

La céramique française du XV^e au XVIII^e Siècle

Philippe Verdier

Number 62, Spring 1971

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57997ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Verdier, P. (1971). La céramique française du XV^e au XVIII^e Siècle. *Vie des arts*, (62), 16–21.



1. Terre vernissée de Beauvais. Décor gravé sur double couche d'engobe rouge, brun et blanc. Vernis jaune tacheté de vert. Fin X^{IV}e siècle. Diam.: 17 po. $\frac{3}{4}$ (45 cm.). Sèvres, Musée National de Céramique.

2. Plat en faïence de Nevers. Fond bleu. X^{VII}e siècle. Diam.: 20 po. $\frac{1}{2}$ (52 cm.). Paris, Musée de Cluny.

3. Faïence de Moustiers. Décor polychrome, grand feu. Vers 1760. Diam.: 9 po. $\frac{5}{8}$ (24,5 cm.). Sèvres, Musée National de Céramique.

4. Assiette en faïence de La Rochelle. Décor polychrome, grand feu. Vers 1760. Diam.: 8 po. $\frac{7}{8}$ (22,5 cm.). Sèvres, Musée National de Céramique.

5. Assiette en faïence de Marseille. Camaïeu vert. Vers 1775. Diam.: 9 $\frac{3}{8}$ (24,5 cm.). Sèvres, Musée National de Céramique.

6. Détail d'un plat en faïence d'Ardus. Décor camaïeu bleu, grand feu. Milieu X^{VIII}e siècle. Diam.: 15 po. $\frac{1}{4}$ (38,5 cm.). Sèvres, Musée National de Céramique.



LA CÉRAMIQUE FRANÇAISE

du XVe au XVIIIe Siècle

par Philippe VERDIER

Une exposition organisée sous le haut patronage des gouvernements du Canada et de la France et coordonnée par la Galerie Nationale du Canada, va s'ouvrir au Musée des Beaux-Arts de Montréal et sera ensuite présentée au Royal Ontario Museum. Il faut saluer cette initiative qui va mettre le public canadien au contact avec un secteur important des arts décoratifs dont la courbe de croissance de la fin du moyen âge à celle de l'ancien régime est remarquable. Il y eut en Europe une incontestable supériorité de la faïence française du règne de Louis XIII aux dernières années de celui de Louis XV. Ces oeuvres, parce qu'elles n'ont jamais été déracinées de la tradition des arts populaires, gardent une saveur que nous pouvons parfaitement retrouver et apprécier du point de vue de l'intérêt que nous portons à la poursuite de la spontanéité à travers les expériences sur les matériaux et la technique. Il ne sera question ici, dans cet article de présentation générale, que de faïence et non des beaux échantillons de porcelaine en pâte tendre et en pâte dure qui complètent l'exposition. Le docteur André Pecker, qui est un des plus éclairés connaisseurs dans ce domaine, a rédigé le savant catalogue. Le numéro 48/49 des *Cahiers de la céramique, du verre et des arts du feu*, revue dont il est l'âme et que distinguent l'érudition de ses contributeurs et la fidélité de ses admirables planches en couleur, comprendra, outre le ca-

talogue, un article de M. Dunton sur les céramiques françaises trouvées à Louisbourg (une oeuvre d'un style très pur, comparable à certains de ces fragments, et qui provient de la faïencerie royale encore peu étudiée d'Ardus, dans le Tarn-et-Garonne, figure à l'exposition), et un article de M. Palardy sur les céramiques du XVIIIe siècle au Canada.

