

Passion Faïence

n° 38 novembre 2009

Le peu, le très peu que l'on peut faire, il faut le faire quand même. Théodore Monod

Sommaire

Etudes et notes

- Bernard RICHARD : *Minton et le décor à l'amandier : toute une symbolique.*
p.2-5
- Jacques BONTILLOT : *Quels diamètres pour les assiettes de Montereau ?*
p.6-15
- Patrice VALFRÉ : *Découverte d'une faïence révolutionnaire attribuable à Potter.*
p. 16-25
- Marcel PICARD : *Datation et origine des illustrations de la série des "Mille et une nuits" de Montereau.*
p.26-28



Décor d'amandier sur des porcelaines de Minton



Une tasse révolutionnaire à Montereau



Les assiettes des "Mille et une nuits" de Montereau



Les diamètres des assiettes de Montereau au fil du temps

Minton et le décor à l'amandier : toute une symbolique

par Bernard RICHARD

(avec la collaboration de Hervé LEPORI)



Fig. 1 et 2 : sucrier et son couvercle de la manufacture Minton.

Toujours à la recherche de pièces en porcelaine d'origine anglaise, portant le monogramme "VS" de Victor SAGLIER (1809-1894) (1), importées des manufactures Minton, Copeland et aussi des ateliers d'Isaac Baguley (2), notre attention a été retenue par le décor du sucrier ci-dessus.

Ce sucrier, pièce d'un service à thé ou à café est l'une des dernières pièces en porcelaine de Minton importée d'Angleterre après 1890 par Victor SAGLIER, orfèvre au 12 rue d'Enghien, Paris Xème.

IDENTIFICATION DU DÉCOR

C'est l'association du ruban noué à un rameau de fleurs blanches rosées à cinq pétales avec en même temps la présence de fruits en forme de drupe qui nous fit faire une recherche botanique sur cet arbre (3).

Il s'agit de l'amandier, *Prunus amygdalus dulcis* ou *Prunus amygdalus amara* appartenant au genre Amigdalus, famille des rosacées, dont les fleurs d'un blanc rosé, apparaissent avant les feuilles qui sont simples, alternées avec un court



Fig. 3 : Marque au globe "MINTONS" à la couronne impériale, accompagnée du monogramme "VS" de l'orfèvre parisien et importateur Victor SAGLIER (1809-1894).

Marque peinte "B606" du décor enregistré en 1881. Marque "L" en creux du façonnage de 1890.

pétiote et finement dentelées. C'est le seul arbre fruitier à fleurir à la fin de l'hiver, quand il gèle encore le matin et qui peut porter encore des fruits séchés. Cet arbre peut atteindre 5 à 12 mètres de haut et il vit de 50 à 80 ans.

L'amandier est dit originaire d'Asie occidentale. Il est connu à l'état sauvage depuis des temps immémoriaux, du Pamir à la mer Égée. Il est cultivé depuis plus de 5.000 ans en Iran. Il a été introduit en Égypte par les Hébreux et ramené en Europe par les Grecs. Les Romains rapportèrent l'amande, qu'ils appelaient "noix grecque" en Italie. Les Arabes la propagèrent sur tout le pourtour méditerranéen, au fur et à mesure de leurs conquêtes.



Fig. 4 et 5 : Amandier avec fleurs fruits et feuilles, planche et photo.

tes. L'amandier fut introduit dans le Midi de la France au V^{ème} siècle av. J.-C., mais il ne prit son essor qu'au Moyen Age. En France, une charte de 716, délivrée par le roi des Francs Chilpéric II, mentionne les amandes avec d'autres épices. En 812, Charlemagne ordonne d'introduire les amandiers dans les fermes impériales. Au XIV^{ème} siècle la consommation des amandes dans la cuisine est très importante. Au Moyen Age les amandes constituent une part importante du commerce de Venise. Au milieu du XIX^{ème} siècle, l'amandier est implanté aux États-Unis et la Californie est devenue aujourd'hui le premier producteur mondial d'amandes. Il faut retenir cependant que l'amande sauvage contenant de l'acide cyanhydrique est toxique, voire mortelle, à forte dose de consommation.

TOUTE UNE SYMBOLIQUE

Cet arbre à la feuillaison printanière est le symbole de la renaissance de la nature mais aussi de la fragilité car les fleurs, ouvertes dès l'arrivée du printemps, sont sensibles au gel tardif.

Cette symbolique, on va la retrouver au travers des siècles et jusqu'à aujourd'hui.

Selon la tradition juive, dans la Genèse, l'amandier était pour les Hébreux le symbole de l'immortalité du dieu d'Abraham, Isaac et Jacob. Il annonce une vie nouvelle, ce dont témoigne le texte de Jérémie Chap.1 : "*Que vois-tu, prophète ? Je vois un amandier...*".

Chapitre 30, il représente la fécondité, la prospérité. Il est raconté que Jacob favorisait la sélection naturelle des animaux ; il obtenait des agneaux de la couleur qu'il voulait à l'aide d'un stratagème.

Il plaçait des branches d'amandier et de platane partiellement écorcés dans les canaux où allaient boire les brebis prêtes à concevoir. Les amandes font partie des "cueillettes du pays" que Jacob envoie comme présent au Pharaon par l'intermédiaire de Joseph (Genèse 43,11). La vigueur avec le bâton d'Aaron, qui est la maison de Lévi, et se changea en une branche d'amandier fleurie et fructifiante (Nombre 17, 23). Les branches du chandelier du sanctuaire avaient "trois coupes en forme d'amande avec boutons et fleurs" représentant la pureté (Exode, 25, 35).

On retrouve dans l'amandier, l'amour éternel, la renaissance et la fragilité dans la Mythologie grecque par la légende de Démophon et Phyllis princesse de Trace transformée en amandier (4). Cette légende inspira de nombreux artistes (voir pages suivantes).

L'amandier a été mentionné par les écrivains de l'Antiquité : Plutarque et Pline assurent qu'il suffit de croquer cinq amandes pour dissiper les effets de l'abus d'alcool... Il a été dit aussi que le jus d'amande était "la semence de Zeus".

On peut même ajouter qu'une légende sur la fécondité perdue en Europe : "une jeune fille vierge qui s'endort sous un amandier en rêvant à son fiancé a des chances de se retrouver enceinte à son réveil...".

Pour les chrétiens, l'amande est l'approbation, les faveurs de Dieu. C'est le symbole de la virginité de la Vierge Marie, l'accomplissement d'une promesse. L'iconographie traditionnelle de l'amande,



Fig. 6 : Jérémie, gravure de Benjamin West, vers 1800, Musée de Bordeaux.



Fig. 7 : Dessin inachevé de Bernard Sleight (1872-1954).

représentation appelée "mandorle", symbolise l'aurole du Christ, de la Vierge Marie, celle des Saints, et une certaine vision de la béatification.

Cette symbolique est bien transcrite en peinture, sur les sculptures de certains tympans d'églises du Moyen Age, ou sur des images religieuses.

Comme nous l'avons déjà dit, symbole de virginité (5), de pureté et de fécondité ; on offre encore aujourd'hui aux baptêmes et mariages des dragées, amandes enrobées de sucre, dont les premières furent fabriquées à Verdun vers 1220.

Pour terminer, citons Jean-Marie Pelt : *"L'amande de la dragée symbolise en effet le sacrement par lequel le baptisé, à l'instar d'une graine*

d'amande, restauré et lavé de la faute originelle, est appelé, après un long et lent processus de croissance, à devenir un arbre superbe, épanoui dans l'éternité. L'amande devient une graine d'immortalité comme le petit enfant dont elle commémore le baptême et dont elle symbolise la virginité retrouvée de la première condition humaine"(6).

Notons aussi que pour les bouddhistes, l'amandier a une ressemblance avec l'homme. Il est le sceau officiel des grands personnages du Clergé.

On pourrait ainsi continuer avec les vertus en médecine traditionnelle qu'offre cet arbre et ses fruits, notamment celle de "l'huile d'amande douce" connue depuis l'Égypte ancienne.

Par contre dans le langage des fleurs celle de l'amandier est l'emblème de l'imprudence et de l'étourderie (5), qui peut évoquer l'innocence de la jeunesse.



Fig. 8 : Phyllis et Demophoon de Burne-Jones.



Fig. 9 : Sceau bouddhiste.



Fig. 10 : Monogramme V.S. sur une pièce de l'atelier BAGULEY.

Interrogeons nous à présent, à propos du ruban rouge qui semble noué et terminé en trois brins.

Le rouge est la couleur du feu et du sang, il est considéré comme un symbole fondamental du principe de vie avec sa force, son éclat, sa puissance. Pour l'église catholique c'est la couleur de l'Esprit.

En Chine et au Japon le rouge est bénéfique, symbole de fortune, donneur de vie et de ce qui est vivant. En Inde c'est l'amour divin. En Grèce la couleur rouge représentait, "l'amour sanctificateur", mais aussi l'innocence et la virginité. Par contre en Égypte c'était la couleur de ce qui est maudit et nuisible.

Il y a donc ambivalence. Si par exemple, le rouge sur un drapeau fait penser à la puissance, l'action, la force, celui d'un feu alerte, incite à la vigilance et peut même inquiéter (7).

Pour les trois brins, sommes-nous devant une symbolique indienne des dieux qui sont à la fois créateurs, préservateurs et destructeurs, mais qui peut représenter aussi le passé, le présent et le futur ou les trois états de conscience : l'éveil, le rêve, le sommeil et peut-être aussi les trois mondes : la terre, l'atmosphère, le ciel...

Pour revenir au décor de ce sucrier et conclure, il représente un bon nombre des symboles évoqués : virginité, pureté, amour éternel, vie nouvelle, prospérité. On imagine que le service à thé auquel il appartenait était un cadeau offert lors du mariage de la fille d'un riche bourgeois ou d'une demoiselle de la noblesse issue du Second Empire.

BIBLIOGRAPHIE

- (1) - Richard (Bernard), Lepori (Hervé), avec la collaboration de Daniel Saglier, " Victor Saglier, importateur de produits anglais, orfèvre parisien, homme politique (1809-1894) ", in *Passion Faïence*, n° 27, 2005, p. 5-11.
- (2) - Note traduite du Jewitt : Isaac Baguley et son fils Alfred décorent des "blancs" provenant de diverses fabriques entre 1842 et 1852, particulièrement ceux de la Rochingham Works de Swinton.
- (3) - Schwegler (Aichele), traduction de Thomas Althus, *Quel est donc cet arbre ?*, Editions Nathan, 1977, ISBN 2 09 278437 4.
- (4) - Ovide, *Les Héroïdes*.
- (5) - O'Kelly de Galway (comte Alphonse), *Dictionnaire archéologique de la science du blason*, Bergerac, 1901.
- (6) - Pelt (Jean-Marie), *Des Fruits, Petite encyclopédie gourmande*, édition J'ai lu, janvier 2000.
- (7) - Peyresblanques (J.), "Les rayonnements optiques et les couleurs : faits et effets", I.N.R.S., 1998.

Quels diamètres pour les assiettes de Montereau ?

par Jacques BONTILLOT

Tout a commencé en août 1979, quand, chez un très petit collectionneur, j'ai empilé 9 assiettes d'une même série ⁽¹⁾ après les avoir photographiées. Il était évident que leur diamètre présentait des variations.

Curieux de naissance, je me suis demandé à quoi cela pouvait-il correspondre ⁽²⁾ et, en attendant, j'ai noté ces petites différences : 19,6 - 19,7 - 19,8 cm qui, bizarrement ne correspondaient pas à des mesures qui auraient pu être 19,5 ou 20 cm.

Pour essayer de comprendre, il n'y avait plus qu'une seule solution : mesurer toutes les assiettes que je pourrai avoir en main.

Ayant noté, petit à petit le diamètre précis de la plupart des assiettes rencontrées chez différents collectionneurs, cela m'a permis d'engranger plus de 1.000 mesures à la fin de l'année 2001.

Trouvant cet échantillonnage un peu faible, au regard de ce que j'avais pu rencontrer en 30 ans de repérages, j'ai accéléré cette collecte pour dénombrer, finalement, un total de 2.541 assiettes mesurées dans des collections privées.

J'ai encore ajouté 244 mesures prises sur les assiettes de l'ancienne collection du CERHAME ainsi que 1.210 mesures de diamètre relevées dans des collections publiques ⁽³⁾.

A partir de 2002, l'observation des ventes sur Internet m'a permis de collecter 1.221 autres diamètres. Je me suis toutefois vite rendu compte que ces mesures, données par les vendeurs, étaient largement arrondies et parfois totalement fantaisistes. Elles n'ont donc pas été prises en compte dans notre étude.

L'échantillon fiable comporte donc, finalement, 3.995 mesures de diamètres. Il faut bien mettre un S à diamètre car, au moment de faire parler les chiffres, ma surprise fût grande.

Des assiettes chantournées, avec la même marque E2 de LM&Cie, présentaient des diamètres variant de 19,4 à 21,5 cm. D'autres, avec la marque E6 mesuraient 20,2 ou 20,4 cm et celles qui avaient la marque E7 avaient un diamètre de 20,4 à 20,6 cm.

Je m'étais bien douté que je ne pourrai rien tirer de ces assiettes à dessert chantournées produites à cette époque et n'avais d'ailleurs pas trop relevé les mesures de ce type de produits.

Les assiettes rondes, produites à la même époque (marque E6 de LM&C) présentaient également de grandes différences : 20,5 ; 20,7 ; 21,2 ou

21,5 cm.

Un coup d'œil sur les 253 assiettes de forme galette, fabriquées après 1870 et toutes semblables en apparence, montrait que les diamètres variaient également de 19,9 à 21 cm, avec toutes les cotes intermédiaires réparties en quantités à peu près égales ⁽⁴⁾.

