SÈVRES

REVUE de la SOCIÉTÉ des AMIS
du MUSÉE NATIONAL de CÉRAMIQUE

N° 1 • 1992

La sculpture à Vincennes ou l'invention du biscuit

Tamara PRÉAUD

Mince et gracieuse, la jeune femme est étendue dans le plus simple appareil, le bras gauche nonchalamment relevé au-dessus de sa tête, sur un socle couvert d'herbes dominé par un vieux tronc d'arbre. Elle semble dormir mais, regardée de plus près, glisse un regard alerte sous ses paupières baissées et sourit imperceptiblement. Sauf sur le corps de la belle alanguie, la statuette est rehaussée de couleurs sombres (fig. 1, p. 32).

D'autres exemplaires connus de ce modèle, laissés en blanc, ont été attribués de façon convaincante à la manufacture de Vincennes en raison de la blancheur éblouissante de la pâte et de la teinte particulière de la couverte, même si de telles attributions sont toujours sujettes à caution : d'autres manufactures ont également réalisé des sculptures en porcelaine tendre émaillée, souvent avec une pâte d'autant plus proche de celle de Vincennes que le « secret » semble avoir été rapidement propagé par des transfuges[1]. La *Dormeuse* du Louvre se distingue, outre sa polychromie[2], par un détail technique important : un examen attentif révèle que la porcelaine a reçu non pas l'habituelle couverte plombeuse translucide mais un véritable émail blanchi par de l'oxyde d'étain, comme une faïence. Bien que le fait ne soit pas absolument unique — on connaît quelques autres pièces portant un émail semblable[3] — il est extrêmement rare et l'on est amené à se demander ce qui le justifie en l'occurrence. La réponse à cette question, qui met en cause l'ensemble de l'évolution de la sculpture à Vincennes, jette un jour nouveau sur l'une des innovations fondamentales de la jeune manufacture : l'invention du biscuit. La présente étude souhaite faire le point sur ce changement, tout en apportant quelques éléments nouveaux sur ce domaine d'activité de l'entreprise.

Nous ignorons à peu près tout des premières productions du petit atelier installé au cours de l'année 1740 dans des locaux désaffectés du château de Vincennes; il semble qu'au moment où l'entreprise réussit à obtenir en juillet 1745 un privilège exclusif pour la fabrication d'une « porcelaine façon de Saxe, peinte et dorée à figures humaines », seules la pâte et la couverte aient justifié cette faveur aux yeux des membres du Bureau du commerce dont l'avis avait été sollicité[4]. On peut cependant se demander si la manufacture ne produisait pas dès cette époque des fleurs en porcelaine modelées; non plus des floraisons de fantaisie relativement grossières appliquées sur des vases et des pièces mais de véritables portraits botaniques autonomes prêts à être intégrés dans les ensembles décoratifs élaborés par les marchands-merciers (lanternes, écritoires, bras de lumière, etc.) ou montés sur des tiges en tôle ou laiton vernis peintes au naturel et pourvues des feuilles adéquates puis réunis en bouquets plus ou moins somptueux. En tous cas, ces fleurs connurent un succès grandissant à partir de 1746 et représentèrent l'essentiel des ventes jusqu'à

ce qu'un brutal changement de goût ou la saturation du marché en arrêtassent presque subitement l'écoulement vers 1752, au moment où pièces de service et d'ornement étaient heureusement prêtes à prendre le relais.

