

Service de Louis XV

Four continu de Gérin et lettres-dates

Antoine d'Albis

NOTE DE LA REDACTION

Au mois de juin 2014, David Peters confiait à la French Porcelain Society de Londres, la publication de l'article ci-dessus, rédigé en anglais, qui propose comme on l'a vu, de déplacer l'interprétation des lettres-dates du milieu de l'année 1753 au début de l'année 1754.

Compte tenu de l'importance des informations qu'il apporte, il a été décidé de publier cet article en français dans la Revue de Sèvres. Tamara Préaud s'est chargée du très important travail de traduction, ce dont nous la remercions vivement.

Peu après la publication de David Peters, Antoine d'Albis nous a envoyé un texte contestant cette proposition.

Pour lui, il convient d'attendre que de nouvelles informations ou que de nouvelles preuves nous parviennent avant de bouleverser un calendrier accepté depuis longtemps.

Son argumentation repose essentiellement, comme on le verra, sur la fréquence des cuissons de décors, le temps mis par les peintres, les doreurs et les brunisseurs pour accomplir leur tâche et surtout sur le moment exact où la lettre-date a été peinte.

Nous lui laissons la parole.

C'est le 25 juin 1751 que Jean Hellot fut chargé de relever, pour le compte du roi, tous les secrets de la manufacture. Cette démarche était la première, mais indispensable étape à franchir en vue de procéder à une estimation chiffrée de la valeur de la manufacture dans le but de rembourser équitablement les actionnaires.

Cette opération effectuée sans préavis et de façon pour le moins autoritaire, visant tous les actionnaires et surtout ceux qui ne désiraient pas être dépossédés de leur bien, porterait aujourd'hui le nom de triste mémoire et peu envié de « nationalisation ».

A peine une semaine plus tard, le 7 juillet, la direction ayant changé de camp, il fut décidé au cours d'une réunion des actionnaires que « Les pièces qui sont destinées pour le Roy... ne doivent être travaillées que par les ouvriers supérieurs de chaque atelier »¹.

Faut-il y voir déjà les prémises d'un service de table destiné au souverain? Fut-il commencé? Et jusqu'où fut-il conduit? Existe-t-il quelques pièces décorées? On peut légitimement se poser la question.

Dans la création d'un service, bien plus que la décoration, c'est la conception et le dessin de formes ayant toutes entre elles des liens visuels, la réalisation de modèles, leurs corrections éventuelles, puis le façonnage des moules qui demandent le plus de temps. C'est ce que Jean Hellot ne semble pas avoir bien compris car il dit à propos de Jean Claude Duplessis: « Dessinateur habile pour les formes, vient deux fois par semaine à 12 livres par jour et nourri. C'est un habile homme, utile à la manufacture, mais fort lent. »

Si un service fut effectivement commencé, la découverte en 1753 de la couleur « Bleu céleste » fut à juste titre un véritable coup de tonnerre à la manufacture. Cette teinte que l'on pouvait voir, mais de moindre qualité, sur des objets importés de Chine avait à Vincennes, une telle luminosité, une telle intensité, une telle pureté surtout lorsqu'elle était juxtaposée au blanc, à l'or et la polychromie qu'il sembla des plus logiques d'en réaliser, en toute

urgence, pour Louis XV, un service comme on n'en avait encore jamais vu.

En outre, les nouvelles formes réalisées par Duplessis, contournées et offrant habilement des ornements en relief sous émail permettaient à loisir de faire jouer la lumière au travers des différentes transparences, claires ou foncées, de cette si nouvelle couleur.

Sur le plan technique, la tâche était loin d'être facile, mais il semble que les difficultés furent vite surmontées grâce à une équipe convaincue de se trouver subitement à la pointe du progrès et activement soutenue par un milieu attentif et on ne peut plus proche du pouvoir royal.

Les différentes étapes de la décoration²

Application du fond coloré et cuisson

Le «bleu céleste» est, on le sait, une couleur alcaline qui ne peut s'appliquer au pinceau. Si l'on s'était risqué à cet exercice, les grains de poudre trop solubles dans l'eau, se seraient agglomérés sous forme de mottes qui se seraient accrochées aux poils de la brosse au lieu d'adhérer sur la porcelaine.

Pour éviter cet écueil, la couleur en poudre ayant, comme le sel de mer, tendance à absorber l'humidité, était séchée et vite appliquée.

