HAL open science

Sculptures en porcelaine et scènes de genre : le cas de la Manufacture de Vincennes-Sèvres (1740-1789)

Marine Briffaut

▶ To cite this version:

Marine Briffaut. Sculptures en porcelaine et scènes de genre : le cas de la Manufacture de Vincennes-Sèvres (1740-1789). Sciences de l'Homme et Société. 2018. dumas-01945765

HAL Id: dumas-01945765

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01945765

Submitted on 5 Dec 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Marie BRIFFAUT

Sculptures en porcelaine et scènes de genre : le cas de la Manufacture de Vincennes-Sèvres (1740-1789)

Volume 1

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »
Mention : Histoire de l'art
Parcours : Métiers des musées, des monuments historiques et des sites
Option : Objet d'art, patrimoine, marché de l'art

Sous la direction de Mme Marianne CLERC

Année universitaire 2017-2018

Marie BRIFFAUT

Sculptures en porcelaine et scènes de genre : le cas de la Manufacture de Vincennes-Sèvres (1740-1789)

Volume 1

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »
Mention : Histoire de l'art
Parcours : Métiers des musées, des monuments historiques et des sites
Option : Objet d'art, patrimoine, marché de l'art

Sous la direction de Mme Marianne CLERC

Année universitaire 2017-2018

Déclaration sur l'honneur de non-plagiat :

Je soussignée **Marie BRIFFAUT** déclare sur l'honneur :

- être pleinement consciente que le plagiat de documents ou d'une partie d'un document publiés sur toutes formes de support, y compris l'Internet, constitue une violation des droits d'auteur et un délit de contrefaçon, sanctionné, d'une part, par l'article L335-2 du Code de la Propriété intellectuelle et, d'autre part, par l'université ;

- que ce mémoire est inédit et de ma composition, hormis les éléments utilisés pour illustrer mon propos (courtes citations, photographies, illustrations, etc.) pour lesquels je m'engage à citer la source ;

- que mon texte ne viole aucun droit d'auteur, ni celui d'aucune personne et qu'il ne contient aucun propos diffamatoire ;

- que les analyses et les conclusions de ce mémoire n'engagent pas la responsabilité de mon université de soutenance ;

Fait à : Grenoble

Le : 2 juin 2018

Signature de l'auteur du mémoire

Remerciements :

Je voudrais tout d'abord remercier ma directrice de mémoire Mme Marianne Clerc, pour avoir accepté de diriger mes travaux durant ces deux années de master, pour sa disponibilité et ses conseils avisés. Mme Véronique Milande et Mme Laurence Tilliard, conservatrices du musée de Sèvres pour leur accueil, leur confiance et pour le temps qu'elles ont su me consacrer tout au long de mon stage. Merci aussi à M. Jean-Claude Duvic, restaurateur du musée de Sèvres, pour m'avoir fait découvrir son métier et la Manufacture.

Je souhaiterais également dire merci à Mme Véronique Benito pour son travail de correction, sa patience et ses encouragements.

Merci à Peter pour son écoute et son soutien. Enfin, merci à mes parents qui m'épaulent et m'encouragent dans la poursuite de mes études.

Sommaire

DÉCLARATION SUR L'HONNEUR DE NON-PLAGIAT : **4**

REMERCIEMENTS : **5**

SOMMAIRE **6**

AVANT-PROPOS : **7**

LA DÉCOUVERTE DE LA PORCELAINE EN EUROPE ET LES DÉBUTS DE LA PRODUCTION À LA FIN DU XVIIÈME SIÈCLE **7**

Les origines, l'arrivée en Europe 8
Les premières tentatives 8

INTRODUCTION **10**

PARTIE 1 : L'INSTAURATION DE LA PRODUCTION DE SCULPTURES DE GENRE À VINCENNES : LE FRUIT D'UN LONG CHEMINEMENT HISTORIQUE **12**

I) Tentative de définition de la notion de « sculpture de genre » 12
II) Meissen et les préludes de la sculpture de genre 19
III) Avant Vincennes, des sculptures de genre à Saint-Cloud, Chantilly et Mennecy 23
IV) À l'origine de la création de Vincennes, la remise en question de l'hégémonie française dans le domaine du luxe. 31

PARTIE 2 : LA GESTION DE LA PRODUCTION DE STATUETTES DE GENRE À VINCENNES-SÈVRES **35**

I) L'influence des clients de Vincennes-Sèvres sur l'essor de la Manufacture 35
II) François Boucher, une figure emblématique des Lumières 40
III) Les procédés de production à Vincennes-Sèvres 44
IV) Les thèmes de la sculpture de genre 50

CONCLUSION **65**

NOTES **68**

BIBLIOGRAPHIE **72**

I) Les ouvrages et les catalogues d'exposition 72
II) Les sources en ligne 74
III) Les travaux universitaires 76
IV) Les autres sources 76

TABLE DES MATIÈRES **78**

MOTS CLÉS : **80**

RÉSUMÉ : **80**

ABRÉVIATIONS : **80**

Avant-propos :

La découverte de la porcelaine en Europe et les débuts de la production à la fin du XVIIème siècle

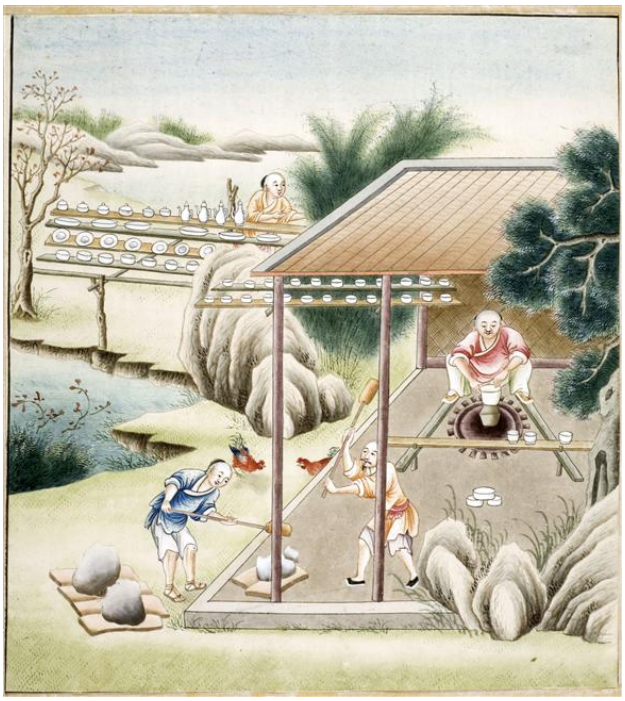

*Figure 1 : **Extrait d'un album sur la fabrication de la porcelaine : façonnage des pierres de porcelaine**, Première moitié du XVIIIème siècle, Dessin, Musée des Beaux-Arts, Rennes. Crédit photographique : @RMN*

*Figure 2 : **Extrait d'un album sur la fabrication de la porcelaine : emballage des porcelaines**, Première moitié du XVIIIème siècle, Dessin, Musée des Beaux-Arts, Rennes. Crédit photographique : @RMN*

Avant d'entrer dans le cœur du sujet, nous avons jugé utile de rappeler quelques éléments concernant les origines et l'arrivée de la porcelaine (Note 1) en Europe, de l'Orient à l'Occident. Il convient de parler de la manière dont l'on a organisé l'appropriation de cette nouvelle matière, principalement en Allemagne et en France.

Nous profiterons aussi de cet avant-propos pour définir, au travers de notes, plusieurs termes généraux relatifs aux arts céramiques et procédés techniques. L'objectif de cet avant-propos est de donner au lecteur des éléments de contextualisation, de lexique mais aussi de lui rendre rapidement accessible la compréhension des diverses méthodes et étapes de fabrication propres à la sculpture en porcelaine (Note 2), cela lui permettant ainsi de disposer d'une vision plus précise de la problématique de la porcelaine et de la sculpture à la fin du XVIIème et au XVIIIème siècle.

La citation suivante résume cette idée : « Parler d'une chose, pouvoir la critiquer ou l'admirer, l'examiner sous toutes ses formes, à tous les points de vue, exige tout naturellement la connaissance des procédés de fabrication qui l'ont produite, celle des matières premières entrant dans sa composition, et celle de l'outillage et de la main-d'œuvre ayant collaboré à son éclosion. » (RIS-PAQUOT O.-E., 1894). De plus, la mention de ces éléments au tout début de notre travail constituera une base solide sur laquelle nous pourrons, par la suite, appuyer notre argumentation.

Les origines, l'arrivée en Europe

Malgré l'origine italienne (Voir note 1) de son nom, la porcelaine dite « dure » est mise au point en Chine aux alentours du VIIIème siècle, sous la dynastie Tang (618-907), même si la Chine semble avoir travaillé le kaolin depuis le IIIème siècle avant J-C.

Grâce aux routes de la soie et aux compagnies maritimes ensuite, à partir du XVème siècle, les porcelaines chinoises apparaissent sur le marché européen dès le XIVème siècle. Notons qu'au XIVème siècle, ces importations n'étaient pas nouvelles et qu'on importait déjà, au XIIIème siècle, des marchandises venues d'Extrême-Orient, telles que tissus, laques, céramiques etc, notamment grâce aux voyages de Marco Polo (1254-1324), à la fin du XIIIème siècle. Il est d'ailleurs le premier à avoir décrit le travail des céramistes dans son Livre des merveilles (1298).

Les premières tentatives

On date les premières tentatives de reproduction aux alentours de 1575-1580, à la cour de François Ier de Médicis (1541-1587), grand-duc de Toscane de 1574 à 1587. Comme beaucoup de chefs politiques, ce dernier portait un intérêt particulier à la décoration intérieure et engagea tardivement une collaboration avec Giorgio Vasari (1511-1574), grand peintre, architecte et écrivain toscan. Cependant le résultat de ces « poteries » (GARNIER E., 1988) ne semble pas avoir été très concluant ; le rendu est décrit comme grossier et d'une blancheur relative. On est encore loin de la porcelaine chinoise tant ambitionnée et on décide d'abandonner les essais. L'attrait pour les porcelaines chinoises va prendre de l'ampleur au XVIIème siècle, date à partir de laquelle on va en importer au Portugal, puis en Hollande, en Angleterre et en France aux XVIIème et XVIIIème siècles. Jean-Baptiste Colbert (1619-1683) crée

alors la Compagnie française des Indes orientales, qui reçoit le privilège du commerce des épices, de la soie et de la porcelaine avec l'Inde et la Chine. La France passera énormément de commandes à Jingdezhen (en Chine), noyau central de la céramique (Note 3) chinoise.

En 1708-1709, le premier gisement de kaolin européen, élément indispensable à la fabrication de « porcelaine véritable », c'est-à-dire de porcelaine similaire, dans sa composition, à la porcelaine chinoise, est découvert en Saxe. Cette découverte donna naissance à la manufacture royale de Meissen. Il est important de souligner qu'avant la manufacture de Meissen, la France occupait la première place pour tout ce qui touchait aux industries du luxe. Très vite, il a donc fallu concurrencer (Voir Part.1/IV) cette toute nouvelle manufacture allemande, et ce, malgré l'absence de kaolin français. Pour pallier ce manque, on inventa donc une matière de substitution : la porcelaine dite « tendre » (Note 4). Afin d'imiter au mieux la « vraie porcelaine », elle devait être blanche, solide, et avoir une certaine transparence à la lumière. Cette nouvelle pâte de porcelaine ne remplit que partiellement ces exigences ; même si elle possédait presque les mêmes caractéristiques visuelles – elle était cependant moins blanche - que la porcelaine dure, la porcelaine tendre avait cependant le désavantage de se rayer plus facilement et d'être moins résistante aux brusques changements thermiques. Cette découverte est due à un faïencier de Rouen : Louis Poterat, et datée aux alentours de 1673, date à laquelle Louis Poterat reçut une lettre du roi Louis XIV l'autorisant à fonder à l'intérieur de sa fabrique de faïence (Note 5), un espace dédié à la production de porcelaine tendre. Mais il semble qu'il n'exploita guère cette invention, dont on connaît peu de pièces, et qu'il la céda à la manufacture de Saint-Cloud. Cette dernière engagea alors sa production de porcelaine tendre entre 1693 et 1695. On retrouva ensuite rapidement cette matière artificielle, désormais exclusivement française, dans toutes les manufactures de porcelaine ; à Paris (vers 1700), à Lille (en 1711), à Chantilly (en 1725), à Mennecy-Villeroy (en 1735) et à Vincennes (en 1740). Parallèlement à cette production de porcelaine tendre française, on continua à chercher la véritable composition de la porcelaine chinoise, quitte à s'adonner à l'espionnage industriel ou au débauchage d'ouvriers dans les manufactures concurrentes. Le premier gisement de kaolin français, près de la ville de Limoges, ne fut découvert qu'en 1768-1769, soit presque soixante années après celui de Meissen. Le secret de la composition de la porcelaine chinoise, de ses matières premières : kaolin, quartz, feldspath, devait être connu auparavant mais on ne pensait pas pouvoir trouver, sur le sol français, ces matériaux issus d'une « […]

terre d'une nature extraordinaire que l'on ne trouve qu'en Extrême-Orient » (GARNIER E., 1988).

Après nous être brièvement intéressés à l'importation de l'art de la porcelaine en Europe et à la mise en place de nouvelles institutions, nous pouvons constater qu'au début du XVIIIème siècle, la France, contrairement à l'Allemagne, n'a pas encore de kaolin et n'est pas près d'en trouver. Entre 1740 et 1770, la Manufacture de Vincennes-Sèvres doit redoubler d'efforts et d'inventivité pour faire face à la concurrence, malgré les imperfections de sa pâte tendre. On invente alors un procédé complètement novateur, mais cela, nous le verrons plus tard…

Introduction

Le XVIIIème siècle, surnommé le siècle des Lumières, est une période caractérisée par ses grands changements intellectuels européens, principalement en France, en Allemagne et en Angleterre. Les philosophes français : Montesquieu, Diderot, Voltaire, Beaumarchais ou encore Rousseau, partagent la volonté de rassembler et de diffuser les savoirs, les connaissances dans toute l'humanité. L'exemple qui est certainement le plus parlant est celui de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, éditée de 1751 à 1772 et consacrée à l'illustration de toutes les formes de la connaissance et des sciences. D'après Diderot, la « lumière », synonyme du savoir, de la connaissance et de la culture, était le moyen de lutter contre l'obscurantisme, c'est-à-dire la bêtise et l'ignorance qui conduisent à l'intolérance religieuse et à l'absolutisme politique. Les philosophes des Lumières ont confiance dans le progrès de l'humanité. À cette période, les idées foisonnent sur le plan technique, idéologique, scientifique ou encore politique. La société aussi est touchée par le changement avec l'essor de la bourgeoisie, qui profite des évolutions techniques industrielles et commerciales pour se frayer un chemin.

En France, ce mouvement des Lumières se développe sous le règne de deux grands monarques ; Louis XV (1710-1774), surnommé le « Bien-Aimé » et Louis XVI (1754-1793), petit-fils de Louis XV qui régna sur la France de 1774 à 1791, avant d'être guillotiné par les révolutionnaires le 21 janvier 1793 à Paris.

Dans le domaine de l'industrie du luxe, la France du XVIIIème est particulièrement prospère avec les soieries de Lyon, les tapisseries des Gobelins ou de Beauvais, les tapis de la Savonnerie, les

glaces de Saint-Gobain et les porcelaines de Vincennes-Sèvres. « Jamais l'art n'a été autant incorporé à la vie de tous les jours » (MOUQUIN S., 2003) des catégories sociales riches. Pour ce qui est du style décoratif, le style Louis XV ou style « rocaille » (de 1730 à 1775) prime, tout en connaissant plusieurs phases d'évolution au cours du siècle. Pour l'aménagement intérieur, confort, bien-être et intimité sont les mots d'ordre. Afin de répondre à ce nouveau besoin d'intimité, on multiplie les boudoirs, les petits salons et les cabinets.

Dans un tel contexte, il n'est pas étonnant de voir la France touchée par le « […] développement du goût pour l'art flamand et hollandais et les scènes de la réalité quotidienne. Les artistes français y trouvèrent de nouvelles sources d'inspiration, si bien que la peinture de genre se développa rapidement et obtint un succès certain au début du XVIIIème siècle, puis triompha pour le reste du siècle. » (BILLON A., 2001).

Mais cet engouement pour la scène de genre ne se limita pas uniquement au domaine de la peinture et s'étendit immédiatement à celui des arts décoratifs. À la Manufacture de Vincennes-Sèvres, cette tendance se manifeste dans les décors des pièces de service, mais plus particulièrement, et de façon plus novatrice, dans les sujets des statuettes qui accompagnent cette vaisselle. Ce mémoire est centré sur cet aspect particulier de la production de Vincennes-Sèvres, les « sculptures de genre ». Il s'efforcera de répondre à la question suivante : Pourquoi et comment la Manufacture de Vincennes-Sèvres a-t-elle, entre 1740 et 1789, instauré puis géré la production de sculptures de genre ?

Pour ce qui est des délimitations, nous écartons volontairement de cette étude les sujets religieux, mythologiques, allégoriques, mais également les portraits et les sujets animaliers, qui ne répondent pas aux critères de définition du genre.

En ce qui concerne les matériaux, nous traiterons principalement des sculptures en porcelaine, objet de toutes les convoitises au XVIIIème siècle. Nous ne nous intéresserons qu'à titre d'exemples à certaines sculptures en faïence, en terre-cuite ou en plâtre.

Le cadre chronologique de cette étude est fixé entre 1740 et 1789. La date de 1740 correspond à la création officielle de la Manufacture, et celle de 1789, à la Révolution française et à la chute du roi de France. Cependant, afin d'avoir une vision plus globale et par souci de cohérence, il nous arrivera de faire quelques incursions antérieures et postérieures à ces dates, notamment pour parler des précurseurs (Voir Part.1/II-III) de la sculpture de genre.

De manière à comprendre cette délimitation, il importe de souligner qu'en 1789, la

Manufacture de Sèvres est, depuis 1759, une institution royale. Louis XVI meurt en 1793, ainsi que beaucoup d'autres clients de la Manufacture. La fabrique doit alors rapidement s'adapter aux désirs du nouveau régime en place. Après l'extravagance du style rocaille, qui caractérise la production jusqu'à cette date, les formes et les sujets antiques, déjà en progression depuis les années 1760, s'affirment encore davantage. Loin du monde intimiste et familier de la scène de genre, le néoclassicisme et ses héros dominent la période suivante.

Quant au territoire géographique, il se limite majoritairement à la France, avec quelques considérations sur l'Allemagne et la manufacture de Meissen.

Ce mémoire est divisé en deux parties. Dans une première partie nous parlerons de l'instauration de la production de sculptures de genre à Vincennes, comme étant le fruit d'un long cheminement historique. Quant à notre deuxième partie, elle sera consacrée à la gestion de la production de statuettes de genre à Vincennes-Sèvres.

PARTIE 1 :

L'instauration de la production de sculptures de genre à Vincennes : le fruit d'un long cheminement historique

Dans cette première partie, nous voulons tout d'abord définir et éclaircir la notion de « sculpture de genre ». Nous étudierons ensuite les précurseurs de cette statuaire de genre en Europe ; que sont la manufacture de Meissen et les fabriques françaises de Saint-Cloud, Chantilly et Mennecy. Enfin, nous expliquerons en quoi la naissance de la Manufacture de Vincennes correspond à une réponse à la remise en question de l'hégémonie du luxe français par l'Allemagne.

I) Tentative de définition de la notion de « sculpture de genre »

Cette partie du mémoire a pour vocation de montrer l'origine picturale du thème de la scène de genre, en commençant par évoquer les origines de la peinture de genre et son introduction en France. Après qu'elle se soit implantée en France, il est également important de parler du poids qu'a exercé une institution française, celle de l'Académie royale de peinture et de

sculpture, sur les artistes et les sujets de leurs peintures. Enfin, il convient d'étudier la place et l'usage du terme de « sculpture de genre » dans la littérature scientifique.

1) Les origines de la peinture de genre et son introduction en France

De manière à conduire progressivement notre analyse vers ce que nous appellerons la « sculpture de genre », commençons par parler d'une histoire bien mieux connue et étudiée, celle de la peinture de genre, de sa naissance en Europe du Nord, à son arrivée en France.

Le thème de la scène de genre, comme on l'entend aujourd'hui, est né aux Pays-Bas au XVIIème siècle, grâce à l'implication d'artistes tels que Rembrandt (1606/1607-1669), Judith Jans Leyster (1609-1660), Gérard Ter Borch (1617-1681), Pieter de Hooch (1629-1684) ou encore Johannes Vermeer (1632-1675), pour ne citer qu'eux.

À l'origine, on désignait par « peinture de genre » toutes les peintures qui n'étaient pas d'histoire. Désormais, et depuis la fin du XVIIIème siècle, cette « […] notion […] désigne l'illustration de scènes de la vie quotidienne, dont les personnages sont des types humains anonymes. » (PAS (LE) DE SÉCHEVAL A.). Ces sujets mettent en valeur les actions, les activités des individus, plutôt que les individus eux-mêmes et l'on s'intéresse souvent à la vie et au travail des plus humbles ; il n'est pas question ici d'illustres personnages historiques, de héros ou même de dieux. On choisit « […] les hommes plutôt que les surhommes. » (TODOROV T., 2014). Le critique d'art Quatremère de Quincy (1755-1849) est le premier à distinguer les scènes de la vie domestique et bourgeoise des autres scènes dans ses *Considérations sur les arts du dessin en France* (1791). Notons que l'on qualifie indistinctement une scène quotidienne de « peinture de genre » ou de « scène de genre ».

Comme on peut l'imaginer, les artistes n'ont pas attendu le XVIIème siècle pour peindre le quotidien. Pourtant, précédemment, au Moyen-Âge ou à la Renaissance, le quotidien « […] [n'occupait] pas la même place, ni ne jouait le même rôle. » (TODOROV T., 2009), il avait très souvent une connotation religieuse et/ou symbolique. En effet, la peinture de genre est issue de l'art chrétien et de l'art de la cour, et resta longtemps attachée à une tradition de représentation allégorique et moralisatrice. Si l'on ne considère pas l'Antiquité, on peut dire que les scènes de la vie quotidienne n'acquirent pas en autonomie avant le XVIème siècle, date à partir de laquelle elles vont se développer inégalement en Europe. On peut citer le Nord, qui

s'intéresse principalement à l'univers des paysans, mais aussi l'Italie : Venise, Bologne, puis Rome avec le célèbre exemple du Caravage, qui répond au maniérisme. En France, les scènes de genre des frères Le Nain, Antoine, Louis et Mathieu connaissent aussi le succès. Mais contrairement aux Pays-Bas calvinistes, qui encouragent un mode de vie laïque dénué d'icônes, le monopole de l'Académie royale française privilégie toujours le genre historique, ce qui ralentit dans un premier temps la croissance de la scène de genre en France. Il est important de souligner que les principes défendus à l'Académie avaient presque force de loi.