Dès 1746, la manufacture se mit également à fabriquer des statuettes, figures ou groupes. Cette production connut deux périodes successives. Dans un premier temps (1746 - vers 1751) il s'agit d'œuvres isolées ou se faisant pendant deux à deux, destinées à servir d'ornements sur des meubles ou des cheminées; elles sont émaillées, presque toujours blanches, pourvues de montures en bronze doré souvent enrichies de fleurs en porcelaine ou intégrées dans des ensembles décoratifs plus élaborés. Le *Bouquet* offert en 1749 par la Dauphine Marie-Josèphe de Saxe à son père, protecteur de la manufacture rivale de Meissen, est un exemple parfait de ce type d'ouvrages : sur une terrasse mouvementée sont réunis un vase dans lequel est disposé un somptueux ensemble de fleurs en porcelaine et deux petits groupes, formés chacun d'une femme assise accompagnée d'un enfant et d'attributs. Les groupes — où l'on doit pouvoir reconnaître certains des *Enfants des arts* mentionnés dans la source la plus complète sur les sculptures des premières années, l'inventaire du stock de Vincennes en octobre 1752[5] — sont typiques de toutes les premières œuvres : la comparaison avec des exemplaires analogues isolés met en lumière des différences parfois considérables d'une édition à l'autre du même modèle, au point que l'on en vient à se demander, comment de telles œuvres étaient produites. On a longtemps pensé, sur la foi d'Alexandre Brongniart[6], que les sculptures de pâte tendre ne pouvaient qu'être entièrement moulées. En fait, il est probable que Brongniart exagérait d'autant plus les défauts d'une pâte que lui-même avait abandonnée au tout début du XIXe siècle qu'elle était en train de revenir à la mode précisément au moment de la publication de son ouvrage. Car les documents anciens disent tout autre chose : la délibération de la société des actionnaires propriétaires de la manufacture, en date du 8 mars 1747, énumérant les « instructions pour la tenue des registres... » explique, à propos de l'atelier des pièces sculptées : « cet attelier est composé des ouvriers qui jettent en moule les pièces de porcelaine en figures humaines et animalles, et qui les perfectionnent ou même qui les font au ciseau sans moule »[7]. Il s'agit donc soit de travailler directement dans un bloc de pâte, soit de mouler les principaux éléments avant de sculpter librement (« perfectionner ») les détails annexes, seule façon de procéder qui rende compte des différences, même de dimensions, entre des œuvres travaillées sur la base d'un même modèle.

Les auteurs des œuvres sont rarement nommés et leurs créations peu souvent précisées. En 1746, on paya 90 livres à Depierreux pour six modèles de *Dieux* et 150 livres pour vingt figures de *Dieux* en porcelaine, outre 252 livres pour seize modèles en terre non précisés[8]. On versa également 87 livres à un nommé Laurent pour trois modèles en terre[9]. En 1747, on paya 738 livres au même Depierreux pour des ouvrages en porcelaine et des modèles, au nombre desquels une *Léda* et un groupe d'*Enfants*[10]. Par comparaison stylistique avec le groupe de *Léda* dont un exemplaire est entré récemment au Musée national de céramique de Sèvres[11], on pourrait suggérer l'attribution au même artiste de la *Dormeuse* ains que l'un des modèles de *Naïade* représentant une figure étendue, appuyée sur une urne renversée[12]; peut-être également une *Aurore* très proche d'un modèle de Meissen[13]. On paya encore 96 livres à « un sculpteur de Paris » pour deux modèles en terre, 60 livres à « Hubert, sculpteur à Paris » pour un autre modèle en terre[14] et enfin 202 livres à Fournier pour trois modèles dont celui d'une *Naïade* et pour « avoir réparé et raccomodé trois *Fleuves* et trois *Nayades* »[15]. En 1748, de nouveaux modèles sont créés par Depierreux et Fournier ainsi que par Gabriel-Charles Patouillet[16]. Certains de ces modèles pourraient être déjà inspirés de François Boucher puisque des fournées de peinture datables de 1748 contiennent des *Enfants Boucher*; nous ignorons si, à cette date, l'artiste est intervenu personnellement ou si l'on a simplement utilisé des gravures alors qu'en 1749 nous avons trace d'une relation directe puisque les archives conservent un dessin que les spécialistes actuels préfèrent attribuer à l'atelier, portant au dos la mention « dessin de M. Boucher appartenant à la manufacture de Vincennes. Ce 29 aoust 1749 ». Plus encore, lors de l'inventaire dressé après le décès de Monsieur de Fulvy, principal actionnaire et véritable fondateur de l'entreprise, on trouve dans son appartement du château de Vincennes « un grand vase de terre cuite réparé par Monsieur Boucher »[17].

Fig. 1. La Dormeuse, vers 1747-1748. Paris, Musée du Louvre, département des objets d'art (inv. OA 7239). H. : 0,217.

Fig. 2. Le Moissonneur et La Petite fille au tablier, vers 1751-1752. New York, The Metropolitan Museum. H. : 0,197.

Parmi les sculptures que l'on peut situer dans cette première période, plusieurs sont effectivement proches de gravures d'après cet artiste : les groupes dits du *Berger galant,* de la *Vénus accroupie* et de l'*Heure du berger*[18]. On ne peut s'empêcher de soupçonner également l'influence du peintre sur les *Chinois à la corbeille* (fig. 3), même s'il paraît hasardeux d'y reconnaître le « vase de terre cuite » réparé par l'artiste cité plus haut.

Fig. 3. Chinois soutenant une corbeille, vers 1750-1751. Sèvres, Musée national de céramique (inv. MNC 24546). H. : 0,370.

