

S È V R E S



REVUE de la SOCIÉTÉ des AMIS
du MUSÉE NATIONAL de CÉRAMIQUE

N° 1 • 1992

Un phénomène périodique : la mode du décor d'or appliqué et d'émail sur la porcelaine française (XVII^e-XIX^e siècles)

Régine de PLINVAL DE GUILLEBON

*Ne dis pas : Mon art n'est rien...
Sors de la route tracée,
Ouvrier magicien,
Et mêle l'or à la pensée.*

Victor Hugo

Les contemplations
L'aurore (1841)

Le décor de feuilles d'or appliqué sur la porcelaine, rehaussé ou non d'émail translucide ou opaque, apparaît en France à trois époques espacées chacune d'environ un siècle : à la fin du XIX^e siècle à Saint-Cloud; entre 1780 et 1785 environ à Sèvres et à Paris, et de nouveau à la fin du XIX^e siècle à Paris et à Sèvres.

Sans doute le caractère luxueux, la fragilité et le prix élevé des porcelaines ainsi décorées ne pouvaient-ils donner lieu qu'à une mode éphémère, mais il est curieux d'en constater le retour cyclique, accompagné chaque fois d'un engouement très vif.

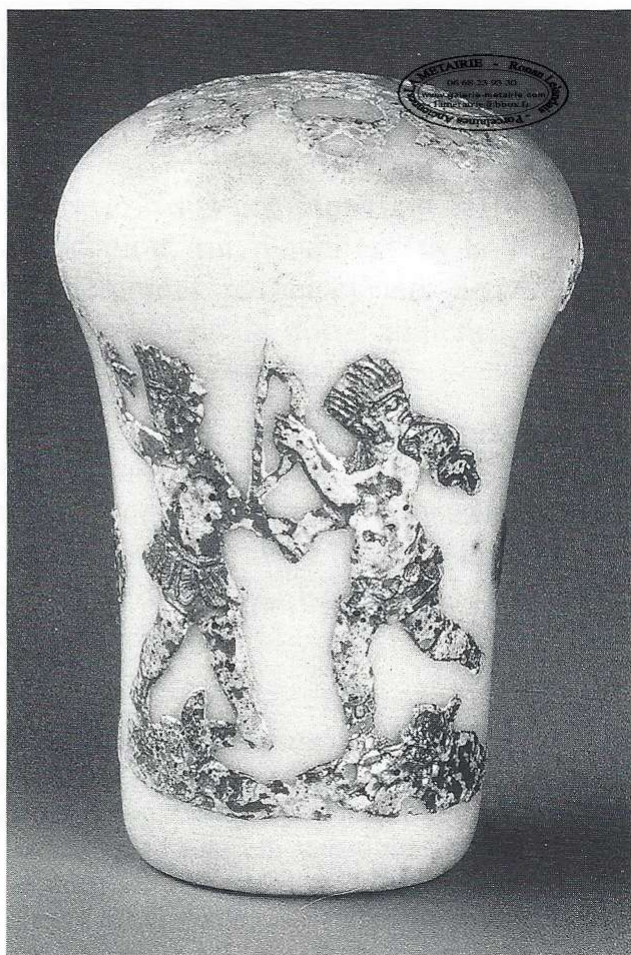
SAINT-CLOUD, VERS 1700

Ce fut à Saint-Cloud, première manufacture européenne à fabriquer de la porcelaine en grande quantité, qu'apparut ce type de décor décrit dès 1698 par Martin Lister dans son livre *A Journey to Paris in the year 1698*, publié à Londres en 1699. Martin Lister, célèbre physicien, médecin et zoologiste, savant universel comme on l'entendait à l'époque, était l'un des membres les plus éminents de la Royal Society à laquelle il ne fit pas moins de cinq cents communications sur les sujets les plus divers. *A Journey to Paris* était le compte-rendu d'un voyage où il accompagnait l'ambassadeur britannique, William Bentick, peu après la paix de Ryswick qui mettait fin à l'état de guerre entre la France et l'Angleterre, notamment.

Lister ne consacra pas moins de trois pages à la manufacture de Saint-Cloud, exprimant son étonnement admiratif devant la qualité des porcelaines, qu'on ne pouvait distinguer des plus belles porcelaines de la Chine. Il nota même que les peintres français étaient supérieurs aux chinois et fut surpris d'apprendre que quelques-unes des pièces avaient subi jusqu'à onze cuissons successives. Enfin, Lister remarqua : « They had arrived at the Burning on Gold in neat Chequer Work ».

Or, la technique des cuissons successives, dont certaines probablement à basse température, permettait l'emploi de l'or selon deux procédés : le décor peint et un autre décor formé de minces feuilles d'or gravées et appliquées sur la porcelaine. Ce fut ce second procédé qui attira l'attention de Lister et il faut abandonner la traduction faite en 1873 par la Société des bibliophiles français, utilisée par Chavagnac et Grollier¹ : « On est parvenu à fixer au four l'or en charmants dessins d'échiquiers », *chequer* ayant été pris dans le sens d'« échiquier » et non de « guilloché », terme utilisé dans le travail du métal, ce qui est le cas ici. Un exemple en est donné par une boîte de la collection Chavagnac dont le couvercle est orné d'un motif circulaire avec un quadrillage ajouré et gravé².

La traduction correcte de la relation de Lister est donc : « on est parvenu à fixer au four l'or en travail guilloché très soigné ». On a ainsi l'exacte description de ces décors d'or appliqué sur des porcelaines dont certaines sont attribuées à Saint-



1. Saint-Cloud. Pommeau de canne à décor de guerriers à haute coiffure et pagne, or appliqué et rehauts d'émail. Paris, Musée des arts décoratifs, inv. 33302. H. : 0,045.

Cloud et que l'on peut rapprocher d'une des mentions de l'inventaire après décès du duc d'Orléans (juin 1701)³ : « dans un cabinet : un bureau de la chine sur son pied de bois doré...; la garniture de dessus du bureau composée de deux goblets de porcelaine de Saint-Cloud gravé et rempli d'or, deux soucoupes de la Chine garnys d'or, une tasse de porcelaine doublé d'or avec sa soucoupe en bois de la chine bordé d'or... ». Il est extrêmement intéressant d'analyser cet article de l'inventaire. On y trouve en effet, d'une part, deux gobelets correspondant à la description des décors donnée par Lister — gravé et guilloché ayant le même sens — et, d'autre part : « deux soucoupes de la chine garnys d'or ». Nous avons donc ainsi des exemples de deux catégories de porcelaines à décor d'or appliqué : 1°) des porcelaines de Saint-Cloud décorées dans la manufacture même, et 2°) des porcelaines de Chine décorées postérieurement et en Europe.

Nous reviendrons plus loin sur cette dernière série.

Les modèles de décor et la technique étaient non seulement connus dès la fin du XVII^e siècle, mais tombés dans le domaine public.

En effet, le décor d'or appliqué et guilloché des porcelaines de Saint-Cloud est de type oriental, inspiré des gravures illustrant les récits des voyageurs publiés au XVII^e siècle. Le guerrier coiffé de plumes et tirant à l'arc décorant le pommeau de canne conservé au Musée des arts décoratifs, à Paris⁴ (fig. 1) se voyait déjà dans des ouvrages publiés en 1629 et 1630 : Levinus Hulsius, *Die ein und zivant zigste Schiffart, oder grünliche...* (Francfort, 1629) (fig. 2); Jean Théodore de Bry, *Historiae antipodum, sive Novi orbis... pars tertia*, (Francfort, 1630), ou bien dans *Gdenkwaerding dedryf des Nederlandsche Oost - Indische Maetchappye, oude kunste en in het Keizerrijk van Taising of Sina*, d'O. Dapper, publié en 1670 à Amsterdam. De même, les petits personnages sous des parasols ornant les pots à fard du Musée du Louvre⁵ (fig. 3) étaient figurés dans *L'Ambassade de la Compagnie Orientale des Provinces Unies vers l'Empereur de la Chine ou Grand Cam de Tartarye* de Jean Nieuhoff, édité à Leyde en 1665. Les vols de grues et les échassiers disséminés sur divers objets (pommeau de canne du Louvre⁶ ou pots à fard de la même collection) ont été repris de John Stalker dans *A Treatise of Japaning and Varnishing being a complete Discovery of those Arts*, édité à Oxford en 1688.