Pour ceci, on utilisait rappelons-le, une colle appelée à l'époque «mordant», dont on enduisait la surface à couvrir par la couleur. Ce mordant était séché, puis la couleur était saupoudrée avec un tamis sur les parties destinées à être mises en fonds. Le mordant retenait la couleur et la pièce était soigneusement nettoyée. La plus petite parcelle de poudre qui par malchance serait restée accrochée sur la couverte incolore aurait provoqué à la cuisson une large tache très visible et impossible à enlever.

Une série de pièces, par exemple des assiettes, étaient descendues dans la salle du four de décor. Et là, avec des mains très propres, il fallait saisir les porcelaines en portant une grande attention à ne surtout pas toucher la couleur aussi fragile que le pastel, tenant fort mal sur le mordant, sous peine de maculer les autres assiettes avec le peu de couleur qui serait resté au bout des doigts. En outre il ne fallait en aucun cas toucher la couverte incolore avec des mains moites sous peine de retrouver, imprimées de façon indélébile, des traces d'empreintes digitales sur l'émail³. La manœuvre était délicate car il fallait accrocher ses pièces sur des tringles métalliques dont l'extrémité pénétrait dans l'orifice de suspension pratiquée dans le revers du pied. En outre il fallait enfourner ces pièces délicatement suspendues par séries de vingt dans des caisses en réfractaire de 78 cm de long, de 48 cm de large, mais surtout et c'est là que

résidait la difficulté, de 40 centimètres de profondeur⁴. Aucune pièce ne devait se toucher et tout devait absolument rester bien suspendu ! Serrer tous les quatre centimètres des assiettes accrochées sur des tringles dans de profondes caisses en réfractaire, sans surtout toucher la couleur avec des mains très sèches ne devait pas être chose facile surtout dans une salle des fours surchauffée!

Après le défournement, le fond était trop pâle, fendillé⁵ et irrégulier. Les pièces étaient rapportées à l'atelier de pose de fonds et une nouvelle couche était appliquée puis recuite. Alors, il était selon Jean Hellot «d'un beau bleu turquoise d'ancienne roche au jour; et vert malachite aux lumières»⁶.

La décoration polychrome

Lorsqu'une série de pièces comportant ainsi le fond coloré conforme était disponible, on pouvait alors engager la décoration. Dans la hâte qui prévalait lors de la réalisation du service de Louis XV, qui était le premier service vraiment complet que la manufacture s'était engagée à réussir, on peut penser que c'est par série d'une douzaine d'assiettes que les peintres travaillaient⁷.

Leur premier travail consistait à choisir le juste emplacement des bouquets puis, utilisant des poncifs ou non, commencer la décoration. L'ensemble du décor était planté avec toutes les couleurs, mais très discrètement avec les rouges de fer et les noirs. Avec toutes les autres couleurs le peintre s'efforçait de donner la plus de modelé possible aux feuilles et aux fleurs. La pièce était séchée puis cuite. A cette première cuisson, l'ensemble du décor était devenu pâle, plat et grisonnant. Il fallait «repiquer». On ajoutait de la couleur et le plus de modelé possible. Nouvelle cuisson, là les couleurs prenaient de la vivacité et commençaient à devenir chatoyantes. La pièce revenait au peintre qui appliquait les rouges de fer et traçait en noir les nervures des feuilles ainsi que leurs tiges et ajoutait de la couleur là où il en fallait. Nouvelle cuisson et selon le résultat, on procédait ou non à une dernière repique⁸.

Chacune de ces cuissons se réalisait en températures décroissantes pour ne pas compromettre le travail précédent.

La dorure

Après une polychromie jugée satisfaisante venait, toujours à feux descendants, la dorure. Plus les grains de l'or sont gros, plus il est difficile de le peindre. C'était précisément le cas, grâce au procédé du frère Hippolyte à Vincennes, mais sans lui il n'y aurait pas de dorure sur la pâte tendre et encore moins sur le bleu céleste. Laissons la parole à Hellot sur ce sujet. «Il faut dorer d'abord

les pièces a cartouche sur le blanc, et cuire l'or; le dorer ensuite sur le bleu, parce qu'il est plus tendre que la couverte, et cuire ce second or a un feu moins fort.»

