

Camille Moreau, une femme peintre et céramiste au XIX^e siècle

Camille Moreau naquit en 1840. Elle fut la mère du collectionneur, peintre et historien d'art Étienne Moreau-Nélaton. Moins connue que son fils, sur la formation artistique duquel elle exerça une influence déterminante, elle compte cependant parmi les créateurs les plus féconds de la seconde moitié du XIX^e siècle dans l'art si difficile de la céramique. Elle périt en 1897 dans l'incendie du Bazar de la Charité ¹, rue Jean-Goujon à Paris. Le centenaire de sa disparition est l'occasion d'évoquer la richesse et la diversité de son art.

Si l'oeuvre de Camille Moreau est peu connue en France, et moins encore dans l'Aisne, alors qu'un ensemble non négligeable de ses tableaux représente des paysages des environs de Fère-en-Tardenois, sa production de céramiques connut dès son vivant un large succès auprès d'amateurs tant français qu'étrangers : à l'Exposition universelle de 1878, les acquéreurs de ses poteries s'appelaient la baronne Nathaniel de Rothschild, la galerie Tiffany de New-York, des amateurs anglais, mais aussi le musée de la céramique de Limoges. De nos jours, les musées d'Orsay et des Arts décoratifs à Paris, le musée de la céramique de Sèvres et celui de Limoges présentent des oeuvres de Camille Moreau. Ces dernières décennies, la réévaluation de l'art du XIX^e siècle a donné lieu à de nombreuses expositions à travers le monde, où les oeuvres de Camille Moreau figuraient en bonne place pour représenter la céramique artistique de la seconde moitié du siècle ². Au travers de ces différentes expositions, son oeuvre paraît étroit-

1. Cet incendie avait été déclenché par un appareil de projection du cinématographe qui prit feu, puis se propagea très rapidement dans le baraquement en toiles goudronnées abritant la manifestation, installée sur un terrain vague du quartier de l'Alma, alors en pleine construction. L'absence de normes de sécurité explique que cet incendie fit de nombreuses victimes parmi la bonne société qui fréquentait cette vente de charité, la victime la plus célèbre étant la duchesse d'Alençon, propre soeur de l'impératrice d'Autriche.

2. Expositions dont nous avons eu connaissance, où figurèrent des oeuvres de Camille Moreau :

Französische Keramik zwischen 1850 und 1910, Cologne/Hannovre/Darmstadt, 1974-1975, notices 27 et 28.

Japonisme, japonese influence on french art 1854-1910, Cleveland, 1975, notices 207, 221.

L'art en France sous le Second Empire, Paris : RMN, 1979, notice 123.

Ukiyo-e prints and the impressionist painters, meeting of the East and the West, Tokyo/Osaka/Fukuoka, 1979-1980, notices 7 et 8.

Le japonisme, Paris/Tokyo, RMN, 1988, notice 448.

tement associée à la diffusion du japonisme dans l'art français à partir de 1860. C'est là en effet un aspect essentiel, mais auquel on ne saurait cependant réduire l'art de Camille Moreau.

La personnalité artistique de cette femme échappe aux classifications et embarrasse l'historien. Peut-on tout simplement la considérer comme une artiste, alors que, comme le rapporte, sans prendre l'observation à son compte, un commentateur de l'exposition de céramique de l'exposition universelle de 1878, « Mme Moreau est un simple amateur, une bourgeoise, comme disent les artistes avec un certain air »³. Pratiquer l'art pour le plaisir, ne pas en faire son gagne-pain a toujours entraîné un certain mépris, et en tout cas une dévalorisation de l'oeuvre ainsi réalisée plus ou moins consciente de la part des contemporains : toute une littérature, dont il serait passionnant de faire le tour, a imposé l'idée que l'artiste doit accoucher de son oeuvre dans la douleur et les tourments, et pour se cantonner aux arts céramiques, Bernard Palissy, considéré comme le plus grand artiste français dans ce domaine, n'est-il pas connu dans l'imagerie d'Épinal pour avoir brûlé ses meubles afin de chauffer ses fours ? Or Camille Moreau n'a jamais eu besoin de son art pour vivre.

Mais à ce handicap, qui la condamnait sans appel au rang d'amateur, s'est ajouté celui d'être une femme, à une époque où ses congénères étaient à peu près absentes du champ artistique, et se trouvaient cantonnées par l'opinion aux tâches ménagères, et, pour les femmes de la bourgeoisie, aux travaux d'aiguille ou de tapisserie, ou, au mieux, à d'aimables aquarelles exécutées avec application sous la direction d'un professeur de dessin. On trouve certes quelques glorieuses exceptions d'artistes femmes : sans remonter à Élisabeth Vigée-Lebrun, la portraitiste attitrée de la reine Marie-Antoinette, le peintre des tableaux champêtres qu'est Rosa Bonheur est la contemporaine de Camille Moreau, dont les sujets de prédilection furent très voisins, et qui eut du reste comme professeur le propre frère de Rosa : Auguste Bonheur. Dans le domaine de la céramique, on trouve aussi une femme artiste à la même époque : Éléonore Escallier (1827-1888), une des collaboratrices de Théodore Deck, qui lui obtint une place aux ateliers de Sèvres. Mais Éléonore Escallier, qui pratiquait également la peinture (surtout des natures mortes), vivait de son art, tout comme du reste Rosa Bonheur⁴.

L'oeuvre de Camille Moreau est tout aussi difficile à classer que son auteur : quel est en effet le statut des arts céramiques ? Alors que la question ne se posait pas dans les époques précédentes, les arts céramiques sont dans la seconde moitié du XIX^e siècle à la croisée des chemins. Les grands centres de production du XVIII^e siècle sont tombés ou se contentent de reproduire sans génie des formes traditionnelles pour une production populaire, tandis qu'émergent

3. Rapport sur l'exposition universelle de 1878, groupe III classe 20, Paris, 1882, p. 115.

4. Notice sur Éléonore Escallier dans le catalogue *L'art en France sous le Second Empire*, p. 231 ; on y rapporte qu'en 1866 elle demanda à l'État de lui acheter le tableau qu'elle avait exposé au Salon cette année-là, « arguant du fait qu'elle élevait sa famille avec la rétribution de son talent ».



