

Journée d'études
Jeunes chercheurs
1^{re} édition

Sous la direction de **Guillaume Glorieux**

L
É
C
O
L
E

La Recherche
à L'École des
Arts Joailliers



LA JOAILLERIE
DANS
L'HISTOIRE

Avec le soutien de Van Cleef & Arpels

1^{er} octobre 2019

Préface

Fondée en 2012 avec le soutien de Van Cleef & Arpels, L'École des Arts Joailliers s'est affirmée comme un lieu de diffusion de la culture joaillière.

Depuis huit ans, L'École ne cesse de faire découvrir le monde passionnant de la joaillerie, à travers trois grandes thématiques : l'histoire du bijou, l'univers des pierres et les savoir-faire. Elle propose à un public toujours plus large des cours d'initiation, des conférences, des expositions, des vidéos en ligne et des publications de livres et de catalogues.

Parallèlement à ces activités, L'École des Arts Joailliers participe à la construction du savoir joaillier. Dans cette perspective, L'École a ouvert d'importants chantiers de recherche sur des sujets aussi divers que l'histoire du dessin joaillier depuis la Renaissance jusqu'à aujourd'hui, le commerce de la perle entre le Moyen-Orient et la France au début du XX^e siècle, les bijoux de la Comédie-Française, le bijou des années 1960 à 1980 ou encore les liens entre le bijou et la littérature. Les fruits de ces recherches viennent nourrir cours, expositions et publications.

Parallèlement, L'École des Arts Joailliers soutient la recherche en dehors de ses murs. L'École a ainsi financé, pendant trois années, une thèse de doctorat consacrée à Jean-Baptiste Tavernier (1605-1689) et a récemment créé des bourses d'étude destinées à des étudiants inscrits en Master recherche et travaillant sur des sujets en lien avec la joaillerie, soit en histoire de l'art, soit en gemmologie.

Enfin, le 1^{er} octobre 2019, L'École des Arts Joailliers a inauguré sa première journée d'études. Intitulée «La joaillerie dans l'histoire», elle a rassemblé de jeunes chercheurs qui consacrent leurs études à la joaillerie, selon une approche historique. L'objectif de cette première édition était non seulement de valoriser le dynamisme de la recherche en Master et en doctorat autour des sujets joailliers, mais aussi de fédérer des initiatives souvent dispersées entre différentes universités et institutions. Cette journée a offert l'occasion aux chercheurs de se rencontrer et de dialoguer, à l'image de L'École, lieu de partage et d'échange. Ces actes en conservent le souvenir et rendent accessibles les résultats.

«Sa mission fondamentale : diffuser la culture joaillière auprès du public le plus large.»

En inaugurant sa première journée d'études, L'École des Arts Joailliers poursuit son engagement en faveur de la recherche et répond à sa mission fondamentale : diffuser la culture joaillière auprès du public le plus large.

Marie Vallanet-Delhom
Présidente de L'École des Arts Joailliers

Introduction	4	Du nécessaire à la Minaudière chez Van Cleef & Arpels durant la période Art déco : usage, évolution et techniques	50
I FIGURES HISTORIQUES			
Négociier la joaillerie au XVII ^e siècle : Jean-Baptiste Tavernier (1605-1689), voyageur et marchand itinérant		Alix Ricard , titulaire d'un Master 1 en histoire de l'art, université Toulouse II – Jean Jaurès, étudiante en Master 2 Marché de l'art, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne	50
Cécile Lugand, docteur en histoire de l'art, université de Rennes 2, enseignant-chercheur à L'École des Arts Joailliers	8	La bijouterie-joaillerie à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925	58
Une source d'information sur le métier de joaillier au XVIII ^e siècle : la correspondance de Louis-David Duval (1727-1788) à Saint-Pétersbourg		Florie Sou , titulaire d'un Master 1 en histoire de l'art, Sorbonne-Université, étudiante en Master 2 Droit du marché de l'art et du patrimoine artistique, université Paris 2 Panthéon-Assas	58
Vincent Chenal, docteur en histoire de l'art, université de Genève	16	Marchands de perles : redécouverte d'une saga commerciale entre le golfe Arabo-Persique et la France à l'aube du XX ^e siècle	66
Pierre Sterlé : joaillier ou bijoutier, fabricant ou détaillant ? Réflexions sur la production et le statut d'un créateur et de sa Maison au XX ^e siècle		Léonard Pouy , docteur en histoire de l'art, Sorbonne-Université et université de Genève, enseignant-chercheur à L'École des Arts Joailliers	66
Marion Mouchard, étudiante en Master 2 d'histoire de l'art, Sorbonne-Université	24	III LA JOAILLERIE AU CROISEMENT DES ARTS	
		Quand le bijou se raconte : bijoux et littérature au XIX ^e siècle	76
		Charline Coupeau , docteur en histoire de l'art, université de Bordeaux-Montaigne	76
II CRÉATIONS ET USAGES		Dialogues créatifs entre danse et joaillerie : les Ballerines Van Cleef & Arpels et leur contexte chorégraphique	84
Parures et bijoux dans les tombes royales et princières (XIII ^e -XV ^e siècle)		Anne Poydenot de Pontonx , étudiante en Master 2 d'histoire de l'art, université de Paris-Nanterre	84
Morgane Langlois, étudiante en Master 2 d'histoire de l'art, Sorbonne-Université	34		
Le bijou de scène ancien : un objet d'art méconnu			
Anaëlle Gobinet-Choukroun, doctorante en histoire de l'art, université de Strasbourg	42		

Introduction

Fabrice del Dongo aurait-il connu pareil destin sans les diamants cousus par sa mère dans ses habits ?

Utilisés comme réserve d’argent – et non comme parure –, ils ont permis au héros de *La Chartreuse de Parme* de rejoindre l’armée de Napoléon et de se rendre à Waterloo. Après avoir compris qu’elle ne le retiendrait pas, sa mère «lui remit le peu d’argent qu’elle possédait ; puis elle se souvint qu’elle avait depuis la veille huit ou dix petits diamants valant peut-être dix mille francs, que le marquis [son époux] lui avait confiés pour les faire monter à Milan». Utilisation de pierres précieuses comme réserve monétaire et don de bijoux à ses proches comme marque d’affection : de tels usages des diamants ne sont pas propres à l’Italie du début du XIX^e siècle, cadre spatio-temporel choisi par Stendhal pour son roman. L’écrivain évoque ici des pratiques qui traversent l’histoire. En faisant référence aux usages et aux significations des bijoux, cet extrait littéraire introduit la thématique de la journée d’études dont rendent compte ces actes : la joaillerie dans l’histoire.

Organisée par L’École des Arts Joailliers le 1^{er} octobre 2019, la journée d’études a rassemblé de jeunes chercheurs en histoire de l’art qui travaillent sur la joaillerie, étudiants en Master, doctorants ou docteurs. Cette journée n’aurait pas été possible sans le soutien de Nicolas Bos, Président et CEO de Van Cleef & Arpels, et de Marie Vallanet, Présidente de L’École des Arts Joailliers. Qu’ils en soient ici profondément remerciés. Les interventions qui se sont succédé reflètent une grande diversité de sujets et d’approches méthodologiques. Preuve, s’il en était besoin, que la joaillerie constitue un objet d’étude et de recherche fécond, très ouvert et stimulant intellectuellement.

Les communications s’organisent autour de trois grands thèmes. La présentation de figures, d’abord, qui ont marqué l’histoire de la joaillerie : Jean-Baptiste Tavernier (1605-1689), voyageur et négociant en pierres précieuses entre l’Orient et l’Occident (communication de Cécile Lugand), Louis-David Duval (1727-1788), dont la correspondance depuis Saint-Pétersbourg nous renseigne sur le métier de joaillier au XVIII^e siècle (Vincent Chenal), ou encore Pierre Sterlé, dont le parcours pose tout un ensemble de questions sur la production et le statut d’un créateur et de sa Maison au XX^e siècle (Marion Mouchard).

Un second thème porte sur les créations et les usages du bijou, du bas Moyen Age au XX^e siècle. Morgane Langlois aborde la question des bijoux en contexte funéraire en étudiant les parures et bijoux dans les tombes royales et princières du XIII^e au XV^e siècle. Anaëlle Gobinet-Choukroun s’intéresse au bijou de scène au XIX^e siècle, accessoire essentiel au théâtre comme à l’opéra, aux confins de la joaillerie et du costume. Le succès des nécessaires durant l’entre-deux-guerres et leur évolution vers la Minaudière chez Van Cleef & Arpels font l’objet d’une étude par Alix Ricard. À la même époque et en pleine effervescence Art déco, la bijouterie et la joaillerie se voient accorder une place exceptionnelle à l’Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925, sujet de l’essai de Florie Sou. Fort méconnu et redécouvert grâce aux recherches menées par Léonard Pouy, le commerce de la perle entre le golfe Arabo-Persique et la France au seuil du XX^e siècle est ici étudié par le biais de ses acteurs, marchands et aventuriers. **Enfin, la troisième thématique est celle de la joaillerie au croisement des arts,** dans une perspective pluridisciplinaire, c’est-à-dire la joaillerie dans ses interactions avec la littérature et la danse. Bijoux

et littérature ont ainsi tissé des liens très féconds au XIX^e siècle, sur lesquels revient Charline Coupeau. Enfin, à travers l’exemple des Ballerines de Van Cleef & Arpels et en s’intéressant à leur contexte chorégraphique, Anne Poydenot de Pontonx étudie le dialogue créatif entre danse et joaillerie.

À la diversité des sujets répond la variété des approches méthodologiques. Trois grandes approches peuvent néanmoins être dégagées : — la monographie, c’est-à-dire une étude centrée sur un sujet : une figure historique (Jean-Baptiste Tavernier, frères Duval, Pierre Sterlé), un objet (le nécessaire) ou un événement (l’Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925). Beaucoup reste à faire : de nombreux joailliers attendent ainsi leur auteur et une recherche historique solide, fondée sur la redécouverte de documents et de sources archivistiques.

— l’approche sociohistorique, qui inscrit le bijou dans son contexte de société et en retrace l’histoire (le bijou dans les tombes royales du bas Moyen Âge, le bijou de scène au XIX^e siècle ou encore les marchands de perles à l’aube du XX^e). Depuis l’aube des temps, le bijou, sous une forme ou une autre, accompagne la vie des humains et il s’inscrit dans un jeu social dont les moteurs sont, entre autres, l’argent, le pouvoir et la séduction.

— l’approche pluridisciplinaire, qui considère la joaillerie à la confluence des arts. La joaillerie est étudiée dans ses interactions avec la littérature et la danse. C’est une voie très prometteuse, tant le bijou est au croisement des arts et s’imprègne de l’air du temps. Il faudrait encore s’intéresser aux rapports entre le bijou et l’architecture, la peinture, le design, la musique, la sculpture... des sujets encore peu, voire pas du tout explorés. Les *terrae incognitae* sont encore nombreuses.

Cette journée d’études illustre donc, à travers la qualité des interventions, la richesse et le dynamisme de la recherche en histoire de l’art sur le bijou. Elle donne aussi la mesure de ce qui reste à accomplir. Gageons, toutefois, qu’elle saura susciter de nouvelles initiatives.

Guillaume Glorieux
Professeur des Universités
Directeur de l’Enseignement
et de la Recherche de L’École des Arts Joailliers

FIGURES
HISTORIQUES

Cécile Lugand

Docteur en histoire de l’art, université de Rennes 2,
enseignant-chercheur à L’École des Arts Joailliers

Négocier la joaillerie au XVII^e siècle. Jean-Baptiste Tavernier (1605-1689), voyageur et marchand itinérant

Voyageur et négociant français, Jean-Baptiste Tavernier (1605-1689) est probablement l’un des acteurs marquants de l’histoire de la joaillerie. Au cours de six expéditions entre l’Europe et l’Asie (1631-1668), cet homme est parvenu à mettre en place une activité de négoce principalement fondée sur des échanges d’articles de joaillerie. De sa fine maîtrise de mécanismes pour le moins complexes est née une entreprise pérenne et rentable aux multiples ramifications, une organisation faisant de lui l’une des figures majeures d’une époque caractérisée par une fascination mutuelle entre deux continents que tout semble opposer.

Il est probable que personne n’avait prédit une telle destinée à Jean-Baptiste Tavernier, né en 1605. Loin de l’image de ce portrait récemment redécouvert (ci-après), représentant un homme certes âgé, mais à l’élégance certaine, c’est à Paris, sur l’île de la Cité, que le futur voyageur grandit. Fils de Gabriel Tavernier, maître graveur influent, le garçon côtoie, très jeune, un univers érudit, ancré dans la tradition protestante et révélateur de la société parisienne du début du XVII^e siècle, un milieu vraisemblablement peu propice à l’aventure et aux expéditions. Se pressent dans la boutique de son père de nombreux curieux venus admirer et acheter des cartes géographiques sur lesquelles sont représentées des contrées pour le moins exotiques, véritables témoins d’un monde encore peu connu. C’est pour cet ailleurs lointain que, très jeune, Jean-Baptiste Tavernier se passionne, ce dernier ne manquant pas de noter dans ses relations de voyages, publiées pour la première fois en 1676 : « Si l’éducation est comme une seconde naissance, je puis dire que je suis venu au monde avec le désir de voyager¹. » Ses rêves d’Orient devront néanmoins attendre, puisque c’est, comme le démontre son contrat d’apprentissage, auprès d’un maître libraire parisien, Martin Gobert, que Tavernier se forme au commerce des ouvrages dès 1618, et ce, pendant cinq ans². Celui-ci ne poursuit néanmoins pas dans cette voie, puisque au terme de sa formation en 1623, il décide de quitter Paris. Pendant les dix années qui suivent, Jean-Baptiste Tavernier parcourt l’Europe, puis franchit, pour la première fois, les frontières de l’Empire perse, une période clé de sa vie, un temps de formation à part entière.

De retour à Paris en 1633, la fascination du Français est telle qu’il décide de dédier sa vie au voyage, et pour nourrir et financer cette passion, Tavernier donne à ses expéditions un enjeu principal, le négoce, et plus particulièrement celui des pierres précieuses et des articles de joaillerie. En préparant son deuxième périple de 1633 à 1638, Tavernier comprend rapidement qu’il est indispensable d’organiser subtilement et intelligemment cette activité itinérante dans laquelle les articles de joaillerie occupent une place prééminente, un négoce singulier sans aucun doute favorisé par l’apparition de nouvelles tendances joaillières, révélatrice d’un nouveau goût, autant de raisons expliquant la réussite du négociant français.

UNE ACTIVITÉ FONDÉE SUR DES PRÉPARATIFS MINUTIEUX.

Les manières dont Jean-Baptiste Tavernier organise une expédition en Asie sont nombreuses et attestent de la minutie avec laquelle ce dernier gère son entreprise. Recherche d’investisseurs, préparation d’une cargaison ou encore achats personnels de marchandises, dont il conserve à son retour, pour son propre compte, les bénéfices des ventes... le négociant accorde une attention très particulière – et justifiée – aux démarches préliminaires à tout départ, condition *sine qua non* au bon déroulement d’un voyage. Si les articles qu’il se procure sont de diverses natures – meubles, orfèvrerie, draps, horlogerie –, force est de constater que les effets de joaillerie occupent une large place dans ce chargement. Les provenances de ces biens sont multiples, et c’est probablement le milieu où Tavernier a grandi qui lui offre les premières possibilités. Le quartier de l’île de la Cité, où se retrouvent de nombreux corps de métiers, ainsi que les foires parisiennes où ses semblables louent systématiquement des boutiques et étals, sont pour lui le moyen de se faire un nom et de se constituer un réseau dense, éclectique et influent. Jean-Baptiste détient d’ailleurs, dès son plus jeune âge, des parts sur l’une des loges situées à la foire Saint-Germain, au même titre que ses frères et sœurs³.

À ces premiers effets doivent être ajoutés ceux qui lui sont directement confiés par des particuliers ou professionnels. De nombreux joailliers – de France et d’ailleurs – n’hésitent effectivement pas à le mandater pour la vente de lots de diamants ou de perles non montés et autres articles de joaillerie. Un « État des marchandises mises en mains du sieur Tavernier marchand avant son départ du voyage de Perse, Indes et autres endroits hors des royaumes⁴ » est pour le moins révélateur à ce sujet. Sont listés différents biens composant son chargement à destination de l’Orient, biens confiés par un certain Thomas Cletscher. Parmi ces effets sont recensés, entre autres, « deux perles en poire, bonne forme et bonne

1 Jean-Baptiste Tavernier, *Les Six Voyages*, Paris, Gervais Clouzier, 1676, t. I, p. 7.

2 Paris, AN, Minutier central, XXXIII, 245, Contrat d’apprentissage de Jean Tavernier avec Martin Gobert, 1^{er} mai 1618. La mention postérieure à la signature du contrat d’apprentissage, située en marge du document original indiquant que l’apprentissage du jeune Tavernier a bel et bien été achevé en 1623, atteste que le jeune homme est diplômé à cette date.

3 Paris, AN, Minutier central, VI, 188, Vente par Suzanne Tonnelier à ses enfants d’une loge située à la foire Saint-Germain, 30 avril 1619. Pub. par M. A. Fleury, *Documents du Minutier central concernant les peintres, les sculpteurs et les graveurs au XVII^e siècle* (1600-1650), Paris, Archives nationales, 1969, p. 651.

4 Paris, AN, Minutier central, VIII, 699, État des comptes entre Jean-Baptiste Tavernier et Thomas Cletscher, 14 août 1662.