Il est vraisemblable que là, plus que pour la décoration polychrome, les doreurs aient utilisé des poncifs, qu'ils ne se gênaient pas à animer lors de la peinture. Il n'est pas exclu, et on le voit souvent en regardant attentivement les pièces de l'époque, que le doreur ait ajouté encore une couche d'or.

Brunissage et ciselure

Il était réalisé de façon beaucoup plus sensible et discrète que sur la porcelaine dure au XIX^e siècle. Ce n'est pas du mat et du bruni qui s'affrontent mais au contraire une forme d'accompagnement du tracé qui est opérée en demi teinte. Quant à la ciselure, pourchassant encore toute possibilité d'ennui visuel, elle était effectuée par de profondes lignes destinées à accrocher la lumière. On ne peut que remarquer l'extraordinaire épaisseur d'or appliqué.

Ainsi, dans l'ensemble, la pièce avait été cuite pour le seul décor entre 6 et 7 fois!

Le four continu de Gérin

Il a été suffisamment décrit pour qu'il ne soit pas nécessaire de revenir dessus⁹.

Indiquons seulement que sa conception totalement révolutionnaire permettait de réussir en même temps, une chose et son contraire: c'est-à-dire une montée en température suffisamment progressive pour éviter les casses par éclatement et suffisamment rapide pour éviter l'inéluctable dévitrification de la couverte et des couleurs de fonds au cours des innombrables feux de repique et de dorure.

Les caisses en réfractaire, rectangulaires, d'après Brongniart et carrées selon Hellot, étaient émaillées à l'intérieur. Leur taille était justement calculée pour que l'on puisse y mettre le plus possible d'assiettes ou de pièces suspendues aux crochets métalliques et, à même le fond de la caisse, les tasses, les pots à eau et les théières de différentes tailles. Le seau à bouteille, les terrines, les pots *a oglio* ne permettaient pas d'enfournement serré mais toute pièce comportant des pieds en forme de branches de céleris, par exemple, était idéalement conçue pour autoriser une cuisson nécessairement rapide, toujours pour éviter les dévitrifications. Ces caisses en matériel résistant au feu «de la même composition que les étuis qui servent à parfondre la couverte» étaient couvertes de carreaux également en terre réfractaire pour éviter que les braises volantes appelées «foucasse» ne se soudent à la couverte en fusion.

Ajoutons pour finir, ultime et génial perfectionnement, les caisses étaient posées sur des espèces de traîneaux métalliques qui permettaient à la charge d'être séparée de la masse du four, ce qui les protégeaient des chocs, des inerties et des contraintes thermiques.

Il n'en reste pas moins que cette remarquable invention à qui Vincennes-Sèvres doit une grande partie de sa réputation, devait inévitablement présenter quelques effets pervers. En effet, chauffer et refroidir une caisse de forme angulaire en matériel réfractaire traditionnel de l'ambiance à près de 800° C en beaucoup moins d'une heure et la refroidir en aussi peu de temps devaient immanquablement provoquer des casses. Les formes angulaires résistent très mal à ce traitement. Il devait en être de même pour les carreaux qui les couvraient. Que dire aussi de mouvements brusques qui pouvaient faire tomber toutes les assiettes les unes sur les autres et les souder entre elles? Qui de nous n'a pas vu des assiettes portant à leur revers une longue ligne noire provenant du support métallique, attestant que la pièce s'est renversée pendant la cuisson? De plus, ces tringles métalliques s'oxydaient et donc se fragilisaient sans s'amincir à chaque passage au four jusqu'au jour où, en pleine cuisson, elles se rompaient, comme du verre, entraînant dans leur chute plusieurs pièces dont la décoration était plus ou moins avancée, voire dorées.

Ces pièces ont dû, très probablement, être, beaucoup plus nombreuses qu'on ne l'a évoqué jusqu'à présent.

Nombreuses ont dû ainsi être mises au rebut des pièces avec des fonds colorés, des premiers feux, des feux de repique ou des pièces dorées. Il faut aussi compter dans ce rebut des pièces importantes ou épaisses qui ont éclaté au four. Cela peut-il être le cas, par exemple, du remarquable King Charles présenté en vente il y a une quinzaine d'années¹⁰, ou de certaines terrines...

Que sont devenues ces pièces à moitié ou presque totalement décorées et rejetées à l'époque et certainement vendues comme du rebut?