Il intervient au XVIIème siècle, une évolution dans la considération portée au quotidien. Du statut d'accessoire, d'arrière-plan à une scène plus importante, il est désormais le centre de l'attention ; « […] ce qui était subordonné [devient] autonome. » (TODOROV T., 2009). Durant ce siècle, les peintres de genre flamands jouaient avec le caractère comique, satirique et caricatural qu'ils donnaient à leurs scènes quotidiennes. Mais « [à] partir de la fin du XVIIème siècle, la mise en scène traditionnellement comique d'une réalité considérée comme vulgaire tend désormais à se tourner vers le registre sérieux. » (LAURENCE M., 1999). Au milieu du siècle, les peintres italiens, français, hollandais et flamands se côtoient à Rome. Vers 1630, le Hollandais Pieter van Laer (1599-1642?) invente le genre pictural dit de la « bambochade », qui rencontre de nombreux adeptes. Ce sont des scènes champêtres populaires ou burlesques, de la vie rurale ou villageoise (marchés, fêtes, brigandage, beuveries etc).

C'est seulement au XVIIIème siècle que le genre prend véritablement de l'ampleur en France, avec le développement des classes moyennes de la société qui contribue à faire augmenter la demande. On compte, parmi les peintres de genre français, certainement les artistes les plus représentatifs du siècle des Lumières : Jean Siméon Chardin (1699-1779), Antoine Watteau (1684-1721), François Boucher (1703-1770), Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) ou encore Jean-Honoré Fragonard (1732-1806). François Boucher, notamment, a produit une quantité impressionnante de dessins et d'estampes au cours de sa carrière, sur des sujets de genre : l'enfance, la galanterie, la vie paysanne et le travail des femmes, au champ ou à domicile, et sur quelques soldats, militaires.

À la Révolution française, le système académique s'effondre et la peinture de genre avec lui. Il faut attendre le XIXème siècle pour qu'elle renaisse en France et obtienne une véritable reconnaissance.

On sait désormais que le thème de la scène de genre a donné de remarquables exemples de peintures françaises et a fasciné les peintres les plus influents et appréciés du XVIIIème siècle. Mais qu'en pensait l'Académie ?

2) La scène de genre à l'Académie, au sein de la hiérarchie des genres

L'Académie royale de peinture et de sculpture est une institution française, parisienne, créée en 1648 à l'initiative d'un groupe de peintres et de sculpteurs rassemblés par Charles Le Brun (1619-1690). Elle sera active jusqu'en 1793, date à laquelle elle fut dissoute.

a) Le rôle et le fonctionnement de l'Académie

Cette institution avait pour vocation la régulation et l'enseignement de la peinture et de la sculpture aux jeunes talents. Sa création devait permettre aux artistes de s'émanciper de l'organisation corporative en place et du système des maîtres, hérités du Moyen-Âge. Les artistes partageaient la volonté d'élever leur art et d'échapper au statut d'artisan.

Il est d'ailleurs intéressant de noter que de nombreux artisans de la Manufacture de Vincennes étaient issus de l'Académie de Saint-Luc (créée au XIVème siècle), qui abritait la communauté des maîtres peintres et sculpteurs de la ville de Paris et qui lança en 1649, un enseignement destiné à concurrencer l'Académie royale de peinture et de sculpture.

Pour être admis à l'Académie royale, les artistes devaient présenter une œuvre de leur choix. Ceux sélectionnés devenaient alors « agréés », et disposaient de trois ans pour présenter une autre œuvre dont le sujet leur était imposé, appelée « morceau de réception », afin d'être finalement reçus. Durant cette période, ils travaillaient sous les ordres d'un professeur et créaient en utilisant son nom. C'était au professeur de juger le morceau de réception de ses élèves, et donc de décider de leur passage au niveau supérieur. Une fois reçu, les académiciens pouvaient prétendre au poste de professeur-adjoint, puis à celui de professeur. Il est important de noter que le statut d'académicien reçu garantissait l'abondance de commandes royales, et donc de revenus. Par ailleurs, l'Académie disposait d'une hiérarchie des genres, dont la peinture d'histoire occupait le sommet. Pour les artistes, l'objectif était donc d'être reçus dans ce genre. Le peintre Jean-Jacques Bachelier (1724-1806), qui a longuement travaillé pour la Manufacture de Vincennes-Sèvres, fut à ce propos reçu dans deux genres différents, dont celui de la peinture d'histoire.

Ce fonctionnement a donné lieu à de nombreux abus de la part des enseignants, qui percevaient la réception de leurs élèves comme une menace. Non seulement ces derniers devaient créer en utilisant le nom de leur professeur, mais en plus leur réception signifiait l'arrivée d'un nouveau concurrent pour ledit professeur. Dès la seconde moitié du XVIIIème siècle, ce système est aussi critiqué et de plus en plus perçu comme un frein à la liberté et à la créativité des artistes à cause de sa hiérarchie des genres.

b) La hiérarchie des genres

On appelle « genre », une catégorie, un ensemble d'œuvres, qui ont en commun un même sujet. La hiérarchie des genres a été établie par André Félibien dans sa *Préface aux Conférences de l'Académie* en 1667 (FÉLIBIEN A., 1667).

Dans cette hiérarchie, on distingue plusieurs catégories, avec dans l'ordre : la peinture d'histoire (n°1), le portrait (n°2), le paysage (n°3) et enfin la nature morte (n°4). La peinture d'histoire était donc le genre le plus prestigieux et utilisait des thèmes de l'histoire chrétienne, antique ou encore mythologique. L'allégorie, c'est-à-dire l'incarnation d'(une) idée(s) par un ou plusieurs personnage(s) d'un tableau, comme les différentes vertus, correspondait au summum du genre historique. Tous les genres picturaux n'avaient pas la même valeur, et la représentation du vivant était supérieure à celle de l'inanimé. La valeur d'un tableau dépendait d'abord de son sujet, et la manière dont l'artiste le traitait restait secondaire. Cette hiérarchie représentait l'ordre divin qui régissait le monde, avec Dieu au sommet, puis dans l'ordre, les hommes, les animaux, les paysages, et les objets. En peignant l'homme, l'artiste se faisait l'imitateur de Dieu. En plus d'une technique certaine, et donc d'un travail de reproduction, le peintre « savant » devait parfaitement maîtriser la grande histoire. Notons d'ailleurs que les grands formats étaient très logiquement réservés aux thèmes les plus prestigieux.

Quant à la peinture de genre, elle était considérée comme un « genre mineur », souvent vulgaire, par comparaison à la peinture d'histoire. Elle n'était d'ailleurs même pas présente dans la hiérarchie originale présentée par Félibien. Ceci explique le fait que le premier peintre de genre n'ait été reçu à l'Académie qu'après la mort de Louis XIV (1715). Effectivement, c'est en 1717 que le graveur, dessinateur et miniaturiste Jean-Baptiste Massé (1687-1767) fut reçu à l'Académie avec une gravure d'Antoine Coypel (1661-1722) comme morceau de réception. Il devint alors officiellement le premier peintre de genre reconnu par l'Académie royale de

peinture et de sculpture. D'après les critères de la hiérarchie, le peintre de genre était celui « […] qui n'[était] capable d'exceller que dans un seul genre et ne possèd[ait] pas la capacité universelle souhaitée pour le peintre d'histoire. » (LAURENCE M., 1999).

Dans le domaine de la sculpture, il n'existe pas de hiérarchie des genres, ou en tous cas elle n'a jamais été formulée par l'Académie royale de peinture et de sculpture. Il semble tout de même que certains matériaux et sujets aient été plus prestigieux que d'autres, comme le marbre et le groupe équestre. « Quant à la petite sculpture, elle apparaît selon le cas comme un passe-temps, une source licite de profits ou comme un genre décidemment mineur, celui du bibelot. » (GABORIT J.-R.). Lorsque l'on compare les sculptures monumentales aux petites sculptures décoratives, on remarque que les premières sont souvent exposées dans l'espace public et les secondes dans la sphère privée, ce qui explique peut-être qu'un thème comme celui de la scène de genre ait été bien plus largement utilisé dans le domaine de la sculpture de cabinet.

3) Historiographie : la sculpture de genre dans les textes

Lors de notre travail de recherche, nous avons pu remarquer que le terme de « sculpture de genre » avait très rarement été employé dans la littérature scientifique. Si on le trouve quelquefois pour parler de l'art funéraire antique, son utilisation reste exceptionnelle lorsqu'il s'agit du XVIIIème siècle. Guilhem Scherf (SCHERF G., 2003), conservateur en chef au département des Sculptures du Louvre et spécialiste de la sculpture du XIXème siècle, semble avoir été le premier à se servir de ce terme pour l'époque moderne. Il a d'ailleurs consacré à ce thème particulier de la sculpture, une courte partie du catalogue d'exposition *L'esprit créateur de Pigalle à Canova : Terres cuites européennes*, *1740-1840* (SCHERF G., 2003). Il nous donne alors une définition de cette notion :

« L'appellation « **sculpture de genre** » dérive du terme plus connu et largement utilisé de « peinture de genre » […] La sculpture connut aussi, toutes proportions gardées, cet engouement pour la scène de genre. Il se manifesta surtout dans le domaine de la céramique. » (SCHERF G., 2003).

Cette appellation de « sculpture de genre » ou de « statuaire de genre » est ensuite reprise plusieurs fois par Jean-Gérald Castex dans le catalogue d'exposition de 2015 sur *La*

Manufacture des Lumières, *La sculpture à Sèvres de Louis XV à la Révolution* (Expo. Sèvres, 2015). Nous en avons sélectionné trois occurrences :

1) « […] la **sculpture de genre** […] cette dénomination, qui dérive de la traditionnelle hiérarchie faite à l'Académie pour désigner les productions picturales, permet de désigner les œuvres qui, en sculpture, représentèrent des sujets généralement réservés à la peinture, comme les pastorales et les scènes de genre. » (Expo. Sèvres, 2015)

2) « La réalisation d'une **statuaire de genre**, dont les sources d'inspiration sont à chercher dans le théâtre et dans la pastorale peinte, illustre à quel point l'influence de la peinture fut prégnante à la Manufacture de Sèvres jusqu'à l'arrivée de Boizot à la tête de l'atelier de sculpture de 1773. » (Expo. Sèvres, 2015)

3) « […] qui inventent ainsi la **statuaire de genre** : celle-ci fut conçue en empruntant les compositions à certaines œuvres picturales contemporaines, largement diffusées par l'estampe, en leur donnant forme et matière, non par la couleur, mais par l'ajout du volume. » (Expo. Sèvres, 2015)

Pour résumer, si les exemples en peinture foisonnent, la scène de genre est un thème qui a été rarement traité en sculpture. Elle est très peu fréquente dans la sculpture monumentale et s'est illustrée presque exclusivement dans le domaine de la « petite sculpture de cabinet » (Expo. Sèvres, 2015). Elle se popularise davantage dans les sculptures du XIXème siècle, comme par exemple en Italie. En effet, les frères Lorenzo (1812-1897) et Vincenzo (1820-1891) Vela ont apporté à l'Histoire de l'art quelques exemplaires d'envergure, enrichissant le répertoire de la sculpture de genre à grande échelle.

Comme peuvent en témoigner ces citations, la notion de scène de genre, et donc de sculpture de genre, est par essence liée à la peinture. Et par conséquent, nous verrons par la suite que les sculpteurs de Vincennes-Sèvres élaboraient leurs statuettes de genre d'après des dessins, des estampes, des gravures et des peintures (Voir Part.2/II-2).

Mais contrairement à ce que pourrait laisser supposer la deuxième citation, nous n'allons pas nous arrêter à la date de 1773 mais à celle de 1789, car nous verrons que, même si l'on illustra des sujets différents, aussi bien sur le plan thématique que stylistique, sous la direction de Louis-Simon Boizot, on n'abandonna pas encore le quotidien.

II) Meissen et les préludes de la sculpture de genre

1) La manufacture de Meissen, une longueur d'avance

La découverte du premier kaolin européen est à l'origine de la création de la manufacture royale de Meissen, première manufacture de porcelaine allemande. Elle est fondée dans la ville de Dresde en 1710.

Le kaolin est trouvé à Auë, actuelle Allemagne, de manière fortuite. On pensait d'abord que ce minéral pourrait remplacer la poudre d'amidon, assez coûteuse, qui servait à poudrer les perruques. Böttger, qui portait des perruques, décide d'en acheter et découvre le kaolin. Au courant de cette trouvaille et de son importance, l'Électeur de Saxe, Auguste II ou Frédéric-Auguste dit « Le Fort » (1670-1733), interdit immédiatement son exportation, en dehors de Saxe. Afin de découvrir la recette de ce que l'on appelait à l'époque « l'or blanc », l'Électeur va payer l'alchimiste Johann-Friedrich Böttger (1682-1719), le mathématicien et physicien Ehrenfried Walther von Tschirnhaus (1651-1708) et des métallurgistes des mines de Saxe, sachant manier les hautes températures (Musée Ariana, Genève). L'ouverture de cette nouvelle manufacture de Meissen fut bénéfique à l'économie du pays mais permit également à Auguste II, qui était un grand collectionneur, et qui disposait d'ailleurs d'un cabinet de porcelaine (Note 6), de diminuer ses coûts liés aux importantes importations de porcelaines chinoises et japonaises et de lui garantir prestige, postérité et puissance.

Pendant une première période, de 1710 à 1719, la fabrique allemande est gérée par Johann-Friedrich Böttger. À sa mort, il est remplacé par un dénommé Steinbrück dans un deuxième temps, entre 1719 et 1731. Pendant une courte période de transition, de 1731 à 1733, c'est Auguste II lui-même qui dirige l'entreprise, jusqu'à sa mort. Puis Auguste III, son successeur, charge son ministre de l'Intérieur, le comte Brühl, de cette mission. Cette troisième étape, qui dure jusqu'en 1763, est la plus intéressante dans le cadre de notre sujet d'étude. En effet, dès 1731, la manufacture emploie le sculpteur Johann-Joachim Kändler (1706-1775), qui quitte celle-ci vers 1765. Ce modeleur de porcelaine s'est rendu célèbre pour ses animaux polychromes (oiseaux, chiens etc.), ses petits personnages inspirés de la commedia dell'arte italienne, ses bergers galants, ses chasseurs ou encore ses singes musiciens. Beaucoup des sujets de cet artiste sont à rattacher à de la « sculpture de genre » ; nous en évoquerons quelques exemples par la suite. Déterminante sur le plan commercial et esthétique, la phase de 1731-1763 est de plus marquée par « l'expression plastique » (Musée des Arts Décoratifs,

Paris). Au XVIIIème siècle, la manufacture est ensuite reprise par Michel-Victor Acier (1736-1799), entre 1764 et 1774, un sculpteur français qui, durant ses études à l'École de l'Académie, fut patronné par Etienne-Maurice Falconet. Enfin, le dernier dirigeant du siècle fut le comte Camillo Marcolini (1739-1814), entre 1774 et 1814. Si, au cours de son histoire, la manufacture de Meissen rencontra des difficultés de production liées aux guerres, et notamment aux guerres napoléoniennes, elle resta toujours en activité jusqu'à aujourd'hui.

Du fait de son incroyable découverte du kaolin, Meissen créa directement de la porcelaine dure, ce qui lui évita les désagréments liés à l'utilisation de la porcelaine tendre. Sans contraintes techniques majeures elle put, bien avant les autres, se concentrer sur ses sujets.

2) Johann-Joachim Kändler et l'introduction du thème de la scène de genre en sculpture

a) Quelques sculptures de genre du modeleur

Les sujets sculptés relatifs à la scène de genre ont été popularisés par la manufacture de Meissen et plus précisément par le modeleur Johann Joachim Kändler (1706-1775), dès 1736 soient quatre années avant la création de la Manufacture française de Vincennes. Cette dernière n'est donc pas à l'origine de l'introduction de ces sujets sur le marché européen. Néanmoins, ils ne sont pas sortis de l'imaginaire du modeleur mais de celui de François Boucher et d'Antoine Watteau avant lui, dont l'artiste s'est inspiré pour créer ses figures.

On retrouve souvent chez Johann-Joachim Kändler, entre 1735 et 1745, plusieurs variantes d'un même sujet : différents cavaliers, couples d'amoureux, dames élégamment vêtues avec accessoires etc. Notons que « [les] plus belles statuettes créées par Johann-Joachim Kändler et Peter Reinicke dataient généralement des années 1740. » (WOLVESPERGES T., 2016).

En 1736, Johann Joachim Kändler imagine un couple appelé les *Amoureux à la cage*. Ces deux personnages s'enlacent et s'embrassent, et l'amoureux a la main gauche posée sur une cage

à oiseaux. Le motif de la cage est très présent au XVIIIème siècle, dans la peinture de genre, et par extension dans la sculpture de genre, à Meissen et à Vincennes-Sèvres.

*Figure 3 : **Le Baise-main**, Kändler J.-J. (Meissen), 1737, porcelaine dure polychrome, Musée du Louvre, Paris, Inv. OA6499. Crédit photographique : RMN*

Le groupe (Note 7) sculpté galant de Kändler, certainement le plus connu, est intitulé *Le Baise-main* (1737) (Fig.3), dont un exemplaire est conservé au musée du Louvre. Une jeune femme prenant le café est assise au centre de la composition, un carlin sur les genoux. Tournée vers la droite, en direction de l'enfant noir à son service, elle ne prête pas attention à l'homme qui baise sa main gauche. Il s'agit d'une sculpture particulièrement complexe pour les années 1730, du fait du nombre, déjà important, de ses personnages, de la précision des détails sculptés et peints, comme les motifs floraux de la robe, et de sa gamme étendue de couleurs. On peut aussi souligner le fait que cette sculpture est rehaussée d'or à plusieurs endroits : sur les boutons du costume du serviteur, ceux du collier du chien, sur l'habit du jeune galant, ou encore sur les rinceaux et les parties en relief de la chaise sur laquelle la demoiselle est assise.

*Figure 4 : **Le Clavecin** ou **L'Épinette**, Kändler J.-J. (Meissen), vers 1742, porcelaine dure polychrome, Musée du Louvre, Paris.*

Parmi ses couples galants, il créé aussi, en 1742, *Le Clavecin* (Fig.4), aussi connu sous le titre *L'Épinette*. Ce groupe sculpté représente une jeune fille, vêtue d'un costume moderne, au clavecin. Cette activité est interrompue par l'arrivée d'un homme qui l'enlace et la séduit. Malgré une prédominance du blanc : de la robe, du costume, des meubles etc, on remarque tout de même la présence de couleurs vives par touches, notamment sur les extrémités de la robe, les végétaux au sol et les rinceaux sculptés de l'ameublement.

Plus tardivement, il réalise des sujets plus diversifiés, comme la figure de L'Économe (Fig.5), vers 1756-1758, celle d'une ménagère en train d'écrire dans son livre de comptes et aussi, d'après Peter Reinicke (1715-1738), un couple de *Jardinier et Jardinière* vers 1760, ou *La Cueillette des cerises* en 1765. À cette époque, d'autres sculpteurs exercent évidemment à Meissen : Johann Friedrich Eberlein (1696-1749), Johann-Gottlieb Kirchner (1706-1768), ou Peter Reinicke (1715-1768), mais aucun ne semble s'être autant investi dans le domaine de la sculpture de genre que Johann Joachim Kändler.

*Figure 5 : **L'économe**, Kändler J.-J. (Meissen), vers 1756-1758, porcelaine dure polychrome, Musée Cognacq-Jay, Paris.*

b) La recomposition, le réagencement des figures de Kändler

On remarque que de nombreuses statuettes, de couples galants notamment, du modeleur Johann Joachim Kändler sont très proches stylistiquement. Une telle proximité des visages des personnages, des poses etc, s'explique en partie par le fait qu'il lui arrivait d'utiliser des moules en plâtre, faits au préalable, des diverses parties et de les ajuster pour de nouveaux groupes. Cette pratique de recomposition, de réagencement des figures pour créer une « nouvelle » sculpture n'était évidemment pas propre à la manufacture saxonne de Meissen. De nombreuses fabriques en ont fait de même. Nous émettrons trois hypothèses concernant l'utilisation de cette technique : premièrement, l'hypothèse économique ; on faisait alors l'économie de nouveaux moules ; deuxièmement, l'hypothèse du gain de temps, finalement liée à l'hypothèse économique. Les besoins commerciaux de renouvellement des sujets étaient tels que l'élaboration de nouveaux moules, dans un temps limité, n'était peut-être pas envisageable. Et enfin, l'hypothèse la moins probable est celle qui voudrait que d'anciens moules aient été utilisés pour créer de nouveaux groupes dans le but de conserver une parfaite unité stylistique.

Si l'utilisation de cette technique ne s'est pas limitée à la manufacture de Meissen, elle ne s'est pas non plus restreinte au XVIIIème siècle. En effet, des sculpteurs comme Auguste Rodin (1840-1917) ont pratiqué activement cet art du multiple, du fractionnement et de la combinaison de figures. Cependant, d'après nos recherches, nous ne pensons pas que cette

technique fut utilisée à la Manufacture de Vincennes-Sèvres, du moins pour la période qui nous intéresse.

III) Avant Vincennes, des sculptures de genre à Saint-Cloud, Chantilly et Mennecy

Après l'Allemagne et Meissen, nous allons désormais nous intéresser à la France.

Comme nous l'avions évoqué en avant-propos, à partir de la fin du XVIIème siècle, de nombreuses manufactures de porcelaine, d'abord tendre, vont se créer à deux pas de la ville de Paris ; en premier lieu à Saint-Cloud (dès 1664), à Chantilly (1725), à Mennecy (1735), à Sceaux (1735) puis à Vincennes (1740). L'engouement, la fascination mais aussi la peur d'être commercialement distancé par la concurrence, encouragèrent les faïenciers français, les rois et bientôt les princes à fonder ces fabriques et à s'y investir.

Si dans celles-ci, on essaya de reproduire, quasiment à l'identique, la vaisselle et la petite statuaire d'Extrême-Orient, cela n'empêcha pas l'introduction rapide de sujets inspirés d'Antoine Watteau ou de François Boucher, typiquement français. Dans cette partie III, nous avons choisi de parler de trois manufactures : celles de Saint-Cloud, de Chantilly et de Mennecy, trois sites précurseurs de cette sculpture de genre en France.