A ces modèles, il faut ajouter les planches d'ornemanistes, tel le nurembergeois Paul Decker (1677-1713) qui reprend les thèmes exotiques et leur adjoint des bordures mêlant les entrelacs, les dais, les singeries et les animaux fabuleux que l'on retrouve sur les premières porcelaines de Saint-Cloud à décor bleu (fig. 4).

Quant à la technique, elle était également bien connue dès avant 1700, car François Haudicquer de Blancourt l'avait abondamment décrite dans son traité, publié l'année même du voyage de Martin Lister, en 1697, et intitulé : *De l'art de la verrerie...* Haudicquer donnait même deux procédés, procédés empiriques, plus proches de la cuisine que de la chimie⁷.

Le premier consistait à appliquer sur les surfaces à décorer un mélange de terre d'ombre et d'huile de lin, et à le laisser sécher deux jours. L'or était d'abord battu en feuille et gravé au poinçon d'acier avant d'être appliqué. L'objet était ensuite mis



2. Levinus Hulsius, *Die ein und zivant zigste Schiffart, oder gründliche...* Frankfurt, 1629, pl. 24. Les guerriers à coiffure et pagne de plumes sont très proches du décor du pommeau de canne du Musée des arts décoratifs, à Paris, et de celui du Musée du Louvre.

« dans un four de boulanger aussitôt que le pain est tiré et on laisse deux à trois heures et même plus pourvu qu'on puisse endurer la main ». A l'évidence, la température était donc assez basse et peut-être évaluée au maximum à 200 °C⁸.

La seconde manière de dorer d'Haudicquer utilisait l'eau gommée à la place du mélange de terre d'ombre et d'huile de lin. L'or était ensuite appliqué en feuille « mais si on veut qu'il paraisse cizelé ou figuré on peut le faire avec le poinçon d'acier ». Une solution de borax était ensuite utilisée pour « baigner » l'or, tout en le « saupoudrant légèrement d'un verre cristalin ou émail blanc de lait subtilement pilé en poudre impalpable ». Il ne restait plus qu'à parfondre l'objet au four à réverbère⁹.

Il est particulièrement intéressant de rapprocher ces descriptions de procédés de ceux qui furent donnés en 1721 par Jacques Philippe Ferrand dans son ouvrage intitulé *L'art du feu ou de peindre en émail*, dédié au duc d'Orléans, « régent du royaume ». Après une première partie consacrée à la miniature sur vélin, donc sans cuisson, Ferrand, dans la seconde partie traitait de la peinture en

émail et ne donnait pas moins de huit recettes de pourpres d'or¹⁰. Pour faire cuire les émaux, il indiquait également le procédé de fabrication de petites mouffles avec la terre préparée par les potiers de terre à laquelle on ajoutait du sablon d'Etampes et de la limaille de fer vendue par les serruriers. Ferrand utilisait des « petits morceaux de porcelaines » pour servir de palettes et notait enfin qu'il fallait utiliser un or très fin pour les paillons car les émaux « plombent sur l'or bas et deviennent louches » (c'est-à-dire qu'il survient un certain noir). Il ajoutait que « l'émail rouge doit être très doux à parfondre et mal aisé à brûler ».

Bien plus tard, l'émailleur genevois Counis insistait dans ses *Quelques souvenirs...* sur le fait que la « pâte d'émail » était extrêmement fusible et devait être « soutenue par une plaque de métal »¹¹.

L'adjonction de rehauts d'émail translucide vert ou rouge sur l'or guilloché faisant alors office de paillon, ne posait donc pas de problème majeur. C'était, en effet, la technique utilisée par les orfèvres contemporains, comme les frères Dinglinger, de Dresde, dont l'un était émailleur. Or, le chef-



3. Saint-Cloud. Pots à fard, or appliqué. Décor inspiré pour les personnages des ouvrages de Nieuhoff (1665) ou de Pieter van Hoorn (1670), et pour les vols de grues de celui de Stalker (1688). Poinçon de décharge des menus ouvrages d'argent, Paris, 1708-1715 Musée du Louvre, inv. OA 8035-8036. H. : 0,055.

d'œuvre des Dinglinger est la représentation de l'anniversaire du Grand Mogol Aurunzebe à la cour de Delhi, exécuté entre 1701 et 1708, en or, argent, émail et pierres précieuses¹². Les frères Dinglinger avaient probablement les mêmes sources d'inspiration que les artistes de Saint-Cloud, car on retrouve dans cette scène les personnages illustrant les œuvres de Nieuhoff, et dans une autre œuvre, « Le Maure au plateau d'émeraudes »¹², les guerriers de Dapper, voire de Hulsius.

Le « goût chinois » ou plus exactement extrême-oriental était répandu dans toute l'Europe, nous venons d'en voir un exemple. Nous pouvons en avancer un autre en rapprochant de la seule œuvre signée du « Hausmaler » Christophe Konrad Hunger (le bol de porcelaine de Meissen à décor de plaques d'or gravées et appliquées¹³) toute la série de porcelaines dures, soit de Chine, soit de manufactures européennes — germaniques, voire italienne (Vezzi). Sur le bol de Hunger, que l'on date des environs de 1715, on retrouve les mêmes sujets orientaux que sur les porcelaines de Chine décorées d'or appliqué, notamment le bol du Musée du Louvre¹⁴ : arbre à thé naissant d'un vase, pagode dominant un rocher percé, personnages au bonnet pointu ou abrités d'un parasol, vols de grues.