Au nombre des figures animales citées dès 1747 et manifestement inspirées d'exemples chinois et saxons, nous connaissons aujourd'hui un *Cheval,* plusieurs oiseaux tous émaillés et polychromes et divers chiens[19]. Existent également cinq groupes beaucoup plus ambitieux nommés de nos jours *Chasse au loup, Chasse au sanglier, Chasse au canard, Chien poursuivant un cygne dans les roseaux* et *Renard et perdreaux,* simplement désignés alors comme *Animaux de M. Oudry*. Emile Bourgeois avait cru pouvoir attribuer les modèles à Pierre Blondeau et dater leur apparition de 1752[20]. Rien ne permet de confirmer cette hypothèse puisque Blondeau n'a jamais été payé pour ce travail. En fait, leur création se situe peut-être un peu plus tôt : Oudry reçut 142 livres pour « remboursement de modèles par lui fournis » en 1749[21], année même où entre à la manufacture le sculpteur Jean Chabry; or un exemplaire émaillé de l'un de ces groupes est marqué en creux « Chabry » en toutes lettres. Chabry ayant reçu, en 1750, 60 livres pour « modèles en terre » on peut se demander s'il ne s'agit pas précisément de ces groupes[22].

Autres exemples d'influence d'un peintre sur les créations sculptées de la manufacture : le groupe *Hercule et Omphale,* peut-être celui pour lequel Lazare Duvaux vendit une terrasse à « Monsieur de Villaumont »[23] en juillet 1749, est très proche du tableau de François Lemoyne de 1724 aujourd'hui au musée du Louvre. De même, l'*Andromède* — sans doute celle montée par Duvaux pour le même en juin 1749 — est inspirée d'un tableau du même artiste aujourd'hui à la Wallace collection de Londres[24].

Parmi les autres sculptures qui doivent dater de cette première période et correspondre aux modèles payés sans précision, on trouve quelques groupes d'enfants assez maladroits : les *Enfants tenant un dauphin* proches d'un modèle de Meissen[25], les *Enfants se baisant* et *Enfants se mordant*[26] ainsi qu'un *Enfant dormant*[27], tous trois d'après François Duquesnoy. D'autres paraissent plus ambitieux : deux figures isolées assises tenant un bouclier à fleurs de lys ont été rapprochées de la *France* mentionnée dans l'inventaire d'octobre 1752[28]; peut-être faudrait-il plutôt reconnaître la *Minerve* également citée dans la figure en costume guerrier ? Leurs prix respectifs de 20 et 24 livres semblent compatibles avec cette hypothèse. Sont également connus un *Chasseur d'oiseau* allongé à plat ventre sur un socle dont les herbes rappellent celles qui entourent la *Dormeuse* (caractéristique du travail du repareur plutôt que du créateur du modèle[29]) ainsi que deux figures isolées se faisant pendant : un *Chasseur de lièvre* et un *Chasseur d'oiseau* tous deux étendus et accompagnés d'un chien[30]. Quand on compare le nombre des modèles payés entre 1746 et 1750 aux œuvres repérées, on constate que notre connaissance de ce secteur d'activité de la manufacture est encore très lacunaire.

Vers 1750/1751, la sculpture marque subitement un temps d'arrêt. Alors que l'on avait dépensé 681 livres pour des modèles en 1749, on ne leur consacre plus que 120 livres en 1750 et rien du tout en 1751. D'autre part, un « État des frais pour une année... » que l'on peut situer dans l'été de 1751[31] note à propos de l'atelier des sculpteurs : « cet atelier etoit assez nombreux en 1749. La plupart de ceux qui le composoient ont été renvoyés en 1750. Ceux qu'on a conservés ont été incorporés dans le premier (*i.e.* celui des « modeleurs, sculpteurs et graveurs ») et dans le sixième (*i.e.* celui

des « repareurs ») ateliers ». Les listes mensuelles de salaires, très précises, confirment cette sortie en masse des modeleurs de la première période.

Reste à en expliquer les raisons. La principale, valable pour l'ensemble de la production de la manufacture, est le passage d'un style fortement marqué par l'influence des modèles saxons à des créations nettement plus originales, mieux adaptées aux goûts de la clientèle française. Cette évolution, amorcée dès 1748 dans le domaine des formes avec l'arrivée de Jean-Claude Duplessis, semble avoir gagné les décors surtout à partir de la nomination de Jean-Jacques Bachelier à la tête de ce secteur en janvier 1751 et s'être accélérée après la mort de Fulvy en mai de la même année, peut-être sous l'influence de la marquise de Pompadour. Ce changement de goût affecte les sculptures : une note datable de 1750/1751 constate : « l'atelier des sculptures manque de modèles gracieux et l'on doit exiger plus de perfection dans leurs ouvrages »[32]. La première partie de cette note est confirmée par l'inventaire d'octobre 1752 où les experts refusent de donner la moindre valeur à cent dix-sept moules « attendu le mauvais état desdt. moules ou le mauvais goût des modèles »[33].