Déçu par ces données, je décidais alors de concentrer mes observations sur les assiettes rondes, en terre pipe, plus anciennes.

Pour la production antérieure à 1825, nous avons 394 données fiables et, excepté une petite assiette de 14 cm, les diamètres varient de 18,9 à 24,5 cm ^(*). Leur quantité est nettement plus importante entre 21,5 et 22 cm et on trouve, en plus, un pic pour 23,5 cm.

Pour la production de LL&T (1825-1833), sur 283 données fiables, les diamètres varient de 20,3 à 24,7 cm ^(*). On en observe une grande quantité entre 20,7 et 21 cm et entre 21,5 et 21,8 cm.

Nos questions ont été :

Que signifient ces plages ? Pourquoi y a-t-il des diamètres si variés, même entre ces plages ? Quelles étaient les unités de mesures employées sous Charles X ou Louis-Philippe, et avant ?

Nous avons malheureusement été de découvertes en déconvenues.

Pouces ou centimètres ?

Puisqu'on avait un large éventail de mesures, pourquoi cela ne correspondrait-il pas à des pouces, d'autant que la faïencerie avait été lancée par des Anglais... il y avait bien longtemps. Et me voici entrain de faire tout un tas de calculs en prenant comme base le pouce anglais = 2,54 cm. Rien de probant. Ne serait-ce pas des pouces français, mesure variable suivant les régions... mais qui fait généralement 2,7 cm. Il faut chercher des documents où il est question de ces mesures.

Pour l'exposition de 1834, Louis Lebeuf fait un envoi de *nouvelles assiettes de taille 8° 1/4*. Autant dire que les anciennes assiettes n'avaient pas cette cote... on trouve, en effet, mention d'assiettes de 8° 1/2 et de 8°. Est-ce des pouces ? Probablement...

Le rapport de l'Exposition des produits de l'industrie de 1819 indique (p.162), pour nous embrouiller, que le pouce français mesure 2,707 cm et que le pouce anglais mesure 2,53 cm (p.173).

Bigre !... 2,53 ou 2,54 ?

Jusqu'à quand a-t-on utilisé les pouces et quels pouces ?

Des éléments d'un tarif de 1902 nous donnent une réponse : on découvre, pour chaque type d'assiette, le n° de leur taille et leur diamètre en millimètres, excepté les assiettes plates et creuses en Granit qui mesurent 7 - 7,5 ou 8 pouces. On n'a, malheureusement, pas la correspondance en mm.

Etant donné que les calculs avec le pouce français ne correspondaient à aucune mesure rencontrée, on fait de nouveaux calculs avec 2,53 et 2,54 cm pour 1 pouce anglais, en pensant qu'on avait pu utiliser tardivement des moules en bosse fabriqués à une époque où le pouce anglais de 2,53 cm aurait été usité....

Après mûres réflexions et observations de nos tableaux, il s'avère que c'était bien le pouce anglais de 2,53 cm qui était utilisé car on observe un "début de plage" à 21,5 / 21,6 cm, correspondant à 8 pouces ½ (soit 21,50 cm), pour la production de LL&T et surtout pour la production antérieure. Les assiettes courantes mesuraient donc 8,5 pouces et c'est probablement pour utiliser moins de matière nouvelle (la porcelaine opaque) que Louis Lebeuf se met à fabriquer de "nouvelles" assiettes un peu plus petites en 1834.

Si l'on observe les premiers éléments statistiques tirés de nos mesures, on s'aperçoit que cette taille devait déjà exister vers 1830 puisque on observe un pic de 34 assiettes de 20,9 cm et 58 assiettes de 21 cm, soit environ 8 pouces ¼ (soit 20,87 cm).

En partant de cette hypothèse, et excepté une plage visible pour des diamètres de 20,7 et 20,8 cm dont on ne voit pas à quoi elle est due, les plages jouxtant les diamètres "officiels" correspondent probablement à l'usure des calibres et des moules en bosse qui, de ce fait, donnaient assez rapidement des assiettes légèrement plus grandes et plus lourdes.

Nous avons également fait des statistiques au sujet du poids des assiettes.

Pour la terre de pipe, nous avons fait des calculs avec 72 échantillons pour la période 1800-1825, 65 pour la période 1825-1833, et 68 pour 1834-1840, soit 205 assiettes mesurées.

Pour la porcelaine opaque, nous avons fait des calculs sur 277 assiettes produites de 1840 à 1876.

Bien qu'il y ait de grandes différences de poids entre chaque assiette (due à son épaisseur et à son diamètre) les résultats sont tout de même parlants : la densité moyenne de la terre de pipe est de 13,761 alors que la porcelaine opaque n'est que de 12,731.

Autrement dit, la porcelaine opaque est plus légère que la terre de pipe.

Nos premières statistiques détaillées, par époques, et ne concernant que les assiettes historiées, nous permettent cependant de noter que :

- de 1800 à 1825, on produit couramment à Montereau 1 seule taille d'assiettes (D = 21,5 cm).

- sous LL&T (1825-1833), la manufacture de Montereau produit couramment 2 tailles d'assiettes (D = 20,5 et 21,5 cm) et on lance la fabrication d'assiettes de 21 cm de diamètre.

- pendant la période Lebeuf (1833-1840), Montereau ne produit plus couramment que 2 tailles d'assiettes (20, et 21 cm).

- après la fusion avec Creil, sous la gestion LM&Cie (1840-1876) 5 tailles d'assiettes sont produites couramment (de 19,5 à 21,5 cm). Cette grosse production courante use rapidement moules et calibres.

- sous B&Cie (1876-1884), la production courante ne concerne plus que 2 tailles d'assiettes et on utilise, parfois, de vieux moules et des calibres usés.

- sous la S.A. C&M (1884-1920), on fabrique couramment 3 tailles d'assiettes et des moules usés sont utilisés pour les petits diamètres.

Nous n'avons pas jugé utile de publier tous les chiffres détaillés de cette étude puisqu'elle n'apporte, malheureusement, rien de bien intéressant. Ces observations sont toutefois résumées dans les deux tableaux de statistiques générales, pages suivantes.

Autrement dit : beaucoup de travail pour des résultats bien inutiles... en apparence.

Qu'indique la documentation d'origine ?

La consultation de deux tarifs récemment publiés ⁽⁵⁾ nous avait fait espérer comprendre ce qu'il en était réellement puisqu'ils donnaient les tailles des assiettes de Montereau en 1832 et 1838. Or il n'en est rien. La seule chose qu'ils indiquent, c'est que les dimensions sont données en pouces et qu'on commercialisait 6 tailles d'assiettes en porcelaine opaque à Montereau dès 1832. Il en est de même en 1838 mais les 6 tailles sont différentes (voir plus loin). On apprend encore que 5 tailles d'assiettes en terre de pipe étaient commercialisées. Sans doute écoulait-on les stocks...

Nous avons évidemment cherché, dans toutes ces dimensions, un rapprochement avec les cotes que nous avons précédemment mesurées, mais il faut bien avouer que ce fut vainement.

Les tableaux qui suivent vous donneront les résultats de cette dernière quête qui ne fut pas une

mince affaire...

En effet, le tarif des assiettes en porcelaine opaque de 1832, donne les tailles de 9° ; 8 ½° ; 8 ¼° ; 8° ; 7 ½° et 7°. Celui des mêmes assiettes en porcelaine opaque de 1838 indique des tailles de 9 p ; 8 p 6 ; 8 p 3 ; 8 p ; 7 p 6 et 7 p alors que celui des assiettes en terre de pipe, toujours pour 1838, donne les tailles de 9 p. et 8p.6 ; 8p.3 ; 8p ; 7p.8 et 7p.2.

S'il était évident que les tailles étaient indiquées en pouces, que signifiaient ces "décimales" ?

Le tarif de 1832 nous apporta un élément de réponse. Il montre des tailles allant de 9° ½ à 20° pour les plats ronds et ovales alors que les tailles d'autres pièces, comme les bols à lait et à pied sont

de 3° ½ ; 4° 4 puis de 1e grandeur à 5e grandeur.

D'autres bols avaient des tailles de 3° ½ ; 4° ; 4° ½ ; 5° et nous nous interrogeons sur la signification de la taille 4° 4 quand nous avons vu que les compotiers à pieds de 1e grandeur mesuraient 7° et que ceux de 2e gr. mesuraient 8° lignes.

Il n'était donc pas question de "décimales" mais de mesures en pouces et en lignes, la douzième partie du pouce. Mais quel pouce ? Le pouce anglais avec ses 2 cotes ou le pouce français, plus grand ?

Dans l'expectative, nous avons réalisé un tableau (fi.1) qui donne la conversion, en centimètres, des mesures figurant sur les deux plus anciens tarifs connus et déjà cités.

MONTEREAU	taille des ass.	pouces anglais		pouce français
		à 2,53 cm	à 2,54 cm	à 2,7 cm
TdP 1838	9 p.	22,77	22,86	24,30
	8 p. 6 l.	21,50	21,58	22,95
	8 p.	20,24	20,32	21,60
	7 p. 8 l.	19,51	19,58	20,58
	7 p. 2 l.	18,13	18,20	19,35
P.O. 1832	9 p.	22,77	22,86	24,30
	8 p. 1/2	21,50	21,59	22,95
	8 p. 1/4	20,87	20,95	22,27
	8 p.	20,24	20,32	21,60
	7 p. 1/2	18,97	19,05	20,25
	7 p.	17,71	17,78	18,90
P.O. 1838	9 p.	22,77	22,86	24,30
	8 p. 6 l.	21,50	21,58	22,95
	8 p. 3 l.	20,87	20,95	22,27
	8 p.	20,24	20,32	21,60
	7 p. 6 l.	18,97	19,04	20,25
	7 p.	17,71	17,78	18,90

fig. 1 : tailles des assiettes de Montereau figurant sur les tarifs de 1832 et 1838.

On observe que pour la porcelaine opaque, bien qu'exprimées en pouces (et différemment), les tailles sont identiques en 1832 et 1838. On notera encore que les deux plus petites anciennes tailles "bâtardes" des assiettes en terre de pipe ont été modifiées pour intégrer le système métrique.

On se demande encore pourquoi Louis Lebeuf indique qu'il présente de nouvelles assiettes de 8 p. ¼ en 1834, alors que cette taille figure déjà sur le tarif de 1832. Ce n'est peut-être pas la taille qui est nouvelle mais la forme : celle à léger talon et bord "éversé" qu'on rencontre fréquemment avec la marque "ovale" à la médaille d'or de type C1 ou C1bis.

Il restait à comparer ces nouvelles cotes avec les mesures prises sur les assiettes de notre échantillon.

Le premier tableau réalisé en couleurs (fig.2) donne une idée toute relative de l'importance de la production car le nombre d'assiettes de tel ou tel diamètre est fonction de l'échantillon, variable de 63 à 1388. Il indique cependant que sous LM&Cie les assiettes produites couramment sous de tailles plus variées.

Nous avons donc fait une extrapolation afin d'obtenir un rapport de chaque diamètre mesuré pour 1.000 assiettes produites afin d'avoir une vision plus réaliste de la production.

Ceci nous a donné le tableau de la fig.4, page 10, qui ne donne, lui aussi, qu'une vue globale, genre "nuage de points", mais qui rend bien compte de l'évolution vers des diamètres au fil du temps.