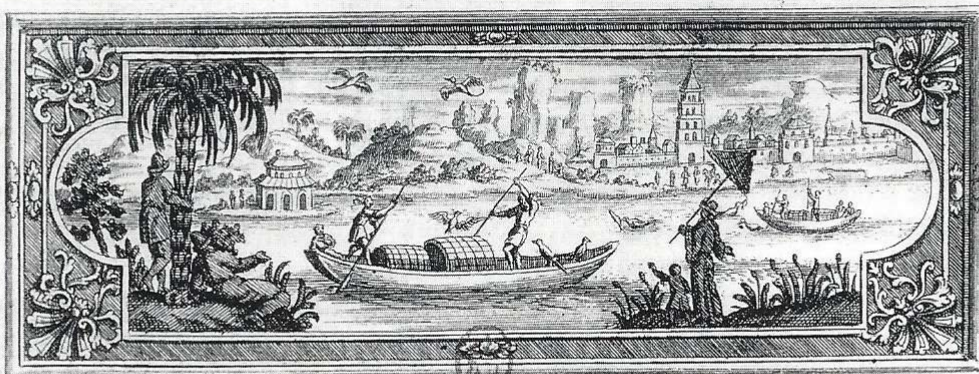
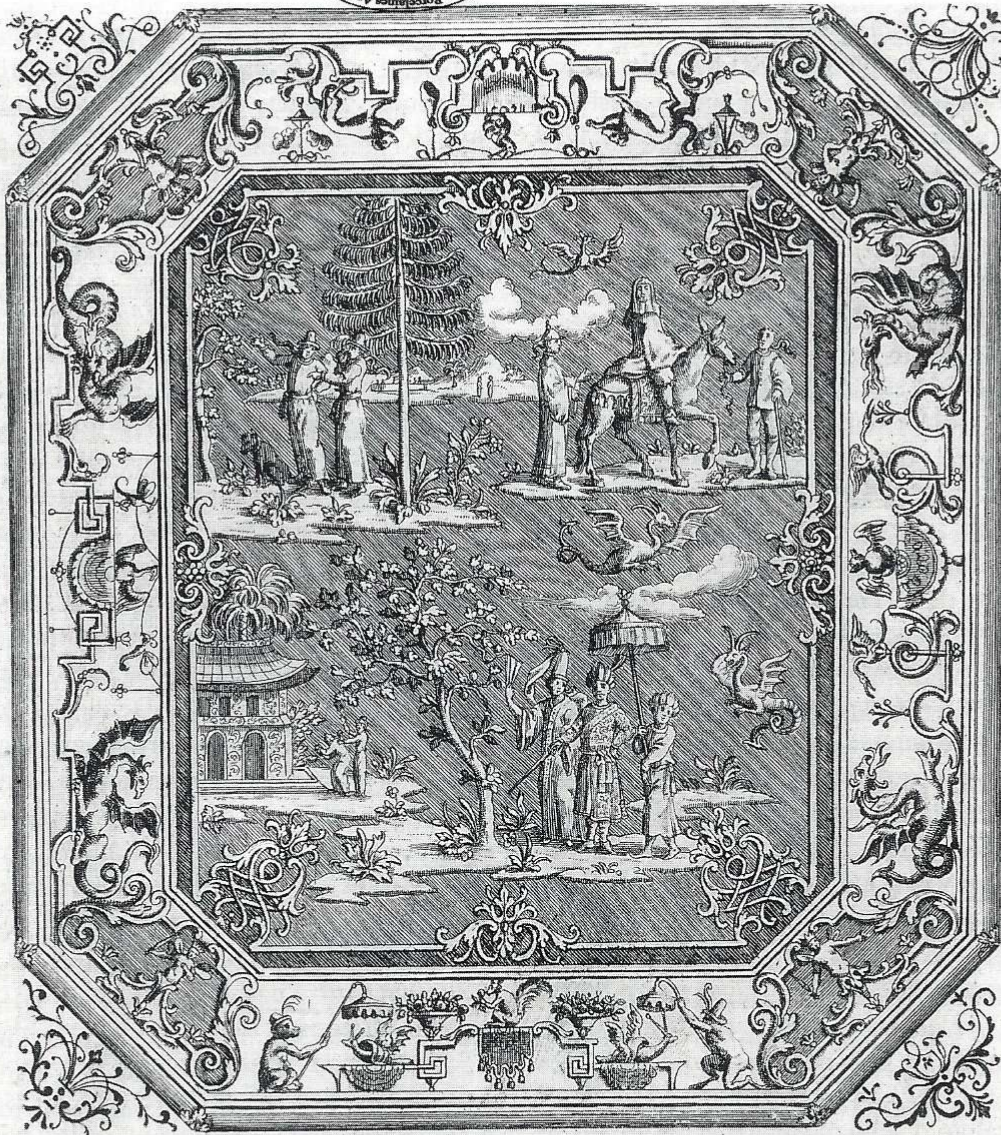
Certaines pièces orientales de porcelaine dure conservées en France, comme par exemple une écuelle couverte du Musée des arts décoratifs à

Paris, indiquée à tort par Chavagnac et Grollier comme étant de la porcelaine de Saint-Cloud¹⁵, comportent aussi un décor d'agrafes de ferronnerie ou lambrequins ajourés. Or, le même décor d'or appliqué se retrouve sur des pièces de porcelaine tendre comme le pommeau de canne du Musée de Sèvres¹⁶ et un couvercle de porcelaine de Saint-Cloud portant la marque au soleil (utilisée jusqu'en 1710-1715), déjà décoré en bleu au grand feu. Ce dernier objet suscite quelques interrogations, notamment en ce qui concerne la couleur rose qui fuse sur la couverte¹⁷.

Issu des modèles donnés par les ornemanistes comme ces décors d'agrafes, d'autres motifs purement décoratifs ont été utilisés pour orner des surfaces plus difficiles à décorer, comme par exemple le bec de corbin du Musée de Sèvres¹⁸ (fig. 7, p. 17).

Si nous ajoutons que les poinçons des montures d'orfèvrerie de certaines pièces peuvent donner aussi des éléments de datation (pots à fard du Louvre¹⁹ portant le poinçon de décharge des menus ouvrages d'argent de Paris 1708-1715), nous arrivons à un faisceau d'indications concordantes permettant de dater des environs de 1700 les premiers décors d'or appliqué de Saint-Cloud, en tenant bien compte que d'autres sont postérieurs.

D'après certains auteurs, Hunger, qui était un grand voyageur, serait venu en France avant de se



Ein Tischblatt sambt einer Lathe vor Lackirer.

Paul Decker. Archt. jnr. deli.

4. Paul Decker (1677-1713). Les personnages sous les parasols et l'arbre du centre, se retrouvent dans les décors d'or appliqué du début du XVIII^e siècle.

rendre à Vienne en 1717 en passant par Dresde où il avait appris l'arcane de Böttger lui-même et où les frères Dinglinger exerçaient leurs talents. Le mystère plane encore quant à l'attribution à Hunger de toute la série de pièces décorées des mêmes motifs que le bol du Musée de Vienne, ainsi qu'à une possible datation, d'autant plus que, vers 1750, Hérold fit à Meissen des décors d'or appliqué.

SÈVRES ET PARIS : LE CAS COTEAU, VERS 1780-1785

Trois quarts de siècle plus tard, le phénomène se reproduisit à Sèvres et le décor d'or appliqué et d'émail, nouveau pour la manufacture royale, fut choisi pour orner les pièces les plus luxueuses. C'est ainsi qu'il fut retenu en 1781, par le comte d'Angiviller, directeur général des bâtiments du Roi, et le comte de Vergennes, ministre des affaires étrangères, pour décorer le plus somptueux présent qui fut jamais sorti de la manufacture de Sèvres, la célèbre toilette offerte par Louis XVI et Marie-Antoinette à la comtesse du Nord, en 1782²⁰.

Déjà l'année précédente, en 1780, des mentions de travaux d'émail figuraient dans les paiements de Parpette, membre du personnel de la manufacture²¹ et de Coteau qui y exécutait des travaux ponctuels²².

Ayant été spécialement engagé pour la décoration de la fameuse toilette, le nom de Coteau est en général le seul cité pour ces travaux « en émaux et perles »²³. Cet artiste est aussi célèbre pour ses décors sur porcelaine que pour les cadrans de pendules (fig. 8, 9, p. 17) et les miniatures sur émail.

Étant qualifié d'« émailleur genevois » dans un document, tous les auteurs depuis Clouzot²⁴ en ont conclu qu'il était né à Genève, mais des investigations dans les archives de l'état civil ont démontré qu'il y était inconnu. Peut-être avait-il fait son apprentissage à Genève ou était-il né dans les environs. Toutefois il se rendit dans cette ville en 1784, où vivaient des membres de sa famille.

Quoiqu'il en soit, nous trouvons Joseph Coteau en 1782 à Paris, rue Poupée, paroisse Saint-André-des-Arts, qualifié de « peintre émailleur »²⁵. De son mariage avec Elisabeth Chapman, il eut une fille prénommée aussi Elisabeth, qui épousa le 5 août 1809, un horloger natif de Genève, Jean Maurice Barral. A cette date Coteau était déjà mort et sa veuve habitait Londres²⁶. L'acte de mariage Coteau-Barral remet donc en question la date du décès de

Joseph Coteau que l'on fixait jusqu'à présent après 1810 en se basant sur la signature et la date d'une miniature sur émail représentant Napoléon²⁷.

