

# RENCONTRE AVEC ODILE NOUVEL AUTOUR DE L'AIGUIÈRE DE CHARLES-JOSEPH LANDAIS, VERS 1860-1870 (INV. 2009.170)

## L'objet du mois - 8 mars 2012

### Constance Rubini

Bonsoir. Nous sommes très heureux de vous accueillir ce soir dans le cadre du cycle « L'Objet du mois ». Vous connaissez maintenant ce cycle. Un des conservateurs des Arts Décoratifs choisit une œuvre dans les collections dont il est responsable, a priori parmi les nouvelles acquisitions, et vous en relate l'histoire, l'intérêt, mais aussi les raisons pour lesquelles il a choisi de le faire entrer dans les collections.

Ce soir, nous recevons Odile Nouvel, conservatrice en chef des collections du XIXe au musée des Arts décoratifs, qui va nous présenter l'étrange aiguière de Charles-Joseph Landais et nous raconter les recherches qu'elle a menées autour de cet objet plein de mystère. Je laisse la parole à Odile.

### Odile Nouvel

Merci beaucoup, Constance. Bonsoir à tous. Je vois qu'il y a quelques aficionados qui sont présents, c'est sympathique, autour de cette tête de loup qui n'a pas d'histoire a priori. Elle est acquise en 2009, grâce au mécénat des Friends of the musée des Arts décoratifs et à la contribution financière de la galerie Vauclair que je tiens à remercier ici très chaleureusement. Je suis très reconnaissante à Laurence et Denis Vauclair d'avoir fait ressortir cette œuvre singulière et, vous allez le voir, attachante. Je remercie également Étienne Tornier, de la galerie Vauclair, pour ses précisions sur les techniques de fabrication utilisées.

Je remercie aussi Patricia Falguières, qui est chercheur à l'EHESS et qui m'a communiqué un ouvrage fondamental d'Ernst Kris – on aura l'occasion d'en reparler – sur ce qu'il est convenu d'appeler le style rustique et qui s'accompagne du propre texte de Patricia Falguières Sur le renversement du maniérisme<sup>1</sup>.

Je remercie enfin mes chers collègues qui ont accepté de me donner leurs avis autorisés sur cette pièce. Anne Forray-Carliet, conservatrice du département XVIIe-XVIIIe siècles, Évelyne Possémé, conservatrice du département Art nouveau-Art déco, Karine Lacquemant, assistante à ce même département, et Frédéric Bodet, attaché de conservation au département moderne et contemporain.

Regardons déjà cette œuvre dans ses détails. Une tête pointant vers l'avant, museau entrouvert, découvrant des dents irrégulières. Une paire d'yeux perçants. Les oreilles sont aplaties sur la tête, contrairement aux oreilles habituellement dressées dans les représentations courantes du loup. À la base, trois pattes, posées sur un support triangulaire assez particulier. Et la queue, entortillée, qui constitue l'anse de cette aiguière. Cette queue se termine par une patte, la quatrième, que l'on distingue relativement difficilement sur la pièce. Et l'intérieur de cette pièce est en pâte d'un bleu moucheté. Sous la base, une signature : simplement « Landais ».

Elle est datée probablement vers 1860-1880, mais on n'en sait pas plus. Il s'agit d'une terre vernissée, ou plus précisément d'une terre argileuse, avec une glaçure plombifère et colorée par différents oxydes métalliques, sans étain. Ses dimensions : 31 cm de haut et 30 cm de long. Il s'agit donc d'un objet relativement petit.

Cette œuvre est presque inconnue. Nous savons simplement qu'elle a été acquise par Horace Hennion, qui fut conservateur du musée des Beaux-Arts de Tours de 1920 à 1947. Il l'a probablement acquise directement de Charles-Joseph Landais, car il est collectionneur de céramiques, très fin connaisseur des ateliers tourangeaux et ami de Charles-Joseph Landais. Il est jeune lorsque Charles-Joseph Landais est au contraire très âgé.

En outre, Horace Hennion présente la Tête de loup en 1934 à l'exposition qu'il consacre à la Céramique tourangelle, au musée des Beaux-Arts de Tours, sous le numéro 277. Et dans ses souvenirs, Horace Hennion écrit à propos de la Tête de loup : « Je tiens pour une des meilleures pièces de Charles Landais, une tête de loup formant porte-bouquet et mesurant 30 centimètres : l'idée est originale, l'ensemble est heureux, la facture excellente. »

Voilà à peu près tout ce que nous savons de cette œuvre. C'est donc assez peu de choses. Elle n'a pas de pedigree particulier. Elle n'a pas été commandée par un personnage important. Elle ne semble pas avoir été présentée ni à une Exposition universelle, ni à une autre manifestation que celle de 1934. Elle vient compléter les autres œuvres possédées par notre musée. Il se trouve que nous n'en avons, jusque-là, aucune de Charles-Joseph Landais, ni d'ailleurs de son père. Je vous montre un panorama extrêmement cursif de l'ensemble des œuvres de cette école tourangelle que nous possédons. Là, nous avons huit œuvres de Charles-Jean Avisseau, dont au centre un surtout de table tout à fait remarquable, en forme de rocher. Nous avons des œuvres d'Auguste Chauvigné, de la même veine. Nous avons des œuvres de Victor Barbizet et enfin une œuvre de Georges Pull.

Les donateurs de ces pièces, qui sont entrées entre 1863 et 1908, sont très peu nombreux. Deux fabricants donnent eux-mêmes de leurs œuvres : Victor Barbizet et Georges Pull. Pull est le tout premier à donner, dès 1863, Victor Barbizet un petit peu plus tard. Et puis, il y a eu, en 1887, Paul Aronssohn. Il n'y a rien dans le dossier, pas même une correspondance de ce donateur. Et enfin, de manière beaucoup plus répétitive et un petit peu plus importante, Mademoiselle Briandet, entre 1892 et 1903, donne des œuvres à quatre reprises, avec simplement des courriers extrêmement rapides qui demandent que quelqu'un du musée vienne chercher les œuvres qui sont chez elle, boulevard Beaumarchais.