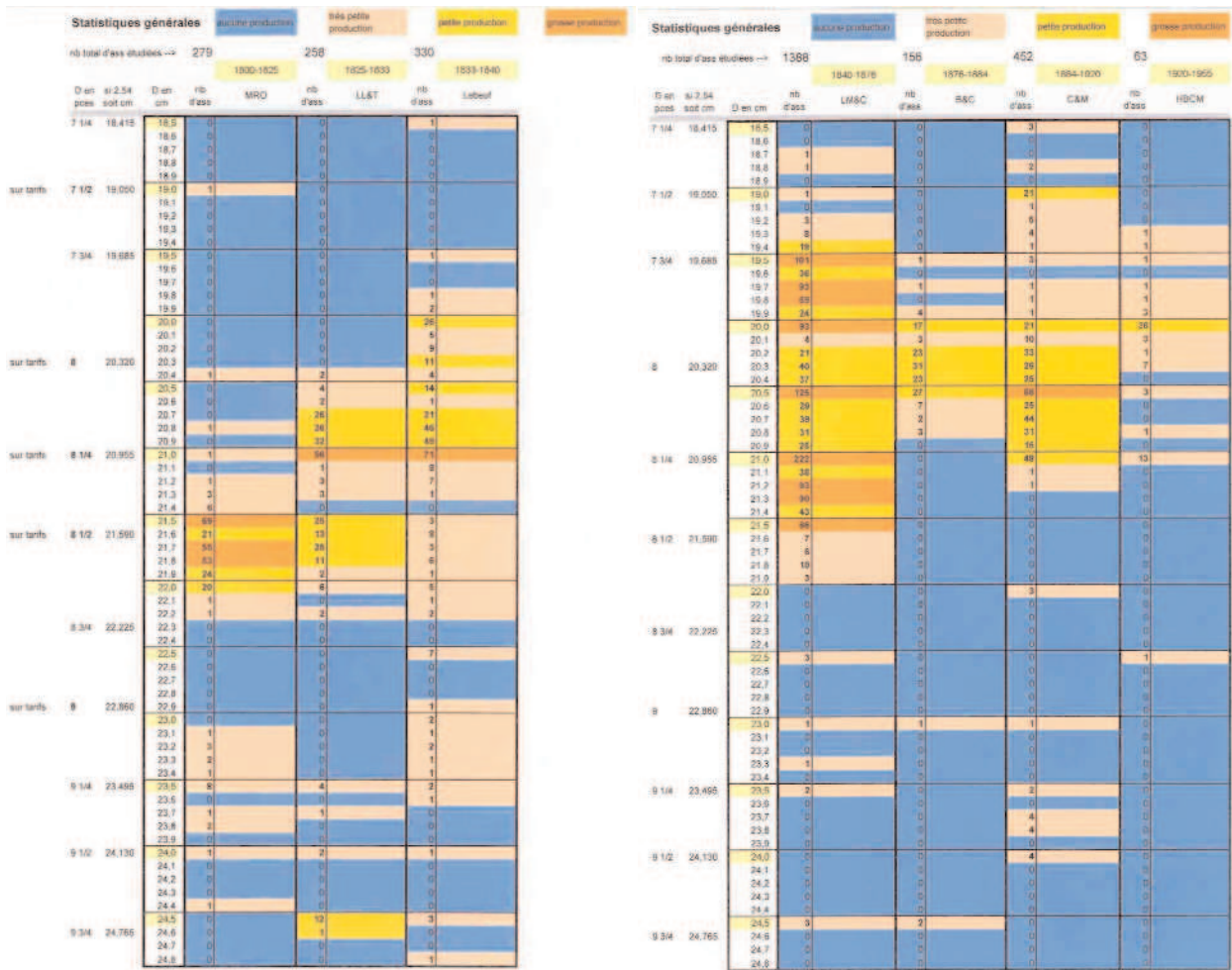
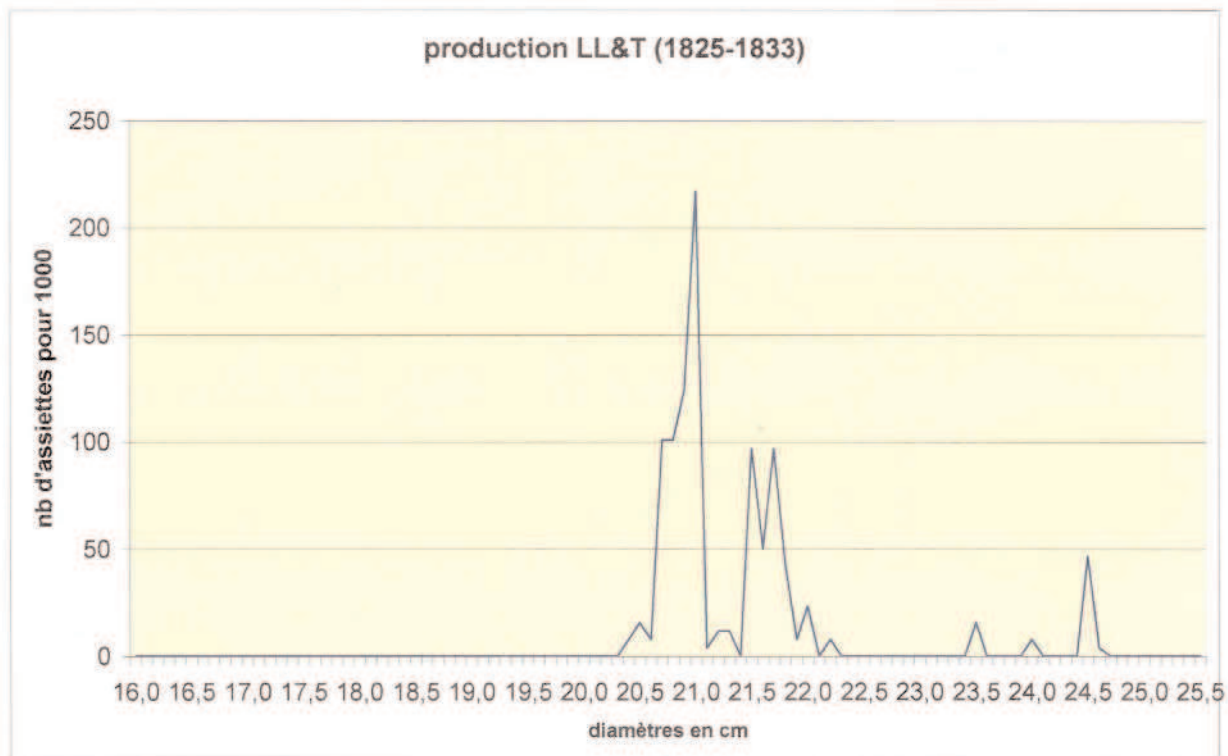
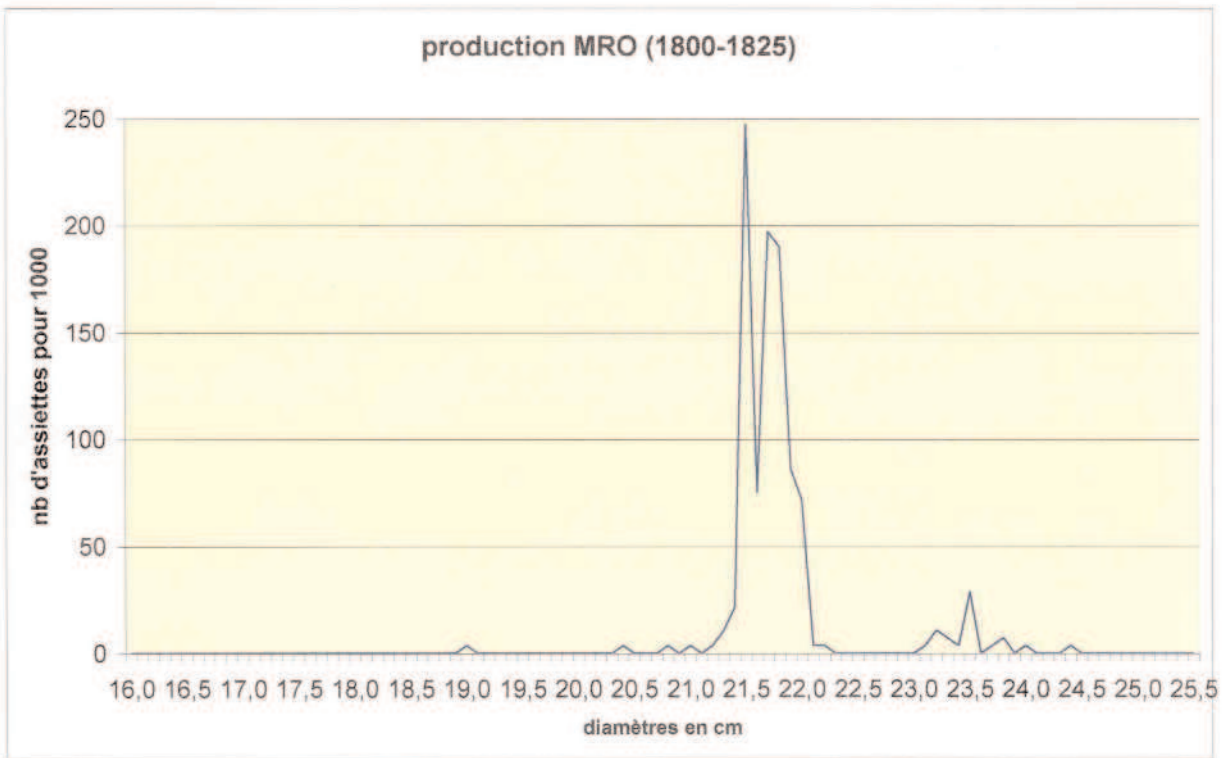


fig. 2 : Premier tableau montrant l'évolution des tailles des assiettes au fil du temps et l'importance de la production.



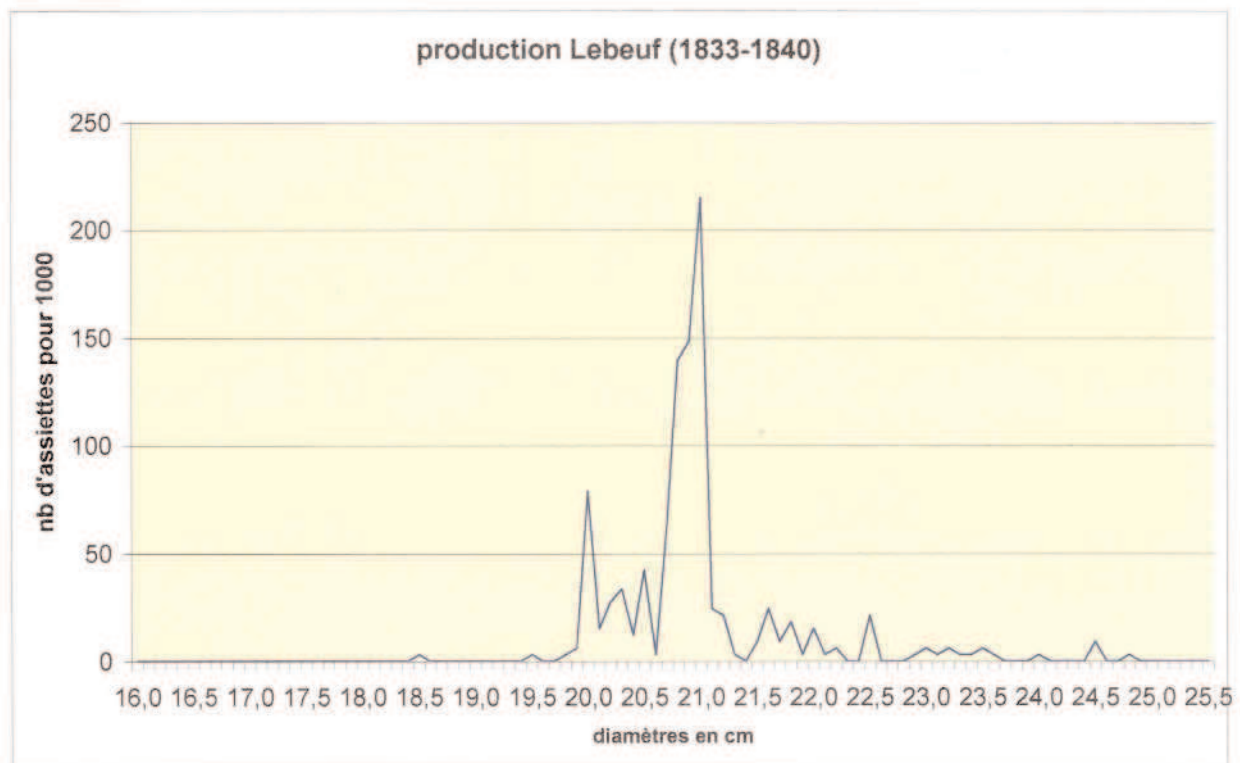
fig. 3 : Différence de diamètre entre des assiettes de la 1ère et de la 2ème période.