En fait, il y avait d'autres Coteau à Paris et dans ce même quartier Saint-André-des-Arts : Alexandre Joseph, alias Rodolphe, mort en 1814, âgé de 45 ans; Pierre Henry, frère de Joseph, peintre, qui était domicilié en 1814 au 9, rue Poupée et mourut le 20 mars 1847.

On connaît la production artistique de Joseph Coteau dès 1772²⁸.

De 1780 à 1784, Coteau est cité dans les archives de la manufacture de Sèvres, mais, en fait il n'y travailla réellement que jusqu'en 1782 et presque exclusivement pour la toilette de la comtesse du Nord. Après des contestations concernant les sommes exorbitantes demandées par Coteau et que la direction de Sèvres eut l'étrange idée de faire vérifier par son rival Parpette, Coteau défendu par le célèbre graveur Cochin, se tourna vers les manufactures parisiennes et, notamment, en 1783, vers celle du Faubourg Saint-Denis, sous la protection du comte d'Artois²⁹. Deux ans plus tard, il était encore cité comme travaillant pour les manufactures particulières. Actuellement, à part un vase de Sèvres, les seules porcelaines signées de Coteau sont deux vases formant une paire, en porcelaine dure portant la marque de la manufacture parisienne du comte d'Artois, les initiales CP (Charles Philippe) sommées de la couronne des fils de France, accompagnant l'inscription « cuit au charbon de terre le 11 août 1783 »³⁰.


Cette date confirme celle des expériences de cuisson au charbon de terre effectuées dans cette manufacture dès 1782, avant celles faites par Le Perre à Lille (1784) puis à Clignancourt en 1786³¹.

Ce fut donc dans cette ambiance de recherches techniques que Coteau travailla dans la manufacture de la rue du Faubourg-Saint-Denis, où la porcelaine dure était seule fabriquée.

Mais revenons à Sèvres où travaillaient « en émaux » Coteau, Parpette et peut-être d'autres décorateurs.

Philippe Parpette, né à Chantilly en 1736, entra en 1755 à Vincennes comme décorateur. Il figurait encore dans les livres en 1806 et on ne comptait pas moins de sept membres de sa famille parmi le personnel de Sèvres.

Parpette était donc l'un des plus anciens peintres, établi à Sèvres depuis un quart de siècle et exécutait des décors d'émail translucide sur paillons,

dont deux gobelets pour la reine. Cependant, ce décor ayant été choisi pour le cadran  offert à la comtesse du Nord, non seulement on engagea Coteau, mais encore on lui donna la direction des travaux, Regnier, directeur de la manufacture, ayant affirmé que « le peintre émailleur » avait du talent mais « que le sieur Coteau lui est supérieur de beaucoup et même unique pour l'exécution de la toilette »³². En fait, ce fut Parpette qui demanda à travailler à la toilette, prétendant que la manufacture lui était redevable de la découverte des émaux de toutes couleurs et du procédé permettant de les fixer sur la porcelaine dure³³. Cette précision est particulièrement importante du point de vue technique, car la toilette fut exécutée en pâte tendre et il semble bien que toutes les porcelaines de Sèvres portant ce décor d'émaux le soient également.

Dès 1780, à Sèvres, Coteau enrichit deux tasses de perles, rosettes, feuilles d'eau, guirlandes et médaillons portant des têtes à l'antique « dont les prix sont tirés à raison de 80 livres pour chacune ». Puis ce fut l'exécution de la toilette de la comtesse du Nord, qui comptait près de soixante-dix pièces, dont un porte-mouchettes et des sonnettes, et qui revint à la somme fabuleuse de 75000 livres³⁴.

Les discussions sordides entre la manufacture royale et Coteau nous éclairent sur une partie de la technique, qui n'est pas entièrement connue.

Une des opérations les plus délicates est l'estampage et la gravure des feuilles d'or. Contrairement à Saint-Cloud où quelques détails d'émail translucide rouge et vert relèvent le décor guilloché, à Sèvres, l'or est vraiment utilisé pour mettre l'émail en valeur. Ceci nécessite donc une coordination extrêmement importante et précise entre celui ou ceux qui préparent les feuilles d'or, les estampent, les découpent et les gravent d'après un modèle donné, d'une part, et, d'autre part, celui qui les utilise en les appliquant sur la porcelaine et les recouvre d'émail (fig. 11 et 12, p. 20).

Dans le cas précis de la toilette, il y avait plusieurs exécutants.

Les modèles étaient fournis, nous le savons, par Jean-Baptiste Etienne Genest, chef de l'atelier des peintres supervisé par Boizot, directeur de la sculpture. Quant au graveur, il s'agissait de Jean Pascal Le Guay « cizeleur-graveur de matrices, rue Beaubourg à Paris » que certain document qualifie d'associé de Coteau³⁵. Cependant, en 1781, d'Angiviller écrivait à Regnier que Le Guay avait fait des

matrices d'après des dessins donnés par d'Angiviller, qu'il avait fait laminer l'or à l'épaisseur nécessaire pour recevoir la gravure des matrices et découpé l'or « qu'il a remis par poids et quantité au S. Parpette ouvrier émailleur de la manufacture »³⁶. Et il concluait : « Ce S. Le Guay est un homme précieux pour ce genre d'ouvrage ». Quelques mois plus tard, le 2 juin, Regnier envoyait à d'Angiviller un dessin de Genest « pour servir à graver dix matrices séparées à l'effet de travailler en émaux »³⁷.

Quelques-unes de ces matrices ont été retrouvées à Sèvres et se présentent sous l'aspect de masses d'acier « roulé » dont une des faces est gravée d'un motif ornemental et porte un numéro³⁸.

Pour utiliser ces matrices, on intercalait la feuille d'or entre une feuille de plomb recouverte elle-même d'un papier végétal pour éviter un arrachement, et la matrice était posée au-dessus. La découpe était obtenue par un coup de marteau ou de maillet, bien assuré³⁹.

Les paillons de formes diverses ainsi obtenus étaient alors appliqués sur le support à décorer qui pouvait être de la porcelaine tendre ou dure, ou bien de l'émail sur cuivre, comme les cadrans.

La question pour laquelle nous n'avons pas encore de réponse satisfaisante est celle de l'« adhésif ». Était-ce le même que l'un des deux procédés décrits par Haudicquer et que l'on suppose avoir été utilisé à Saint-Cloud, ou bien un mucilage préparé avec de la gomme adragante et de l'eau ainsi que le préconisait le célèbre émailleur Claudius Popelin en 1866, et qui, somme toute, est très proche du second procédé d'Haudicquer⁴⁰.

Popelin proposait aussi une eau de pépins de coings, les deux préparations ne laissant aucun résidu au passage au feu, au contraire de la gomme arabique. Popelin faisait adhérer les paillons en les frottant doucement avec le doigt et les peignait avec des couleurs vétrifiables avant de les passer au feu. Il ajoutait que si quelques paillons venaient à se soulever, il suffisait pour les recoller de presser légèrement avec une spatule de fer pendant que l'émail était encore rouge.