Fig. 1 : Camille Moreau à vingt ans, en 1860, par le photographe Carjat (*Cliché X. Massary*).

quelques centres nouveaux, à la production résolument industrielle, tels que Creil et Montereau. La céramique d'art semble alors se concentrer à la manufacture de Sèvres pour la porcelaine, avec la « redécouverte de matériaux et de procédés de fabrication tombés depuis longtemps en désuétude », tandis que « les oeuvres les plus novatrices en faïence ou en grès furent l'oeuvre de céramistes travaillant seuls, sur une petite échelle, en-dehors des grandes manufactures privées ou d'État », ce qui était même qualifié par un critique en 1863 de « résurrection des arts céramiques en France »⁵. Les auteurs de cette résurrection de la faïence s'appellent Ziegler à Beauvais et Avisseau à Tours pour la génération de 1840, Deck et Bracquemond sous le second Empire, dont il sera question pour la formation de Camille Moreau, enfin Laurent Bouvier et Jean-Charles Cazin pour la décennie 1870, en attendant la dernière génération du siècle, autour de Delaherche, Chaplet et Lachenal, pour lesquels le décor s'efface au profit du travail sur le matériau et les émaux. La génération de Camille Moreau est la première où les

5. *L'art en France...*, p. 213 : introduction au chapitre « Céramique et verrerie », par Kathryn B. Hiesinger.

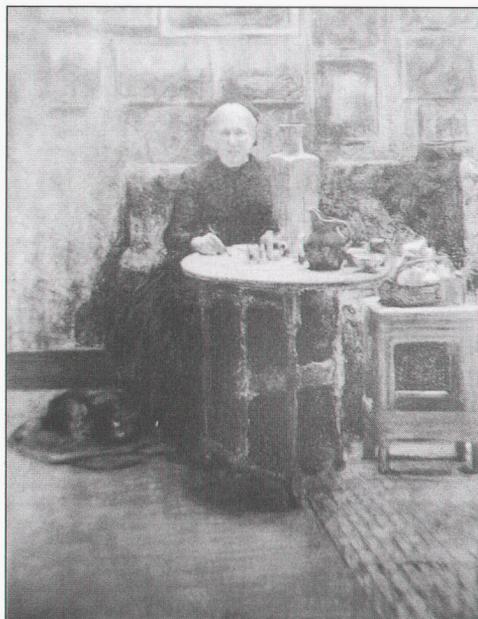


Fig. 2 : Camille Moreau dans son atelier, vers 1890 ; pastel de son fils Étienne (Collection privée, Cliché X. de Massary).

peintres sur faïence s'affirment comme de véritables artistes, signant leurs oeuvres, tandis que la faïence commune ne comportait qu'une marque de fabrique. Malgré les efforts pour appliquer l'art à l'industrie, but avoué de l'Union centrale des Arts décoratifs, et malgré quelques brillantes exceptions telles que les services de table conçus par Bracquemond, les oeuvres novatrices des céramistes de la seconde moitié du siècle ne cherchent pas à atteindre l'échelle industrielle. Ces artistes restent volontairement attachés à une fabrication artisanale connaissant de nombreux échecs et où chaque oeuvre résulte d'un tour de force. La production de Camille Moreau resta toujours cantonnée à cette production artisanale, ce qui limita sa diffusion à un cercle étroit de connaisseurs et de musées.

Le milieu familial

Le père de Camille, Auguste Nélaton, était un chirurgien de renom, professeur à la faculté de médecine : un tableau de Robert-Fleury le montre en 1852 dans les habits de la fonction professorale qu'il vient d'obtenir. Réputé habile clinicien, il soigna toutes les sommités du Second Empire, à commencer par la famille impériale et l'empereur lui-même, dont il fut le chirurgien ordinaire, et

qui fit de lui un sénateur. Sa réputation dépassa même les frontières lorsqu'il inventa une sonde pour opérer Garibaldi qui avait reçu une balle dans le genou à la bataille d'Aspremonte. Mais Camille Moreau ne baignait pas dans un environnement uniquement médical. En effet le frère de son père, Jules Nélaton, était artiste peintre ; plusieurs oeuvres de sa main sont conservées dans les églises du Tardenois : un *Martyre de saint Étienne* peint en 1860 pour l'église de Fère, les *Douze apôtres* peints en 1867 pour décorer le lambris du choeur de l'église de Villeneuve-sur-Fère. Un *Baptême sous la Ligue*, qui constituait son envoi au Salon de 1850, est encore conservé dans la descendance de Camille Moreau : le caractère académique, un peu froid, de sa manière en fait un bon représentant de la peinture religieuse du milieu du XIX^e siècle. Ce fut lui qui, vers 1856-1857, donna à sa nièce Camille, jeune fille de seize à dix-sept ans, ses premières leçons de dessin.