Dès les débuts de l'humanité civilisée, l'art de la céramique fut lié au besoin de contenir et de transporter ce qui est indispensable à la subsistance de l'homme. Mais, au-delà de la vaisselle décorée, il prit une expression monumentale dans le revêtement des murs et dans les pavements. Le pavement de luxe au moyen âge resta longtemps dans la dépendance de la technique coûteuse léguée par l'antiquité, l'*opus alexandrinum*, assemblage de disques et de carreaux diversement découpés en porphyre rouge et vert, en marbre blanc ou de couleur. Des dallages ainsi fabriqués en Italie et importés se voient dans les choeurs de l'abbatiale de Saint-Benoît-sur-Loire, en France, et de celle de Westminster, ainsi que dans la *Corona* de la cathédrale de Canterbury. Un genre plus économique de mosaïque de terre cuite se propagea, dont les motifs décoratifs, d'abord estampés à sec, se remplirent de résine ou d'engobe. L'effet de couleur, puissant et chaud, est obtenu par un vernis plombifère, additionné d'oxydes, qui donne un jaune sur l'engobe et fonce jusqu'au brun ou au

pourpre le rouge de la terre cuite (Saint-Pierre-sur-Dives, en Normandie, au début du XIIIe siècle, Chertsey Abbey, dans le Surrey, vers la fin du siècle). Un vernis plombifère glace aussi les poteries de l'art populaire, non seulement les plats et les pichets, mais encore les épis de faïtage, parfois aussi naïvement érotiques que les vases précolombiens. Cette production est encore trop exclusivement attribuée au Beauvaisis, alors qu'il existait des centres des production très actifs en Saintonge.

Sous la Renaissance, l'art du céramiste resta au service de l'architecture. Maséot Abaquesne de Rouen (1526-1564) revêtit de carreaux le sol de la grand-salle du château d'Écouen et de la chapelle de la Bâtie d'Urfé, tout en restant un potier, comme l'indique surabondamment le chiffre quasi rabelaisien de 346 douzaines de pots de pharmacie (chevrettes, albarelles, vases) dont il reçut une fois commande d'un apothicaire. Il emploie un émail stannifère blanchâtre, dont la formule lui est parvenue par les comptoirs italiens d'Anvers ou de Lyon, soit encore d'Urbino par son employeur, le connétable Anne de Montmorency, qui y avait commandé un service. La céramique de Rouen ressemble à la majolique de Faenza en plus pâle, avec ses rapports de jaune citron et de vert d'eau, son trait bleu souligné par des ombres bleues ou bistres. Il ne reste rien des bas-reliefs dont Girolamo della Robbia avait plaqué le château de Madrid, dans le



7. Gourde. Faïence de Nevers polychrome. XVII^e siècle. Haut.: 14 po. (35,5 cm.). Paris, Musée de Cluny.

8. Rape à tabac. Faïence de Rouen polychrome. XVIII^e siècle. Long.: 14 po. ½ (37 cm.). Paris, Musée de Cluny.

9. Pot à l'eau. Faïence de Rouen bleu et rouge. XVIII^e siècle. Haut.: 8 po. ¾ (22,5 cm.). Sèvres, Musée National de Céramique.

(Photos André Morain)

bois de Boulogne, près de Paris, et seulement quelques débris de la grotte des Tuileries décorée par l'audodidacte Bernard Palissy, en 1566, pour Anne de Montmorency et Marie de Médicis. Ce précurseur de Gauguin céramiste, employant encore le vernis plombifère, y avait roulé sur nature des plantes d'eau et des animaux rampants dans un cadre d'humidité féerique et bizarre. Un compatriote de Bernard Palissy, Jehan Chipault, établi "émailleur de terre du Roy" à Fontainebleau, en 1576, eut des descendants qui, dans les premières décades du XVII^e siècle, modelèrent à Avon, près du palais, des figurines de personnages pittoresques et d'animaux qui amusèrent Louis XIII enfant.