Tout ceci peut correspondre avec un mémoire felleux de Parpette à l'égard de Coteau qui avait demandé un paiement de 22068 livres pour la toilette de la comtesse du Nord, dont 423 pour les matrices⁴¹. Parpette reconnaissait que Coteau était assurément très intelligent et fort habile « mais il négligeait tant certaines pièces et les faisait à la hâte qu'en les cuisant au four de la manufacture

ses émaux se détachaient, on était obligé d'envoyer un homme chercher des émaux pour accommoder ses ouvrages ». Il ajoutait que Coteau avait été obligé de repasser au feu une seconde fois ses émaux et que des feux successifs les altéraient. Et Parpette de conclure ainsi « on sait que ce sont des enfants qui émaillent et rien n'est si aisé. Quant aux descriptions en or mat, cela ne coûte rien à l'émailleur, c'est l'affaire du découpeur et lamineur... et toute la mécanique est dans l'intelligence de l'émailleur pour placer à propos ses plaques en objets émaillés... il y est guidé par les dessins qui ont été faits pour composer des matrices et MM. Boizot et Genêt ont fait le plus difficile ». Il ajoutait enfin que les matrices de Coteau n'avaient que la moitié de la profondeur qu'elles auraient dû avoir. Cependant, Le Noir, lieutenant général de police de Paris, écrivait à d'Angiviller le 22 janvier 1784 : « Le S. Coteau est estimé par les artistes et dans le

commerce. Il passe même pour tenir davantage à la satisfaction d'un degré de perfection dans l'exécution de ses ouvrages qu'au bénéfice qu'il en attend⁴².

Quelques porcelaines de Sèvres décorées d'émaux translucides sur paillons ont pu être étudiées scientifiquement. Il est apparu que le fondant utilisé pour faire adhérer les émaux sur certaines pièces comportait du cobalt et de l'oxyde d'arsenic et qu'il était très fusible. Il apparaît alors sous le paillon une sorte d'enduit bleuâtre avec de nombreuses petites bulles. Sur une autre pièce, un pot à jus (fig. 10, p. 20), on remarque un fondant de couleur rose (probablement traces de rouge de fer) également avec de nombreuses petites bulles. Or, cette couleur rose se remarque aussi sous la bordure de dents de loup peinte en or, comme s'il s'agissait d'une assiette de doreur. Il n'est donc plus question ici de « colle » de pépins de coing ou de gomme



5. Paris, manufacture du comte d'Artois. Paire de vases à fond beau bleu, signés « Coteau » et portant l'inscription « cuit au charbon de terre le 11 aoust 1783 ». Musée du Louvre, inv. OA 7738-7739. H. : 0,345.

arabique, ni même du mélange de terre d'ombre et d'huile de lin préconisé par Haudouin, mais il est probable que ces deux procédés soient associés, comme dans le brevet de Rousseau que nous verrons plus loin. *A contrario* on ne remarque pas de fondant pour l'application des paillons sur les vases de la manufacture du comte d'Artois.

Les derniers émaux ont été faits à Sèvres par Chappuis en 1789 et la dernière mention de Parpette est un enfournement en date du 21 avril 1788, d'un pot à l'eau beau bleu orné d'émaux⁴³.

De son côté, Coteau ne rendit pas à Sèvres toutes les matrices qu'il avait utilisées. La confusion était extrême car lui-même en avait livré en 1780 à la manufacture royale⁴⁴ tandis que Le Guay continuait à en fournir. C'est ainsi que ce dernier, en 1783, après le départ de Coteau en fit livrer pour plus de 900 livres⁴⁵.

Cette même année 1783, Mauroy renonça à s'y retrouver parmi les matrices rendues par Coteau⁴⁶. En tous cas il est certain que Coteau utilisa les mêmes matrices à Sèvres et à Paris⁴⁷. En effet, on retrouve sur les vases du Louvre (fig. 5) la palmette qui figure sur la matrice n° 37 (fig. 6), celle-là même qui fut utilisée pour le vase de la comtesse du Nord, portant sa signature et la date de septembre 1782, et sur la base du culot les motifs de la matrice n° 20. Il est intéressant de constater également que les motifs en triangles effilés de la base du culot sont identiques à ceux qui figurent sur plusieurs pièces de la toilette, en particulier un pot couvert et l'aiguière, actuellement conservés au château de Pavlovsk⁴⁸.

Les travaux de Coteau se caractérisent par une merveilleuse finesse et un éclat chatoyant en ce qui concerne les émaux translucides verts et rouges. Il utilise aussi des émaux opaques (donc à base d'étain) roses, turquoise ou blancs, plus épais, qui font valoir la délicatesse des premiers (fig. 11 et 12, p. 20).

Cette finesse est-elle seulement due à Coteau ou bien aussi à ceux des ouvriers de Sèvres qui utilisèrent ses matrices après son départ? Seule la comparaison des textes et des objets pourrait y répondre.

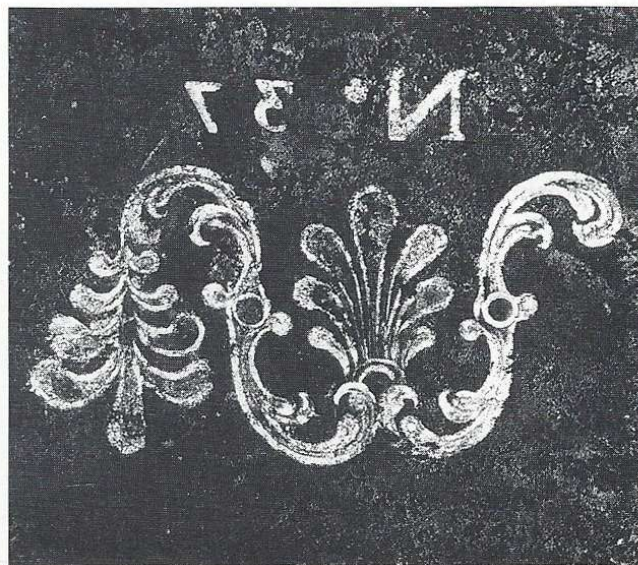
Quoi qu'il en soit, il faut noter que ces émaux translucides de Coteau sont contemporains de ceux de l'orfèvre parisien Jean Etienne Blerzy, bien connu pour ses tabatières enrichies, elles aussi, d'émaux translucides.

PARIS ET SÈVRES : LE CAS THESMAR VERS 1900

Le milieu du XIX^e siècle connut un attrait certain pour les styles et les techniques antérieurs, accompagné d'un renouveau de l'émaillerie qui se manifesta notamment par la création d'un atelier à la manufacture de Sèvres, et à Paris avec des artistes comme Claudius Popelin et Paul Soyer. Tout cela ne fut sans doute pas étranger à une nouvelle apparition du phénomène dont nous avons déjà parlé, concernant la décoration de la porcelaine.

Plusieurs brevets d'invention déposés par des artistes parisiens reprennent alors ces procédés anciens d'application sur la porcelaine de feuilles d'or, enrichies ou non d'émaux.

C'est ainsi que, le 11 mai 1844, le décorateur Francisque Rousseau, demeurant 54, rue Meslay, prit un brevet pour la décoration de la porcelaine par application de métal⁴⁹. Rousseau appliquait des plaques de métal précieux, or, argent ou platine, en interposant entre les plaques et la couverte une couche d'un mélange de talc de Venise et d'oxyde d'étain (avec un rapport de six à un). Il utilisait aussi un « fondant général » acheté chez son marchand de couleurs sur porcelaine⁵⁰. Il enveloppait ensuite la pièce dans un linge humide enduit de gomme et fixé par quelques points de barbotine avant de porter les pièces à la moufle.



6. Matrice en acier «roulé» portant le n° 37, utilisée pour le décor du bandeau des vases de la manufacture du comte d'Artois. Manufacture nationale de porcelaine de Sèvres.