En épousant en février 1859, à l'âge de 19 ans, Adolphe Moreau, son aîné de treize ans, Camille Nélaton entrait dans une famille où l'art occupait une grande place (Fig. 1). Son beau-père, ancien agent de change, avait une importante collection de tableaux contemporains, où le meilleur (Decamps, Delacroix) voisinait avec le médiocre (Roqueplan, Marilhat). Cette collection allait fournir à Camille des modèles de choix : une de ses premières oeuvres, exécutée en 1860 et destinée à orner un panneau de la salle à manger de la maison de campagne du docteur Nélaton à Marcoussis, au sud de Paris, est une copie du peintre Troyon⁶ représentant un chien. Le beau-père Moreau devait mourir quelques mois à peine après le mariage de Camille et Adolphe, mais ce dernier cultivait lui aussi la muse artistique, alors que dans la vie, il était auditeur puis maître des requêtes au Conseil d'État. Trop lié avec le régime impérial, il se retrouva sans emploi après sa chute. Adolphe Moreau avait, comme son père, la passion de la collection, mais ses goûts le portaient davantage vers le mobilier et les objets anciens, vers ce que les antiquaires appellent le mobilier Haute Époque. Les murs de l'hôtel particulier du couple Moreau, rue Saint-Georges, dans un quartier alors à la mode, disparaissaient sous les tapisseries et les buffets, atmosphère bien rendue par une aquarelle du peintre allemand Otto Weber, représentant Camille Moreau dans son intérieur. Adolphe Moreau s'était également constitué une belle collection de faïences anciennes de tous les pays d'Europe, qui ne semblent pas, cependant, avoir directement inspiré Camille dans ses premiers essais.

Plusieurs artistes étaient devenus des familiers du couple Moreau et fréquentaient les salons de la rue Saint-Georges : c'était l'anglais Todd et l'allemand Otto Weber, à qui Camille dut sa formation de peintre animalier, en partage avec Auguste Bonheur, lui aussi peintre animalier, et qui donna des cours à Camille vers 1864. Un autre habitué de la maison, à partir de 1868, et qui resta un ami de Camille jusqu'à sa mort, est le peintre Henri Harpignies, à qui Adolphe demanda

6. Étienne Moreau-Nélaton, *Mémorial de famille*, 4 vol., Paris : 1918, tome II, p. 65.



Fig. 3 : Camille Moreau, *Les charbonniers au bois de Saponay*, 1879
(Collection privée, Cliché X. de Massary).

des leçons d'aquarelle⁷. Dans les années suivantes, une génération d'artistes plus jeunes que leurs hôtes devint à son tour habituée de la rue Saint-Georges : Ferdinand Humbert (auteur du premier portrait d'Étienne Moreau-Nélaton, à l'âge de quinze ans), et le sculpteur Alfred Lenoir, à qui Adolphe acheta pour l'église de Fère-en-Tardenois le *Christ étendu dans son tombeau* présenté au Salon de 1874.

L'environnement artistique qui entourait Camille Moreau avant comme après son mariage facilita incontestablement sa vocation, dont on peut penser qu'elle fut favorablement accueillie tant par son mari que par le reste de la famille : celle-ci ne s'opposa jamais à ce que Camille exposât et vendît ses œuvres, tableaux ou céramiques, non plus qu'à ses relations d'affaires avec potiers et fabricants. Cette attitude montre une largeur d'esprit qui ne va pas de soi dans la grande bourgeoisie parisienne, mais le milieu où évoluait Camille Moreau est plus libéral que conservateur, et l'on y acceptait, jusqu'à un certain point, que la femme décidât elle-même de ses occupations.

7. Harpignies exécuta deux très jolies vues à l'aquarelle, de Camille Moreau à son chevalet peignant un paysage sur le motif à Issy-les-Moulineaux, où, en 1873, le couple Moreau avait loué une maison de campagne. Ces aquarelles sont conservées dans la descendance de l'artiste.

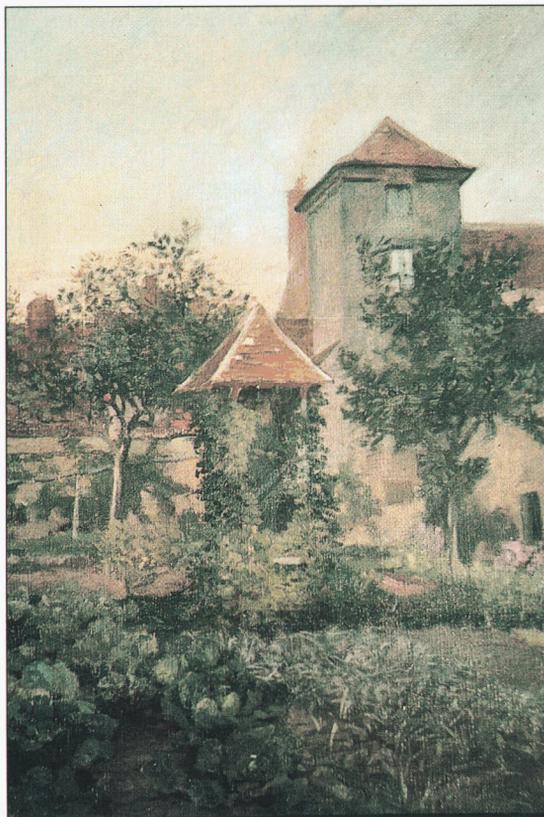


Fig. 4 : Camille Moreau, *Le jardin des soeurs à Fère-en-Tardenois*, 1892
(Collection privée, Cliché X. de Massary).

Les tableaux

Étienne Moreau-Nélaton a publié, peu après la mort de sa mère, une sorte de catalogue exhaustif de l'œuvre de celle-ci⁸. Il y recense plus de cent soixante tableaux, échelonnés entre 1864 et 1895. Mais l'essentiel est concentré avant 1890 : à une exception près, les tableaux des dernières années ne sont que des esquisses, montrant une désaffection certaine de Camille Moreau à l'égard de ce mode d'expression, où elle avait sans doute le sentiment de ne plus progresser, alors que sa peinture sur céramique gagna en maîtrise et en richesse tout au long de sa carrière (Fig. 2).

