du cuenca est un procédé de décoration céramique utilisé principalement dans l'architecture espagnole et portugaise. Elle consiste à créer des motifs en relief sur la surface de la terre en gravant des lignes qui délimitent des compartiments, ou *cuencas*. Ces compartiments, une fois biscuités, sont remplis de glaçures colorées. Les lignes gravées, généralement noires ou brunes, empêchent les glaçures de se mélanger, permettant ainsi des motifs détaillés et multicolores.

ÉDITIONS: Processus de création, production et diffusion de contenus sous forme de livres, magazines, journaux ou autres formats imprimés ou numériques. L'édition englobe plusieurs étapes: conception, rédaction, révision, mise en page, impression et distribution. Elle peut être réalisée par des maisons d'édition professionnelles ou des micro-éditeurs indépendants, chacun avec des approches variées en termes de tirage, de choix esthétiques et de moyens de production.

ÉMAIL: L'émail est un revêtement vitreux qu'on applique sur une pièce en argile avant une deuxième cuisson. Il fond pendant la cuisson pour créer une surface lisse et brillante. L'émail peut donner de la couleur, de la brillance et protéger la céramique en la rendant imperméable.

FANZINE: Un fanzine est une publication indépendante, souvent à tirage limité, créée par des amateurs passionnés plutôt que des professionnels. Apparu au milieu du 20^e siècle, notamment dans les milieux de la science-fiction et de la culture punk, le fanzine permet aux créateurs d'explorer des thèmes souvent négligés par les médias traditionnels. Fabriqué avec des moyens simples, comme la photocopie, il est un symbole de l'expression libre et de la culture **DIY** (do it yourself), favorisant des contenus originaux et parfois subversifs.

INTELLIGENCE ARTIFICIELLE (IA): L'IA dans le domaine créatif est l'utilisation de l'Intelligence Artificielle pour assister ou autonomiser la création artistique et le design, générant des œuvres, des musiques et des contenus originaux à partir de données et d'algorithmes.

RAKU: Le raku est une technique de céramique japonaise traditionnelle. Elle consiste à cuire rapidement une pièce en argile, souvent émaillée, à basse température, puis à la sortir du four encore incandescente. La pièce est ensuite refroidie rapidement, parfois en la plongeant dans de l'eau ou en la mettant dans des matériaux combustibles (comme la sciure). Cela crée des effets uniques sur la surface, comme des craquelures ou des variations de couleur.

RISOGRAPHIE: La risographie est une technique d'impression mécanique similaire à la sérigraphie, utilisant une machine appelée duplicopieur. Elle est populaire pour ses couleurs vives et ses rendus uniques, obtenus grâce à des encres à base de soja. La risographie est souvent utilisée pour des impressions en série de petits tirages comme des affiches, des zines et des œuvres d'art, en raison de son coût relativement bas et de son esthétique distincte.

SPÉCIMEN: Un spécimen typographique est un document ou un échantillon utilisé pour présenter les caractéristiques visuelles d'une police de caractères. Il affiche différentes tailles, styles (gras, italique, etc.) et peut inclure des exemples de texte pour montrer comment la police se comporte dans divers contextes. Ce support aide les designers et les éditeurs à évaluer la lisibilité, l'esthétique et la polyvalence d'une typographie avant de l'utiliser dans un projet.

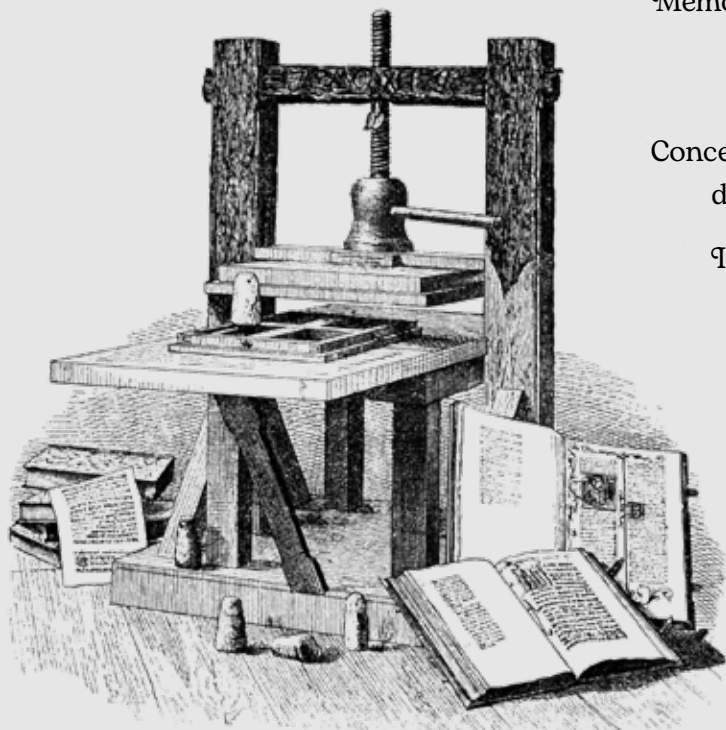
VECTORIEL: L'aspect du vectoriel se caractérise par des formes nettes et des lignes précises, très souvent en aplats de couleur. Les images vectorielles sont généralement créées avec des logiciels comme Adobe Illustrator et sont couramment utilisées pour les logos, les icônes et les illustrations.

VERNACULAIRE: Le terme vernaculaire désigne ce qui est local, propre à un endroit ou à une culture spécifique. Il peut s'appliquer à la langue (une langue vernaculaire est une langue parlée dans une région particulière), mais aussi à l'architecture, aux arts, ou à d'autres pratiques traditionnelles d'une communauté. Par exemple, l'architecture vernaculaire fait référence aux bâtiments construits avec des matériaux et des techniques locales.

VIGNETTE: Les vignettes sur les assiettes décoratives sont de petites illustrations ou scènes décoratives, souvent placées au centre du bassin de l'assiette (voir schéma (fig.60)). Bien qu'elles aient le même terme, à ne pas confondre avec les vignettes typographiques dont je parle dans Les ailes des assiettes, une histoire de vignette.

WILLIAM MORRIS: William Morris (1834 - 1896) était un designer, écrivain et socialiste britannique, considéré comme l'une des figures majeures du mouvement Arts & Crafts. Ce mouvement, né à la fin du 19^e siècle, prônait un retour à l'artisanat traditionnel et une rébellion contre l'industrialisation de la production, en valorisant la beauté des objets faits à la main. Morris, à travers son travail de design textile et mobilier, cherchait à réconcilier esthétique et utilité, tout en défendant des principes sociaux visant à améliorer les conditions de travail des artisans.





Mémoire réalisé pour
l'obtention du DNSEP design
éditorial de l'éSAM Caen

Conception graphique
de Margaux Krause

Illustration de la couverture
Gaspard Verrier

Impression à l'éSAM Caen,
avec l'aide de
Vincent Coatantiec,
Novembre 2024.

Typographies Bogart

Soutenance
en janvier 2024.