1) La manufacture de Saint-Cloud

a) Son histoire

Au moment de son ouverture, la manufacture de Saint-Cloud est la seule grande fabrique européenne de porcelaine ; Meissen, Chantilly et Vincennes n'existent pas encore. Comme beaucoup d'autres manufactures, celle de Saint-Cloud est originellement une faïencerie, qui imite les décors des faïences de Rouen. Mais, constatant un engouement nouveau pour la porcelaine, les faïenciers décident de diversifier leur production.

La manufacture est créée en 1664 mais ne commence à fabriquer de la porcelaine tendre qu'à partir de 1693, en partie grâce au faïencier Pierre Chicanneau, qui mène de multiples expérimentations afin de mettre au point une pâte tendre exploitable. Notons qu'elle reçoit

un privilège royal dès sa création, pour une durée de cinquante ans. Parallèlement à cette nouvelle production, la manufacture continue à fabriquer des pièces en faïence.

Elle est d'abord gérée par Claude Révérend, puis par son frère François Révérend à partir de 1666 et louée à Pierre Chicanneau entre 1674 et 1677, date du décès de ce dernier, dont la veuve se remarie en 1679 avec un certain Henri Trou, faïencier de la ville de Nevers, qui rachète l'affaire en 1683. L'entreprise familiale continue et, sous la direction d'Henri Trou, la manufacture est placée sous la protection du duc d'Orléans. À la mort du faïencier nivernais, la fabrique est reprise par la veuve et ses fils, puis par l'un des petits-fils, Henri François Trou jusqu'à l'année 1766, date de la perte du privilège royal.

À la suite de cet événement, l'affaire fait faillite et n'a donc jamais réalisé d'éléments en porcelaine dure.

Aujourd'hui, on peut toujours admirer les porcelaines de Saint-Cloud au musée des Arts Décoratifs de la ville de Paris, qui dispose d'une importante collection, environ 400, objets en porcelaine tendre.

b) Son style, ses sculptures de genre

Elle s'inspire majoritairement des porcelaines importées d'Extrême-Orient, et plus particulièrement de Chine, avant de mettre au point son propre langage. Elle réalise ces pièces traditionnelles en bleu et blanc, typiques de la Chine. Mais nous n'allons pas ici développer les nombreuses inventions et libertés prises par les artisans de cette fabrique concernant les objets utilitaires, mais davantage nous pencher sur la petite statuaire décorative.

On commence à produire de la sculpture assez tardivement, après les années 1700. Même s'il existe quelques éléments intéressants à analyser, la sculpture à Saint-Cloud n'occupa jamais une place de premier ordre au sein de la production globale des faïences et des porcelaines tendres. Les sculptures s'inspirent essentiellement des magots (Voir plus bas) de Chine, des gravures de François Boucher et de sujets européens, qui se développent dans les années 1730. Nous avons sélectionné trois sculptures de Saint-Cloud qu'on peut rattacher à la sculpture de genre. Elles sont toutes conservées au musée de Sèvres.

b.1) *Le Chinois* (Fig.6)

La première statuette représente un Chinois émaillé et coloré en jaune, orange, vert, marron, gris, bleu, avec quelques touches de noir. Assis, la main droite posée sur un pichet décoré, il a la main gauche tendue et appuyée sur un tronc d'arbre. Il porte un chapeau pointu, la moustache et la barbe ainsi qu'une longue tunique et une sorte de jupe qui retombe sur le sol, et recouvre presque intégralement les pieds du personnage. Cette œuvre est datée entre 1720 et 1740.

*Figure 6 : **Le Chinois** (Manufacture de Saint-Cloud), 1720-1740, porcelaine tendre, Cité de la céramique, Sèvres. Crédit photographique : RMN*

Étant donné son sujet, le site de la Réunion des Musées Nationaux (RMN) a relié cette œuvre, dans les mots clés, à d'autres magots en céramique.

On utilise, en Histoire de l'art, le terme de « magot » pour désigner un personnage souvent bien en chair, venu d'une terre lointaine et exotique pour les Européens, comme la Chine ou le Japon, représenté riant ou à l'inverse grimaçant, le ventre dégoulinant et assis en tailleur. La tête est disproportionnée et une certaine paresse, mollesse se dégage de ce personnage à l'allure grotesque. Les magots sont inspirés du dieu chinois du contentement, Poussah ou Poutaï. Ils existent à la fois dans le domaine des arts graphiques et dans celui de la sculpture, réalisés en porcelaine, en faïence, en bronze, en bois ou encore en ivoire.

Contrairement à d'autres sculptures de Saint-Cloud, celle que nous avons sélectionnée ne correspond pas à cette description et n'a rien d'un magot. Le seul point commun que nous puissions établir concerne l'origine du personnage : il s'agit effectivement d'une figure asiatique. Le fait qu'il soit tourné vers la gauche, la main tendue, nous pousse à croire que cette sculpture devait avoir un pendant (Note 8) qui répondait à ce geste. Malheureusement, nous ne disposons que de très peu d'informations sur cette œuvre, qui n'est désignée, sur la base Micromusée, que sous l'appellation de *Chinois*.

Le modelé de cette sculpture est précis et détaillé, tout comme le décor en bouquets de fleurs et les oiseaux qui ornent le pichet ainsi que la partie inférieure du vêtement. L'attitude de la figure, combinée à la facture de l'objet, nous poussent à rattacher cette œuvre à la sculpture de genre ; il s'agirait éventuellement d'une scène domestique. On ne connaît pas la source d'inspiration de cette sculpture, qui pourrait hypothétiquement être une réalisation de

François Boucher, comme l'a été une autre statuette de Saint-Cloud représentant un *Danseur chinois*.

Figure 7 ***: Cinq personnages en train de discuter*** *(Manufacture de Saint-Cloud), entre 1745 et 1750, porcelaine tendre polychrome, Cité de la céramique, Sèvres. Crédit photographique : RMN*

b.2*) Cinq personnages en train de discuter* (Fig.7)
La deuxième sculpture s'intitule *Cinq personnages en train de discuter*, datée entre 1745 et 1750. Elle paraît assez ambitieuse pour l'époque : deux femmes et trois hommes occupent l'espace et les personnages sont organisés sur un élément en élévation, une sorte de rocher, une grotte avec un tronc d'arbre à l'arrière et de nombreux végétaux, notamment des fleurs. La polychromie de cet objet nous renseigne sur la nature des éléments : du vert/marron pour le sol, du jaune/ocre pour les fleurs et du brun pour le tronc d'arbre. Dans la partie inférieure de la composition, un homme assis à côté d'une femme la regarde et l'écoute attentivement tandis que le second, au sommet, cueille un fruit ou une fleur qu'il tend à sa dulcinée, qui l'observe de plus bas. Le cinquième et dernier personnage, un genou à terre, tourne le dos aux autres et ramasse quelque chose au sol, peut-être une fleur, une racine ou même un animal, éventuellement un lapin. Scène de séduction, cette sculpture n'est pas sans nous rappeler le genre des fêtes galantes d'Antoine Watteau, dont nous parlerons plus loin (Voir Part.2/IV-1).

Contrairement à la sculpture que nous avons décrite précédemment, le modelé de celle-ci semble assez grossier mais les décors peints sont précis et détaillés. On retrouve les bouquets de fleurs sur la partie inférieure des robes des jeunes filles et leurs colliers sont matérialisés par de petits points tracés à la main. L'artisan a utilisé sensiblement les mêmes couleurs que celles du *Chinois* : plusieurs nuances de vert, du marron, du jaune, du bleu, mais aussi du noir pour les chaussures et les petits détails comme les yeux, les cheveux etc. Nous pensons que ces deux sculptures ont été décorées grâce à la technique du grand feu. En effet, pour les objets utilitaires comme pour les sculptures, l'imitation des pièces du Japon, de leurs formes mais aussi de leurs décors, et par conséquent des techniques de décoration, poussa les ouvriers à utiliser le « grand feu ». Cette technique consistait à orner les porcelaines encore crues, et non à l'état de biscuit. Mais elle présentait l'inconvénient de réduire drastiquement la palette chromatique, la limitant au bleu de cobalt, au jaune d'antimoine, au vert de cuivre,

au brun/violet de manganèse et au rouge de fer, les autres couleurs n'étant pas compatibles avec les températures élevées de cuisson du grand feu, comprises entre 800 et 1400°C. Ce style, aux couleurs particulières, facilement reconnaissable, prend le nom de style « kakiemon », ainsi nommé d'après le potier japonais Sakaida Kakiemon, qui vécut dans la seconde moitié du XVIIème siècle. On retrouve ce style aussi bien à Chantilly qu'à Meissen. Dès 1745-1750, on pratique ensuite le décor à « petit feu », correspondant à une cuisson comprise entre 120 et 800°C, ce qui permet davantage de possibilités chromatiques.

b.3) *La Laitière* (Fig.8)

Notre troisième statuette, nommée *La Laitière*, est datée entre 1720 et 1740, contrairement aux deux autres, celle-ci est émaillée mais totalement dénuée de polychromie, à la manière des Blancs de Chine. Cependant, il ne s'agit pas d'un sujet chinois mais bien de la représentation d'un sujet français, puisqu'on sait que le sculpteur s'est inspiré d'une sanguine d'Antoine Watteau, *La Servante agenouillée* (1715-1716).

*Figure 8 : **La Laitière** (Manufacture de Saint-Cloud), 1720-1740, porcelaine tendre émaillée, Cité de la céramique, Sèvres. Crédit photographique : RMN*

Une jeune femme assise sur un tertre, avec un seau à lait entre les cuisses, regarde devant elle, en direction du spectateur et sourit. Les manches retroussées, elle tient une mesure de sa main droite et le seau avec l'autre main. Ses cheveux tressés et coiffés encadrent son visage. Enfin, elle porte une longue robe, assez décolletée qui retombe en plis sur le sol. Le modelé de cette statuette paraît précis et travaillé, surtout le drapé de son vêtement. Le niveau de détail suffisamment élevé permet de se passer de polychromie, sans que cela nuise à la compréhension du sujet. Cette sculpture assez réaliste, respecte bien les nouveaux codes de la scène de genre, venus des Pays-Bas. Bien qu'il s'agisse d'un personnage du peuple, cette figure n'a rien de grotesque.

2) La manufacture de Chantilly

a) Son histoire

Cette manufacture a joué un rôle très important dans la naissance de la Manufacture de Vincennes. En effet, les premiers ouvriers et artistes de Vincennes sont, pour la plupart, venus de Chantilly. Dans les premières années, les productions de Vincennes partageaient alors des similitudes techniques mais aussi stylistiques avec celles de Chantilly.

La manufacture de Chantilly, créée après celles de Saint-Cloud (1664) et de Paris (vers 1700), est la troisième fabrique de porcelaine tendre fondée en France, en 1725. Elle voit le jour grâce au prince Louis IV Henri de Bourbon-Condé (1692-1740), qui possédait un domaine à Chantilly. Et c'est un chimiste, céramiste du nom de Cicaire Cirou (1700-1755), venu de Saint-Cloud en 1730, qui met au point la pâte de porcelaine des premiers temps. Il a travaillé à Saint-Cloud de 1722 à 1728. En 1735, soit dix années après sa création, la manufacture de Chantilly obtient un privilège royal, qui l'autorise à fabriquer et qui protège sa technique, pour une durée de vingt ans. Entre 1730 et 1738, les porcelaines de Cicaire Cirou ont toujours une teinte grisâtre/jaunâtre, et l'on recouvre les objets d'une glaçure stannifère, composée d'étain pour la blancheur, et opaque, de manière à camoufler au mieux ce défaut. Claude Humbert Gérin, un artisan de Chantilly, parvient à rendre la porcelaine plus blanche que celle de son prédécesseur, en additionnant à la pâte un sel minéral, l'alun, calciné et mélangé à la *fritte* (Voir note 4).

L'année de la mort de Louis IV, 1740, coïncide avec celle de création de la Manufacture de Vincennes et marque le début des difficultés pour Chantilly, d'autant que beaucoup d'ouvriers vont partir pour cette nouvelle Manufacture. Parmi eux, on compte : Claude Humbert Gérin, les frères Dubois ou encore Louis François Gravant. La clientèle de Chantilly diminue et le privilège royal accordé à Vincennes gêne la production, entre autres, en interdisant l'utilisation de l'or. Entre le départ de Cicaire Cirou et l'année 1791, la manufacture change de direction à de nombreuses reprises avant d'être rachetée par l'anglais Christophe Potter, en 1792. Il met fin à la production de porcelaine qu'il remplace par de la faïence fine. Mais cette reconversion ne suffit pas à sauver l'affaire qui ferme définitivement ses portes au début du XIXème siècle.

b) Son style, ses sculptures de genre

Comme toutes les autres manufactures françaises de l'époque, celle de Chantilly ne dérogea pas à la règle et s'inspira de modèles orientaux, majoritairement venus du Japon, et directement tirés de la collection personnelle du prince de Condé. Cette mode dura une quinzaine d'années, entre 1730 et 1745, date à partir de laquelle l'influence européenne commença à se faire ressentir. De la même manière qu'à Saint-Cloud, la sculpture en porcelaine occupa une place plutôt marginale à Chantilly. Elle produisit tout de même quelques magots, pagodes et sujets orientaux, beaucoup d'animaux : des biches, des cerfs, des chevaux, et de rares sculptures de genre, comme celles intitulées *Hotteur*, *Hotteuse* (Fig.9).

Figure 9 : ***Hotteur, Hotteuse*** (Manufacture de Chantilly), vers 1740-1745, porcelaine tendre émaillée, Cité de la céramique, Sèvres. Crédit photographique : RMN

Le hotteur, ou porteur de hotte, désigne un vendangeur bien mieux rémunéré que ses collègues chargés de la coupe des raisins. Ces deux sculptures témoignent de cette activité laborieuse. Elles sont recouvertes d'un émail (Note 9) stannifère, caractéristique des débuts de la production à Chantilly. La statuette féminine, date d'avant 1741. Quant à la statuette masculine, elle est datée entre 1740 et 1745. D'après Antoinette Faÿ-Hallé, le « modelé [de ces sculptures] est sommaire », et les personnages ne « sont dotés d'aucune expression particulière » (HALLÉ A., 2002). On décèle encore une influence extrême-orientale dans la figure de l'homme, qui s'apparente à un turc, alors que la femme paraît européenne. Ces sculptures émaillées et blanches nous rappellent évidemment les Blancs de Chine. Enfin, il s'agit de sculptures porteuses « utilitaires », à fonction de vases ; elles portent des fleurs en bronze-doré. Le musée de Sèvres les a acquises en 1991.

3) La manufacture de Mennecy

a) Son histoire

Aujourd'hui encore, on ne sait pas exactement en quelle année la manufacture de porcelaine tendre de Mennecy-Villeroy fut créée ; mais si l'on examine les pièces, les dates de 1735, 1736, semblent assez probables. Le faïencier parisien François Barbin (vers 1690-1765) en est l'initiateur, et cette fabrique est protégée par Louis-François de Neuville (1695-1766), duc de Villeroy. Jusqu'en 1748, les ateliers se trouvent dans les dépendances du château de Villeroy. Avant ceux-ci, François Barbin possédait déjà, dès 1720, un local à Paris, une sorte « […] [d']atelier de décoration et de magasin […] » (FAŸ-HALLÉ A., LAHAUSSOIS C., 2011). Cependant, le privilège royal de 1745 accordé à la Manufacture de Vincennes lui interdit formellement de produire de la porcelaine à Paris. Notons qu'en cas de non-respect du privilège, les artisans s'exposaient à de très lourdes conséquences, notamment à la destruction de leurs fours et à la confiscation du produit de leur travail par les autorités royales. Nombre de textes des XVIIIème et XIXème siècles relatent les malheureuses histoires de faïenciers-porcelainiers, qui ont tout de même décidé de tenter leur chance, et qui ont tout perdu. Ne souhaitant pas tenter le diable, François Barbin conserve alors uniquement la partie boutique du premier atelier, dans laquelle Marie-Marguerite Bertrand, la femme du faïencier, vend les productions de son mari. Il quitte aussi ceux du château, au sud de Paris, pour le bourg de Mennecy. Les plus belles années de cette entreprise familiale s'étendent de 1750 à 1755. D'ailleurs, en 1752, la fabrique s'associe avec un certain Louis Evrard, un marchand parisien qui contribue largement à son succès. Malheureusement, il décède en l'an 1756 ; Louis Evrard et ses contacts s'envolent, ce qui fragilise grandement l'affaire.

François Barbin et son fils, qui travaillaient côte à côte, meurent en 1765. À la suite de cette tragédie, la veuve de François Barbin décide de louer la manufacture à Symphorien Jacques et Joseph Jullien, déjà en charge de celle de Sceaux depuis deux ans. Il semble qu'ils laissèrent mourir la fabrique, ne produisant plus, jusqu'à l'arrêt officiel en 1773-1775.

b) Son style, ses sculptures de genre

Pour ce qui est des sculptures, de la même manière qu'à Chantilly, on s'inspire du Japon et on imite le style kakiemon ; on utilise aussi régulièrement un émail stannifère, au moins jusqu'en

1750. On trouve à la fois des statuettes polychromes émaillées et d'autres influencées par la mode des Blancs de Chine, seulement émaillées. Pour l'époque et étant donné les contraintes techniques, les sculptures de Mennecy-Villeroy sont exceptionnelles, notamment ses animaux. On y trouve toutes sortes de sujets : des magots, des scènes mythologiques et des scènes de genre, surtout des scènes galantes, des marchand(e)s, des scènes de la vie rurale. La citation suivante en témoigne : « Les personnages de la vie quotidienne sont bien représentés dans le répertoire de Mennecy. Ils sont peut-être les plus nombreux et certainement les plus variés. » (DAWSON A., 2002).

Si nous avons pu lire que cette manufacture créa des sculptures de genre avant celle de Vincennes (Expo. Sèvres, 2015), la recherche de sculptures datées avant les années 1740, s'est avérée particulièrement difficile. En effet, on en trouve beaucoup plus à partir des années 1760 : des personnages de la commedia dell'arte, des chanteurs, des musiciens. Durant la première période de Mennecy, on créa principalement des grotesques, des personnages chinois et persans. Sur MicroMusée, beaucoup ne sont pas datées avec précision. Le Metropolitan Museum of Art de New-York possède une belle collection de sculptures de genre de Mennecy, notamment une *Paysanne avec enfant* (vers 1750-1760), un *Vendeur de rue* (vers 1750-1760) blanc et émaillé, ou un groupe de *Quatre musiciens* (vers 1765-1770).

Finalement, on peut dire que nombre de manufactures françaises, et plus largement européennes, produisaient des statuettes de genre aux thèmes identiques et principalement inspirés des productions d'Antoine Watteau, de François Boucher ou d'Edme Bouchardon ; des couples d'amoureux, de jeunes enfants, des *Cris de Paris* etc.

IV) À l'origine de la création de Vincennes, la remise en question de l'hégémonie française dans le domaine du luxe.

À l'époque d'Auguste III, Électeur de Saxe entre 1733 et 1763, la manufacture saxonne de Meissen est à son apogée et ses productions inondent l'Europe. Comme nous avons pu rapidement l'évoquer dans une partie précédente (Voir avant-propos), des porcelaines orientales, majoritairement chinoises mais aussi japonaises, ont été massivement importées en Europe dès la fin du XVIIème siècle et surtout au XVIIIème siècle. De plus, avec la création de la manufacture royale saxonne de Meissen en 1710, la France a dû rapidement trouver une

solution afin d'empêcher la fuite de son capital à l'étranger et de maintenir sa notoriété artistique. C'est dans le but de rivaliser avec cette concurrence, principalement allemande mais aussi chinoise et japonaise, que la Manufacture française de Vincennes est créée en 1740.

C'est le mariage de la fille d'Auguste III, Marie-Josèphe (1731-1767), avec l'unique fils de Louis XV, au commencement de l'année 1747, marque le début des rivalités entre Dresde et Versailles. À l'occasion de cet événement, les deux cours royales vont respectivement s'envoyer des cadeaux diplomatiques, dont des porcelaines ; « […] cette rivalité n'était pas uniquement commerciale mais également politique et s'exprimait entre autres par l'échange de cadeaux royaux. » (WEBER J., 2007). C'est la manufacture de Meissen, qui, par le biais des cadeaux diplomatiques, introduisit à Paris la mode des « figures décoratives pour les services à dessert » (WEBER J., 2007) et influença, dans un même temps, les premières productions de Vincennes. L'arrivée de ces porcelaines de Saxe en France dut piquer l'égo du roi Louis XV, et le pousser à encourager les progrès de la Manufacture de porcelaine de Vincennes.

1) L'histoire de la Manufacture

Deux frères sont à l'origine de cette Manufacture, les Dubois, le sculpteur Gilles Dubois et le tourneur Robert Dubois. Il s'agit d'abord davantage d'un atelier expérimental, que d'une Manufacture.

Les Dubois avaient tous deux antérieurement travaillé pour la manufacture de Saint-Cloud, puis pour celle de Chantilly. Ils sont aussi aidés par Claude-Humbert Gérin (1705-1750), également venu de Chantilly. Cette jeune société vincennoise est financièrement soutenue par le contrôleur général Jean Orry de Vignory (1689-1747), et son demi-frère Orry de Fulvy (1703-1751), conseiller d'État et intendant des finances, remplacé par Jean-Baptiste de Machault d'Arnouville (1701-1794) après 1751. Cependant, malgré un gros investissement financier, le succès des frères Dubois n'est pas au rendez-vous et ils sont rapidement renvoyés des ateliers.

Dès 1741, François Gravant (vers 1715-1778), lui-même issu de la manufacture de Chantilly, prend la suite des travaux et fait venir des ouvriers de Chantilly à Vincennes. Les débuts de la Manufacture sont très difficiles au niveau technique – *pâte pas assez blanche, gamme*

chromatique limitée – et particulièrement coûteux ; les actionnaires doivent sans cesse rajouter des fonds.

Une société est constituée en 1745, avec Charles Adam pour administrateur, et la Manufacture reçoit un privilège royal, accordé par le conseil d'État, pour la fabrication « […] en France des porcelaines de même qualité que celles qui se font en Saxe, pour dispenser les consommateurs de ce royaume de faire passer leurs fonds dans les pays étrangers pour se procurer cette espèce de curiosité » (extrait du privilège accordé le 24 juillet 1745). Deux années plus tard, en 1747, elle reçoit également le privilège royal exclusif de la fabrication de porcelaine en France. Plusieurs privilèges royaux sont accordés à la Manufacture, dont l'un était supposé lui réserver la production de sculptures, mais ils ne furent jamais totalement respectés. En 1753, la compagnie de Charles Adam est remplacée par celle d'Eloy Brichard.

