

Zeitschrift:	Mitteilungsblatt / Keramik-Freunde der Schweiz = Revue des Amis Suisses de la Céramique = Rivista degli Amici Svizzeri della Ceramica
Herausgeber:	Keramik-Freunde der Schweiz
Band:	- (1971)
Heft:	82
Artikel:	Le modèle inconnu d'une figurine de Frankenthal
Autor:	Gruber, Alain Charles
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-395124

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 26.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Le modèle inconnu d'une figurine de Frankenthal

Par Alain Charles Gruber

L'histoire de l'art, telle qu'elle est pratiquée de nos jours, ne relègue plus à l'arrière-plan de la création artistique, les arts dits mineurs. Bien au contraire, notre époque ressent un vif plaisir et un intérêt non dissimulé à considérer avec attention ces créations de dimensions menues, mais souvent de grande qualité artistique. Ainsi est-il généralement admis que les attachantes figurines de porcelaine du XVIII^e siècle n'évoquent pas simplement les goûts d'une société extrêmement raffinée; on y voit, à plus forte raison, les brillants reflets d'une culture dont la suprême élégance et l'enjouement n'en sont pas les moindres qualités.

Cette nouvelle appréciation a permis de rétablir des liens insoupçonnés ou tout simplement oubliés, entre divers modes d'expression artistique. Il fut, ainsi, démontré avec succès, la grande influence que la gravure exerça notamment sur les porcelainiers, peintres ou modelleurs, au XVIII^e siècle. En effet, la recherche de quelque association entre le sujet d'une gravure et la réalisation d'un groupe ou d'une seule figurine de porcelaine est devenue une des principales préoccupations de tout rédacteur sérieux, d'un catalogue de ce genre d'objets.

Malgré un éventuel reproche de gratuité, ces identifications ont leur importance qui s'ajoute au ravissement de leurs auteurs. Elles permettent, soit de reconstituer des filiations dont le temps avait fait perdre toute trace, soit de déceler la fonction initiale de l'objet en question ou encore de le dater ou de retrouver le nom d'un artiste ignoré.

Le bref essai présenté aujourd'hui, s'inscrit, quoique fort modestement, dans ce genre de recherche. En effet, nous limiterons nos considérations à une étude comparative, touchant un seul exemple, mais qu'il nous semble intéressant de faire connaître du public.

Malheureusement, aucun document d'archives supplémentaire ne corrobore, comme nous l'eussions souhaité, les relations, non moins certaines, existant entre les deux œuvres présentées. Si nous arrivons, malgré ces lacunes regrettables, à convaincre le lecteur de notre assertion, nous serons parvenus à notre but.

Aux conclusions, intéressants par elles-mêmes, tirées de cet exemple unique, s'ajoutent celles d'ordre plus géné-

ral, pour la connaissance de l'histoire de l'art au XVIII^e siècle. Nous voyons, à travers cet épisode, une nouvelle démonstration de l'extraordinaire et persistant rayonnement qu'exerça l'art français et de l'étonnant cosmopolitisme de l'art de cour européen au siècle des lumières.

Les deux œuvres d'art servant de base à notre analyse, sont d'une part la fameuse statuette en porcelaine, éditée par la manufacture de Frankenthal. Elle représente « Océanos », Dieu marin. Elle est attribuée au sculpteur et modelleur allemand, formé à Vienne, Konrad Linck et a toujours passé pour son chef-d'œuvre¹. D'autre part, il s'agit d'un dessin aquarellé, représentant le même sujet, servant de maquette à un costume de ballet, du Français Louis-René Boquet².

La figurine reproduite dans l'illustration accompagnant ce texte est l'exemplaire, probablement le mieux conservé, actuellement connu. Elle fait partie de l'admirable collection de Monsieur et Madame Pauls, à Riehen, en Suisse, où nous avons eu la chance de l'étudier à loisir. Elle figure d'ailleurs dans le fastueux catalogue de cette collection, édité récemment³.