Comment se passaient les choses dans la réalité?

Entre 1751 et 1753 le nombre de peintres passe de vingt à presque quarante¹¹. Il faut là imaginer l'invraisemblable amoncellement de pièces qui environnait la place de chacun.

Nous savons également que compte tenu des horaires en vigueur – six heures à vingt heures en hiver et cinq heures à dix-neuf heures en été, les artisans ne pouvaient compter en moyenne en durée de lumière vraiment disponible que de la moitié de leur temps de présence dans les ateliers. On peut penser que pendant les moments

vraiment trop obscurs, ils occupaient leur temps à des travaux de décors simples et non à des décors qui demandaient de grands soins. Ces travaux simples exécutés rapidement, augmentaient terriblement le nombre des pièces «en cours» qui encombraient les rayonnages.

Les campagnes de cuissons duraient en général trois jours, et le four n'était pas alimenté en combustible pendant la nuit. Mais il remontait très vite en température le lendemain, dès que l'on reprenait la chauffe.

Le matin, lorsque le four n'était pas encore très chaud, on cuisait les repasses d'or sur fonds colorés puis avec l'élévation de température les cuissons d'or sur fond blanc puis les deuxièmes repiques de polychromie, les premières, les premiers feux de décor puis les repasses de couleurs de fonds enfin les premiers feux de couleurs de fonds, lorsque le four avait atteint sa température maximum qui devait se situer entre 800 et 850° C.

L'estimation de la température se faisait de façon pratique. Ainsi l'or incuit se détachait-il du fonds coloré ou de la couverte lorsqu'il était touché un peu fermement du bout d'une épingle. Il fallait le repasser. Mais s'il était trop cuit il semblait aplati, comme absorbé par la couverte en fusion et était très dur à brunir et ne présentait pas un bel éclat. En revanche, parfaitement cuit, ce qui n'était pas vraiment toujours le cas, la surface dorée avait avec la couverte incolore un contact qui ressemblait à celle que fait l'eau le long de la paroi d'un verre en cristal. Le brunissage se faisait facilement ainsi que la ciselure. Quant aux couleurs, chaque caisse avait un petit orifice devant lequel on mettait une fleur peinte avec le pourpre de Taunay et au feu maximum, lorsqu'on ne voyait pas la différence entre le blanc et le pourpre, et que tout était incolore, on estimait selon Hellot, que la peinture était fondue à sa juste température¹².

Entre les campagnes de cuissons, les pièces étaient stockées en nombre très important probablement sur des planches posées sur des rayonnages. Il était essentiel qu'entre chaque cuisson, les pièces reviennent sans discussion possible à chaque décorateur. On se rappelle qu'en 1752, leur nombre avait doublé. C'est la raison pour laquelle dès le premier feu, il appliquait sa marque. Nous n'avons naturellement aucun texte qui évoque cette importante question. Le livre des délibérations si utile pour les chercheurs, ne rapporte prudemment plus, à partir de l'été 1753 que de questions financières, de protection du privilège et de questions juridiques.

Il est difficile de faire des comparaisons entre des semaines, comme de nos jours, où l'on travaille 35 h. et les semaines où l'on travaillait 72 h. comme à Vincennes, entre des journées où il n'y a aucun problème d'éclairage

grâce à l'électricité et les longues périodes où la seule bougie ne fournissait en aucun cas suffisamment de lumière pour permettre un travail soigné.

Il est également difficile d'estimer les rapidités d'exécution entre les peintres du XVIII^e siècle et ceux de nos jours, aussi avons-nous pris le parti d'admettre que nos prédécesseurs étaient plus rapides et avons admis qu'en une journée, dont la moitié du temps ne permettait pas de travailler convenablement, équivalait à une journée de huit heures de nos jours où il suffit d'allumer la lumière pour terminer un travail minutieux.

Les peintres de Sèvres de nos jours, questionnés, ont estimé à trois ou quatre jours pour la peinture et deux repiques, quatre jours pour la dorure et deux pour le brunissage, ce qui fait 10 jours par assiette¹³. Soit 120 jours pour la série de douze. La marque ayant été appliquée rappelons-le, 120 jours avant que les pièces soient disponibles. A cela s'ajoutent les délais d'attente entre les cuissons, les casses de manipulation et les dégâts éventuels à la cuisson. Le temps utilisé pour la pose et la cuisson des deux couches de la couleur de fonds n'est pas compté dans cette estimation car la marque n'est appliquée qu'au premier feu de la polychromie, mais il doit être compté, somme toute, à part.