[FIG. 1] Anonyme, *Portrait de Jean-Baptiste Tavernier*, XVII^e siècle, huile sur toile, 72,5 x 57,5 cm. Collection de L'École des Arts Joailliers (avec le soutien de Van Cleef & Arpels)

[FIG. 2] Thomas Cletscher, *Dessin d'un bracelet en diamants*, première moitié du XVII^e siècle, Boijmans Van Beuningen Museum, Rotterdam

[FIG. 3] Hendrik Van Schuylenburgh, *Le Comptoir de la VOC à Hooghly*, Bengale, 1665, huile sur toile, 203 x 316 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

eau ; un rubis entouré de diamants où pend une perle plate ; deux petits diamants où pendent trois perles ; un anneau de rubis entouré de petits diamants [...], le tout pour une somme totale de 23 950 florins, monnaie de Hollande». Il n'est alors, peut-être pas inintéressant de faire le lien entre ces articles décrits et un ensemble de planches de dessins joailliers réalisés quelques décennies plus tôt par un certain Thomas Cletscher, une mise en parallèle nous permettant alors peut-être d'avoir une idée relativement précise de certains des effets exportés par Tavernier en Asie. Ainsi, lorsque Jean-Baptiste Tavernier quitte Paris pour plusieurs années, ses coffres contiennent quelques œuvres réalisées par les plus talentueux maîtres joailliers, révélatrices de l'évolution des techniques joaillières et des goûts de l'époque. Parmi eux, retenons les noms de Cletscher, précédemment cité, mais également ceux de Légaré, du Jardin, ou encore Chardin, régulièrement évoqués dans certaines archives manuscrites impliquant le négociant.

Si une certaine confiance semble s'être relativement rapidement installée entre Tavernier et ses interlocuteurs – preuve en est la longévité de son activité –, gérer de telles richesses requiert, pour autant, une grande rigueur de la part de celui qui en a la charge. Rigueur et suivi semblent d'ailleurs être constamment respectés par Tavernier qui n'hésite jamais à informer ses correspondants restés en Europe. Alors qu'il se trouve en Inde en décembre 1660, le marchand écrit une lettre à son frère resté à Paris, dans laquelle il lui apprend : « La boîte que M. Légaré a faite, le Roi de Perse l'a achetée, il aurait aussi pris celle que M. S. a fait faire s'il n'y avait point de grenat, car il se moquait de ces pierres-là, et ne voulait que de bonnes pierres et grandes [...]. J'ai aussi la table de bracelet de M. G., la paire de pendants d'oreilles de M. C. [...], hormis cela, tout est vendu⁵. »

Outre ces nombreux – et précieux – effets, d'autres valeurs doivent être comptabilisées dans le montant total de ce chargement à destination de l'Asie, et avoir connaissance de leur existence est primordial pour comprendre le fonctionnement de ce négoce. Mais elles sont beaucoup moins faciles à décrire, puisqu'il s'agit de valeurs monétaires plus ou moins importantes ; la complexité de la gestion d'un tel capital témoigne néanmoins de l'organisation du marchand français. Le 13 octobre 1663, par exemple, Claude Gueston lui prête la somme de 6 000 livres⁶ ; quelques années plus tard, en 1682, un certain du Ressors lui confie un montant plus important, à savoir 20 000 livres⁷. Outre la mention de strictes conditions de prêt avec l'ensemble de ses investisseurs, ces contrats signés devant les notaires parisiens nous renseignent sur la destination de ces sommes d'argent, et il n'est pas surprenant de constater qu'en règle générale elles sont employées au cours du voyage du Français. L'enjeu pour Tavernier est alors de multiplier les opérations commerciales à chacune des étapes de son expédition, achetant puis revendant, autant de fois que possible, diverses marchandises, articles de joaillerie et pierres précieuses, notamment. Pour le prêteur, tout l'intérêt d'une telle opération consiste alors à toucher de Tavernier les bénéfices de ces nombreuses ventes.

Ainsi, une expédition, dans son aspect logistique, ne s'arrête pas à son retour, et si les comptes du marchand avec ces différents personnages sont méticuleusement réglés à chacun de ses départs pour l'Asie grâce à des documents dressant scrupuleusement les conditions de prêt, il semblerait que Tavernier ne peut néanmoins jamais prévoir la valeur des profits reversés. Dans la grande majorité des cas, ces contrats mentionnent que les objets sont confiés aux risques et périls des prêteurs, ce qui signifie que Tavernier ne peut garantir un pourcentage exact du retour sur investissement. Qu'il s'agisse des conditions de voyage fluctuantes, de la manière dont il parviendra à se défaire de ces biens, ou encore des différents frais liés à l'expédition, Tavernier a conscience que « tous les voyages n'ont pas le même succès [...], on trouve dans l'un ce que l'on ne trouve pas dans l'autre⁸ », des données pouvant modifier sensiblement la somme versée à l'investisseur à son retour en France, et parfois sujettes à litiges entre les parties⁹. D'une manière générale, les prêteurs du négociant semblent toutefois satisfaits, le pourcentage de retour sur investissement pouvant parfois s'élever à plus de 120 % de la valeur initiale qui lui a été confiée¹⁰.

- 5 Paris, BnF, manuscrits français, 20796, fol. 289, *Lettre en provenance de Golconde*, 20 décembre 1660.
- 6 Paris, AN, Minutier central, XCVII, 22, Contrat d'obligation de Jean-Baptiste Tavernier à Claude Gueston, 30 octobre 1663.
- 7 Paris, AN, Minutier central, LXXIII, 524, Contrat d'obligation de Jean-Baptiste Tavernier à du Ressors, 10 novembre 1682.
- 8 Paris, BnF, Z THOISY-377, fols. 40-47, *Plaintes universelles sur les ruines et déprédations et interruption du commerce*.
- 9 Paris, AN, Minutier central, LXXIII, 507, Contrat d'obligation de Prosper Bauyn et Louis Béchameil envers Jean-Baptiste Tavernier, 23 mai 1677.

LES SPÉCIFICITÉS DU NÉGOCE ITINÉRANT
SELON TAVERNIER.

Si le marchand français n’a pour le moins rien inventé, ce dernier ne faisant qu’emprunter les ancestrales voies d’échanges de la route de la soie, les procédés qu’il met en place sont intéressants et inhabituels à son époque, alors marquée par une certaine mondialisation du négoce¹¹. Alors que le commerce avec l’Asie est dorénavant régi par les puissances européennes et leurs compagnies des Indes orientales, Jean-Baptiste Tavernier met en place une activité de négoce individuel qui, à son échelle, rivalisera avec ces entités aux moyens financiers importants. D’une manière générale, l’étude des voies – différentes – suivies à chacune de ses expéditions montre le soin avec lequel il parcourt des routes stratégiques, menant ou passant par les principales cités commerciales. Certaines marchandises dont il est le porteur y sont débitées, tandis que d’autres sont achetées par le biais des nombreux capitalistes, rentiers, marchands, commissionnaires, courtiers, changeurs, banquiers ou encore prêteurs¹², de telles connaissances contribuant sans aucun doute possible à faire de son réseau local l’un des plus étoffés de son temps.

L’observation des itinéraires successifs empruntés par Tavernier nous permet de comprendre la grande minutie avec laquelle le négociant organise, puis déroule chacune de ses expéditions, et il est certain qu’il pense à son itinéraire alors même que les préparatifs de son voyage sont toujours en cours. L’anticipation de ce parcours se fait en fonction de nombreux enjeux, notamment ceux décrits précédemment, mais gageons que l’évolution du goût et des modes l’influence tout autant dans l’achat de telle ou telle marchandise plus ou moins appréciée. Enfin, les contextes économique et politique peuvent menacer ou, au contraire, favoriser le passage dans une région plutôt qu’une autre. Outre ces différents éléments, son exceptionnelle longévité a très probablement contribué au succès de son activité. Âgé de dix-huit ans seulement lorsqu’il se lance pour la première fois sur les routes orientales, Tavernier ne mettra un terme à ses voyages – en apparence tout du moins – qu’en 1668, à plus de soixante ans, après avoir réalisé six allers-retours entre l’Europe et l’Asie, sur des routes rarement sécurisées.

En définitive, Jean-Baptiste Tavernier n’est pas qu’un simple marchand, il connaît chacune des contrées traversées et a développé de solides compétences concernant les spécificités des biens locaux, les différentes monnaies et taxes en vigueur, les usages et coutumes. Il sait, par exemple, que les perles achetées dans le golfe Persique ont une valeur marchande supérieure à la cour du Grand Moghol¹³; que les diamants négociés dans les mines de Golconde, en Inde, peuvent être revendus directement bruts sur les places marchandes européennes par des joailliers ou des amateurs; que les émeraudes importées d’Amérique du Sud, notamment de Colombie, ont beaucoup de succès en Inde¹⁴. Tavernier l’a bien compris, puisque « ce n’est guère la coutume de rapporter de l’argent du Levant, mais plutôt de l’employer en de bonnes marchandises sur lesquelles il y a à profiter¹⁵ ».

Parmi ces marchandises, certaines ont sa préférence, particulièrement les diamants des mines indiennes, situées au cœur de la province d’Hyderabad. De petite taille, facilement transportable, et pouvant générer de grands profits, le diamant est sans aucun doute une marchandise très rentable qu’il faut néanmoins manipuler avec précautions. S’il n’est pas chose aisée, à l’époque, de pénétrer ces territoires reculés et s’attacher la confiance des communautés locales, Tavernier a assimilé tout au long de sa carrière cette culture du diamant, pierre précieuse fascinante, et il nous prouve dans ses relations de voyages l’expertise acquise: description des mines, des manières d’extraire la pierre, des conditions de travail, des façons de le négocier... Aujourd’hui encore, le témoignage de Tavernier est une source considérable d’informations sur l’histoire du négoce du diamant.

Fort d’une réputation bien établie en Europe et en Asie, mais également au cœur d’un réseau particulièrement influent, Tavernier vend certaines de ces plus belles pierres à de talentueux joailliers européens qui les sublimeront dans de splendides créations, ou à de puissants personnages, parmi lesquels des membres des plus belles cours d’Europe et d’ailleurs.

- 10 Paris, BnF, Z THOISY-377, *op. cit.*
- 11 G. B. Depping, *Histoire du commerce entre le Levant et l’Europe depuis les Croisades jusqu’à la fondation des colonies d’Amérique*, Paris, Imprimerie royale, 1830, 2 vol.; S. Chaudhury et M. Morineau (sous la dir.), *Merchants, Companies, and Trade in Europe, and Asia in the Early Modern Era*, Paris, Maison des sciences de l’homme, 1999; I. Baghdiantz McCabe, *A history of Global Consumption (1500-1800)*, New York, Routledge, 2015; K. Corrigan (sous la dir.), *Asia in Amsterdam – The Culture of Luxury in the Golden Age*, cat. expo., Amsterdam, Rijksmuseum (17 octobre 2015-17 janvier 2016), Amsterdam, Rijksmuseum, 2015.
- 12 Xavier Beguin Billecocq, *Villes et commerce dans le golfe Persique au XVII^e siècle*, Paris, 2015, p. 71.
- 13 Jean-Baptiste Tavernier, *Les Six Voyages*, Paris, Gervais Clouzier, 1681, t. II, p. 78.
- 14 Paris, AN, Minutier central, LIV, 332, Inventaire après décès de Paul du Jardin, 7 avril 1661.
- 15 Jean-Baptiste Tavernier, *Les Six Voyages*, Paris, Pierre Ribou, 1713, t. III, p. 296.



[FIG. 4] Nicolas Maes, *Portrait de femme*, XVII^e siècle, huile sur toile, 80,5 x 102 cm, musée des Augustins, Toulouse



[FIG. 5] Chitarman, *Shah Jahan tenant un pendentif avec son portrait*, 1627-1628, aquarelle sur papier, 38,9 x 25,7 cm, The Metropolitan Museum, New York

UNE ÉVOLUTION DU GOÛT FAVORABLE.

Au cours du XVII^e siècle, l'intérêt croissant des Européens pour l'Orient a considérablement favorisé ce négoce d'articles alors considérés comme exotiques, et particulièrement celui du diamant. Nouvelles modes joaillières et nouveau savoir-faire concernant la taille de la pierre favorisant sa brillance et son éclat concourent, simultanément, à faire du XVII^e siècle une période propice à ce marché¹⁶.

De nouveaux motifs, ornementaux pour la plupart, offrent aux joailliers une plus grande liberté de mouvement, ces derniers laissant libre cours à leur imagination ainsi qu'à leur créativité. Les scènes religieuses souvent émaillées, jusqu'alors plébiscitées, sont progressivement délaissées au profit de motifs floraux et naturalistes plus légers demandant le sertissage d'un nombre de plus en plus important de pierres précieuses. Ces modèles novateurs sont, dans un premier temps, inspirés par les nouveaux dessins réalisés par des joailliers de nationalités différentes, comme Thomas Cletscher, par exemple, déjà mentionné, ou encore Gilles Légaré, auteur d'un certain type de devant de corsage avec nœud dit «à l'égaré», alors très en vogue auprès des classes aisées de l'époque¹⁷. Ces maîtres joailliers créateurs se fournissent alors régulièrement en pierres indiennes auprès de négociants tels que Tavernier, des pierres qui deviennent, petit à petit, le sujet principal du bijou, et ne sont plus uniquement utilisées comme des ornements secondaires de l'objet précieux. Mises en valeur par de nouveaux procédés de taille plus ambitieux, la nouvelle place qu'elles occupent dans la parure rend les montures plus légères.

Cette plus grande variété du répertoire décoratif permet également l'introduction de nouveaux ornements, et il n'est pas rare de percevoir l'influence orientale dans les créations des joailliers, que ce soit dans les motifs ou dans les matériaux utilisés. Les perles sont également progressivement montées sur des bijoux de plus en plus ambitieux. Colliers, broches, boucles d'oreilles ou motifs orientalisés tels que des aigrettes... les mêmes grands noms qui réalisent des dessins avec des diamants incorporent des perles dans leurs créations, concourant tout naturellement à favoriser la demande en la matière et à faire évoluer les goûts et les modes, ces mêmes grands noms parfois mentionnés dans les contrats conclus par Tavernier. Anne d'Autriche, mère de Louis XIV, ne manque d'ailleurs pas de lui en présenter une un jour «en poire [...] qui pesait six ou sept carats¹⁸». Faisant le lien entre les cultures européennes et asiatiques, les voyageurs comme Tavernier peuvent alors être considérés comme de véritables instigateurs de nouvelles tendances.

Si Tavernier a compté parmi ses clients de nombreux particuliers passionnés et de talentueux artisans, son lien avec les plus hautes sphères du pouvoir ne doit pas être sous-estimé. Jean Pittan «le Jeune», joaillier ordinaire de la Couronne, et parent de Tavernier, est officiellement responsable de l'achat des pierreries qui rejoindront les collections royales. Grâce à lui, Tavernier a pu vendre certaines de ses plus belles pierres à Louis XIV, un monarque fasciné par cette gemme et sa symbolique et ce, depuis son plus jeune âge¹⁹. Le 29 août 1670, le voyageur et le joaillier font effectivement état de leurs comptes devant notaire en raison de la commission que Tavernier doit verser au joaillier pour «la vente faite par le sieur Pittan de la partie de diamants à monseigneur Colbert pour Sa Majesté montant à la somme de 900 000 livres²⁰», un droit de commission que le joaillier estime d'une valeur de 13 500 livres, soit 1,5 % de la vente. Ce jour-là, le 6 décembre 1668, au retour de sa sixième expédition, Jean-Baptiste Tavernier vend au Roi-Soleil plus d'un millier de diamants en provenance de Golconde. Parmi ces diamants, vingt en particulier ont fait l'objet d'un ambitieux projet soutenu par l'École des Arts Joailliers, un projet qui a permis de reproduire ces pierres aujourd'hui oubliées, ou disparues, grâce à la collaboration de différentes institutions, parmi lesquelles le Muséum national d'histoire naturelle de Paris, et la Smithsonian Institution de Washington²¹. Véritables témoins de ces échanges, ces vingt répliques sont aujourd'hui une source inédite de l'histoire du négoce des diamants, de l'histoire de la taille, mais également de l'histoire de la joaillerie en général, une histoire à laquelle Jean-Baptiste Tavernier a finalement grandement contribué.

^[16] J. Evans, *A History of Jewellery* (1100-1870), Boston, Boston Book and Art, 1970; Provinciaal Diamantmuseum (éd.), *Een Eeuw van schittering diamantjuwelen uit de 17de eeuw*, cat. expo., Antwerpen, Diamantmuseum (11 juin-3 octobre 1993), Antwerpen, 1993; J. Ogden, *Diamonds. An Early History of the King of Gems*, Yale University Press, 2018.

^[17] G. Légaré, *Livre des ouvrages d'orfèvrerie [...]*, Paris, 1663.

^[18] J. B. Tavernier, Paris, Gervais Clouzier, 1679, t. I, p. 265.

^[19] D. Alcouffe (sous la dir.), *La Collection de gemmes de Louis XIV*, cat. expo., Paris, musée du Louvre (27 avril-23 juillet 2001), Paris, Réunion des musées nationaux, 2001; M. Bimbenet-Privat, *Les Pierreries de Louis XIV, objets de collection et instruments politiques*, Paris, École des chartes, 2003.

^[20] Paris, AN, Minutier central, X, 148, Compte entre Jean-Baptiste Tavernier et Jean Pittan «le Jeune», 29 août 1670.

Pour autant, le réseau du voyageur ne saurait se limiter aux frontières françaises. Fort de sa maîtrise des coutumes orientales, Tavernier est successivement accueilli par les rois et empereurs les plus puissants d'Asie. Appelé à la cour du souverain perse, Shah Abbas II, en décembre 1664, le Français lui vendra de nombreux articles de facture européenne, parmi lesquels des pierreries et des bijoux, celui-ci mentionnant, entre autres effets, dans ses relations, une pendeloque de diamants en poire, ou encore une riche bague de diamants sur le chaton de laquelle étaient gravées les armes du roi d'Angleterre. Quelques mois plus tard, en septembre 1665, c'est à Delhi, à la cour du Grand Moghol, que Jean-Baptiste Tavernier est accueilli avec faste. Conscient des goûts du souverain, le marchand lui avait alors réservé quelques-unes des plus belles perles en provenance du golfe Persique, parmi lesquelles «un gros bouquet de neuf grosses perles en poire dont la plus petite était de 30 carats, et la moindre de 16, avec une autre perle en poire seule de 55 carats²²». Il est également probable que les émeraudes mentionnées dans un contrat de prêt l'engageant auprès du joaillier français du Jardin étaient susceptibles d'intéresser le souverain moghol ou l'un des membres de son entourage²³, une pierre à laquelle ces hommes de confession musulmane attachent une symbolique très particulière. Vecteur de lien entre les cultures orientales et occidentales, Tavernier contribue finalement également aux contacts entre les Indes occidentales et les Indes orientales, entre l'Amérique et l'Asie, une nouvelle donnée faisant de lui un personnage central dans les échanges commerciaux et culturels au XVII^e siècle.