Le dessin au crayon et à la plume, rehaussé d'aquarelle et de gouache multicolore, est beaucoup moins connu que la figurine. Il est tiré d'un recueil de costumes, tardivement rassemblé et actuellement conservé dans les collections du Cabinet des Estampes, à la Bibliothèque Nationale de Paris⁴. Ce recueil réunit toute une série d'esquisses ou de maquettes pour des costumes, des projets pour des spectacles d'opéras et de ballets, des fêtes données à la cour de France entre 1750 et 1775, environ. Ces dessins sont visiblement dûs à diverses mains. Louis-René Boquet — nous allons voir par la suite dans quelles circonstances — disposait d'un important atelier et était secondé par son fils, dont la manière se distingue difficilement de celle du père. Néanmoins, la création des différents costumes revient uniquement au père. Ses propres esquisses se caractérisent par un coup de crayon extrêmement rapide et habile, plein de charme, tandis que les réalisations de l'atelier sont plus minutieuses, colorées avec délicatesse et application, mais sans brio; elles sont moins spontanées et moins vivantes. Alléguons immédiatement que le dessin en question doit être non pas de la main

de Louis-René Boquet en personne, mais précisément d'une de celles de son atelier.

Les dessins faisant partie des collections du Cabinet des Estampes ont été, en partie, rognés, afin d'être réduits à un format unique. Ainsi, les plus grands, dont celui qui nous intéresse ici, ont malheureusement été privés des légendes explicatives et des diverses notes, relatives à leur destination. Ces notes se trouvent encore au bord des petites esquisses.

L'œuvre et la vie de Louis-René Boquet et de ses émules sont assez mal connues. D'autres dessins de costumes sont conservés à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris⁵. Nous n'avons malheureusement pu réunir aucun renseignement sur ceux qui se trouvaient, jusqu'en 1939, à la Bibliothèque de Varsovie⁶. Des œuvres de Boquet se trouvent enfin dans différentes collections particulières.

Les frères Goncourt projetèrent, vers 1860, d'écrire une biographie de Boquet. Ils furent contraints d'abandonner ce projet, n'étant pas parvenus à réunir suffisamment de documents à son sujet⁷. André Tessier consacra quelques pages attachantes à cet artiste dans la Revue de l'art ancien et moderne en 1926⁸. M. Pierre Verlet a présenté récemment un article très documenté sur les costumes ayant servi dans les spectacles donnés à Versailles à l'occasion des fêtes du mariage du Dauphin en 1770⁹. Malgré ces diverses études, Boquet reste un artiste trop mal connu. Nous reviendrons ultérieurement à certaines séquences de sa carrière.

Dans notre hypothèse, nous prétendons que Konrad Linck se servit du dessin de Boquet, comme modèle, lors de la création de sa figurine d'Océan. Nous essaierons de décrire la manière selon laquelle l'artiste allemand aurait pu entrer effectivement en possession de ce dessin, ou plutôt d'une même copie que celle du Cabinet des Estampes.

Avant de dépeindre l'environnement historique de cet épisode, nous voulons nous attacher tout d'abord à démontrer les relations évidentes existant entre les deux œuvres d'art. A cet effet, la figurine devra être considérée de front, comme sur le cliché, cet angle correspondant le mieux à celui choisi par Boquet¹⁰.

Boquet, selon son habitude, a représenté son personnage, comme on le demandait à un costumier de scène, dans l'attitude classique et dans le costume typique du danseur. Le corps bien redressé, les pieds élégamment posés l'un derrière l'autre, comme pour esquisser un pas. Les bras sont légèrement relevés, le droit saisit un gouvernail, attribut mythologique¹¹, le gauche est en position de danse, la main gracieusement redressée, le pouce rejoignant l'index. La tête indique, par sa légère inclinaison, la direction du pas. Le personnage est revêtu d'un extravagant costume de ballet, variation du justaucorps, tel qu'il était géné-

ralement en usage au XVIII^e siècle. Ce vêtement engonse le buste, tandis qu'il s'évase largement à la hauteur des hanches, en forme de panier, dégageant totalement les jambes. Cette silhouette est donc incontestablement celle d'un danseur. Une constatation de ce genre revêt une grande importance dans l'esprit du développement de notre analyse.

En effet, le modeleur de la figurine a conservé tous les motifs essentiels de la pose esquissée par Boquet. Cependant il supprime certains détails caractéristiques du danseur pour convertir l'élégant pas de danse en une attitude altière, majestueuse, moins élancée, mais plus monumentale et plus sculpturale que la pose du personnage dessiné. Le gouvernail, par exemple, disparaît. La main droite vient prendre appui sur la taille. Le bras gauche se tend et se relève, la main se renverse et souligne l'attitude impérieuse déjà marquée par le relèvement de la tête. Le panier du danseur est retiré. Le justaucorps, privé de son soutien, retombe sur les jambes en épousant les formes du corps.