La domination de la majolique italienne en France — les faïences de Syjalon à Nîmes (ca 1548 - ca 1581) sont "à la façon de Pise" — s'exerça à partir de deux foyers, Lyon et Nevers. L'Archevêque de Lyon, le cardinal de Tournon, surintendant des affaires de France en Italie, passa par Pesaro, Castel Durante, Urbino, les foyers de la faïence ultramontaine, et fit rédiger, avant 1560, par Cipriano Piccolpasso l'*Arte del Vasaio* (l'Art du Potier), manuel dont l'influence s'ajouta à celle qu'exerçaient à Lyon les importations de la majolique et les céramistes italiens qui s'y étaient établis. La faïence de Lyon représente une ramification de l'art d'Urbino, avec des excès: oubli du contrôle de la forme artistique par le respect des limites techniques, prolifération du style narratif, qui déborde sur le marli et rompt l'équilibre par contraste en supprimant la fonction ornementale assignée à la bordure. A Nevers, Ludovico Gonzaga, devenu duc en 1566 à la suite de son mariage avec Henriette de Clèves, fit venir de Savone les Conrad. De 1585 à 1630 les Conrad allaient fournir des pièces polychromes et des camaïeux bleus dans un style italo-lyonnais. C'est dans la quatrième décade du XVII^e siècle que naquit la grande manière de Nevers II. Elle devait montrer la voie à Rouen, Moustiers et Marseille et introduire le "grand siècle" de la céramique française, qui consacra la maîtrise désormais assumée par la France de la technique du grand feu. Le procédé du grand feu, que l'Orient musulman et l'Espagne avaient enseigné à l'Italie par le relais des Baléares (majolique, c'est la faïence de Majorica ou Majorque), consiste à poser les oxydes métalliques sur l'émail cru, enduit stannifère vitrifiable qui deviendra blanc à la cuisson à haute température. Les oxydes sont immédiatement absorbés à la pose, d'où l'impossibilité des repentirs, la double condition d'infaillibilité et de simplicité qui

s'impose au céramiste. D'autre part, haute température restreint la palette. L'effet dépend non du nombre des couleurs, mais des rapports et des tensions entre le violet, le brun, le noir (manganèse), le rouge (fer), le jaune (antimoine), le vert (cuivre), le bleu (cobalt). L'éclat du ton, sa souplesse, sont liés à la qualité de l'émail. Le secret en était jalousement gardé par les fabriques. Vici, révélée par l'enquête du lieutenant général criminel en 1777, la recette de l'émail de Rouen: 100 parties de sable de Nevers, très fusible, (la fabrique de La Rochelle faisait venir aussi son sable de Nevers), 60 de calcine (étain et plomb calcinés), 14 de sel de verre (écume prélevée sur le verre en fusion), 12 de cendre produite par les grosses côtes de tabac. Le bleuté dans ce "lait plat" (selon Valéry) qu'est l'émail blanc de Rouen, était obtenu par quelques parties de limaille (8 onces).

Les faïences de Nevers sont surtout réputées pour leur fond *bleu Persan*, un admirable bleu profond, peint de motifs en blanc, fleurs et oiseaux (exceptionnellement une *chinoiserie*), ou gouachés en blanc, jaune — qui est posé sur le blanc pour éviter qu'il soit verdi par le bleu — orange. Dans les pièces, moins nombreuses, à fond orangé, les dessins sont blancs et bleus, le bleu étant appliqué sur une réserve de blanc. Dans les pièces bleues, les contours sont réchampsés d'un trait de violet atténué qui s'empourpore dans le dessin et le modelé des pièces polychromes. Le caractère d'émancipation nationale est souligné à Nevers par une iconographie inspirée par l'*Astrée* et les pastorales des romans précieux, et par Simon Vouet gravé par Dorigon. L'accent baroque est apporté par la production, avant Delft même, des formes des vases chinois remontant à la fin de l'empire des Ming, du bleu et blanc et de sujets chinois. Après 1700, Nevers tomba sur l'influence des décors créés à Rouen et à Moustiers.

A Rouen, dans la première phase d'une renaissance qui fit cesser, avec le privilège accordé par le cabinet de la reine Edme Poterat, en 1647, le long interregne ouvert après 1564, on imita avec des ouvriers venus de Nevers la manière de Nevers. La politique de centralisation économique et artistique de Colbert se reconnaît dans un mémorandum de 1663: "protéger et gratifier les faïenciers de Rouen et environ (le privilège valait pour toute la Normandie) et leur faire travailler à l'envy, leur donner des dessins et les faire travailler pour le roi". Au Trianon de porcelaine de Versailles — qui était un Trianon de faïence — un caprice d'art somptueux et psychédé-

que, offert par Louis XIV à Madame de Montespan, qui dut être jeté bas dès 1687 car les gels avaient croûtelevé les placages extérieurs en faïence, les faïences blanc et bleu de Nevers et de Rouen voisinaient avec celles importées de Hollande sous une ligne de ciel dominée par des vases aux formes opulentes, inspirés par ceux exécutés en argent d'après les modèles de Claude Ballin et de Charles Le Brun, et par des *bleu Persan* de Nevers.

Les lettres patentes envoyées par Louis XIV à Louis Poterat en 1673 recommandaient la fabrication d'une "porcelaine semblable à celle de la Chine et d'une fayence violette peinte de bleu et de blanc et d'autres couleurs à la forme de celle de Hollande". La production de Delft, considérable, envahissait par l'estuaire de la Seine les marchés français. Il se peut qu'on ait essayé la fabrication de la pâte tendre à Rouen, car les premières pièces de Saint-Cloud, où l'on commença à faire de la porcelaine dans les dernières années du XVII^e siècle, sont à camaïeu bleu, imitant les lambrequins de Rouen. Par "fayence violette", il faut entendre la gamme bleu/violet enseignée à Rouen par Nevers et non strictement le *bleu Persan*, car les fonds bleus de Rouen — moins lumineux qu'à Nevers — ne devaient sortir des fours de Guillebaux, célèbre aussi par ses *quadrillés*, qu'entre 1720 et 1740. L'innovation qui fit la grandeur de Rouen consista dans l'adoption successive du décor à la *broderie*, pour les bordures, circonscrivant un motif chinois ou un blason, vers 1670, et du décor *rayonnant*, à lambrequins et ferronneries, à partir de 1700, en bleu, avec rehauts de rouge ferrugineux, puis touchés de jaune et de rouge. Dans le thème de base du lambrequin, l'alternance de motifs réservés en blanc sur le fond bleu et de motifs silhouettés en bleu sur l'émail blanc dérive des vases bleu et blanc chinois de la période Hang Hsi, après 1662, et de Delft. Mais il n'y a qu'à Rouen que les compositions abstraites rayonnantes, dentelles arachnéennes tendues sur les grands plats, renouent avec les partitions à l'infini des rosaces gothiques et leur froide lumière bleue.

Les motifs rayonnants peuvent être encore enchaînés par des guirlandes dans le goût de Delft. Les fonds laqués noirs, ou partiellement d'ocre — ceux-ci attribués à Paul Caussy, vers 1726 — sont rares. L'aristocratie, grande cliente de Rouen depuis les lois somptuaires de 1689 et de 1709 qui envoyèrent à la fonte, pour subvenir aux besoins du trésor, vases, services et mobilier d'argent, marque une préférence pour le bleu et blanc réchauffé de treillis rouges. Mais les nobles commandèrent aussi des services en style polychrome, en particulier ceux qui étaient décorés de fleurs orientales dessinées avec grand goût. Au bas de l'échelle sociale les cruches à cidre aux gaies couleurs eurent les faveurs populaires.

Certaines faïences de Rouen relèvent du mobilier ou prennent la relève du mobilier d'argent sacrifié au roi. A côté des fontaines et des mappemondes sur piédestal de 7 pieds et demi de haut, il faut citer la série exceptionnelle, et de même taille, des bustes sur piédestal des *Quatre Saisons* (au Louvre) et d'*Apollon* (au Victoria and Albert Museum de Londres), exécutés en 1742 dans la fabrique de Nicolas Fouquay, successeur de Louis Poterat. Dans ce contexte, la gigantesque râpe à tabac présentée à l'exposition, reprend des proportions normales. Le style rocaille (1745-1770) ne fut pas pour Rouen, voué au classique, une période heureuse, par défaut d'adaptation du nouveau répertoire décoratif, libéré des contraintes, à des formes qui restèrent rigides, et par manque d'entente de la composition asymétrique. Celles qui sont basées sur le motif — encore dérivé du chinois! — de la corne d'abondance sont les mieux venues. A Moustiers, petite ville des Alpes de Provence nichée près de Digne, deux manières se succédèrent, le camaïeu bleu sous les Clérissy, de 1679 jusqu'à la fin du premier tiers du XVIII^e siècle, le polychrome avec Joseph Olerys, des environs de 1737 à la fin de l'ancien régime. Dans la première période on reproduit les scènes de chasse gravées d'après le florentin Tempesta (1555-1630), comme à Nevers, et des sujets religieux, des cartouches et des emblèmes d'après des recueils, tous ordinairement encadrés par des bordures en dentelle rouennaise; les motifs décoratifs sont mêlés de masques. Les motifs Bérain introduisirent le style régence, ainsi appelé d'après le duc d'Orléans, régent pendant la minorité de Louis XV (1715-1723), mais qui devait durer jusque vers 1750. Jean I Bérain (1638-1711) et Jean II (1674-1728) ont ressuscité le style des grotesques apporté à Fontainebleau par les Italiens sous Fran-





10. Écuëlle. Faïence de Niederviller, fond bois veiné. Diam. Plateau: 10 po. (25,5 cm.). Paris, Musée de Cluny.

11. Statuette de poterie vernissée polychrome. Joueur de vielle. Avon (Seine-et-Marne). XVIIe siècle? Haut.: 9 po. ½ (24 cm.). Paris, Musée de Cluny.

12. Terrine en forme de dindon. Faïence de Strasbourg polychrome. Milieu XVIIIe siècle. Haut.: 19 po. ½ (49,5 cm.). Paris, Musée de Cluny.

(Photos André Morain, Paris)

çois 1er et codifié dans les recueils de Jacques Androuet du Cerceau. Ils ont dessiné des arabesques, des termes, des charmilles pompéiennes, de fragiles architectures en filigrane où s'agitent des singes tout habillés, des musiciens à faux nez et bosse de polichinelle, interpolés d'une faune humaine dénommée *personnages de Callot*, mais aussi ces palmiers et ces parasols qui se déploient sous les auspices du goût rococo. Les gravures des Lorrains Jacques Callot (1592-1635) et Sébastien Leclerc (1637-1714) servirent aussi de modèles et firent entendre dans la production de Moustiers une note provinciale, périphérique à l'art de cour du grand siècle. Joseph Olerys était un faïencier de Marseille qui avait complété sa formation en Espagne dans la manufacture du comte d'Aranda à Alcora. Le style polychrome de Moustiers reprend les marlis à dentelle et les marlis Bérain, mais il introduit les scènes mythologiques (qui peuvent décorer la pièce *en plein*) aux figures presque lilliputiennes qui papillonnent parmi les taches dansantes prises à Alcora. Puis vinrent des médaillons à portraits attachés par des noeuds comme des miniatures, ou enchaînés par des guirlandes, des fleurs de pomme de terre, et des trophées de drapeaux — *décor à la fanfare* — sur fond jaune. Les fonds jaunes existent aussi à Marseille, Apt et Montpellier, et la distinction s'avère parfois difficile. En dehors de la belle vaisselle pour le dressoir, la faïence de Moustiers a servi toute la gamme des besoins de l'homme, du corporel au spirituel, avec la vaisselle pour la mangeaille et la buvaille où il faut citer, car nous sommes

dans le Midi, les pots à olives et les mortiers à aïoli, les petites cruches ou dorquillons, les objets de piété, dont les gourdes de pèlerinage, articles pour la réclame, très soignés, les pipades ou statuettes, les sabots à bijoux et épingles, tout ce que requièrent l'hygiène et la toilette des deux sexes et jusqu'aux boutons de culotte.

Les traits généraux qui caractérisent le décor de Nevers et de Moustiers passent à Saint-Jean-du-Désert et à Marseille, où ils furent traduits avec la verve méridionale. Joseph Fauchier, qui s'installa dans sa première faïencerie en 1711 et qui devait, en 1778, devenir membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Marseille, fut aussi un modèleur de pièces d'ameublement et de sculptures religieuses. Son grand sens de la troisième dimension explique que lorsque ses pièces sont peintes de motifs rocaille, leurs contours plastiques deviennent parcourus de remous robustes. Mais, il sut user aussi d'un style de détente, caractérisé par des fleurs coupées d'une discrétion et d'une élégance graphique incomparables.

Pendant la période du grand feu à Strasbourg et Haguenau, sous Charles-François Hanong et ses fils, le classicisme du décor rayonnant de Rouen, exécuté d'abord en bleu mais avec des contours noirs, puis en polychrome, va de pair avec les fleurs des Indes accompagnées d'insectes et de papillons. Elles imitent le décor des vases chinois de la famille verte et le Kakyemon japonais, comme on l'avait déjà fait à Delft et, en porcelaine, à Chantilly et Saint-Cloud, mais la suggestion a dû venir surtout des porcelaines allemandes. Les aiguïères en casques à Strasbourg sont l'indice de l'intrusion du rococo germanique. L'ouverture de Strasbourg sur l'Allemagne résultait du système douanier, puisque l'Alsace, "province réputée étrangère", avait ses frontières douanières tournées contre la France. Cette situation entraîna un changement de cap révolutionnaire dans la faïence française, l'adoption de la peinture à l'émail, cuite à petit feu ou feu de moufle, technique qui allait passer en quelques années de Strasbourg à Moustiers, à Marseille, à Sceaux, et supplanter progressivement partout le grand feu. Le décor est peint sur l'émail stannifère déjà cuit par l'intermédiaire d'un fondant incolore mélangé aux oxydes. Le procédé était dans l'air, puisqu'il a ses antécédents dans les émaux du XVIIe siècle peints sur une couche d'émail blanc dur et dans la décoration de la porcelaine et qu'à Strasbourg même, chez Paul Hanong, de rares pièces plates de grand feu à quatre couleurs ont été cuites deux

fois, la deuxième à température plus basse que la première, comme l'indiquent de doubles marques de pernettes (en anglais *spur-marks*) là où elles étaient posées dans le four sur trois petits prismes triangulaires en terre cuite. La technique du petit feu employée à Höchst, en Allemagne, dès 1747, fut apportée deux ans après à Haguenau par Adam Friedrich von Loewenfinck, sa femme et ses deux frères, tous les quatre décorateurs de porcelaine. Dans le grand feu c'était le rouge qui donnait le moins satisfaction. Le rouge qui fit la fortune du petit feu à Höchst et à Strasbourg est un rouge pourpré de pivoine, le *pourpre de Cassius*, ainsi appelé parce que ce précipité à base d'or fut redécouvert (il existe dans les plus beaux émaux champlevés du XII^e siècle, mosans et limousins) par Cassius de Leyde, mi-alchimiste et mi-chimiste, au milieu du XVII^e siècle. Dans la gamme de Strasbourg il est accompagné par un bleu profond et vibrant, un jaune chantant, des touches de violet, de vert et de brun. Les fleurs des Indes, qui continuent à être peintes, sont cernées et hachurées de noir, *chatironnées* (de l'allemand *schattieren* - ombrer). Les fleurs fines en usage à Meissen à partir de 1740 et quelques années plus tard à Höchst, où le pourpre de Cassius leur convient si bien, furent copiées à Strasbourg en suivant aussi les modèles gravés des traités de botanique; elles ne sont pas réchamées, à la différence des fleurs des Indes, mais posées avec les plus délicates nuances sur l'émail blanc qui les absorbe comme dans leur atmosphère naturelle. Cependant, l'influence du rococo germanique se donne libre carrière dans des formes cabossées, gondolées, systématiquement asymétriques — avec beaucoup de goût — et des abstractions parcourues de mouvements ondulatoires qui se terminent en formes organiques. Le va-et-vient de l'abstrait au trompe-l'oeil se saisit dans les soupières pointant à leurs deux extrémités des têtes de rapaces, les natures mortes culinaires, les hures (pratiquées aussi dans la porcelaine contemporaine à Chelsea), et toutes ces amusantes garnitures de table qui succèdent aux graves soupières et à leur surtout monumental des manufactures françaises.

A Niederwiller, la fabrication de la pâte tendre fut interdite pour réserver le privilège à la manufacture royale de Sèvres après que la mort de Stanislas Leczinski (1766) eut rattachée la Lorraine à la France. Le strasbourgeois François-Antoine Anstett, qui avait été employé par Paul Hannong jusqu'en 1754, y apporta le précipité pourpre de Cassius. Une des particularités les plus notables du décor de Niederwiller ce sont les pe-

tites gravures en trompe-l'oeil peintes par Joseph Deutsch en camaïeu, collées négligemment avec un pain à cacheter sur un *fond bois* veiné. A Sceaux, près de Paris, ce fut la fondation de la manufacture de Vincennes sous patronage royal en 1749 qui arrêta les expériences sur la pâte tendre. Sous la direction du chimiste Jacques Chapelle, qui avait travaillé à Rouen et à Strasbourg, le décor s'exécuta au petit feu, mais sous celle de son successeur, Richard Glot, dès que la fabrication de la porcelaine devint libre, Sceaux y retourna. Dans l'intervalle la manufacture s'inspira des élégances et du raffinement aristocratiques de Sèvres. Le pourpre de Cassius fut employé dans de nouvelles harmonies, dont sa conjonction avec des feuilles peintes en vert olive, disposées sur le marli, est comme une exquise transposition en mineur de l'accord rose Pompadour/vert pomme de Sèvres. Les trompe-l'oeil ne manquent pourtant pas à Sceaux: soupières en forme de melons et de choux, sucriers en forme de pastèques, terrines de vannerie (un peu comme à Worcester), plats d'asperges.

Jean-Baptiste II Ferrat et son frère Louis innovèrent, à Moustiers, la peinture d'émail au petit feu, et, à Marseille, Joseph Fauchier II et la veuve Perrin. De

1761 à 1764 la veuve Perrin s'associa Honoré Savy, membre de l'Académie de Marseille, qui développa ensuite personnellement son affaire avec tant de succès qu'il commença directement avec les Iles et le Levant. Dans la production immense de Marseille nous ne pouvons que mettre en exergue les camaïeux bleus lavés de noir, dans un contraste d'une superbe astringence, de la Veuve Perrin et de Savy; ils représentent fréquemment une marine ou une calanque, comme bercées dans le *mobile* d'un arbre aux racines noueuses et au feuillage fortement incliné bien que ne souffle aucun vent, géniale forme ouverte, tracée en C majuscule. Antoine Bonnefoy, magnifique coloriste, fut aussi un paysagiste — à la manière de C.-J. Vernet et de Lacroix, de Marseille — mais ses paysages sont encadrés dans un liseré continu. L'aptitude de Marseille II à la forme plastique, mise en évidence dans l'héritage baroque de Marseille I, est résumée par ces bouquets de poissons de la bouillabaisse qui glissent les uns sur les autres en mourant, sur la poignée tridimensionnelle d'une soupière, ou cuits pêle-mêle avec les herbes sur les flancs et peints sur un plat, dans une rouille qui cette fois est le pourpre de Cassius.