Preuve de ses grandes facultés d'adaptation, et reflétant ainsi l'image du *Parfait Négociant* décrit à la même époque par J. Savary²⁴, Tavernier a été capable, pendant plus de trente ans, d'établir et de faire perdurer une relation de confiance avec ses différents investisseurs, prêteurs et acheteurs, créant ainsi un réseau dense, à la fois en Europe et en Asie, et a permis à son activité de bénéficier des meilleures conditions pour prospérer. La manière dont il prépare un septième et ultime périple en Orient, dès le début des années 1680 prouvent la pérennité de son activité, mais surtout sa passion. Bien qu'il soit âgé de près de quatre-vingts ans, les prêteurs et autres commissionnaires de vente et d'achats sont toujours aussi nombreux. Et si les sommes qui lui sont allouées pour son déplacement sont toujours aussi importantes – parfois plus de 20 000 livres –, le traitement des conditions de prêt mentionne cette fois des clauses inédites. Il est ici prévu que si Tavernier décède au cours du voyage, c'est sa femme, Madeleine Goisse, restée à Paris, qui devra rembourser le prêteur de son investissement²⁵.

La confiance sans faille accordée par ses différents interlocuteurs démontre finalement bel et bien les multiples qualités de Tavernier, dont celle «de savoir écouter avec attention et réflexion [...]. Un des plus grands secrets de l'art de négocier est de savoir distiller dans l'esprit de ceux avec qui on négocie les choses que l'on a intérêt de leur persuader²⁶». Relations de confiance avec ses fournisseurs et ses clients, maîtrise des caractéristiques des objets négociés, connaissance de l'évolution des modes et des goûts, finesse d'esprit et dextérité dans le calcul des coûts de chacune de ses expéditions, Jean-Baptiste Tavernier présente l'ensemble des aptitudes nécessaires à l'établissement d'un commerce fructueux dans le domaine de la joaillerie. Son implication dans les échanges entre l'Europe et l'Asie, ainsi que son rôle de fournisseur en pierres précieuses auprès des joailliers et artistes européens, a sans contexte, concouru à l'évolution de la joaillerie et des arts joailliers au XVII^e siècle.

^[21] F. Farges, P. Dubuc & M. Vallanet-Delhom, «Restitution des “vingt plus beaux diamants de Tavernier” vendus à Louis XIV. Partie 1», *Revue de l'Association française de gemmologie*, n° 200, juin 2017, p. 23-29; F. Farges, P. Dubuc & M. Vallanet-Delhom, «Restitution des “vingt plus beaux diamants de Tavernier” vendus à Louis XIV. Partie 2, *Revue de l'Association française de gemmologie*, n° 201, septembre 2017, p. 26-31.

^[22] Jean-Baptiste Tavernier, *Les Six Voyages*, Paris, Gervais Clouzier, 1681, t. II, p. 78.

^[23] Paris, AN, Minutier central, LJV, 332, Inventaire après décès de Paul du Jardin, 7 avril 1661.

^[24] Jacques Savary, *Le Parfait Négociant [...]*, Paris, Louis Billaine, 1675.

^[25] Paris, AN, Minutier Central, LXXIII, 524, Contrat d'obligation entre Jean-Baptiste Tavernier et le sieur Lefebvre, 10 novembre 1682.

^[26] François de Callières, *De la manière de négocier avec les souverains*, Paris, Michel Brunet, 1716, p. 148.

Une source d’information sur le métier de joaillier au XVIII^e siècle: la correspondance de Louis-David Duval (1727-1788) à Saint-Pétersbourg

Les sources manuscrites concernant le métier de joaillier et de bijoutier sont assez rares et les correspondances le sont encore davantage. Elles sont pourtant essentielles pour notre compréhension des modes de fabrication d’objets de luxe. Genève ayant été un lieu de production particulièrement actif au XVIII^e siècle grâce à son industrie horlogère, dite la Fabrique et ses métiers annexes, comme la bijouterie, les archives publiques de cette ville détiennent encore de nos jours quelques traces des activités liées à ces métiers. En l’occurrence, la Bibliothèque de Genève conserve des lettres du joaillier genevois Louis-David Duval, actif à Saint-Pétersbourg entre 1745 et 1788, adressées à son épouse Marie-Louise ¹. L’auteur de ces documents épistolaires les rédigea durant ses deux séjours à Moscou, le premier en 1767 et le second en 1775, pour donner des consignes à sa femme, afin qu’elle puisse assurer le bon fonctionnement de son entreprise en son absence. Ces lettres contiennent de nombreuses informations relatives au processus de fabrication des bijoux et des bijoux depuis la commande du client jusqu’à leur réalisation en atelier. En particulier, leur intérêt porte sur le rôle central du dessin dans l’organisation du travail comme l’un des enjeux économiques de l’entreprise. Cette correspondance nous permet d’en entrevoir quelques aspects.

LOUIS-DAVID DUVAL, JOAILLIER À SAINT-PÉTERSBOURG

Louis-David Duval (1727-1788) est issu d’une famille française immigrée à Genève à la fin du XVI^e siècle, qui fut active dans le commerce de métaux précieux destinés à la Fabrique horlogère genevoise au moins depuis 1722². C’est probable-ment à l’initiative de ses deux frères, David Duval-du Roveray (1711-1791) et Jean Duval-Sigoret (1715-1781), joailliers actifs à Londres de 1740 à 1760 environ, qu’il prit en 1745, le chemin de Saint-Pétersbourg. Il emporta avec lui quelques montres, étuis d’instruments divers et tabatières pour une valeur de 5 000 roubles fournis par ses aînés installés dans la capitale anglaise³. Grâce à cette marchandise, les trois frères espéraient ouvrir et conquérir de nouveaux marchés à Saint-Pétersbourg, ville ouverte sur l’Europe, alors en plein développement urbanistique et économique, fondée moins d’un demi-siècle auparavant. Les Russes les plus aisés de la nouvelle capitale adop-tèrent le goût de la joaillerie et de la bijouterie de la culture occidentale depuis les règnes des impératrices Anna Ivanovna (1693-1740) et Élisabeth I^{re} (1709-1762)⁴.

Ce marché s’avéra fructueux pour le commerce des Duval. Les envois de bijoux de Londres à Saint-Pétersbourg ont duré de nombreuses années, puisqu’en 1775 Louis-David Duval recevait encore de ses frères des marchandises d’une valeur de 140 000 roubles destinées à l’impératrice Catherine II de Russie⁵. Les quelques personnes dont les noms apparaissant dans la correspondance de Louis-David Duval en 1767 et 1775 font partie de la haute société russe. Le joaillier genevois comptait parmi ses clients les aristocrates les plus en vue de Saint-Pétersbourg, tels qu’Ivan Betskoï (1703/1704-1795), le prince Grigori Potemkine (1739-1791), le comte Ivan Chouvalov (1737-1797), le prince Dolgorouki (dates ?), Nikita Akinfie-vitch Demidoff (1724-1789), le comte Alexandre Stroganov (1733-1811) et le prince Alexandre Kourakine (1752-1818).

Malgré une clientèle abondante, Louis-David Duval fut confronté, à son arrivée à Saint-Pétersbourg, à la concurrence de nombreux de ses confrères joailliers, bijou-tiers et orfèvres russes ou étrangers regroupés pour la plupart dans une guilde créée en 1722 par le tsar Pierre le Grand, tandis que d’autres étaient indépendants⁶. Il trouva auprès de son compatriote joaillier Jérémie Pauzié (1716-1779) un point d’ac-cueil dans la capitale russe⁷. Né à Genève et installé à Saint-Pétersbourg depuis 1730, Pauzié partagea avec Duval son expérience des mœurs russes afin de l’introduire auprès de clients. Il l’aïda à vendre sa marchandise apportée de Londres, puis l’em-bauchau travail des écritures. Quelque temps plus tard, les deux hommes passèrent un acte de société pour quatre années, chacun investissant 5 000 roubles dans le capital de l’entreprise⁸. Grâce à cette association, les deux frères de Louis-David Duval écoulèrent en Russie des bijoux en commission envoyés de Londres. Mais à Saint-Pétersbourg, ce type de produits n’était autorisé en vente qu’en boutique, alors que Pauzié, en tant que joaillier, n’en possédait pas⁹. Au terme des quatre années, l’as-sociation entre les deux hommes ne fut pas reconduite en raison de leur mésentente due au caractère instable de Duval¹⁰.

Louis-David Duval poursuivit son activité en indépendant et devint l’un des joailliers les plus en vue dans la capitale russe, surtout après le retour définitif de Pauzié en Suisse en 1763. Selon sa correspondance, il détenait le statut de joaillier, bien qu’il trai-tât également de bijouterie. Le général responsable de «l’Intendance du Trésor» de la couronne à Moscou (les regalia russes) proposa à Duval de le «faire nommer le jouail-lier¹¹» de ce trésor de la famille impériale. Mais Duval déclina cette offre préférant continuer son métier à Saint-Pétersbourg, où se trouvait la majorité de sa clientèle. Si l’«orfèvre-joaillier [est] celui qui vend et met en œuvre les diamans, les pierres pré-cieuses, et particulièrement les perles fines dont on a enrichi depuis quelques années certains bijoux», il fait aussi partie de ceux «connus sous le nom de metteurs-en-œuvre¹²» ; ceux-ci, comme les bijoutiers, «montent les pierres fines ou fausses sur des bagues, des colliers, des pendans, ou autres ornemens de cette espece, au lieu que les autres font & enjolivent des tabatieres, étuis, pommes de cannes, boîtes de montres,

1 Ces lettres de Louis-David Duval à son épouse Marie-Louise Duval, née Dumont (décédée en 1815), sont conservées à la Bibliothèque de Genève (BGE) sous la cote Ms. fr. 3777.

2 Louis Duval-Engel (1684-1760), père de Louis-David Duval, s’associa pour six années avec Jacob Naville (1682-1744) dans le commerce de l’or (*Livre des Inscriptions des sociétés des négocians enregistrés en Chancellerie*, Genève, Archives d’État de Genève, Comm. D1, p. 107, 28 novembre 1722). Cette société fut dissoute le 2 février 1726 (*ibid.*, p. 116).

3 Jérémie Pauzié, *Mémoire abrégé de la vie de Jérémie Pauzié né à Genève l’année 1716 en septembre*, manuscrit conservé à la Bibliothèque de Genève (BGE), Ms. suppl. 1399, transcrit par Mélanie Draveny dans son mémoire universitaire, *Édition critique introduite et commentée du mémoire de Jérémie Pauzié, joaillier à la cour de Russie de 1730 à 1763*, mémoire de maîtrise sous la dir. de Vladimir Berelowitch, université de Genève, 2004; nous citons désormais le manuscrit de Pauzié sous la référence abrégée Draveny.

4 Alexandre de Solodkoff, *Orfèverie russe du XVII^e au XIX^e siècle*, Fribourg, Office du Livre, 1981, p. 37-40. Voir aussi le témoignage du joaillier Jérémie Pauzié, extrait publié dans Mélanie Draveny, «Jérémy Pauzié, joaillier genevois à la cour des tsars (1716-1779)», dans Laurent Golay, Alexandra Kaourova (dir.), *Suisse-Russie: des siècles d’amour et d’oubli 1680-2006*, catalogue d’exposition, Musée historique de Lausanne, 17 février-25 mai 2006, Berne, Bentelli, p. 56.

5 David Duval-du Roveray s’était réinstallé à Genève au plus tard en 1766 puisqu’il signa à cette date dans cette ville l’acte de fondation d’une société en commandite avec Louis Alexandre Rouzier, maître horloger et habitant, Étienne Agasse, Plantamour, Rilliet et Jean Louis Delorme, pour la fabrique et le commerce d’horlogerie, orfèvrerie et «dépendance» (*Livre des Inscriptions des sociétés des négocians enregistrés en Chancellerie*, Genève, Archives d’État de Genève, Comm. D1, p. 463, 20 avril 1770). David Duval-du Roveray a peut-être continué à envoyer des bijoux à Louis-David Duval depuis Genève; nous ne savons pas si Jean Duval Sigoret poursuivit sa carrière à Londres ni jusqu’à quelle date. Louis-David Duval reçut, en 1775, des produits de ses frères pour la somme d’environ 140 000 roubles (lettre de Louis-David Duval à Marie-Louise Duval, Moscou, 1775, Bibliothèque de Genève, Ms. fr. 3777, fol. 41-44).

6 Sur les corporations d’orfèvres et de joailliers en Russie, voir Alexandre de Solodkoff, *Orfèverie russe du XVII^e au XIX^e siècle*, op. cit., p. 19.

7 Les informations sur les premières années de la vie de Louis-David Duval à Saint-Pétersbourg reposent sur l’autobiographie de Jérémie Pauzié, excepté la correspondance de

etc.¹³». C’est ce genre de produits dont Louis-David Duval faisait le commerce. Bien que la presque totalité, à quelques exceptions près [FIG. 1], des objets fabriqués sous la direction de Louis-David Duval ait disparu, nous connaissons une partie de sa production grâce à sa correspondance, qui nous renseigne sur la gamme et la variété de bijoux et de bijoux. L’on y trouve des broches, des bagues, des boucles d’oreilles, des colliers, des nœuds, des aigrettes, des boutons de manchettes, des jabots, des tabatières, des «cadre[s] à portrait» (cadre d’une miniature), des décors de montres [FIG. 2] et des objets divers, tels que des loupes, des épées, des garnitures d’équipements de chevaux (brides, glands et franges), des sabres, des vases et un bonnet archiépiscopal enrichi de pierreries destiné au prince Grigori Potemkine ; l’Église orthodoxe lui commanda des vases et des calices en métal décorés d’émaux, objets appartenant davantage au domaine de l’orfèvrerie.

Ces objets étaient composés d’un large éventail de matières premières, allant des pierres aux métaux précieux (or, argent), en passant par des éléments de cristaux, de verre, d’écailles et d’émail. Il en découle des savoir-faire et des métiers différents, qui impliquaient une organisation collective du travail.

L'ORGANISATION DU TRAVAIL :
LA SOUS-TRAITANCE

Dans ses lettres, Louis-David Duval ne parle jamais de la réalisation matérielle de bijoux ou de bijoux de ses propres mains, ni même d’un atelier de fabrication sous sa direction. Outre la conception des objets, son activité se limitait à la supervision de leur confection par des ateliers indépendants de bijoutiers ou d’autres artisans spécialisés dans le travail de matériaux (pierre, métaux, émail). Duval fonctionnait sur un mode assez similaire à celui de la Fabrique horlogère genevoise et ses métiers annexes comme la bijouterie, à savoir la division du travail et la spécialisation des tâches¹⁴.

Pour Duval, cette délégation se passait sous la forme de collaborations ponctuelles avec des bijoutiers qui employaient des ouvriers. C’était aussi bien des Russes que des étrangers installés à Saint-Petersbourg, comme le bijoutier genevois Jean-Pierre Ador (v. 1728-1784) ou Marc-Conrad Fazy (1740-1779) – lui aussi originaire de Genève –, fabricant de montres à Moscou. Ces collaborations lui garantissaient le travail manufacturier sur la base de projets dessinés, comme, par exemple, avec Masson et Hogg¹⁵. Le bijoutier Jean-François Loubier (1744-après 1800) a été l’un des plus sollicités par les deux générations Duval, car il possédait un atelier où travaillaient des ouvriers pour son compte¹⁶. Louis-David Duval s’en remettait aussi aux meilleurs fabricants de tabatières à Saint-Petersbourg, comme Jean-François Xavier Bouddé et Alexander Lang¹⁷.

Dans certains cas, Duval s’adressait directement à des ouvriers spécialisés dans le travail de matériaux. Parmi les lapidaires à son service, on trouve le sculpteur Étienne-Maurice Falconet (1716-1791), alors à Saint-Petersbourg pour la réalisation de la statue de Pierre le Grand, et sa collaboratrice, Marie-Anne Collot (1748-1821)¹⁸. Il fit aussi appel aux lapidaires Ignati, Crasibnikoff de Peterhoff¹⁹ et Newchirck²⁰. Johann Caspar Jaeger reçut également des commandes pour ses portraits taillés dans des pierres semi-précieuses²¹, ainsi que le graveur sur métal et médailliste Georg Heinrich König²² (pour une tabatière).

LE DESSIN AU CENTRE DE
L'ORGANISATION DU TRAVAIL

Le dessin est un élément central dans l’organisation du travail entre Duval et ses collaborateurs, de la conception des objets à leur réalisation matérielle, comme pour la plupart de ses confrères²³ [FIG. 3]. Duval et son épouse en réalisaient de nombreux, d’après leur correspondance²⁴. Le dessin était le point de départ du processus de création. Il permettait d’esquisser de nouvelles formes, de les rectifier si nécessaire ou de les adapter «dans le goût des ouvrages en vogue²⁵».

Louis-David Duval à son épouse. Cette source est sans doute en grande partie fiable, mais assez partielle, puisque Pauzié s’était fâché avec Duval. Mélanie Draveny, *Édition critique introduite et commentée du mémoire de Jérémie Pauzié*, op. cit., p. 100. Sur Pauzié, voir aussi l’article de Mélanie Draveny, «Jérémy Pauzié, joaillier genevois à la cour des tsars (1716-1779)», art. cit., p. 53-60.