La mise en cause du travail est encore plus importante. L'autonomie par rapport à Meissen impliquait un changement de destination des statuettes : celles-ci n'étaient plus désormais destinées à être montées mais à former des éléments décoratifs autonomes. L'idée de produire de véritables services de table apparaît dès l'automne 1751, date où Enrik van Hulst, nouveau conseiller artistique de la maison, parlait de « notre roïale commande » à propos de pièces de services[34]. Il est possible que l'on ait aussitôt pensé à accompagner ces services de surtouts composés de statuettes, la porcelaine remplaçant avantageusement le sucre habituellement utilisé pour ce genre d'ornements. Mais la constitution d'un surtout impliquait une homogénéité dans les dimensions et le travail des différents éléments, partant, des moules plus complets obtenus à partir de modèles de travail et de référence corrects. La maladresse et les variantes entre les exemplaires émaillés et ceux en biscuit des *Enfants Boucher* connus sous les deux formes sont telles que l'on est amené à se demander si les premiers n'étaient pas simplement travaillés par un bon sculpteur se basant directement sur gravure ou dessin. L'appel à de bons praticiens pour donner des modèles « d'après les desseins de Monsieur Boucher » pourrait faire supposer que l'artiste lui-même ne fut peut-être pas étranger à ce changement de méthode.

A ces réticences esthétiques vint certainement s'ajouter la volonté de surmonter des problèmes techniques. Le plus gênant était provoqué par la nature même de la couverte plombifère transparente. Si on la posait suffisamment épaisse pour qu'elle nappe parfaitement l'objet, la couverte s'accumulait dans les parties creuses en coulant au cours de la cuisson, créant des zones au reflet glauque où les finesses du travail était entièrement noyées; mais si, pour éviter ce défaut, on posait la couverte plus mince au pinceau, on risquait de voir après cuisson de larges zones rendues mates par dévitrification[35].

La *Dormeuse* du Louvre est importante parce qu'elle témoigne que cette difficulté fut ressentie très tôt : son style et ses couleurs encore très sombres la situent vers 1747/1748 au plus tard. L'emploi d'un émail stannifère est une façon d'éviter le double écueil de la couverte transparente[36]. Mais, dans la mesure où l'émail change entièrement l'aspect de la porcelaine, cette solution n'est évidemment pas satisfaisante, ce qui explique son emploi restreint.

Les carnets de Jean Hellot, chargé en juillet 1751 de noter et d'améliorer les formules et procédés, font état d'une autre tentative : il y est question d'un rouge à poser sous la couverte, probablement pour contrebalancer la nuance verte engendrée par les coulures[37]. Ce procédé semble avoir été mis en œuvre puisque l'on trouve des traces d'un tel rouge dans les parties menacées du groupe des *Mangeurs de raisins* du J. Paul Getty Museum; mais son utilisation semble être restée très limitée. Il n'est pas impossible que l'on ait également tenté de tourner la difficulté en utilisant des rehauts de couleurs : on connaît quelques exemplaires partiellement décorés de « beau bleu » ou à chairs colorées (fig. 2, p. 32) qui pourraient avoir été conçus dans cette intention. Leur rareté semble prouver que de tels essais ne furent pas non plus jugés probants.

Toute pièce sculptée en porcelaine tendre doit être soigneusement polie après être passée au grand

feu pour que la couverte puisse y adhérer. On conçoit que les sculpteurs de la nouvelle génération engagée à partir de 1752, après avoir soigneusement reparé figures et groupes sortis de moules corrects en se basant sur de bons modèles, se soient désolés de voir tous les détails longuement retravaillés irrémédiablement noyés sous une couverte impossible à maîtriser. Il était inévitable que l'un ou l'autre suggère de laisser les statuettes telles quelles, solution d'autant plus satisfaisante qu'elle faisait l'économie d'une cuisson. Ainsi nacquit le biscuit[38], réponse simple et élégante à un problème technique rendue possible par un changement esthétique. Bachelier revendique cette invention, sans que rien ne nous permette de confirmer ou d'infirmer cette affirmation[39].

Fig. 4. Le Jeune suppliant, vers 1752. Sèvres, Musée national de céramique (inv. MNC 7755[3]). H. : 0,205.