MRO			LL&T			Lebeuf			LM&C			B&C			C&M			HBCM		
TdP			TdP			TdP + PO			PO	PO		PO			PO					
279			258			330			1388			158			452			63		
D cm	nb	%	D cm	nb	%	D cm	nb	%	D cm	nb	%	D cm	nb	%	D cm	nb	%	D cm	nb	%
16,0	0	0	16,0	0	0	16,0	0	0	16,0	0	0	16,0	0	0	16,0	0	0	16,0	0	0
16,1	0	0	16,1	0	0	16,1	0	0	16,1	0	0	16,1	0	0	16,1	0	0	16,1	0	0
16,2	0	0	16,2	0	0	16,2	0	0	16,2	0	0	16,2	0	0	16,2	0	0	16,2	0	0
16,3	0	0	16,3	0	0	16,3	0	0	16,3	0	0	16,3	0	0	16,3	0	0	16,3	0	0
16,4	0	0	16,4	0	0	16,4	0	0	16,4	0	0	16,4	0	0	16,4	1	2,212389	16,4	0	0
16,5	0	0	16,5	0	0	16,5	0	0	16,5	0	0	16,5	0	0	16,5	2	4,424779	16,5	0	0
16,6	0	0	16,6	0	0	16,6	0	0	16,6	0	0	16,6	0	0	16,6	0	0	16,6	0	0
16,7	0	0	16,7	0	0	16,7	0	0	16,7	0	0	16,7	0	0	16,7	6	11,06195	16,7	0	0
16,8	0	0	16,8	0	0	16,8	0	0	16,8	0	0	16,8	0	0	16,8	1	2,212389	16,8	0	0
16,9	0	0	16,9	0	0	16,9	0	0	16,9	0	0	16,9	0	0	16,9	3	6,637168	16,9	0	0
17,0	0	0	17,0	0	0	17,0	0	0	17,0	0	0	17,0	0	0	17,0	16	35,39823	17,0	0	0
17,1	0	0	17,1	0	0	17,1	0	0	17,1	0	0	17,1	0	0	17,1	0	0	17,1	0	0
17,2	0	0	17,2	0	0	17,2	0	0	17,2	0	0	17,2	0	0	17,2	0	0	17,2	0	0
17,3	0	0	17,3	0	0	17,3	0	0	17,3	0	0	17,3	0	0	17,3	0	0	17,3	0	0
17,4	0	0	17,4	0	0	17,4	0	0	17,4	0	0	17,4	0	0	17,4	1	2,212389	17,4	0	0
17,5	0	0	17,5	0	0	17,5	0	0	17,5	0	0	17,5	0	0	17,5	1	2,212389	17,5	0	0
17,6	0	0	17,6	0	0	17,6	0	0	17,6	0	0	17,6	0	0	17,6	0	0	17,6	0	0
17,7	0	0	17,7	0	0	17,7	0	0	17,7	0	0	17,7	0	0	17,7	0	0	17,7	0	0
17,8	0	0	17,8	0	0	17,8	0	0	17,8	0	0	17,8	0	0	17,8	1	2,212389	17,8	0	0
17,9	0	0	17,9	0	0	17,9	0	0	17,9	0	0	17,9	0	0	17,9	0	0	17,9	0	0
18,0	0	0	18,0	0	0	18,0	0	0	18,0	0	0	18,0	0	0	18,0	1	2,212389	18,0	0	0
18,1	0	0	18,1	0	0	18,1	0	0	18,1	0	0	18,1	0	0	18,1	5	11,06195	18,1	0	0
18,2	0	0	18,2	0	0	18,2	0	0	18,2	0	0	18,2	0	0	18,2	1	2,212389	18,2	0	0
18,3	0	0	18,3	0	0	18,3	0	0	18,3	0	0	18,3	0	0	18,3	3	6,637168	18,3	0	0
18,4	0	0	18,4	0	0	18,4	0	0	18,4	0	0	18,4	0	0	18,4	2	4,424779	18,4	0	0
18,5	0	0	18,5	0	0	18,5	1	3,030303	18,5	0	0	18,5	0	0	18,5	3	6,637168	18,5	0	0
18,6	0	0	18,6	0	0	18,6	0	0	18,6	0	0	18,6	0	0	18,6	0	0	18,6	0	0
18,7	0	0	18,7	0	0	18,7	0	0	18,7	1	0,720481	18,7	0	0	18,7	0	0	18,7	0	0
18,8	0	0	18,8	0	0	18,8	0	0	18,8	1	0,720481	18,8	0	0	18,8	2	4,424779	18,8	0	0
18,9	0	0	18,9	0	0	18,9	0	0	18,9	0	0	18,9	0	0	18,9	0	0	18,9	0	0
19,0	1	3,584229	19,0	0	0	19,0	0	0	19,0	1	0,720481	19,0	0	0	19,0	21	46,46018	19,0	1	15,87302
19,1	0	0	19,1	0	0	19,1	0	0	19,1	0	0	19,1	0	0	19,1	1	2,212389	19,1	0	0
19,2	0	0	19,2	0	0	19,2	0	0	19,2	3	2,161383	19,2	0	0	19,2	5	11,06195	19,2	0	0
19,3	0	0	19,3	0	0	19,3	0	0	19,3	6	5,763989	19,3	0	0	19,3	4	8,849558	19,3	0	0
19,4	0	0	19,4	0	0	19,4	0	0	19,4	19	13,68876	19,4	0	0	19,4	1	2,212389	19,4	1	15,87302
19,5	0	0	19,5	0	0	19,5	1	3,030303	19,5	101	72,76657	19,5	1	6,410256	19,5	3	6,637168	19,5	1	15,87302
19,6	0	0	19,6	0	0	19,6	0	0	19,6	36	25,9386	19,6	0	0	19,6	0	0	19,6	0	0
19,7	0	0	19,7	0	0	19,7	0	0	19,7	93	67,00288	19,7	1	6,410256	19,7	1	2,212389	19,7	1	15,87302
19,8	0	0	19,8	0	0	19,8	1	3,030303	19,8	89	49,71182	19,8	0	0	19,8	1	2,212389	19,8	1	15,87302
19,9	0	0	19,9	0	0	19,9	2	6,060606	19,9	24	17,29107	19,9	4	25,64103	19,9	1	2,212389	19,9	3	47,61905
20,0	0	0	20,0	0	0	20,0	26	78,78788	20,0	93	67,00288	20,0	17	108,9744	20,0	21	46,49018	20,0	26	412,6984
20,1	0	0	20,1	0	0	20,1	5	15,15152	20,1	4	2,881844	20,1	3	19,23077	20,1	10	22,12389	20,1	3	47,61905
20,2	0	0	20,2	0	0	20,2	9	27,27273	20,2	21	15,12988	20,2	23	147,4359	20,2	33	73,00895	20,2	1	15,87302
20,3	0	0	20,3	0	0	20,3	11	33,33333	20,3	40	28,81844	20,3	31	196,7179	20,3	26	57,52212	20,3	7	111,1111
20,4	1	3,584229	20,4	2	7,751938	20,4	4	12,12121	20,4	37	26,65706	20,4	23	147,4359	20,4	25	55,30973	20,4	0	0
20,5	0	0	20,5	4	15,50388	20,5	14	42,42424	20,5	126	90,05784	20,5	27	173,0769	20,5	68	150,4426	20,5	3	47,61905
20,6	0	0	20,6	2	7,751938	20,6	1	3,030303	20,6	29	20,89337	20,6	7	44,87179	20,6	25	55,30973	20,6	0	0
20,7	0	0	20,7	29	100,7752	20,7	21	63,63636	20,7	39	28,09798	20,7	2	12,82051	20,7	44	97,34513	20,7	0	0
20,8	1	3,584229	20,8	26	100,7752	20,8	46	139,3939	20,8	31	22,33429	20,8	3	19,23077	20,8	31	68,58407	20,8	1	15,87302
20,9	0	0	20,9	32	124,031	20,9	49	148,4848	20,9	25	18,01153	20,9	0	0	20,9	15	33,18584	20,9	0	0
21,0	1	3,584229	21,0	68	217,0543	21,0	71	215,1515	21,0	222	159,9424	21,0	0	0	21,0	48	106,1947	21,0	13	206,3492
21,1	0	0	21,1	1	3,875989	21,1	8	24,24242	21,1	38	27,37752	21,1	0	0	21,1	1	2,212389	21,1	0	0
21,2	1	3,584229	21,2	3	11,62791	21,2	7	21,21212	21,2	93	67,00288	21,2	0	0	21,2	1	2,212389	21,2	0	0
21,3	3	10,75269	21,3	3	11,62791	21,3	1	3,030303	21,3	90	64,8415	21,3	0	0	21,3	0	0	21,3	0	0
21,4	8	21,50538	21,4	0	0	21,4	0	0	21,4	43	30,97963	21,4	0	0	21,4	0	0	21,4	0	0
21,5	70	250,8961	21,5	25	96,89922	21,5	3	9,090909	21,5	66	47,55043	21,5	0	0	21,5	0	0	21,5	0	0
21,6	21	75,26882	21,6	13	50,3876	21,6	8	24,24242	21,6	7	5,043228	21,6	0	0	21,6	0	0	21,6	0	0
21,7	55	197,1326	21,7	25	96,89922	21,7	3	9,090909	21,7	6	4,322767	21,7	0	0	21,7	0	0	21,7	0	0
21,8	53	186,9642	21,8	11	42,63566	21,8	6	18,18182	21,8	10	7,204611	21,8	0	0	21,8	0	0	21,8	0	0
21,9	24	86,02151	21,9	2	7,751938	21,9	1	3,030303	21,9	3	2,161383	21,9	0	0	21,9	0	0	21,9	0	0
22,0	20	71,68459	22,0	6	23,25581	22,0	5	15,15152	22,0	0	0	22,0	0	0	22,0	3	6,637168	22,0	0	0
22,1	1	3,584229	22,1	0	0	22,1	1	3,030303	22,1	0	0	22,1	0	0	22,1	0	0	22,1	0	0
22,2	1	3,584229	22,2	2	7,751938	22,2	2	6,060606	22,2	0	0	22,2	0	0	22,2	0	0	22,2	0	0
22,3	0	0	22,3	0	0	22,3	0	0	22,3	0	0	22,3	0	0	22,3	0	0	22,3	0	0
22,4	0	0	22,4	0	0	22,4	0	0	22,4	0	0	22,4	0	0	22,4	0	0	22,4	0	0
22,5	0	0	22,5	0	0	22,5	7	21,21212	22,5	3	2,161383	22,5	0	0	22,5	0	0	22,5	1	15,87302
22,6	0	0	22,6	0	0	22,6	0	0	22,6	0	0	22,6	0	0	22,6	0	0	22,6	0	0
22,7	0	0	22,7	0	0	22,7	0	0	22,7	0	0	22,7	0	0	22,7	0	0	22,7	0	0
22,8	0	0	22,8	0	0	22,8	0	0	22,8	0	0	22,8	0	0	22,8	0	0	22,8	0	0
22,9	0	0	22,9	0	0	22,9	1	3,030303	22,9	0	0	22,9	0	0	22,9	0				



MRO (1800-1825) : Grosse production d'assiettes de **21,5 cm** de diamètre mais aussi importante production d'assiettes de 21,7 et 21,8 cm, peut-être due à l'utilisation de moules et calibres usés. Quelques assiettes de 23,5 cm.

LL&T (1825-1833) : La production des assiettes de **21,5 cm** continue (et on utilise, là encore des vieux moules - 21,7 cm) mais la production la plus importante concerne des assiettes de **21 cm** de diamètre. Quelques assiettes plus grandes apparaissent, avec des diamètres de 23,5 - 24 et 24,5 cm.



Lebeuf (1833-1840) : C'est l'époque où on passe de la terre de pipe à la porcelaine opaque. On observe que les assiettes courantes sont celles de **21 cm** de diamètre (8 p. $\frac{1}{4}$, pour la terre de pipe ?) et qu'une nouvelle taille est apparue : **20 cm** (8 p., pour la porcelaine opaque ?). Les diamètres de 20,3 et 20,5 cm indiquent-ils d'autres types d'assiettes ou une usure rapide des calibres ? Les pics à 21,6 - 21,8 et 22 cm indiquent peut-être aussi qu'on produit encore quelques assiettes de **21,5 cm** avec de vieux moules. Nous n'avons pas d'explication pour les pics à 22,5 et 24,5 cm.

Force nous est également de constater que ces mesures ne correspondent pas à celles qui figurent sur les tarifs de 1832 et 1838.

LM&Cie (1840-1876) : La production ne baisse pas mais il y a une bien plus grande diversité dans l'offre commerciale. Les assiettes de **21 cm** sont les plus courantes et on doit en produire la moitié avec du vieux matériel qui donne des diamètres de 21,2 et 21,3 cm. On fabrique encore un peu d'assiettes de **21,5 cm**. Le plus remarquable est toutefois l'apparition des assiettes de diamètre **19,5 cm** et **20 cm**. Existait-il encore une taille intermédiaire pour le pic visible à 19,7 cm ou est-ce le fait de ces petites assiettes chantournées dont la mesure du diamètre

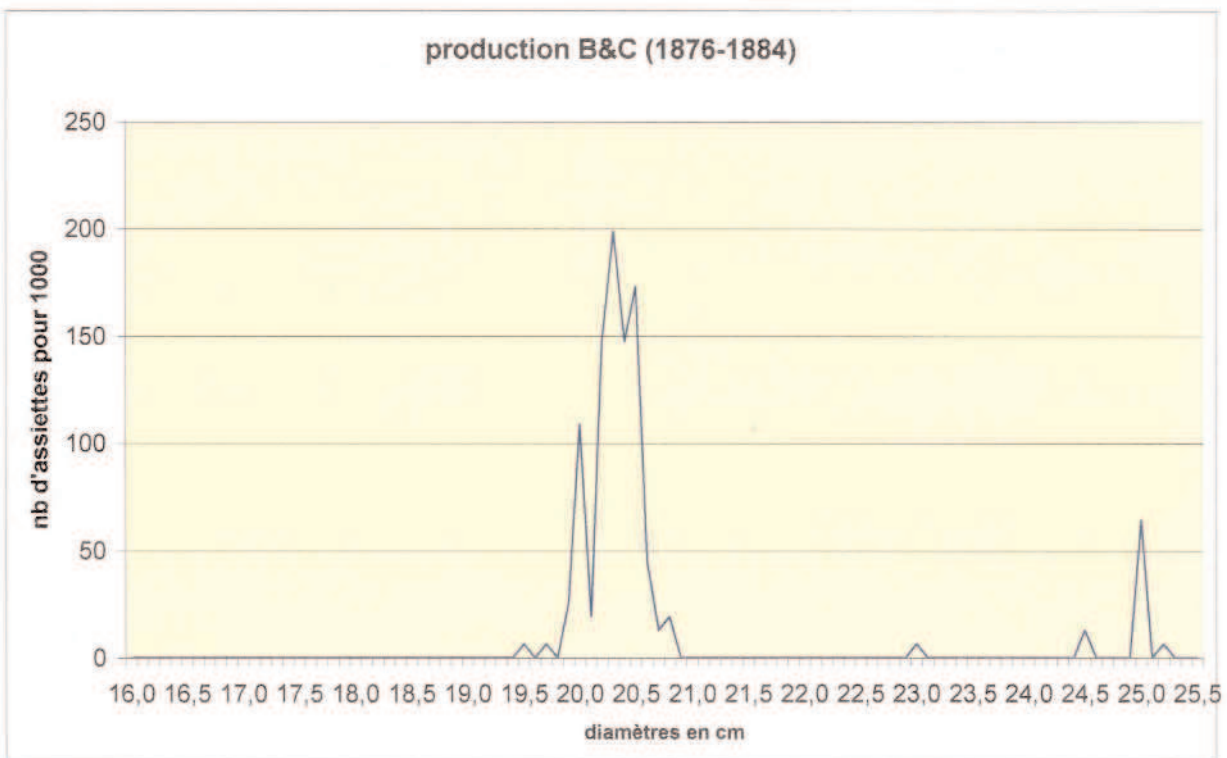
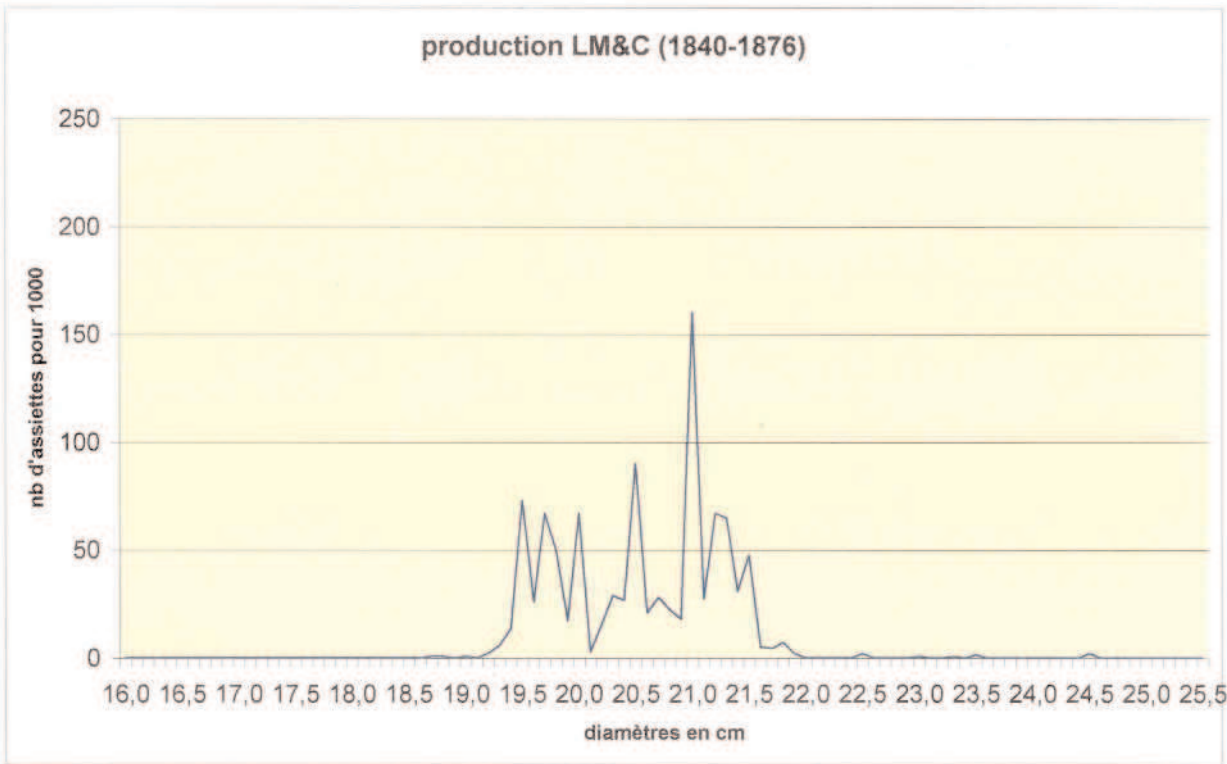
peut être source d'erreurs ? Vu qu'on ne trouve plus de grands diamètres, on serait tenté de dire que la production se concentre dans les assiettes à dessert...