Alors pourquoi avoir acheté cette tête de loup ? Je vais être très franche. D'abord par intuition, tout simplement parce qu'elle m'a frappée. Elle m'a frappée par son étrangeté d'abord, par cette espèce de singulière beauté sauvage, et puis par son côté absolument unique. Je n'avais jamais rien vu de pareil. Singularité du thème : pourquoi une forme de loup ? Singularité de son interprétation, en forme d'aiguille. Singularité du traitement. Nous allons revenir sur tous ces aspects.

Alors, ce soir, je ne vais pas réussir à résoudre toutes les questions qu'elle peut poser, et les explications que je vais essayer de vous donner sur ce que l'on sait de cet œuvre sont évidemment très incomplètes et seront forcément fragmentaires. C'est typiquement un dossier en cours d'élaboration. Je vous livre là l'état des recherches auxquelles j'ai abouti pour ce soir. Nous en sortirons forcément un petit peu frustrés. Mais on peut se dire aussi que la frustration est un excellent aiguillon pour continuer.

Les repères autour de la création de cette œuvre sont minimes. Charles-Joseph Landais n'a pas été étudié en tant que tel, pas même au musée de Tours, et, de l'aveu même des conservateurs du musée de Tours, ils ne savent pas trop, parmi les pièces signées Landais, celles qui sont du père et celles qui relèvent du fils. À Tours, elles sont toutes soit signées réellement du père, soit attribuées au père. Cette approximation est d'autant plus justifiée qu'en effet Charles-Joseph Landais a en permanence brouillé un petit peu les pistes en modifiant sa signature et signant soit Landais, soit Charles Landais, soit Charles-Joseph Landais. Il y a eu des allers-retours là qui suscitent beaucoup de questions. Mais au contraire, de manière contemporaine, la famille Avisseau a laissé des archives, des écrits, ce qui ne semble pas du tout être le cas des Landais, du moins à ce jour.

Alors que sait-on de Charles-Joseph Landais ? Peu de choses mais quand même. C'est le fils de Joseph, lui-même céramiste, et d'Anne-Françoise Avisseau. Il est donc le neveu de Charles-Jean Avisseau, le grand Avisseau. Il suit des cours de dessin et de modelage chez le peintre Gaëtan Cathelineau. Or, Cathelineau exécute des dessins au Jardin des Plantes dans les années 1820. Je vous en montre là une des planches qui est conservée à la BNF. Nous savons aussi que, autour de 1850-1860, Charles-Joseph partage le même atelier que son père. Il est passionné de minéralogie, il collectionne des pierres et il empaillait des animaux.

Horace Hennion écrit de lui : « épris aussi de toute la nature, il était minéralogiste et collectionnait les pierres de toutes sortes ; il était naturaliste et empaillait les animaux de toutes les espèces ; mais avant tout il était céramiste, et il donna le meilleur de son existence au travail du modelage de la terre, de la peinture des émaux et de la cuisson dans le four. » Horace Hennion a beaucoup écrit sur les céramistes tourangeaux et, entre autres, des écrits extrêmement importants sur les Avisseau et un peu sur les Landais.

Nous savons qu'en 1860, sur l'acte de naissance du fils de Charles-Joseph, Alexandre-Joseph, il est déclaré naturaliste, et pas céramiste. On lui connaît finalement très peu d'œuvres et je n'ai malheureusement aucune photographie à vous montrer. On lui connaît une Terrine de canard qui est conservée au musée d'Orléans, pour laquelle je n'ai pas réussi à obtenir de photographie. On lui connaît une Pendule en forme de tronc d'arbre. On lui connaît encore deux autres œuvres, mais qui sont probablement plutôt attribuées à son père, que je vous montrerai tout à l'heure.

En 1883, à la mort de son père, il est nommé conservateur du Muséum d'histoire naturelle de Tours. Il succède à son père à ce poste et son fils Alexandre-Joseph lui succèdera, à sa propre mort, en 1908. Donc on a une

tradition généalogique. En 1898, il obtient le premier prix au premier concours d'art industriel de Tours pour un plat. En 1900, il expose à nouveau à ce même concours, mais il n'obtient pas de médaille.

Et Horace Hennion, dans ses Notes et souvenirs, cite ce souvenir : « En janvier 1908, lors de la fin de Charles-Joseph, je visitais cette humble maisonnette au toit de tuiles, vrai nid caché comme dans un bocage, au sein de folles frondaisons, dans les lierres, les jasmins, les rosiers grimpants, au bord d'un ruisseau perdu dans les roseaux et les rochers, où se dressaient encore d'anciennes académies mutilées et chancelantes, près du four du potier qui n'est que ruines... [...] Un grand panneau représentant deux perroquets aux éclatantes couleurs, des amphores et des aiguères richement décorées de feuilles et d'ailes fines et légères, quelques rustiques, mythologiques ou pieuses figurines, et de menus bibelots attestaient encore dans l'atelier le labeur du maître-ouvrier de terre que l'âge seul put paralyser. »

Voici à peu près ce que l'on sait de Charles-Joseph Landais.

Il est évident que cette Tête de loup est née dans un climat familial et tourangeau très particulier, puisque son père et son oncle, comme vous le savez, sont céramistes, très reconnus, notamment Avisseau, avec des gloires différentes. Il semblerait que Charles-Joseph n'ait pas connu la notoriété de son père, mais qu'en revanche il ait produit une œuvre plus abondante que lui.