- 8 Mélanie Draveny, *Édition critique introduite et commentée du mémoire de Jérémie Pauzié*, op. cit., p. 100.
- 9 Selon Pauzié, Ibid., p. 101.
- 10 Selon Pauzié, Louis-David Duval souffrait de problèmes psychologiques.
- 11 Lettre de Louis-David Duval à Marie Louise, 28 janvier 1775, Bibliothèque de Genève, Ms. fr. 3777, fol. 13-15. Le nom du général n’est pas mentionné.
- 12 Jacques Lacombe, *Encyclopédie méthodique. Arts et métiers mécaniques*, Paris, Panckoucke, Liège, Plomteux, t. 5, 1788, p. 410.
- 13 Article «Metteurs en œuvre», dans Denis Diderot, Jean Le Rond d’Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751-1780, plateforme d’édition critique ENCCRE, <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopédie/article/v10-1236-0/>, consulté le 12 juillet 2019. Précisons encore que le bijoutier, dans cette même encyclopédie de Diderot et d’Alembert (vol. II, p. 248), équivalait à joaillier.
- 14 Antony Babel, *La Fabrique genevoise, Neuchâtel*, Paris, Éditions Victor Attinger, 1938, p. 13-14, 34-37. Voir aussi Osvaldo Patrizzi, *Dictionnaire des horlogers genevois. La fabrique et les arts annexes du XVIII^e siècle à nos jours*, Genève, Antiquarium Éditions, 1998, p. 42-53.
- 15 Lettre de Louis-David Duval à Marie-Louise Duval, 1775, Bibliothèque de Genève, Ms. fr. 3777, fol. 37-38.
- 16 Lettre de Jacob Duval à sa mère, Marie-Louise Duval, Saint-Petersbourg, 6 décembre 1790, Bibliothèque de Genève, Ms. fr. 3778, fol. 17-18: «Je suis délivré de mes inquiétudes, Mons. Loubier se porte infiniment mieux, il est levé et peut déjà avoir l’oeuil sur ces ouvrier, nos ouvrages seront achevés a tems.»
- 17 En ce qui concerne ces deux joailliers, ainsi que Jean-Pierre Ador, Georg Heinrich König, Johann Baltasar Gass, Johann Gottlieb Scharff et Jean-Jacques Duc, tous actifs dans la seconde moitié du XVIII^e siècle à Saint-Petersbourg, voir Fritz Falk, *Gold of the Tsars. 100 Masterpieces of Goldsmith’s Art of the Hermitage, St. Petersburg: The Guild of Foreign Masters*, Stuttgart, Arnoldsche, 1995, p. 20. Pour la collaboration de Jean-François Bouddé avec Louis-David Duval, voir la lettre de ce dernier à Marie-Louise Duval, Moscou, 1^{er} mars 1775, Bibliothèque de Genève, Ms. fr. 3777, fol. 31-34.
- 18 Lettre de Louis-David Duval à Marie-Louise Duval,



[FIG. 1] Atelier de Louis-David Duval, *Tige de lys dans un vase*, or, argent, cuivre, diamants, brillants, perles, chrysolithe, hauteur 30 cm, bouquet 25 x 14,5 cm, vers 1785, Saint-Petersbourg, musée de l’Ermitage



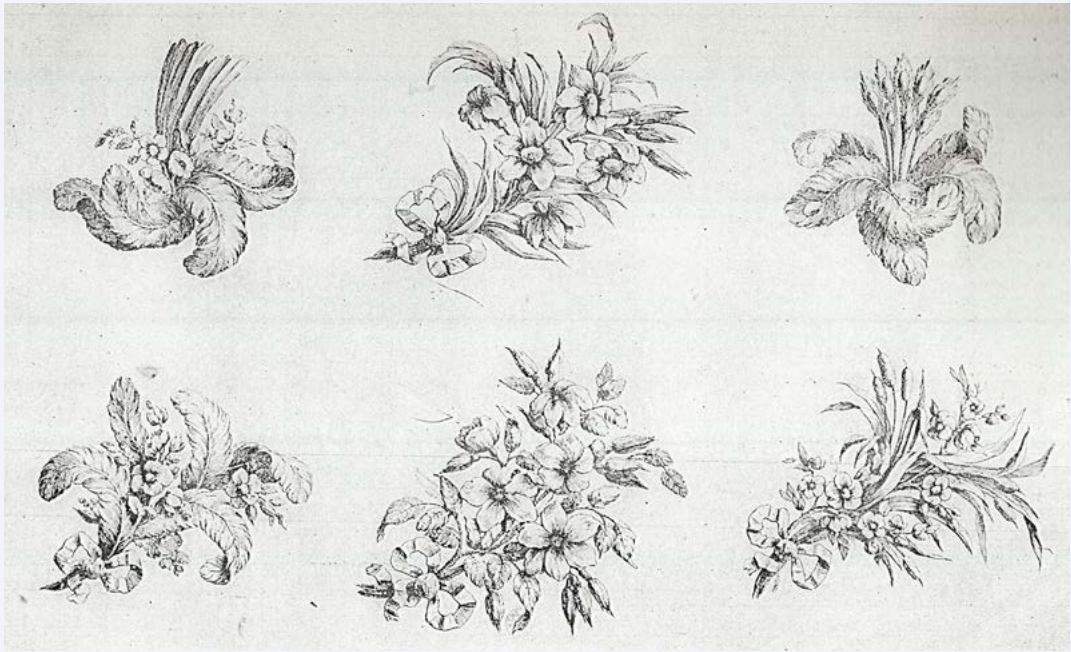
[FIG. 2] Atelier de Louis-David Duval, *Montre avec châteline*, or, argent, diamants, brillants, verre, émail, diamètre du boîtier 4,3 cm, longueur de la châteline 11,7 cm, années 1780, Saint-Petersbourg, musée de l’Ermitage (inscription sur la châteline : «St-Petersbourg par Mr L.D.D.M.N.T. fec. 9 »)



[FIG. 3] Dessin de bijou, album Jean-Charles Ducrollay, encre et aquarelle sur papier, vers 1760, Londres, Victoria and Albert Museum



[FIG. 4] Louis-David Duval, broche, or, argent, diamants, 7,2 x 7,2 cm, vers 1774, Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage



[FIG. 5] Gravure dans Nicolas-Joseph Maria, *Premier livre de desseins de joaillerie et de bijouterie, inventés par Maria et gravés par Babel*, se vend à Paris chez l'auteur, s.d. [2^{de} moitié du XVIII^e siècle]

Les joailliers et bijoutiers s'appuyaient sur des modèles diffusés par l'estampe, comme, par exemple, le *Premier livre de desseins de joaillerie et de bijouterie, inventés par Maria et gravés par Babel*, de Nicolas-Joseph Maria [FIG. 4 ET 5], datant du troisième quart du XVIII^e siècle, genre de recueils de planches gravées qui circulaient en Europe à cet effet²⁶. Louis-David Duval suggérait à Marie-Louise de s'inspirer de ce type de répertoire :

«Le dernier dessin que tu m'envoies est des plus jolis des plus faciles à exécuter sans aucun changement, & tout à fait dans le goût de la joaillerie. Je t'en suis extrêmement obligé, j'aurai soin de tous ceux que tu voudras bien m'envoyer, & je les conserverai, ils peuvent nous devenir de la plus grande utilité, il y en a dans le livre imprimé de boucles d'oreilles en fleurs, & pots ou paniers de fleurs, que je souhaiterais savoir copiés, ou imités, tu sentiras le mérite de ce dernier dessin après avoir lu ce que je marque dans ma précédente & tu verras que je t'en impose pas pour te flatter à l'égard des colliers & des nœuds il suffit d'en faire la moitié²⁷.»

Toutefois, Duval donna à Marie-Louise des explications supplémentaires dans la conception des dessins, dans le but de tenir compte des impératifs financiers. Du positionnement et du format des pierres dans le dessin d'un bijou dépendait une partie du coût de réalisation de cet objet. Le Genevois avait eu l'occasion de voir «une tulipe en petits brillants qui s'ouvrait au moindre souffle & laissait voir autant de brillants en dedans qu'en dehors, des œillets, du jasmin très parfaitement dessinés²⁸» ; mais c'était pour faire remarquer à sa femme que «les particuliers ne pa[yai]ent pas la façon de ces sortes d'ouvrages ou la moitié des pierres sont perdues dans les contours & ne se vo[yai]ent point». Louis-David Duval lui précisait justement qu'une feuille végétale formée «par de très petits brillants» en «grande quantité, cela ne vaut rien, parce que les petits brillants sont forts chers, & que le prix du travail se compte autant sur le nombre que sur la grandeur des pierres».

Pour remédier au problème du coût du sertissage, Duval conseillait à Marie-Louise de modifier les dessins qu'elle lui avait proposés et de les faire «plus simples, & d'une exécution facile où les brillants se présentent également à la vue, que les grandes pierres tiennent le milieu, & qu'il n'y en ai jamais que de petites dans les endroits où l'ouvrage doit nécessairement avoir un peu de contour²⁹».

FORMER DES OUVRIERS ET DES DESSINATEURS

En raison de la pénurie d'ouvriers qualifiés à Saint-Petersbourg et à Moscou, Louis-David Duval eut l'intention de créer, en 1775, «deux boutiques formées de bijoutiers avec des moyens pour les entretenir», bien que cela lui demandât d'avancer une «grande quantité d'or³⁰». Plus particulièrement, le manque de main-d'œuvre se faisait sentir du côté des dessinateurs. S'il mettait lui-même sur le papier ses propres idées avec l'aide de son épouse, Marie-Louise, Louis-David Duval faisait très fréquemment appel aux artisans qui avaient la maîtrise du dessin³¹.

Conscient de l'importance des arts graphiques dans le processus de fabrication des bijoux, Louis-David Duval envisagea en 1775 de résoudre une partie de ces problèmes à la racine. Il annonça à son épouse sa volonté de «former un grand nombre d'ouvriers dans toutes les professions qui sont les plus analogues aux arts libéraux»³². S'il ne précisait pas davantage son projet, Duval faisait sans aucun doute référence à l'enseignement du dessin pratiqué dans des ateliers privés³³ ou dans les écoles de dessin publiques en France, ces dernières étant nées au milieu du XVIII^e siècle pour former des ouvriers destinés à travailler dans les manufactures³⁴. Cette idée ne se concrétisa pas. Néanmoins, Duval et son épouse envisagèrent de placer leur fils aîné, Jacob (1768-1844), auprès d'un maître de dessin pour le former au métier de joaillier³⁵. Leur deuxième fils, François (1776-1854),

Saint-Petersbourg, 12 février 1775, Bibliothèque de Genève, Ms. fr. 3777, fol. 22-23, et lettre de Louis-David Duval à Marie-Louise Duval, Moscou, 1^{er} mars 1775, Bibliothèque de Genève, Ms. fr. 3777, fol. 31-34.

19 Lettre de Louis-David Duval à Marie-Louise Duval, 28 janvier 1775, Bibliothèque de Genève, Ms. fr. 3777, fol. 13-15. Ignati est engagé pour la taille de rubis; Crasibnikoff est mandaté pour tailler des grenats.

20 Lettre de Louis-David Duval à Marie-Louise Duval, Moscou, 25-26 février 1775, Bibliothèque de Genève, Ms. fr. 3777, fol. 28-30. Il est précisé dans cette lettre que Newchirck travaille pour Duval depuis dix ans.

21 Lettre de Louis-David Duval à Marie-Louise Duval, 1^{er} février 1775, Bibliothèque de Genève, Ms. fr. 3777, fol. 16-17. Duval orthographie le nom «Yager», mais il s'agit sans aucun doute de Johann Caspar Jaeger, graveur sur gemmes, actif à Saint-Petersbourg entre 1772 et 1780; sur ce graveur, voir Diana Scarisbrick, *Bijoux à portrait. Camées, médailles et miniatures des Médicis aux Romanov*, Paris, Thames and Hudson, 2011, p. 175, fig. 184. Duval le mandata à propos d'un saphir, probablement pour la taille et la gravure de cette pierre, mais sans précision.

22 Lettre de Louis-David Duval à Marie-Louise Duval, 1775, Bibliothèque de Genève, Ms. fr. 3777, fol. 20-21.

23 Notons qu'aucun dessin réalisé par les Duval ne nous est parvenu.

24 Lettre de Louis-David Duval à Marie-Louise Duval, Moscou, 1775, Bibliothèque de Genève, Ms. fr. 3777, fol. 51-52, à propos de la réalisation d'un vase pour l'Eglise orthodoxe: «Depuis trois mois le dessein de ces pièces est hors de mes idées & je ne peux donner aucune direction convenable non plus que sur le harnois.»

25 Lettre de Louis-David Duval à Marie-Louise Duval, Moscou, 8 mars 1767, Bibliothèque de Genève, Ms. fr. 3777, fol. 3-4.

26 Ajoutons, par exemple: Jean-Henri-Prospér Pouget, *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure, [suivi de] Nouveau Recueil de parures de joaillerie second livre*, gravures de Jean-Baptiste Piauger, A Paris, Chez l'Auteur, Md. Joyaillier, Quay des Orfèvres au Bouquet de Diamants, et chez Tilliard, Libraire, Quay des Augustins à St. Benoist, 1762; 1764.

27 Lettre de Louis-David Duval à Marie-Louise Duval, 12 mars 1767, Bibliothèque de Genève, Ms. fr. 3777, fol. 5-6.

28 Lettre de Louis-David Duval à Marie-Louise Duval, Moscou, le 8 mars 1767, Bibliothèque de Genève, Ms. fr. 3777, fol. 3-4.

29 *Ibid.*

30 Lettre de Louis-David Duval à Marie-Louise Duval, Moscou, 13 avril 1775, Bibliothèque de Genève,

suivit le même apprentissage. Les deux frères continuèrent l’entreprise paternelle de joaillerie sur le même modèle de fonctionnement jusqu’à dans les années 1810, à Saint-Petersbourg³⁶.

L’attention portée par Louis-David Duval à former ses fils et des ouvriers à l’art du dessin souligne à quel point l’enjeu était de taille. De cet apprentissage dépendait la capacité des joailliers et des bijoutiers à s’adapter aux goûts de leurs clients et à organiser le travail manuel délégué à des artisans spécialisés afin de répondre à des obligations de rentabilité de l’entreprise. Le dessin ressort, dans cette correspondance, comme un élément économique vital pour le métier de joaillier et de bijoutier, bien au-delà de la seule idée de création artistique.

Ms. fr. 3777, fol. 49-50. Duval se plaint dans plusieurs lettres du manque d’ouvriers disponibles et parfois de leur manque de sérieux et des retards dans les livraisons.

31 À titre d'exemple, lettre de Louis-David Duval à Marie-Louise, Moscou, 1775, Bibliothèque de Genève, Ms. fr. 3777, fol. 53-56: «Le dessinateur doit aussi fournir une esquisse pour la gravure du fond de l'assiette, sinon il faudra prendre l'idée de quelqu'autre assiette d'église & faire beaucoup mieux.»

32 Ibid.

33 À titre d'exemple, Jacques Saint-Ours (1708-1773) – le père du peintre d'histoire Jean-Pierre Saint-Ours, 1752-1809) – avait ouvert à Genève une école de dessin privée en 1740 (Danielle Buyssens, *La Question de l'art à Genève: du cosmopolitisme des Lumières au romantisme des nationalismes*, Genève, La Baconnière, 2008, p. 61). Sur l'École de dessin de Genève ouverte en 1751 par le graveur Pierre Soubeyran (1709-1775), voir Danielle Buyssens, «Introduction», dans Pierre Soubeyran, *Mémoire sur l'établissement d'une école de dessein, et en particulier sur celle établie à Genève (1766)*, Genève, Bibliothèque de Genève, 1998.

34 Sur les arts libéraux et les écoles de dessin au XVIII^e siècle, voir Agnès Lahalle, *Les Écoles de dessin au XVIII^e siècle: entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes, PUR, 2006, et Renaud d'Enfert, *L'Enseignement du dessin en France: figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, Paris, Berlin, 2003.

35 Lettre de Louis-David Duval à sa femme, Marie-Louise Duval, 1775, Bibliothèque de Genève, Ms. fr. 3777, fol. 35-36.

36 La Bibliothèque de Genève conserve aussi des archives de Jacob et de François Duval, mais leur contenu est moins riche sur l'exercice de leur métier. Néanmoins, quelques informations nous indiquent aussi des collaborations avec d'autres bijoutiers et ouvriers.

Marion Mouchard

Étudiante en Master 2 d’histoire de l’art, Sorbonne-Université

Pierre Sterlé (1905-1978) : fabricant ou détaillant ? Réflexion sur la production et le statut d’un créateur et de sa maison au XX^e siècle

Si, de son vivant, Pierre Sterlé jouissait d’une large renommée en France comme à l’international, il apparaît que, de nos jours, ce créateur fait figure de grand oublié au sein de l’histoire du bijou. Et bien que l’ouvrage consacré au joaillier par Viviane Jutheau en 1990¹ permit la publication d’un grand nombre d’archives, son propos reposait majoritairement sur les éléments rapportés en 1961 par Lucien François², premier auteur à s’intéresser, dès son vivant, autant à l’homme qu’à sa production.