La suppression ou la variation de certains détails du costume extrêmement orné, sont certainement entrepris aussi dans un esprit de simplification technique, conférant en outre à la figurine un aspect plus classique que celui du personnage dessiné. C'est dans ce but qu'il faut comprendre la disparition des énormes plumes d'autruche du couvre-chef, la suppression des manches, de la partie droite du justaucorps, des bas ou des bottines du danseur. Par contre, les guirlandes de plantes aquatiques, de coquillages et de coraux, subsistent. Le modeleur retient également les bouillons de taffetas, en bordure du vêtement, retenus par des rubans de perles ou des attaches qui apparaissent aussi souvent dans les maquettes de Boquet qu'elles figurent rarement dans les costumes de figurines de porcelaine, plus spécialement de la manufacture de Frankenthal. Le grand manteau, agrafé sur l'épaule et le bras gauche, admirablement drapé dans la partie dorsale par le modeleur, retenu à la taille et tombant ensuite en larges flots jusqu'à terre, gagne en ampleur sur la figurine¹². Dans la figurine, l'immense cape accentue la pose majestueuse; dans le dessin, le manteau est moins volumineux soit, car il ne saurait entraver les évolutions du danseur.

Les couleurs de la figurine et du dessin sont, elles aussi, presque identiques. Ce fait a de l'importance, car il nous fournit une nouvelle raison d'admettre que c'est bien un dessin, et non une gravure, qui servit de modèle à Konrad Linck. Il ne faut pas oublier que toutes les parties, actuellement de couleur noire, du pardessus de la figurine, étaient, à l'origine, de couleur argent, devenue noire par oxydation.

Les nombreuses concordances existant entre le dessin et la figurine, l'emportent sur les quelques dissemblances que

nous avons relevées et qui trouvent leur explication.

Il reste à trouver une explication plausible, au moyen par lequel Konrad Linck put avoir recours à un modèle de Boquet. Soulignons tout de suite qu'il nous est actuellement impossible de réunir les preuves irréfutables qu'eussent fournies certains documents d'archives. Malheureusement ces derniers font défaut. Nous en sommes réduits à des investigations et à des déductions qui nous paraissent intéressantes et logiques.

René-Louis Boquet naquit à Paris en 1717 et y mourut vraisemblablement en 1814, ayant atteint un âge fort avancé¹³. Ses débuts restent obscurs, mais il semble avoir commencé sa carrière artistique comme maître-éventailiste. Nous perdons alors sa trace et le retrouvons en 1751 au service des Menus-Plaisirs, détenant dans ce prestigieux département la charge de « dessinateur d'habits, entrepreneur de décorations, fabricant d'accessoires et de costumes de théâtre ».

Le département des Menus-Plaisirs est fort mal connu du grand public, car il n'a fait l'objet d'aucune étude particulière. Pourtant, il revêt une importance primordiale dans l'organisation de la Maison du Roi à la Cour de France. C'est pourquoi nous consacrons quelques réflexions à une rapide évocation de sa structure et de ses tâches¹⁴. Les Menus-Plaisirs furent officiellement créés par Louis XIV en 1660 et prirent rapidement une grande importance. Cette institution ne fit que croître, devint indispensable à la monarchie et dura aussi longtemps qu'elle, représentant une certaine continuité de l'art de cour que l'on ne peut observer aucune part ailleurs. Les tâches incomptant à ce département étaient d'ordre divers, mais la charge principale consistait à organiser et à réaliser aussi bien les fêtes, par lesquelles s'extériorisaient les signes de la monarchie absolue, que les spectacles de comédie, ballets et opéras, donnés à la cour et à la Ville. Vers la fin de l'ancien régime, cette organisation faisait travailler plusieurs milliers d'artistes, d'artisans et d'ouvriers de tous genres. Ces faits sont uniquement relatés dans le présent contexte, pour démontrer l'importance insoupçonnée de ce département et la place qu'y occupa Boquet. Comme pour chaque département de sa Maison, le Roi se trouvait en personne, à la tête de l'organisation. Il exprimait ses vœux et désirs par l'intermédiaire des cinq Premiers Gentilshommes de la Chambre du Roi. Ceux-ci, toujours choisis parmi la très haute noblesse, se répartissaient les tâches, souvent plus honorifiques que réelles, il faut bien l'avouer, selon leurs goûts et leurs capacités. Les intendants détenaient les postes clés. Sans leurs soins diligents, rien, aux Menus-Plaisirs, n'eût été réalisé. La direction artistique revenait au Premier Dessinateur de la Chambre du Roi. Or, L.-R. Boquet faillit accéder à ce poste très sollicité et très influent à la mort de Michel-Ange Slodtz, en 1764¹⁵.