L'inventaire établi le 3 avril 1753 ne fait pas état à la rubrique «couleur pour fonds» de la présence de bleu céleste, mais le 8 janvier 1754, d'une livre de cette couleur ainsi que de 24 livres d'aigue marine¹⁴. En toute logique les premiers fonds bleu céleste ont dû, apparaître après le mois d'avril.

Or le 24 décembre 1753, cent vingt pièces en fonds «bleu céleste», comprenant 36 assiettes, 18 seaux à verre deux seaux à bouteilles et nombre d'autres pièces dont un pot *a oglio* et son plateau pour 1600 livres deux terrines 3^e grandeur et leurs plateaux pour 800 livres et foule de pièces diverses¹⁵.

Cette partie de service fut exposée chez Lazare Duvaux. Le 25 janvier 1754, le marquis d'Argenson ne comprenant pas qu'il s'agit d'un service destiné à Louis XV, ne peut s'empêcher de relater cet événement non sans décocher quelque perfidie: «L'on établit rue de la Monnaie un magasin royal pour cette porcelaine. On y voit un beau service que Sa Majesté envoie au roi Auguste de Saxe, comme pour le braver et l'insulter, lui disant qu'on a surpassé même sa fabrique».

En outre, dans son journal, le 11 février 1754, le duc de Croÿ nous apprend qu'après un dîner à Versailles, Louis XV «Nous occupa à déballer son beau service, bleu, blanc et or de Vincennes que l'on venait de renvoyer de Paris où on l'avait étalé aux yeux des connaisseurs»¹⁶.

Cent vingt pièces décorées en toute hâte commencées en tous cas après avril 1753 et livrées pour Noël de la même année demandent, on s'en doute, un minimum d'organisation, de surveillance et ce, en toute sérénité. Surtout si l'on compte que d'autres pièces n'appartenant pas au service étaient décorées et cuites. Elles sont fort nombreuses et fort diverses en cette année 1753. On y voit beaucoup de fonds bleu lapis et de décors de fleurs.

Nous avons évoqué le problème posé par le travail de jour et celui réalisé dans la pénombre, les délais d'attente entre les cuissons, les multiples commandes que les peintres devaient gérer en même temps, les multiples repasses, les inévitables accidents, y compris ceux dus aux manipulations, et nous pensons sincèrement que pour les pièces de service, il aurait été impossible pour les chefs d'ateliers de suivre le travail sans un minimum de paix dans les ateliers. Comment en effet maintenir la sérénité dans les ateliers si les pièces n'étaient pas marquées et que plusieurs peintres en revendiquaient la propriété?

Les fournées

La consultation des relevés de fournées de biscuit, de blanc et surtout de décors, dans la perspective de tenter d'effectuer une datation et un suivi de pièces, est à la fois frustrante voire décevante mais, en même temps et paradoxalement, du plus haut intérêt. Les documents disponibles sont difficiles à consulter, plus qu'incomplets et trop souvent non datés. En outre, pour une raison inconnue, il manque une page sur deux¹⁷.

En revanche ils sont riches d'informations sur la manière dont ce suivi-pour lesquels ils ont été établis-était réalisé à l'époque.

On remarque tout d'abord le soin, l'exactitude et la propreté avec lesquels ces registres sont tenus. Point de rature, une écriture parfaite, en un mot un souci manifeste porté dans la présentation.

A n'en pas douter c'est la mise au propre de cahiers provisoires établis par l'atelier de tri après défournement. On y trouve une description succincte du décor, la quantité de pièces, une indication du nombre de pièces en rebut et la cause de cette mise au rebut.

Comment les choses se passaient-elles? Vraisemblablement de la manière suivante:

Prenons l'exemple d'une campagne de cuisson classique.