Alors qui est Joseph Landais ? Joseph Landais, son père donc, quitte ses parents à l'âge de treize ans pour travailler dans une faïencerie à Saint-Pierre-des-Corps. Et là, il se lie d'amitié avec Charles-Jean Avisseau justement. Et en 1822, il épouse la sœur de Charles-Jean Avisseau, Anne-Françoise Avisseau.

Il se présente comme « naturaliste », lui aussi. Il est réputé excellent empailleur d'oiseaux et restaurateur confirmé de faïences, et notamment des faïences dites « de Palissy », au point de dire avoir retrouvé les techniques de fabrication du grand maître de la Renaissance. Entre 1843 et 1855, il travaille en association avec son fils. Ils partagent en partie le même atelier. C'est durant cette période que sont produites les premières imitations de Bernard Palissy. Nous y reviendrons. En 1848, Joseph Landais expose chez Susse, place de la Bourse. Il est noté dans le Journal d'Indre-et-Loire qu'on peut y voir « ses charmantes reproductions de poteries de Bernard Palissy ». En 1849, il est récompensé à l'Exposition nationale des produits de l'agriculture et, en 1855, il obtient une médaille de deuxième classe à l'Exposition universelle de Paris.

Son contemporain, Charles-Jean Avisseau, est le fils de Charles Avisseau, tailleur de pierre. Il suit apparemment très faiblement l'école, au regard de son Essai d'autobiographie qui est particulièrement mal orthographié. Il devient lui-même tailleur de pierre, comme son père, mais il finit par entrer comme contremaître dans la faïencerie du baron de Bézeval à Beaumont-les-autels en Eure-et-Loire. Et, en 1828, il publie le Traité des couleurs pour la peinture à réverbère. C'est le type de peinture qui était fabriqué dans la faïencerie du baron de Bézeval.

En 1838, il revient à Tours. Il y crée son propre atelier et fabrique principalement des statues de saints, des bustes d'amis et des membres de sa famille. Il finit par partager le même atelier que Charles-Joseph Landais, apparemment entre 1841 et 1846. Et là, ils se lancent tous les deux dans la fabrication de ces fameux plats.

Or, la Tête de loup, encore une fois, ne ressemble à rien de tout ce que nous venons de voir. À cette époque-là, la production tourangelle se fait connaître comme principalement palissiste et tente d'imiter ces fameuses « rustiques figulines ». Pour bien comprendre le décalage qu'il y a entre la Tête de loup et cette production palissiste, je crois qu'il faut regarder d'un peu plus près cette production de « rustiques figulines ».

D'abord, un premier constat très important : Bernard Palissy, à partir des années 1830 environ, est l'immense référence pour l'ensemble des céramistes, français notamment mais pas seulement. Mais il se trouve que la connaissance de l'œuvre de Bernard Palissy dans ces années-là est des plus approximatives. Vous le voyez par exemple là, où, sur cette planche du célèbre ouvrage de Brongniart et Riocreux, La Description méthodique du musée céramique de la Manufacture de Sèvres, qui est publié en 1845, on voit une hure de sanglier qui est attribuée à Bernard Palissy, alors qu'en réalité elle n'a rien à voir. Cette planche mélange des œuvres de Palissy et des faïences de Nuremberg.

La présence de Palissy est très importante à cette époque-là et c'est elle qui va susciter une querelle sanglante et fratricide entre Charles-Jean Avisseau et Joseph Landais sur la question de l'antériorité de la découverte de Palissy. Charles-Joseph a dix-sept ans lorsque cette dispute éclate entre son père Joseph et Charles-Jean Avisseau. Qui a le premier redécouvert l'art de Bernard Palissy ? Landais affirme qu'il est le premier, en associant il est vrai son beau-frère dans ce même atelier. Il dit d'ailleurs qu'il envisage de déposer un brevet d'invention. Mais j'ai vérifié, il n'y a aucun brevet d'invention ni au nom de Landais, ni à Avisseau. Et il se trouve qu'Avisseau, qui manie avec beaucoup d'aisance les vertus de la presse, obtient toute la notoriété due à cette

redécouverte. En effet, je vous montre quelques images de 1847, la presse, dont L'illustration, le présente comme le « nouveau Palissy ». Finalement, Landais est très rapidement considéré comme un « imitateur » d'Avisseau, et notamment dans le rapport de l'Exposition universelle de 1855. C'est évidemment une dénomination qui ne lui plaît pas du tout. Il semblerait que, dans le cadre de cette querelle, Avisseau ait davantage été considéré comme le coloriste, alors que Landais aurait davantage été considéré comme le modelleur de cette entreprise. Ce qui confirmerait peut-être les talents de sculpteur, par la suite, de Charles-Joseph Landais. En tout cas, la brouille entre les deux hommes est définitive et elle est à l'avantage de Charles-Jean Avisseau qui obtient tous les honneurs et qui d'ailleurs laisse son nom à cette grande école de céramistes tourangeaux.

Or, la passion pour Bernard Palissy date de bien avant la redécouverte de son four dans les fouilles des Tuileries en 1855. Dès 1777, en France, on republie ses écrits. En l'an III, la Convention commande un buste de Bernard Palissy pour être placé dans la salle des séances de la Convention. Le XIXe siècle donne à Bernard Palissy une dimension imposante, qui amorce la naissance d'un véritable culte. Un génie, un véritable génie de la Renaissance française.

La réhabilitation complète de Palissy se fait à partir du mouvement romantique. Elle inspire par exemple à Balzac la figure de Balthazar de Claës dans la Recherche de l'absolu. Sous la monarchie de Juillet, la fascination pour les pièces de Palissy ou pour les céramiques palissistes est considérable. Je vous montre là deux intérieurs, celui réalisé par Fouquet qui est l'intérieur du Sommerard et qui présente toute une série de faïences, ou bien encore, dans la collection Sauvageot, se trouve toute une série de pièces également réputées être de Bernard Palissy. L'étaient-elles ou ne l'étaient-elles pas, tous les doutes sont permis.