Sa candidature est une preuve de son talent et de son succès. Il échoua pour des raisons inconnues¹⁶. Cet artiste, sorti d'un milieu fort simple, ne possédait aucune formation académique. Il ne jouissait probablement pas de relations suffisamment influentes pour être à l'abri des intrigues que déchaînait la vacance d'un poste aussi prestigieux. Les Menus-Plaisirs encoururent le risque de perdre Boquet, mais un poste spécial fut créé en 1765 pour le retenir à Paris¹⁷. Sa tâche, comme le précise alors son titre de « Dessinateur en chef des habits » consistait à créer les maquettes pour tous les costumes de fêtes et des spectacles de la cour.

Effectivement, à cette époque, la notoriété de Boquet était établie en Europe. Les différentes cours étrangères sollicitaient l'honneur de sa collaboration. En 1760, pour ne citer qu'un exemple, Durazzo, intendant des spectacles à la cour de Vienne, avait cherché à l'attirer dans cette ville par l'entremise de Favart¹⁸. Boquet déclina cette offre alléchante pour rester à Paris. Il agit semble-t-il de la même façon à maintes reprises et ne consentit à quitter Paris que temporairement, sans jamais se fixer ailleurs pour plus de quelques mois. Malgré cette constante présence à Paris, il est curieux de constater que le nom de Boquet est mieux connu à l'Etranger qu'en France, quoique les ouvrages qui lui sont attribués soient imprécis et parfois douteux¹⁹. Quoi qu'il en soit, nous n'avons pas trouvé dans des livres non français cités dans ce contexte de mention établissant un rapprochement entre Boquet et le département des Menus-Plaisirs. Ce dernier créa un atelier où étaient confectionnées des copies de ses dessins. Elles étaient envoyées et vendues aux différentes cours européennes. C'est précisément une de ces nombreuses répliques qui servit probablement de modèle à Konrad Linck pour sa figurine d'Océanos. Ses rares déplacements, Boquet les consacra à son ami, Jean-Georges Noverre, le plus grand Maître de ballet et chorégraphe de son temps²⁰. Ce dernier transporta avec succès son art d'une capitale à l'autre. Noverre est resté célèbre jusqu'à notre époque pour les réformes qu'il entreprit dans la pratique du ballet et dans les arts scéniques en général. La nouvelle orientation qu'il donna à l'art de Terpsichore²¹, devait ouvrir les chemins du ballet classique, en vogue jusqu'à nos jours. Noverre fixa ses règles dans divers écrits²² dont le plus complet est celui intitulé: « Théorie et Pratique de la danse ». Ses réformes entraînèrent également une révolution dans le costume scénique à laquelle Boquet participa activement. Les ressources d'un type de costume de scène, procédant du costume de cour, lourd et somptueux, de l'époque baroque, préconisé par Jean Bérain²³ et ses émules dès le XVII^e siècle, étaient épuisées. Boquet, à l'instigation de Noverre, rechercha la « vérité » du costume qui consistait à adapter le costume au rôle, selon l'époque de l'action représentée

et le caractère ou le rang social, illustré dans le personnage sur scène. Cette réforme devait finalement mener à l'historicisme romantique du XIX^e siècle. J.-G. Noverre avait débuté comme danseur à l'Opéra qui dépendait du département des Menus-Plaisirs. En tant que dessinateur des habits de l'Opéra, Boquet fut un des plus proches collaborateurs de Noverre, dès le commencement de sa carrière.

Les réformes du ballet ne furent, initialement, guère mieux accueillies à Paris que celles de l'opéra et de la musique. Ce n'est donc qu'après avoir conquis ses lettres de créances à toutes les cours et sur toutes les scènes de l'Europe cultivée du XVIII^e siècle que Noverre perça avec ses théories en France. Noverre quitta Paris, passa en Angleterre, puis en Allemagne, répondant aux multiples invitations qui lui parvenaient²⁴.

Tout en quittant les Menus-Plaisirs, Noverre conserva d'excellents rapports avec les artistes employés par ce département; Boquet continua de créer les costumes de ses ballets. Noverre en possédait une grande quantité. Cette collection fut disséminée en 1822. Si nous en croyons le catalogue de la bibliothèque Paignon, elle comportait quelques 200 maquettes « pour les ballets de M. Noverre »²⁵.