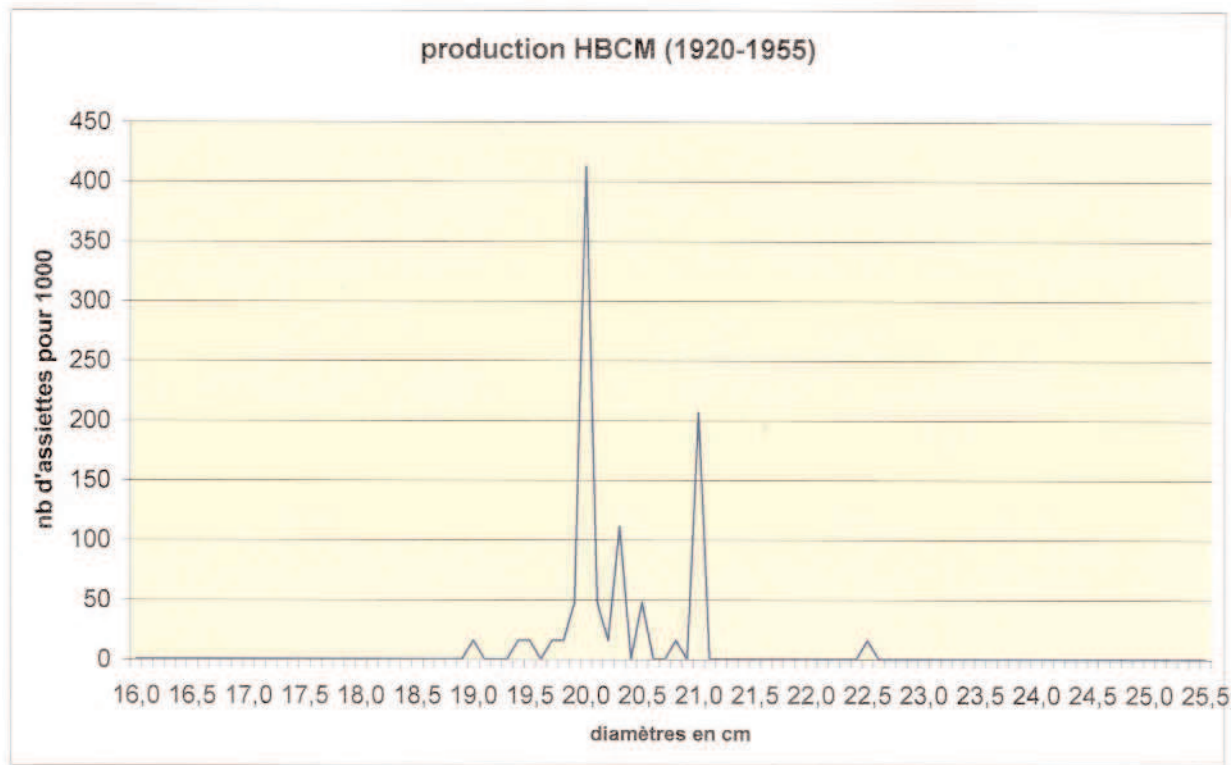
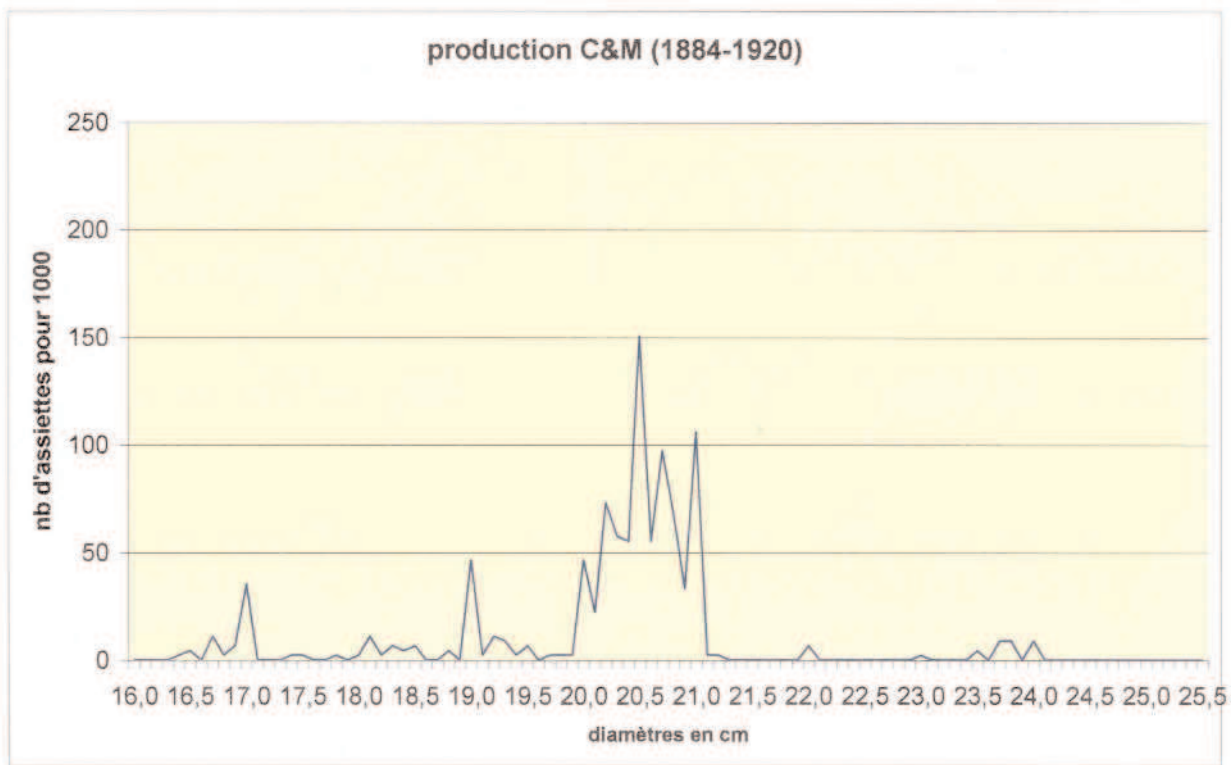
On notera encore que c'est à cette époque, vers 1870, qu'apparaissent les premières assiettes de forme "galette", lesquelles ont un diamètre allant de 20,3 à 20,6 cm.

B&Cie (1876-1884) : Resserrement de la variété des modèles. Les assiettes de **19,5 cm** ne sont plus qu'un souvenir mais la production de celles de **20 cm** augmente comme celles de **20,5 cm**.

Y aurait-il création d'un modèle intermédiaire qui justifierait le pic à 20,3 cm ? Nous précisons ici que notre étude a porté exclusivement sur les assiettes historiées et que la production des services de table, devenus courants à cette époque là, n'est donc pas prise en compte. On fabrique quelques assiettes de grandes tailles : 23 - 24,5 et surtout **25 cm**. Cette dernière dimension est celle des assiettes de la célèbre série "Les hommes d'aujourd'hui".

On notera encore que les assiettes de forme "galette" produites à cette époque ont des diamètres allant de 19,9 à 20,5 cm, la plupart ayant 20,2 ou 20,3 cm.





C&M (1884-1920) : Nouvelle stratégie commerciale avec augmentation du nombre des petites assiettes. A côté des assiettes de **20 cm** dont l'essentiel de la fabrication est faite avec des moules et des calibres usés (pic à 20,2 cm), on en trouve maintenant de **17, 18 et 19 cm**. L'essentiel de la production est toutefois celle des assiettes de **20,5 cm** (dont la moitié des moules est usée) et de **21 cm**. Quelques rares assiettes plus grandes sont également produites.

On notera encore que les assiettes de forme "coupe" largement produites à la fin de cette époque ont des diamètres allant de 20 à 21,2 cm. Il existe aussi deux formes d'assiettes dites "coupe à rebord", lisse ou cannelé, dont les diamètres varient de 22 à 24 cm.

HBCM (1920-1955) : Bien que le graphique ne soit pas à la même échelle que les précédents, il montre clairement que la production se concentre sur les assiettes de **20 et 21 cm** de diamètre. L'intense production des premières induit une usure des moules ou un manque de contrôle sur une partie de la fabrication (pic à 20,3). On fabrique sans doute encore des assiettes de 19 - 19,5 - 20,5 et 22,5 cm.

On notera encore que les assiettes de 20 cm sont des assiettes de forme "coupe Choisy" mais que l'échantillon montre, pour ce type de produit, des diamètres allant de 20 à 20,5 cm.

Conclusion

Force nous est de constater qu'à part les assiettes de 21,5 cm de diamètre - dont la taille correspond à 8p ½ (ou 8p 6 lignes) pour un pouce anglais de 2,53 cm - toutes les autres mesures rencontrées au fil de cette étude ne correspondent à aucune taille type des premiers tarifs connus.

Autrement dit, l'industrialisation, qui a forcément induit de nombreuses tailles d'assiettes, a produit conséquemment toutes un lot de variations par rapport aux mesures-types.

Notes :

- 1) - Série non titrée, dite " Troubadours " - LM&C (voir FD n° 136).
- 2) - Retrait de la pâte lors de la fabrication ou mauvais calibrage ?
- 3) - 727 mesures prises à Montereau et 58 à Creil, soit environ 65 % du total.
- 4) - Cette répartition, sans pic visible, reste une énigme. Par ailleurs, les poids de ces assiettes sont également extrêmement fluctuants : ils varient de 250 à 286 g pour des assiettes de 20,3 cm ; de 245 à 306 g pour celles de 20,5 cm.
- 5) - Maire (Christian), *Histoire de la faïence fine française 1743-1843*. co-édit. RMN - édit. de la Reinette, 2008.
- *) - Ces diamètres ne s'observent pas dans le tarif des terres de pipe de Montereau en 1838 publié par Ch. Maire.



fig. 5 : Profil et revers des assiettes en terre de pipe.

fig. 6 : Profil et revers des assiettes en porcelaine opaque Lebeuf.

Découverte d'une faïence révolutionnaire attribuable à Potter

par Patrice VALFRÉ

Il nous arrive parfois de faire une trouvaille sur une brocante qui comble à la fois notre instinct primitif de chasseur et notre curiosité. Mais si en plus l'on y découvre un détail important passé inaperçu au premier abord, cela devient la source d'un immense plaisir ! Je ne saurais dire si c'est l'habitude prise au contact de la céramique chinoise qui comporte parfois des décors cachés ⁽¹⁾. Toujours est-il qu'une fois arrivé à la maison, j'ai éprouvé l'impérieux besoin de regarder ce décor imprimé à la loupe. Et à ce moment là, quelle surprise ! Je reste ébahi d'y découvrir une minuscule inscription qui était quasiment invisible à l'œil nu. Très intrigué, je n'ai cessé dès lors de me documenter pour en savoir un peu plus.

J'aimerais, si vous le voulez bien, vous faire partager le fruit de mes recherches ainsi que mes hypothèses concernant cette céramique, en apparence anodine. Il s'agit d'une petite tasse à café en faïence fine, dite terre de pipe, avec un décor imprimé en noir qui représente une vue de Paris. Si l'objet est modeste par sa taille, il pourrait néanmoins être considéré comme une pièce importante dans l'histoire française du décor imprimé sur faïence. Et si notre hypothèse se confirmait, cela attesterait incontestablement la prééminence de la faïencerie de Montereau dans cette révolution industrielle de la céramique française à la fin du XVIIIe siècle (fig. n° 1a et 1b).