Né en 1905, Pierre Sterlé est issu, par son père, d’une famille d’employés de banque alsaciens installés dans la région parisienne à l’extrême fin du XIX^e siècle³. À l’issue d’une formation au sein d’ateliers de bijoutiers, il fonda, en 1934, sa propre maison en tant que «Joaillier fabricant⁴». Cette société est déposée en nom collectif, Sterlé s’associant avec un dessinateur, Alexandre Diringer (1893-1981). Les deux gérants s’installent dans un premier temps au 51 bis, rue Sainte-Anne. À partir de 1942, «Sterlé et Diringer» devint «Sterlé et Cie», faisant de Pierre Sterlé le seul gérant de la toute jeune maison. La fin de la Seconde Guerre mondiale marque un tournant décisif dans l’histoire de la maison Sterlé, qui trouvera son apogée dans la seconde moitié des années cinquante. L’un des facteurs se trouve dans un déménagement, en 1947, au 43, avenue de l’Opéra, ayant pour enjeux l’accueil et le confort de la clientèle. L’opéra Garnier constitue un ambassadeur appréciable, que Sterlé n’hésitera pas à employer au service d’une stratégie commerciale jouant sur l’image et le prestige de l’édifice⁵. Ces publicités se font le reflet du train de vie fastueux d’une partie de la clientèle du joaillier. Elles suggèrent également la vision d’un Paris ayant retrouvé son statut de «capitale universelle du luxe» dès les premières années de l’après-guerre, conjoncture avantageuse dont Pierre Sterlé sut tirer pleinement profit. Cet essor de la maison Sterlé est d’autant plus favorisé par la restauration des relations internationales interrompues par la guerre, entraînant un retour de la clientèle étrangère dans la capitale. Ce nouveau tournant pris par la maison Sterlé vers 1950 est également perceptible au vu des nombreux événements auxquels elle participe. Il en va ainsi du concours organisé annuellement par la société diamantaire De Beers, dont Sterlé remporta le premier prix en 1957⁶. À l’occasion de la troisième édition de la Biennale des antiquaires, Pierre Sterlé sut capter l’attention des visiteurs par un spectaculaire baldaquin sous la verrière du Grand Palais en guise d’écrin à ses créations⁷. Après la consécration des années cinquante, la décennie suivante sera celle du lent et progressif déclin de la maison Sterlé, jusqu’à sa fermeture en 1976. Cette période est marquée par les difficultés financières auxquelles se trouve confronté le joaillier. Aux dires de ses contemporains, Pierre Sterlé aurait été un «mauvais gestionnaire⁸», mais il apparaît également qu’il ne bénéficiait plus de la popularité dont il jouissait dans les années cinquante. Concurrencées par les développements de la bijouterie fantaisie, les maisons de joaillerie parisiennes voient également leur hégémonie sur la création et la production bijoutière remise en cause par l’émergence de nouveaux pôles, tels que l’Italie et les États-Unis⁹. Le choc pétrolier de 1973 marque également la fin de ces trente années d’après-guerre qui favorisèrent en France l’épanouissement d’une industrie du luxe florissante.

De par son statut de fabricant, Pierre Sterlé se caractérise par la complexité de sa production, œuvrant non seulement pour sa propre société, mais également pour autrui, en contractant de nombreuses collaborations. Celles-ci prirent des formes et des modalités différentes, selon l’associé concerné et selon l’époque d’activité. Dès lors, à partir de ces constats, il convient de se poser la question suivante et de l’appliquer à chacune de ces associations: subsiste-t-il une part de l’action créative propre au joaillier ou s’efface-t-elle complètement face à la prégnance de l’esprit du mandataire concerné ? Par le prisme de leur particularisme respectif, ces partenariats nous permettent de nous questionner sur la position même de Sterlé au sein de sa propre société : était-il un véritable esprit créateur ou un simple entrepreneur ? Comment l’élaboration d’un bijou, de sa conception intellectuelle à sa matérialisation dans le métal précieux, en passant par sa transposition sur le papier, se déroule-t-elle ? Quels sont les intervenants en jeu et les moyens mis en œuvre ?

1 Viviane Jutheau, *Sterlé Joaillier Paris*, Paris, Vecteur, 1990, n. p.

2 Lucien François, *Comment un nom devient une griffe*, Paris, Gallimard, 1961, p. 183-1187.

3 Acte de naissance n° 53 de Pierre, Paul Sterlé, 1905, Cote: 4E 1717 1, Archives de la ville de Paris.

4 Registre du Commerce, n° 262.637 B, Société «Sterlé & Diringer», 1934, Cote: D33U3 1233, Archives de la ville de Paris.

5 Publicité «Sterlé Joaillier» illustrée dans *L’Officiel de la mode*, n° 377-378, septembre 1953, n. p.

6 [Anonyme], «Bruits et sons», *L’Officiel de la mode*, n° 405-406, décembre 1955, p. 203.

7 Des photographies documentant le stand de Pierre Sterlé lors de la III^e Biennale des antiquaires sont conservées au sein des archives du Syndicat national des antiquaires.

8 Citation extraite d’un entretien mené le 4 avril 2018 avec Béatrice de Plinval, ultime collaboratrice de Pierre Sterlé entre 1976 et 1978.

9 Alba Cappellieri, *Bijoux du XX^e siècle. De l’Art nouveau au design contemporain en Europe et aux États-Unis*, Milan, Skira, 2010, p. 48-49.

LES MAISONS BOUCHERON ET VAN CLEEF & ARPELS :
DES PARRAINAGES DÉTERMINANTS

Il semblerait que les premières mains tendues vers le jeune Pierre Sterlé, et ce dès la création de sa société en 1934¹⁰, furent celles des membres de la famille Van Cleef & Arpels, d’un côté, et de Paul Radius (1876-1949), le «grand homme de chez Boucheron¹¹», de l’autre. L’origine de ces rencontres peut possiblement se trouver en la personne de Georges Pinçon, oncle maternel de Pierre Sterlé, auprès de qui il se rompit à l’apprentissage de la bijouterie¹². Comptant parmi les fabricants bijoutiers les plus influents de la Chambre syndicale de la bijouterie-joaillerie-orfèvrerie¹³, Pinçon était, de ce fait, vivement apprécié par les grands noms de la place Vendôme. Avec son associé, Victor Magnier, il était à la tête d’un atelier, situé 10, rue de Castiglione, œuvrant, entre autres, pour les maisons Van Cleef & Arpels et Boucheron. Il est donc probable qu’il ait joué le rôle d’intermédiaire entre Sterlé et ces deux joailliers.

Les conditions de ces premières associations entre Pierre Sterlé et les maisons détaillantes ne sont, en revanche, documentées par aucune source écrite qui nous permettrait de délimiter la part de création de la maison Sterlé dans cette production. L’étude de cette partie de la carrière de Pierre Sterlé repose uniquement sur l’analyse de documents iconographiques, gouachés et pancartes produit, conservés par les maisons Boucheron et Van Cleef & Arpels. Néanmoins, comme il est d’usage dans la pratique du dessin en joaillerie, aucun de ces projets n’est signé et ne permet donc d’en identifier l’auteur. Il est par conséquent difficile de statuer sur le fait que Sterlé soit à l’origine des idées de bijoux réalisés par sa maison pour les joailliers de la place Vendôme. D’autres témoignages tendent toutefois à corroborer cette hypothèse, à l’instar de Lucien François, qui nous révèle que Sterlé «n’a longtemps travaillé que pour les joailliers exécutant ses dessins¹⁴». Cette déclaration laisse supposer que ces joailliers sollicitaient les services de Sterlé pour ses qualités d’innovation, dans l’objectif de renouveler leur ligne artistique et non uniquement pour sous-traiter la production que leurs ateliers n’étaient en mesure d’honorer, au vu de la quantité de pièces à produire. De plus, le fait que la société Sterlé, durant ses premières années, fut dirigée pour moitié par un dessinateur tendrait à confirmer la part de créativité détenue par cette maison, qui ne se résumait donc pas à un simple atelier de fabricant. Enfin, l’exacte similarité entre les pièces produites tant pour Van Cleef & Arpels que pour Boucheron corrobore l’attribution conceptuelle de ces œuvres au fabricant. Pour chacune de ces deux maisons, Sterlé a fourni une série de charms¹⁵ entre 1936 et 1938, capturant dans le platine les aspirations et évolutions de la société contemporaine. Les mêmes iconographies se retrouvent aussi bien dans les pancartes produit Van Cleef & Arpels que dans les gouachés des livres de commandes Boucheron. Reflet de l’apogée d’une société de loisir et de l’essor des moyens de transport, les Breloques Jocker [FIG. 1 ET 2], Voilier, Paquebot sont communes aux deux joailliers.

Leur facture est semblable, déconstruisant en de multiples unités géométriques simples, grâce à l’emploi de diamants calibrés, les éléments constitutifs du sujet représenté. Ainsi, l’atelier de la rue Sainte-Anne devait très certainement fournir des pièces de joaillerie imaginées par Sterlé, retranscrites sur papier par son dessinateur, Alexandre Diringier, puis fabriquées par ses praticiens. On peut dès lors supposer que Sterlé soumettait des dessins préparatoires qui étaient ensuite validés par Boucheron et Van Cleef & Arpels, conduisant à leur réalisation, puis à leur livraison et, enfin, à leur exposition au sein des vitrines de la place Vendôme.

Du reste, s’il était courant pour de grandes maisons de joaillerie de faire appel à des ateliers annexes de joailliers et bijoutiers parisiens de plus petite échelle, elles eurent également à cœur de mettre en avant ces fabricants. Recherchant les meilleurs praticiens de la capitale afin de répondre à la demande d’une clientèle toujours plus nombreuse, elles n’omettaient pas de glisser leurs noms aux expositions internationales, et leur accordaient le droit d’apposer leur poinçon sur les

10 En témoigne un dessin préparatoire pour une paire de «petites créoles» dont l’annotation atteste qu’elles furent livrées à Boucheron dès août 1934, soit un mois seulement après l’installation de Sterlé au 51 bis, rue Sainte-Anne (Archives Boucheron, Paris).

11 Lucien François, *Comment un nom devient une griffe*, op. cit., p. 184.

12 *Ibid.*, p. 186.

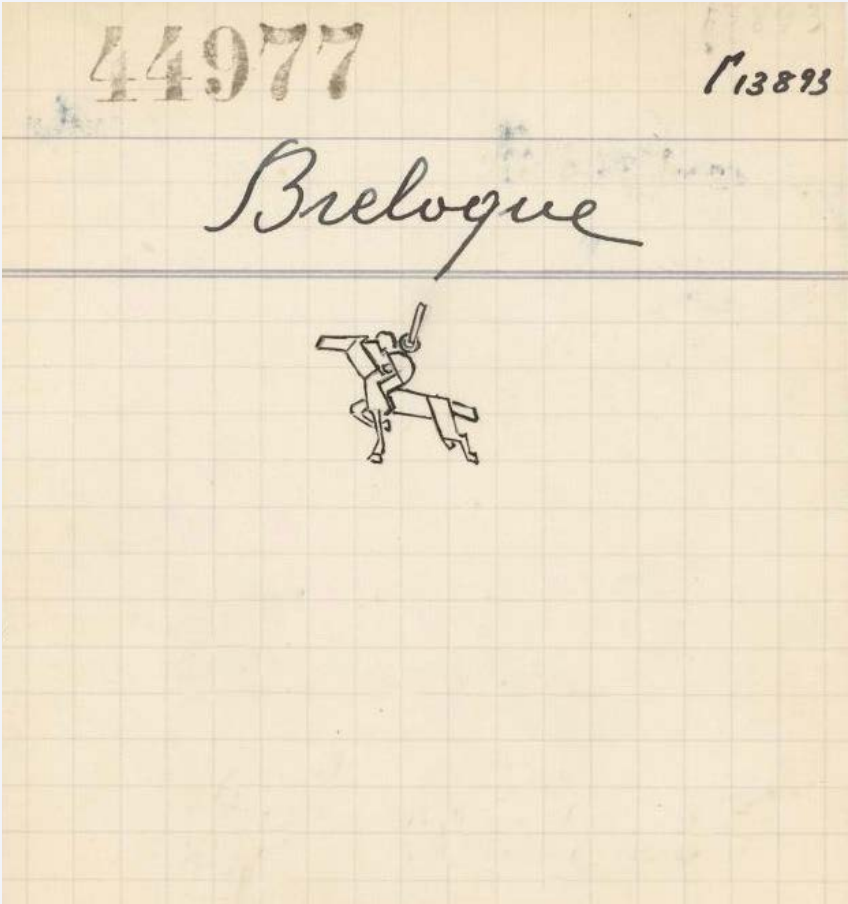
13 Georges Pinçon fit notamment partie des membres fondateurs du sous-groupe des «Fabricants Joailliers Bijoutiers Décorateurs» en 1926. Ce groupement au sein de la Chambre syndicale, avait pour objectif de défendre les intérêts des fabricants dont les «efforts [étaient] bien plus artistiques qu’industriels». Procès-verbal de la Chambre syndicale de la bijouterie, joaillerie, horlogerie, séance du 6 juillet 1926, Archives de la BJOP, Paris.

14 Lucien François, *Comment un nom devient une griffe*, op. cit., p. 184.

15 L’appellation «charms», anglicisme ayant de nos jours remplacé le terme de breloque, renvoie à un «petit objet souvent en or ou monté en métal précieux, muni d’un anneau de suspension pour être accroché à un bijou [...]. Les breloques, souvent considérées comme porte-bonheur, sont d’une variété infinie: animaux, cœur, dent, trèfle, fer à cheval, etc.» Définition tirée de Marguerite de Cervat, *Dictionnaire international du bijou*, Paris, Éditions du Regard, 1998, p. 91.

16 Copyright: Archives Van Cleef & Arpels.

17 Copyright: Archives Boucheron.



[FIG. 1] Pancarte produit d’une breloque Jocker, 1936. Archives Van Cleef & Arpels, Paris ¹⁶



[FIG. 2] Gouaché d’une breloque Jocker, 1936. Archives Boucheron, Paris ¹⁷



[FIG. 3] Manchette, 1965, platine, or jaune et diamants, collection privée¹⁸

[FIG. 4] Broche Argine, 1965, platine, or jaune, aigue-marine, malachite et diamants, collection Chaumet, Paris

[FIG. 5] *Livre de l'Apocalypse*, 1958-1961, bronze, or jaune, perles, jaspe, saphir, calcédoine, émeraude, sardoine, cornaline, chrysolithe, béryl, topaze, chrysoprase, hyacinthe, améthyste, collection privée²⁹

pièces qui étaient par la suite signées au nom de Boucheron ou Van Cleef & Arpels. Cette collaboration est alors doublement payante, tant pour les joailliers détaillants que pour leurs sous-traitants. Si elle permet aux premiers de profiter des innovations techniques développées par chaque atelier, les seconds jouissent d'une relative reconnaissance à travers le rayonnement des maisons détaillantes lors des grandes manifestations, telles que les Expositions universelles et internationales. Ainsi, Pierre Sterlé, en tant que fabricant associé aux maisons Boucheron et Van Cleef & Arpels, dut certainement tirer parti de la renommée de ses collaborateurs, tant au sein de la profession qu'auprès de sa clientèle, à la fois parisienne et étrangère. Ses relations avec les grandes enseignes de la place Vendôme s'avèrent donc être un avantage non négligeable pour ce jeune chef d'entreprise et un parrainage de choix pour l'introduire vers une carrière personnelle.

LA CONSÉCRATION DE L'APRÈS-GUERRE

Progressivement, la production commercialisée par Sterlé inhiba son activité de fabricant. La dernière pièce réalisée pour Boucheron date de l'année 1944. Les années d'après-guerre furent à l'origine de la consécration de Pierre Sterlé. Son carnet de clientèle s'élargit considérablement et s'internationalise, tandis qu'il accroît sa visibilité dans la presse. À partir de 1945, ce nouvel état d'auto-suffisance permet enfin à la maison de prendre son indépendance et d'affirmer son identité. Néanmoins, la maison Sterlé assure toujours quelques commandes de la part de joailliers, à l'instar de la filiale new-yorkaise de la maison Cartier. Une unique pièce, une manchette datée de 1965 [FIG. 3], nous permet d'avancer une telle association.

Bien que cette typologie de bracelet ne soit pas répertoriée au sein de la production de Sterlé, l'attention toute particulière accordée au travail du métal correspond, en revanche, aux aspirations stylistiques du joaillier. Réalisée en or jaune, cette pièce présente des cannelures incisées à la surface du métal. En outre, elle est bordée à l'une de ses extrémités par une rangée de baguettes d'or, placées de biais afin de contraster avec la verticalité dominant la composition. Parmi les réalisations contemporaines du joaillier, la ligne de bijou nommée «Mirage¹⁹», se caractérise également par une surface animée de reliefs. Par ailleurs, on retrouve dans ces deux créations l'emploi contrasté de l'or jaune et de l'or gris. Enfin, sur cette base en or jaune viennent s'ajouter, au niveau de la partie centrale du bracelet, une série de motifs triangulaires en platine, pavés de brillants et aux contours ondulés, évoquant, ainsi, des flammes. On retrouve cette silhouette flammée au sein de nombreux bijoux réalisés par les ateliers Sterlé dans les années soixante, pour symboliser des plumes dans le cas de Broches Oiseau ou les pétales d'une fleur transposée en clip. Autant d'indices stylistiques laissant à penser que la maison Sterlé serait à l'origine de ce modèle, tant dans sa conception que dans sa fabrication.

De même, la transposition de l'art du portrait au domaine de la bijouterie, telle qu'expérimentée dans sa propre production, fut également déclinée par Sterlé pour la maison Chaumet. Il en va ainsi de la collection «Cartes à jouer», vers 1965. La série de personnages représentés respecte l'organisation et la dénomination des figures composant le jeu de cartes français. La famille de trèfle, notamment, est illustrée au sein d'un visuel commercial édité par la maison Chaumet²⁰. Ses trois représentants y figurent : Alexandre, Lancelot et Argine. Outre l'iconographie, ces pièces concentrent l'ensemble des innovations engagées par la maison Sterlé pour sa propre activité commerciale, à la fois dans le travail du métal et dans la valorisation des gemmes. Prenons la broche Argine [FIG. 4].

Sa chevelure, surmontée d'une couronne, est faite de fils d'or torsadés, proche de la technique de l'or cotte de mailles développée par Sterlé à partir de 1951²¹. Ses traits sont sculptés dans une aigue-marine, tandis qu'elle est revêtue d'une robe en malachite ornée d'une majestueuse fraise et bordée par un liseré d'or jaune travaillé à l'image de la pépite. Tout au long des années cinquante et soixante, Sterlé

¹⁸ Source: vente Christie's, Magnificent Jewels, Genève, 14 novembre 2017.

¹⁹ La dénomination «Mirage» est mentionnée dans un catalogue commercial édité par Pierre Sterlé en 1969 (Dossier documentaire, Sterlé Pierre, département Moderne et contemporain-XX^e bijou, MAD, Paris), mais cette ligne apparaît dès 1963 dans les archives de la maison (Anciennes Archives Pierre Sterlé-Collection privée).