En 1760, le duc Charles-Eugène de Wurtemberg appela Noverre à Stuttgart et lui fournit les moyens fastueux qui lui permirent d'y développer un extraordinaire corps de ballet²⁶. Stuttgart devint, pour huit ans, de 1760 à 1768, la capitale du ballet européen. A l'instigation de Noverre et grâce à la francophilie marquée du souverain, les rapports artistiques entre les artistes des Menus-Plaisirs et la cour de Stuttgart, devinrent nombreux et fréquents. Ainsi retrouvons-nous, en 1763, pour quelques mois, l'architecte et décorateur Servandoni²⁷, dirigeant des décors de scènes à Stuttgart et à Ludwigsbourg. En 1762, Bocciardi, sculpteur en chef des Menus-Plaisirs, est nommé membre d'honneur de l'Académie des Arts de Stuttgart, récemment créée. Cette distinction représentait peut-être simplement une façon galante d'attirer l'artiste en Allemagne²⁸.

Entre ces années 1760 et 1768, Louis-René Boquet se rendit à diverses reprises, et pour quelques mois, à Stuttgart²⁹. Nous ne savons rien de très précis sur le genre de ses travaux, mais les honoraires princiers, exceptionnellement élevés qui lui furent alloués, sont un gage d'entreprise de grande envergure³⁰. Il peut être admis qu'il s'agissait de maquettes de costumes pour les ballets de Noverre et il est permis de supposer qu'on songea à lui demander des modèles pour des figurines de porcelaine de la manufacture de Ludwigsbourg.

La qualité sculpturale des figurines de cette manufacture, créées à cette époque, est bien inférieure, par exemple, à celle d'Océanos, attribuée à Konrad Linck, travaillant

pour Frankenthal. Même si certaines figurines de danseurs³¹ ou de chinois³² sont la transposition sculpturale de maquettes confectionnées par Boquet pour des spectacles ou des fêtes organisés à la cour de Charles-Eugène de Wurtemberg, la collaboration entre les artistes de Ludwigsbourg et le costumier français est visiblement moins directe et surtout moins réussie qu'à Frankenthal.

Le renouveau des spectacles à la cour de Stuttgart eut un éclatant retentissement. Ainsi est-il fort probable que Charles-Théodore, Electeur du Palatinat, résidant à la somptueuse cour de Mannheim, voulut, lui aussi, attirer les artistes français au service de son voisin. Les ballets de Noverre, en tous cas, furent dansés à Mannheim³³, puisqu'ils le furent même à la petite cour de Montbéliard, où les vit Madame d'Oberkirch, ainsi qu'elle le relate dans ses passionnantes mémoires³⁴.

Un des ballets les plus souvent exécutés par Noverre, créé à Stuttgart en 1763 pour les fêtes d'anniversaire du duc régnant, était intitulé « La Victoire de Neptune », sur une musique de Deller³⁵. Il fut dansé par le « divin » Vestris³⁶ qui, comme Boquet, faisait la navette entre Paris et Stuttgart. Le livret réunissait toute une foule de divinités de la mer, formant la cour de Neptune. Uriot, secrétaire et bibliothécaire de Son Altesse, le duc Charles-Eugène, note dans la description de ce ballet³⁷: « Ce Dieu (Neptune) parut sur sa Conque brillante tirée par des Monstres marins: il étoit appuyé sur son Trident redoutable, et sa Cour formée par plusieurs Groupes de Dieux marins, de Néréides, et de Syrènes habillés dans le costume le plus éclatant achevoit de donner à ce Spectacle la majesté la plus pompeuse. » Les costumes les plus éclatants ne pouvaient avoir été exécutés que sous la directive de Boquet. Il est permis de penser que le dessin de Boquet, celui-là même qui devait servir de modèle à Konrad Linck, fut d'abord utilisé pour la confection d'un costume de ce ballet. Il est aussi possible que les costumes de ce ballet étaient simplement la réédition de costumes ayant antérieurement servi dans un spectacle monté par les Menus-Plaisirs à Paris; il en fut ainsi pour un ballet de Noverre, intitulé « Les Fêtes chinoises », créé à Paris en 1754 et remonté à Stuttgart quelques dix années plus tard³⁸.