Jean Hellot en témoigne ainsi: « C'est pour lui (l'ouvrier chargé des cuissons) et ses aides, un ouvrage très pénible qui dure ordinairement trois jours »¹⁸. Les registres de fournées font cependant état de cuissons qui s'étendent durant 19, 43, ou même du mois de février à celui de mai

1751, mais il est indiqué que « les cuissons ont dû être interrompues pour des réparations qui ont dû être faites au four. » On peut penser, rappelons que Hellot écrit six mois après, en octobre 1751, que certaines campagnes de cuissons ont été regroupées de façon administrative et ne représentent pas de durée réelle. En effet, afin de réaliser le meilleur suivi possible des travaux en cours, il est recommandé de procéder à des campagnes de cuissons les plus fréquentes et les moins espacées possibles. C'est la raison pour laquelle nous pensons que ces campagnes très longues sont peu vraisemblables car elles auraient occasionné des engorgements et des retards ingérables dans l'organisation du travail.

Cuisson de l'or

Au petit matin le four était allumé. Il devait mettre plusieurs heures à monter vers 600° C, température probable des repasse d'or et des dorures sur fonds colorés, les plus délicates à réaliser. On passait un essai dans une caisse dans le four, 90 minutes plus tard elle ressortait, on vérifiait si le métal était bien fixé en grattant un peu fermement, puis si la température était juste on passait toutes les caisses de dernières dorures d'abord sur fonds coloré puis celles sur fond blanc.

Ces pièces étaient vite détachées des supports et avec les autres livrées à un entrepôt où était effectué le tri en présence de hauts responsables de la manufacture et en tous cas de Boileau, puis livrées à l'atelier de brunissage¹⁹.

Un relevé était immédiatement transcrit sur un cahier provisoire.

Cuissons de la polychromie

Elles se réalisaient après la cuisson de l'or au fur et à mesure que, pendant la journée, la chaleur croissait dans le four pour atteindre la température maximale en fin de soirée.

Les repiques d'or étaient livrées à l'atelier de dorure.

Les dernières repiques de décors cuites, celles-ci étaient livrées à l'atelier de doreurs.

Les première et deuxième repiques de décors étaient remontées en étages aux peintres.

Les deuxième couches de fonds colorées également remontées aux peintres.

Les premières couches de fonds rapportées à l'atelier de pose de fonds.

Le four était éteint, il se refroidissait partiellement pendant la nuit et il était rallumé le lendemain. Et ceci se répétait chaque jour pendant les trois ou quatre jours, ou pendant la période que durait la campagne de cuisson.

On comprend dès lors l'importance de la tenue des

cahiers provisoires dont il est question plus haut. Et aussi, l'importance cruciale de l'application de marques de peintres.

C'est peut-être la raison pour laquelle, avant que ne se généralise l'apposition de marques complètes, on trouve des pièces de Vincennes marquées au point, mais sur lesquelles, telle des prémices de ce qui va s'imposer plus tard, on découvre de petits et modestes signes ou griffes peints parfois près du pied.

A chaque étape de température, les inévitables rebuts étaient écartés.

À la lumière de ces observations, que lit-on dans ces registres ?

Sur sept défournements, ou campagne partielle d'or, la moyenne du nombre de pièces cuites est de 800 environ. Sur ces 800 pièces, 20 sont mises au rebut soit 2,5 %. Ce rebut doit s'ajouter à tous ceux des premiers feux. Rappelons que ces 800 pièces ont été obtenues au cours, le plus souvent, de trois matinées ou peut être plus.

Puis on trouve, de façon fort surprenante une cuisson qui produit 3086 pièces ! Dont 66 sont mises au rebut soit 2,2 %.

Comment expliquer cette très surprenante anomalie ? Comme il a été dit plus haut, le four a peut-être été en panne et a dû subir une longue réparation. On imagine alors les insupportables retards causées aux livraisons des pièces, les désordres dans les ateliers encombrés de plus de 3000 pièces en cours ! Et leur répercussion sur l'interprétation des lettres-dates !

Il peut se trouver aussi une autre explication.

Au cours de quatre cuissons, il n'a pas été fait de mise au propre des cahiers provisoires en raison d'une surcharge de travail ou de la maladie du responsable, très vraisemblablement de Boileau lui-même.

En tout état de cause, la tenue de ces cahiers de relevés provisoires permettait de livrer les pièces urgentes à l'atelier de brunissage sans attendre la mise au propre dans les registres officiels. Ce qui devait être très vraisemblablement le cas et qui explique la mention du 16 juillet 1753 faisant état de la vente « de pièces au cours de la journée de peinture »²⁰.