²⁰ Publicité «Chaumet joaillier depuis 1780», datée de 1965 et conservée au sein de la collection iconographique de la bibliothèque Forney, Paris (Recueil. Bijoux. Publicités. Annonces de presse, Cote: ICO PUB BIJO-01).

²¹ Cette technique est pour la première fois décrite dans une pancarte produit pour un «Clip feuilles», en mars 1951 (Anciennes Archives Pierre Sterlé-Collection privée).

s'évertua, notamment au sein de ses Broches Oiseau, à associer des pierres fines avec des métaux précieux, tels que l'or et le platine, et des pierres de plus grande valeur, majoritairement le diamant. Par ces associations inattendues, Sterlé rompt avec la hiérarchisation des pierres et tend à revaloriser des gemmes jusqu'alors peu employées en joaillerie, telles que l'amazonite, la labradorite ou, dans le cas de la broche Argine, la malachite. En outre, les pierres fines ont pour avantage d'offrir un nuancier très diversifié, ainsi que différents degrés d'opacité ou, tout au contraire, de transparence, à l'instar de l'aigue-marine. Ces pierres, bien que de moindre valeur, mettent à la disposition du joaillier une infinité de combinaisons possibles, qu'il peut ensuite multiplier en jouant sur les diverses tailles de gemmes. La dentelle de la robe, enfin, est traduite par les fameux « cheveux d'ange²² » de Sterlé, inventés en 1956 et, ici, déclinés en platine, ponctués de diamants taillés en brillants. Cette pièce, sans nul doute, témoigne d'un remarquable apport du joaillier à l'expression de l'identité du cosignataire, à une époque où la maison Chaumet souhaite renouveler sa ligne directrice par des œuvres à « l'esprit contemporain²³ ».

SALVADOR DALÍ: RETRANSCRIRE LA MANIÈRE DE L'ARTISTE

Si Pierre Sterlé entretint et prolongea ses relations privilégiées avec les grands joailliers parisiens au cours des années cinquante et soixante, il s'ingénia également à en contracter de nouvelles, cette fois avec les acteurs de la scène artistique de son temps. Dans un contexte de contestation de la hiérarchie artistique lancée au XIX^e siècle, le bijou retrouve grâce aux yeux des artistes, leur offrant, au siècle suivant, un nouveau médium pour transposer leur pensée artistique²⁴. Néanmoins, ces artistes, non rompus aux rudiments de la mise en œuvre du métal, sont confrontés à leurs limites en tant que praticien. Or, l'art du métal présente plusieurs contraintes difficilement surmontables. Il requiert, d'une part, un savoir-faire nécessitant des années d'apprentissage, mais également, d'autre part, les moyens financiers pour se procurer les matériaux précieux ainsi que les moyens matériels, c'est-à-dire les outils et un espace spécifiquement voué à cette activité. C'est pourquoi ces artistes vont se tourner vers des professionnels qui, pour nombre d'entre eux, se consacreront exclusivement à la réalisation de bijoux imaginés par les artistes qu'ils côtoient. C'est le cas, à partir des années soixante, de François Hugo, qui travaille, notamment, pour Pablo Picasso et Max Ernst²⁵, ou encore de Gem Montebello, qui a su s'attacher l'intérêt des grands noms de la scène artistique internationale de son époque, tels que Man Ray, Hans Richter ou encore Sonia Delaunay²⁶.

Comptant Colette parmi ses premières clientes²⁷, Sterlé fut amené à rencontrer les nombreux intellectuels et artistes constituant la Cour sur laquelle règne l'écrivaine depuis ses appartements du Palais-Royal. Au nombre de ces courtisans, figure naturellement Jean Cocteau. Or, ce dernier est appelé à participer à un ambitieux projet d'œuvre collaborative, lancé en 1958 par l'éditeur Joseph Forêt²⁸. Réunissant divers artistes, écrivains et artisans sous la férule de Salvador Dalí, il vise à réinterpréter le texte biblique de l'Apocalypse selon saint Jean. Pour ce faire, Forêt fait appel à sept artistes et sept écrivains, dont Georges Mathieu, Bernard Buffet, Léonard Foujita, Leonor Fini, ou encore Jean Giono. De plus, au vu de la diversité des savoir-faire requis pour cette audacieuse entreprise, s'adjoindre les compétences de divers praticiens, comprenant des parcheminiers, des calligraphes, des relieurs ou encore des ébénistes, devint indispensable. Il en va également ainsi de la première de couverture [Fig. 5], dont Dalí s'était réservé la conception.

L'artiste souhaitait transcrire dans le bronze un « jaillissement apocalyptique³⁰ », foisonnant de références bibliques. Pour ce faire, il était nécessaire de solliciter les services d'un atelier de fondeur³¹ et d'un joaillier. Il est probable que ce soit par l'entremise de Jean Cocteau, participant également au projet, que les ateliers de Pierre Sterlé furent choisis. La couverture fut tout d'abord travaillée à la cire par Dalí. Puis, sous le contrôle de Carlos Alemany³², les lapidaires et sertisseurs de

^[22] [Anonyme], « Une nouvelle technique en joaillerie: les cheveux d'ange de Sterlé », *Femme: Beauté, Élégance*, octobre 1956, p. 75.

^[23] Chaumet, *Jacques et Pierre Chaumet sont heureux de vous présenter un florilège de leur dernière collection haute joaillerie*, Paris, s.n., 1973, n.p.

^[24] Revalorisée par le mouvement Arts and Craft à la fin du XIX^e siècle, la production de bijoux d'artistes s'épanouit dès le début du XX^e siècle tandis que se multiplient les groupements et écoles artistiques cultivant un intérêt soutenu pour les arts dits « mineurs », tels que les Wiener Werkstätte, à Vienne, et le Bauhaus de Weimar. Emmanuel Guigon, *Bijoux d'artiste, une collection*, cat. expo., Besançon, musée du Temps (11 juin-11 octobre 2009), Paris, Hazan, 2009.

^[25] Pierre Hugo, Claire Siaud, *Bijoux d'artistes. Hommage à François Hugo*, Aix-en-Provence, Les Cyprès Éditeur, 2001.

^[26] Marilena Mosco, Alessandro Poli, Rossana Bossaglia, *L'arte del gioiello e il gioiello d'artista dal '900 ad oggi*, cat. expo., Florence, Museo degli Argenti (10 mars-10 juin 2001), Firenze, Giunti, 2001.

^[27] En témoigne une pancarte produit pour « une pièce d'or », probablement fournie par l'écrivaine, « à monter en broche » (Anciennes Archives Pierre Sterlé-Collection privée). Outre cette commande, Colette évoque également la figure de ce « voisin » qui lui rendait régulièrement visite, accompagné de ses créations, au sein de l'une de ses dernières œuvres: *Le Fanal bleu*.

^[28] Christian Karoutzos, *L'Apocalypse de saint Jean*, Clermont-Ferrand, Éditions d'art KC, s.d., p. 14-15.

^[29] Source: *Ibid.*, p. 4.

^[30] *Ibid.*, p. 14-15.

^[31] C'est à la fonderie d'art Susse que revint la charge de transposer dans le bronze la volonté de l'artiste.

^[32] Carlos Alemany, orfèvre d'origine argentine, accompagna Salvador Dalí dans ses projets bijoutiers de manière presque exclusive.

Sterlé s'employèrent à l'enrichir de pierres fines et précieuses. Sont insérées, dans les coulures escarpées du bronze, diverses gemmes, douze au total, en référence aux pierres ornant les murailles de la Jérusalem céleste telle qu'elle est décrite dans les Évangiles³³. Ces pierres, dispersées de manière chaotique sur le panneau, présentent des tailles différentes. En outre, douze perles blanches sont groupées au centre de la composition, en conformité avec la vision de saint Jean³⁴. Enfin, outre le travail de joaillier, des incrustations de métal viennent renchérir la valeur de cette reliure. De fines aiguilles d'or jaune traversent les accidents du bronze ainsi que le Christ, formant tout à la fois des épines transperçant sa chair et des rayons l'auréolant.

Ainsi, il s'agit pour Pierre Sterlé et ses praticiens d'opérer la traduction des volontés de l'artiste dans les arts bijoutiers et joailliers, soit la transposition d'un médium à un autre. La contribution ponctuelle de Sterlé à la production de cette œuvre se résumerait donc uniquement à celle d'un fabricant, dans la mesure où elle se limite au seul travail d'exécution, sans qu'aucune intervention dans le processus d'invention ne lui soit accordée. Cette condition ne semble point avoir déplu au joaillier puisque la collaboration entre Pierre Sterlé et Salvador Dalí courut tout au long des années soixante pour s'achever en 1970³⁵. N'en résulta toutefois aucun bijou, seules des pièces d'orfèvrerie furent produites. Celles-ci faisaient cependant grand cas de techniques propre aux arts bijoutiers, à l'instar de l'émaillage, et sertissait ponctuellement des pierres fines. Outre celle de Salvador Dalí, Pierre Sterlé conserva l'amitié de l'ensemble des contributeurs à la réalisation du *Livre de l'Apocalypse*. Au sein de son livre d'or peuvent être identifiées les signatures de Léonard Foujita, Ludmila Tchérina ou encore Leonor Fini, mais aussi un témoignage d'amitié versifié de la part de Jean Cocteau³⁶.

Au terme de cette étude, nous sommes donc en mesure de distinguer deux types de collaborations : celles faisant appel à Sterlé en tant que fabricant, et par conséquent s'attachant bien plus ses services matériels et techniques que créatifs, et celles qui, au contraire, s'adressent à ce joaillier en particulier pour la singularité de son imaginaire artistique. En outre, les hypothèses formulées à l'issue de l'examen des collaborations réalisées avec Boucheron, Van Cleef & Arpels, Cartier ou encore Chaumet, nous permettent d'envisager le rôle tenu par Sterlé au sein de sa maison de joaillerie comme étant celui d'un directeur artistique. Outre ses fonctions de chef d'entreprise, Pierre Sterlé était manifestement à l'origine des idées de bijoux, qu'il transmettait par la suite à ses dessinateurs, chargés de les retranscrire sur le papier. Plus largement, les recherches menées sur le cas singulier de Pierre Sterlé nous permettent d'apporter un nouvel éclairage sur l'organisation et les pratiques régissant l'industrie bijoutière et joaillière au XX^e siècle.

^[33] « Les assises de la muraille de la cité étaient ornées de toutes sortes de pierreries. La première assise était de jaspe, la deuxième de saphir, la troisième de calcédoine, la quatrième d'émeraude, la cinquième de sardoine, la sixième de cornaline, la septième de chrysolithe, la huitième de béryl, la neuvième de topaze, la dixième de chrysoprase, la onzième d'hyacinthe, la douzième d'améthyste. » Apocalypse, XXI, 19-20.

^[34] « Les douze portes étaient douze perles ». Apocalypse, XXI, 21.

^[35] La dernière œuvre issue de cette collaboration entre l'artiste et le joaillier est une aiguière datée de 1970.

^[36] Une reproduction du livre d'or de Pierre Sterlé peut être trouvée dans un catalogue commercial publié par la maison en 1968. Dossier documentaire, Sterlé Pierre, département Moderne et contemporain-XX^e bijou, MAD, Paris.

CRÉATIONS
ET USAGES

Parures et bijoux dans les tombes royales et princières (XIII^e-XV^e siècle)

La question des bijoux en contexte funéraire se situe à la croisée des différentes disciplines que sont l’histoire de l’art, l’archéologie, l’anthropologie, ainsi que l’orfèvrerie et la gemmologie. Faute de preuves tangibles, et à la suite des vandalismes et destructions des sépultures, notamment lors des violences antimonarchiques de la Révolution, les bijoux du bas Moyen Âge en contexte funéraire ont été peu étudiés. Force est de constater que, durant la période médiévale, la mort est omniprésente (conséquence des guerres ou des maladies, mais aussi de l’inflation d’images sur ce sujet)¹. L’étude des testaments révèle une préparation minutieuse aux fins dernières, dans la perspective de la vie dans l’au-delà². Le salut de l’âme passait aussi par le choix précis de la forme et de l’emplacement de la sépulture, ainsi que des objets qui y étaient déposés pour accompagner le défunt³. Sous les Mérovingiens, au VI^e siècle, avant l’essor du christianisme, les défunts étaient accompagnés de nombreux bijoux richement orfévrés, en témoigne la sépulture de la reine Arégonde (v. 516-574/80). Aux IX^e et X^e siècles, sous les Carolingiens, en revanche, avec l’affermissment et le développement du christianisme, une grande piété s’est installée dans le contexte funéraire, dépouillant les sépultures de quasiment tout objet de parure. Enfin, à partir du XIII^e siècle et jusqu’au XV^e, sous les règnes des Capétiens et des Valois, nous constatons une certaine réintroduction des bijoux dans les tombes, sur le tombeau et autour, avec toute une mise en scène de la mort. Ce qui nous amène à la question suivante : quelles sont les raisons, autres que religieuses, pour lesquelles les élites emportaient des parures et des bijoux avec elles, lors de leur dernier voyage ?

LES ATTRIBUTS D’UN POUVOIR TERRESTRE RÉVOLU : LES REGALIA

Les objets qui accompagnèrent le plus souvent les défunts royaux et princiers dans leur sépulture furent les bagues, les fermaux et, moins fréquemment, les sceaux, les pendentifs, les ceintures... Mais celui qui fut le plus souvent retrouvé, notamment dans la sphère royale, est la couronne. En effet, d’après un compte rendu établi par Dom Poirier, un bénédictin de l’abbaye de Royaumont chargé de surveiller l’ouverture des tombeaux en 1793, la couronne faisait partie des objets le plus souvent placés dans les sépultures, suivie des sceptres et des mains de justice⁴. Bien évidemment, on ne peut écarter l’hypothèse que certains objets aient été volés avant la rédaction de l’inventaire. La couronne, le sceptre et la main de justice représentaient, avec l’orbe, les insignes du pouvoir, nommés aussi les *regalia*. Leur présence symbolisait le pouvoir royal, temporel, judiciaire et religieux du souverain. La couronne et le sceptre sont les éléments les plus présents au sein de ces sépultures.

La couronne est ancienne et remonterait à la Mésopotamie antique, où celle-ci ressemblait à un bandeau en tissu qui entourait la tête de celui qui était au sommet hiérarchique de la société⁵. Elle était davantage une distinction qu’un véritable bijou décoratif, et elle permettait de voir, à travers celui qui la portait, une supériorité physique et morale⁶. Petit à petit, ce bandeau (appelé aussi diadème (*diadēma*, en grec, signifiant «bandeau royal») devint un élément métallique à la période médiévale, que l’on appelait aussi le *cercle*, et ensuite un véritable bijou orfévré composé d’ornements verticaux, donnant la *couronne*⁷. Ces ornements, constitués de plaques métalliques, étaient taillés afin de former un motif, floral le plus souvent. Le motif floral donna, par ailleurs, la couronne la plus connue à cette période, la couronne à fleuron et/ou à fleurs de lis. Généralement richement ornée, sertie de pierres précieuses et de perles, la couronne était un véritable insigne de pouvoir que l’on retrouvait aussi sur les enluminures, les peintures de chevalet ou encore en sculpture. Dans deux tombes capétiennes mentionnées par Dom Poirier, celles de Louis VIII (†1226) et de Philippe IV (†1314), deux diadèmes avaient été retrouvés, tels que nous le montre cette aquarelle d’Alexandre Lenoir, conservée au département des Arts graphiques du musée du Louvre et représentant les restes de Louis VIII [FIG. 1]. Nous le voyons ici coiffé d’un «diadème, bande d’étoffe tissée en or [surmonté] d’une grande calotte d’étoffe satinée»⁸.

1 Sophie Balace et Alexandra De Poorter (dir.), *Entre paradis et enfer. Mourir au Moyen Âge*, 600-1600, Bruxelles, Fonds Mercator, musées royaux d’Art et d’Histoire, 2010.

2 Jacques Chiffolleau, *La Comptabilité de l’au-delà. Les Hommes, la Mort et la Religion dans la région d’Avignon à la fin du Moyen Âge* (vers 1320-vers 1480), Paris, Albin Michel, 2011, p. 19.

3 Alain Erlande-Brandenburg, *Le Roi est mort. Étude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu’à la fin du XIII^e siècle*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1975.

4 Georges d’Heylli, *Les Tombes royales de Saint-Denis. Histoire et nomenclature des tombeaux, extraction des cercueils royaux en 1793. Ce qu’ils contenaient. Les Prussiens dans la basilique en 1871*, Paris, Librairie générale, 1872, p. 87.

5 Paul-Ernest Desautels, *L’Univers des pierres précieuses*, Paris, Arthaud, 1973, Chap. IX, p. 200.

6 Silvia Malaguzzi, *Bijoux, pierres et objets précieux. Représentation et symbole*, Paris, Hazan, 2007, p. 183.

7 Marguerite de Cerval (dir.), *Dictionnaire international du bijou*, Paris, Édition du Regard, 1998, p. 154; Silvia Malaguzzi, *op. cit.*, 2007, p. 219.

8 Hervé Pinoteau, *La Symbolique royale française V^e-XVIII^e siècle*, La Roche Rigault, Presses Sainte-Radegonde, 2004, p. 235.