Le roi Louis XV porte beaucoup d'intérêt à la Manufacture et trouve le château de Vincennes assez mal adapté à ce nouvel usage. Madame de Pompadour, alors favorite du roi Louis XV, cède alors un terrain qu'elle possède à Sèvres à côté de sa résidence de Bellevue. Les travaux commencent en 1753, et le déménagement a lieu en 1756. Et en 1759, le roi de France rachète la totalité des actions de la Manufacture qui devient Manufacture « Royale ».

La Manufacture de Sèvres, désormais passée dans le domaine public, est toujours en activité aujourd'hui et fournit les plus grandes institutions françaises, comme le palais de l'Élysée, les ambassades etc.

2) Les artistes, les sculpteurs, le style

Parlons désormais des artistes qui se sont succédé à la tête de l'atelier de sculpture de Vincennes-Sèvres, jusqu'à la Révolution. Pendant les premiers temps de Vincennes, c'est l'orfèvre et bronzier Jean Claude Thomas Ciambellano dit Duplessis père (1690-1774) qui dirige, entre-autres, l'atelier de sculpture. En 1751, beaucoup de sculpteurs de la première génération sont renvoyés, et c'est le peintre Jean-Jacques Bachelier, actif entre 1751 et 1793, qui est chargé de la décoration, et peut-être accessoirement de la sculpture. Il prend deux grandes décisions aux alentours de 1752, l'adoption du biscuit (Note 10) et la simplification des formes des modèles sculptés, pour rendre plus aisée leur reproduction. Jusqu'en 1752, les sculptures de Vincennes imitent majoritairement les Blancs de Chine et on produit de petits sujets, des animaux, des personnages. En ce qui concerne l'imitation des sculptures de Meissen à Vincennes, le seul point commun que l'on puisse souligner entre les œuvres reste

l'émaillage. Comme en Saxe dans les années 1740, les sculptures de Vincennes étaient émaillées, mais disposaient déjà de leur propre langage (PRÉAUD T., 1977). Après 1752, on se lance dans la création de sujets plus ambitieux. La Manufacture de Vincennes change foncièrement de politique, elle ne veut plus reproduire ni égaler mais dépasser ses concurrents français, notamment Chantilly, et étrangers. Etienne-Maurice Falconet prend la tête de l'atelier de sculpture de Sèvres à partir de 1757, avant de partir pour la Russie en 1766. Durant ces années, il réalise des modèles et surveille leur exécution. La période de transition de 1766-1773 est assurée par Jean-Jacques Bachelier.

Grâce à la découverte du kaolin français en 1769, on commence à produire des sculptures en porcelaine dure de manière régulière dès 1772. Cette date coïncide avec l'arrivée de Louis-Simon Boizot à la tête de l'atelier de sculpture. Il occupe cette position entre 1773 et 1799, et reste attaché à la Manufacture jusqu'en 1809.

Stylistiquement, on commence à ressentir les prémices du style néo-classique sous Falconet, vers 1762. Il s'affirmera petit à petit jusqu'à dominer sous la direction de Boizot. L'adoption de cette nouvelle pâte fait évoluer la production, et on fabrique alors des sculptures bien plus grandes qu'auparavant. Tous ces chefs d'atelier ont participé à la création de sculptures de genre. Dans cette tâche, des sculpteurs comme Blondeau, Defernex, Suzanne ou La Rue, employés par la Manufacture les ont assistés. Nous n'avons pas encore parlé de l'importante contribution de François Boucher dans ce domaine, sur laquelle nous reviendrons dans une autre partie (Voir Part.2/II).

3) La défaveur de Meissen à Paris

À partir de 1750-1754, le goût pour les porcelaines de Chine et de Meissen s'effondre à Paris, peut-être en partie à cause du désintérêt grandissant de Madame de Pompadour pour elles. De plus, le goût « à la grecque » se développe à partir du milieu des années 1750. L'Allemagne, fragilisée par la Guerre de Sept Ans, produit alors des pièces de moindre qualité. De son côté, la Manufacture de Vincennes progresse rapidement, aussi bien en qualité que dans la création de formes nouvelles. Sur le marché de l'art français, la Manufacture de Vincennes fait réellement du tort à Meissen, avec une production plus originale, plus délicate, et l'invention du biscuit joue largement en sa faveur. De plus en plus, on préfère acheter français, car on assiste à la naissance d'un certain « chauvinisme », ce à quoi s'ajoute l'attrait de la nouveauté.

Les ventes de pièces chinoises connaîtront une baisse d'intérêt moins vertigineuse que celles de Meissen.

Pour résumer, si l'ambition initiale de la Manufacture était d'imiter les productions de Meissen, elle atteint rapidement cet objectif, le dépasse dès 1752, et s'émancipe de tout ce que connaît déjà l'Europe au milieu du XVIIIème siècle. Notons que Bachelier, Falconet et Boizot sont tous passés par l'Académie royale de peinture et de sculpture ; même dans le domaine moins prestigieux des arts décoratifs, on exige le meilleur.

PARTIE 2 :

La gestion de la production de statuettes de genre à Vincennes-Sèvres

I) L'influence des clients de Vincennes-Sèvres sur l'essor de la Manufacture

Les questions que nous avons pu nous poser ici concernent les acteurs de la fabrication, les acheteurs et les usages des sculptures, par exemple comme cadeaux diplomatiques.

Il est primordial de souligner que cette partie est bien plus généraliste que les autres parties de notre mémoire. En effet, les documents d'archives sont trop imprécis lorsque l'on veut étudier avec précision l'influence de personnages, tels Madame de Pompadour ou Lazare Duvaux, sur la production de Vincennes-Sèvres, les clients et la nature de leurs achats ou encore la fonction et l'exposition des sculptures. La comptabilité des premiers temps laisse à désirer et l'on ne dispose pas de comptes détaillés des pièces produites. S'il est assez facile, dans ces documents de différencier les objets utilitaires des objets purement décoratifs, telles les statuettes, il est impossible d'isoler un thème sculpté aussi précis que celui de la scène de genre. Néanmoins, l'évocation de ces divers éléments, même imprécis, est indispensable pour répondre au mieux à notre problématique. Plus concrètement, nous nous sommes demandé si Madame de Pompadour et Lazare Duvaux avaient influencé la production de sculptures de genre, comme en suggérant des thèmes ou des dessins de Boucher. Aussi, qui étaient les

acheteurs de sculptures de genre, et comment exposaient-ils ces statuettes. Enfin, s'il existait une correspondance entre sujet/thème sculpté et espace d'exposition.

1) L'implication des favorites du roi Louis XV

Les maîtresses du roi Louis XV, Madame de Pompadour (1721-1764) puis Madame du Barry (1743-1793), ont joué un rôle important dans la création artistique, l'achat et la diffusion des pièces en porcelaine de la Manufacture de Vincennes-Sèvres. Même si l'on sait que Madame de Pompadour et Madame du Barry influencèrent certaines œuvres de Vincennes-Sèvres, nous n'avons malheureusement pas pu trouver d'exemple concret dans le cadre de notre sujet d'étude. Si le goût de Madame de Pompadour pour François Boucher était grand, celle-ci ne fut « […] pas à l'origine de ces [*Enfants Boucher*] pour Vincennes […] » (JOULIE F., 2004).

Madame de Pompadour faisait immensément d'achats pour elle mais aussi pour offrir, et s'approvisionnait régulièrement chez les marchands merciers de la capitale (WOLVESPERGES T., 2016). « Une femme à la mode [telle Madame de Pompadour] n'aurait pas mérité sa réputation, soutenu ses prétentions au luxe et au goût, si elle n'eût reçu régulièrement le matin les visites du marchand renommé, fréquenté et couru les magasins du Paris élégant et enrichi sa collection de porcelaines anciennes. » (BOURGEOIS É., 1909).

On sait que la marquise ne privilégia jamais l'achat de sculptures de genre mais collectionna tous les sujets sculptés. Elle ne favorisa pas non plus une technique plutôt qu'une autre, puisqu'elle collectionnait de la porcelaine polychrome émaillée, blanche émaillée et du biscuit. La marquise se procurait aussi bien des pièces françaises qu'étrangères.

La comtesse du Barry, après Madame de Pompadour, en fit de même.

Malheureusement pour nous, la plupart de ces collections furent éparpillées, perdues, volées ou même vendues durant la Révolution française de 1789. Beaucoup de pièces partirent pour l'Angleterre, particulièrement friande de porcelaines françaises.

Parmi les amateurs et acheteurs des pièces de Vincennes-Sèvres, on trouvait également la famille royale de France, des souverains, des seigneurs, des comtes, des abbés mais aussi de nombreux artistes, ornemanistes de la Manufacture tels Jean-Jacques Bachelier, Jean-Claude Duplessis, Charles Nicolas Dodin, et aussi beaucoup d'étrangers anglais, dont les noms retenus sont rares. Madame de Pompadour et Madame du Barry n'étaient pas les seules à offrir des

porcelaines ; le roi Louis XV lui-même envoyait des cadeaux diplomatiques aux souverains étrangers jusqu'en Chine et notamment au Danemark, en Italie, en Autriche, en Prusse et au Maroc. Cette tradition s'est d'ailleurs perpétuée sous Louis XVI.

2) La circulation des sujets : la gravure, les cadeaux diplomatiques

Cette vogue pour les scènes de genre, les scènes galantes, s'est non seulement répandue par le biais des gravures françaises et étrangères mais aussi directement par celui des sculptures de Vincennes-Sèvres, qui étaient régulièrement offertes par Louis XV et ses favorites aux personnalités françaises et étrangères, et souvent copiées dès leur arrivée. On pense par exemple au biscuit de *La Famille* (Fig.10) exécuté à la manufacture de Locré, en France, qui partage des points communs avec le groupe de *La Nourrice* (1774-1799) (Cat.25) de Sèvres. Les cadeaux diplomatiques vont donc contribuer à la circulation des pièces, aussi bien en France qu'à l'étranger. La maîtrise technique, mais surtout la finesse et la délicatesse des pièces de Vincennes-Sèvres va inspirer le monde entier.

*Figure 10 : **La Famille** (Manufacture de Locré), vers 1785, biscuit de porcelaine dure, Cité de la céramique, Sèvres. Crédit photographique : RMN*

Parmi les graveurs étrangers de ces thèmes, d'après Watteau ou Boucher, on trouve un bavarois dénommé Johann Essaias Nilson (1721-1788), de la manufacture allemande d'Augsbourg. On sait qu'il inventa d'autres scènes, toujours basées sur un univers fantaisiste et galant. Le travail de ce graveur est principalement exploité en Allemagne et aux Pays-Bas. Dans le même domaine, on pourrait également citer le Vénitien Jacopo Amigoni (1682-1752). Tous les arts décoratifs sont touchés et vont puiser dans ce répertoire de formes et de sujets, d'après Watteau puis Boucher, avec l'introduction d'un cadre davantage intimiste : des femmes à plusieurs instants de la journée, des scènes amoureuses et des bergères, bergers, insouciants et éloignés des difficultés, de la pénibilité de leur travail.

3) La place des marchands merciers dans l'acquisition des pièces

Pour procéder à l'achat de ces pièces, on pouvait se rendre directement à la Manufacture. Une vente annuelle était aussi organisée au palais de Versailles durant le mois de décembre. Elle permettait d'exposer, de faire découvrir les nouvelles créations de la Manufacture.

Mais une partie significative des ventes se faisait par le biais des marchands merciers parisiens, chez qui la Manufacture déposait ses porcelaines. Cette corporation était spécialisée, au XVIIIème siècle, dans la revente de pièces luxueuses. Parmi les principaux acheteurs de la Manufacture de Vincennes-Sèvres, on retrouve régulièrement dans les écrits le nom de Lazare Duvaux (1703-1758). Si les pratiques et les ventes de Lazare Duvaux sont aujourd'hui assez bien documentées, c'est grâce à son Livre-Journal, qu'il rédigea sur une période de dix années entre 1748 et 1758. Celui-ci retrace une histoire des goûts et du commerce des objets d'art à Paris, au milieu du XVIIIème siècle. Cependant il meurt en 1758, soient deux années seulement après le transfert de la Manufacture de Vincennes dans les nouveaux locaux de Sèvres. Les noms de Simon-Philippe Poirier, qui fournit Madame du Barry, et de Madame Dulac étaient aussi souvent associés à la vente de porcelaines de Vincennes-Sèvres. Quant à Marie-Antoinette, elle sera conseillée par une certaine Dominique Daguerre.

Notons que la Manufacture possédait également des dépôts de porcelaine en province.

Dans son article intitulé *Madame de Pompadour et la montée en puissance de Sèvres au milieu des années 1750 : Étude comparative du marché des porcelaines de Chine, de Meissen et de Vincennes-Sèvres*, Thibaut Wolvesperges met l'accent sur la relation qu'entretint Lazare Duvaux avec la Manufacture de Vincennes-Sèvres. Si le rôle du marchand mercier était d'assurer le lien entre le monde de l'artisanat et la clientèle parisienne « huppée » (WOLVESPERGES T., 2016), alors Lazare Duvaux fut plus que cela pour la Manufacture de Vincennes-Sèvres. En effet, il s'investit à la fois personnellement en conseillant la Manufacture, et financièrement dans son essor et son expansion. Il avait pour clients Madame de Pompadour et Louis XV, qui, même devenus actionnaires continuèrent à venir s'approvisionner chez Lazare Duvaux, un partenariat qui prit fin à la mort du marchand mercier en 1758, date à partir de laquelle on privilégie la vente directe. On dirait aujourd'hui que Lazare Duvaux avait le sens du marketing. Il offrait à ses meilleurs clients de nombreux avantages ; il leur proposait parfois des exclusivités, s'occupait notamment de la réservation des pièces, de l'emballage, de l'expédition et du transport, du service des douanes, et même

de l'entretien, de la réparation et du remplacement des pièces endommagées dans certains cas. De plus, le marchand mercier montait les sculptures, principalement celles de Meissen, sur des socles en bronze-doré, en vermeil, ou les arrangeait sur des objets décoratifs comme les horloges et les luminaires, de manière à les « franciser » (WOLVESPERGES T., 2016) et à mieux les faire correspondre au goût de ses clients français. Ce procédé permettait, dans un même temps, de nettement faire gonfler les prix des sculptures. Pour donner un exemple, on constate facilement ces différences de goût lorsqu'on l'on compare les productions religieuses sculptées de Meissen avec celles de Vincennes-Sèvres. Si le thème eut beaucoup de succès dans les années 1730-1740 en Allemagne, il fut presque totalement ignoré à Vincennes-Sèvres. On en compte seulement six modèles sous la direction d'Étienne-Maurice Falconet, et quatre sous celle de Louis-Simon Boizot. D'Allemagne, et plus spécifiquement de Meissen, la France n'importa que des sujets profanes.

4) La fonction et l'exposition des sculptures

Les sculptures en porcelaine étaient disposées dans toutes les pièces, sur les commodes, les consoles, les tables et au milieu des pièces de service. Elles étaient posées sur des socles ou parfois à même la nappe et leurs sujets modernes, particulièrement sous Boizot, « […] [en faisaient] délibérément en même temps le centre de la table et des conversations. » (BILLON A., 2001). Elles servaient à décorer indifféremment dessertes et appartements ; les « […] surtouts du XVIIIème siècle, [étaient] constitués d'éléments disparates que l'on pouvait disposer librement […] » (PRÉAUD T., 2013). Notons que cette mode de décoration des tables avec des sculptures est héritée d'Italie et des *trionfi*, qui étaient des statuettes décoratives comestibles, en sucre ou en pâte d'amande.

La popularité des sujets était extrêmement variable, sans que l'on puisse réellement l'expliquer. On sait par exemple que Madame du Barry acheta beaucoup d'*Enfants Boucher* ou que le groupe de *La Curiosité* ou *La Lanterne magique* (Cat.7) remporta un grand succès dès 1758.

Quant aux prix, ceux-ci semblent toujours avoir été extrêmement élevés.

Concernant maintenant l'exposition des sculptures, nous nous sommes demandé s'il était possible d'établir un lien entre le sujet représenté et l'espace d'exposition. Dans notre cadre,

si les sculptures de genre étaient exposées dans des lieux plus intimes, comme les cabinets pour les femmes ou les fumoirs pour les hommes, mais ce lien semble difficile à établir. En effet, la documentation à ce sujet ; les gravures, les descriptions d'intérieurs, est quasiment inexistante. Grâce, notamment aux registres des ventes, on connait la plupart des clients de la Manufacture et souvent la nature de leurs achats, mais aucun registre ne peut nous renseigner sur les usages qu'ils faisaient de leurs sculptures. De plus, si quelques sculptures de Vincennes-Sèvres peuvent être identifiées sur des gravures d'intérieurs, cela ne fait en aucun cas de cette pratique précise une généralité. Dans le catalogue d'exposition sur *La Manufacture de Lumières*, *La sculpture à Sèvres de Louis XV à la Révolution* (Expo. Sèvres, 2015), Tamara Préaud émet une hypothèse selon laquelle les clients achetaient et agençaient leurs sculptures de manière totalement « aléatoire », en achetant parfois une œuvre sans son pendant ou même la moitié des statuettes d'un surtout.

II) François Boucher, une figure emblématique des Lumières

Comment parler de la Manufacture de Vincennes-Sèvres sans évoquer le nom de François Boucher (1703-1770) ? Il est aujourd'hui considéré comme le représentant de l'art du XVIIIème siècle en France, et une figure emblématique du style « rococo » ou rocaille.

Il a travaillé pour les plus grandes manufactures de l'époque, les manufactures françaises de tapisseries de Beauvais et des Gobelins et bien évidemment, la Manufacture royale de Vincennes-Sèvres.

Dans une partie (1) nous retracerons brièvement la carrière de l'artiste, en insistant plus particulièrement sur sa production de scènes de genre, puis en second lieu (2), nous parlerons de l'influence qu'il a pu avoir sur la sculpture de Vincennes, et enfin de son investissement personnel en tant que salarié de la Manufacture.

1) Courte biographie

François Boucher est né à Paris le 29 septembre 1703 et non 1704, comme on l'a longtemps cru (FENAILLE M., 1925). Son père, Nicolas Boucher, était lui aussi peintre, il lui a enseigné les bases de la peinture. Mais, rapidement dépassé par le talent de son fils, il envoie celui-ci en

apprentissage chez François Lemoyne (ou Lemoine) (1688-1737), peintre français issu du classicisme, qui deviendra son maître, mais chez qui il restera peu de temps. François Boucher connaît des débuts de carrière difficiles en tant que dessinateur puis parvient à rentrer vers 1721 dans la fabrique du graveur Jean-François Cars (1661-1738), aussi connu sous le nom de « père » Cars. Dans cet établissement, il exécute pendant plusieurs années des dessins/modèles destinés à la gravure. Son travail est reconnu à sa valeur puisqu'il est repéré par M. de Julienne (Jean de) pour graver, à l'eau forte, la plupart des études laissées par Antoine Watteau (1684-1721), qui vient de mourir. Cet aspect du travail de Boucher est particulièrement important ; cette tâche lui permit de découvrir plus intimement l'art d'Antoine Watteau, auquel il se référa souvent dans son travail.

En 1723, François Boucher remporte le premier prix de l'Académie de peinture qu'il intègre pour une durée de trois ans, à la suite desquels il part effectuer son voyage à Rome. Encore actuellement, le déroulement de ce séjour reste obscur, et l'on connaît relativement peu d'œuvres de cette période. À son retour d'Italie, à la fin de l'année 1731, François Boucher est agréé à L'Académie royale de peinture et de sculpture. Rapidement, il gagne en notoriété et les commandes affluent. Il peint à la cour de Louis XV et Madame de Pompadour lui confie d'importants travaux de décoration, notamment à Bellevue et à Crécy. Il est reçu dans le genre le plus prestigieux de la hiérarchie des genres, celui de la peinture d'histoire (Voir Part.1/I-2-b). Durant sa vie, il pratiqua tous les genres et toutes les techniques picturales, du dessin à la peinture, en passant par la gravure et les cartons de tapisserie. Il réalisa, majoritairement entre 1739 et 1746, de nombreuses peintures de genre, couples galants, scènes domestiques, rustiques, de la vie intime ou familiale. Il puisa son inspiration chez les maîtres hollandais du XVIIème siècle, mais aussi chez le Français Jean-François de Troy (1679-1752). *Le Déjeuner* (1739) (Fig.11), actuellement accroché parmi les collections permanentes du musée du Louvre, est certainement l'un de ses plus célèbres tableaux de genre.

*Figure 11 : Boucher F., **Le Déjeuner**, 1739, Huile sur toile, 81x65cm, Paris, Musée du Louvre.*

Dans un décor intérieur rocaille riche en détails, que sont les appliques dorées, le cartel, le magot chinois posé sur l'étagère à l'arrière-plan etc, une famille, composée de cinq personnes, est peinte à l'heure du café. Il s'agit peut-être de la famille de l'artiste ; avec Madame Boucher (Marie-Jeanne Buzeau) à droite, leurs enfants, et la sœur de Boucher, qui donne à manger à une petite fille à gauche de la composition. Cette peinture représente l'esprit du XVIIIème siècle, marqué par le style rocaille, le goût pour les chinoiseries et l'arrivée de nouveaux produits, comme la porcelaine ou le café. De plus, les regards attentifs et bienveillants des personnages témoignent d'un nouvel art de vivre, « […] d'un moment simple de bonheur, celui que procure l'intimité familiale. » (Musée du Louvre, Paris).

En 1765, Boucher remplace Charles André van Loo (1705-1765) à la place de premier peintre du roi Louis XV. Mais, dès les années 1760, l'extravagance du style « rococo » perd progressivement de ses adeptes, au profit du néoclassicisme. Après une brillante carrière et des milliers d'œuvres, l'artiste meurt à Paris en 1770.

Outre son parcours académique brillant, François Boucher entretint toujours une collaboration étroite avec les manufactures françaises, et notamment avec celle de Vincennes-Sèvres.

2) Son rôle à la Manufacture de Vincennes-Sèvres

L'article le plus récent à ce jour au sujet de la relation qu'a entretenue François Boucher avec la jeune Manufacture de Vincennes est celui de Françoise Joulie, daté de 2004 (JOULIE F., 2004), chargée de mission au Département des Arts Graphiques du musée du Louvre.