La « Victoire de Neptune » remporta un vif succès. En 1764, lors d'un grand banquet donné à la cour wurtembourgeoise, le surtout de table, réunit autour du bassin de Neptune — motif central de la composition — une foule de figures représentant des divinités aquatiques. Uriot en donne également une description fort révélatrice³⁹: « Ce surtout sortoit d'un bassin d'eau long de dix-sept pieds, sur onze de large; il étoit de Porcelaine blanche et avait été fait pour cette fête par les meilleurs ouvriers de la manufacture de Louisbourg. Il étoit composé de quantité

de figures dans lesquelles l'art de la sculpture sembloit s'être surpassé ». La suite de la description fait état d'une foule de figurines, mais nous ne trouvons plus, comme dans le cas du ballet, la mention de Dieux marins, formant la suite de Neptune. Certaines figurines de ce décor de table ont été conservées⁴⁰. Malgré l'analogie frappante entre le sujet du ballet et le surtout de table, les modeleurs de Ludwigsbourg semblent avoir très peu tenu compte des costumes portés par les danseurs l'année précédente et qui avaient retenu l'attention d'Uriot par leur splendeur. Toutes les figurines conservées sont en effet très dévêtuës: plutôt dans le goût des statues des Fleuves, placées en bordure des bassins du parterre d'eau à Versailles que selon des maquettes de Boquet.

La manufacture de Ludwigsbourg manifesta en général peu d'aptitude à modeler des figurines d'après les dessins de Boquet. Rien de plus gênant, en effet, que la raideur et le manque de grâce des danseurs édités par la manufacture à cette époque⁴¹.

Ces années correspondent précisément aux créations du sculpteur Konrad Linck à Frankenthal⁴². A travers cet artiste, l'Electeur Charles-Théodore chercha certainement à donner une nouvelle orientation aux productions de sa manufacture. Il voulait plus de monumentalité et plus de somptuosité⁴³. C'est précisément par ces caractéristiques, exceptionnelles, même pour Frankenthal, que la figurine d'Océanوس se distingue. Linck devait d'ailleurs retomber tout de suite dans un genre plus banal, après la création unique d'Océanatos et de Thétis.

Nous ne saurons probablement jamais avec certitude si c'est à l'instigation de Charles-Théodore, en personne, que fut modelée la figurine en question. A-t-il été frappé par les créations de Boquet, par ses dessins ou par des costumes de ballets de Noverre? L'Electeur entretenait des relations très étroites avec la cour et les artistes employés par son voisin. Il est possible, que, conscient de l'inaptitude de la manufacture de Ludwigsbourg à exploiter avantageusement les maquettes de costumes de Boquet, Charles-Théodore vit, dans ce fait, une occasion de faire mieux à Frankenthal. Cette explication d'une émulation entre les deux manufactures est hypothétique, mais des faits analogues sont connus. Les deux manufactures imitèrent ou copieront souvent des pièces à succès. Cette question revêt finalement une importance relativement limitée. Il n'en reste pas moins, à notre avis, que le dessin de Boquet servit de modèle lors de la création de la figurine de Frankenthal.

L'identification iconographique de la divinité marine représentée n'est pas aisée. Si l'on en croit les mythologies courantes de l'époque⁴⁴, le costume et les attributs de la divinité marine correspondraient, non pas à la description d'Océanatos, mais plutôt à celle de Nérée ou Nereus⁴⁵,

le vieux souverain de la mer. Sa compagne ne serait alors, non pas Thétys, mais Ino, personnages mythologiques que l'on retrouve dans un grand spectacle d'opéra et de ballet, monté par Boquet pour une représentation de la cour à Fontainebleau en 1765. Ce spectacle était intitulé « Thétis et Pelée »⁴⁶. Il serait séduisant de savoir où Boquet puisait ses sources iconographiques. Les recueils mythologiques de l'époque abondent, et les fonds des Menus-Plaisirs étaient très riches en dessins plus anciens. Sans vouloir mettre en question l'extraordinaire fantaisie créatrice de Boquet, nous ne serions pas surpris de constater toutefois que ce dernier se fût inspiré d'une création éventuelle de Jean Bérain, grand costumier des ballets de Louis XIV⁴⁷. De toute manière, Boquet confère un charme particulier à son œuvre, grâce à son admirable fantaisie et à son élégance qui est celle de son temps.

En guise de conclusion, nous précisons qu'il importe moins de connaître le chemin éventuel qui mit en relation Boquet et Linck, à travers leurs œuvres, que d'admettre l'influence exercée par le premier sur le second.