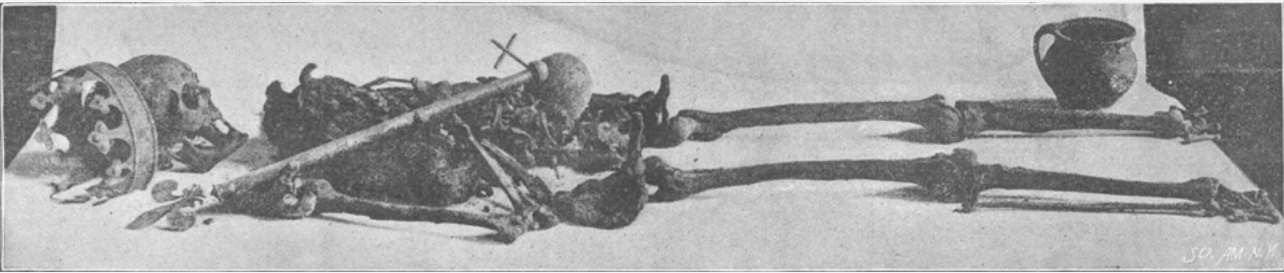
La présence du diadème est ici étonnante puisque nous savons que la couronne était déjà utilisée par les rois. En effet, des recherches effectuées dans les inventaires royaux nous apprennent que celle-ci était déjà de mise sous le règne de Philippe Auguste (1180-1223), père de Louis VIII, avec sa fameuse couronne dite «de Charlemagne» [FIG. 2]⁹.

Le fait de trouver un diadème en contexte funéraire est ici assez intéressant. Serait-ce une réminiscence du passé ? Celui-ci aurait donc perduré dans les sépultures alors qu'en dehors, dans les cérémonies et autres événements où le roi était présent, le diadème avait depuis longtemps laissé place à la couronne ? Ce n'est qu'à partir de la sépulture de Louis X le Hutin (†1316) que nous trouvons la première mention de couronne. La suite des couronnes mentionnées n'est pas ou guère détaillée. Les seules précisions que nous en avons concernent, pour certaines, leurs matériaux : en cuivre, cuivre doré, ou encore en argent doré. Cela est certes peu, mais nous pouvons voir qu'il y a une prédominance du doré, ce qui est déjà un début. La couleur de l'or, lumineuse, représente le soleil et la lumière, ainsi que la gloire et le prestige. L'or est aussi le symbole de la richesse, de la divinité et de l'immortalité, puisqu'il est inaltérable¹⁰. Dans la sépulture, il représente donc l'immortalité de l'entité royale. Cependant, aucun des objets (hormis un anneau d'or) n'est purement en or, ce qui soulève la question de la valeur matérielle de ces objets entreposés dans les sépultures. En effet, pour quelles raisons ces objets sont-ils moins précieux que ceux qui furent réalisés du vivant du roi ? Nous savons qu'au bas Moyen Âge, l'art de l'orfèvrerie était très développé et raffiné, et la couronne dite de Charlemagne, que nous avons vue, en est un bon exemple. De plus, d'autres couronnes richement ouvragées et serties de pierres précieuses furent aussi retrouvées dans les inventaires des bijoux de certains rois, telles que celles qui sont mentionnées dans *L'Inventaire du mobilier de Charles V*¹¹. Il ne s'agit donc pas d'une incapacité à réaliser de précieux objets de parures. Ces objets, non destinés à être vus, étaient considérés comme symboliques auprès du défunt : leur valeur feinte était seulement le signe de la grandeur de la dépouille royale... Ils représentent le pouvoir du roi trépassé, tandis que les objets les plus précieux reviennent au successeur et nouveau roi lors du Sacre. Les *regalia*, et plus précisément la couronne, sont donc ici le symbole d'un pouvoir immortel et représentent, au-delà de l'individu lui-même, son rang social et le pouvoir souverain.

Les regalia chez le roi René, duc d'Anjou

Les maisons princières ont toujours essayé d'égaliser, voire de surpasser le faste royal, et cela augmenta au cours des XIII^e et XIV^e siècles, notamment lors de certains événements tels que les réceptions ou les funérailles. Qu'en est-il cependant de l'inhumation ? Il semblerait que cela dépende du prince lui-même. Prenons un exemple assez unique, celui du duc René d'Anjou. Des objets ont en effet été retrouvés dans sa sépulture en 1896 et mentionnés dans un procès-verbal rédigé par le chanoine Urseau le jour de l'ouverture de la sépulture, le 5 juin 1896¹². Y furent trouvés une couronne alternant grands et petits fleurons posée à droite de son crâne ; un sceptre en cuivre doré dont le fleuron est composé d'une fleur de lis à quatre branches taillées ; et, enfin, une sphère surmontée d'une croix (c'est-à-dire un orbe), qui était placée sur le côté gauche de la poitrine. Ces objets demeurent, de nos jours, au sein du cercueil, dans la sépulture d'origine, dans la cathédrale d'Angers [FIG. 3]. Ils sont dépouillés de toute ornementation. Il s'agit là aussi des insignes du pouvoir conçus spécialement pour «figurer dans la pompe funèbre et pour suivre le duc dans la tombe»¹³. Mais, nous l'avons vu, ces attributs étaient cependant uniquement réservés aux rois. Il se trouve que le duc d'Anjou, bien qu'ayant une principauté, avait aussi un statut royal, puisqu'il était roi de Sicile, de Naples et de Jérusalem. D'où sa prétention à se faire inhumer avec les attributs du pouvoir réservés aux rois, d'autant plus qu'il avait reçu l'onction comme les autres monarques européens. De plus, il est à noter que le sceptre est surmonté d'une fleur de lis, le symbole exclusif des rois et princes de France. La démonstration du pouvoir du duc dans son cercueil s'accompagne, d'une certaine façon, d'une présentation de son identité propre.

- 9 Regalia: *Les Instruments du sacre des rois de France. Les Honneurs de Charlemagne*, [exposition, Paris, musée national du Louvre, 14 octobre 1987-11 janvier 1988], Danielle Gaborit-Chopin, Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux, 1987, p. 11.; *Couronnes du monde*, exposition à l'abbaye de Daoulas, 16 juin au 1^{er} octobre 1989, Daoulas, Centre culturel abbaye de Daoulas: arts et culture en Finistère, 1989, n°111.
- 10 Silvia Malaguzzi, *op. cit.*, 2007, p. 300.
- 11 Jules Labarte, *Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France*, Paris, Imprimerie nationale, 1879, p. 12-14.
- 12 Charles Urseau (Chanoine), *Ouverture du tombeau du roi René à la Cathédrale d'Angers*, Angers, Grasnier, 1895, p. 3, 5 et 8; Louis de Farcy, *Les Sépultures princières de la cathédrale d'Angers*, Angers, Germain et G. Grassin, 1906, p. 60, 63 et 64; Camille Enlart, *Manuel d'archéologie française*, t. III, *Le Costume*, Paris, A. Picard, 1916, p. 393, 399 et 401.
- 13 Camille Enlart, *op. cit.*, 1916, p. 370.
- 14 Raymond Johnes, «The Seal Matrix of Isabel of Hainaut, Queen of France», in *The Antiquaries Journal*, vol. XL, London, janvier-avril 1960.



[FIG. 1] Les Restes de Louis VIII, exhumés de son tombeau en 1793, Alexandre Lenoir, aquarelle, musée du Louvre, Paris, département des Arts graphiques, Album Lenoir Alexandre - 4 -, détail du folio 14 r., RF 5282.14. © RMN / Michèle Bellot

[FIG. 2] Couronne du Sacre, dite «de Charlemagne». Reconstitution aquarellée de la couronne de Charlemagne, issue de l'ouvrage de Bernard Morel, *Les Joyaux de la Couronne de France. Les Objets du sacre des rois et des reines*, Paris, Albin Michel, 1988

[FIG. 3] Le squelette du roi René et ses attributs du pouvoir réalisés vers 1480, lors de l'exhumation de 1894-1895. Photographie extraite des *Cahiers de Fanjeaux*, 1998, p. 470



[FIG. 4] Sceau en argent de la reine Isabelle de Hainaut (*1190), extrait de sa sépulture en 1858, dans le chœur de la cathédrale Notre-Dame de Paris. Dimension : 9,6 cm. British Museum, Londres. © British Museum



[FIG. 5 et 6] La Bague au portrait de Jean sans Peur, duc de Bourgogne (1404-1419), Paris, vers 1410. Or, agate (?), jais, émeraude, rubis, émail translucide sur or. D. : 2,3 cm. ©RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi

LES BIJOUX EN TANT QU'OBJETS SOULIGNANT L'IDENTITÉ D'UNE PERSONNE

Le sceau en argent de la reine Isabelle de Hainaut

Isabelle de Hainaut, l'épouse de Philippe Auguste (1180-1223), fut inhumée en 1190 dans le chœur de la cathédrale Notre-Dame de Paris¹⁴. Son cercueil fut trouvé et ouvert en 1858 sur ordre de Viollet-le-Duc. Près de son corps furent retrouvés différents éléments, dont un sceau conservé de nos jours au British Museum [FIG. 4]. De grandes dimensions, il représente la reine parée d'une couronne, d'un sceptre à fleuron, d'une fleur de lis et d'un fermail. Ce sceau prenait la forme d'un pendentif que la dépouille de la reine devait porter autour du cou à l'aide d'une chaîne qui ne fut pas retrouvée ou peut-être d'un ruban qui, de par sa nature périssable, a disparu. Pourquoi emporter un tel objet dans son cercueil ? Nous savons que les sceaux étaient utilisés comme signet. Les lettres inscrites autour de celui-ci sont «en négatif», ce qui nous confirme sa fonction, celle de signer. La reine signait avec ce sceau en le pressant sur des cachets de cire (sur des correspondances ou des documents officiels). La présence de ce sceau met en valeur aussi bien l'individu que le titre royal avec les insignes du pouvoir qu'elle porte.

La bague de Jean sans Peur

Un autre objet qui a vraiment une valeur d'identité est la Bague au portrait de Jean sans Peur, conservée au musée du Louvre [FIG. 5]¹⁵. Le doute plane encore de nos jours quant à sa possible place dans son cercueil. Mais s'il est convenu que cet anneau était bien dans la sépulture du duc, que devons-nous en penser ? Pour certains, une bague, pour d'autres un anneau, ce bijou est composé d'une verge, ou corps, en or, sur laquelle sont incrustés en sa partie supérieure des gemmes représentant le portrait de profil de Jean sans Peur, deuxième duc de Bourgogne de la maison de Valois. Ce portrait est reconnaissable, puisque de nombreux tableaux ou enluminures le représentent ainsi, comme le confirme l'enluminure extraite du manuscrit *Le Livre des merveilles* (Ms. fr. 2810, fol. 226), réalisé entre 1410 et 1412. Confectionné en agate ou en calcédoine blanche, avec du jais, un rubis et une émeraude, il s'agit ici d'un travail minutieux associant la technique de la ciselure au travail de la taille des pierres. Le choix des pierres, au Moyen Âge, n'était pas anodin. En effet, celles-ci, au-delà de leur simple couleur, éclat ou autre propriété physique, étaient un indicateur du rang social du propriétaire, pouvaient représenter une vertu, avoir une valeur talismanique ou médicinale. Cette science des pierres, et les symboles qui leur étaient associés, était connue au Moyen Âge et mise par écrit dans des «lapidaires» qui étaient diffusés dans toute l'Europe, tels que le célèbre lapidaire de Marbode, un évêque de Rennes¹⁶. Grâce à ces lapidaires, nous apprenons que le rubis ici présent peut évoquer l'amour et la beauté, mais plus probablement la force et le respect. D'un point de vue religieux, il symboliserait la charité et représenterait (selon *L'Éthique* d'Aristote) l'une des quatre vertus cardinales : la Prudence. L'émeraude, quant à elle, était un symbole de foi, mais aussi la représentation de l'une des vertus cardinales (toujours selon *L'Éthique* d'Aristote) : la Justice. Le bijou comporte des inscriptions sur la partie intérieure du jonc où est gravé un rabot (emblème que s'était choisi Jean sans Peur, en réponse au bâton noueux, emblème de son ennemi, le duc Louis d'Orléans). Une inscription latine, quelque peu effacée, signifie : *Vere [...] iste (Vere [filius Dei erat] iste)*, «Vraiment, il était le fils de Dieu», d'après l'Évangile selon saint Matthieu, 27.54, et celui selon saint Marc, 15.39. Ce type de bague est le seul que nous ayons retrouvé, à ce jour. Il pourrait provenir d'un contexte funéraire. Cependant, il n'était pas un cas unique ; en effet, ce type de bijoux était connu et développé au cours du XV^e siècle. Jean sans Peur aurait reçu cette bague en cadeau de la part de l'un de ses gendres. Dans le contexte de l'inhumation (mais ce n'est qu'une hypothèse), cette bague n'était pas forcément voulue par Jean sans Peur, étant donné que celui-ci n'avait pas, contrairement aux autres, organisé ses funérailles, ayant été assassiné avant qu'il ait pu le faire. Certainement présente par hasard, cette bague sert néanmoins, ici, à valoriser l'individu qu'est Jean sans Peur, un duc

15 Éric de Mévius et Rémy de La Soudière, *Miroirs d'un prince: une iconographie historique de Jean sans Peur, duc de Bourgogne*, Couture-Saint-Germain [Lasne, Belgique], E. de Mévius, 2005, p. 139-140.

16 Marbode, *Poème des pierres précieuses: XI^e siècle*, trad. du latin, présenté et annoté par Pierre Monat, suivi d'une *Lecture symboliste des lapidaires médiévaux*, Claude Louis-Combet, Grenoble, éd. J. Million, 1996.

fortuné et puissant qui possédait l’un des territoires les plus riches et prospères, ainsi qu’une plaque tournante artistique, la Bourgogne. Elle représente non seulement le visage de profil, mais aussi la personnalité du défunt par les symboles associés aux gemmes, mais est aussi une preuve de fidélité de la part de celui qui lui en a fait cadeau, montrant la supériorité du duc.

LES BIJOUX ET PARURES DE L’INTIME ET LES «PARURES INVISIBLES» Les anneaux

Dans quelques sépultures royales, des anneaux furent trouvés et mentionnés au XVIII^e siècle par le bénédictin Dom Poirier. C’est le cas de deux anneaux découverts dans les sépultures de Philippe IV le Bel (†1314) et de Charles IV (†1328), l’un «d’or» et l’autre «d’argent». Contrairement à la bague, avec laquelle il est souvent associé, l’anneau n’est le support d’aucun ornement (telle qu’une gemme). Il peut, en revanche, être gravé et porter des inscriptions. Pouvant être des objets de mémoire, de pouvoir, de dévotion, d’identité ou de protection, les anneaux retrouvés dans ces sépultures royales seraient peut-être des anneaux à caractère plus intime, des anneaux de mariage (qui existent depuis la fin de l’Antiquité romaine et représentent, par leur forme circulaire, l’éternité de l’amour qui ne possède ni début ni fin)¹⁷. Bien évidemment, cela reste une hypothèse, puisque que nous n’avons aucun détail, hormis la matière, de ces anneaux, ni sur quel doigt ils furent retrouvés. Cependant, Maximin Deloche, dans son ouvrage retraçant l’histoire des bagues sur le territoire français, nous apprend que l’anneau de mariage de saint Louis était une bague entrelacée d’une guirlande de lis et de marguerites, faisant allusion aux noms du couple royal. La bague portait, au chaton, un crucifix gravé sur un saphir, accompagné de la devise: «De hors cest annel pourrions avoir amour?»¹⁸. Ce n’était donc pas un simple anneau, comme ceux qui sont mentionnés dans les sépultures, mais une bague riche et précieuse. Saint Louis mourut et fut inhumé à Tunis en 1270, et rapatrié à Paris un an plus tard, soit en 1271. Son corps fut découpé et bouilli jusqu’à la séparation de la chair et des os, suivant la coutume du *mos teutonicus*, un procédé utilisé à l’époque médiévale pour les personnes décédées loin de leur lieu de sépulture choisi. Il n’y a donc que ses os desséchés qui revinrent en France, à la nécropole de Saint-Denis. S’il était mort en France et inhumé à Saint-Denis, cette bague l’aurait-elle accompagné dans le cercueil ? Ou l’aurait-on changée pour un anneau plus modeste ?

D’autres bagues et anneaux furent aussi signalés auprès des dépouilles de Jeanne de Bourgogne et de Jeanne de Bourbon. La première épouse de Philippe VI de Valois (1328-1350), Jeanne de Bourgogne (†1348), fut retrouvée avec un anneau d’argent au doigt¹⁹. Et Jeanne de Bourbon (†1377), épouse de Charles V (1364-1380), portait un anneau d’or. Là encore, peut-être est-ce un anneau de mariage que les défunes ont souhaité emporter avec elles. Une autre bague fut trouvée et signalée dans la sépulture d’Isabelle de Hainaut, épouse de Philippe Auguste (1180-1223), décédée en 1190 et inhumée dans le chœur de la cathédrale Notre-Dame de Paris. En plus du sceau, une bague en or avec un quartz rose fut retrouvée²⁰. Le quartz n’est pas une pierre précieuse comme le saphir, l’émeraude, le diamant ou le rubis. Mais, comme nous l’avons vu précédemment, les pierres, au Moyen Âge, pouvaient représenter une vertu, être porteuses de symbole ou posséder un pouvoir prophylactique ou curatif²¹. En effet, certaines femmes utilisaient, pour les accouchements, du jasper vert, de la topaze, ou encore du corail pour éviter les hémorragies. Mais concernant cette bague en particulier, nous ne possédons malheureusement pas assez d’informations pour pouvoir émettre une hypothèse, qui risquerait d’être erronée. Cependant, nous pouvons suggérer que cette bague ornée d’un quartz revêtait un aspect intime qui devait soit être affectif, soit avoir une vertu médico-magique.

Les «parures invisibles»

Enfin, nous pouvons aborder la notion de la «parure invisible». Le bijou est, selon Danièle Alexandre-Bidon, le support d’une communication muette.

¹⁷ Sandra Hindman et Scott Miller, *Take this ring: Medieval and Renaissance rings from the Griffin Collection*, Chicago, Brepols Publishers, 2015; Daniel Prigent et Jean-Yves Hunot (dir.), *La Mort: voyage au pays des vivants. Pratiques funéraires en Anjou*, Angers, Association culturelle du département de Maine-et-Loire, 1996, p. 55.

¹⁸ Maximin Deloche, *La Bague en France à travers l’histoire*, Paris, Firmin-Didot, 1929, p. 13-14.

¹⁹ Georges d’Heylli, *op. cit.*, 1872, p. 122.

²⁰ Alain Erlande-Brandenburg, *op. cit.*, 1975, p. 42.