D'après ce document, en 1982, l'historienne de l'art Rosalind Savill (née en 1951) (JOULIE F., 2004) estimait à approximativement cinquante le nombre de groupes sculptés réalisés d'après des modèles de François Boucher, et cela en ne prenant pas en compte ceux réalisés par le sculpteur Étienne-Maurice Falconet (1716-1791) d'après le peintre.

Cet article met en évidence plusieurs points intéressants : notamment, l'idée qu'avant le travail officiel de François Boucher pour la Manufacture, les artisans s'inspiraient déjà de ses réalisations et de « […] gravures [d'après l'artiste] vieilles d'au moins vingt ans […]» (JOULIE F., 2004). Dès les premières années de Vincennes, on utilise le répertoire gravé du peintre, peut-être partiellement fourni par le marchand d'estampes Joullain, aussi bien pour la

décoration des pièces en porcelaine que pour la sculpture émaillée. On sait par exemple que *Le Berger galant* (Cat.22) puise son origine dans une gravure de Laurent, elle-même exécutée d'après le tableau du *Pasteur galant* (1739) de François Boucher, peint pour l'Hôtel de Soubise à Paris.

Cependant, on ne connaît pas avec certitude le moment où il a commencé à intervenir personnellement en donnant des modèles ; plusieurs dates semblent plausibles : 1746, 1747, 1748 ou encore seulement 1752, cette année-là étant celle à partir de laquelle sa présence est avérée. Elle concorderait donc avec celle de l'adoption du biscuit en sculpture. Et les premiers biscuits, que sont *Les Mangeurs de raisins* (Cat.4) et *Le Flûteur*, étaient d'ailleurs issus de l'imaginaire de François Boucher et de son goût pour l'opéra-comique de l'époque.

Vers 1746-1748, on pense qu'il aurait occasionnellement fourni quelques dessins aux sculpteurs de la Manufacture. Une étude à la pierre noire de Boucher, intitulée *Le Petit Jardinier* (1749), actuellement conservée à Sèvres, confirmerait cette hypothèse. Ajoutons également que, dès 1748-1750, les artisans ne se seraient plus appuyés sur des gravures d'après Boucher mais sur des tableaux plus récents de sa composition, ou éventuellement, sur des dessins d'après ses tableaux, mais qui n'étaient pas destinés spécialement à la Manufacture. Cette pratique touche principalement à la sculpture ; « […] cette dernière démarche, plus novatrice, a concerné les sculptures en porcelaine plutôt que les pièces peintes. » (JOULIE F., 2004). Ce n'est qu'à partir de 1752 qu'on commande explicitement des dessins à Boucher. Mais c'est l'invention d'un sujet particulier, avant 1748, celui des *Enfants Boucher*, qui contribua largement et durablement au succès de la fabrique. Si la paternité de ce sujet revient à Boucher, on peut « […] y voir [aussi] une forme dérivée du goût du XVIIIème siècle pour les automates, qu'il s'agisse des androïdes de Vaucanson ou des populaires marionnettes dansantes et chantantes des foires Saint-Germain ou Saint Laurent. » (JOULIE F., 2004).

Le 8 avril 1756, le nom de l'artiste est mentionné pour la dernière fois dans les comptes. Par la suite, il continue sa collaboration avec Sèvres et on le paye par le biais de cadeaux.

Cet engouement général au XVIIIème siècle pour François Boucher toucha tous les arts et toutes les techniques et ne se limita pas non plus à la France. Effectivement, on retrouve ses motifs et ses sujets en Allemagne, en Angleterre, en Autriche, en Belgique, en Italie et même en Russie.

Les sculpteurs de genre de la Manufacture de Vincennes-Sèvres s'étant majoritairement inspirés de dessins, peintures et gravures de François Boucher, de nombreuses adaptations ont dû être nécessaires, allant de la suppression de détails à la simplification des compositions.

III) Les procédés de production à Vincennes-Sèvres

1) Des sujets limités par les possibilités techniques

Dans le milieu muséal, la porcelaine est une matière qui présente de nombreux avantages de conservation et de restauration. Elle n'est ni sensible à la lumière, ni aux changements de température étant donné sa haute température de cuisson, comprise entre 1260 et 1400°C, ni à l'humidité, ni même aux polluants contenus dans l'air.

La poussière et les moisissures qui peuvent se déposer sur les œuvres sont généralement faciles à nettoyer. Le seul risque, de très loin, vient de l'homme. Une mauvaise manipulation des objets ou un mauvais stockage peuvent facilement endommager, voire casser les pièces en porcelaine. Cependant, malgré les nombreux avantages que présente cette matière une fois l'objet terminé, l'exécution de la pièce, comme nous l'avons vu précédemment, souvent d'après un dessin de référence, n'est pas toujours chose aisée à l'époque de Louis XV ; « [les] sculpteurs plus encore que les peintres adaptaient légèrement ces dessins » (JOULIE F., 2004). Ajoutons également que le sculpteur qui s'appuyait sur un support graphique, non nécessairement adapté à la sculpture, devait également tenir compte de la vision périphérique et imaginer les côtés et la face arrière de sa pièce. De plus, la petite taille des statuettes et des détails, accentuait encore la difficulté de leur production.

Contrairement à certains arts graphiques comme le dessin ou la peinture, la sculpture en porcelaine est un art particulièrement technique et nouveau pour les européens à la fin du XVIIème et au XVIIIème siècle, technique dans le sens où toute personne, à condition d'elle soit habile de ses mains, peut assez facilement s'essayer au maniement du crayon ou du pinceau, alors que l'usage de la porcelaine nécessite davantage de connaissances et de matériel : outils, éventuels moules, fours à porcelaine. L'artisan porcelainier doit savoir maîtriser un nombre impressionnant d'étapes, de la préparation des pâtes à la cuisson des pièces et la moindre erreur est souvent fatale pour celles-ci. Des pièces sont définitivement perdues à toutes les étapes de la fabrication. L'acquisition d'un savoir-faire a nécessité des années

d'expérimentation. D'après ces éléments, le constat que nous pouvons faire est le suivant : pendant les premières années de la Manufacture de Vincennes, technique et sujets/formes rendus sont liés. L'avancée technique rend possible ou non le traitement d'un sujet, d'une forme. Plus concrètement, on ne sait pas tout faire en porcelaine ; l'usage de la porcelaine dite « tendre », sans kaolin, limite le nombre possible de figures (souvent à 2-3 personnages) ; on a des difficultés à transcrire les détails ; on ne sait pas rendre les éléments trop fins (tiges) et on ne maîtrise pas les sphères. Ce sont les recherches et le temps qui vont amener une meilleure compréhension de la porcelaine et qui vont permettre l'évolution des sujets.

Afin d'illustrer notre propos, nous allons donner quelques exemples plus concrets des conséquences qu'ont eues ces impossibilités techniques sur la sculpture de genre.

On rogna notamment la composition gravée à l'origine des *Mangeurs de raisins* (Cat.4), on la resserra lors du passage à la sculpture, en enlevant le personnage du jaloux à l'arrière-plan et les chiens au bas de la scène. On sait aussi que la sculpture du *Moissonneur* (1748-1752) (Cat.24) fut simplifiée de manière à rendre plus aisé le travail du repareur ; on pratiqua le treillage du chapeau, du nœud de cravate et des coquelicots mêlés aux tiges de blé.

Figure 12 : Boucher F., Le Petit Jardinier),1749, crayon et pierre noire sur papier blanc, 22x33,5cm, Inv. 2011.3.2066. Crédit photographique : RMN

Dans la sculpture en biscuit intitulée *Le Jeune Suppliant* (Cat.6), cet *Enfant Boucher* est représenté le buste légèrement penché en avant, et les mains jointes dans une position de prière, ce qui coïncide avec le titre de l'œuvre, tandis que sur le dessin de François Boucher (Fig.12) qui a inspiré cette création, le jeune garçon s'appuie sur une pelle. Ceci, est certainement dû à l'impossibilité technique que représentait, à l'époque, la production d'un manche aussi fin en porcelaine tendre (Expo. Sèvres, 2015). Malheureusement pour nous, ce dessin est le seul conservé ; perdu durant des années, il a été racheté par la Manufacture de Sèvres en 1858. Par conséquent, il est compliqué de mesurer l'étendue de cette pratique. Daté des mêmes années, on retrouve pourtant le biscuit de *La Batteuse de beurre* (Cat.23), qui représente une jeune fille, aux traits

encore juvéniles, en train de transformer la crème de lait en beurre à l'aide d'une batte (Note 11).

Nous pensions peut-être pouvoir remettre en cause la théorie évoquée précédemment, ou du moins relever un cas exceptionnel pour l'époque. Mais l'observation réelle de cette sculpture a mis fin à nos hypothèses. En effet, la tige est courte et ne rentre pas pleinement dans le tonneau. Une partie n'étant pas visible par le spectateur, ce manque ne nuisait pas à la compréhension du sujet, et les porcelainiers n'avaient pas besoin d'en créer une plus longue. Ils n'ont cependant pas pu user de cette ruse chez *Le Jeune Suppliant* (Cat.6) ou *Petit Jardinier*, en raison de la visibilité de la pelle.

Pour conclure sur cette partie, il ne fait pas de doute que le passage d'une surface plane au relief engendra des transformations. Cependant, comme a pu le souligner Tamara Préaud en 2005 (PRÉAUD T., 2005), un problème d'identification des sources exploitées en sculpture – *des gravures, des estampes, des dessins ou encore des peintures* – nous empêche souvent de relever et d'étudier les effets de ce procédé sur les sculptures de Vincennes-Sèvres.

2) Le moulage, l'objet multiple

On parle d'arts décoratifs pour qualifier les productions ayant trait à la décoration intérieure. Les objets appartenant aux arts décoratifs peuvent avoir une fonction utilitaire, par exemple : une assiette, un bureau, une horloge, ou purement ornementale. Ils peuvent être fixes, ainsi le papier peint, ou mobiles comme une commode. Ces objets sont produits par les métiers d'art, leur dénomination correspond à la matière travaillée : un céramiste pour la céramique, un ébéniste pour le bois... Les arts décoratifs sont régulièrement opposés aux Beaux-Arts, c'est-à-dire au dessin, à la peinture, à la sculpture et à l'architecture qui sont considérés comme supérieurs. Cette distinction entre arts décoratifs et Beaux-Arts s'explique en partie par le caractère reproductible et donc multiple des objets qui se rattachent aux arts décoratifs. En effet, cette multiplicité entraîne une dépréciation de sa valeur et souvent une perte de légitimité ou un manque de considération aux yeux des arts libéraux.

Dans cette partie, c'est à cette reproductibilité que nous allons nous intéresser avec la technique du moulage.

a) L'adoption du moulage à Vincennes

De manière générale, le moulage est l'acte qui consiste à prendre la forme d'un objet, qui servira ensuite de moule dans lequel on placera une matière – *comme de la pâte de faïence, de la pâte de porcelaine* – et qui permettra la reproduction en plusieurs exemplaires d'un même élément. L'élément moulé est multiple contrairement à l'objet modelé, travaillé à la main, qui est unique.

Il existe une très grande variété de types de moulage, qui ont été utilisés au cours des siècles, tel, à la Renaissance, le moulage à la cire perdue. Au XVIIIème siècle à Vincennes-Sèvres, on utilise des moules à bon creux. Vers 1747 à la Manufacture, dans le but d'améliorer la régularité des sculptures, leur compétitivité commerciale, et car la production augmente, on introduit cette technique, d'ailleurs toujours d'actualité à ce jour.

Comme pour la faïence, avec de l'argile, le sculpteur réalise une ébauche de la future sculpture, qu'il transmet toujours crue aux modeleurs. Elle est découpée en plusieurs morceaux, qui sont moulés, et c'est le mouleur qui décide de leur nombre. Après ce premier moulage, on essaie, autant que possible, de conserver les différents éléments en terre-crue de manière à pouvoir remonter le modèle de l'artiste, le passer au feu et le garder comme référence dans l'atelier. Dans la pratique, cette étape du moulage détruisait souvent l'ébauche initiale. Notons qu'au XVIIIème siècle, les moules bivalves « uniques », c'est-à-dire en deux pièces et pour la sculpture complète, étaient rares et l'on rencontrait des difficultés liées aux parties saillantes, comme les bras par exemple. Pour contourner ces problèmes, on créait alors un moule bivalve pour chaque morceau découpé, ainsi que des sous-pièces qui simplifiaient l'épreuve du démoulage. Lorsque les moules en plâtre, élaborés d'après les parties en terre-crue, étaient terminés, on tirait un à deux modèles, d'abord en plâtre. L'un des deux était à nouveau découpé, souvent à des endroits différents, et servait à la création d'un nouvel ensemble de moules, aussi appelé « ronde de moules ». Comme pour l'ébauche, on gardait un modèle monté en plâtre, mais aussi un modèle découpé en morceaux. Le nombre de morceaux en plâtre, résultant de cette nouvelle découpe était toujours au moins égal à celui en terre-crue. Par estampage, on appliquait la pâte de porcelaine crue à l'intérieur des moules, combinée à de la barbotine, une pâte d'argile délayée dans un peu d'eau, indispensable au raccord des deux moitiés. On procédait ensuite au démoulage, et le mouleur-repareur reprenait les coutures et faisait les retouches. La Manufacture est d'ailleurs réputée pour son excellence dans l'étape du reparage.

Les petits éléments comme les fruits ou les fleurs, impossibles à mouler avec précision, étaient modelés indépendamment, c'est ce que l'on appelle le pastillage. On disposait ensuite des cales pour que la sculpture ne se déforme pas ou ne s'effondre pas sur elle-même à la cuisson. Après la cuisson, la pièce était encore polie à l'aide d'un papier abrasif.

Malgré une fabrication par moulage, on peut dire que chacune de ces sculptures était unique puisqu'elles étaient toutes reprises à la main. Les légères différences, liées à ce processus de fabrication, n'étaient peut-être pas visibles aux yeux des non-habitués, mais l'étaient assurément par ceux des ouvriers de la Manufacture. Tous savaient reconnaître leurs ouvrages et ceux de leurs collègues. Même si ces sculptures étaient fabriquées en séries – *relativement réduites* – des hommes intervenaient à chaque étape de la fabrication et y ancraient leur « patte », leur touche personnelle.

Le fait que peu de modèles en terre-cuite, ou en plâtre comme de moules subsistent des premières années d'activité de la Manufacture, laisse supposer que les sculptures devaient être modelées directement à la main, une technique malaisée, car la pâte de porcelaine a la réputation d'être physiquement dure à manier à cause de son manque de plasticité et de son prompt assèchement. Notons que les plus anciennes terres-cuites conservées aujourd'hui sont antérieures à 1752.

b) Un intérêt grandissant pour les moules et les ébauches en terre

Aujourd'hui, le monde de l'artisanat connaît un regain de popularité et l'on commence à prendre conscience de la nécessité de conserver non seulement l'objet achevé, mais également la technique et le savoir-faire qui ont rendu possible sa réalisation. C'est le cas pour les moules du XVIIIème siècle, qui sont désormais traités avec davantage de considération et parfois même exposés. Il est intéressant de noter que ces moules n'avaient une espérance de vie que d'une vingtaine de sculptures, après quoi ils étaient remplacés et renouvelés, ce qui est encore vrai actuellement. La Manufacture s'est toujours souciée du maintien d'une certaine constance dans la qualité des sculptures, et des moules usés engendrent une moindre précision des tirages.

Passons désormais aux ébauches en terre, nous avons précédemment parlé de l'utilisation de supports graphiques dans l'élaboration des sculptures ; nous allons désormais évoquer celle des terres-cuites, car « [l']on sait que la plastique ou l'art de modeler en terre est pour le

statuaire ce que le dessin sur le papier est pour le peintre […] » (WINCKELMANN J.-J./SCHERF G., 2005).

À partir de la fin des années 1730, en France, on les considère de plus en plus comme des œuvres à part entière, et non plus uniquement comme des instruments de production. Dès 1737, elles sont exposées à l'Académie et on les collectionne. Encore actuellement, on porte beaucoup d'intérêt à ces pièces car elles nous renseignent sur le processus de création des sculptures. Selon Guilhem Scherf, les terres-cuites sont même plus intéressantes que les pièces terminées en tant que premier jet de l'artiste, fruit de sa liberté créatrice. Dans un second temps, comme lors du passage au marbre, il contrôle davantage son geste.

3) Les couleurs de la sculpture de genre

Dans cette courte partie consacrée à la couleur, nous allons parler des sculptures blanches de Vincennes-Sèvres, brutes ou émaillées, et de quelques essais colorés.

a) La blancheur du biscuit

Malgré quelques rares exceptions, sur lesquelles nous allons revenir, les sculptures de la Manufacture de Vincennes-Sèvres sont majoritairement blanches.

Le blanc est souvent associé à la pureté, à la virginité, à l'innocence, à la propreté et à la perfection. Il n'est pas sans nous rappeler la sculpture antique grecque et romaine.

Il est maintenant temps d'émettre une hypothèse ; nous avions précédemment fait remarquer que le biscuit avait été en partie adopté dans le but de concurrencer la manufacture de Meissen, avec ses productions polychromes. Et si la Manufacture de Vincennes avait aussi fait ce choix dans le but de rapprocher visuellement et textuellement ses sculptures de la grande statuaire antique ? Le polissage des sculptures après la cuisson leur donne un aspect finalement assez proche de celui du marbre. Les sculptures de genre de la Manufacture de Vincennes-Sèvres appartiennent au champ des arts-décoratifs, reprennent des thèmes propres à la peinture de l'époque tout en optant pour un style proche de celui de la grande sculpture.

L'idée qui consistait à laisser les sculptures en blanc, c'est-à-dire à ne pas les peindre, n'a pas été trouvée par la Manufacture de Vincennes mais par la Chine. Les Blancs de Chine sont des sculptures dénuées de polychromie mais tout de même émaillées, ce qui n'est pas le cas des

sculptures en biscuit, technique inventée par les artisans de la Manufacture de Vincennes en 1751-1752, qui sont des sculptures, certes blanches, mais non émaillées.

b) Quelques touches de couleur

Au sein de la production globale de sculptures de Vincennes-Sèvres, du XVIIIème siècle à aujourd'hui, la place accordée à la sculpture colorée fut toujours extrêmement marginale, en comparaison avec celle du biscuit. Même avant l'adoption du biscuit, on laissait déjà régulièrement les sculptures émaillées en blanc, « […] à l'instar des « Blancs de Chine » […] » *(PRÉAUD T., 2013)*. Malgré cette tendance, le goût pour les sculptures émaillées et polychromes ne disparut jamais complètement.

Dans les premiers temps, la coloration concerna les fleurs en porcelaine teintées au naturel, qui furent le premier succès commercial de la Manufacture, les animaux et notamment les nombreux chiens (doguins) et oiseaux, ainsi que plusieurs *Enfants Boucher*, pour ce qui concerne la sculpture de genre.

Assez étrangement, la sculpture du *Moissonneur* (Cat.24) subit deux colorations partielles différentes, d'une part des rehauts en « beau bleu » (Voir aussi Cat.24), d'autre part des essais de coloration des chairs – *visage, mains et jambes* – au naturel. Le pendant de cette sculpture, *La Petite Fille au tablier* (vers 1753-1754), reçut également des rehauts de ce même bleu. Cet ensemble est actuellement conservé au Metropolitan Museum of Art de New-York. On remarque qu'il s'agit ici toujours de colorations légères et partielles, un style très éloigné des sculptures de genre colorées et parfois aussi rehaussées d'or de la manufacture de Meissen à l'époque de Johann-Joachim Kändler (Voir Part.1/II-2).

IV) Les thèmes de la sculpture de genre

- Notes sur le catalogue :

Notre corpus d'œuvres est relativement imposant (71 œuvres) et regroupe une très grande variété de scènes : les scènes galantes (couples d'amoureux), les loisirs et divertissements (musique, danse, fêtes villageoises, littérature, théâtre), les scènes de la vie urbaine et paysanne (*Cris de Paris*, travail des terres) et les scènes de la vie domestique (déjeuner, toilette, enfants). Notons qu'il existe aussi quelques scènes « exotiques » (personnages

chinois), sur lesquelles nous n'allons pas nous attarder ici. Relativement peu nombreuses, elles ne sont pas très représentatives de la production des années 1740-1789.

Cette quantité d'œuvres s'explique, en partie, par une définition difficile de la notion de « sculpture de genre ».

Lors de la création de notre catalogue, nous avions envisagé plusieurs catégorisations possibles : par sculpteur, par source d'inspiration, par sujet, par technique etc. Cependant celles-ci ne semblaient pas pertinentes et paraissaient difficiles à mettre en pratique, notamment la catégorisation par sujet, les sujets n'étant pas toujours clairement identifiables. Nous avons donc opté pour un classement par numéro d'inventaire. Le numéro d'inventaire est l'identifiant unique de l'œuvre, il est indispensable pour travailler sur la base de données Micromusée. Il s'agit « […] aussi bien [d']un outil de gestion des collections [que d']une base documentaire qui intervient dans l'ensemble des activités muséales […] » (FIN E., 2014).

Le but de ce mémoire étant de proposer un état des lieux des sculptures de genre en porcelaine à Vincennes-Sèvres (1740-1789), aujourd'hui au musée de Sèvres, et d'essayer de les regrouper, ce classement semblait être le plus approprié.

Cependant, notre sujet étant centré autour de la scène de genre, nous allons tout de même tenter de consacrer cette partie à ses différents thèmes, tout en soulignant la difficulté d'une telle classification.

1) Entre « rêve et réalité », des sujets tirés des fêtes galantes d'Antoine Watteau

Nous allons voir que beaucoup de statuettes de Vincennes-Sèvres semblent tout droit tirées des fêtes galantes d'Antoine Watteau ; les scènes galantes mais également celles de loisirs et de divertissements.

Avant de parler de ces sujets, nous allons commencer par définir le genre de la fête galante et donner ses caractéristiques.

a) La fête galante et ses caractéristiques

Au milieu du XVIIIème siècle, le genre dit de « la fête galante » devient une catégorie picturale à part entière. Elle dépeint les « […] actions humaines les plus simples et les plus familières, soit à la ville, soit à la campagne, scènes pastorales, fêtes champêtres, foires, noces de village,

enfin jusqu'aux cuisines, aux tavernes, aux écuries. » (TAVENER HOLMES M., VOGTHERR C. M., 2014). Même si la présence du quotidien y est marginale, ce genre est très souvent attaché à celui de la scène de genre.