Le fait nous semble être suffisamment étonnant par lui-même, pour mériter d'être connu du lecteur patient qui nous a suivi jusqu'au terme de nos considérations et nous l'en remercions.

Alain-Charles Gruber

Notes

¹ Sur la personne et la carrière de Konrad Linck: cf. Thieme-Becker, vol. XXIII, pp. 234/235. Cf. Peter Wilhelm Meister; introduction sur la manufacture de Frankenthal dans: Sammlung Pauls, Riehen, Schweiz. Porzellan des 18. Jahrhunderts. Osterrieth, Frankfurt a. M., 1967. En 2 vols.; ici, t. II, p. 19.

² Sur la personne de L.-R. Boquet, voir les précisions données dans le cadre de cet étude ainsi que les notes Nos. 5—9.

³ Sammlung Pauls; op. cit. t. II, pp. 104—107.

⁴ Bibliothèque Nationale, Paris. Cabinet des Estampes, cote du recueil: Tb 20 b.

⁵ Bibliothèque de l'Opéra de Paris. D. 216. Certaines planches de cette série sont reproduites dans l'article de M. P. Verlet, cité dans la note No. 9.

⁶ Cf. Margarete Baur-Heinhold: Theater des Barock, Festliches Bühnenspiel im 17. und 18. Jahrhundert; Callwey, München, 1966, p. 280.

⁷ Les renseignements sont tirés de l'étude de A. Tessier, mentionnée ci-dessous (8). Les frères Goncourt lancèrent à diverses reprises un appel dans la *Gazette des Beaux-Arts*, afin de réunir des documents concernant les Boquet. En 1859, p. 248; 1860, p. 127; 1861, p. 561. Les Goncourt possédaient dans leur collection un grand nombre de dessins de Boquet, dispersés lors de la vente de 1897.

⁸ Cf. André Tessier: Louis Boquet, dessinateur et inspecteur général des Menus-Plaisirs. Dans: *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1926, pp. 15—26, 88—100 et 173—184.

⁹ Cf. Pierre Verlet: Décors et costumes de l'Opéra de Versailles pour les spectacles de 1770. Dans: *Les Monuments Historiques de la France*; numéro spécial consacré à l'Opéra de Versailles; Paris, 1957, janvier-mars, No. 1, pp. 28—34.

¹⁰ Voir figs.