Les hagiographes de Bernard Palissy sont très nombreux. Philippe Burty, que l'on connaît bien dans les arts décoratifs du XIXe, écrit évidemment une vie de Bernard Palissy. Cap édite, en 1844, Les œuvres complètes de Bernard Palissy. Un certain Fillon, L'Art de terre chez les Poitevins, à propos de Palissy en 1864, Carle Delange, Louis Audiat, Eugène Piot, Anatole France, Les Œuvres de Bernard Palissy...

Tout cela est conforté par les fouilles des Tuileries qui font découvrir les vestiges du four de Bernard Palissy en 1855. Des photos de Baldus ont été réalisées à cette période-là. Le musée de Sèvres acquiert les restes des moules qui ont été trouvés sous la direction de Berty dans ces fouilles. Or, la fascination pour Bernard Palissy se noue autour de la question du moulage de la nature. Et là il nous faut remonter un peu dans le temps tout de même, parce que la question du moulage sur nature est une chose tout à fait importante.

La Tête de loup n'est pas un moulage. Nous sommes bien d'accord là-dessus. En revanche, elle est très proche d'un éventuel moulage. Il y a là quelque chose d'un naturalisme qui se rapproche étrangement de la question du moulage. On pourrait dire d'une certaine façon qu'elle est dans le style des pièces moulées. Cette question du moulage sur nature remonte à l'Antiquité. Mais, à l'époque de Bernard Palissy, elle fait l'objet d'un développement très particulier, dans le contexte à la fois italien, français et allemand.

En Italie, on pratique abondamment le moulage, non seulement des masques mortuaires, mais des personnages, des drapés, des animaux. Luca della Robbia, par exemple, a fait du moulage. Les fameuses grottes du XVIe siècle, notamment la grotte des animaux au Castello de la villa Médicis à Florence, attribuée à Niccolò Tribolo, avec Fortini, et les sculptures de Giambologna, avec des éléphants, des girafes, des lions, ne sont pas moulées, mais il y a, sur les parois, des oiseaux qui semblent saisis sur le vif. Je vous montre là une œuvre de Giambologna qui, d'après les spécialistes, aurait été moulée.

Alberti cite ces grottes avec les ruissellements d'eau, la mousse, les coquillages, sous terre, par opposition précisément au jardin organisé, structuré de manière architecturale, en surface. On a une opposition à cette époque-là entre la nature sauvage, déchiquetée, et la nature maîtrisée de l'homme à la surface. C'est-à-dire une certaine opposition aussi entre une tendance lyrique et la tendance très organisationnelle des jardins.

En France, on moule aussi les têtes et les corps des rois, pour les sculpter dans les chapelles funéraires. Les céramistes utilisent cette technique pour fixer des animaux sur les plats, c'est justement l'un des travaux auxquels se livre Bernard Palissy, pour donner cette espèce de simulacre d'un plat avec un animal à la limite du vivant.

Or, il se trouve qu'à Nuremberg, les orfèvres se sont livrés également à des travaux de moulage et notamment Jamnitzer, qui est un très grand orfèvre de Nuremberg, en particulier dans ce décor de table, dit le décor Merkel, conservé au Rijksmuseum, à Amsterdam. Dans ce décor, l'ensemble de la pièce est un travail d'orfèvre, avec incisions et sculptures. En revanche, la base offre une nature qui a été, de toute évidence, moulée sur le vif, en tout cas d'après les spécialistes. C'est une œuvre majeure, avec cette opposition entre la partie supérieure et la base. Et cette technique va se répandre dans l'orfèvrerie allemande du XVIIe siècle, notamment dans les pokals allemands, qui se développent avec cette idée d'un mélange entre la nature et le travail sculp-

tural dans la partie supérieure de ces pièces.

Ce style dit « rustique » évolue parallèlement avec le style antique, puisque cette opposition vaut, à cette époque-là, à tel point que pendant très longtemps, jusqu'au XXe siècle, ce style dit « rustique » n'a pas été repéré par les premiers historiens d'art et notamment par les historiens de l'art décoratif au XIXe siècle, comme s'il était exclu du domaine de l'art. Et l'opposition entre jardin géométrique et grotte naturelle correspondrait à deux expériences bien distinctes, antithétiques et à la limite du polémique.

Les plats palissistes sont conçus, pour certains d'entre eux, à partir de pièces moulées, mais aussi à partir de mélanges entre moulages et non moulages.

Cette question du moulage nous renvoie à un problème qui est tout à fait d'actualité au XIXe siècle. Elle remonte à l'Antiquité et a suscité chez Aristote une série de réflexions, puisqu'il considère que les espèces infimes, les animaux imparfaits tels que grenouilles, serpents, lézards, scorpions, scolopendres, cigales, etc. naissent de générations spontanées, hors de toute paternité et de toute filiation, c'est-à-dire qu'ils naissent « au hasard » et sont le résultat d'additions de membres et de fragments de corps sans anatomie. À cet égard, ils s'opposent aux mammifères, par exemple, aux animaux à quatre pattes, aux oiseaux, etc., qui, eux, sont conçus par une filiation très précise, avec un père et une mère. Deux chiens ne donnent pas naissance à un chat et, par conséquent, il y a une sorte de traçabilité généalogique qui s'opère.

Et, par exemple, dans l'un des musées imaginaires qui a été conçu au XVIe siècle par Samuel Quiccheberg, les animaux qui doivent être exposés dans ce musée seront soit embaumés entiers, soit en fragments, soit en squelettes. Mais ces fameuses espèces infimes qui datent d'Aristote ne seront présentées que par moulage. Ces animaux fondus feront donc l'objet d'une section à part. Comme si le moulage venait mettre en scène la reproduction spontanée, à l'identique de la nature, c'est-à-dire obscure, inconnue, non généalogique dans les eaux troubles des marais.