La première mention du biscuit date du 21 novembre 1752, jour où la manufacture livre à Dominique de Courteille, commissaire du roi auprès de l'établissement, « 8 enfans de Bouché, biscuit », à 48 livres chacun[40], sans doute un exemplaire de chacun des « huit modèles d'enfants d'après M. Boucher » payés à Pierre Blondeau en 1753[41] (fig. 4). A partir de ce moment, le changement est radical : à l'exception des « deux groupes représentant les quatre parties du monde » fournis par Claude Le Boitteux (qui n'en était peut-être pas l'auteur)[42], la plupart des statuettes éditées à Vincennes entre 1752 et le déménagement à Sèvres en 1756 sont inspirées de dessins de François Boucher[43] et le biscuit s'impose peu à peu jusqu'à être seul produit à partir de 1755[44].

Exception de taille, l'année 1755 vit la première collaboration entre Etienne-Maurice Falconet et la manufacture : on trouve dans le travail de 1755 moules et modèle de la « figure de l'Amitié de M. Falconet »[45]; le registre des ventes précise en date du 29 décembre 1755 : « la figure de l'Amitié ordonnée par Mad. la Marquise de Pompadour étant son portrait la compagnie a crû ne devoir point en recevoir le payement et a fait prier Madame de Pompadour de le trouver bon... »[46]. La manufacture avait tout lieu de marquer sa reconnaissance à cette cliente de la première heure, admiratrice enthousiaste qui a certainement eu sa part de responsabilité dans une évolution stylistique marquée, entre autres, par le passage de l'émail au biscuit dont Émile Bourgeois disait que s'il « n'eût pas paru à Sèvres... il manquerait à la société du XVIIIe siècle un fragment important du cadre où elle a évolué, des témoins de son esprit (et) de son goût... »[47].

Tamara PRÉAUD

NOTES

1. Ainsi, le département des objets d'art du musée du Louvre possède une figure de *Fleuve* montée avec pendule (inv. OA 7605) que la blancheur de sa pâte tendre et son style même inciteraient à donner à Vincennes, n'était que la signature gravée « Gauron 1754 » prouve qu'il s'agit d'une œuvre de Mennecy.

2. Les statuettes des premières années de Vincennes sont rarement polychromes, à part les oiseaux, toujours peints au naturel, et les chiens, souvent rehaussés de façon au moins partielle. On peut citer néanmoins une autre *Dormeuse* colorée dans une collection particulière (Exposition, Paris, 1977-1978. *Porcelaines de Vincennes, les origines de Sèvres,* cat. n° 473) et une *Baigneuse* du département des objets d'art du musée du Louvre (*Ibidem,* cat. n° 454).

3. Entre autres, deux *Pot à eau ordinaire* du musée national de céramique de Sèvres (Préaud, Tamara et Albis,

Antoine d'. *La Porcelaine de Vincennes,* Paris, Biro, 1991, fig. 61 et 118) ainsi qu'un *Vase Le Boitteux* du département des objets d'art du Musée du Louvre (*Ibidem,* fig. 135) sans doute resté longtemps au magasin du blanc avant de recevoir un fond bleu céleste.

4. La gamme des couleurs, par exemple, était encore très restreinte par rapport aux ambitions avouées : copier la fabrique de Meissen et sa riche palette de couleurs opaques susceptibles d'être ombrées, superposées ou mélangées et la palette n'atteignit une soixantaine de couleurs satisfaisantes qu'en 1748, année même où l'on acquit en novembre le secret de la préparation de l'or par broyage et, surtout, du mordant permettant de le poser sur porcelaine tendre.

5. Arch. man. Sèvres, carton I.7; la liste complète des sculptures en stock en octobre 1752 a été publiée dans Eriksen, Svend et Bellaigue, Geoffrey de. *Sèvres Porcelain. Vincennes and Sèvres 1740-1800,* Londres, Faber and Faber, 1987, p. 67-69.

6. Brongniart, Alexandre. *Traité des arts céramiques ou des poteries...,* 3e éd. Paris, 1877 (réimpression, Paris, Dessain et Tolra, 1977), vol II, p. 459.

7. Ce registre a été intégralement publié par Sergène, André. *La Manufacture de Sèvres sous l'Ancien Régime,* Nancy, Presses universitaires, 1974, tome 3.