Antoine Watteau (1684-1721) est l'initiateur de ce genre vers 1718 et ce n'est qu'aux alentours de 1740 que le biographe de Nicolas Lancret (1690-1743), Sylvain Ballot de Sauvot (1703-1760), utilise le terme de « fête galante », qui est aussi souvent relié à celui de « conversation » ou appelé « assemblée ». À cette époque, il est compliqué pour l'Académie royale de trouver une place à ce genre au sein du cadre théorique contemporain. C'est un genre qui aura beaucoup de succès en France, sauf auprès de la royauté, et jusqu'aux années 1770.

L'action des peintures appartenant au genre de la fête galante se déroule généralement dans la nature, dans le Nord, le Sud de la France ou dans les Flandres. La malléabilité de ce genre autorisait le mélange des éléments permettant d'identifier ces lieux. Pour réaliser ces décors, on s'est principalement inspiré de la pastorale italienne et vénitienne. L'artiste Titien (1488-1576), par exemple avec son tableau de 1509, conservé au Louvre et intitulé *Fête champêtre*, fut une très grande source d'inspiration pour Antoine Watteau. Le lieu représenté n'est jamais un désert et l'on distingue toujours les traces d'une activité humaine, par la présence d'une sculpture ou d'une fontaine par exemple. L'homme est représenté en harmonie avec une nature idyllique, le calme règne et la campagne est idéalisée. Comme dans les pastorales peintes, ce lieu imaginaire et éloigné des réalités sociales est propice à la rêverie et aux jeux de séduction. Les instruments de musique sont souvent présents et nécessaires pour charmer les jeunes demoiselles. Il n'y a pas de récit à proprement parler et les liens entre les personnages sont parfois difficiles à déterminer. Du côté des motifs, celui de la fête de village est souvent utilisé. On représente des fiançailles, des mariages ou encore des kermesses. Ce motif est issu des scènes rurales flamandes et hollandaises. Contrairement à ce que l'on faisait à la Renaissance, Antoine Watteau va désormais introduire le monde du théâtre (*Voulez-vous triompher des Belles*, vers 1714-1717). Des acteurs habillés de leurs costumes se mélangent au reste des figures. La présence de ces acteurs dans les tableaux souligne encore davantage le côté performatif et fictionnel des scènes. Bien que ce genre se soit beaucoup appuyé sur un héritage passé, de nombreuses innovations apparaissent. Nous venons d'évoquer l'exemple des acteurs de théâtre mais l'on compte aussi parmi ces nouveautés des éléments de la vie réelle comme des œuvres d'art, certains vêtements, des porcelaines, de réels personnages

portraiturés ou encore des éléments riches en signification issus de la peinture hollandaise, comme des œufs cassés, des oiseaux en cage, des jeux, des choux etc. On cherche par là à stimuler l'attention du spectateur et à donner d'autres sens aux tableaux. Ces scènes présentent alors plusieurs niveaux de lecture, ce qui était caractéristique de l'époque des Lumières. Notons que Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) introduira à deux reprises la sculpture de *L'Amour menaçant* faite pour Vincennes-Sèvres par Étienne-Maurice Falconet. Grâce au travail qu'on lui confie comme graveur d'une grande partie des œuvres d'Antoine Watteau, François Boucher pourra s'imprégner de cet univers. Après Antoine Watteau, qui meurt en 1721, de nouveaux thèmes vont se développer comme celui des baigneuses, des déjeuners de chasse ou encore des jeux.

Tous ces sujets se retrouvent dans les sculptures de Vincennes-Sèvres : les scènes galantes, les loisirs et divertissements avec notamment des scènes de musique, de danse et des fêtes villageoises, mais aussi des scènes inspirées de la littérature et du théâtre de l'époque.

b) Les scènes galantes

Nous avions déjà donné quelques éléments de contexte concernant le siècle des Lumières en introduction, mais nous n'avons pas encore évoqué l'idée de bonheur individuel et d'épanouissement personnel, en dehors de la sphère religieuse et de l'État, qui émerge à cette époque. Nous avions néanmoins parlé de l'apparition du boudoir, un espace féminin privé, dédié notamment à la toilette et à l'écriture.

Déjà sous la régence de Louis XV, on est à la recherche de moments d'introspection, de solitude pour s'adonner à la lecture par exemple. L'amour aussi devient un objet de bonheur. Dans le domaine de la peinture, qui « […] communique toujours intensément avec la pensée de son temps […] » (TODOROV T., 2014), des artistes comme Watteau, Boucher ou Fragonard, tentent de saisir cette quête du bonheur. Dans leurs scènes galantes, ils peignent une sorte de « moment suspendu » et célèbrent « […] la jouissance de l'instant […] » (RAYMOND F., 2015), le tout sous la forme de jeunes amants galants.

On retrouve de nombreux exemples de ces couples d'amoureux à Vincennes-Sèvres : *Le Berger galant* (avant 1752) (Cat.22), *Les Mangeurs de raisin* (vers 1752) (Cat.4), *Le Goûter champêtre* (1764) (Tabl.23), *Le Baiser donné* (1765) (Tabl.10), *La Fête au château* (1766) (Tabl.31), *L'Oracle* (1766) (Tabl.32) ou encore *La Fête Urgèle* (1767) (Tabl.39). Ils ont pour la plupart été créés par Étienne-Maurice Falconet. Après le départ du sculpteur en 1766, la

popularité de ce thème commence à s'estomper. Ces scènes puisent toujours leur inspiration dans le théâtre et la littérature.

c) Les loisirs et divertissements : la musique et la danse, les fêtes villageoises

Malgré ce que l'on pourrait imaginer d'une Manufacture royale, le thème de la chasse présent dans *La Chasseuse assise* (Tabl.21), loisir des privilégiés et l'une des activités favorites de Louis XV, n'a donné que peu de représentations. Ce qui n'est pas le cas de la musique et de la danse, des sujets qui ont été abondamment traités à la Manufacture. On trouve beaucoup le thème de la musique entre 1752 et 1772, notamment dans l'une des premières sculptures de Blondeau d'après Boucher, intitulée *Le Joueur de musette* (Cat.21). Toujours d'après Boucher, Falconet réalise ensuite un petit *Flûteur* (Tabl.22) en 1757, avant de produire les sculptures de *La Joueuse de guitare* (Tabl.14) et du *Tambour de Basque* (Tabl.34), désormais de sa propre inspiration. En 1772, le sculpteur Duret fait ensuite le groupe imposant de *La Conversation espagnole* (Tabl.1). Avant celui-ci, on trouvait principalement des figures isolées. On retrouve presque le même schéma dans le cas des scènes de danse, avec en 1752, une *Danseuse* (Cat.18) de Blondeau, d'après Boucher, et des groupes plus ambitieux à partir de 1765, comme *La Danse champêtre* (Tabl.3) et *La Danse héroïque* (Tabl.4) de Falconet.

Du côté des activités liées aux fêtes et aux foires, entre 1764 et 1766, Falconet réalise une série de seize *Enfants Falconet*, principalement autour des loisirs, par la suite, il vieillira ses modèles. On retrouve notamment les groupes de *La Lanterne magique* (Cat.7) et de *La Loterie* (Cat.8). Ces groupes ne sont pas très représentatifs de la réalité. En effet, ces sujets centrés autour des amusements de la foire et de la fête, auxquels on peut également associer celui du *Chien qui danse* (Cat.17), ne sont traditionnellement pas des jeux de l'enfance mais de l'âge adulte. Notons qu'il ne s'agit pas d'un cas exceptionnel à Sèvres dans lequel des enfants prennent le rôle d'adultes.

Mais c'est à l'époque de Louis Simon Boizot que l'on trouve les plus belles représentations de fêtes villageoises. Louis Simon Boizot arrive à la tête de l'atelier de sculpture de Sèvres en 1773. Dans sa thèse, Anne Billon (BILLON A., 1999) évoque l'introduction des sujets d'actualité en sculpture, sous la direction du sculpteur, autour des membres de la famille royale, des divertissements (danse, fêtes villageoises), de la littérature, du théâtre et de la philosophie du moment etc. La campagne n'est donc pas en reste et Boizot y consacre plusieurs groupes d'envergure comme *La Fête des bonnes gens* (Cat.1) ou *La Rosière de Salency* (Cat.27), qui

correspondent au « […] mouvement moralisateur, vantant les vertus de la vie simple et des bons sentiments que l'on retrouve dans la littérature […] » (BILLON A., 2001). Ces deux sculptures, *La Fête des bonnes gens* et de *La Rosière de Salency*, puisent leur inspiration dans une fête villageoise que le seigneur Élie de Beaumont, faisait célébrer chaque année dans son fief de Canon en Normandie. Durant celle-ci, on distribuait des récompenses célébrant les vertus de la « bonne mère », du « bon vieillard », du « bon chef de famille » et de la « bonne fille ». Anne Billon souligne cependant un inconvénient inhérent à ces nouveaux thèmes : la vitesse requise pour les réaliser. En effet, pour qu'un sujet soit d'actualité et remporte du succès, il faut qu'il soit édité dans les plus brefs délais.
Boizot donne une orientation nouvelle à la production, plus proche de la réalité et l'éloigne du monde d'Antoine Watteau et de François Boucher.

d) La littérature et le théâtre : la problématique de ces sujets

De nombreuses sculptures de la Manufacture sont inspirées de la littérature, du théâtre et de l'opéra. Les activités comme la lecture, la sortie au théâtre ou à l'opéra étaient très en vogue à cette époque. François Boucher s'est beaucoup inspiré de Charles-Simon Favart (1710-1792), un auteur de pièces de théâtre et d'opéras comiques français. Par extension, on retrouve les traces de cette fascination de Boucher pour Favart dans les sculptures de Vincennes-Sèvres : comme *Le Flûteur*, *Le Jaloux*, *Les Mangeurs de raisin* (Cat.4), faits d'après des dessins de François Boucher.

Etienne-Maurice Falconet aussi s'inspire du monde de la littérature, du théâtre et de l'opéra pour créer plusieurs groupes à Sèvres comme, en 1764, *Annette et Lubin* (Tabl.23) et *La Feuille à l'envers* (Tabl.15). Il puise ses sujets notamment dans les *Contes moraux* de Jean-François Marmontel (1723-1799), les *Fables* de Jean de La Fontaine (1621-1695), les pièces de Charles-Simon Favart ou encore les comédies de Germain François Poullain (1698-1776), écrivain et dramaturge français. Même après le départ d'Etienne Maurice Falconet pour la Russie en 1766, cette mode se prolongera sous la direction de Jean-Jacques Bachelier avant de s'apaiser sous celle de Louis-Simon Boizot.

Mais ces sujets appartiennent-ils finalement à la sculpture de genre ? C'est la question que nous nous sommes posée au cours de cette recherche. Et nous pensions qu'étudier le titre

des œuvres, comme Tzvetan Todorov (1939-2017) a pu le faire dans son *Essai sur la peinture hollandaise du XVIIème siècle* (TODOROV T., 2004), pourrait nous apporter des pistes de réflexion.

Dans cet essai, l'auteur questionne les différents genres de la peinture d'histoire, du portrait et de la peinture de genre qui, tous trois, dépeignent les figures humaines. Il se demande alors comment faire la différence entre ces trois genres qui traitent à priori du même thème, afin de les identifier. Pour cela, il donne au lecteur plusieurs conseils qui consistent à se fier au style du tableau, au thème représenté, au titre de l'œuvre et lui suggère trois modes d'interprétation qu'il appelle « allégorique, historique et générique ». Dans cette partie, il évoque alors le rôle du titre dans la compréhension et le déchiffrage d'une œuvre. Il remarque que l'être humain verra ce qu'on lui dit de voir et qu'il ne percevra pas la même chose, ni ne fera appel aux mêmes connaissances si un tableau est intitulé « Vierge à l'enfant » ou « Scène domestique ». Il explique que le titre, qui est pourtant un élément totalement séparé, indépendant du tableau et qui n'est même pas toujours donné par l'artiste, a pourtant une fonction capitale dans la réception de l'œuvre. Un seul mot d'un titre peut complètement modifier le sens d'un tableau. Et ce que l'on aurait perçu comme une peinture de genre se transformera finalement peut-être en une peinture religieuse.

Pour donner un exemple précis dans le cas de Sèvres, il existe un biscuit de Louis-Simon Boizot intitulé *Les Enfants Polignac*. Il s'agit d'un groupe sculpté représentant deux enfants, l'un tenant un chien dans la partie supérieure de la sculpture, et l'autre avec un lapin dans la partie inférieure. À première vue, cette scène s'apparente à une scène de chasse. Cependant le titre attire notre attention ; il ne s'agit pas d'enfants anonymes mais d'Auguste Jules Armand Marie (1780-1847), et de son frère Camille Henri Melchior (1781-1855). Cette scène est à la fois une scène de genre et un portrait double, qui aurait été mis en scène. De la même manière, certaines scènes a priori galantes, sont en fait issues du théâtre, de l'opéra-comique et de la littérature. Les portraits d'enfants vont davantage se développer vers la fin du XVIIIème siècle.

2) Le travail, à la ville et à la campagne

Dans cette partie, nous allons désormais nous pencher sur les sculptures représentant le travail, aussi bien à la ville qu'à la campagne.

a) L'évolution des représentations

Dès la création de la hiérarchie des genres en 1667-1668 par André Félibien, le lien entre sujet représenté et classe sociale du destinataire est établi. Les peintures allégoriques figurant la Paix, la Justice, les Vertus… sont commandées par les souverains, car considérées comme techniquement supérieures et traitant de sujets dans lesquels ils se sentent représentés.

De plus, jusqu'à la seconde moitié du XVIIIème siècle, les artistes, et notamment Antoine Coypel (1661-1722), s'intéressaient uniquement à la société de cour ; la peinture d'histoire et même la peinture de genre étaient alors le reflet de cette société. C'est Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), en s'appuyant sur les réflexions de Denis Diderot (1713-1784), qui va permettre une l'évolution, évolution également encouragée par l'élargissement des catégories sociales du public.

L'observation de cette société de cour ne suffit plus, « [l']artiste [doit désormais] étudier la vie auprès du [entendu « petit peuple »] peuple […] » (KIRCHNER T., 2001), tout en ajoutant une pointe de raffinement, car il n'est pas question de basculer dans le trivial.

On veut une peinture plus proche de la « réalité humaine », capturer les vives émotions et séparer les figures de leur statut social. Petit à petit, l'art se libère des règles imposées par l'Académie. Cependant les théories de Diderot semblent difficilement applicables dans la pratique, la « réalité humaine » n'est pas unique. Et l'homme à l'état « naturel » comme le dépeint Jean-Jacques Rousseau n'existe plus, son comportement est dicté par la société, par le milieu social dans lequel il évolue. En essayant d'isoler l'homme de sa condition sociale, on ne représente finalement pas la réalité.

Prenant désormais ces considérations en compte, on essaie de « saisir [en peinture] la réalité y compris sur le plan social » (KIRCHNER T., 2001) et de « caractériser le comportement moral par l'appartenance sociale » (KIRCHNER T., 2001). Au lieu du petit peuple, on étudiera désormais la société moderne, l'homme cultivé.

Pour répondre à ces nouvelles attentes, la peinture de genre se révèle être la solution idéale puisqu'elle permet l'hétérogénéité sociale, contrairement à la peinture d'histoire qui ne tolère que des figures appartenant au même rang sur une même toile.

La société de cour n'est pas la seule représentée à travers les sujets de Vincennes-Sèvres ; le petit peuple parisien l'est aussi. De nombreuses œuvres figurent des activités liées au travail en ville et à la campagne comme celles des marchands-ambulants ou encore des jardiniers.

Dans le contexte que nous venons d'évoquer, et maintenant que l'on sait que la Manufacture s'est souvent inspirée de la peinture et des œuvres de François Boucher, on pourrait s'attendre à découvrir à Vincennes-Sèvres des sujets représentant les conditions de vie difficiles des classes laborieuses. Cependant, les scènes de genre de Boucher « « […] semblent obéir aux principes de Coypel. » (KIRCHNER T., 2001). Le regard porté sur ces activités par la Manufacture est extrêmement naïf. Il n'est pas question de représenter la souffrance des hommes. Il s'agit la plupart du temps d'enfants ou de jeunes adultes, vers 1767, lors de l'introduction des *Nouveaux Enfants Boucher*. Cette observation n'est cependant pas à généraliser à toutes les manufactures européennes. Les manufactures italiennes de Doccia et de Capodimonte, respectivement fondées en 1735 et en 1743, illustrent ce propos avec des œuvres comme *Le Soldat manchot* ou *La Femme voleuse*. Les sculptures de genre de Capodimonte étaient très originales par leurs sujets et représentations, des paysans par exemple, bien plus fidèles à la réalité du quotidien qu'ils ne l'étaient dans d'autres manufacture, notamment à Vincennes-Sèvres.

Nous allons désormais illustrer notre propos en parlant d'abord des *Cris de Paris* de Vincennes-Sèvres, repris du XVIème siècle, puis des activités rurales sculptées à la Manufacture.

b) Le travail à la ville ou *Les Cris de Paris*

b.1) La remise au goût du jour d'un thème du XVIème siècle

Dans la seconde moitié du XVIIIème siècle, le comte de Caylus (1692-1765), l'éditeur et marchand d'estampes François Joullain (1697-1778) et le graveur Etienne Fessard (1714-1777) publient une série de soixante gravures d'après des dessins originaux d'Edme Bouchardon (1698-1762), conservés au British Museum de Londres depuis 1857. Ce recueil est nommé : *Études prises dans le bas peuple ou les Cris de Paris*. Il remporte alors un franc succès auprès des collectionneurs et des classes socialement élevées. Chaque page illustre un métier de rue dont l'activité est symbolisée par la présence d'une figure portraiturée seule et munie de ses attributs. Ces dessins/gravures témoignent de la classe laborieuse du XVIIIème siècle à Paris. Cette tradition de représentation remonte au XVIème siècle et le nom donné à ces sujets fait référence aux cris poussés par les marchands-ambulants dans les rues de la ville. Ils sont très en vogue à partir de la fin des années 1730. Edme Bouchardon s'inspire des *Figures de différents caractères, de paysages, d'études dessinées d'après nature* (1726-1728) d'Antoine Watteau et des scènes d'intérieur peintes par Jean Siméon Chardin (1699-1779). François

Boucher réalise aussi des *Cris de Paris*. Mais il ne s'agit pas de la première collection de ce type. En 1740, l'artiste bolonais Annibal Carrache (1560-1609) avait déjà réalisé un ensemble de dessins représentant les marchands-ambulants et les artisans de rue de sa ville natale italienne. On connaît cette collection sous le nom des *Arts de Bologne* ou d'*Arti di Bologna* en italien. Aujourd'hui presque intégralement perdus, les dessins originaux du peintre furent gravés, tirés et publiés pour la première fois trente-sept ans après la mort de l'artiste.

b.2) *Les Cris de Paris* à Vincennes-Sèvres

Les sculptures de genre de Vincennes-Sèvres n'échappèrent pas à la reprise du thème iconographie, que l'on retrouve à la Manufacture dès 1755, avec le groupe des *Mangeurs de crème* (Cat.10) de Suzanne.

Notons que le thème des enfants dans des rôles d'adultes, exerçant des activités liées au travail en ville, avec la vente de denrées alimentaires et de services, à la vie rurale, comme nous allons le voir dans la partie suivante, est imaginé par l'artiste François Boucher.

L'enfant, symbole d'innocence et de pureté, permettait d'ajouter une certaine légèreté aux scènes ; « […] charmants enfants détachés d'une réalité pénible et industrieuse. » (JOULIE F. 2004). D'abord exploitée par Blondeau et Suzanne, d'après Boucher, Étienne-Maurice Falconet reprend ensuite cette thématique dès sa nomination à la tête de l'atelier de sculpture de Sèvres en 1757, et ce, jusqu'à son départ.

On trouve également une série de *Cris de Paris* en porcelaine, qui sont aussi des enfants, à la manufacture de Meissen entre 1748 et 1752. En 1757, Falconet créé, toujours d'après Boucher, plusieurs figures de marchands que l'on peut rattacher à des *Cris de Paris* : *La Guirlande assise* (Tabl.9), *La Coquetière* (Cat.9), *Le Marchand de colifichets* (Cat.13), *Le Petit Pâtissier* (Cat.14 / Cat.15), *La Fille aux fruits* (Tabl.26), *Le Porteur de couronne* (Tabl.36) ou encore *La Guirlande debout* (Cat.37). Sous la direction de Bachelier, on peut relever vers 1759, *La Marchande de poupées* (Tabl.17) et *La Marchande de rubans* (Tabl.18), qui sont maintenant de jeunes femmes. Ces sujets de semblent pas s'être perpétués à l'époque de Louis-Simon Boizot.

c) Le travail à la campagne

Parmi les premières sculptures de genre de la Manufacture, dès 1748, connues sous le nom d'*Enfants Boucher*, la plupart illustrent des scènes de la vie rurale. Les sculptures du

Moissonneur (Cat.24) et de *La Petite Fille au tablier* (1748-1752) (Cat.3), appartiennent aux sculptures que l'on modela directement dans un premier temps, et que l'on réédita en version moulée et en biscuit, dans un second temps. *Le Moissonneur* est un garçon qui porte un chapeau de paille, et tient une serpe de la main gauche, et les blés qu'il s'apprête à couper de la main droite. À l'arrière-plan, on remarque une botte déjà prête et ficelée, sur laquelle un oiseau se repose.

La figure du *Porteur d'oiseaux* (Cat.12), qui est un vendangeur. En effet, une hotte pleine de raisins est posée à ses pieds. Pour faire une parenthèse, la thématique du porteur d'oiseau, de l'oiseau en cage, de la cage ouverte, ou de l'oiseau mort, a été très exploitée à Vincennes-Sèvres et dans la peinture de genre de l'époque : chez Nicolas Lancret, Noël Hallé, Jean-Honoré Fragonard, Jean-Baptiste Greuze, ou encore François Boucher. Pour donner un exemple, on peut citer le tableau du *Nid d'oiseaux* (Vers 1735) de Nicolas Lancret. Un couple d'amoureux est peint assis, dans un décor bucolique. L'homme, situé à droite de la composition, tend un nid dans lequel est niché un oisillon à la demoiselle qui l'accompagne, tandis que le bras droit de celle-ci repose sur une cage à oiseaux. Ces motifs sont forts en signification, car l'oiseau est souvent associé à la virginité. En fonction de la scène, il peut symboliser la perte de la virginité, la tristesse de l'avoir perdu, le désir amoureux etc.

Toujours dans le milieu agricole, on peut également citer le groupe de *La Vache* (1759-1766 ?) (Tabl.24), édité d'après un modèle de Falconet. Une jeune paysanne est représentée accroupie en train de traire l'animal. Ses cheveux sont couverts d'un foulard, appelé fichu, elle porte une robe et des sabots. Cette jeune fille est accompagnée d'un petit paysan, positionné à l'arrière, au niveau du flanc gauche de la vache, à laquelle il tend de la paille, sans que celle-ci n'y prête attention. Ce groupe a postérieurement été gravé à l'eau-forte et au burin, par Du Ménil, d'après le fils de Falconet, en 1763.