Cette différence entre une génération sexuée et une génération spontanée va durer jusqu'au XIXe siècle, très exactement jusqu'en 1869. L'idée que la vie puisse émerger du monde inerte est vieille comme le monde et Félix Pouchet publiera, en 1860, un ouvrage sur cette question-là, toujours dans le même esprit. C'est-à-dire que des pucerons pouvaient sortir des bambous ou que la boue pouvait engendrer des vers et des grenouilles. Mais deux années plus tard, en 1862, Pasteur va donner le coup de grâce à cette théorie, en montrant que le développement d'organismes dans un milieu préalablement stérilisé est uniquement dû à une contamination par des microbes contenus dans l'air ambiant. Il n'y a donc plus de génération spontanée.

Mais, à cette même époque, les céramistes Avisseau et Landais, tous les palissistes, ont une grande prédilection pour le moulage de ces animaux obscurs, nés mystérieusement de génération spontanée. Et le choix d'animaux « nobles », dont on peut tracer la généalogie, tels que la Tête de loup, reste extrêmement rare dans la production des céramistes tourangeaux. En moulant un certain nombre d'animaux, ils sont complètement dans l'air de leur temps, puisque le XIXe a été le siècle du moulage : la galvanoplastie, la machine à reproduire les sculptures de Barbedienne, qui date de 1840, la photographie, qui est conçue également comme une trace de ce qui a vécu.

Revenons sur cette question de la Tête de loup. Pourquoi le loup ? Cette Tête de loup s'oppose à tous ces animaux obscurs, serpents, lézards, grenouilles, algues, qui sont l'essentiel de la production à Tours. Ce thème du loup est très riche et il met toujours en scène la sauvagerie. Les Fables de La Fontaine bien sûr, les scènes de mort, les chasses sanglantes. Le loup est, et reste à cette époque-là, l'un des animaux les plus dangereux d'Europe et notamment de France. Il a toujours été représenté dans sa sauvagerie la plus absolue.

Je vous en montre quelques exemples rapidement. De Jean Raon, Le Lion terrassant un loup, à Versailles. Bien sûr, la Bête du Gévaudan, incontournable sur le thème du loup. Voilà une des illustrations qui date du XVIIIe siècle. Il y a même eu une chasse au loup en plein Paris au Jardin des Plantes en 1850. Il faut savoir aussi que le loup est l'un des attributs de Mars et qu'à Versailles, par exemple, dans le Salon de Mars, c'est le loup qui conduit le char du dieu. Au XIXe siècle, des battues au loup sont régulièrement organisées, notamment sous le Directoire, où une politique d'éradication de cet animal dangereux se met en place et va durer tout le XIXe siècle, jusque dans les années 1920. Donc, ce thème est très présent dans les mentalités.

L'ensemble des artistes romantiques s'empare de ce thème, quoique assez modestement. Voilà, par exemple, un dessin de Delacroix qui s'inspire évidemment de Rubens. Rubens et Van Dyck avaient réalisé une Chasse au loup au cours du XVIIe siècle. Et parmi les sculpteurs, il y a bien sûr Barye. Il y a plusieurs loups dans l'œuvre de Barye : Le Loup marchant, qui est conservé musée Bonnat, à Bayonne, Le Loup tenant un cerf à la gorge, ou encore ce Loup pris au piège.

Or Landais choisit non pas de faire simplement une sculpture de loup, mais une aiguière en forme de loup.

Or, le loup, pour le coup, est rarement représenté dans les arts de la table. L'aiguïère est un ustensile de table. Ce collage entre une bête féroce, redoutable, et les arts de la table est très surprenant. On n'en connaît quand même quelques très rares exemples. Voilà de Sèvres, le Surtout des chasses, qui date de 1847. L'une des scènes représente la chasse au loup. Et à Vincennes, au XVIIIe siècle, vers 1750, il y a eu la création d'une œuvre intitulée Louve et dogue combattant, conservée ici. Donc, il y a eu quelques exemples, mais absolument rarissimes. La question des arts de la table ne nous permet donc pas de répondre à la question « pourquoi cette Tête de loup ? Et pourquoi cette forme d'aiguïère ? » Le loup reste résolument marginal.

Il faut peut-être aller voir du côté de la sculpture animalière. Peut-être Charles-Joseph Landais a-t-il tenté de faire une œuvre relevant des Beaux-Arts ? Et donc d'accéder à un statut d'artiste ? C'était dans l'air du temps à cette époque-là et on sait qu'Avisseau avait demandé au surintendant des Beaux-Arts de pouvoir participer au Salon officiel, au titre de sculpteur. Mais il s'est heurté à un refus catégorique de l'administration. Il faudra attendre l'extrême fin du XIXe siècle pour que les céramistes puissent accéder à ce Salon des beaux-arts en tant que sculpteurs. La Tête de loup de Landais s'inscrit donc dans cette perspective, comme un jalon resté obscur, caché dans l'atelier du maître, Charles-Joseph, artiste, artisan, céramiste.

Qu'en est-il dans ce XIXe siècle de la sculpture animalière ? Je pense qu'il faut commencer par Chenavard et notamment le Vase de la Renaissance qui a été produit en 1832 et qui a été considéré, à cette époque-là, comme une œuvre imitant Bernard Palissy. Elle a été applaudie pour sa nouveauté et fortement critiquée. Elle a été considérée comme le véritable manifeste de l'innovation et de l'irruption de la Renaissance dans les arts au tout début du règne de Louis-Philippe. La version en bronze est conservée ici, mais il existe deux autres versions en porcelaine colorée, dont l'une est à Fontainebleau. Voilà le détail des anses, avec ces animaux, ces tigres, qui sont à cheval sur l'anse et qui viennent l'orner, très inquiétants. Il se trouve que Barye et Delacroix ont fréquenté ensemble le Muséum d'histoire naturelle, vers 1829-1830, et que Barye a réalisé toute une série de moulages qui sont conservés, je crois, à l'heure actuelle, à l'école nationale supérieure des beaux-arts.