Les rebuts

On trouve les observations suivantes : « Graveleux, faible de peinture, peinture mal fondue... »

« Graveleux ». Il faut entendre là que la pièce est maculée de petites, ou de grosses parcelles de réfractaire fixées à la couverte, dues à la casse pendant la cuisson des

plaques qui couvraient les caisses d'enfournement ou la casse de la caisse elle-même²¹. Il peut aussi s'agir de particules de braises transportées par les flammes, appelées à l'époque « foucasses » adhérentes à la couverte en fusion de la porcelaine.

« Faible de peinture ». Cela peut signifier que la peinture est maladroite, mais là on voit mal pourquoi le chef des peintres aurait laissé passer la pièce. On peut plus vraisemblablement penser que cette expression signifie que la couleur a été trop cuite que les couleurs sont « descendues » et que cela n'a pas voulu être remarqué à la dorure.

« Peinture mal fondue ». Il s'agit probablement de pièce dont la peinture est dévitrifiée. Le musée de Sèvres conserve un exemple de ce défaut, c'est le pot à eau à scène maritime en porcelaine de Vincennes de l'ancienne collection Chavagnac²².

Comme les pièces sont passées 5 ou 6 fois dans le four, on peut estimer le rebut total de décor entre 10 et 13 % ce qui, compte tenu de l'importante production, peut être estimé à 500 ou 600 pièces semi décorées par an.

Que sont-elles devenues ?

Conclusion

Considérant les deux seaux à bouteilles du service de Louis XV, conservés au Metropolitan Museum de New-York, dont l'un est marqué au point l'autre de la lettre A, nous en avons conclu que c'est avec le service de Louis XV qu'un problème nouveau se posait à la manufacture. Produire des pièces en série, n'était pas vraiment le cas auparavant et l'on pouvait peut-être se souvenir, avec vingt peintres, qui avaient fait quoi. Mais lorsque le nombre de peintres avait doublé et qu'en plus un très important service était en cours, sans marque, on ne savait plus à qui rendre les pièces aux retours des cuissons. Il dut y avoir des litiges, des éclats de voix et la décision fut prise d'apposer des marques. Nous avons situé cette décision en milieu de l'année 1753, la lettre A valant également pour le début de 1754 et changeant en cours d'année. En cette année, la plupart des actionnaires étaient des fermiers généraux et savaient fort bien que les poinçons de jurande étaient eux aussi modifiés en cours d'année²³.

Rappelons enfin que les marques de peintres étaient appliquées au premier feu et qu'il pouvait très bien s'écouler plusieurs mois entre le début de la décoration et la livraison. Mais on trouvera toujours, pour compliquer les choses, des objets qui pour une raison ou pour un autre, auront subi un cycle court ce qui est de nature à gêner l'établissement d'une règle générale, qui en aucun cas ne saurait être une règle absolue. Ainsi, des tasses ou

des pots à eau et leurs jattes en bleu lapis et or peuvent très bien être terminés et marqués un soir, cuits tôt le lendemain, repassés un jour plus tard et disponibles à la vente le lendemain... Ceci devrait également prévaloir pour certains décors polychromes simples.

Autre exemple *a contrario*, supposons que la jatte d'un pot à eau, subisse à la cuisson un défaut grave et qu'elle doive être refaite. Supposons toujours qu'aucune ne soit disponible en blanc et qu'il fasse en refaire une. Cette jatte sera appareillée au pot à eau plusieurs mois plus tard. Pour peu que la lettre-date ait changé pendant ce temps, on parlera de « mariage » !

En tout état de cause, il faudrait prouver que toutes les 120 pièces du service bleu céleste de Louis XV livrées le 24 décembre 1753 ne comportaient pas de lettre-date.

Notons également que nombre de pièces importantes et facilement reconnaissables, ne comportent pas de marque de peintre et même pas de marque aux L entrecroisés, ce qui prouve bien que ces marques servaient surtout à des questions d'organisation interne à l'établissement plus que de marques de fabrique.

En résumé, l'inventaire du 3 avril 1753, ne faisant pas état de l'existence de couleur « bleu céleste » rappelle que le service de Louis XV n'a pu être commencé qu'après cette date. D'autre part, la jatte à fond vert ayant appartenu à Yves Mikaeloff²⁴, dont la peinture est attribuée à Dodin qui est entrée à la manufacture en avril 1754 et qui est marquée A indiquant selon nous que jusqu'à cette date au moins cette lettre-date était toujours utilisée en 1754.