À partir de 1752, Madame de Pompadour engage une série d'aménagements dans son château de Crécy. Elle fait notamment construire une laiterie à l'ouest du parc, pour laquelle elle commande quatre sculptures, à quatre sculpteurs différents : Vassé, Guillaume II Coustou, Falconet et Allegrain. Ils exécutèrent, d'après des dessins de François Boucher choisis par la marquise, des thèmes en lien avec les activités de la campagne : une *Laitière*, une *Fermière*, une *Jardinière au vase* et une *Batteuse de beurre*. En 1754, à la Manufacture de Vincennes, on

confie leur édition en biscuit à Defernex. Il est intéressant de souligner la différence stylistique entre la figure de *La Batteuse de beurre* (Cat.23) et les autres jeunes femmes, comme *La Jardinière au vase* (Cat.26). Effectivement, *La Batteuse de beurre* paraît plus jeune et est également la seule à exercer une activité physique, tandis que ses congénères ne ressemblent en rien à des dames de la campagne ; elles sont « déguisées » et « [jouent] à la vie rustique » (KIRCHNER T., 2001). Ces quatre biscuits appartiennent à ce que l'on appelle les *Enfants du Service du Roi*. Un service livré à Louis XV en décembre 1755. Les premières étaient exclusivement réservées au souverain. La figure de *La Blanchisseuse* de Suzanne faisait également partie du surtout livré en 1755. Ce motif a d'ailleurs beaucoup été utilisé dans la peinture et la sculpture de genre de Vincennes. On le retrouve dans une peinture, datée vers 1737, de Jean Siméon Chardin et dans deux statuettes de Vincennes-Sèvres, une première que nous venons d'évoquer, et une deuxième plus tardive, de 1775-1785, modelée par Etienne-Maurice Falconet d'après un modèle de Claude Suzanne, qui avait travaillé lui-même d'après un dessin de François Boucher

3) La vie domestique

a) Une évolution de la famille et de la perception de l'enfant au milieu du XVIIIème siècle

Dans la deuxième moitié du XVIIIème siècle, vers 1760, et principalement dans les milieux les plus aisés de la société que sont l'aristocratie et la bourgeoisie, la notion de famille et le regard que l'on porte sur l'enfant changent. On restreint la famille et l'on diminue volontairement le nombre d'enfants par femme ; « […] en gros, [on remplace] une sociabilité anonyme, celle de la rue, de la cour du château, de la place, de la communauté, par une sociabilité restreinte qui se confond avec la famille, ou, encore, avec l'individu lui-même. » (ARIÈS P., 1985/1999). Quant à l'enfant, il est porteur d'espoir, il représente l'avenir de la nation, il « […] devient un enjeu politique, social et familial. » (GÉLIS J., 2016).

Alors à la recherche de plus d'attache émotionnelle entre parents et enfants, on supporte de moins en moins la mort des nourrissons et des êtres jeunes, encore très touchés par les maladies. C'est à cette période que l'État décide d'intervenir et de financer le développement de la médecine infantile, notamment en créant de nouvelles institutions. À la fin du XVIIIème siècle, la situation commence seulement à s'améliorer, même dans les endroits les plus éloignés des villes. Chez les adultes, le développement des connaissances en matière de médecine et d'habitudes alimentaires, contribue à allonger la durée de la vie. Les enfants

connaissent désormais souvent leurs grands-parents. Cette époque est réellement caractérisée par la recherche d'une forme simple de bonheur, d'une sorte de « […] simplicité rustique […]» (GÉLIS J., 2016).

À cette période, la place déjà importante, depuis 1620-1630, accordée à l'instruction dans l'éducation des enfants des milieux riches, le devient encore davantage ; les institutions catholiques jouent un rôle important dans cette entreprise, aussi bien chez les jeunes garçons que chez les jeunes filles. On enseigne beaucoup de matières aux enfants, mais ils doivent très souvent apprendre par cœur, un mode d'éducation que Jean-Jacques Rousseau dénonce dans L'*Émile ou De l'éducation*, qu'il publie en 1762. Selon le philosophe, ce principe éducatif ne respecte pas l'enfance et n'éveille en rien les sens ; « [l']enfant prodige ne se mêle qu'exceptionnellement aux autres enfants et c'est alors pour jouer auprès d'eux un rôle d'adulte. » (GÉLIS J., 2016), « […][c'est] un enfant seul, volontairement seul. » (GÉLIS J., 2016). Dans la peinture, on trouve beaucoup ces sujets chez Greuze : des mères au foyer, des pères et leurs enfants, des enfants à l'étude, parfois même endormis sur un livre. Malgré cet élan de changement, certains aspects de cette société restent encore contradictoires.

La mise en nourrice est pratiquée depuis la fin du Moyen-Âge, dans les familles aisées. Durant quatre années, l'enfant était envoyé vivre à la campagne, loin du foyer familial. Après ces années d'éloignement, il retournait brièvement chez ses parents, avant d'être expédié dans un couvent ou un internat. La mise en nourrice permettait, au début, d'éviter l'allaitement, qui nuit à la beauté du corps féminin. Puis, à la fin du XVIIème siècle, et au XVIIIème siècle, cette pratique se généralise et touche des autres couches de la population. En effet, pour des raisons principalement économiques, les femmes – *les bourgeoises, les commerçantes, les épouses d'artisans* - doivent travailler, et la plupart des enfants sont encore placés en nourrice. Les conséquences de tels placements sont affolantes ; beaucoup d'enfants meurent et ceux qui survivent ne créent pas de liens affectifs avec leurs parents. Finalement, les conseils des médecins et de Jean-Jacques Rousseau en faveur de l'allaitement maternel ne parviendront pas à faire profondément changer les pratiques.

Comme nous allons le voir, tous ces changements vont naturellement engendrer des modifications dans la façon de représenter les enfants et la famille dans l'art du milieu et de la fin du XVIIIème siècle.

b) La représentation de l'enfant et de la famille à Sèvres

Nous avions parlé de l'émancipation de l'individu adulte dans la partie sur la scène galante, nous allons désormais nous pencher sur celle de l'enfant. Dans la seconde moitié du XVIIIème siècle, l'enfant est désormais représenté à sa place, avec sa mère, ses frères et sœurs, à l'occasion d'activités banales, domestiques et quotidiennes. De plus en plus fréquemment, on choisit de mettre en scène la vie familiale, l'amour maternel, les liens filiaux.

Avant de parler d'un surtout, composé de trois groupes : *La Nourrice*, *Le Déjeuner* et *La Toilette*, nous allons commencer par citer plusieurs œuvres de Falconet. Tout d'abord, celles du *Maître* (Cat.19) et de *La Maîtresse d'école* (Cat.20), deux groupes consacrés à l'éducation des enfants. D'après Boucher, elles ont été sculptées entre 1762 et 1766, avant l'arrivée de Louis-Simon Boizot à Sèvres.

Les sujets autour de l'enfance et de la figure de l'enfant sont très présents dans les statuettes de Vincennes-Sèvres au XVIIIème siècle, particulièrement dans le domaine de la sculpture de genre. On trouve notamment dans l'ordre, la série des *Enfants Boucher* (avant 1747), des *Enfants du service du Roi* (1751-1755), celle des *Enfants Falconet première grandeur* (dès 1757), et des *Enfants Falconet deuxième grandeur* (1764-1766). Mais ces ensembles ne sont pas tous clairement identifiés, souvent à cause de variantes au niveau de la nomination des œuvres dans les archives, et plusieurs pièces ont été perdues au cours des siècles. Comme nous avions pu le voir dans le cas des *Cris de Paris*, ces enfants ne sont pas toujours représentés dans leur rôle d'enfant. Falconet réalisa aussi un certain nombre de statuettes représentant des enfants jouant avec d'autres à des jeux de leur âge ; notamment *La Bascule* (Tabl.16) ou *Le Pet en l'air* (Tabl.13).

La sculpture de *La Nourrice* (Cat.25) représente une jeune mère qui allaite son nouveau-né. En effet, la sophistication de sa coiffure, mais aussi l'élégance de ses vêtements montrent qu'il s'agit d'une « bourgeoise de la ville » (Expo. Sèvres, 2015), et non d'une nourrice de la campagne. Comme nous avons pu le voir précédemment, l'allaitement est un sujet particulièrement moderne pour l'époque. Ces enfants n'ont pas été placés en nourrice, éloignés de leurs parents, mais leur mère s'occupe d'eux à son domicile.

Elle est assise, le sein gauche dégagé et l'un de ses pieds est surélevé par un tabouret, ce qui lui permet de mieux maintenir l'enfant. La mère, et la servante à sa gauche, sont tournées en direction d'un jeune garçon agité, ce qui détourne l'attention du spectateur de la scène centrale. Ce garçon est accompagné de sa sœur, réfugiée derrière sa mère, à l'arrière de la sculpture. Les regards échangés sont tendres, attentifs et bienveillants. Contrairement à ce que nous avions pu voir pour les *Cris de Paris*, ici l'enfant est représenté à sa place. Cette scène, placée sous le signe de l'amour maternel, est particulièrement parlante, et on pourrait assez facilement l'imaginer prendre vie. Ce qui n'était pas le cas des sculptures d'après Boucher ou Falconet, bien plus distantes de la réalité. Tout de même, selon Anne Billon (BILLON A., 2001), on constate toujours une survivance de l'art de François Boucher dans la figure de la petite-sœur. Ce groupe rencontra un vif succès, il fut acheté à plusieurs reprises par les marchands mercier s entre 1775 et 1781. Ce modèle fut probablement crée par Louis-Simon Boizot lui-même, puis Le Riche se chargea, en 1775, des pendants du *Déjeuner* (Cat.2) et de *La Toilette* (Fig.13).

*Figure 13 : **La Toilette** (Manufacture de Sèvres), Le Riche J.-F.-J., 1775, biscuit de porcelaine dure, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles. Crédit photographique : RMN*

La sculpture du *Déjeuner* illustre un thème très prisé de la scène de genre au XVIIIème siècle. On peut par exemple citer le tableau du même nom, par Boucher, sur lequel nous nous étions penchés précédemment (Fig.11), ou encore celui intitulé *Le Bénédicité* (1740) de Chardin. Dans cette sculpture de Le Riche, une mère est assise, avec ses deux enfants, tandis qu'une servante s'apprête à verser le café. La figure maternelle, toujours attentive à sa progéniture, tend le déjeuner à son aînée. Comme dans *La Nourrice*, le plus jeune est toujours obnubilé par sa sœur. À son tour, cette œuvre rencontra beaucoup d'adeptes.

La troisième et dernière pièce du surtout, *La Toilette*, est un peu différente des deux précédentes puisqu'elle est à cheval entre scène domestique et scène galante. Une femme est représentée en train de se faire coiffer, et reçoit en même temps la visite d'un homme. À la droite de la scène, une domestique s'occupe des deux enfants. Cette bourgeoise est montrée à la fois comme une femme, coquette et séductrice, et une mère de famille, qui aime avoir ses

enfants auprès d'elle. L'étape de la toilette était très longue, particulièrement pour les femmes, qui se maquillaient, se coiffaient, se parfumaient etc. Elles étaient souvent assistées lors de cette phase de préparation, comme en témoigne cette scène.

Cette œuvre est souvent rapprochée du *Monument du costume* (1774), un recueil de gravures de Jean-Michel Moreau (1741-1814), dessinateur et graveur français. Ce recueil rend compte des modes et usages parisiens de l'époque, dans les hautes sphères de la société. Encore une fois, Boucher exploita ce thème de la toilette à de nombreuses occasions dans ses peintures ; lorsqu'il peint sa *Marchande de mode* (1746) ou *La Mouche*, connue aussi comme *Une dame à sa toilette* (1738). Ce groupe fut aussi populaire, mais moins que ceux de *La Nourrice* et du *Déjeuner*.

Pour résumer cette partie, jusqu'à l'arrivée de Boizot, on s'inspire principalement des sujets d'Antoine Watteau et de François Boucher pour créer des sculptures de genre. La représentation des classes laborieuses n'est pas fidèle à la réalité et lorsque l'on ne s'inspire pas du théâtre et de la littérature, on remplace les adultes pas de jeunes enfants, de manière à rendre ces sujets plus agréables et légers. Boizot introduit plus de réalisme mais il cesse de représenter les classes inférieures de la société, au profit de jeunes bourgeoises.

Conclusion

Le sujet de ce mémoire illustre très bien l'idée de communication et d'échanges entre les arts.

Aussi bien dans le domaine de la peinture que dans les arts décoratifs, les genres mineurs comme celui de la scène de genre connurent, en France, un âge d'or.

Très logiquement, Vincennes a instauré sa production, d'abord en s'appuyant sur les créations de Meissen, alors au sommet de sa gloire. Même si, nous avons pu montrer que Meissen influença finalement assez peu, aussi bien techniquement que stylistiquement parlant, les sculptures et les sculptures de genre de Vincennes. En effet, le modeleur Johann-Joachim Kändler adapta le thème de la scène de genre à la petite statuaire en porcelaine, mais ses figures et la manière qu'il eut de les traiter n'impactèrent guère celles de la Manufacture.

Plus proche d'elle, à Saint-Cloud, Chantilly et Mennecy, le développement de sujets issus de

l'art français et de la peinture de Watteau et Boucher, donna certainement envie à la Manufacture d'exploiter, à son tour, ces thèmes. Après presque cinquante années à copier l'Extrême-Orient, puis l'Allemagne, il était temps pour la France de s'émanciper de ces motifs et d'en adopter de nouveaux, basés sur son propre patrimoine artistique. Pour y parvenir, elle sut s'entourer de nombreux artistes académiciens de renom : Jean-Jacques Bachelier, Étienne-Maurice Falconet, Louis-Simon Boizot et bien évidemment François Boucher. L'invention de la technique du biscuit lui permit de quitter définitivement son statut, un peu vulgaire, de énième imitatrice, repreneuse, et de donner à ses statuettes un aspect totalement différent de tout ce que l'on connaissait auparavant.

Elle s'entoura également de personnalités influentes, extérieures à la Manufacture, comme Louis XV, Madame de Pompadour, Madame du Barry ou encore Lazare Duvaux, qui contribuèrent largement à la diffusion des pièces et au succès de la fabrique.

Du côté technique, elle géra cette production de sculptures de genre en s'appuyant, non sans quelques difficultés, et de diverses manières, sur le travail de François Boucher : son répertoire gravé, des dessins, ses peintures, puis, dès 1752, sur des dessins de l'artiste faits expressément pour Vincennes-Sèvres. Dès lors, l'accentuation de la production poussa la Manufacture à adopter des procédés de fabrication plus « industriels », notamment la technique du moulage. Pour la décoration de ses sculptures, à une époque caractérisée par son extravagance et sa fantaisie, elle choisit majoritairement de laisser ses sujets en blanc. Enfin, elle traita énormément de thèmes, des scènes galantes aux scènes de la vie domestique, en passant par les scènes de loisirs et de divertissements et celles représentant les activités laborieuses urbaines et rurales. Beaucoup d'entre elles s'inspirèrent du théâtre, de la littérature de l'époque, toujours d'une façon distancée des réalités sociales, à la manière des pastorales et des fêtes galantes d'Antoine Watteau. C'est l'arrivée de Boizot en 1773, qui donna à la production de sculptures de genre une autre orientation, plus réaliste. On représenta désormais le quotidien de personnages bourgeois, à la pointe de la mode et de l'actualité sociale.

Cependant, les sujets néoclassiques, déjà en progression depuis les années 1760, remplacèrent petit à petit ceux du quotidien. À partir de 1789 et durant les années de la Révolution française, les porcelaines et les sculptures de genre de Vincennes-Sèvres du XVIIIème siècle « […] connurent en France une désaffection durable […] ; aux yeux de la nouvelle

génération élevée dans le culte de l'antique, elles apparaissent démodées et typiques du mauvais goût de l'époque où triomphaient le « style rocaille » et même le « style grec » […]. » (PLINVAL DE GUILLEBON R., PRÉAUD T., 2005).

Pour conclure sur le sujet de ce mémoire, on peut citer Tamara Préaud, selon laquelle la Manufacture « […] sut exploiter tout au long de son histoire, matériaux et procédés afin de diversifier sa production et de répondre aux goûts sans cesse changeants d'un public qu'elle s'efforça toujours de séduire par sa capacité d'innovation et d'invention. » (PRÉAUD T., 2013)

Notes

(1) **Porcelaine** - Le terme de « porcelaine » vient de l'italien *porcellana*, nom d'un coquillage blanc et brillant, dont on a longtemps cru que la poudre faisait partie de la composition. Ses composants sont le kaolin ou l'alumine (argile pure), le pétunzé ou la silice (silex calciné), le gypse ou le plâtre, qui, mélangés à l'eau, permettent de créer la pâte de porcelaine, même si chaque manufacture avait sa propre recette.

La porcelaine est une céramique façonnée puis cuite et caractérisée par sa blancheur, sa transparence et sa solidité. L'art de la porcelaine appartient à la catégorie des arts du feu, dont la fabrication nécessite une cuisson, au même titre que le verre ou le métal. Enfin, elle est souvent considérée comme la matière la plus noble, la plus fine et la plus délicate parmi les céramiques.

(2) **Sculpture en porcelaine *(fabrication)* -** Des artistes, comme Falconet ou Boizot par exemple, faisaient d'abord un modèle en terre-cuite, d'après un support graphique, et leurs seconds se chargeaient de son exécution en porcelaine. Un très grand nombre d'ouvriers intervenaient et interviennent toujours dans la chaîne de production des sculptures, de la fabrication des moules, au moulage des pièces de la sculpture par le mouleur en pâte, puis au remontage et à la reprise des détails et enfin au polissage et à l'effacement des coutures après la cuisson.

(3) **Céramique** - Le terme de « céramique » vient du grec ancien *kéramos*, « terre à potier ». Il désigne l'ensemble des objets fabriqués à base d'argile, acquérant après une cuisson plus ou moins élevée, une certaine résistance. Il s'agit d'un terme général pour parler à la fois d'une porcelaine, d'une faïence, d'un grès etc. On peut tout de même distinguer deux catégories qui sont, d'un côté les céramiques poreuses, de l'autre les céramiques vitrifiées. La terre-cuite et la faïence appartiennent à la première catégorie tandis que la porcelaine et le grès entrent dans la seconde.

(4) **Porcelaine tendre -** La porcelaine tendre est élaborée sans kaolin, argile blanche très pure. Celui-ci est remplacé par une *fritte*, mélange vitrifiable à base de silice.

(5) **Faïence *(composition, fabrication)* -** La fabrication de la faïence est un processus long et complexe, et qui ne nécessite pas moins de seize étapes.

Son composant principal est la terre calcaire, appelée aussi marne. Elle doit contenir à la fois de la silice, de l'alumine, du carbonate, de la chaux et de l'oxyde de fer, dans des proportions

déterminées ; plusieurs terres sont mélangées afin de parvenir au parfait équilibre des éléments naturels.

Les terres obtenues sont laissées ensuite aux intempéries pendant quelque temps, ce qui permet de les débarrasser de leurs impuretés. Puis, elles sont réduites en miettes, broyées et mélangées les unes aux autres pour plus d'homogénéité. L'étape suivante est celle du *gâchage* ; les terres sont à nouveau écrasées avec un peu d'eau et passées au tamis de manière à réduire encore la présence des impuretés. La substance liquide obtenue est ensuite placée dans des fosses et laissée à l'abandon, après avoir été abondamment remuée. Le surplus d'eau remonte alors à la surface, ce qui permet de s'en débarrasser facilement. Notons que l'évaporation aussi joue un rôle important à cette étape de fabrication de la pâte de faïence. Les terres sont par la suite déposées dans des baquets et placées sous des hangars aérés de manière à mieux sécher. Dès que leur séchage est considéré comme suffisant, elles sont mises en cave et la fermentation agit, ce qui rend la pâte plus élastique et plus souple. Avant son utilisation, elle est de nouveau soumise au malaxage, au marchage, puis au battage, étape très importante, permettant de faire s'échapper les bulles d'air et d'obtenir une pâte homogène. Exempte de bulles, elle sera plus résistante aux chocs thermiques. Il est désormais temps, pour le modeleur ou le tourneur, de créer une ébauche du futur objet en prélevant une petite boule de pâte. Le tourneur réalise son ébauche au tour, tandis que le modeleur rempli des moules en plâtre de cette pâte de faïence. Après quelques jours, les ébauches sèches sont assez résistantes pour ne pas s'effondrer sous l'utilisation d'un outil ; c'est l'étape du *tournassage*. A l'aide d'un *tournassin*, l'artisan enlève l'excédent de pâte, devenue plus résistante. La pièce affinée passe ensuite entre les mains du *garnisseur*, qui est chargé d'ajouter les éventuelles anses, oreilles ou boutons.

Parfaitement sèches, les pièces sont maintenant passées au four, une étape très risquée de la fabrication, qui nécessite un vrai savoir-faire et des connaissances précises. Cette première cuisson est appelée « cuisson du cru » ou *dégourdi*. Elle sert à renforcer la solidité de la pièce de manière à pouvoir y appliquer l'émail. Le biscuit obtenu est alors trempé dans l'émail ; c'est l'étape du trempage ou de la mise en couverte. Au cours de cette première cuisson, les *cassettes*, sortes de plateaux contenant les pièces, sont placées dans la partie supérieure du four, ce qui permet d'obtenir une température moins élevée.

Émaillés et décorés, les objets subissent une seconde et dernière cuisson avant d'être défournés, puis exposés dans l'attente de trouver preneur.

(6) **Cabinets de porcelaine -** Ils font figure de « […] démonstration grandiose de puissance et de richesse, mais également [de] preuve d'ouverture au monde et à la culture humaniste » (Musée Ariana, Genève).