Il y a donc là la naissance d'un style qu'on pourrait qualifier d'« inquiétant », qui n'est pas simplement un style naturaliste. Je pense qu'il est très important d'établir cette distinction. C'est-à-dire que c'est la nature vue sous son angle le plus sauvage et le plus terrifiant, qui est bien distinct du style naturaliste qui émerge au XVIIIe siècle, notamment à la faveur de la Rocaille, mais pas seulement, et qui est un style beaucoup plus apaisé, beaucoup plus lissé, beaucoup plus sage. Là, on a affaire à une nature « sauvage », dangereuse pour l'homme, qui suscite l'horreur. Cette autre vision de la nature et qui semblerait bien le propre du XIXe siècle, violente, naît à la faveur du courant romantique et elle se diffuse dans les arts décoratifs.

Je vous montre là un papier peint, un fragment d'un décor panoramique par Délicourt, Les Grandes Chasses, qui montre bien la sauvagerie de la nature, avec cette chasse au cerf dont je vous montre là le détail, détail séduisant. Il y a là quelque chose de fascinant dans cette façon qu'ont les chiens d'attaquer le cerf. Mais cette nature inquiétante peut se révéler de beaucoup d'autres manières, pas seulement à partir des animaux, mais aussi à partir de la flore. Il y a toute une veine qui, encore aujourd'hui, est mal connue, mal repérée, mal datée d'ailleurs je pense, mais je ne l'ai pas étudiée davantage que les autres, et qui révèle cette nature inquiétante, notamment dans le domaine du mobilier.

Voilà de Tahan une volière, qui a été présentée à l'Exposition universelle de 1855. Je peux vous montrer un secrétaire de l'impératrice Eugénie par Giroux, où l'on a affaire véritablement à une nature dévorante. C'est un lierre qui vient envahir tout ce secrétaire et qui le rend d'ailleurs inutilisable. L'impératrice ne va pas le garder et va très rapidement le remettre au Garde-Meuble. Encore de Tahan ce meuble d'appui, tout aussi dévoré par des fruits, des lianes et des ronces de toutes sortes. Ou encore un aquarium de salon, complètement fantasmagorique. C'est une idée d'aquarium de salon, qui a été publiée dans L'Illustration en 1859. Un petit brûle-parfum de Liénart. C'est une nature peut-être moins inquiétante, mais quand même assez envahissante. Chez Odier, cette fontaine à thé qui date des années 1840 et qui est conservée au Louvre. Ou encore de Lebrun, cette fontaine à thé toujours, avec des animaux très inquiétants. Ce sont des crustacés, des crocodiles.

On voit apparaître cette veine qui va durer tout le XIXe siècle jusque dans un vase qui n'est pas connu du tout mais qui est pourtant exposé dans la galerie XIXe de Junker, comme une démonstration d'un nouveau procédé qui était la galvanotypie et qui consistait précisément à mouler la nature. Là, il s'agit d'une branche de maronnier, probablement à l'automne, qui a été moulée sur nature avec un système qui permettait de chauffer le moule de telle sorte que l'on brûlait les branches et les feuilles à l'intérieur pour les vider de toute substance végétale et de ne garder que le résultat moulé.

Il est vrai que, dans le domaine de la céramique tourangelle, il y a quelques exemples, mais très rares, de

pièces qui traduisent ce même côté très inquiétant, avec des moulages ou de la sculpture en relief. Il y a déjà de Barbizet, en 1875, ce plateau. Joseph Landais, le père de Charles-Landais, sort ce Lion rugissant probablement vers 1860. On a encore, toujours de Joseph, en tout cas attribué à Joseph, ce héron qui se bat avec un serpent. Le héron est très en relief au-dessus du plat.

Cette expression violente de la nature correspond à un style que l'on peut qualifier de « sauvage », qui s'oppose de façon très nette au style classique. Et l'irruption du « style sauvage », notamment chez Chenavard, Delacroix, Barye, etc., arrive justement au moment où Chenavard est la tête de file des jeunes artistes qui commencent à critiquer très violemment le courant antiquisant qui perdure encore et qui commence à sérieusement s'essouffler.

Dans le contexte de cette sauvagerie, le loup occupe une place à part. C'est incontestablement l'un des animaux les plus dangereux de nos campagnes et, on l'a vu, l'imaginaire social y fait référence en permanence. Il est chassé partout et les journaux font en permanence référence aux atrocités, notamment dans la seconde moitié du XIXe siècle, aux massacres qui sont suscités dans les campagnes, notamment de la part de loups enragés. Le loup transporte la rage et lorsque Pasteur découvre le vaccin contre la rage en 1885, on est absolument contemporain de la production des céramistes tourangeaux. Pasteur permet d'éradiquer la rage et cet événement a une portée considérable et marque profondément les mentalités françaises et de l'ensemble de l'Europe. Je ne suis pas en train de dire que Charles-Joseph avait en tête la découverte de Pasteur lorsqu'il a fait sa Tête de loup. Je dis simplement que c'est concomitant dans l'histoire des mentalités.

Je voudrais revenir de plus près à cette Tête de loup. Elle se caractérise par une facture très rapide, notamment dans le traitement du poil sculpté puis repris à coups de pinceau. Je vous montre là, justement de Delacroix, une Tête de lion rugissant qui date déjà de 1829, au moment où Delacroix va régulièrement au Muséum d'histoire naturelle avec Barye. Il y a une correspondance, une similitude dans la facture et dans la recherche de l'effet produit. Si vraiment cette Tête de loup se situe dans les environs des années 1870-1880, on est très loin de la perfection des animaux japonisants par exemple. On est dans quelque chose de beaucoup plus approximatif, de beaucoup plus sauvage.