En effet, il était communément admis jusqu'à présent, si l'on excepte les quelques essais sporadiques qui eurent lieu de ci de là, que la mise en production du décor imprimé sur faïence commençait vers 1808 à la manufacture de Creil avec ses partenaires "*imprimeurs sur fayance*" ⁽²⁾, Legros d'Anizy, Stone et Coquerel. Néanmoins, certains spécialistes clairvoyants ⁽³⁾ présumaient une probable antériorité.

Mais sans une preuve matérielle indiscutable, cette intuition restait difficile à prouver.

Or, il se pourrait que cette tasse à café soit en quelque sorte le "chaînon manquant" qui permette enfin d'étayer cette théorie. Et dans le cas où celle-ci serait validée, cela inaugurerait une nouvelle ère de datation. Une "période primitive" du décor



fig. 1a - La tasse à café, vue de profil avec le trophée au casque.



fig. 1b - La tasse à café, vue de face avec "Porte du palais Bourbon".
photos P. Valfré

imprimé sur faïence, se situant dans la décennie 1790-1800.

Avant de découvrir en détail l'objet qui nous intéresse, prenons si vous le voulez bien, quelques instants pour faire le point de nos connaissances sur ce potier avant-gardiste qui réalisa, sans s'en rendre compte, une petite révolution dans la grande.

Potter, le potier précurseur

Aujourd'hui c'est pour nous, amateurs de céramiques anciennes, une grande chance qu'un homme comme Potter soit venu exercer ses compétences dans notre pays. Sans doute nous faudra-t-il un peu de temps encore, pour mesurer toute l'importance et la richesse de son travail.

Mais qui était exactement cet homme au nom prédestiné et que savons nous de lui ?

Christopher Potter est un immigré anglais qui choisit de venir s'établir en France en 1789⁽⁴⁾. Il a moins de quarante ans et il déborde d'idées et d'énergie. C'est aussi un homme particulièrement ambitieux, intelligent et cultivé. Outre la maîtrise de notre langue, il possède également des compétences techniques acquises en Angleterre, notamment dans le domaine de l'agriculture et de la céramique mais aussi un capital pour financer ses entreprises⁽⁵⁾. A priori, tous les ingrédients permettant une réussite professionnelle exemplaire, mais malheureusement les aléas de l'Histoire en ont voulu autrement.

Sa grande idée en arrivant en France, était certainement d'établir chez nous, ce que son compatriote Josiah Wedgwood avait réussi en Angleterre. C'est à dire, de transformer un ou plusieurs petits ateliers traditionnels, en une grande entreprise industrielle avec comme produit "fer de lance" de sa politique commerciale, un nouveau produit révolutionnaire : la faïence fine à décor imprimé.

Cependant en France, il n'était pas seul à caresser ce rêve et la compétition était rude et pas seulement avec les potiers français. A titre d'exemple, on peut citer quelques membres de cette diaspora anglaise très active et spécialisée dans la céramique tels que, John Stone, James Bagnall, Georges Wood, les frères Leigh ou même Jean Hulm et Sarah Clark.

Mais face à ces compétiteurs, Potter avait des atouts importants. Il possédait non seulement une certaine avance technique sur ses homologues anglo-saxons et français mais aussi des finances ainsi que des appuis politiques au plus haut niveau. D'autre part, il était épaulé par une solide structure familiale composée de sa femme Sarah Mills Potter, de leur fils Thomas et de sa femme qui se prénommaient également Sarah. Le problème de Potter serait-il d'avoir vu trop grand, ou bien seraient-ce les aléas politiques imprévisibles en cette période historique plus que tourmentée qui l'empêchèrent ? Nous pouvons simplement

constater, qu'en peu de temps il tisse une toile phénoménale en région parisienne et même au delà : Paris, Chantilly, Montereau et aussi une participation dans la faïencerie de Forges-les-Eaux, par l'intermédiaire de sa femme. Était-il ambitieux au point de vouloir détenir le monopole du décor imprimé sur faïence fine ? C'est tout à fait envisageable !

Première étape : en 1789, peu après son arrivée en France⁽⁶⁾, il dépose le 25 juin, une demande de privilège de 7 ans concernant une nouvelle technique pour "*Imprimer sur verre, porcelaine, fayance, poterie, toile et bois vernissé & c...*". Un procédé novateur en France mais une pseudo découverte en réalité, puisque cette technique était déjà mise en œuvre depuis près d'un demi siècle dans son pays natal. Il n'en faisait d'ailleurs pas mystère et on peut lire dès les premières lignes de sa demande "*...la découverte d'imprimer sur fayance a été faite en Angleterre, il y a environ vingt ans.*" et il se proclamait sans honte : "*Importateur de la manière connue comme en Angleterre d'imprimer sur le biscuit de porcelaine et de toutes sortes de poteries qui sont mises en couverte avec un émail transparent*"⁽⁷⁾. Deux éminents savants, MM. Berthelot et Desmaret, membres de la Commission des Sciences et des Arts, émettent un rapport particulièrement favorable, huit jours après la prise de la Bastille ! Mais en pleine Révolution, même si certains savants continuaient à travailler, c'était loin d'être la période idéale. Sa demande initiale aurait-elle disparu dans la tourmente révolutionnaire ? C'est possible, car le 25 janvier 1790, il fait faire par l'intendant du Commerce, M. Colonzan, une copie certifiée conforme. Ceci laisserait penser que le document conservé par l'administration avait été perdu.

Début 1791, la nouvelle loi régissant les brevets d'invention est promulguée et les premiers brevets commencent à être délivrés dès le troisième trimestre. Mais les années s'écoulent et toujours rien n'arrive pour Potter. Il dû finalement patienter durant 13 ans, jusqu'au 21 décembre 1802 très exactement, avant de pouvoir obtenir le bout de papier qui aurait dû faire sa fortune. Seraient-ce ses puissants alliés un peu trop royalistes, comme Bailly⁽⁸⁾, maire de Paris, qui étaient devenus un dangereux handicap en pleine tourmente révolutionnaire et plus encore durant la Terreur ? C'est fort probable, mais un autre événement de politique

extérieure est venu compliquer encore un peu plus la situation. Après l'arrestation de Louis XVI, les relations entre la France et l'Angleterre de William Pitt se crispent. Puis c'est la guerre et naturellement tous les immigrés anglais deviennent suspects et ennemis de la nation ; c'est ainsi qu'en 1793 Potter est incarcéré à Beauvais ⁽⁹⁾, puis finalement libéré.

On peut émettre l'idée, sans prendre trop de risques, qu'il maîtrisait déjà la technique de transfert du décor imprimé quelques temps avant sa demande de privilège de 1789. Nous pouvons en déduire qu'il aurait appris cette technique en Angleterre, avant son arrivée en France. A ce sujet, Christian Maire se référant à un travail universitaire anglais récent ⁽¹⁰⁾, nous informe que Potter se serait fait aider dans sa tâche, par un certain Richard Abbey, un compatriote formé chez Saddler, le spécialiste du décor imprimé anglais.

Deuxième étape : après juin 1789, il crée la manufacture de porcelaine dite "*du Prince de Galles*", située rue de Crussol à Paris, une rue créée peu de temps auparavant dans le quartier du Temple, proche non seulement du Faubourg St-Antoine, mais aussi de la Bastille... Aussi n'est-il pas inconcevable qu'il ait assisté, le 14 juillet, à la prise de la prison forteresse. Il revendra cette manufacture quelques années plus tard mais il conserve un point de vente sur Paris. Ainsi, dans un premier temps, c'est à la rue de Crussol qu'il exerça ses talents en tant que l'un des nombreux porcelainiers parisiens. Il y avait alors un marché porteur très dynamique dans la capitale, si l'on en juge par le nombre important d'ateliers. Sur le plan technique, d'après Jacquemart, c'est à ici que Potter "*introduisit le système des impressions*" ⁽¹¹⁾.

Mais le véritable trait de génie de Potter est d'avoir pressenti bien avant ses concurrents, l'énorme potentiel du marché français pour la faïence fine à décor imprimé et d'être parvenu à une parfaite maîtrise de l'ensemble du processus technique. Avait-il déjà fait des essais comme nous le dit Jacquemart, voire des séries à décor imprimé dans son atelier de porcelaine parisien, c'est possible ; mais il faut bien avouer qu'à ce jour aucune pièce n'est répertoriée.

Troisième étape : en 1792, le 6 février exactement, il rachète avec son fils Thomas, la manufacture de Chantilly, mais il revendra l'affaire aux frères Paillart ⁽¹²⁾ un peu plus tard. Il est plus que

probable qu'il fit des essais de faïence à décor imprimé mais, là encore, aucune pièce de Potter n'est identifiée à ce jour.

Début 1794, il sollicite un bail afin d'établir une faïencerie de type Wedgwood et une école d'apprentissage, dans l'enceinte du Château de l'île Adam, situé au Nord-Ouest de Paris mais, pour diverses raisons, cette demande ne devait pas aboutir ⁽¹³⁾.

En 1796, quatrième étape. Il prend des parts, sous le nom de sa femme, dans la Société établie à Forges-les-Eaux par son compatriote et ami, Georges Wood ⁽¹⁴⁾. Il faut souligner que Wood ne produisait alors pas de faïence fine à décor imprimé à Forges-les-Eaux mais il est fort probable qu'il jouait le rôle de distributeur de la production Potter pour le Nord de la France et aussi pour la Belgique, l'Allemagne et la Hollande.

En 1796, cinquième et dernière étape dans la mise en place de son réseau. Pensant obtenir instamment son brevet, il loue la manufacture de Montereau à la veuve Hall pour 9 ans ⁽¹⁵⁾.

En 1798, il participe à la 1ère exposition des Produits de l'Industrie au Champs de Mars à Paris ⁽¹⁶⁾ et y obtient une distinction. Y exposa-t-il des faïences à décor imprimé réalisées à Montereau alors qu'il figurait sur la liste des exposants en tant que Potter de Chantilly, arcade n° 11 ? Cela est fort possible mais une fois de plus, nous ne disposons d'aucun d'élément matériel.

La question que l'on peut se poser, c'est pourquoi décida-t-il de se séparer de sa manufacture de Chantilly qui semblait pourtant très rentable ? Était-ce des problèmes financiers ou bien se pourrait-il que l'argile ou la couverte mise en œuvre à Chantilly ne convenait pas tout à fait à la technique du décor imprimé ? Cette dernière hypothèse est envisageable car les repreneurs, les frères Paillart, chercheront eux aussi peu de temps après leur acquisition, en 1803, un autre lieu et poseront finalement leur dévolu sur le site de Choisy le Roi. Cette éventualité pourrait peut-être expliquer la cession de Chantilly par Potter en 1802 ⁽¹⁷⁾.

Mais revenons si vous le voulez bien à 1799, année où la situation se dégrade pour Potter. Outre sa demande de brevet qui n'arrive toujours pas après 10 ans d'attente, il semble être à cours d'argent ; son capital aurait-il servi à sauver sa tête

et échapper ainsi à la guillotine lors de son arrestation ? Le fait est qu'il ne peut honorer ses engagements financiers envers les propriétaires Merlin-Hall et que l'atelier de St Nicolas à Montereau est saisi ⁽¹⁸⁾ en 1799.

Ainsi, en peu de temps, ses deux principales manufactures de Montereau lui échappent, d'abord, comme nous venons de l'évoquer celle de St-Nicolas, puis celle du couvent des Récollets qu'il venait de louer à Soulé et qu'il quitte en 1801 ⁽¹⁹⁾.

Si l'on regarde les faits, la question que l'on peut se poser est la suivante : aurait-il été spolié de ses secrets de fabrication par M. Pierre Edmond Antoine Merlin et sa femme lors de la saisie de 1799 ? Nous pouvons simplement constater que le procédé et toutes les avancées techniques semblent avoir été repris par les propriétaires et nouveaux exploitants de St Nicolas, Pierre Merlin nouveau mari de Mme Hall ⁽²⁰⁾. Celle-ci avait hérité de la manufacture en 1796, à la mort de son premier mari Jean Hulme dit Hall ⁽²¹⁾.

On peut se demander quel type d'accord liait Merlin et sa femme à Potter ? A ce jour, nous n'en avons aucune idée faute d'étude disponible mais ce qui est factuel, c'est que le grand gagnant de l'affaire ne fut pas Potter.

Il semble évident que le séjour des Potter à Montereau, entre 1796 ⁽²²⁾ et 1802, et l'inévitable transmission de leur savoir-faire, par le biais de quelques ouvriers, n'est certainement pas étranger aux médailles d'or obtenues en 1801 et 1802, aux Expositions des Produits de l'Industrie par Merlin ⁽²³⁾ qui n'était pourtant en 1796, avant son mariage, qu'un simple marchand, fabricant de tuiles. Une fois le bail résilié, Potter n'étant pas encore protégé par son brevet, qu'est-ce qui pouvait empêcher les Merlin-Hall de continuer à exploiter pour leur propre compte toutes les avancées introduites par Potter à la manufacture ?

A priori rien, tout au moins jusqu'au 21 décembre 1802, jour où Potter se voit enfin délivrer son brevet d'invention. Il a dorénavant un droit exclusif, un véritable monopole sur la technique du décor imprimé sous couverte et ce durant 10 ans. Ainsi Merlin qui a fait saisir en 1799 ⁽²⁴⁾, comme nous l'avons déjà mentionné, puis reprit l'atelier de Potter, se retrouve dans l'illégalité, mais a-t-il malgré cela arrêté aussitôt la production des faïences imprimées ? Rien n'est moins sûr. Mr et Mme Merlin auraient-ils profité de cette éventuelle dette de Potter à leur égard pour se payer sur ses secrets

de fabrication et sur une partie du matériel saisi ? Nous savons qu'il y eut une longue procédure ⁽²⁵⁾, entre 1799 et 1804, que Merlin avoue avoir perdu, ce qui l'a contraint à fermer ses trois manufactures durant plus d'un an ⁽²⁶⁾. Ce fait semble corroborer la thèse d'une spoliation. Dans ce contexte, on peut imaginer aisément que les tensions entre les deux hommes durent être extrêmes. Merlin et sa femme pensaient-ils se débarrasser définitivement des Potter lorsqu'ils rachetèrent la manufacture des Récollets aux héritiers Soulé, en 1804 ? Cela est fort possible !