- ¹¹ L'attribut curieux, tenu par le personnage destiné par Boquet, est un gouvernail, comme il apparaît dans de nombreuses illustrations de l'époque, notamment dans des boiseries ou gravures. Il se retrouve fréquemment dans des trophées symbolisant la mer ou les arts nautiques.
- ¹² Voir pour cette partie: Sammlung Pauls; op. cit. t. II, p. 107, partie gauche de l'illustration.
- ¹³ Ces renseignements sont tirés de: A. Tessier; op. cit.
- ¹⁴ Sur l'organisation des Menus-Plaisirs voir: Papillon de la Ferté; l'Administration des Menus-Plaisirs. Journal de P. d. I. F., Intendant et contrôleur de l'Argenterie, Menus-Plaisirs et Affaires de la chambre du Roi (1756—1780). Publié avec une introduction et des notes par E. Boysse; 2. édition, Ollendorf, Paris, 1887. R. A. Weigert: Jean Bérain Ier; Paris, 1936. Avant tout: chap. II, pp. 31—50. F. Souchal: Les Slodtz, Sculpteurs et décorateurs du roi (1685—1764); E. de Boccard, Paris, 1967. A.-Ch. Gruber: Les dernières Grandes Fêtes de l'Ancien Régime (1764—1790). (Thèse en cours de publication.)
- ¹⁵ Cf. F. Souchal; op. cit. et Papillon de la Ferté; op. cit., p. 149, à la date du 7 novembre 1764.
- ¹⁶ Cf. Papillon de la Ferté; op. cit., p. 151.
- ¹⁷ Idem.
- ¹⁸ Cf. Mémoires et correspondance littéraire de Favart; Paris, 1808, t. 1, p. 208.
- ¹⁹ Cf. Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit. Herausgegeben vom Württembergischen Geschichts- und Altertums-Verein. 2. vols. Esslingen, s. n., 1907. Ici, t. I, p. 64, Cf. M. Baur, Heinhold; op. cit., p. 64.
- ²⁰ Cf. Manfred Krüger: Jean-Georges Noverre und sein Einfluss auf die Ballettgestaltung. Diss., Cologne, 1963. Contient la principale bibliographie au sujet de Noverre et de son œuvre. Cf. Deryck Lynham: Ballet then and now. London, 1947. Contient le répertoire complet des ballets de Noverre, pp. 165—173.
- ²¹ Terpsichore est la muse protectrice de l'art de la danse.
- ²² Cf. Sammlung Pauls; op. cit., t. II, p. 24. Cité également: Cf. Friedrich Schmidtmann et Gerd Berg, auteur de la pochette du disque «Musik in alten Städten und Residenzen», Ludwigsburg. Electrola GmbH, Nr. STC 91114/SAXW 9524. Cf. M. Krüger; op. cit.
- ²³ Cf. R.-A. Weigert: Jean Bérain Ier, op. cit.
- ²⁴ Cf. Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit; op. cit., t. I, pp. 514 ss.
- ²⁵ Cf. Catalogue de la Bibliothèque de M. Paignon, Dijon, vol. Paris, 1822, in 8°, No. 934.
- ²⁶ Cf. Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit; op. cit., t. I, pp. 514 ss.
- ²⁷ Idem.
- ²⁸ Idem.
- ²⁹ Idem.
- ³⁰ Idem, p. 518. Boquet reçoit «2500 Gulden» pour chacun de ses séjours à la cour de Stuttgart.
- ³¹ Idem, pp. 56—61, et aussi: Sammlung Pauls; op. cit., t. II, planches 203, 205, 209, 211, 207.
- ³² Cf. Leo Balet: op. cit., pp. 55—56a, et aussi: Sammlung Pauls; op. cit., t. II, planches 245, 249, 253, 255.
- ³³ Cf. Leo Balet; op. cit., p. 17.
- ³⁴ Cf. Mémoires de la Baronne d'Oberkirch, Charpentier, Paris, 1853, t. I, p. 47.
- ³⁵ Cf. Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit: op. cit., t. I, pp. 514 ss.
- ³⁶ Idem.
- ³⁷ Cf. Uriot: Description des Fêtes données à l'occasion du jour de la naissance de Son Altesse Sérenissime Monseigneur le duc régnant de Wurtemberg et Teck etc.... Stugard, 1763, p. 52.
- ³⁸ Cf. Hugh Honour: Chinoiserie, The vision of Cathay. J. Murray, London, 1961, p. 100.
- ³⁹ Cf. Leo Balet; op. cit., pp. 14—18. Cf. Uriot: Description des Fêtes etc... Stougard, 1764, p. 31.
- ⁴⁰ Idem, pp. 97—101.
- ⁴¹ Idem, pp. 57—61.
- ⁴² Sammlung Pauls; op. cit., p. 19, p. 30.
- ⁴³ Idem.
- ⁴⁴ Cf. Karl Wilhelm Ramler: kurzgefasste Mythologie oder Lehre von fabelhaften Göttern, Halbgöttern und Helden des Altherums, 2. Auflage, Berlin, 1808 (1. Auflage um 1790).
- ⁴⁵ Idem, pp. 165—166.
- ⁴⁶ Cf. Papillon de la Ferté; op. cit., pp. 173—174, à la date du 13 octobre 1765.
- ⁴⁷ Cf. R.-A. Weigert: Jean Bérain Ier, op. cit.

P.S. Cette communication se trouvait sous presse lors de notre découverte d'un document iconographique important qui corrobore les dates approximativement retenues pour la création par Boquet du costume en question. Il s'agit d'une esquisse de l'aquarelle reproduite dans notre contexte. Cette sanguine de facture brillante est de la main-même de Boquet. Elle est datée 1760 et est conservée à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris: D. 216 V A¹; p. 16. L.-R. Boquet créa ce costume pour une représentation de cour à Fontainebleau, lors du séjour automnal de cette dernière en 1760. Le costume était celui de la personnification du Fleuve Tibre, figurant dans le prologue de la tragédie lyrique de «Canente», sur des paroles de De la Mothe et la musique de Colasse, créée en 1705 et reprise en 1760 précisément.

Fig. p.24: Dieu marin. Dessin aquarelle. Maquette à un costume de ballet de Louis-René Boquet. Bibliothèque Nationale, Paris.

Tafel VIII

Fig. 54: «Océanos», Dieu marin. Statuette en porcelaine de Frankenthal. Coll. Pauls, Rieben.



Tafel XIII



Tafel XIV



55



56



57



58



59



60



61