Et au milieu de ce pelage, le regard très inquiétant de ce loup. Le regard du loup, c'est quelque chose de très connu. Le Brun, lui aussi, s'était intéressé aux têtes de loup et de renard, il avait fixé les regards et était même allé vers une représentation humaine de têtes de loup, de porc, de pourceau. La question du regard du loup est peut-être la chose la plus inquiétante dans l'animal.

Mais il se trouve que dans la Tête de loup de Landais, la couleur est décalée par rapport au modelé. Si vraiment Landais a voulu faire là œuvre de sculpteur, il l'a colorée, sa sculpture. Or la question de la couleur dans la sculpture fait précisément débat au XIXe siècle. Faut-il oui ou non peindre les sculptures, au risque d'introduire une tromperie et d'être trop proche d'une réalité troublante ? C'est un très vieux débat mais il a ré-émergé avec force et scandale en 1847 lorsque Clésinger présente au Salon les chairs colorées de madame Sabatier, qui auraient été moulées. C'est un véritable scandale et il se fait violemment critiquer.

Une cinquantaine d'années plus tard, en 1893, lorsque Frémiet, grand animalier, se voit confier la charge de concevoir un groupe important pour l'entrée du Muséum d'histoire naturelle, il conçoit un orang-outan étranglant un sauvage de Bornéo, qui fait l'objet d'une vive polémique parce que le modèle proposé au jury est coloré alors que le jury demande que le modèle soit fait en marbre blanc ou gris, non coloré, qui serait neutre. Charles Landais a fait sa Tête de loup au moment où toutes ces affaires sont dans l'esprit des gens. Le réalisme inquiétant de la Tête de loup constitue une réponse non pas forcément consciente mais vient apporter des éléments de réponse sans qu'il y ait d'enjeu ni de commande publique, ni même de commande un peu prestigieuse.

Nous l'avons dit, cette Tête de loup a été conçue en forme d'aiguière. Curieuse idée. C'est vrai qu'il y avait eu l'exemple des faïences du XVIIIe siècle, à Meissen ou à Sèvres, avec notamment des terrines zoomorphes. Je vous montre là de Hannong une terrine en forme de dindon. Ou encore, au XIXe siècle, de Jacob-Petit une terrine en forme de pintade. Et, nous l'avons dit, la connaissance de Palissy a établi une confusion entre ces terrines des XVIIe et XVIIIe siècles et les travaux de Bernard Palissy.

En jouant sur la forme de la tête d'un loup pour en faire une aiguière, Landais se situe dans le droit fil d'une aiguière qui a été attribuée à Bernard Palissy. Mais la grande différence entre les deux, c'est que l'aiguière de Bernard Palissy est ornée de coquillages qui sont posés sur une forme d'aiguière réellement aiguière et qu'il n'y a aucune recherche d'un amalgame un petit peu comme Le Brun avec ces visages humains qui se transforment en têtes de loup. Il n'y a pas la volonté d'un zoomorphisme quelconque. Il pose des éléments sur

l'aiguière, alors qu'avec Landais, ce n'est pas cela du tout. Il se situe déjà dans le débat qui a lieu au XIXe siècle sur la réflexion entre la forme et la fonction qui visait à les associer étroitement et qui allait s'épanouir au XIXe dans la soumission de la forme à la fonction. La fonction devient maîtresse et soumet les formes pour des questions d'ergonomie et de clarté de lecture de la fonction.

Mais ici, chez Landais, la fonction est presque cachée, au point qu'Horace Hennion, dans sa description, a considéré que cette Tête de loup était un porte-bouquet et pas du tout une aiguière. Néanmoins, la question du beau utile est dans l'air du temps. La naissance même du musée des Arts décoratifs se situe sur cette problématique, puisque l'institution prend pour devise « le beau dans l'utile » et cela devient l'emblème même de notre institution. Landais conçoit son aiguière de sorte que même les oreilles du loup sont raplaties, au point de ne plus être hérissées à la verticale mais d'être couchées à l'horizontale, ce qui est tout à fait inhabituel, pour épouser la forme de l'aiguière des deux côtés.

En réalité, l'aiguière verse mal. Je ne l'ai pas vraiment essayée, mais je peux vous garantir que, vu la disposition des trous entre les dents, elle ne peut que verser très très mal. Donc peut-être est-ce un essai. Nous ne savons pas. En tout cas, elle n'a guère pu réellement servir. C'est un travail approximatif du côté du museau de l'animal.

Mais dans cette aiguière, je pense qu'il y a deux détails qui ont une grande importance : la queue de la bête d'une part et d'autre part le support sur lequel est posée sa tête.

La queue de ce loup qui forme anse : elle est entortillée et se termine par une quatrième griffe comme une espèce de trophée. Cette bizarrerie nous renvoie directement au travail des taxidermistes. Charles-Joseph est empaillleur et conservateur du très beau Muséum d'histoire naturelle de Tours qui a malheureusement été détruit par le bombardement de 1940. Il n'en reste rien. C'est une des raisons probablement pour lesquelles nous n'avons aucune trace du travail de Charles-Joseph Landais, de son père et de son fils dans ce musée.