Mais Potter était un tenace, et tel le phénix, il semble renaître toujours de ses cendres. C'est ainsi qu'il réapparait dans une manufacture d'une localité voisine, distante de 4 km seulement de Montereau, la tuilerie de Cannes-Écluse ⁽²⁷⁾.

Il nous faudra attendre de futures recherches ou d'éventuelles nouvelles découvertes pour en savoir plus, à la fois sur les relations Potter-Merlin et surtout pour parvenir ensuite à discerner les faïences produites par Potter entre 1796 et 1802 ⁽²⁸⁾, de celles réalisées par Merlin entre 1800 et 1819, date du rachat de la manufacture par Saint-Cricq-Casaux de Creil.

Il semblerait que cette série d'épreuves particulièrement difficiles avec pour point culminant la perte de ses manufactures de Montereau et la spoliation de son travail a été particulièrement dure à vivre pour Potter. Il en sort vraisemblablement épuisé, non seulement financièrement mais aussi moralement. Quid du dynamisme qui le caractérisait ? Le fait le plus troublant reste qu'il n'exploite pas le brevet qu'il vient d'obtenir après tant d'années d'effort et d'obstination ; il le transmet tout simplement à son fils Thomas le 21 février 1803 ⁽²⁹⁾. Ce dernier semble avoir fait une timide tentative, en février 1805, pour redémarrer une manufacture à Montereau ⁽³⁰⁾. Mais pour une raison encore inexplicquée jusqu'à présent, il décide de tout arrêter seulement quelques mois plus tard. Nous en sommes réduits à des hypothèses : serait-ce un événement familial difficile ou l'évolution politique de la France avec le couronnement de l'Empereur Napoléon 1er ou bien des indiscretions provenant de l'un de leurs anciens ouvriers, sur la mise au point d'un nouveau brevet d'invention par Stone, Coquerel et Legros d'Anisy ? La question reste ouverte. Nous pouvons simplement constater que Thomas Mills Potter prit la décision de vendre son



fig. 2a - Vue de détail du trophée au casque imprimé sur la tasse

photo P. Valfré



fig. 2b et 2c - On distingue difficilement, à gauche, la mention PAR BREVET et à droite D'INVENTION

photos P. Valfré

brevet, le 18 mai 1808, à Puibusque et Méry, exploitants de la faïencerie située à Sèvres.

L'aventure des Potter, père et fils, et les avancées techniques considérables qu'ils ont apportées à la faïence fine française se terminent donc cette année là. Par une curieuse coïncidence, 1808 est précisément l'année où Legros d'Anizy, Stone et Coquerel débutent en partenariat avec la manufacture de Creil, une entreprise dont le succès allait être considérable; leur faïence avec son décor posé "sur couverte", était particulièrement attractive sur le plan esthétique. Mais ils restent, à mon avis, redevables à Potter de toutes leurs innovations techniques et décoratives. Toutefois cette nouvelle technique du décor appliqué "sur couverte" avait le gros avantage d'être suffisamment différente de la technique de l'impression "sous couverte" exposée

par Potter dans son brevet obtenu en 1802, pour faire l'objet d'un brevet d'invention en bonne et due forme et d'être ainsi exploitée en toute légalité.

Une fois toutes ses affaires vendues, la famille Potter rentrera en Angleterre et Christopher s'éteint en 1817 à Londres, à l'âge de 65 ans. Mais, dès l'année suivante, la lignée se perpétue grâce à son fils et sa belle-fille. En effet, Sarah et Thomas auront un fils qu'ils prénommeront également Christopher. Mais les archives anglaises de l'état civil, ne nous disent pas s'il fut lui aussi potier...

Le décor imprimé primitif entre 1790 et 1800

La tasse à café déjà évoquée possède une vignette centrale imprimée sous couverte, représentant le Palais Bourbon avec, de part et d'autre, un trophée militaire. Ce dernier représente un casque



fig.3 - Trois pièces en faïence anglaise de Longport réalisées pour le marché français. Collection du Musée des Arts de la Table, Abbaye de Belleperche. photo G. Roumagnac



fig.4 - Détail du décor imprimé figurant sur un pichet anglais en faïence fine conservé au Victoria & Albert Museum, Londres. photo D.R.

posé sur deux flèches placées en chevron ; autour de chacune d'elles se trouvent une branche de laurier et une bannière rubanée (fig.2a, b, c). Le ruban de gauche porte l'inscription à peine lisible "PAR BREVET" et celui de droite "D'INVENTION". S'il n'est pas rare de rencontrer ces trophées "au casque", en revanche, il est beaucoup plus rare de trouver cette mention "par brevet d'invention" et ce, pour une raison qu'il nous est encore difficile à comprendre. Le graphisme et l'iconographie du message s'inscrivent tout à fait dans l'esprit de la fin du XVIII^e siècle. On retrouve une bannière inscrite "Amor Honor et Justicia" sur un pichet anglais à



fig.5 - Détail des inscriptions figurant dans les rubans des pièces ci-dessus : Vivre libre ou mourir ; La constitution ou la mort ; La nation, la loi et le roi. photo G. Roumagnac

décor imprimé maçonnique daté vers 1780 et conservé au V&A de Londres (fig.4). Signalons également une série d'objets en faïence imprimée, fabriqués à Longport vers 1791, pour le marché français et portant la mention : "Vivre Libre ou Mourir" et "La Nation, La loi et le Roi" ⁽³¹⁾ (fig.3 et 5).

L'inscription figurant sur notre tasse, comme



fig. 6 - Gravure colorisée du Palais Bourbon au XVIIIe siècle. (Source image : Wikipedia)

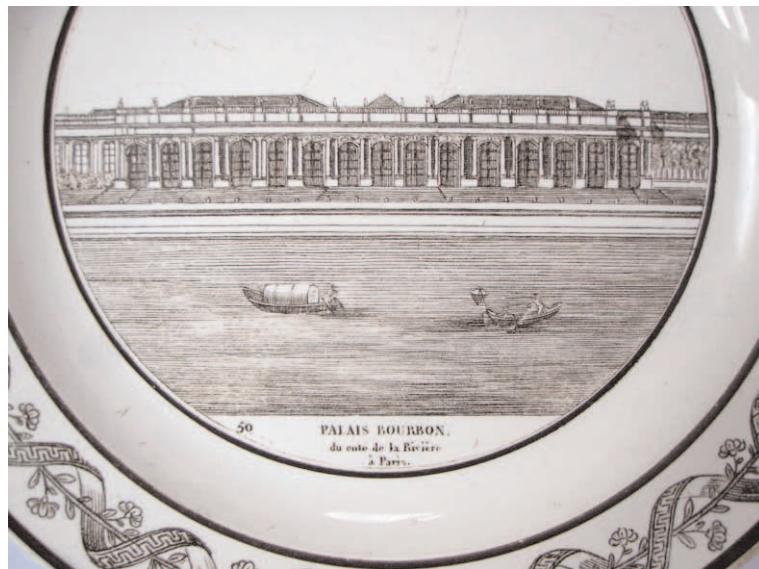


fig. 7 - Assiette de Choisy, marque P&H. La gravure semble montrer le Palais Bourbon tel qu'il se trouvait avant la campagne de travaux entreprise par le Prince de Condé, entre 1764 et 1780.

photo P. Valfré

nous l'avons déjà mentionné, est pratiquement impossible à lire à l'œil nu et nécessite l'usage d'une loupe pour ce faire. Nous pouvons en déduire que Potter voulait certainement "marquer le terrain" et commençait à produire alors qu'il venait de louer Montereau ; sans doute pensait-il pouvoir obtenir d'ici peu son brevet mais il ne l'avait pas encore en main au moment où il a fait cet objet -- ou cette série d'objets -- car dans le cas contraire, on peut facilement imaginer que la mention "Par Brevet d'Invention" aurait été inscrite de façon très lisible. Sous la base figure une marque estampillée en creux attestant une fabrication de Montereau.

Sans cette mention de brevet d'invention et sans tenir compte de la vignette centrale, la tasse pouvait être datée 1815-1820, comme me le faisait pertinemment remarquer M. Garric, conservateur

du Musée des Arts de la Table ⁽³²⁾. Mais étant donné que Potter est le seul à avoir fait, à la fois, une demande de brevet et à avoir exploité la faïencerie à Montereau durant la période révolutionnaire, il me semblerait logique que la fabrication de cet objet lui soit attribuée.

Ceci étant posé, est-il possible de confirmer, voire d'affiner cette hypothèse de datation?

Pour notre plus grande chance, l'iconographie de la vignette centrale avec sa légende "La Porte du Palais Bourbon" représente l'état transitoire d'un fameux bâtiment qui va nous apporter les éléments de datation complémentaires qui nous manquaient ⁽³³⁾.

En effet, le Palais Bourbon où siège aujourd'hui notre Assemblée Nationale fut confisqué à M. Le Prince de Condé ⁽³⁴⁾ (1736-1818), cousin de Louis



fig. 8 - Gravure représentant le projet de l'architecte Poyet, vers 1804. (Source image : Wikipedia)
A comparer avec la gravure figurant sur l'assiette de Montereau (fig.9)



fig. 9 - Détail d'une assiette de Montereau montrant le Palais du Corps Législatif. Le cavalier au centre du fronton représente Bonaparte remettant aux députés les drapeaux pris à l'ennemi. La sculpture fut réalisée en 1806 par Antoine Chaudet (1763-1810) mais dès le retour de la monarchie en 1814, le fronton a été martelé pour faire place à une allégorie royaliste. Par contre, il est curieux que les deux grandes statues de part et d'autre de l'escalier monumental, ne correspondent pas à la version du projet Poyet de 1804. Il est possible que la gravure de cette assiette s'inspire d'une autre version du projet, légèrement antérieure.

photo P. Valfré

XVI, lieutenant général des armées et qui avait prudemment choisi l'exil, dès 1789. C'est ainsi que le palais devient bien révolutionnaire en 1791. En 1795, il est affecté au Conseil des Cinq-Cents chargé d'élaborer les lois qui étaient ensuite soumises au Conseil des Anciens sous le Directoire. C'est à ce moment là qu'une première modification de la façade du bâtiment est entreprise ; afin d'éclairer l'hémicycle, accueillant les députés, installés dans les anciens Grands Appartements de la Duchesse de Bourbon, on édifie un toit en forme de pain de sucre.

En 1805, sous le 1er Empire, commence une importante campagne de travaux, portant notamment sur la façade d'après le projet de l'architecte

Bernard Poyet (1742-1824), qui se termineront en 1810. Dorénavant plus majestueuse, cette façade se présente sous la forme d'un temple de style gréco-romain avec un fronton supporté par 12 colonnes posées sur un gradin de 30 marches.

Nous connaissons une gravure aquarellée du XVIIIe siècle, lorsque le Palais appartenait au Prince de Condé et une autre d'époque Empire lorsque la nouvelle façade venait tout juste d'être achevée (voir les fig. 6 à 9).

La gravure figurant sur notre tasse semble correspondre à un état transitoire du monument tel qu'il se présentait entre 1795 et 1806. Je n'ai pas pu trouver au cours de mes recherches une autre gravure montrant le palais durant le Directoire, ce qui

conférerait un intérêt historique supplémentaire à notre tasse si cela se confirmait. Pourrait-on dès lors envisager une production de gravures conçues spécifiquement pour la faïence ?

Pour conclure, si nous faisons la synthèse des éléments suivants :

- L'inscription "PAR BREVET D'INVENTION" à peine lisible. Cette appellation est consécutive à la loi de 1791, relative aux Brevets d'invention,

- L'emplacement de la marque dans un ruban figurant un trophée militaire,

- La vue du Palais Bourbon tel qu'il était entre 1791 et 1806,

- Le drapeau qui flotte sur le bâtiment n'est pas un drapeau tricolore. Ce dernier fut adopté par décret le 28 novembre 1792, mais il fallut un peu plus de temps pour sa mise en place effective. La gravure, avec ce pavillon royal, ne peut pas être postérieure à la fin 1792,

- La marque de Montereau figurant en creux à la base,

Dès lors que tous les indices semblent concordants, et en tenant compte du fait que Potter était actif à Montereau, au moins dès 1796⁽³⁵⁾, et qu'il arrête définitivement toute activité de faïencier, en mai 1805, il me semble cohérent de dater cette tasse de cette période.

Si vous partagez, vous aussi, mon intérêt et mon point de vue, n'hésitez plus à l'avenir à regarder de plus près les décors imprimés de Montereau ayant un "trophée au casque" et surtout n'oubliez pas votre loupe...

Notes :

(1) - Valfré (Patrice), *Yixing : des théières pour l'Europe*. Poligny, 2000.

DVD et portfolio : "Yixing, la Reine des Théières", 2007.

Ouvrage collectif, 2007, International conference on Chinese Purple Stoneware, "Yixing Teapots for Europe". Beijing, The Forbidden City Publishing House, 2009, p.33-44.

(2) - Dans sa demande de privilège de 1789, Potter utilise à plusieurs reprises ce terme : "Pour composer la matière que les imprimeurs sur fayance appellent leur papier, on se sert de la colle forte fine d'Angleterre". in Description du procédé d'imprimer sur terre... Haut de page 1, Archives INPI, Paris et Compiègne. Voir également à ce sujet, la note n° 6.