8. Arch. man. Sèvres, registre Vf 1, folios 14, 16v° et 19. Il s'agit probablement du Jean-Joseph de Pierreux qui sollicite en 1747 une bourse pour continuer ses études à l'Académie Royale. Voir Courajod, Louis. *Histoire de l'enseignement des arts du dessin au XVIIIe siècle. L'Ecole royale des élèves protégés...,* Paris, Dumoulin, 1874, p. 9. Il est uniquement payé « aux pièces » pour modèles et façonnage en 1746 et 1747.

9. Arch. man. Sèvres, registre Vf 1, folio 14v°. Il s'agit peut-être du sculpteur Pierre Laurent reçu à l'Académie de Saint-Luc le 16 juillet 1755. Voir Guiffrey, Jules. *Histoire de l'Académie de Saint-Luc...,* Paris, Champion, 1915 (Archives de l'art français, nouvelle période, tome IX), p. 345. Laurent est payé « aux pièces » pour modèles et travaux en août 1746 et janvier 1747 et au mois (60 livres) d'avril à juin 1746.

10. Arch. man. Sèvres, registre Vf 1, folios 21v°, 24v°, 27v°, 29v° et 32v°.

11. Exposition. Sèvres, Musée national de céramique. 1989. *Nouvelles acquisitions (1979-1989),* cat. n° 202.

12. Eriksen-Bellaigue, *Op. cit.,* ill. n° 12, p. 200.

13. Exposition *Porcelaines de Vincennes...,* cat. n° 453.

14. Arch. man. Sèvres, registre Vf 1, folio 28v°. Il pourrait s'agir du sculpteur Laurent Hubert reçu à l'Académie de Saint-Luc le 17 octobre 1749. Voir Guiffrey, *Op. cit.,* p. 325. Hubert est uniquement payé pour ce modèle.

15. Arch. man. Sèvres, registre Vf 1, folios 25v°, 26, 27v°, 28v°. Il s'agit probablement de Louis-Antoine Fournier qui partit fonder une manufacture de porcelaine à Copenhague (1759-1766) avant de revenir diriger celle de Chantilly. Voir Grandjean, Bredo. *Louis-Antoine Fournier,* Copenhague, Kunstindustrimuseets Virksomhed, 1969. Pour les modèles du *Fleuve* et de la *Naïade,* voir Ericksen-Bellaigue, *Op. cit.,* n° 5 et 6, p. 194-195.

16. Arch. man. Sèvres, registres Vf 1, folio 34 et Vf 2 (1er avril 1748, 24 février 1748, 11 juillet 1748 et 23 octobre 1748). Gabriel-Charles Patouillet est payé comme sculpteur au mois, de juin à septembre 1746, aux pièces, en 1748-1749, puis de nouveau au mois, d'octobre 1749 à son renvoi en juillet 1750. Il est dit « sculpteur des (menus) plaisirs du roy » lors du baptême de sa fille le 30 novembre 1748 et quand il est parrain de la fille d'un boucher le 20 avril 1750 et « sculpteur de l'Académie royale » lors du baptême de son fils le 1er novembre 1749 (Arch. municipales de Vincennes, Registre des Baptêmes, Mariages et Sépultures, paroisse Notre-Dame de la Pissotte, tome XVII).

17. Arch. nat., Min. cent. des not., étude XXIX, 488.

18. Exposition. Sèvres, Musée national de céramique, 1989. *Nouvelles acquisitions (1979-1989),* cat. n° 204 (*le Berger galant;* la même gravure a également servi pour le décor d'un *Pot à fard* des mêmes années (Préaud-d'Albis, *Op. cit.,* fig. 88) et 203 *(l'Heure du Berger)* et Eriksen-Bellaigue, *Op. cit.,* n° 8, p. 197 *(Vénus accroupie).*

19. Pour le cheval voir Préaud-d'Albis, *Op. cit.,* fig. 171; pour les oiseaux et les chiens, voir Exposition *Porcelaines de Vincennes...,* cat. n° 462 à 465 et 503 à 507.

20. Exposition *Porcelaines de Vincennes...,* cat. n° 466 et 519 et Vente, 27 mars 1992, Paris, n° 115. Bourgeois, Emile. *Le Biscuit de Sèvres au XVIIIe siècle,* 2 vol. Paris, Goupil, 1909, tome II, p. 4.

21. Arch. man. Sèvres, carton F. 1, 31 décembre 1749. La nature des modèles ainsi payés est incertaine puisque l'inventaire d'octobre 1752 signale au nombre des « Desseins et estampes de différens maîtres » à 6 sols conservés à la manufacture « 200 desseins et contr'epreuves paysages de M. Oudry » (Eriksen-Bellaigue, *Op. cit.,* p. 96).