Les tableaux de Camille Moreau sont tous des peintures à l'huile sur toile, mais certaines, réalisées comme panneaux de décor pour un emplacement bien précis, devaient être marouflées : Camille Moreau conçut des panneaux décora-

8. Étienne Moreau-Nélaton, *Camille Moreau, peintre et céramiste*, 2 vol., Paris : Floury, 1899. Sur les 160 tableaux recensés dans ce catalogue, une centaine bénéficie d'une illustration.

tifs pour différentes résidences de sa famille ou celle de son mari : on a déjà indiqué que son premier essai fut en 1860 la copie d'un *Chien* de Troyon pour la propriété du Déluge, maison que son père possédait près de Montlhéry. En 1867, elle peignit sous une forme imitant des armoiries deux lévriers encadrant un tronc d'arbre autour duquel s'enroulent des phylactères : ce décor était destiné à la hotte de cheminée du chalet que son mari venait de faire construire à Coincy, près de Fère-en-Tardenois⁹. En 1876, le tableau représentant les chiens Bretonneau et Finette fut destiné à orner la salle à manger de la maison de Fère, bâtie par le père d'Adolphe peu avant sa mort, en 1858 : il s'y trouve toujours. Mais le plus important ensemble décoratif, comportant trois panneaux, avait été réalisé l'année précédente par Camille pour le château de La Roche, en Indre-et-Loire, propriété de la famille Delaville-Leroux, qui sont des cousins germains d'Adolphe.

À l'exception de ces rares décors et de quelques tableaux à sujet animalier, la plupart des tableaux de Camille Moreau sont de petit format, souvent proche de 30 cm sur 50 cm : seuls deux paysages, sans doute parce qu'ils étaient destinés à figurer au Salon, le premier en 1869 *Un herbager à Villers-sur-Mer*, le second en 1880 *L'Ourcq à Fère-en-Tardenois*, avaient des dimensions supérieures au mètre.

Camille Moreau exposa assez régulièrement lors du Salon annuel, manifestation autant artistique que mondaine fort courue. Elle y figura pour la première fois en 1865 un *Repas de sangliers*, continua les années suivantes avec des sujets également animaliers, qui sont sans doute le genre dans lequel elle se sentait le plus apte à affronter la critique. Un des deux tableaux qu'elle expose en 1869 s'intitule *Chiens courants sous bois* et l'autre est un paysage pris à Villers-sur-Mer. Étienne Moreau-Nélaton note que sa mère « est à l'âge où l'on attend des expositions la consécration de ses efforts ». Mais ses envois sont dans un premier temps rejetés par le jury cette année-là, et il faut l'intervention du chirurgien Nélaton auprès de Nieuwerkerke, son collègue au Sénat, pour les faire finalement accepter¹⁰. Le sujet, toujours animalier, de son envoi au salon de 1872, rencontre une certaine faveur de la critique, puisque ses *Chiens bassets* (tel est le titre du tableau) est reproduit dans le *Monde illustré*. L'année suivante, malheureusement, le tableau qu'elle présente, peint dans le Tardenois et intitulé *Le retour du troupeau* (il représente un troupeau de mouton avec, en arrière-plan, l'église de Loupeigne), est une nouvelle fois refusé par le jury, et le fils de Camille note à ce propos que « cet échec [est] fort sensible à celle qui le subit. Aussi s'abstiendra-t-elle pendant assez longtemps de solliciter une nouvelle admission à l'exposition du palais de l'Industrie et se dédommagera-t-elle en participant aux expositions

9. Il est toujours conservé à La Tournelle, mais a été déposé dans les années 1950.

10. Étienne Moreau-Nélaton, *Mémorial...*, II, p. 147.

de province »¹¹. En 1876, Camille Moreau exposa de nouveau au Salon, avec *Bretonneau et Finette*, les deux chiens de chasse peints pour la salle-à-manger de Fère en Tardenois¹². L'année suivante, le chien Miss et le perroquet Coco étaient rassemblés sur un même tableau intitulé *Nos intimes*, acquis par le musée d'Orléans. Les deux derniers envois de Camille Moreau au Salon furent en 1880 un paysage des bords de l'Ourcq à Fère, et en 1881 une nature morte¹³.

La prédilection de Camille Moreau pour les sujets animaliers n'était pas sans lien avec la passion tant de son père que de son mari pour la chasse. Lièvres et perdreaux constituèrent le sujet d'études et de natures mortes (dont malheureusement aucune ne semble avoir subsisté). Cependant Camille Moreau nourrissait une égale prédilection pour le paysage, qu'il serve ou non de cadre aux activités humaines. Les lieux représentés sont bien sûr le Tardenois : château de Nesles, plaine de Villemoyenne, et plus particulièrement les vues prises dans les bois appartenant à son mari : bois de Saponay¹⁴ et de la Tournelle, où elle représente soit les charbonniers au travail (Fig. 3), soit un attelage de boeufs en train de sortir du bois les arbres abattus (1874). Camille Moreau représente également des vues de Fère-en-Tardenois : la grande place au moment du départ de la diligence (1876), les lavandières sur les bords du ru de La Pelle, la maison de la rue de l'Étang, acquise par l'artiste en 1878 avec le produit de la vente de ses faïences à l'Exposition universelle, et qu'elle destina à abriter des soeurs gardes-malades ; le *Jardin des soeurs*, exécuté vers 1892, est le dernier tableau achevé peint par Camille (Fig. 4). Les autres lieux peints par Camille sont les propriétés de sa famille aux abords de Paris : Marcoussis au sud, Malnoue à l'est, domaine acquis par son père en 1865, ou encore les environs du château de La Roche en Indre-et-Loire, propriété des cousins de son mari (pour lequel elle exécuta, rappelons-le, une série de panneaux muraux), sans oublier les bords de côte de Villers-sur-Mer puis d'Houlgate, où les Nélaton louaient chaque année une villa¹⁵. Une der-

11. Étienne Moreau-Nélaton, *Mémorial...*, II, p. 206.