(3) - Cf : Naudin (Yvonne), *Faïence Creil-Choisy-Montereau*. ABC décor, 1980, p. 8 ; Garric (Jean-

Michel), *Terres Blanches, grès et faïences fines (1750-1850)*. Catalogue d'exposition de l'Abbaye de Belleperche, 2006, p. 99 ; Maire (Christian), *Histoire de la faïence fine française, 1743-1843*. Le Mans, édit. de la Reinette, 2008, p. 353.

(4) - Il est fort probable qu'il ait effectué plusieurs séjours en France avant de s'y établir.

(5) - Je suis reconnaissant à mon ami anglais Lucas Harris pour les recherches qu'il a effectuées, à ma demande, en Angleterre.

(6) - Demande de privilège, page 2 : "lorsque je quittais l'Angleterre en 1789, il n'y avait pas eu jusqu'alors d'autres méthodes adoptées pour imprimer sur la fayance". Archives INPI, Paris. Si l'on se fie à ses divers écrits, il semblerait avoir eu une bonne maîtrise de la langue française dès son arrivée.

(7) - Le brevet d'invention Potter est conservé à l'Institut National de la Propriété Industrielle à Paris et Compiègne. Le premier travail de recherche sur ce brevet a été effectué par Maddy Ariès et publié en 1969 dans *Cahiers de la céramique, du verre et des arts du feu*, n° 45, "La manufacture de Creil de 1797 à 1820", p. 46-59. Christian Maire a fait, en 2008, un travail en profondeur sur ce sujet. Par contre, les deux autres brevets de Potter n'ont, à ma connaissance, jamais été mentionnés dans aucune étude publiée jusqu'à ce jour :

- celui de 1804, concernant la préparation des terres,

- celui de 1805, concernant la transformation de la tourbe.

(8) - Jacquemart (A.), *Les merveilles de la céramique*. Paris, 1871, p. 259 : "Et la municipalité de Paris émerveillée du prétendu progrès, réclama par l'intermédiaire de Bailly, un privilège en faveur de l'étranger". Jean Sylvain de Bailly, astronome, membre de l'Académie des Sciences, fut nommé président de l'assemblée constituante le 9 juillet 1789, puis maire de Paris du 15-07-1789 au 18-11-1791. Proche de la famille royale et de Lafayette, il refusa lors du procès de Marie-Antoinette d'être témoin à charge, ce qui lui valut d'être lui aussi condamné à mort.

(9) - La première citation dans laquelle Potter est soupçonné d'être un contre-révolutionnaire apparaît, sous la plume de Geneviève Le Duc qui en a rédigé les notices, dans le catalogue de l'exposition de faïences fines qui s'est tenue au Musée national de céramique de Sèvres de juin à octobre 1969. Avec la signature de Henry-Pierre Fourest et d'abord publié dans les *Cahiers de la céramique, du verre et des arts du feu*, n° 44, sous le titre "La faïence fine française, des origines à 1820", p. 171-227, cette étude a été l'objet d'un tiré à part des mêmes *Cahiers* dont le titre de la couverture a été légèrement modifié pour devenir "Faïences fines françaises des origines à 1820" et dont la pagination est différente. On trouvera donc la citation ci-dessus évoquée [dans la notice relative à Chantilly], p. 184 du n° 44 et p. 16 du tiré à part.

(10) - Smith H. A. S, "English Queensware and its

Impact on the French Pottery Industry 1774-1814", Keele University, 2002, dans Maire (Christian), *Histoire de la faïence fine française, 1743-1843*. Le Mans, édité de la Reinette, 2008, p. 352 et notes n°25-27.

(11) - Jacquemart (A.), 1871, op. cit., p. 322 et 253.

Albert Jacquemart (1808-1875), historien et écrivain, proche d'Adrien Dubouché dont le musée de Limoges conserve les collections. Les termes de classification qu'il a créés pour la porcelaine chinoise tel que "famille verte", "famille rose", sont passés depuis dans le langage universel.

(12) - Cartier (Jean), *Céramique de l'Oise*. Paris, édité. Somogy, 2001, p. 264.

(13) - Archives Nationales : F/12-2442.

(14) - Voir à ce sujet : Morel (Monique), *La faïence fine à Forges-les-Eaux*. Les Dossiers de la Faïence Fine, n° 9, avril 2000, et Maire (Christian), *Histoire de la faïence fine française*, p. 211, note n° 66 et p. 435.

(15) - Le Duc (Geneviève) *, "Faïences fines françaises, des origines à 1820" dans *Cahiers de la céramique, du verre et des arts du feu*, catalogue de l'exposition de sèvres, 1969, tiré à part, p. 35 et aussi dans Ariès (Maddy), *Des assiettes pour l'Empereur*, catalogue d'exposition, 1995, p. 106. Mais avec la date de 1797, comme début de location de la manufacture de St-Nicolas.

* - voir note 9

(16) - Garric (J.-M.), op. cit. p. 39.

(17) - Ariès (M.), "La manufacture de Creil de 1797 à 1820" dans *Cahiers de la céramique, du verre et des arts du feu*, n° 45, p. 48.

(18) - Bontillot (Jacques), *Les premiers faïenciers de Montereau (1719-1819)*. Les Dossiers de la Faïence Fine, n° 18, juin 2005. Curieusement, Potter n'apparaît pas directement dans cette précieuse étude biographique et généalogique comme si, à un moment particulier, on avait voulu effacer toutes traces des Potter des archives de la ville... mais par chance son nom reste associé à un certain nombre de potiers de Montereau "sur la liste des créanciers qui donnent mainlevée à Potter, le 25-02-1799".

(19) - Bontillot (J.), *Les premiers faïenciers de Montereau*, op. cit., p. 43. Le nom de Thomas Hunt (1771-1818) remplace celui de Potter sur un document daté 1801 et conservé aux archives municipales de Montereau. Il semblerait que Hunt soit en réalité un associé des Potter.

(20) - Sarah Clark citée dans Marais (Jean), *Origine, grandeur et déclin de la faïencerie de Montereau*. Les Dossiers de la Faïence Fine, n° 13, oct. 2002, p. 2 et dans Maire (Christian), 2008, op. cit., p. 207.

(21) - Ariès (Maddy), *Des assiettes pour l'Empereur*. Catalogue d'exposition au musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau, 1995, p. 106.

(22) - Il était peut-être même présent avant cette date comme pourraient le laisser penser certains objets et cette phrase "En 1791, deux établissements fonctionnaient à Montereau" dans Jacquemart, *Les merveilles de la céramique*, p. 67.

(23) - Bontillot (Jacques), *Le Creil & Montereau sort de la réserve*. Catalogue d'exposition au musée de la faïence de Montereau, 1998, p. 11 et repris par C. Maire dans *Histoire de la faïence fine française*, p. 29.

(24) - Marais (Jean), *Origine, grandeur et déclin de la faïencerie de Montereau*. 2002, op. cit., p. 1 et 3.

(25) - Il y a peu, M. Jacques Bontillot a eu la grande gentillesse de me communiquer les documents qu'il avait rassemblés sur le procès Merlin-Potter. Je lui en exprime ma plus vive reconnaissance.

(26) - Marais (Jean), op. cit. p.3.

(27) - J'ai trouvé, au cours de mes recherches, des informations inédites où Potter était domicilié à "La Tuillerie de Cannes-Ecluse, près Montereau".

(28) - De plus, il faut envisager l'hypothèse que Potter ait fait des essais de décor imprimé à Montereau avant la date officielle de son installation à la manufacture du faubourg St-Nicolas, en 1796.

(29) - Archives INPI. Christian Maire donne une date très légèrement différente [17 février 1803] dans *Histoire de la faïence fine française*, p. 418 & note 29, avec comme source Archives Nationales F/12-2442.

(30) - Information aimablement communiquée par M. Jacques Bontillot.

(31) - Garric (Jean-Michel), *Terre Blanches, grès et faïences fines*. Catalogue d'exposition de l'abbaye de Belleperche, mai-sept. 2006, page 25, lot n° 27.

(32) - Echange de courriels avec M. Garric, conservateur du Musée des Arts de la Table à l'Abbaye de Belleperche, avril 2009.

(33) - A ce stade de notre recherche, on ne peut totalement exclure qu'il puisse s'agir de la "Porte" qui se trouvait au sud du Palais, côté rue de l'Université.

(34) - Le Prince de Condé était le chef du célèbre "corps de garde", plus connu sous le nom "d'armée de Condé". Fort de près de 5.000 hommes, ce corps d'armée était particulièrement redouté des armées révolutionnaires. Le prince rentra d'exil en 1814 et retrouva son domaine de Chantilly où il vécut jusqu'à sa mort, par contre il ne pu récupérer le Palais Bourbon. Notons que Potter lui avait racheté sa manufacture de Chantilly en 1792, par le biais de Anthéaune de Surval, maire de Chantilly mais aussi régisseur du domaine Condé.

(35) - Archives départementales de Seine-et-Marne. Certains documents m'ont été aimablement communiqués par Mr Jacques Bontillot. Ces toutes premières séries auraient pu se faire soit à Montereau même ou dans son atelier parisien de la rue de Crussol.

Datation et origine des illustrations de la série des “Mille et une nuits” de Montereau

par Marcel PICARD (†)

NDLR : L’auteur, qui nous a donné de nombreuses études très documentées en allant chercher l’origine des illustrations imprimées sur faïence, nous a quitté dans sa 94^{ème} année sans avoir pu voir l’article, relatif à ses chères chansons de Béranger, que nous avons écrit ensemble et qui est finalement paru ici, en décembre 2008. Nous donnons ci-après une courte note qui, à ses yeux et à cette date, n’était pas encore aboutie. Cet élément de datation sera un jalon de plus dans la connaissance de la production faïencière de Montereau. JB.

Neuf des douze illustrations de cette série de Montereau sont des copies de gravures figurant dans l’édition des “Mille et une nuits”, Pourrat, Paris, 1837.

Aladin ou la lampe merveilleuse (1), La fée Pari-Banou (5), L’esclave d’amour (7) sont à chercher ailleurs.

Sept sont signées Louis Markl. *Louis Markl ou Marckl ou Marck, né à Paris en 1807, dessinateur et graveur, élève de J. M. Langlois et H. Dupont a fourni des vignettes pour un très grand nombre d’éditions du 19^{ème} siècle, le plus souvent en collaboration.* (I.F.F.)

2. La belle persanne.
3. 3^{ème} kalender fils de roi.
6. Le frère du barbier.
8. La princesse Parizade.
9. Scheherazade et Schahriar.
10. La barque enchantée.
12. Le roi Dadbin.

Une est signée seulement du graveur Beneworth : 4. Sindbad le marin est légendée dans l’ouvrage “Le malheur”.

Une est signée Théophile Fragonard (1806-1876). *Petit-fils de Jean Honoré (1732-1806), peintre d’histoire et de genre, dessinateur et graveur, a réalisé des dessins pour l’illustration et beaucoup de lithographies. A partir de 1847, il fut peintre de fleurs et de figures à la Manufacture de Sèvres.* (I.F.F.) : 11. Le deuxième kalender fils de roi.

NDLR : On remarquera que, dans cette série, certaines assiettes présentent un numéro inclus dans la vignette alors que d’autres n’en ont pas. Les numéros des assiettes ne correspondent pas toujours à ceux des gravures citées ci-dessus. On ne reproduit, ci-après, qu’une partie des assiettes.



assiette n° 1 - ALADIN, ou la LAMPE MERVEILLEUSE

photo J. Bontillot, 2008-03



assiette n° 5 - LA FÉE PARI-BANOU.

photo G. Archambault, 2007-01



assiette n° 10 - LA BARQUE ENCHANTÉE.

Photo R. Servoise, 1991-05, qui nous avait alors signalé que cette vignette était tirée d'une édition Pourrat de 1838, en 4 tomes, contenant 25 gravures.



assiette n° 11 - SCHÉHÉRAZADE ET SCHARIAR.

photo G. Archambault, 2007-01



assiette n° 12 - LE ROI DADBIN.

photo J. Bontillot, 1987-03



assiette sans numéro, actuellement classée en n° 7 - L'ESCLAVE D'AMOUR.

photo J. Bontillot, 1985-01

Droit d'auteur et droit de reproduction réservés.

En vertu de la loi n° 2006-961 du 1er août 2006, relative au code de la propriété intellectuelle (partie législative, 1ère partie, art. L.111-1), l'auteur d'une oeuvre de l'esprit jouit sur cette oeuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous. Ce droit comporte des attributs d'ordre intellectuel et moral ainsi que des attributs d'ordre patrimonial.

Toute reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droits ou ayants cause est illicite. Il en est de même pour la traduction, l'adaptation ou la transformation, l'arrangement ou la reproduction par un art ou un procédé quelconque (art. L.122-4).

Toute édition d'écrits, de dessin ou de toute autre production, imprimée ou gravée en entier ou en partie, au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs, est une contrefaçon et toute contrefaçon est un délit. La contrefaçon d'ouvrages publiés en France est punie d'un emprisonnement de 3 ans et de 300.000 euros d'amende (art. L.335-2). Est également un délit de contrefaçon toute reproduction, par quelque moyen que ce soit, d'une oeuvre de l'esprit faite en violation des droits de l'auteur, tels qu'ils sont définis par la loi (art. L.335-3).

La copie strictement réservée à l'usage privé de la personne qui la réalise, et non destinée à une utilisation collective, est autorisée, ainsi que les analyses et les courtes citations, sous réserve que soient indiqués clairement le nom de l'auteur et la source (art L.122-5).



Ce numéro de "Passion Faïence" a été édité par l'association de recherche et d'édition bénévole

Les Amis de la faïence fine

14 rue Emile Guillaume - 89690 - Chéroy (France)

----- <http://www.amisfaiencefine.tk> ----- amisfaiencefine@wanadoo.fr -----

Directeur de la publication : Jacques Bontillot.

Imprimé par S.I.G.G., Les Grands Thénards - 89150 Domats

ISSN 1274-0438.

Dépôt légal à parution.