À l'époque, l'engouement pour les porcelaines était tel que l'on a même créé des « cabinets de porcelaines » (Musée Ariana, Genève). Il s'agissait de cabinets de curiosités, dans le sens de lieux d'exposition, de petits salons spécialement dédiés à la présentation d'objets en porcelaine : vases, assiettes, statuettes etc. Cette nouvelle tendance a certainement été héritée de la tradition des vaisseliers, ces meubles de rangement vitrés dans leur partie supérieure et exposant leur contenu à la vue de tous, ou encore du *studiolo* de la Renaissance italienne, lui-même l'ancêtre des cabinets de curiosités des XVIème et XVIIème siècles. Les céramiques des cabinets de porcelaines étaient soigneusement et symétriquement ordonnées le long des murs, au-dessus et dans les cheminées, sur les meubles, dans l'encadrement des portes et même sur les corniches. Elles envahissaient souvent intégralement l'espace disponible. Il existe quelques exemples célèbres de cabinets de porcelaines comme celui de Marie d'Orange (1662-1694), dont les objets sont maintenant conservés au palais de Kensington en Angleterre, ou encore celui de la reine Sophie Charlotte de Hanovre (1668-1705) au palais d'été de Charlottenburg, près de Berlin. Malgré de nombreuses pertes au cours de la Seconde Guerre mondiale, ce dernier abrite toujours près de 27 000 pièces majoritairement d'époque Ming (1368-1644) et Qing (1644-1912). Mais la collection la plus impressionnante de porcelaines est certainement celle d'Auguste le Fort (1670-1733), prince Électeur de Saxe et roi de Pologne à l'origine de la création de la manufacture de Meissen, « […] l'une des plus grandes et des plus importantes d'Europe. » (Musée Ariana, Genève). Cette passion « maladive » pour la porcelaine le conduisit d'ailleurs presque à la ruine à la fin du XVIIème siècle et durant le « printemps 1717, il échange[a] un régiment de 600 cavaliers de son armée […] contre 151 vases de porcelaine de Chine appartenant à Frédéric Guillaume, roi de Prusse […] » (Musée Ariana, Genève). On peut aujourd'hui voir cette collection au palais de Zwinger à Dresde.

(7) **Sculpture / Groupe *(différence)* -** Lorsque l'on utilise les termes « sculpture » et « groupe sculpté », la différence consiste en ceci : le premier est une pièce constituée d'un seul personnage tandis que le second est une pièce comportant plusieurs personnages, sur le même socle.

(8) **Pendant -** Le terme « pendant » est utilisé pour parler d'une sculpture qui a été pensée de manière à fonctionner avec une autre sculpture indépendante. Les deux pièces se répondent mais

ne partagent pas le même socle, elles sont souvent posées l'une à côté de l'autre.

(9) **Émail -** L'émail est une substance vitrifiable qui peut être transparente ou opaque et potentiellement colorée. Il est composé de sable, de plomb et d'étain. Une fois vitrifié, il est ensuite, au même titre que les terres, concassé et broyé avec un peu d'eau. Il en résulte une potée d'étain dans laquelle les objets sont, autre autres, plongés puis mis à sécher.

Il est utilisé pour orner ou créer une fine couche protectrice autour des céramiques, des objets utilitaires ou, éventuellement, des sculptures. Il est déposé par trempage, au pinceau ou par pulvérisation sur des éléments encore à l'état de biscuit. La cuisson permet ensuite son adhésion irréversible à l'objet. Les céramiques étant poreuses de nature, leur émaillage sert à les rendre imperméables, ce qui facilite par la suite leur nettoyage et leur confère un aspect brillant.

(10) **Biscuit -** On appelle « biscuit », un objet en porcelaine, souvent une sculpture/groupe, dénué de couverte. En d'autres termes, celui-ci n'est pas émaillé et son procédé de fabrication est absolument identique à celui des faïences et des porcelaines émaillées, jusqu'à la cuisson. Il peut s'agir aussi de vases ou de bas-reliefs, alors appelés camés, mais rarement d'objets utilitaires car cette matière est poreuse et extrêmement salissante. On pense que l'origine de son appellation dériverait de cette porosité, qu'il partage avec les biscuits secs.

C'est le développement de la production de sculptures en porcelaine à Vincennes qui va permettre l'introduction de ce procédé.

Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, les « bis-cuits » (bis = deux) d'aujourd'hui ne sont plus passés qu'une seule fois au four. Cette technique ayant été inventée en 1752, à l'époque de la porcelaine tendre, la pâte subissait deux cuissons avant d'atteindre l'état de biscuit. Lorsque la porcelaine dure est arrivée en France, on a décidé de conserver cette désignation, même si la deuxième cuisson ne faisait plus partie de la recette.

(11) **Batte -** Long bâton au bout duquel se trouve une petite plateforme ronde trouée. Il est utilisé pour battre le beurre.

Bibliographie

I) Les ouvrages et les catalogues d'exposition

- **ARIÈS P.**, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, **1975**, Éditions Points, Paris.
- **ARIÈS P.**, **DUBY G.**, *Histoire de la vie privée*, *3. De la Renaissance aux Lumières*, **1985/1999**, Éditions Points, Paris.
- **BOURGEOIS É.**, *Le Biscuit de Sèvres au XVIIIème siècle*, **1909**, Éditeurs-Imprimeurs Goupil & Cie, Paris.
- **CANTAU A.**, **WIBAULT D.**, *Palais royal*, *À la table des rois*, **2015**, Éditions de la BNF, Paris, p.13-p.89.
- **DUMORTIER C.**, **HABETS P.**, *Porcelaine de Tournai*, *Scènes galantes et décors historiés*, **2015**, Éditions Racine, Paris, p.49-p.75.
- **FAŸ-HALLÉ A.**, **LAHAUSSOIS C.**, *Porcelaine française du XVIIIème siècle*, *Histoire*, *Motifs et Marques*, **2011**, Éditions Massin, Issy-les-Moulineaux.
- **FONTANEL B.**, *La vie quotidienne en peinture*, **2005**, Éditions de La Martinière, Paris, p.98-p.118.
- **GARNIER E.**, *La porcelaine de Sèvres*, **1988**, Éditions Bookking international, Paris, p.5-p.35.
- **GÉLIS J.**, *L'art et l'enfant*, *Chefs-d'œuvre de la peinture française*, Éditions Hazan, **2016**, Vanves, p.59-p.98.
- **HENRY C.**, **KIRCHNER T.**, *L'art et les normes sociales au XVIIIème siècle*, **2001**, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, p.367-p.381, p.459-p.475.
- **KOPP É.**, *Edme Bouchardon (1698-1762)*, *Une idée du beau*, **2016**, Éditions du Louvre, Paris, p.204-p.227.
- **LANEYRIE-DAGEN N.**, **VIGARELLO G.**, *La toilette*, *Naissance de l'intime*, **2015**, Éditions Hazan, Paris, p.79-p.118.
- **LISTRI M.**, **LUCHINAT C.A.**, *Tables d'exception*, *Styles traditionnels et contemporains*, **2008**, Éditions Citadelles & Mazenod, Paris, p.167-p.181.
- **MICHEL C.**, *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793) : la naissance*

de l'École française, **2012**, Librairie Droz, Genève (Suisse).

- **MILLIOT V.**, *Les CRIS de Paris ou LE PEUPLE TRAVESTI*, *Les représentations des petits métiers parisiens*, *XVIème-XVIIIème siècles*, **2014**, Les classiques de la Sorbonne, Paris.
- **MOUQUIN S.**, *Le style Louis XV*, **2003**, Les Éditions de l'Amateur, Paris.
- **PLINVAL DE GUILLEBON R.**, **PRÉAUD T.**, *Porcelaines du musée Condé à Chantilly*, **2005**, Éditions Somogy, Paris, p.11-p.15, p.70-p.77, p.148-p.149, p.188-p.191.
- **PLINVAL DE GUILLEBON R.**, *Les Biscuits de porcelaine de Paris*, *XVIIIe-XIXe siècles*, **2012**, Éditions Faton, p.21-p.24, p.115-118, p.211-p.214.
- **POMMIER E.**, **SCHNAPPER A.**, *Les peintres du roi (1648-1793)*, **2000**, Éditions de la Réunion des musées nationaux (Rmn), Paris, p.51-p.68.
- **PRÉAUD T.**, *Porcelaines de Vincennes*, *Les origines de Sèvres*, **1977**, Éditions des musées nationaux, Paris, p.5-p.19, p.149-p.184.
- **RAYMOND F.**, *Joie de vivre*, **2015**, Éditions de la Réunion des musées nationaux/Grand Palais, Paris, p.59-p.65.
- **SALMON X.**, *Madame de Pompadour et les arts*, **2002**, Éditions de la Réunion des musées nationaux/Grand Palais, Paris.
- **SCHERF G.**, *L'esprit créateur, De Pigalle à Canova*, *Terres-cuites européennes 1740-1840*, **2003**, Éditions de la Réunion des musées nationaux, p.16-p.21, p.285-p.297.
- **TAVENER HOLMES M.**, **VOGTHERR C. M.**, *De Watteau à Fragonard*, *Les fêtes galantes*, **2014**, Éditions des Fonds Mercator, Bruxelles, p.19-p.25, p.110-p.115, p.134-p.151.
- **TODOROV T.**, *Éloge du quotidien*, *Essai sur la peinture hollandaise du XVIIIème siècle*, **2009**, Éditions Points, Paris.
- **TODOROV T.**, *La peinture des Lumières*, *De Watteau à Goya*, **2014**, Éditions du Seuil, Paris, p.12-p.22, p.92-p.109, p.188-p.191.
- **WOLVESPERGES T.**, *Artistes, musées et collections*, *Un hommage à Antoine Schnapper,* **2016**, Éditions Presses de l'Université Paris-Sorbonne, p.123-p.139.
- ***Collectif d'auteurs*** *- Louis-Simon Boizot (1743-1809). Sculpteur du roi et directeur de l'atelier de sculpture à la Manufacture de Sèvres*, **2001**, Somogy-Éditions d'art, Paris.
- ***Collectif d'auteurs*** *- Falconet à Sèvres ou l'art de plaire*, **2001**, Éditons de la Réunion des musées nationaux, Paris.
- ***Collectif d'auteurs*** *- Chardin, Fragonard, Watteau*, *Chefs-d'œuvre de la peinture de*

genre en France au XVIIIème siècle, **2003**, Éditions La Renaissance du Livre, Paris.

- ***Collectif d'auteurs*** - *La Manufacture des Lumières*, *La sculpture à Sèvres de Louis XV à la Révolution*, **2015**, Éditions Faton, Dijon.

II) Les sources en ligne

1) Les livres et les articles

- **ALBIS A.** **[en ligne]**, *Différences entre pâte dure et pâte tendre, grès et faïence*, **2011**, Revue de la société des amis du musée national de céramique (n°20), Sèvres, p.21-p.34, consulté le 3 avril 2018, URL : http://www.amisdesevres.com/download/sevres20/pages_21_a_34.pdf.
- **BILLON A.** **[en ligne]**, *La Nourrice, le Déjeuner et la Toilette : un étonnant surtout sur les mœurs du XVIIIème siècle*, **2001**, Revue de la société des amis du musée national de céramique (n°10), Sèvres, p.52-p.60, consulté le 3 avril 2018, URL : http://www.amisdesevres.com/download/10-6.pdf.
- **DAVILLIER J.-C.** **[en ligne]**, *Les Porcelaines de Sèvres de Mme du Barry*, *d'après les mémoires de la Manufacture royale*, **1870**, Éditions Aug. Aubry (chez), Paris, consulté le 12 février 2017, URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65726446.
- **DAWSON A.** **[en ligne]**, *"The Development of Repertoire in Mennecy Porcelain Sculpture, circa 1738-66"*, **2002**, In : Metropolitan Museum Journal (n°37), New-York, p.199-p.211, consulté le 22 avril 2018, URL : https://www.metmuseum.org/pubs/journals/1/pdf/1513084.pdf.bannered.pdf.
- **FÉLIBIEN A.** **[en ligne]**, *Conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture*, **1667**, Éditions Frédéric Léonard (chez), Imprimeur ordinaire du Roy, rue S. Jacques, Paris, consulté le 4 avril 2017, URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626828s/f13.item.r=Félibien,%20André.
- **FENAILLE M.** **[en ligne]**, *F. Boucher*, **1925**, Éditions Nilsson, Paris, p.122-p.133, consulté le 6 janvier 2017, URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6576749v/f13.planchecontact.
- **HALLÉ A.** **[en ligne]**, *De quelques statuettes du XVIIIème siècle*, **2002**, Revue de la

société des amis du musée national de céramique (n°11), Sèvres, p.21-p.25, consulté le 3 avril 2018, URL : http://www.amisdesevres.com/download/11-2.pdf.

- **JOULIE F.** **[en ligne]**, *Le rôle de François Boucher à la manufacture de Vincennes*, **2004**, Revue de la société des amis du musée national de céramique (n°13), Sèvres, p.33-p.52, consulté le 3 avril 2017, URL : http://www.amisdesevres.com/download/13_33-52.pdf.
- **KIRCHNER T.** **[en ligne]**, *La nécessité d'une hiérarchie des genres*, **1997**, Revue d'esthétique (Bd. 31/32, p. 186-p.196), Paris, p.186-p.196, consulté le 3 avril 2017, URL : http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/294/1/Kirchner_necessite_1997.pdf.
- **LAURENCE M.** **[en ligne]**, *La scène de genre dans les Salons de Diderot*, **1999**, Revues Labyrinthe (n°3), Hermann, consulté le 5 octobre 2016, URL : https://labyrinthe.revues.org/64.
- **LECHEVALLIER-CHEVIGNARD G.** **[en ligne]**, *La manufacture de porcelaine de Sèvres*, **1908**, Éditions H. Laurens, Paris, consulté le 10 avril 2017, URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6449924k/f350.planchecontact.
- **PAS (LE) DE SÉCHEVAL A.** **[en ligne]**, *Peinture de genre*, Encyclopédie Universalis, consulté le 10 mai 2018, URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/peinture-de-genre/.
- **PRÉAUD T.** **[en ligne]**, *Deux sculptures de Sèvres du XVIIIème siècle, identifiées*, **2005**, Revue de la société des amis du musée national de céramique (n°14), Sèvres, p.34-p.35, consulté le 3 avril 2018, URL : http://www.amisdesevres.com/download/14_034-035.pdf.
- **PRÉAUD T.** **[en ligne]**, *La sculpture en couleurs à Sèvres*, **2013**, Revue de la société des amis du musée national de céramique (n°22), Sèvres, p.82-p.88, consulté le 3 avril 2018, URL : http://www.amisdesevres.com/wp-content/uploads/2011/01/82-88.pdf.
- **RIS-PAQUOT O.-E.** **[en ligne]**, *Faïences*, *Porcelaines et Biscuits*, *Fabrication*, *Caractères*, *Décors*, **1894**, Éditions H. Laurens, Paris, p.129-p.152, p.164-p.204, p.219-p.236, consulté le 23 mai 2017, URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6382226p.
- **VERLET P.** **[en ligne]**, *Le commerce des objets d'art et les marchands merciers à Paris au XVIIIème siècle*, **1985**, In : *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* (13ème année,

N.1), p.10-p.29, consulté le 22 avril 2018, URL : https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1958_num_13_1_2705.

- **WEBER J.** **[en ligne]**, *La porcelaine au service de la diplomatie*, *Les échanges de présents entre Dresde et Versailles*, **2007**, Revue de la société des amis du musée national de céramique (n°16), Sèvres, p.51-p.61, consulté le 3 avril 2018, URL : http://www.amisdesevres.com/download/16_51-61.pdf.

2) Les recueils de gravures

- **BOUCHARDON E.** **[en ligne]**, *Études prises dans le bas Peuple ou les Cris de Paris*, **1737-1746**, Éditions Joullain Quay de la Mégisserie à la Ville de Rome (chez), Paris, consulté le 30 janvier 2017, URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105087672.
- *Cent dessins de Watteau gravés par François Boucher* **[en ligne]**, Éditions de la Librairie Illustrée, **1892**, Paris, consulté le 15 octobre 2016, URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63784066/f13.planchecontact.

III) Les travaux universitaires

– **BILLON A.** (dirigée par **SCHNAPPER A.**), *La sculpture à la Manufacture de Sèvres à la fin du XVIIIème siècle (1770-1800)*, **1999**, Thèse en Histoire de l'art, Université Paris 4, Paris, 4 Vol.

IV) Les autres sources

1) Les bases de données

– Encyclopédie Universalis
– Joconde
– Gallica (Base de données de la BNF)
– Micromusée (Cité de la céramique)

– Persée

2) Les ouvrages généraux

– Encyclopédie Diderot et d'Alembert
– Dictionnaire de l'ameublement
– Dictionnaire Larousse

3) Les sites internet

– Amis du musée de Sèvres, Sèvres
– Cité de la céramique, Sèvres
– J.-Paul Getty Museum, Los Angeles
– Metropolitan Museum, New-York
– Musée Ariana, Genève
– Musée des Arts Décoratifs, Paris
– Musée Cognacq-Jay, Paris
– Musée Jacquemart-André, Paris
– Musée du Louvre, Paris
– Musée de Meissen, Meissen
– Réunion des musées nationaux, Paris
– V&A Museum, Londres
– Wallace Collection, Londres

Table des matières

DÉCLARATION SUR L'HONNEUR DE NON-PLAGIAT : **4**

REMERCIEMENTS : **5**

SOMMAIRE **6**

AVANT-PROPOS : **7**

LA DÉCOUVERTE DE LA PORCELAINE EN EUROPE ET LES DÉBUTS DE LA PRODUCTION À LA FIN DU XVIIÈME SIÈCLE **7**

LES ORIGINES, L'ARRIVÉE EN EUROPE 8
LES PREMIÈRES TENTATIVES 8

INTRODUCTION **10**

PARTIE 1 : L'INSTAURATION DE LA PRODUCTION DE SCULPTURES DE GENRE À VINCENNES : LE FRUIT D'UN LONG CHEMINEMENT HISTORIQUE **12**

I) TENTATIVE DE DÉFINITION DE LA NOTION DE « SCULPTURE DE GENRE » 12
1) Les origines de la peinture de genre et son introduction en France *13*
2) La scène de genre à l'Académie, au sein de la hiérarchie des genres *15*
a) Le rôle et le fonctionnement de l'Académie 15
b) La hiérarchie des genres 16
3) Historiographie : la sculpture de genre dans les textes *17*
II) MEISSEN ET LES PRÉLUDES DE LA SCULPTURE DE GENRE 19
1) La manufacture de Meissen, une longueur d'avance *19*
2) Johann-Joachim Kändler et l'introduction du thème de la scène de genre en sculpture *20*
a) Quelques sculptures de genre du modeleur 20
b) La recomposition, le réagencement des figures de Kändler 22
III) AVANT VINCENNES, DES SCULPTURES DE GENRE À SAINT-CLOUD, CHANTILLY ET MENNECY 23
1) La manufacture de Saint-Cloud *23*
a) Son histoire 23
b) Son style, ses sculptures de genre 24
2) La manufacture de Chantilly *28*
a) Son histoire 28
b) Son style, ses sculptures de genre 29
3) La manufacture de Mennecy *30*
a) Son histoire 30
b) Son style, ses sculptures de genre 30
IV) À L'ORIGINE DE LA CRÉATION DE VINCENNES, LA REMISE EN QUESTION DE L'HÉGÉMONIE FRANÇAISE DANS LE DOMAINE DU LUXE. 31
1) L'histoire de la Manufacture *32*
2) Les artistes, les sculpteurs, le style *33*
3) La défaveur de Meissen à Paris *34*

PARTIE 2 : LA GESTION DE LA PRODUCTION DE STATUETTES DE GENRE À VINCENNES-SÈVRES **35**

I) L'INFLUENCE DES CLIENTS DE VINCENNES-SÈVRES SUR L'ESSOR DE LA MANUFACTURE 35
1) L'implication des favorites du roi Louis XV *36*
2) La circulation des sujets : la gravure, les cadeaux diplomatiques *37*
3) La place des marchands merciers dans l'acquisition des pièces *38*
4) La fonction et l'exposition des sculptures *39*
II) FRANÇOIS BOUCHER, UNE FIGURE EMBLÉMATIQUE DES LUMIÈRES 40
1) Courte biographie *40*
2) Son rôle à la Manufacture de Vincennes-Sèvres *42*
III) LES PROCÉDÉS DE PRODUCTION À VINCENNES-SÈVRES 44
1) Des sujets limités par les possibilités techniques *44*
2) Le moulage, l'objet multiple *46*
a) L'adoption du moulage à Vincennes 47

b) Un intérêt grandissant pour les moules et les ébauches en terre 48
3) Les couleurs de la sculpture de genre 49
a) La blancheur du biscuit 49
b) Quelques touches de couleur 50
IV) LES THÈMES DE LA SCULPTURE DE GENRE 50
1) Entre « rêve et réalité », des sujets tirés des fêtes galantes d'Antoine Watteau 51
a) La fête galante et ses caractéristiques 51
b) Les scènes galantes 53
c) Les loisirs et divertissements : la musique et la danse, les fêtes villageoises 54
d) La littérature et le théâtre : la problématique de ces sujets 55
2) Le travail, à la ville et à la campagne 56
a) L'évolution des représentations 57
b) Le travail à la ville ou *Les Cris de Paris* 58
c) Le travail à la campagne 59
3) La vie domestique 61
a) Une évolution de la famille et de la perception de l'enfant au milieu du XVIIIème siècle 61
b) La représentation de l'enfant et de la famille à Sèvres 63

CONCLUSION 65

NOTES 68

BIBLIOGRAPHIE 72

I) LES OUVRAGES ET LES CATALOGUES D'EXPOSITION 72
II) LES SOURCES EN LIGNE 74
1) Les livres et les articles 74
2) Les recueils de gravures 76
III) LES TRAVAUX UNIVERSITAIRES 76
IV) LES AUTRES SOURCES 76
1) Les bases de données 76
2) Les ouvrages généraux 77
3) Les sites internet 77

TABLE DES MATIÈRES 78

MOTS CLÉS : 80

RÉSUMÉ : 80

ABRÉVIATIONS : 80

Mots clés :

Manufacture

Manufacture royale

Vincennes

Sèvres

Porcelaine

Sculpture

Statuette

Scène de genre

Sculpture de genre

Style Louis XV

Résumé :

Ce mémoire porte sur les sculptures de genre de la Manufacture de Vincennes-Sèvres, entre 1740 et 1789. Dans celui-ci, nous étudions l'origine picturale de ce genre, les précurseurs européens de l'adoption de ces sujets, et son introduction à Vincennes.
La deuxième partie de ce travail aborde la question des acteurs de la circulation des sculptures. Elle souligne aussi l'importance de la figure de François Boucher, comme source principale d'inspiration, traite des procédés de production de ces sculptures et de leurs thèmes : la scène galante, les loisirs et divertissements, le travail à la vie et à la campagne et les scènes de la vie domestique.

Abréviations :

M majuscule pour la Manufacture de Vincennes-Sèvres

Cat. – Catalogue

Fig. – Figure

Part. – Partie