Dans un additif de perfectionnement, du 5 juin 1844, Rousseau déclarait aussi un enduit de gomme adragante sur la porcelaine, la surface des émaux à appliquer étant recouverte d'un « lavis de fondant général du commerce dans l'eau gommée » avant un séchage à « feu doux ». Après ce séchage, les émaux recevaient une couche du mélange de talc et d'oxyde d'étain, additionnée d'un tiers de « fondant général ». La cuisson se faisait au feu de moufle, élevé progressivement jusqu'à fusion du fondant. Le procédé permettait aussi de fixer des pierres précieuses ou artificielles au moyen de sertissures en métal précieux appliquées de la même façon que les émaux.

Ce fut encore un décorateur parisien, Emile Delforge, demeurant 70, rue de Turenne, qui déposa, le 12 mars 1881 une demande de brevet d'invention⁵¹ « pour une application nouvelle de cristal et de verre français ou étrangers, blancs ou de couleurs diverses, concassés à des grosseurs différentes ou fabriqués en graine, ayant pour résultat d'obtenir au feu de moufle sur porcelaine et faïences françaises ou étrangères, des effets de broderies rendues inaltérables par la cuisson ». L'application des « graines de cristal » se faisait « à l'aide de fondants ou couleurs vitrifiables quelconques », le but de ces fondants étant de retenir les parcelles de verre ou de cristal sans les fondre. Delforge soulignait que les verres et cristaux n'ayant pas tous le même degré de fusibilité, on devait se guider pour le degré de cuisson sur la nature du verre ou du cristal et que, éventuellement, on pouvait utiliser des métaux dissous. Delforge précisait, de plus, que l'application devait se faire au moment où les essences et les huiles contenant les matières adhérentes au feu n'étaient pas encore complètement sèches.

Il ne s'agit donc que de l'application d'une matière ressemblant à l'émail translucide et donnant un effet de miroitement. Cependant, Delforge indiquait que pour les pièces les plus riches, il appliquait ces « graines » sur des fonds d'émaux déjà transparents à dessous paillonné, en mentionnant qu'il n'était pas « urgent que la matière adhérente au feu, soit mélangée à la matière devant retenir les parcelles de cristallisation, essences, huiles ou matières gluantes quelconques. On peut procéder aussi par superposition, faire même, pour la facilité du maniement de la pièce sur laquelle on travaille, cuire la

matière adhérente, une cuisson ultérieure remplissant suffisamment cette matière au point de retenir les grains de verre ou de cristal fixés provisoirement par la matière gluante, si on procède sur une décoration au feu de moufle le même cas de ramollissement se présente pour les couleurs ou les métaux servant à cette décoration et la matière adhérente au feu peut dans ce cas être supprimée ».

Delforge, avait commencé à travailler en 1867, année où il exposa à l'Exposition internationale de Paris. Mais ce fut seulement en 1885, à celle d'Anvers, qu'il reçut une consécration officielle avec une médaille d'or et un hommage appuyé rendu « à la persistance des recherches de cet industriel qui, sans études spéciales de la chimie céramique, a su enrichir ce domaine de l'art du décorateur céramique, de recettes pratiques si directement utiles et si intelligemment combinés »⁵².

Alors que Delforge se présentait dans la section de céramique, l'émailleur Paul Soyer recevait, dans la section de l'émaillerie, des éloges pour l'application des émaux sur paillons d'or « établis sur des feuilles de cuivre »⁵³.

Le rapporteur de la section de l'émaillerie, Camille Renard, attirait alors l'attention sur le fait que les paillons d'or, d'argent et de platine, pouvaient revenir en vogue et fournir des décorations d'une grande richesse et « d'une gracieuse variété »⁵⁴.

C'est dans ce contexte de recherche de luxueux décors qu'apparut Thesmar; il allait porter au plus haut point la synthèse des arts de l'émailleur et du décorateur sur porcelaine.

André Fernand Thesmar, qui était né le 4 mars 1843 à Chalon-sur-Saône, de Wilhelm Thesmar, négociant, et de Marie Emilie Coste, son épouse, avait épousé Eglée Françoise Joséphine Cornil. Il mourut subitement à Paris en avril 1912 et fut inhumé au cimetière de Neuilly-sur-Seine.

Thesmar fut d'abord connu comme peintre de fleurs et débuta au Salon de 1875, puis il se tourna vers l'émaillerie et travailla chez le bronzier Barbedienne où il produisit des œuvres anonymes⁵⁵. Il devint rapidement célèbre pour ses émaux translucides cernés par du métal précieux (fig. 16 et 17, p. 21). Refusant d'aller aux Etats-Unis pour y enseigner l'art de l'émaillerie,



7. Saint-Cloud. Bec de corbin. Détail du décor d'or appliqué avec traces d'émail vert. Motif décoratif avec profil féminin sur fond échiqueté et guilloché. Sèvres, Musée national de céramique, inv. 8989.



9. Coteau. Détail du cadran de la pendule lyre en porcelaine de Sèvres. Chaque signe du zodiaque en émail peint est séparé par un motif d'or appliqué avec des rehauts d'émail translucide. Sèvres, Musée national de céramique, inv. 21649.



8. Sèvres. Pendule lyre. Cadran émaillé par Coteau, 1786. Sèvres, Musée national de céramique, inv. 21649. H. : 0,610.

il s'installa, peu après la guerre de 1870 à Neuilly où il eut différentes adresses.

La décoration de la porcelaine avec des émaux translucides l'attira dès 1882. Le 27 juillet de cette année, il écrivit à Lauth, alors directeur de la manufacture de Sèvres, pour lui demander son avis sur un grand vase en émaux cloisonnés à fond d'or qu'il était en train de terminer⁵⁷, mais Lauth refusa, prétextant un voyage; cependant Lauth essaya d'attirer Thesmar à Sèvres dès janvier 1883 et lui adressa trois vases de porcelaine de Sèvres pour avoir des projets de décor.

En 1886, le directeur des Beaux arts intercédait personnellement en faveur de Thesmar, menacé d'expulsion, demandant de mettre un local à sa disposition afin de fabriquer des émaux, mais Lauth se montra peu enclin à accepter, soulevant diverses difficultés, dont celle d'installer dans un établissement d'Etat une personne étrangère à l'Administration et indépendante⁵⁸.

Cependant Thesmar travailla à Sèvres en 1893⁵⁹.

Auparavant, il avait déposé sa marque le 20 mars 1891 en tant que peintre émailleur. Formée d'un T et de deux F adossés, cette marque était « destinée à figurer dans la pâte en émail de toutes les pièces de ma fabrication, telles que tasses, coupes, verres et toutes autres pièces artistiques » (fig. 16, p. 21).

Peintre de fleurs à l'origine, Thesmar dessinait d'après nature, puis stylisait (fig. 14, p. 21). D'une adresse extraordinaire due à ses activités dans la bijouterie, il savait dresser les filigranes d'or pour en faire des cloisons destinées à retenir l'émail. Il utilisa d'ailleurs cette technique pour la décoration de la porcelaine en limitant le décor par un fil d'or (fig. 13, p. 20), mais en l'absence de textes concernant ses procédés, nous ignorons la manière dont il faisait adhérer à la porcelaine les très grands paillons d'or supportant les émaux translucides, ce qui semble un défi aux possibilités humaines, selon le mot d'un de ses contemporains admiratifs (fig., p. couverture).

Artiste et inventeur passionné, les souvenirs familiaux le décrivent dans l'atelier de Neuilly, surveillant son four, revêtu de la houppelande de garde mobile de 1870. Celle-ci ayant été mouillée pour mieux supporter la chaleur dégagée par le four, il s'en échappait des volutes de vapeur d'où émergeait Thesmar. Un autre témoignage relate qu'un jour, un de ses cousins s'était trouvé

opportunément dans l'atelier pour payer la facture de gaz, évitant de justesse la coupure du compteur alors que les émaux étaient au four.