Or, l'art de la taxidermie atteint son plein essor au cours du XIXe siècle. Le terme même de taxidermie, qui vient de taxis, l'arrangement, la mise en ordre, et de derme, la peau, est un mot qui apparaît dès 1806 dans un Nouveau dictionnaire d'histoire naturelle par Louis Dufrenoy. Et le mot qui désigne le métier, le mot de taxidermiste, apparaît en 1872 et désigne l'empaillleur. Les protocoles modernes de la taxidermie apparaissent à la fin du XVIIIe et se déroulent tout au long du XIXe siècle avec l'arrivée de la zoologie descriptive qui cherchait à définir des systèmes de classification des animaux, à l'époque de Darwin notamment. La taxidermie était alors le moyen de conserver les spécimens afin d'en faire des documents précis, destinés aux muséums d'histoire naturelle qui sont en plein essor à ce moment-là.

Les taxidermistes trouvent dans le mouvement romantique une formidable occasion de déployer un art très singulier qui leur permet d'inventer des animaux, exactement comme des artistes, qui sont directement inspirés de récits rapportés par les voyageurs naturalistes auxquels ils rajoutent des touches plus ou moins fantasmagiques. Les taxidermistes ont fini par développer la culture du canular en créant des animaux imaginaires à partir de corps bien réels. Le canular le plus célèbre dans ce domaine est celui d'un certain Gerolf Steiner, professeur de zoologie à l'université de Karlsruhe en 1961, il y a donc très peu de temps. Il a conçu un livre, sous le pseudonyme du professeur Harald Stümpke, intitulé Anatomie et biologie des rhinogrades, un nouvel ordre de mammifères. Dans cet ouvrage complètement canularique mais présenté sous une forme très savante et sérieuse, il a abusé toute la communauté scientifique en inventant un nouvel ordre biologique, les rhinogrades, se caractérisant par un appendice nasal très développé ayant de nombreuses vertus. Ce nouvel ordre biologique se serait situé sur une île du Pacifique et aurait disparu en 1956 suite aux essais nucléaires qui ont été opérés dans la région. L'édition française a été préfacée par le très sérieux Pierre Grassé, professeur à la Sorbonne et ardent opposant aux théories darwiniennes.

La taxidermie a donc partie liée avec la chimère. Et les artistes contemporains, notamment Thomas Grünfeld, le démontrent à l'envi avec ce type d'animaux qui sont réalisés à partir d'éléments de corps bien réels mais assemblés de manière fantasmagique. Il y a là quelque chose qui est de l'ordre de l'intention qui pourrait peut-être aussi s'appliquer à la Tête de loup. Nous avons dit que cette Tête de loup a trois pattes, ce qui n'est pas normal, que la quatrième se situe à la queue. Quand on regarde cette tête de face, nous voyons que sous le menton, au niveau du poitrail, la peau a l'air de s'écarter et recouvre quelque chose qui se trouve en dessous que nous n'arrivons pas à identifier, une sorte de boule, qui relève peut-être aussi de la technique taxidermiste.

Ce qui m'importe enfin, c'est le socle sur lequel est posé l'animal. Ce socle est curieux, parce que, quand on y regarde de près, c'est une espèce de petit coussinet, comme s'il y avait un tissu qui recouvre un socle et qui est cloué. On voit très nettement une série de clous qui fait tout le tour du bord de ce socle triangulaire. Est-ce peut-être là, tout simplement, le socle du taxidermiste ? C'est probable. En tout cas, c'est quelque chose qui

n'a rien à voir avec le style habituel des aiguières. C'est tout à fait étranger au caractère de l'aiguière.

On peut, pour conclure, penser que cette Tête de loup de Charles-Joseph Landais se situe dans une tradition très particulière qui relève probablement de la taxidermie et qui témoigne de la façon dont le taxidermiste occupe en quelque sorte la place de Dieu, c'est-à-dire capable de créer des êtres nouveaux, de donner forme à une nature imaginaire aux frontières du réalisme, mais quand même très très proche au point qu'il s'agisse d'un naturalisme trompeur.

Avec cette œuvre, Charles-Joseph se révèle comme un céramiste, un taxidermiste, un conservateur de musée, qui a su conjuguer tous ses talents pour nous laisser là une œuvre décidément singulière, originale, qui témoigne à quel point Charles-Joseph Landais a réellement été un artiste et un créateur de son temps, en tout cas un homme de son temps, qui a vécu dans l'esprit et la mentalité de son époque. Je vous remercie.

**C.R.**

Merci beaucoup, Odile, pour tout l'enrichissement que vous apportez à cette œuvre, en effet, si singulière. Est-ce que certains d'entre vous ont des questions ?

**J.-L.Olivé, conservateur aux Arts Décoratifs**

Pardon, quand tu as dit « cette tête n'a pas de pieds », j'ai parlé très fort et j'ai dit « mais une tête n'a jamais de pieds ». Mais c'est une chose qui me paraît importante. Il faut aussi rappeler que depuis Bosch et même avant, les figures qui se résument à la tête et aux jambes sont toujours des figures de folie, c'est une tradition. Je pense que ton analyse est très bonne d'opposer le côté trophée de l'arrière et le côté vivant du devant. Une autre chose, ce sont les oreilles rabattues. C'est important de rappeler que, dans le monde canin, l'oreille rabattue est un signe de soumission. Je ne connais pas du tout cette aiguière, mais il y a quand même une énorme production d'objets pour les pavillons de chasse qui est encore extrêmement importante au XIXe siècle. Il y a une tradition d'objets qui peut être liée aux arts de la table, utilisés après la chasse.

**O.N.**

Oui mais pas le loup. C'est toute la question. Il y a le cerf, il y a le gibier, il y a les oiseaux, il y a tout ça, mais pas le loup. Et je ne connais pas de trophées de loups dans les intérieurs. J'ai regardé et je n'ai pas trouvé, mais je ne connais pas tout, il y en a peut-être.

**C.R.**

Il ne semble pas y avoir d'autre question, donc nous vous remercions infiniment pour cette lecture que vous nous avez faite de l'aiguière à la tête de loup de Charles-Joseph Landais et de son contexte de création.

**O.N.**

Merci à vous.