22. Jean Chabry fut payé comme sculpteur 60 puis 72 livres par mois d'octobre 1749 jusqu'en 1776. Pour le paiement de ses modèles : Arch. man. Sèvres, carton F. 1, 30 novembre 1750. Il s'agit probablement du sculpteur reçu à l'Académie de Saint-Luc le 2 décembre 1738 (Guiffrey, *Op. cit.,* p. 215).

23. Courajod, Louis. *Livre-journal de Lazare Duvaux marchand-bijoutier ordinaire du Roy 1748-1758...,* 2 vol. Paris, Société des bibliophiles françois, 1873, tome 2, p. 25, n° 256. Pour le modèle, Préaud-d'Albis, *Op. cit.,* fig. 168. Ce « monsieur de Villaumont », client enthousiaste depuis 1748, est Augustin Bouret de Villaumont, dont deux frères — Etienne Michel Bouret dit « le grand Bouret » et François Bouret d'Erigny — devinrent actionnaires de la deuxième société de gestion de la manufacture de Vincennes-Sèvres.

24. Courajod, *Op. cit.,* tome 2, p. 23, n° 233. Le même tableau, qui appartenait alors à Etienne-Michel Bouret — peut-être intéressé à Vincennes par son frère Villaumont — servit également de modèle vers 1748 pour le décor de l'une des faces d'un *Seau à demi-bouteille* (Préaud-d'Albis, *Op. cit.,* fig. 87).

25. Eriksen-Bellaigue, *Op. cit.,* ill. 23, p. 209.

26. *Ibidem,* ill. 18, p. 204.

27. Exposition *Porcelaines de Vincennes...,* cat. n° 480.

28. *Ibidem,* cat. n° 483 et Vente. 2 juillet 1984. Londres, Christie's, cat. n° 21 (ill.).

29. Exposition *Porcelaines de Vincennes...,* cat. n° 461.

30. Préaud-d'Albis, *Op. cit.,* fig. 166.

31. Arch. nat., F 12, 1484 (2).

32. Arch. man. Sèvres, carton Eb 1.

33. *Ibidem,* carton I.7.

34. *Ibidem,* carton H. 1, lettre du 27 septembre 1751.

35. Ce phénomène de dévitrification était une véritable hantise, d'autant plus qu'il était irréversible : toute tentative de

remettre de la couverte et de repasser en cuisson aboutissait inéluctablement à une extension des zones mates.

36. La couverte stannifère se pose forcément épaisse mais elle a l'avantage de ne pas bouger à la cuisson.

37. Arch. man. Sèvres, registre Y 72, p. 34 et Y. 51 *bis*, p. 110.

38. On donne le nom de *Biscuit* à la porcelaine cuite sans couverte. A ce stade, la pâte tendre a effectivement subi deux cuissons, l'une pour la préparation de la « fritte » et l'autre pour l'objet façonné.

39. Bachelier, Jean-Jacques. *Mémoire historique... rédigé en 1781...*, réédité avec préface et notes par Gustave Gouellain, Paris, Simon, 1878, p. 24-25. On ne peut suivre l'auteur quand il écrit : « l'impossibilité d'approcher des figures de Saxe, par l'égalité d'emploi et l'éclat des couleurs... » puisque la rareté des exemplaires colorés prouve que cet argument ne fut certainement pas déterminant.

40. Arch. man. Sèvres, registre Vy 1, folio 11.

41. *Ibidem*, carton F. 2, compte de 1753. D'après E. Bourgeois, *Op. cit.*, tome II, p. 4, ces huit modèles sont *le Joueur de musette* (fig. 4), *la Danseuse Boucher, le Porteur d'oiseaux, la Petite fille à la cage, le Moissonneur, la Moissonneuse, le Jeune suppliant* et *la Jardinière au tablier*. Comme tous ces modèles sont connus à la fois par des exemplaires émaillés, souvent maladroits, et par d'autres en biscuit et que *le Jeune suppliant* correspond au dessin de F. Boucher daté de 1749, on peut supposer que Pierre Blondeau a été chargé de mettre définitivement au point les modèles déjà édités. On doit dater aussi de 1752 la préparation de trois groupes également inspirés de Boucher et connus en versions émaillées et en biscuit : *le Flûteur, les Mangeurs de raisins* et *le Jaloux;* la création de ces modèles ne devrait pas être de longtemps antérieure puisqu'ils semblent inspirés du ballet-pantomine de Favart intitulé *La Vallée de Montmonrency*, repris précisément en 1752.