L'Exposition internationale de 1900 consacra son succès, car il exposait à la fois dans la vitrine de Sèvres des porcelaines à décor d'émaux translucides, et dans la sienne propre des émaux retenus par des fils d'or. Juré titulaire de la classe d'orfèvrerie, il fut donc déclaré hors concours, alors que son émule Camille Naudot fut récompensé par une médaille d'or. Naudot présentait des « décors découpés à jour dans la pâte et remplis d'émaux colorés transparents »⁶⁰.

Depuis 1862, dans son atelier du Raincy, Naudot fabriquait de la pâte tendre, reproduisant tous les décors anciens de Sèvres, se flattant d'être, avec la manufacture de Sèvres, le seul fabricant au monde de pâte tendre. Faisait-il des décors dans le genre de ceux de Coteau? En tous cas, il exposa en 1904 à l'Exposition internationale de Saint-Louis (Etats-Unis) et y reçut une nouvelle médaille d'or⁶¹.

Les contemporains de Thesmar — et nous nous associons à leur éloges — vantaient non seulement la maîtrise que Thesmar avait acquise dans son art, mais la variété infinie de ses motifs décoratifs, jamais répétés, la beauté des pâtes et des coloris⁶². En plus des décors floraux, les plus connus, il faut citer aussi des petits vases décorés dans le goût persan. Bien que restant dans le cadre de notre étude sur la porcelaine à décor d'émaux translucides sur paillon, il nous faut mentionner dans les arts du feu les coupes d'émail translucide montées en or (fig. 15, p. 21) qui lui valurent cet hommage : « M. Thesmar est l'artiste complet. Dessinateur, il a la précision sans sécheresse, coloriste, il sait toutes les harmonies. Il a l'imagination qui crée et le goût qui la règle. Emailleur, il inventa une technique nouvelle, miracle de science, d'adresse et d'ingéniosité. Il n'est pas au premier rang des émailleurs, il est le premier ».

CONCLUSION

Il n'est pas sans intérêt de suivre l'évolution du décor d'émaux translucides sur paillons d'or appliqué sur la porcelaine.

Il jalonne deux siècles d'histoire de la porcelaine française : depuis les premiers décors de Saint-Cloud à sujets de personnages ou de motifs stylisés

découpés, inspirés de la ferronnerie ou de l'art des jardins tirés des planches des ornemanistes, passant par le registre purement décoratif des palmettes, rosaces ou frises feuillagées de Coteau et ses émules, pour aboutir aux grandes surfaces à décor végétal ou d'inspiration du Moyen-Orient, œuvres de Thesmar.

A l'origine, ce type de décor a été uniquement traité en or guilloché ou relevé d'émail vert et rouge, mais on le voit un siècle plus tard contrastant avec des émaux opaques de couleur pâle. Plus tard encore, Thesmar utilisait toutes les ressources possibles des couleurs nuancées pour un effet naturel quoique stylisé.

Du point de vue technique, il est non moins singulier de noter dans les divers textes la pérennité de l'emploi de la gomme, depuis Haudicquer de Blancourt jusqu'à Rousseau et Popelin. Tous s'accordent également sur l'importance de la faible chaleur du four pour la cuisson des émaux, ainsi que sur la finesse de la plaque d'or utilisée.

Si l'on s'en rapporte au jugement de Parpette, la technique de l'or appliqué ne serait qu'un jeu

d'enfants. Cela pourrait-il expliquer que cette technique fut utilisée très tôt à Saint-Cloud, peut-être même avant le décor en or peint?

Cette technique proche de celle utilisée pour les pièces d'orfèvrerie ou de bijouterie les plus précieuses, ornées elles aussi d'émaux translucides, fait appel à un autre des arts du feu : l'émaillerie. On ne peut dissocier les deux, comme on ne peut également oublier l'art avec lequel les paillons sont guillochés ou gravés, ce qui permet à la lumière de jouer à travers l'émail.

Il faut admirer la maîtrise de plus en plus grande des artistes, qui nous a conduits des premiers décors parfois un peu malhabiles, à l'apparente facilité du décor classique de l'époque Louis XVI et enfin aux réalisations arachnéennes de Thesmar « faites de la même étoffe que nos songes »⁶³.

La fin de ce siècle étant proche, peut-être un artiste contemporain se manifestera-t-il pour porter vers de nouveaux sommets la technique du décor d'or appliqué et d'émail sur porcelaine?

R. de PLINVAL DE GUILLEBON

NOTES

1. Chavagnac, X. de, et Grollier, de. *Histoire des manufactures françaises de porcelaine*, Paris, Picard, 1906, p. 12.
2. Vente Chavagnac, Paris, Drouot, 19-21 juin 1911, n° 78; repr. en couleurs in : Dawson, Aileen, Gold foil decoration on enamel, glass and porcelain : a new look, *Burlington Magazine*, May 1990, p. 336, fig. 40.
3. Arch. nat., Min. cent. des notaires, CXIII, 189.
4. Inv. 33302.
5. Inv. OA 8035-8036. Cf. Plinval de Guillebon, Régine de, *Musée du Louvre, Département des objets d'arts, Catalogue des porcelaines françaises*, Paris, RMN, 1992, T. I, notice 2.
6. Inv. OA 2371, idem. n° 1.
7. Haudicquer de Blancourt, François, *De l'art de la verrerie...*, Paris, Jombert, 1697. Voir aussi : Le Duc, Geneviève, et Plinval de Guillebon, Régine de, Contribution à l'étude de la manufacture de faïence et de porcelaine de Saint-Cloud pendant ses cinquante premières années, *Keramik-Freunde der Schweiz*, n° 105, März 1991, p. 3-53.
8. Le Duc, Geneviève, et Plinval de Guillebon, Régine de, op. cit.; c'est d'ailleurs une température assez proche, 190°C qui est retenue pour l'émaillage des bicyclettes, par Randau, Paul, *La fabrication des émaux et l'émaillage. Traité pratique...*, Paris, Dunod, 1905, p. 245.
9. Parfondre : terme utilisé pour la cuisson des émaux.
10. Ferrand, Jacques Philippe, *L'art du feu ou de peindre en émail*, Paris, 1721, Reprint : Genève, Mirkoff, 1973, p. 51-63.
11. Salomon Guillaume Counis, Genève 1785 - Florence 1859, peintre sur émail et sur porcelaine, peintre d'Elisa Bacchiochi, grande-duchesse de Toscane. En 1831 il écrit *Quelques souvenirs* qui seront publiés à Florence en 1842.
12. Conservé à Dresde, à la Voûte verte.

13. Vienne, Oesterreichische Museum für angewandte Kunst, inv. Ke 6908.
14. Inv. R 1027. Ce bol porte le cachet officiel du centre de Jiangxi et, selon M. J.P. Desroches, conservateur au Musée Guimet, que nous remercions vivement pour ces informations, peut être daté du début du XVIII^e siècle.
15. *Op. cit.*, p. 22-23; Dawson, op. cit., p. 337, fig. 44.
16. Inv. 13339.
17. Inv. 8852.
18. Inv. 8989.
19. Inv. OA 8035-8036. Nous remercions M. Gérard Mabile, conservateur au Musée des arts décoratifs, à Paris, qui a bien voulu identifier ces poinçons.
20. Pseudonyme de Marie Charlotte Dorothee de Wurtemberg, seconde épouse du futur tzar Paul I^{er}, et belle-fille de Catherine II.
21. Arch. Man. Sèvres, Vj', f° 216, v°.
22. Arch. Man. Sèvres, Vf 30, 1780, f°7.
23. Arch. nat., O°2061, 24 janvier 1785.
24. Clouzot, Henri, *Dictionnaire des miniaturistes sur émail*, Paris, 1924.
25. Arch. Man. Sèvres, D2 L2, 13 juillet 1782.
26. Arch. Paris, état civil. Rosalind Savill avance la date de 1801 pour le décès de Coteau, in : *Wallace Collection, Catalogue of Sèvres Porcelains*, London, Trustees of the Wallace Collection, 1988, T III, p. 1055.
27. Paris, Musée Cognacq-Jay, cat. n° 545.
28. Plinval de Guillebon, Régine de, *Musée du Louvre, ... Catalogue...*, op. cit., notice sur la manufacture du faubourg Saint-Denis, et n° 74.