12. « La toile était destinée à remplacer dans la salle à manger de Fère une de ses oeuvres de jeunesse gâtée par l'humidité. Les modèles qui lui avaient servi étaient les fidèles collaborateurs des chasses de son mari et de son fils. Bretonneau et Finette, dont elle avait saisi la ressemblance avec une perfection rare, composaient à eux deux la meute de la Tournelle. » Étienne Moreau-Nélaton, *Mémorial...*, III, p. 11.

13. « Ce sera son adieu aux expositions du Palais de l'Industrie. À dater de là, ses peintures ne sortiront plus de chez elle pour solliciter les regards du public parisien. » Étienne Moreau-Nélaton, *Mémorial...*, III, p. 13.

14. Vues de La Tournelle (d'après *Camille Moreau, peintre et céramiste*) : *Le jardin de La Tournelle*, 1871 ; *Un attelage de boeufs à l'entrée de La Tournelle*, 1874 ; *Une coupe à La Tournelle*, 1877 et 1879 ; *Cabane de charbonniers à La Tournelle*, 1879.

Vues du bois de Saponay : *Au bois de Saponay*, 1877 ; *Les charbonniers au bois de Saponay*, 1879 ; *La sente des Chevalets*, 1884 ; *Les grès du bois de Saponay*, 1892.

15. Tableaux peints à Villers-sur-Mer : *Un herbage à Villers-sur-Mer*, *Un échelier à Villers-sur-Mer*, 1869 ; *La récolte de varech*, 1874.

Tableaux peints à Houlgate : *La plage d'Houlgate, Les vaches noires*, 1884 ; *La plage d'Houlgate*, 1885.



Fig. 5 : Planche d'un recueil d'estampes japonaises ayant appartenu à Camille Moreau :
« oiseau sur une branche » (Collection privée, Cliché X. de Massary).



Fig. 6 : Camille Moreau, *Couple de perroquets mangeant des cerises*, assiette peinte sous émail, salon de 1869 (Collection privée, Cliché X. de Massary).

nière occasion pour Camille Moreau de peindre des paysages lui était fournie par les différents lieux de cure où les médecins envoyaient son mari ou son fils : Allevard en Dauphiné (1876), Le Cannet sur la côte d'Azur (janvier 1879) et Plombières en août de la même année, Nérès dans l'Allier en 1881, Salies-de-Béarn enfin en 1885, où furent peints quelques-uns des plus beaux paysages de Camille Moreau.

À travers ces tableaux se distinguent bien les influences qui ont marqué l'artiste : totalement étrangère à l'école impressionniste qui lui est contemporaine ¹⁶, c'est néanmoins une adepte de la peinture de plein-air : on en a pour preuve les aquarelles d'Harpignies la représentant en pleine action. Peintre de plein air, elle se rattache en fait à la génération précédente, celle des peintres de Barbizon. Les maîtres de Camille Moreau, tant pour la composition, équilibrée, que pour les couleurs, qui restent très sages, et même un peu sourdes, sont Corot, et plus encore Bonvin. L'introduction sur ses toiles d'acteurs de la vie rurale marque également l'influence de Jean-François Millet ou mieux de Troyon, spécialiste des vachères gardant leur troupeau.

Les céramiques

Camille Moreau n'a commencé à pratiquer la peinture sur céramique que près de dix ans après ses premiers tableaux de chevalet. Peut-être s'est-elle engagée dans cette voie parce qu'elle vivait entourée de la collection de faïences anciennes rassemblée par son mari ¹⁷. Mais ce qui déclencha véritablement son intérêt pour ce genre artistique fut la présentation, lors de l'exposition universelle de 1867, du service de table décoré par le graveur Bracquemond pour le marchand Rousseau. Ce décor connut un immense succès, qui ne devait pas se démentir pendant plus d'un demi-siècle. Les raisons de ce succès, d'après l'exposition-dossier ¹⁸ consacrée au « service Bracquemond » par le musée d'Orsay en 1988, paraissent dues à l'alliance entre le classicisme des formes (contour chantourné et marli bleu imité des porcelaines de Sèvres) et la variété du décor aux couleurs vives meublant le centre des assiettes et des plats : décor d'animaux (poissons, oiseaux, insectes) pouvant servir aussi bien pour les plats de poisson

16. Il faudrait néanmoins peut-être nuancer, à propos de quelques toiles, tel le panneau des dindons du château de La Roche (Monnet a peint un sujet très voisin).

17. « La céramique a été l'objet de ses premières convoitises ; dès avant son mariage, il s'est plu à rassembler les échantillons les plus typiques de Nevers, de Rouen ou de Moustiers. », Étienne Moreau-Nélaton, *Mémorial...*, II, p. 69. Plusieurs de ces céramiques firent partie du legs consenti par Étienne Moreau-Nélaton au musée des Arts décoratifs en 1927. Trois d'entre elles, pots en grès de Raeren datés des années 1580, sont exposés dans les vitrines du musée (Inv. 25913, 25916 et 25921).

18. *Art, industrie et japonisme : le service Rousseau*, Exposition-dossier n° 20 du musée d'Orsay, Paris : RMN, 1988.

que de gibier, mais surtout plantes et fleurs disposées selon une technique et une mise en page tout à fait novatrices dans l'art occidental. Tout souci d'organisation symétrique de l'espace semble ici banni, tandis que les objets représentés le sont avec un grand réalisme, tant de détail que de coloris.

Cette révolution dans la représentation de la nature a une source bien identifiée : ce sont les estampes japonaises qui commençaient à se répandre en Europe dans les années 1860. Le phénomène a été bien retracé par l'exposition consacrée en 1988 au japonisme et à son influence sur l'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle¹⁹. Les recueils d'estampes à bon marché diffusaient les créations des grands artistes japonais Hokusai, Hiroshige, Utamaru. C'est d'eux que s'est directement inspiré Bracquemond, au point que certains, à commencer par Edmond de Goncourt, l'accusèrent de plagiat. Le recueil qui a le plus été utilisé par Bracquemond, et qui le fut ensuite par Camille Moreau, est sans doute la *Manga* d'Hokusai, constitué de planches d'animaux saisis sous différentes postures. Le succès rencontré par les estampes japonaises devait inspirer à des éditeurs français l'idée d'en populariser les principaux motifs, à travers des publications telles que, en 1861, le *Recueil de dessins pour l'art et l'industrie*, dirigée par Adalbert de Beaumont, et reprenant la *Manga* d'Hokusai. Un autre signe de la faveur dont jouit en cette fin du XIX^e siècle l'estampe japonaise peut se voir dans la publication en 1894 par l'éditeur Flammarion d'un choix de fables de La Fontaine illustrées par des artistes japonais.

Camille Moreau s'était elle-même constituée une importante collection de recueils d'estampes japonaises (Fig. 5). Le conservateur du musée de Cleveland, qui put les étudier dans les années 1970 dans la descendance de l'artiste, en analysa l'intérêt dans un article publié dans les *Nouvelles de l'Estampe*²⁰. Gabriel Weisberg a retrouvé quarante-trois recueils ayant appartenu à Camille Moreau, directement achetés par elle dans les magasins de curiosité ou dans les Grands magasins, où ils étaient peu coûteux. Il note que « la majorité des albums de la collection Camille Moreau sont des études d'oiseaux et de fleurs, des descriptions d'animaux et de poissons, [...] ce qui prouverait que Camille Moreau collectionnait des albums Ukiyo-E correspondant directement aux motifs qu'elle utilisait dans ses propres créations ». Et l'auteur de cette étude conclut : « La collection d'albums appartenant à Camille Moreau pourrait être une des plus intéressantes

19. Retenons les éléments de l'analyse nécessaires à notre propos. Jusque dans les années 1850, le Japon est resté complètement fermé aux influences occidentales. Mais en 1853 l'escadre américaine du commodore Perry contraint le Japon à la signature d'un traité commercial avec les États-Unis. Se rendant compte de son infériorité tant militaire qu'économique, l'Empire du Soleil levant adopte alors une attitude volontaire d'ouverture de ses ports à l'étranger : l'exportation des produits de son artisanat, et, dès les années 1870, sa participation importante aux expositions universelles, font partie de la même démarche : l'Europe découvre alors avec ravissement une esthétique qui lui était totalement étrangère, et en particulier une compréhension de la nature très éloignée de l'humanisme occidental

20. *Nouvelles de l'Estampe*, n° 23 (septembre-octobre 1975) : article de Gabriel P. Weisberg : « Les albums Ukiyo-E de la collection de Camille Moreau », p. 18-21.

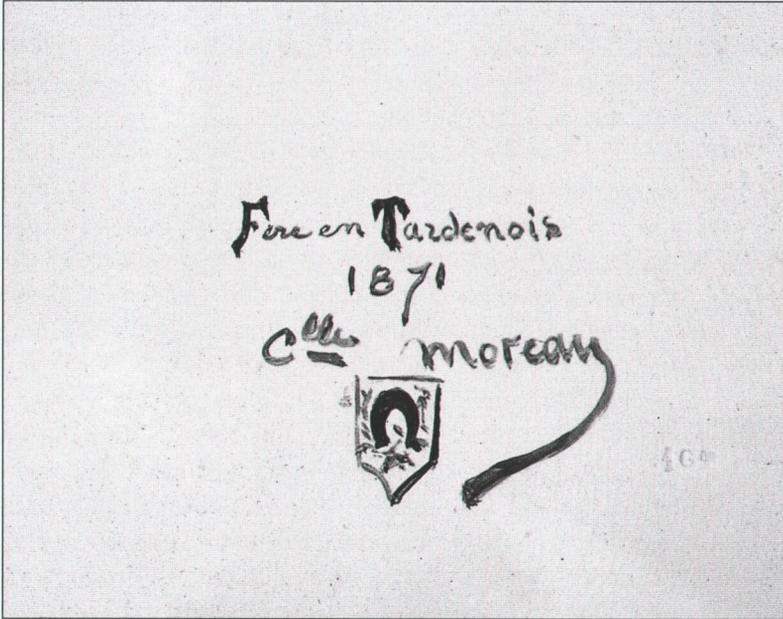


Fig. 7 : Signature de Camille Moreau au dos d'un plat en 1871, portant un écusson inspiré des armoiries de Fère-en-Tardenois.

découvertes dans la recherche continue de la source à laquelle les artistes français se rapportèrent pour la réalisation de leurs oeuvres japonistes. »

Première période : dans le sillage de Bracquemond et de Deck

Étienne Moreau-Nélaton rapporte les circonstances dans lesquelles sa mère s'enthousiasma pour la peinture sur faïence : « Rousseau venait d'éditer le service décoré par Bracquemond d'ingénieuses adaptations du Japon récemment découvert. On eut l'idée de suivre ce modèle et on acheta des assiettes sur le marché, qu'on se mit à illustrer [...] Nous eûmes notre service de table décoré de fleurs, d'oiseaux et de poissons d'après nature. L'invention se donna carrière sur chaque pièce différente. Ma mère composa plus de cinquante assiettes ²¹. » Papillons, libellules et insectes de toutes espèces voisinent sur ce premier service, tandis qu'un centre de plat daté de 1873 est décoré d'iris de couleurs mauves et d'oiseaux au plumage bleu et jaune. Un service de toilette devait suivre, et brocs, cuvettes, boîtes à savon se couvrirent à leur tour de motifs variés empruntés aussi bien, à vrai dire, à la campagne française qu'aux recueils japonais.

21. *Camille Moreau, peintre et céramiste*, I, p. 9.



Fig. 8 : Camille Moreau, plat au décor de coloquinte, technique de la barbotine, vers 1880 (*Collection privée, Cliché X. de Massary*).

Une seconde étape dans la carrière de céramiste de Camille débuta dès 1869 grâce à sa rencontre avec Théodore Deck. Cet alsacien ²², né en 1823, qui commença sa carrière comme fabricant de poêles en faïence, redécouvrit à force d'essais la technique des faïenciers de la Renaissance, mais aussi les secrets de la faïence mauresque. Il était considéré lors de l'Exposition universelle de 1867 comme le plus grand céramiste français de son temps. Lorsqu'il fut nommé en 1887 administrateur de la manufacture de Sèvres, il était le premier praticien à être nommé à un tel poste. En 1887 également il résuma ses connaissances techniques dans un ouvrage dont on a retrouvé l'exemplaire dédié « à Madame Adolphe Moreau ». Deck avait su rester un artisan, n'employant que quelques ouvriers dans ses ateliers. Il faisait appel pour décorer ses plats à des artistes indépendants, tel que Helleu, avec lesquels il partageait par moitié le produit de la vente ; il fut ainsi l'initiateur d'une forme de collaboration qui vit à une époque plus récente des artistes tels que Miro ou Picasso décorer à leur tour des poteries.

22. Deux expositions ont été consacrées ces dernières années à Théodore Deck : l'une en 1991 à Guebwiller, ville natale de l'artiste, dont le musée du Florival est partiellement consacré à l'exposition permanente de l'oeuvre de Deck ; la seconde à Marseille en 1995, dont le musée Grobet-Labadié possède une importante collection de faïences de Deck, donnée par Nicolas et Théodore Zarifi en 1936 et 1941.

Parmi les nombreuses sources d'inspiration des productions de Deck, la peinture germanique ou flamande des XVI^e et XVII^e siècles figurait en bonne place, et le peintre Hanker, collaborateur habituel, pour ne pas dire attiré de Deck, peignait sur fond d'or des têtes de profil à la manière d'Albert Dürer, qui avaient un grand succès auprès de la clientèle, alsacienne en particulier. C'est dans un esprit voisin que Camille Moreau peignit les deux têtes de profil que l'on suppose être celles d'un riche bourgeois hollandais et de son épouse. Au Salon de 1869, Camille Moreau exposa deux plats issus de sa collaboration avec Deck. Son fils relate ainsi la chose : « Le céramiste du Passage des Favorites [lieu où Deck avait son magasin de vente], en relations amicales avec mes parents, accorde désormais à leurs essais l'hospitalité de ses fours. Un des sujets les plus réussis traités par l'exposante du Salon consiste en un couple de perroquets mangeant des cerises (Fig. 6). Les oiseaux qui lui ont servi de modèle proviennent d'un cadeau récent fait à mon grand-père par un de ses patients, originaire du Brésil ²³. » De cette collaboration avec Deck datent plusieurs plats décorés de poissons, dans le décor desquels Camille Moreau montre déjà une grande indépendance par rapport à l'esthétique historicisante de Deck, et où l'influence des gravures japonaises est en revanche indéniable. Deck était peu sensible au japonisme ambiant de la fin des années 1860, peut-être parce qu'il appartenait à la génération précédente, qui avait déjà trouvé sa voie en explorant d'autres chemins. Aussi, en dépit des liens amicaux qui l'unissaient au ménage Moreau, leur collaboration ne pouvait-elle être que de courte durée.

Deuxième époque : les recherches personnelles

Le début des années 1870 fut pour Camille Moreau l'époque des tâtonnements : tout en restant fidèle aux motifs japonisants, elle se mit en quête à la fois d'une matière première, l'argile, répondant à ses attentes, et de techniques d'aposition du décor qui lui donneraient satisfaction : pour une gourde imitant les anciennes gourdes de pèlerins, elle fit appel à la terre de Langeais. Elle s'essaya aussi au décor sur grès commun. Camille Moreau fit au même moment ses premières tentatives de décor en relief, soit en gravant ce décor avant la cuisson de la terre, soit en utilisant des pâtes translucides créant par elles-mêmes une impression de relief. Mais ces essais n'étaient pas encore concluants.

De 1871 à 1876, Camille Moreau tenta d'utiliser les ressources locales et fit appel à un potier de Jaulgonne pour lui fournir des terres et lui cuire ses poteries (Fig. 7). Voici en quels termes Étienne Moreau-Nélaton retrace cette nouvelle voie explorée par sa mère : « Pendant son séjour annuel à Fère-en-Tardenois,

23. Étienne Moreau-Nélaton, *Mémorial...*, II, p. 147.

elle [alla voir] un tuilier dans le village voisin de Jaulgonne. Elle fit tourner deux ou trois pots et quelques assiettes. Elle les revêtit de quelques-uns de ces dessins qui n'appartiennent qu'à elle. Puis, sans autre guide que son instinct, elle rehaus-sa d'oxydes colorants les lignes de ces dessins. Ces premiers essais, par leur naïveté même, ont un charme puissant et contiennent en germe tout ce que les recherches des années suivantes développèrent si brillamment ²⁴. » Mais l'auteur de ces lignes ajoute un peu plus loin que « le tuilier de Jaulgonne n'était pas outillé pour cuire des pièces délicatement décorées ²⁵ », et Camille Moreau doit de nouveau chercher sur Paris la solution à son problème.

C'est à ce stade (vers 1873, d'après Étienne Moreau-Nélaton) qu'elle entra en relation avec Laurent Bouvier, rencontre que son fils rapporte en ces termes : « Après s'être livré pendant plusieurs années avec un certain succès à la peinture [Laurent Bouvier] s'était épris de l'art du feu et, dauphinois de naissance, avait choisi un potier de son pays pour collaborateur : il tirait les créations les plus savoureuses du four de cet humble artisan [...] Laurent Bouvier initiait ma mère à ses procédés de décoration et à l'emploi des engobes colorés sous une couverture plombifère ²⁶. » Camille Moreau confia alors ses plats à Édièvre, fabricant de poteries de la rue de la Roquette, et utilisa pour la première fois la technique de la barbotine ²⁷. Mais les résultats n'étaient pas encore à la hauteur des espérances : l'émail se rétractait, les couleurs bavaient. Ce n'est que quelques années plus tard que l'artiste entra en contact avec un faïencier de Bourg-la-Reine du nom de Laurin, qui lui permit enfin d'obtenir à la cuisson une complète réussite de ses oeuvres. Une grande régularité de qualité put être maintenue à partir de 1877 en utilisant les faïences de Bourg-la-Reine, auxquelles elle ne fit une infidélité passagère qu'en 1879, au profit des terres de Vallauris, d'aspect beaucoup plus foncé, et qui constituaient en elles-mêmes un fond coloré sous une couverte incolore.

24. Étienne Moreau-Nélaton, *Camille Moreau, peintre et céramiste*, I, p. 10.

25. Nous devons à M. Nicaise de connaître le nom de ce potier : Scoupe, dont les fours étaient en réalité situés à Brasles et non à Jaulgonne ; qu'il soit ici remercié pour cette information. M. Nicaise fit en mars 1998 une communication à la Société historique et archéologique de Château-Thierry recensant toutes les inscriptions sur tuiles trouvées dans l'actuel arrondissement de Château-Thierry.

26. Étienne Moreau-Nélaton, *Mémorial...*, II, p. 201. *Engobe* : pâte céramique fluidifiée qui recouvre une pièce céramique. *Glaçure* (ou couverture) *plombifère* : couche de revêtement vitrifiée à base d'oxyde de plomb jouant le rôle de fondant.

27. *Barbotine* : pâte céramique fluidifiée par de l'eau, servant à coller ou à peindre. On peut la colorer par des oxydes métalliques et appliquer cette pâte au pinceau sur le support, ce qui lui donne un léger relief.



Fig. 9 : Camille Moreau, *Vue de la Seine et de Paris sous la lune*
(Collection privée, Cliché X. de Massary).

Troisième époque : la maîtrise de son art

En 1882 Camille Moreau perdit son mari, et son art lui fut un exutoire pour oublier sa peine. Malheureusement, entre 1889 et 1891, elle manqua de perdre la vue. Lorsque l'état de celle-ci s'améliora, le potier de Bourg-la-Reine avait cessé son activité, et Camille Moreau perdit encore deux années pour lui trouver un remplaçant, après une nouvelle tentative, tout aussi infructueuse que la première, pour utiliser les ressources du Tardenois : chez le potier de Coincy auquel elle fit appel cette fois-là, « la finesse du décor ne résista pas à la brutalité d'une flamme habituée à moins d'égards avec la grossière tuile »²⁸. Finalement Camille Moreau fut mise en rapport par Laurin avec un potier de Sèvres, Monsieur Dammousse, qui utilisait les mêmes techniques que lui, et cela permit à l'artiste, durant les trois dernières années de son activité, de donner peut-être les plus beaux témoignages de la perfection à laquelle elle était parvenue.

Ces années de maturité montrent la diversité du talent de Camille Moreau. Si ce sont plats et assiettes qui constituent le support préféré, elle décore avec autant d'adresse la panse des vases aux formes variées, suggérées peut-être au potier (rappelons que Camille Moreau ne tournait pas elle-même ses pots) par la collection de faïences anciennes d'Adolphe Moreau.

28. Étienne Moreau-Nélaton, *Camille Moreau, peintre et céramiste*, I, p. 13.

La composition inspirée des gravures japonaises reste pendant toute la période de maturité le mode d'expression préféré de Camille Moreau, qui peuple ses assiettes de poissons, de crustacés, de feuillages d'arbres fruitiers ou de marronniers. La technique de la barbotine, qui fait briller les couleurs à la lumière, lui permet de traduire tout l'éclat des planches coloriées (Fig. 8).

S'il arrive à l'artiste de s'inspirer des formes géométriques des faïences médiévales, où le dessin l'emporte sur la couleur, elle se plaît également à composer sur ses plats de véritables tableaux, toujours traités avec un certain humour, telle la vue nocturne de la place de Fère-en-Tardenois, éclairée par un bec à gaz (voir couverture), ou cette autre vue nocturne représentant Paris et la Seine sous la lune (Fig. 9). Dans ces derniers décors Camille Moreau semble à première vue s'écarter de l'esthétique japonisante, en réintroduisant la profondeur de champ. Mais l'artiste tente en réalité de marier un premier plan inspiré des estampes japonaises (sur la vue de Paris : l'oiseau de nuit perché sur une branche d'arbre, élément incongru dans ce tableau) avec un arrière-plan traité selon les règles de la perspective. Un autre plat joue à fond sur cette opposition : le cadre de feuillages ouvre, telle une fenêtre, sur un paysage de bord de mer animé par des oiseaux.

Si Camille Moreau pratiqua la peinture de chevalet presque jusqu'à la fin de sa vie, et exposa assez régulièrement au Salon entre 1865 et 1881, il faut bien reconnaître que c'est dans le domaine du décor sur céramique qu'elle exprima le mieux ses dons artistiques. Elle fit partie de la petite phalange d'artistes qui dans la seconde moitié du XIX^e siècle donna ses lettres de noblesse à la faïence, matériau alors considéré comme populaire et impropre, à l'opposé de la délicate porcelaine, à séduire le pinceau d'un artiste. Pour avoir emprunté avec talent une voie étroite entre beaux-arts et arts appliqués, Camille Moreau mérite que son oeuvre soit aujourd'hui redécouverte et appréciée à sa juste valeur, celle d'un jalon important tant dans la diffusion du japonisme dans l'art européen, que dans la voie de la céramique d'art.

Xavier de MASSARY