²¹ Marguerite de Cerval (dir.), *op. cit.*, 1998, p. 452; Danièle Alexandre-Bidon, *Luxe ou nécessité ? À la fin du Moyen Âge, les bijoux féminins*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1992, p. 196.

Cette notion laisse envisager que la piété des défunts et leur inhumation humble seraient peut-être, finalement, une forme d’ostentation. En effet, nous savons que, notamment dans la sphère princière, ceux-ci voulaient se démarquer et montrer leur individualité (à travers des emblèmes, des devises, des parures ou encore des insignes). L’humilité et le désir d’une inhumation sobre entrent dans l’optique de se distinguer. Ce thème de la parure invisible, semble présent chez certains princes tels que Louis d’Orléans, qui souhaite des funérailles, un tombeau et une inhumation pieuse, qu’il précise bien dans son testament²². Mais, même si cela semble empreint d’une grande piété, c’est sans compter sur son lieu d’inhumation qui est un couvent reconnu et riche, le couvent des Célestins, et au sein de la capitale (le prince met donc en avant son sang royal, puisque les rois résident dans la capitale). De plus, son tombeau, qui devait être, selon son testament, sobre et dépouillé de tout ornement, devait tout de même être réalisé dans des matériaux onéreux (tels que le marbre). Ces recherches ont été, dès le début, entravées par le manque indéniable de preuves tangibles. Les destructions, vandalismes, profanations ou encore les mauvaises conditions de conservation au sein du cercueil qui ont accéléré la détérioration d’objets et de parures réalisés en matière périssable en sont la cause. Si la synthèse de données n’a pas permis de montrer une évolution du bijou chez les hommes et les femmes dans les sépultures, elle a néanmoins mis en évidence plusieurs grands axes tels que le pouvoir que les propriétaires détenaient de leur vivant et qu’ils représenteront à jamais ; ou encore la valorisation de l’individu ; ou, enfin, l’aspect intime qu’il pouvait revêtir. Ce fut une période de transition entre le goût de l’humilité dans la sépulture sous le poids de la religion (sous les Carolingiens et la majorité des Capétiens) et le faste qui s’installe progressivement, notamment à partir des Valois.

²² Murielle Gaude-Ferragu, *D’or et de cendres. La Mort et les funérailles des princes dans le royaume de France au bas Moyen Âge*, Villeneuve-d’Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2005.

Le bijou de scène ancien,
un objet d’art méconnu

QU’EST-CE QU’UN BIJOU DE SCÈNE ?

Bien que faisant légitimement partie de la grande histoire de la bijouterie, les bijoux créés pour la scène possèdent des caractéristiques différentes de celles des parures précieuses¹. Souvent dénigrés pour leur caractère d’imitation de la joaillerie, ou bien considérés comme de futiles oripeaux en «toc» peu dignes d’intérêt, les bijoux de théâtre sont les grands oubliés de l’histoire du costume de spectacle. Évoqués sans qu’on s’y attarde, ils possèdent pourtant un passé riche et passionnant. Les bijoux conçus pour les spectacles du XIX^e siècle se distinguent par le raffinement extrême accordé aux finitions et à l’agencement des composantes entre elles. Ce sont de véritables pièces d’orfèvrerie, chacune unique par sa facture et sa technique, visant à donner l’illusion du précieux au spectateur et à mettre en valeur les acteurs, chanteurs et danseurs qui les portent sur scène. Ce jeu entre luxe et pacotille, l’intimité physique avec l’artiste et la proximité avec l’ensemble du spectacle : tout cela fait du bijou de scène un objet d’art à la fois étonnant et fascinant, vecteur d’émerveillement ou d’amusement, visible de tous les spectateurs du parterre au paradis.

Tout bijou de scène est créé pour un spectacle et un rôle donnés selon les instructions du chef costumier. Il s’inscrit dans un système global où les costumes, les décors et la lumière, le poème et la musique, le nombre d’interprètes jouent chacun un rôle essentiel. Un équilibre général harmonieux qui constitue l’écrin du bijou de scène. Au théâtre comme à l’opéra, les costumes, accessoires et décors sont particulièrement soignés: ils sont un gage de qualité indispensable et prisé du public, l’une des raisons principales de son attirance pour la scène. Ainsi, les bijoux se doivent d’être étincelants, visibles depuis les rangs les plus éloignés de la scène et facilement reconnaissables. Cette charge incombe au dessinateur de costumes qui, en respectant le livret, indique l’origine et la fonction de la parure dans l’intrigue. Ce travail doit permettre au spectateur de distinguer d’un coup d’œil un bijou de style oriental d’un bijou médiéval, de différencier un roi d’un ecclésiastique, par exemple².

LE BIJOU DE SCÈNE : UN BIJOU PRÉCIEUX ?

En joaillerie, la valeur d’un bijou se définit traditionnellement par son poids, sa teneur en métal précieux et la qualité des matériaux qui le composent. Ainsi, le carat sert d’étalon pour peser les diamants, les pierres précieuses et les perles, il permet aussi d’évaluer la valeur d’un alliage d’or. L’uniformité et la couleur d’une pierre gemme sont également des facteurs importants dans l’appréciation de la qualité d’un bijou. Dans le cas du bijou de scène, ces critères ont une importance bien différente. Il faut avant tout le considérer comme le matériel de travail des costumiers. Créé pour un spectacle donné, il est destiné à être réemployé plusieurs fois, porté par différents artistes pour diverses pièces jusqu’à son usure partielle ou totale, puis cassé et recyclé. Il peut être volontairement désossé et ses composants seront réutilisés afin de créer un nouveau bijou, ou bien modifié selon les besoins de la nouvelle production : dessertissage, ajout de breloques, trempage dans des bains métalliques pour modifier la teinte.

D’autre part, le bijou de scène est créé à partir de matériaux bien moins nobles que ceux employés par les bijoutiers et joailliers traditionnels. Sa valeur est donc, de ce fait, forcément inférieure à un bijou précieux. Pourtant, il s’agit bien d’imiter l’aspect des pierres ou camées antiques, leur taille et sertissage, mais à moindre frais et dans un but souvent autre que la pure ornementation. Pour estimer la valeur d’un bijou de scène, il faut donc évaluer d’autres critères : l’ancienneté du bijou, la qualité du traitement, la technique, le rendu d’un style, son auteur – bijoutier et costumier –, l’artiste qui l’a porté, s’il s’agit d’une pièce unique réalisée pour un interprète soliste ou d’une parure en plusieurs exemplaires destinée à un rôle moins central. En ce sens, le bijou est indissociable de l’acteur qui le porte, adapté tantôt à un danseur, tantôt à un chanteur, ce qui engendre des différences de poids, de taille, de bruit. Ces paramètres définissent l’intérêt patrimonial de l’objet et son éventuelle valeur marchande. Plus l’attribution est prestigieuse, plus il a de chance d’être vendu et son prix élevé. Ainsi, on peut trouver des

1 Pour preuve de leur importance, on peut citer les articles suivants: «Bijoux de scène» p. 485, «Bijoux de la Comédie Française» p. 144, «Bijoux de l’Opéra national de Paris» in Marguerite de Cerval (dir.), *Dictionnaire international du bijou*, Paris, Les Éditions du Regard, 1998.

2 La thèse de doctorat que je prépare actuellement porte précisément sur les parures de style orientaliste. Intitulée *Le Bijou de scène orientaliste au tournant des XIX^e et XX^e siècles (1870-1914)*, et réalisée sous la direction de Christine Peltre (spécialiste de l’Orientalisme, Université de Strasbourg), elle sera soutenue courant 2021.

bijoux de scène dans des ventes aux enchères ou chez des galeristes. Les parures de Sarah Bernhardt, en particulier, connaissent un engouement remarquable. Ces dernières années, on peut relever plusieurs dispersions de souvenirs de l’actrice : en 2001, au théâtre de la Renaissance, en 2010, chez Piasa, et l’année suivante, par les commissaires-priseurs Delorme et Collin du Bocage³. Le résultat de vente le plus élevé enregistré pour une parure de scène correspond à celui de la tiare – possiblement créée par Lalique – pour le rôle de Méliissime dans *La Princesse lointaine*, d’Edmond Rostand (1895)⁴, adjugé par Piasa à 18 651 euros. Plus récemment, une galerie parisienne proposait à la vente un ensemble de couvre-chefs de théâtre : parmi eux figuraient une paire de coiffes égyptisantes et une autre à plumes, marqués d’un tampon, *Salammbô*. Cette dernière ressemblent étonnamment aux casques de l’*Africaine* conservés à la Bibliothèque-musée de l’Opéra [FIG. 1]⁵. Bien qu’ils soient encore perçus comme des curiosités, les nombreux bijoux de scène vendus récemment confirment donc l’intérêt vivace du public pour ces objets d’art étonnants.

LES COULISSES DE LA CRÉATION

La fabrication d’un bijou de scène au XIX^e siècle implique plusieurs intervenants, chacun spécialisé dans une étape précise de sa conception.

Tout d’abord, le dessinateur de costumes est à l’origine du projet de bijou. Dans le cas des grandes salles de spectacles parisiennes comme la Comédie-Française ou l’Opéra de Paris, il s’agit bien souvent du chef costumier responsable des ateliers de couture⁶. Il est responsable des maquettes de costumes et de leurs décorations pour chaque nouvelle production. Sous le Second Empire, l’historicisme et l’éclectisme sont très développés. Cette vogue qui s’étend jusqu’au tournant du siècle incite les costumiers à l’érudition par l’étude du passé, et à la recreation de nouvelles formes inspirées de celui-ci. On attend une exactitude dans le rendu des costumes traditionnels et historiques présentés sur scène. Une bibliothèque est ainsi mise à la disposition du dessinateur de costumes afin qu’il puisse y faire ses recherches, consulter des archives, coupures de presses et autres documents iconographiques pour nourrir ses croquis. À l’Opéra de Paris, les archives attestent d’une salle de documentation consacrée à cet usage, dont le fonds est venu alimenter l’actuelle Bibliothèque-musée. Dans le cas de la Comédie-Française, les dessinateurs de costumes disposaient d’une vaste documentation, probablement constituée au fur et à mesure, en usage au XIX^e siècle et au début du XX^e, intitulée «Iconographie costumes, planches d’autorité». Ces compilations d’images rassemblent essentiellement des gravures, calques et dessins classés par pays et suivant l’ordre alphabétique. Dans cette visée de compréhension complète de leur objet d’étude, certains dessinateurs de costumes vont même jusqu’à voyager afin de s’imprégner pleinement de l’ambiance d’un pays, de sa lumière et de ses coutumes, et ainsi les rendre au mieux dans leurs productions. Citons quelques grands noms qui ont marqué la maison de l’Opéra de Paris de la seconde moitié du XIX^e siècle jusqu’au début du XX^e : Paul Lormier (1813-1895), Alfred Albert (1814-1879), Eugène Lacoste (1818-1907), Charles Bianchini (1860-1905), Charles Bétout (1869-1945) ou encore Joseph Pinchon (1871-1953)⁷. Mentionnons également le prolifique Théophile Thomas (1846-1916), qui a exercé son art dans de multiples institutions théâtrales de la capitale : Opéra-Comique, théâtres de l’Odéon, de la Renaissance et de la Porte-Saint-Martin⁸.

Afin de concrétiser le projet d’un costume de scène et de ses accessoires, le dessinateur réalise donc une maquette de costume, au crayon ou à l’encre, colorisée à l’aquarelle ou à la gouache, plus ou moins annotée et riche en informations : matériaux et couleurs, spécificités de chaque pièce. On comprend à travers ce document le rapport qu’entretient le bijou avec le costume pour lequel il est conçu, le fait qu’ils sont indissociables et fonctionnent ensemble : il est donc essentiel de les étudier d’une manière conjointe. L’intérêt porté aux parures et ornements de scène se manifeste dans certains cas par des maquettes exclusivement consacrées au bijou [FIG. 2]. Il peut s’agir de l’agrandissement d’un détail de la parure, simple schéma ou aquarelle digne des gouachés de bijoutier, plus ou moins détaillé

- 3 Se référer aux catalogues de ces ventes pour plus de précisions.
- 4 *La Princesse lointaine*, drame en vers de quatre actes d’Edmond Rostand, création au Théâtre de la Renaissance le 5 avril 1895. Pour plus de détails, voir : M. Auclair et B. Cailmail, *Artisans de la scène*, CNCs, 2017, p. 27-29. Ajoutons que cette coiffe a fait partie de la collection de Sacha Guitry, qui l’a acquise lors d’une vente en 1977.
- 5 Casque en métal doré estampé, surmonté d’un panache de plumes d’autruches violettes et de crin de cheval noir monté en brosse, doublure intérieure or, dix exemplaires cotés BIJOUX-1(A-J) et conservés à la BMO. Les exemplaires mis en vente sont dépourvus de plumes (calamus encore visibles par endroits, mais plumes arrachées), seul le crin est demeuré en place : ce constat a été effectué en mai 2019. *L’Africaine*, opéra d’Eugène Scribe, musique de G. Meyerbeer (posthume), créé à l’opéra Le Peletier le 28 avril 1865.
- 6 Cf. M. Kahane, *Opéra côté costume*, Parsi, ONP/Éditions Plumes, 1995, p. 46.
- 7 Se référer pour l’Opéra de Paris à N. Wild, *Décors et costumes du XIX^e siècle*. Tome I. Opéra de Paris, Paris, BNF, 1987.
- 8 Id., *Dictionnaire des théâtres parisiens*, 1807-1914, Lyon, Symétrie, 2012.
- 9 Grâce à un arrêté du XIX^e siècle, toutes les maquettes réalisées pour les productions de l’Opéra de Paris sont conservées à la Bibliothèque-musée de l’Opéra (BMO). Cette vaste collection de maquettes de costumes et de décors est accessible en partie en ligne sur <gallica.fr>



[FIG. 1] Casque en métal doré estampé, surmonté d’un panache de plumes d’autruches violettes et de crin de cheval noir monté en brosse, doublure intérieure or, d’après une maquette de Paul Lormier, bijoutier inconnu, dix exemplaires cotés BIJOUX-1(A-J), l’*Africaine*, 1865 (BnF, départ. de la Musique / Bibliothèque-musée de l’Opéra)

[FIG. 2] Auguste Garneray, maquettes pour les parures de Mademoiselle Caroline et de Monsieur Nourrit, *Aladin ou la Lampe merveilleuse*, 1822 (BnF, départ. de la Musique / Bibliothèque-musée de l’Opéra)

[FIG. 3] Eugène Lacoste, maquette de costume pour le petit flûtiste du Paradis d’Indra, *Le Roi de Lahore*, octobre 1876 (BnF, départ. de la Musique / Bibliothèque-musée de l’Opéra)

et annoté⁹. Dans certains cas, les bijoux peuvent être de pures copies de parures existantes, effectuées à partir de hiéroglyphes ou de bas-reliefs mésopotamiens, par exemple. D’autres sont de parfaites créations inspirées de sources historiques diverses, bijoux éclectiques qui démontrent la créativité et l’imagination de leur concepteurs¹⁰ [FIG. 3].

La maquette achevée est ensuite transmise à un bijoutier de théâtre indépendant chargé de réaliser le bijou de scène selon les indications du costumier. Ces bijoutiers-orfèvres sont une dizaine à Paris au XIX^e siècle, implantés aux abords des théâtres, du côté de l’Opéra, de la rue de la Paix, du faubourg du Temple et de la porte Saint-Martin. Ils réalisent des parures pour les institutions théâtrales et les artistes en quête de l’accessoire idéal pour leur œuvre. Ils proposent également des pièces répondant aux attentes d’une clientèle de particuliers adeptes de la *costuomanie*¹¹. Listons leurs créations : bijoux de tête (couronnes, diadèmes, tiaras, toques, peignes, filets, résilles, pics à chignon), colliers (plastrons, colliers « esclavage », sautoirs, ras-de-cou, *choker*, rivière de strass, sautoirs en passementerie ou en métal), bracelets (de poignets, bras, mollets et chevilles), bagues (de doigts et d’orteils), boucles d’oreilles diverses, bijoux de corps (ceintures de taille, hanches ou poitrine, pièces d’armure doublées de cuir, bustiers, corsets et boléros perlés), accessoires de costumes (broches et fibules, boucles de ceinture et de chaussure, épaulettes orfévrées, éventails et chasse-mouches, aumônières et autres sacs, masques, dagues et épées, sceptres et *regalia*, miroirs à main, lorgnettes, etc). Tous ces bijoux, principalement réalisés en métal doré ou argenté, sont agrémentés de divers éléments, comme des plumes, de la gaze, des pendeloques frontales ou latérales, du strass, des pierreries ou des verroteries, des éléments métalliques ou en carton-pierre.

Des bijoutiers de scène, on retiendra, pour le Second Empire, E. Granger, « Fournisseur de l’Opéra, des Théâtres Nationaux de Paris et des Théâtres Impériaux et Royaux de l’Étranger », proposant « Bijouterie et armes de théâtre », multimédaillé aux Expositions des produits de l’industrie de 1844 et 1849, établi au 74, rue de Bondy – Cité Riverin (Paris X^e). Son successeur est Leblanc-Granger, « Fournisseur breveté de l’Opéra et des principaux Théâtres étrangers », proposant « Armes, armures, panoplies, objets d’art, bijoux historiques, joaillerie imitation de diamants », ateliers et magasins au 12, boulevard de Magenta (Paris X^e). Celui-ci collabore avec l’Opéra de Paris dans les années 1870 et 1880. La succession Leblanc-Granger est assurée jusqu’à la fin de la Belle Époque par Richard Gutperle, « Fournisseur de l’Opéra et des principaux théâtres étrangers », proposant « Bijouterie et Armes pour Théâtres », médaillé d’or à l’Exposition universelle de 1889. Il exerce dans les ateliers de son prédécesseur, boulevard de Magenta. À la même période, on peut mentionner Églésia, Bijoutier pour théâtres, demeurant 37, rue Simart (Paris XVIII^e). Il travaille régulièrement avec l’Opéra dans les années 1890. