



HAL
open science

De l' Académie de peinture et de sculpture à la production manufacturière de porcelaines

Émilie Roffidal

► **To cite this version:**

Émilie Roffidal. De l' Académie de peinture et de sculpture à la production manufacturière de porcelaines : Intentions et réalités marseillaises autour d'études de cas : Honoré Savy et Jean-Baptiste de Bruny. Aziza Gril-Mariotte. L'artiste et l'objet. La création dans les arts décoratifs (XVIIIe-XXe siècle), Presses universitaires de Rennes, pp.41-50, 2018, 978-2-7535-6630-9. hal-01834368

HAL Id: hal-01834368

<https://hal.science/hal-01834368>

Submitted on 27 Jul 2018

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

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

De l'Académie de peinture et de sculpture à la production manufacturière de porcelaines

*Intentions et réalités marseillaises autour
d'études de cas : Honoré Savy et
Jean-Baptiste de Bruny*

Émilie ROFFIDAL

La fondation de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille, en 1752, marque un tournant déterminant pour la production artistique en Provence, et confirme un mouvement de fond qui élargit et modifie progressivement les modalités de la formation artistique en France et en Europe. Ainsi, à la fin du XVIII^e siècle, la cinquantaine d'académies d'art ou d'écoles de dessin présentes dans les provinces françaises renouvelle en profondeur les liens unissant formation et création¹. Pour l'essentiel, ces institutions affichent dès leur origine le dualisme de leur projet : elles sont pensées comme des espaces de liberté et d'émulation pour des artistes, mais également comme des cadres de formation pour les artisans des ateliers et des manufactures locales. Dans ses textes fondateurs, l'Académie de Marseille – qui a su obtenir la protection du Duc de Villars, gouverneur de Provence, homme de cour et amateur raffiné – insiste sur son rôle dans le développement économique de la ville et plus largement de la région dans laquelle elle est implantée².

Cet aspect central de la fondation de l'Académie mérite d'être précisé et évalué au regard d'un discours formatif qui se développe à l'échelle provençale, mais qui doit être replacé dans le contexte plus vaste d'un plaidoyer pour la

fondation d'écoles d'Art dans les provinces françaises, et plus largement encore en Europe. Afin de saisir la portée de ce discours, il convient également de s'interroger sur la distance entre intentions et réalités. Au-delà des objectifs de principe et des formules apologétiques qui semblent caractériser toute littérature ayant trait aux manufactures et à l'Académie, quels sont les liens concrets qui attestent de cette proximité et de ces échanges ?

Le parti pris de s'attacher d'abord aux hommes et à leurs initiatives, avant de considérer les objets, pour reconstituer les circulations formelles et évaluer le rôle de l'Académie dans la diffusion de modèles, constitue une démarche porteuse qui s'inscrit dans une approche renouvelée des réseaux, appliquée à l'histoire de l'art. Quelles connexions interpersonnelles existent-elles entre l'Académie et les manufactures locales ? Quelles en sont les modalités et quelle est l'« épaisseur » de ce maillage³ ? Il ne s'agit pas ici de dresser un état des lieux de l'ensemble de ces liens mais plutôt, à travers des figures exemplaires, de dégager des caractéristiques permettant une compréhension plus fine des académies et des manufactures. La focale sera ainsi posée sur deux faïenciers : un peintre membre associé de cette académie, Honoré Savy, et un honoraire-amateur, Jean-Baptiste de Bruny, baron de la Tour d'Aigues. En retour, cette approche qui se veut factuelle gagnera à être accompagnée d'un regard porté sur les faïences, en les considérant d'un point de vue non seulement illustratif mais également démonstratif des circulations, des échanges et des appropriations qui se déploient par le canal académique.

INTENTIONS ET MISE EN SITUATION

■ Dans un mémoire daté du 5 mai 1755, les artistes signataires, cherchant à obtenir les financements nécessaires au fonctionnement de l'Académie, affirment son rôle dans le développement conjoint des arts et du commerce :

« Marseille possède quantité de manufactures et de fabriques pour l'utilité de son commerce, dont les productions exigent qu'ils soient dessinateurs ; telles sont les manufactures d'étoffes de soie, les fabriques de toiles peintes, celles de faïence qui s'y trouvent en grand nombre ; outre que le commerce de Marseille tire de toutes les manufactures et fabriques, elle emploie un très grand nombre d'artistes dont les ouvrages ne doivent leur beauté et leur bonté qu'au dessin, à la géométrie et à la mécanique⁴. »

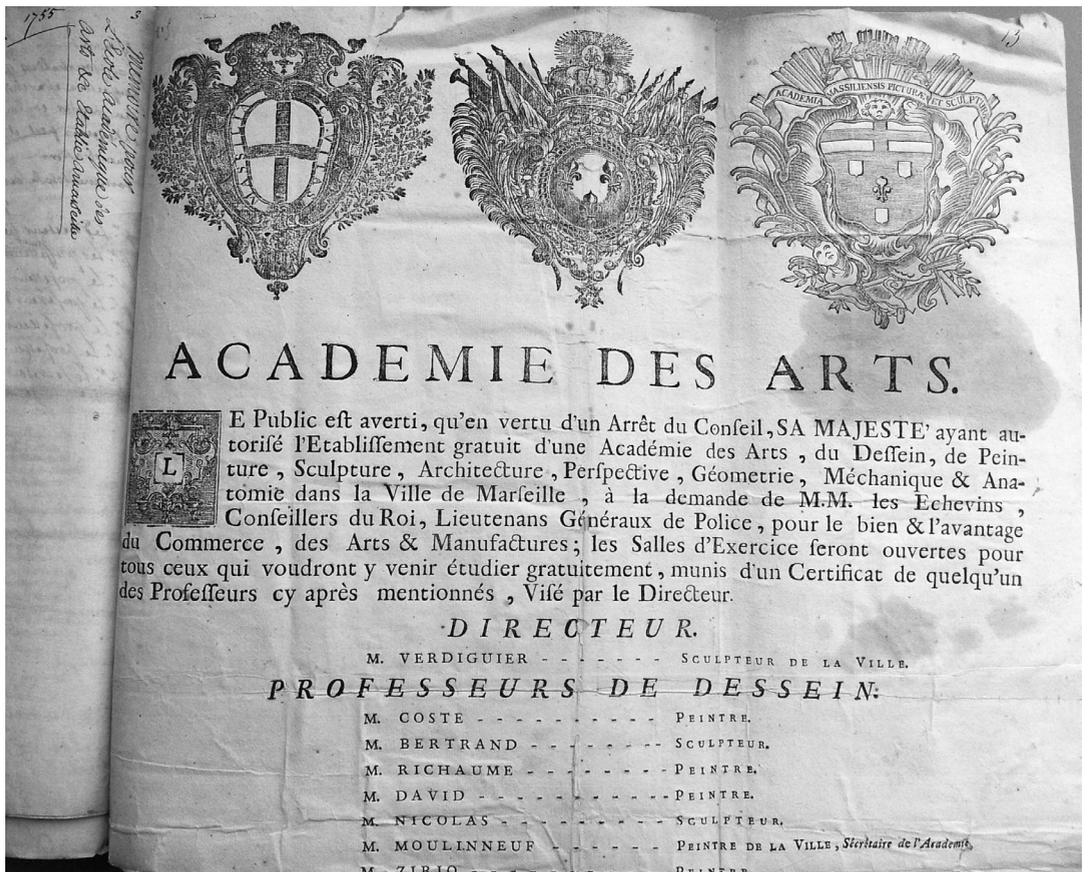
Au-delà des manufactures, la grande variété de l'artisanat marseillais – comprenant les orfèvres, ciseleurs, graveurs, horlogers, machinistes, armuriers, ouvriers en cuivre, serruriers, maçons tailleurs de pierre, menuisiers et ébénistes – est convoquée dans ce texte pour affirmer la promesse et l'ampleur des retombées des enseignements de l'Académie. C'est un projet quasi-sociétal qui est ainsi proposé au contrôleur général des finances et à l'Intendant de la généralité de Provence, et à travers eux au bon vouloir des décideurs politiques et des pourvoyeurs de fonds que sont les échevins de la ville.

Cette intention formatrice marseillaise s'inscrit dans une large réflexion sur la place des arts dans la société et dont l'épicentre parisien ne doit pas masquer le déploiement en région et dans l'ensemble des pays d'Europe en cette seconde

moitié du XVIII^e siècle. La notion de progrès par les arts, la nécessité d'une éducation utile, tout comme la réhabilitation des arts mécaniques se diffusent et trouvent leur application concrète dans l'idée du développement conjoint des écoles et des centres de productions pré-industrielles. La mise au concours en 1767 par l'Académie française d'un sujet portant *Sur l'utilité des établissements des écoles gratuites de dessin en faveur des métiers*, grâce à la dotation d'une médaille d'or offerte par un citoyen anonyme⁵, constitue un marqueur fort de l'intérêt pour ces « écoles académiques des arts et des manufactures » selon les termes utilisés dans le mémoire marseillais de 1755. La publication du texte de Jean-Baptiste Descamps, lauréat du concours, à l'Imprimerie de l'Académie, permet une large diffusion de ce texte qui apparaît comme la formulation la plus aboutie et la plus précoce d'une relation quasi dyadique entre formation et manufactures⁶.

À Marseille, cette idée clairement exprimée en 1755, affirmée en 1756 dans l'avis d'ouverture au public des salles d'exercice [ill. 1], se déploie et s'enrichit dans les décennies suivantes dans un grand nombre de documents d'archives relatifs à l'Académie. Ainsi, en 1778, un mémoire affirme-t-il sur le mode du constat que le rôle de l'Académie, « avantageux principalement pour le

Ill. 1.
« Académie des Arts », avis public d'ouverture des salles d'exercice, 1756, BMVR, Marseille, ms. 988.
© Gérard Fabre.



commerce, est d'avoir mis le crayon et le pinceau à la main aux dessinateurs et aux peintres des manufactures de faïence et de porcelaine de Marseille⁷ ». Le processus de personnification de l'institution, présent dans ce texte, participe à une démarche d'auto-célébration. La dilution des individus qui constituent l'Académie (directeur, protecteur, professeurs, amateurs...) au profit d'une individualité unique, tournée vers l'utilité publique et le développement artistique et économique de Marseille comme de sa région, devient un des *topoi* les plus maniés dans les textes institutionnels tout autant que personnels. Dans ce même document d'archives de 1778, la place fondamentale de l'académie dans la vie économique de la cité est illustrée pour les manufactures de porcelaine en ces termes :

« Ce genre, dans son exécution, soit pour les formes, le galbe, les contours, le dessin, la peinture et le coloris a été porté si loin qu'il est devenu pour cette ville une branche de son commerce des plus considérables [...] Les premiers ouvriers de ces manufactures y viennent journellement dessiner, leurs principaux directeurs et leurs chefs, même, se font une gloire d'y être assidus [...] Cette branche de la fabrication dans Marseille occupe continuellement environ trois mille bras dont les travaux convertissent annuellement environ deux mille fosses cubes d'argile vile et embarrassante en tout autant de mille cuites au bénéfice et à l'avantage du commerce de Marseille⁸. »

UN ARTISTE FAÏENCIER, HONORÉ SAVY

■ L'importance et la réputation de ces manufactures sont telles qu'elles sont intégrées dans les visites officielles. Lors de son passage à Marseille, au début de l'été 1777, le comte de Provence qui effectue alors un voyage dans les provinces méridionales du royaume, visite trois manufactures au milieu des illuminations, des arcs de triomphe et des dîners organisés en son honneur. Parmi ces manufactures, celle d'Honoré Savy retient toute notre attention car le faïencier est membre de l'Académie de peinture et de sculpture de la ville. Un compte rendu des festivités, publié cette même année 1777, donne les détails de cette visite :

« Monsieur se rendit à la fabrique de faïence du sieur Savy, ainsi qu'il l'avait annoncé la veille [...] Tous ses ouvriers étaient posés dans leurs différents ateliers, et les choses se trouvèrent tellement disposées, que le sieur Savy eut la satisfaction de montrer au prince toutes les opérations de sa manufacture, depuis le commencement jusqu'à la perfection d'une pièce [...] Monsieur fut introduit ensuite dans la grande galerie de cette manufacture, où il vit une immensité d'ouvrages de faïence de toute espèce, et dont il eut la bonté de louer la perfection. Le prince parut si satisfait, qu'il permit au sieur Savy de mettre sa manufacture sous sa protection, d'y placer ses armes, et d'élever au milieu de sa galerie la statue du prince qu'il se propose de fabriquer⁹. »

Cette illustre autorisation ne resta pas lettre morte, puisque deux ans plus tard, le *Guide marseillais*, almanach spécial du commerce de la ville, mentionne en effet Honoré Savy, propriétaire d'une manufacture de faïence et de porcelaine « sous le titre de manufacture de Monsieur, frère du Roy¹⁰ ». Cette version

princièrre des manufactures protégées par le roi¹¹, réservée aux institutions les plus qualitatives, constitue un marqueur fort du prestige de la production d'Honoré Savy ainsi que l'aboutissement d'une carrière et d'une ascension sociale commencées une trentaine d'années auparavant. Honoré Savy, fils d'un maître charcutier, est mentionné comme « peintre sur faïence » en 1745, travaillant pour divers fabricants, notamment Joseph Roux et Esprit-Joseph Leroy. Il acquiert progressivement son indépendance, devient « marchand fabricant en fayance » et achète en 1755 une maison et un terrain au quartier de Montredon, mitoyen de la propriété de la Veuve Perrin avec laquelle il développera un temps une collaboration¹². En 1756, l'*Almanach historique* de Marseille fait état d'une étape importante dans sa trajectoire professionnelle et artistique, puisqu'il est présenté comme « dessinateur, membre associé » de la toute nouvelle Académie de peinture et de sculpture de Marseille. Il est le premier artisan à accéder à cette reconnaissance officielle et à constituer localement un trait d'union étroit entre académie et manufacture.

L'année 1765 constitue un autre jalon marquant de sa carrière : cette année-là, Savy sollicite Bertin, ancien contrôleur général des finances et tout nouveau secrétaire d'État, pour l'obtention d'un privilège exclusif de quinze ans pour fabriquer de la porcelaine. Sa requête est accompagnée d'une lettre de l'Intendant de Provence, M. de La Tour, honoraire amateur de l'Académie, qui recommande le faïencier en argumentant que ce dernier « fabrique de la faïence depuis 16 ans, qu'il a fait des bâtiments qui sont beaux et commodes, qu'il a du goût pour cette fabrication et qu'il a trouvé un vert qui est supérieur à celui que l'on voit communément et qu'il prétend être le seul qui sache l'employer. On croit qu'il est en état de faire de la porcelaine et de la donner à un prix raisonnable¹³ ».

La fabrication de la porcelaine lui sera finalement accordée en mai 1766 avec des restrictions, suivant en cela l'arrêt du Conseil d'État du Roi en date du 15 février de cette même année qui permettait « dans toute l'étendue du Royaume de fabriquer des porcelaines à l'imitation de la Chine tant en blanc que peintes en bleu et blanc et en camaïeu d'une seule couleur¹⁴ ». Même si Honoré Savy n'obtint pas satisfaction à sa requête, sa démarche en elle-même illustre la dynamique professionnelle que pouvait apporter l'académie à un manufacturier local, tant en termes de prestige, de légitimité que de relations.

Autres témoignages de cette dynamique, l'ampleur des installations du faïencier, le volume de ses marchandises et l'extraordinaire diffusion de ses pièces qui apparaissent clairement dans divers documents d'archives. Le faïencier forme ainsi une quinzaine d'apprentis peintres entre 1765 et 1780, achète des terrains pour accroître ses bâtiments en 1766, arme une « pinque » pour vendre ses marchandises à Pointe-à-Pitre et à Basse-Terre aux Antilles en 1767. Sa clientèle dépasse largement le terroir marseillais et touche aussi bien Alexandrie, Smyrne, Ancône, Livourne, Venise ou Constantinople, signes tangibles de sa réussite commerciale et de la force centripète de son activité.

La production qui lui est attribuée illustre le grand éventail de ses possibilités productives, allant de pièces de vaisselle relativement simples à une statuaire de

qualité qui nécessitait des connaissances dans l'art du modelage¹⁵. Savy, peintre de formation, s'était ainsi adjoint les services de sculpteurs en apprentissage pour élargir son champ d'action¹⁶. La qualité de ses faïences, qui témoigne d'une pratique artisanale accomplie, doit être également corrélée à son appartenance à l'Académie de peinture et de sculpture, efficace diffuseur de modèles dessinés ou gravés. Les sculptures en ronde-bosse du *Rhône* et de la *Durance* témoignent du souci d'assimilation des formes baroques, de leur traitement qualitatif et de leur adaptation au chromatisme des pièces de faïence [*pl. III, cahier couleur*].

Sa maîtrise dans l'art de la composition traduit également la force d'un enseignement initial, mais également continu, dispensé au sein de l'académie. Ainsi les décors animaliers dit « aux trophées de poissons » peints sur des assiettes, des plats ou des soupières [*pl. IV, cahier couleur*], que l'on retrouve également avec quelques variantes chez d'autres faïenciers comme la Veuve Perrin, Gaspard Robert ou Honoré Bonnefoy, laissent à penser que des modèles circulaient parmi les manufacturiers qui étaient en contact avec l'académie de peinture.

De la même manière, le goût pour les paysages champêtres, inspirés de Watteau, de Boucher mais également de Joseph Vernet qui avait séjourné à Marseille en 1754, lors de sa tournée des grands ports du royaume, sont au cœur de la production peinte d'un Jean-Joseph Kappeler, professeur de dessin de l'académie, mais également de l'ensemble des faïenciers jusque dans les années 1770 et parfois 1780 [*pl. V, cahier couleur*].

UN AMATEUR FAÏENCIER, JEAN-BAPTISTE JÉRÔME DE BRUNY

■ Outre les artistes/artisans, les amateurs de l'académie sont également partie prenante dans le développement des arts et du commerce, même s'il faut noter leur investissement plus expérimental que productiviste. L'exemple le plus marquant pour la faïencerie provençale est certainement Jean-Baptiste Jérôme de Bruny, baron de la Tour d'Aigues, conseiller au Parlement de Provence dès 1746, puis Président à mortier en 1777. La trajectoire de cette figure de la noblesse provençale doit se lire au regard de ses investissements académiques, car en 1754 il devient l'un des premiers amateurs de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille. En 1777, il est membre associé de l'Académie des belles-lettres de Marseille, président de la Société d'Agriculture aixoise en 1778 et enfin membre associé de la Société royale d'Agriculture de Paris en 1785¹⁷.

C'est par ailleurs un érudit qui possède un cabinet d'histoire naturelle, célèbre pour sa collection de roches, de minéraux et de fossiles, ainsi que des herbiers imposants où il conserve des plantes de Provence, des Pyrénées et plus largement du Levant et de Cayenne¹⁸. La collection du « vivant » est également au centre de ses pratiques, avec des plantations d'espèces locales et exotiques ou encore une ménagerie très bigarrée (poissons de Chine, pigeons d'Afrique, singes, caméléons, mouflon de Corse), dont le botaniste Michel Darluc donne un inventaire détaillé et fervent¹⁹. Ce dernier conclut d'ailleurs sa longue description en forme d'éloge, en écrivant à propos du baron : « Ce digne citoyen, qui faisoit un bon usage de ses richesses, dont il se sentoit redevable à l'humanité, faisoit fleurir

l'agriculture, mettoit en mouvement une infinité de bras, alimentoit l'indigent cultivateur, facilitoit l'industrie & le commerce [...] ²⁰. »

L'expérimentation est également au cœur des pratiques de Jean-Baptiste de Bruny, car à la Tour d'Aigues, il n'est pas uniquement un collectionneur féru d'objets d'arts, de sciences et d'agronomie. C'est également un expérimentateur acharné et éclectique. Dans son laboratoire de chimie, à l'aide de fourneaux de fusion et de nombreux instruments, il travaille sur les minéraux et les fossiles. Ses recherches appliquées sont variées et portent autant sur la culture du mélèze que sur l'élevage des mérinos d'Espagne, des chèvres d'Angora ou des vers à soie de Florence, ce dont il rend d'ailleurs compte à la Société royale d'Agriculture à partir de 1785 ²¹. Au sein de cette institution, il présente également en 1787 une communication intitulée « Description et effets d'un four dans lequel on peut faire cuire des tuiles, des briques et toutes sortes de poteries » qui fait écho à ses expériences de faïencier développées à la Tour d'Aigues. En effet, dès 1754, année où il devient membre de l'Académie de peinture de Marseille, il développe une faïencerie sur ses terres, à la Bastide Thoron. Cette petite fabrique, à caractère fortement expérimental, possédait encore au début de la Révolution une centaine de moules comme l'indique un inventaire de succession daté de 1790 ²². Le but n'était pas, en tant que tel, de faire du profit, mais plutôt de développer une production de qualité. C'est ce que semble indiquer une lettre en date du 10 janvier 1772, adressée au ministre Bertin. Dans cette lettre, le baron demande lui aussi l'autorisation de créer une fabrique de porcelaine, en mentionnant la manufacture de faïence qu'il a établie il y a plus de vingt ans. Il y exprime son goût pour la chimie et son inclination à se rendre utile :

« Un goût naturel m'ayant toujours porté dans mes amusements à des recherches qui pussent être utiles, j'aurais depuis longtemps tourné mes vues sur la porcelaine [...] un ami bon chimiste et métallurgiste s'est joint à moi [...] on ne peut véritablement dans ces sortes d'ouvrages se récupérer des frais considérables, d'avances et de faux frais de fabrication, que sur des pièces qui sortant du commun, deviennent pièces de goût et de fantaisie ²³. »

Dans un autre document, intitulé « Secrets de fabrication de la faïencerie de la Tour d'Aigues », Bruny a noté les résultats d'expériences, réalisées entre 1769 et 1771, ainsi que différentes recettes de fabrications portant sur les émaux, les fondants ou la pâte de porcelaine. La production touraine, telle qu'elle est connue à l'heure actuelle, est une faïence souvent blanche, parfois armoriée ou ornées de scènes en camaïeu. Deux plats à bord contourné, issus vraisemblablement du même moule, confirment la connaissance à la Tour d'Aigues de modèles circulant au sein des milieux académiques. L'un en camaïeu vert, conservé à Sèvres, illustre un décor champêtre antique [*pl. VI, cahier couleur*] qui peut renvoyer aux liens que Bruny entretenait avec des artistes, notamment le peintre Jean-Baptiste Antoine Tierce, élève de l'école de Rouen de Descamps, agrégé à l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris, et reçu associé de l'Académie de Marseille en 1772 sur son trajet pour Rome. L'autre en camaïeu ocre [*pl. VII, cahier couleur*] est illustré d'une citation quasi exacte d'une gravure

de Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), représentant des chiens attaquant un renard et datant de 1725, elle-même réalisée d'après un tableau peint pour la salle des gardes du château de Chantilly²⁴.

Ces deux portraits de personnalités, socialement différentes mais réunies sous la double bannière de l'Académie et de la production de faïences, permettent d'illustrer la variété des liens connexes entre art et économie, passant par des productions spécifiques et centrées autour du marché du luxe et du semi-luxe. L'activité de ces faïenciers – l'un artiste et l'autre amateur – doit être également considérée au regard de l'intérêt pour les arts de la table qui connaît alors un développement inédit dans ses formes et ses fonctions. Il est révélateur de noter que leurs recherches qualitatives ne se limitent pas à l'obtention d'une vaisselle de faïence fine et ornée de décors au goût du jour, mais qu'elles se portent également sur la porcelaine. Cette volonté respective de développer une production porcelainière, qui apparaît alors comme le Graal inégalé, constitue un double témoignage de la recherche quasi frénétique du kaolin qui anime l'Europe de cette seconde moitié du XVIII^e siècle, et qui réunit tout autant les artisans aisés et ambitieux que les amateurs fortunés. Au final, cette micro-étude marseillaise laisse entrevoir un système global et poreux, allant de la formation à la commercialisation, en passant par l'expérimentation et la conception de matières et de produits, qui gagnerait à être restitué par une collecte plus large des indicateurs de connexion entre académies et manufactures en Europe.

Notes

1. BOUVIER D'YVOIRE V., « Les écoles gratuites de dessin au XVIII^e siècle. Enseignement populaire et Beaux-Arts », *Sources. Travaux historiques*, 1991, n^o 26, p. 3-12; BENHAMOU R., « L'éducation artistique en province : modèles parisiens », in *Le Progrès des arts réunis : 1763-1815 : mythe culturel, des origines de la Révolution à la fin de l'Empire*, actes du colloque international d'histoire de l'art, Bordeaux-Toulouse, 22-26 mai 1989, Talence, CERCAM, 1992, p. 91-99; D'ENFER R., *L'enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, Paris, Belin, 2003, p. 18.
2. Pour mieux comprendre l'histoire de cette institution et avoir une vision plus large de ses liens avec les manufactures locales, se reporter à *Marseille au XVIII^e siècle. Les années de l'Académie de peinture et de sculpture. 1753-1793*, catalogue de l'exposition présentée au musée des Beaux-Arts de Marseille, 17 juin-16 octobre 2016, Paris, Somogy, 2016, et plus particulièrement, E. ROFFIDAL, « L'union des arts et du commerce », p. 193-209.
3. Pour reprendre les termes développés par les sociologues, notamment BIDART C., DEGENNE A. et GROSSETTI M., *La vie en réseau. Dynamique des relations sociales*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le lien social », 2011.
4. Bibliothèque municipale (BMVR), Marseille, ms. 988 à 1006, t. 2, « Mémoire de l'école académique de dessin, peinture, sculpture, géométrie, mécanique, perspective, architecture et anatomie, envoyé à M^{gr} le Contrôleur général, le 5 mai 1755 ».
5. Aude Henry-Gobet voit derrière cet anonyme la figure de Jean-Jacques Bachelier qui, lors de l'ouverture de son école de dessin à Paris l'année précédente, avait écrit un essai sur ce

- thème, sous forme de projet. HENRY-GOBET A., « Entre normes pédagogiques et utilité sociale : “Sur l'utilité des établissements des écoles gratuites de dessein” de Jean-Baptiste Descamps (1767) », GAEHTGENS T. W., MICHEL C., RABREAU D. et SCHIEDER M. (dir.), *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 313-329.
6. L'importance des écoles de dessin sera ainsi développée par Ward et Campomanes (CAMPOMANES P. R., *Discurso sobre el fomento de la industria popular*, Madrid, Imprenta de Antonio Sancha, 1774 et *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, Madrid, Imprenta de Antonio Sancha, 1775; WARD B., *Proyecto económico, en que se proponen varias providencias, dirigidas a promover los intereses de España*, Madrid, Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1787).
 7. Mémoire de 1778, cité dans RESSEGUIER (de) B., *En Provence, des poteries aux faïences*, Aix-en-Provence, Edisud, 2008, p. 129.
 8. *Ibid.*
 9. *Journal des fêtes données à Marseille à l'occasion de l'arrivée de Monsieur, frère du roi*, Marseille, A. Fayet, 1777, p. 34.
 10. Mazet, *Guide marseillais*, 1779, Marseille, chez Brébion, p. 112.
 11. Un certain nombre de manufactures, souvent situées aux alentours de Paris, étaient protégées par les grands du royaume, notamment le comte d'Artois, la reine Marie-Antoinette ou le duc d'Angoulême. Dès 1775, le comte de Provence, alors âgé de vingt ans, avait accordé sa protection à la manufacture de Clignancourt, PLINVAL de GUILLEON R., « La manufacture de porcelaine de Clignancourt, dite du comte de Provence », in *Cahiers de la Céramique, du verre et des arts du feu*, XXXI, 1963, p. 146-171.
 12. Pour la Veuve Perrin, voir catalogue d'exposition *La faïence à Marseille au XVIII^e siècle. Manufacture de la Veuve Perrin*, Marseille, AGEF, 1990. AD. BDR, 13B86, n° 77, requête enregistrée au Tribunal de commerce; AD BDR, 360 E 170, f° 676; AD BDR, 357 E 212, f° 961. Toutes ces références sont mentionnées dans *Faïences et porcelaines de Marseille, XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Seuil, 1997, p. 163-164.
 13. AD BDR (Aix), C 3416, Fonds de l'Intendance, lettre de La Tour à Bertin du 30 décembre 1765. Plusieurs lettres relatives à la manufacture d'Honoré Savy sont conservées sous cette cote.
 14. AD BDR (Aix), C 3416, Fonds de l'Intendance, « Arrest du conseil d'état du roi qui permet dans toute l'étendue du royaume de fabriquer des porcelaines à l'imitation de la Chine, tant en blanc que peintes en bleu & blanc, & en camaïeu d'une seule couleur, et qui confirme les privilèges de la manufacture royale de porcelaine de France, 15 février 1766, Aix chez la Veuve de Joseph David & Esprit David, 1766 ».
 15. Seul un nombre restreint de pièces ont pu être identifiées avec certitude. La collaboration étroite avec la manufacture de la Veuve Perrin a également contribué à rendre difficile de différencier certaines productions de ces deux ateliers.
 16. Deux de ces sculpteurs sont connus par un contrat d'apprentissage signé en 1768 : Jean Millet et André Giraud.
 17. CUBELLS M., « Un agronome aixois au XVIII^e siècle : le président de la Tour d'Aiguës, féodal de combat et homme des Lumières », in *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, 1984, vol. 96, n° 96-165, p. 31-59.
 18. Arthur Young, qui correspondait avec Bruny, rend compte de son passage à la Tour d'Aigues en 1789 et la passion du baron pour l'agriculture et les plantations (YOUNG A., *Voyages en France, pendant les années 1787, 88, 89 et 90, entrepris plus particulièrement pour s'assurer de l'état de l'agriculture, des richesses, des ressources et de la prospérité de cette nation*, traduit de l'anglais par F. S., avec des notes et observations par M. de Casaux, Paris, Buisson, 1794, 2^e éd., p. 414).
 19. DARLUC M., *Histoire naturelle de la Provence contenant ce qu'il y a de plus remarquable dans les règnes végétal, minéral, animal & la partie géoponique par M. Darluc, docteur en Médecine*, 1782.

20. *Ibid.*, p. 191.
21. Ces expérimentations ont été publiées dans le cadre de la Société royale d'Agriculture.
22. Pour la faïence de la Tour d'Aigues on peut consulter RESSEGUIER (de) B., « La Tour d'Aigues », dans *Bulletin. Académie de Moustiers. Alpes de Haute-Provence*, n° 49, 1999. L'inventaire mentionné dans cet article comprenait : 3 bancs à tourner, 3 bancs, 4 planches, 1 barre de fer en forme de levier, 2 moulins pour passer la terre, 1 mortier de voies, 1 table de cuisine en noyer, 1 table servant de bureau, 40 moules à assiettes et 75 moules de plats et autres de différentes grandeurs (Aix-en-Provence, M. Arbaud, MO 186, succession François de Bruny, 1790). On peut surtout consulter KAUFFMANN A. et OGGIANO-BITAR H., *Documents pour les Arts du feu en Vaucluse. Les faïences de la Tour d'Aigues*, Avignon, A. Barthélemy, 1992.
23. M. de la Céramique de Sèvres, lettre de Bruny à Bertin (10 janvier 1773), le « Mémoire » rédigé par l'Intendant de la Manufacture de porcelaine de Sèvres (janvier 1773) et la réponse de Bertin à Bruny (28 janvier 1773).
24. Ce plat a été trouvé lors des fouilles du château, entreprises à partir de 1976 : KAUFFMANN A., « Investissement de prestige : La faïencerie de la Tour d'Aigues (vers 1750-vers 1785) », in *La céramique, l'archéologue et le potier*, Aubagne, 1991, p. 83-85.