Et surtout que la marque et la lettre-date est appliquée lors du premier feu de décoration polychrome, longtemps avant que les pièces soient disponibles, surtout dans le cas des services de table.

Somme toute nos différences d'appréciation ne concernent que six mois au maximum... Il y a de ça 261 années !

Antoine d'Albis

NOTES

- 1 M.N.S. Archives Y1. Registre des délibérations.
- 2 Préaud, Tamara et Albis, Antoine. d'. *La porcelaine de Vincennes*. Biro, Paris 1991.
- 3 La sueur des mains provoque, à la cuisson, une dévitrification de la couverte indélébile et impossible à enlever. Compte tenu de la chaleur qui devait régner dans la salle des fours, les enfourneurs devaient en permanence se laver les mains.

- 4 Brongniart, Alexandre. *Traité des arts céramiques*. T II p. 663.
- 5 Lorsque Hellot utilise le mot « fendillé » il indique qu'en couche mince, le bleu céleste est en fait dévitrifié.
- 6 M.N.S. Archives Y50. Livre de Hellot. Transcription, p. 54.
- 7 Ici est évoquée la notion moderne de « série économique », formalisée de nos jours, mais intuitivement appliquée autrefois.
- 8 Rappelons à ce propos que les couleurs de pâte tendre de Vincennes-Sèvres étaient beaucoup moins chargées en principe colorant et que par conséquent il fallait en appliquer plus que l'on aurait fait avec des couleurs de porcelaine dure.
- 9 Préaud, Tamara et Albis, Antoine. d'. *Op. Cit.* p. 114-116 et 222-223.
- 10 Christie's. King street. N° 10 23 juin 1999.
- 11 M.N.S. Archives F2. Liasse I.
- 12 Nous avons, on s'en doute, essayé ce procédé, sans succès. Nous avons toujours vu à haute température, une différence entre le blanc de la couverte et les pourpre quels qu'ils soient.
- 13 Je remercie Valérie Jonca, François Combot et Raynald Doucet, respectivement peintres et doreur de la manufacture de Sèvres, pour ces précieuses informations.
- 14 Cette matière provenait de Venise. L'inventaire de janvier 1754 précise à la rubrique « Matière pour composer les couleurs » la présence de 24 livres de « matière pour bleu céleste » qui d'après nos calculs permettraient de produire 43 Livres de couleur après addition de couverte incolore de Gravant et de minium.
- 15 M.N.S. Archives , VYI, fol. 45 r°v°. On lira également: Grégory, Pierre. « Témoins du plus grand service royal ». *Connaissance des arts*. n° 435, mai 1988.
- 16 Ces deux textes sont cités par Christian Baulez dans la revue du Louvres 2007, Vol. I, p. 50-54. « Une terrine et un plateau-corbeille du service "Bleu céleste" de Louis XV ».
- 17 Manuscrits français 5676. Fournées de décors de la manufacture de Vincennes. Bibliothèque de l'Institut. Eriksen, Swend. « Rare pieces of Vincennes and Sèvres porcelains ». *Apollo*. LXXX 1968. p. 34-39.
- 18 M.N.S. archives. Y 71. Rapport de Jean Hellot à Machault d'Arnouville du 7 octobre 1751. Archives du château de Thoiry aimablement mises à notre disposition par le comte de La Panouse.
- 19 La délibération du 7 juillet 1751, prévoit que Boileau, nommé directeur de la manufacture le 25 juin précédent, assiste aux cuissons d'or le matin. M.N.S. Archives. Y1. Registre des délibérations. Si d'aventure, au cours du brunissage, il devait être constaté que la dorure manquait un peu d'adhérence, elle était vite confiée aux doreurs qui effectuaient une retouche recuite dès que possible.
- 20 Préaud, Tamara et Albis, Antoine d'. *La porcelaine de Vincennes*; p. 78. Biro, Paris 1991.
- 21 Ce défaut porte aujourd'hui le nom de « grains » Il est d'ailleurs rare que l'on en trouve qu'un seul !
- 22 M.N.C. 15631.
- 23 Je remercie M. Thierry de la Chaise de cette importante information.
- 24 Vincennes 17853. « Le premier fond vert. » *Connaissance des arts*. Juillet-août 1988. p. 82-87.