10. Sèvres. Pot à jus. Emaux translucides et opaques sur paillons d'or. Marque du doreur Vincent. On retrouve la même frise posée en réserve sur une tasse à fond beau bleu du Musée du Louvre (inv. R 350) et sur une tasse à fond jaune du Musée des arts décoratifs à Paris (inv. D 126). Paris, collection particulière. H. : 0,083.



11. Sèvres. Tasse litron à décor d'émaux translucides sur paillons d'or. Sèvres, Musée national de céramique, inv. 3218. H. : 0,060.



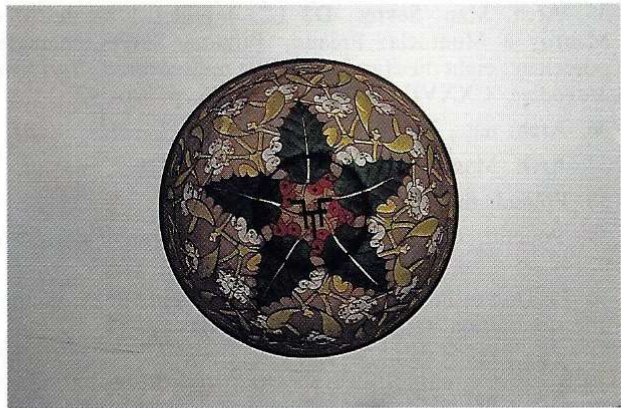
12. Détail de la tasse précédente montrant le travail de gravure de l'or.



13. Thesmar. Détail du vase de la couverture. On remarque sur la gauche un fil d'or limitant l'émail de la feuille qui s'est détaché.



14. Thesmar. Disque de porcelaine. Essai de décoration florale. Sèvres, Musée national de céramique, inv. 9364^s. D. : 0,100.



16. Vue en transparence de la tasse ci-dessous; au fond la marque de Thesmar composée d'un T et de deux F adossés.



15. Thesmar. « Tasse » à décor d'émaux translucides bordés d'or. 1891. Sèvres, Musée national de céramique, inv. 9107. H. : 0,060.

29. Arch. nat., O²2061, 26 janvier 1785.
30. Inv. OA 7738-7739; *Musée du Louvre - Catalogue*, op. cit. n° 74; Ennès Pierre, The Visit of the Comtesse du Nord to the Sèvres Manufactory, *Journal of the Ceramic Society*, 72, March 1989.
31. Arch. nat., F¹²1494, 164; Cf. note 28.
32. Arch. Man. Sèvres, D2 L2, 10 mars 1782, lettre d'Angiviller.
33. Arch. Man. Sèvres, H2 L2, 28 mars 1782, id. D2 L2.
34. *La porcelaine de Sèvres*, Paris, édit. du chêne, 1982, p. 26.
35. Arch. Man. Sèvres, D2 L2, 4 juillet 1783, lettre de Mauroy à Montucla; Préaud, Tamara, Sèvres enamelled porcelain : eight dies (and a quarrel) rediscovered, *Burlington Magazine*, CXXVIII, n° 999, juin 1986, p. 390-397.
36. Arch. nat., F¹²1493, 24 janvier 1781.
37. Arch. Man. Sèvres, H2 L2.
38. Préaud, op. cit.
39. Popelin, Claudius, *L'émail des peintres*, Paris, 1866, p. 142.
40. Le Duc et Plinval de Guillebon, op. cit., p. 18, donnent une description détaillée de ce procédé.
41. Arch. Man. Sèvres, D2 L2, s.d.
42. Arch. nat., O²2061.
43. Arch. Man. Sèvres, Ve' 3.
44. Arch. Man. Sèvres, D21-2, avril 1780.
45. Id., H3 L1, 5 mai 1783.
46. Id., D21-2, 24 may 1783.
47. Arch. nat., O²2061, 25 octobre 1783.
48. Ennès, P., op. cit.
49. Brevet n° 16396.
50. « celui qui sert à appliquer l'or sur le cristal ».
51. Brevet n° 141674.
52. *Exposition universelle, Anvers, 1885, Rapports des membres du jury international des récompenses*. Camille Renard. *La céramique*. Bruxelles, Vromont, 1886, p. 98-99.
53. *Ibidem* p. 32-34.
54. *Ibidem* p. 19.
55. Mourey, Gabriel, *Fernand Thesmar, 1843-1912, Les arts* n° 121, janvier 1912, p. 19-22.
56. 1883 : 59, boulevard Bineau; 1891 : 4 ter, avenue du Roule; 1912 : 11, boulevard Victor-Hugo (domicile).
57. Arch. Man. Sèvres, T26 L2.
58. *Ibidem* T28 L2.
59. Brunet, Marcelle, et Préaud, Tamara Sèvres, Fribourg, Office du Livre, 1978, p. 276; Verneuil, M.P., L'émail et les émailleurs, *Arts et décoration*, XV, p. 37-53.
60. Vogt, Georges, *Rapport du jury international. Classe 72. Céramique. Exposition universelle internationale de 1900 à Paris*. Paris, imp. nationale, 1901, p. 39.
61. Sachot, René. *Exposition internationale de Saint-Louis, U.S.A., 1904. Section française. Rapport du groupe 45*, Paris, 1906, p. 26. Le magasin de Naudot se trouvait 10, rue Auber, à Paris.
62. Leclère, Tristan. *Les salons de 1905*, Paris, Sansat, 1905, p. 27.
63. Shakespeare.

EN DEHORS DES OUVRAGES CITÉS DANS LES NOTES, NOUS AVONS CONSULTÉ :

- Faÿ-Hallé, Antoinette, et Mundt, Barbara, *La porcelaine européenne au XIX^e siècle*, Fribourg, Office du livre, 1983.
- Plinval de Guillebon, Régine de, *Porcelaine de Paris 1770-1850*, Fribourg, Office du livre, 1972.
- Treppoz, Françoise, et Albis, Antoine d', Identification de différents types de porcelaines anciennes à l'aide de l'analyse par diffraction X. *Faenza*, LXXIII, 1987, fasc. I-III, p. 40-63.
- Verlet, Pierre, Grandjean, Serge, et Brunet, Marcelle. *Sèvres*, Paris, Le Prat, s.d.
- Wills, Geoffrey, Dr Martin Lister and early French Porcelain, *The Connoisseur*, CXLI, n° 568, avril 1958, p. 74-76.
- Musée du Louvre. *Nouvelles acquisitions du département des Objets d'art, 1980-1984*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1985.

REMERCIEMENTS

Toute notre gratitude va vers ceux qui nous ont aidé dans l'élaboration de cet article, et en particulier : M^{me} Faÿ-Hallé, conservateur en chef du Musée national de céramique de Sèvres, ainsi que M. Antoine d'Albis et M^{me} Treppoz, du laboratoire de la manufacture de porcelaine de Sèvres, M. J.P. Desroches, conservateur au Musée Guimet, M. G. Mabile, conservateur au Musée des arts décoratifs à Paris, M^{me} Monnier, M^{me} Préaud, directeur du service des archives de la Manufacture de Sèvres.

Nous ne saurions bien entendu oublier les membres de la famille Thesmar qui ont bien voulu évoquer pour nous des souvenirs familiaux.