42. Préaud-d'Albis, *Op. cit.*, fig. 180.

43. On voit citer pour la première fois sur l'inventaire dressé au 1er janvier 1754 (Arch. man. Sèvres, carton I. 7) deux modèles inconnus jusqu'alors : un *Américain* à 10 livres et un *Cavalier* à 150 livres — un inventaire ultérieur précise qu'il s'agit d'une statue équestre du souverain (Préaud-d'Albis, *Op. cit.*, fig. 199 et 39). Nous ne connaissons qu'un exemplaire émaillé de chacune de ces statuettes et rien ne permet de savoir s'il s'agit de modèles antérieures négligés jusqu'alors ou de réelles créations de l'année 1753.

En 1754, on paya huit modèles d'enfants « d'après les desseins de M. Boucher » à Jean-Baptiste Defernex (quatre à 79 livres et quatre à 84 livres; arch. man. Sèvres, carton F. 1, compte de 1754). L'inventaire au 1er janvier 1755 ne cite dans le travail de 1754 que moules et modèles de *la Laitière, la Batteuse de beurre, la Bergère tenant une corbeille de fleurs, le Jardinier agenouillé, les Enfants menaçant un chien*. Bourgeois a cru pouvoir ajouter à ces cinq modèles ceux du *Tailleur de pierres*, de *l'Ecaillère*, et de *l'Enfant flattant un chien*. Pour la même année 1754, Louis-Félix de La Rue fut payé pour quatre groupes de trois enfants chacun « d'après le dessein dud. Sr Boucher » *(Enfants au poisson, Enfants à l'oiseau, Enfants aux raisins, Enfants à la conque)*. D'autre part, il fut également payé pour « deux plaques à mettre sur papier »; les exemplaires connus prouvent qu'encore deux ans après l'adoption du biscuit, certains modèles étaient émaillés. La Rue fut également rémunéré pour « un vase soutenu par trois enfants marins » et un groupe de « trois enfants dont un monté sur une panthère » (Arch. man. Sèvres, carton F. 1, compte de 1754). L'inventaire cite également dans le travail de 1754 moules et modèles d'un « groupe de quatre moutons ». Enfin, E. Bourgeois situe en 1754 un groupe de l'*Abondance* vendu en 1755; mais la mention *A* dans la marge du registre de vente prouve que l'objet avait été produit avant octobre 1752.

En 1755, J.B Defernex fut encore payé pour « deux modèles d'après les desseins de M. Boucher ». Comme l'inventaire au 1er janvier 1756 cite dans le travail de 1755 moules et modèles de la *Jardinière* de Fernex, on doit pouvoir reconnaître dans le *Jardinier* du même auteur sa deuxième création de l'année.

D'autre part, Claude-Louis Suzanne reçut 1632 livres pour « 17 modèles... d'aprez les desseins dud.Sr. Boucher »; seuls sont cités dans le travail de 1755, nommément attribués à Suzanne, *le Jeu de colin-maillard, la Mangeuse de crème, la Savoyarde tenant un chien, la Blanchisseuse, le Mangeur de crème, la Vendeuse de crème* et une *Vache*. Bourgeois a attribué au même artiste le *Jardinier au vase, la Jardinière au vase, le Jardinier au plantoir, le Batteur en grange, le Batelier de Saint-Cloud, la Fermière, le Petit marchand de cochons*, moyennant quoi il manque encore un modèle pour arriver aux dix-sept payés à l'artiste. Le surtout accompagnant la dernière livraison du grand service à fond bleu céleste à Louis XV en décembre 1755 comprenait vingt-cinq figures en biscuit et une vache ainsi que mille balustres à filet d'or permettant de mettre en place les « pont et terrasse » cités dans le travail de 1754, ce qui semble impliquer qu'une partie au moins des modèles créés entre 1752 et 1755 avaient été regroupés pour la table du souverain. Pour tous ces modèles, voir Bourgeois, Emile et Lechevallier-Chevignard, Georges. *Le Biscuit de Sèvres. Recueil des modèles de la manufacture de Sèvres au* XVIIIe *siècle*, Paris, Lafitte, s.d.

44. Il convient cependant de noter que jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, il arrive de temps à autre que l'on colore soit des chiens soit même des figures, entre autres celles du *Docteur Fagon* dont le Victoria and Albert Museum possède un exemplaire ainsi tardivement décoré.

45. Arch. man. Sèvres, carton I.7, inventaire au 1er janvier 1756. Pour le modèle, Préaud-d'Albis, *Op. cit.*, fig. 40.

46. Arch. man. Sèvres, registre Vy 1, folio 110 verso.

47. Bourgeois, *Op. cit.*, tome I, p. 23.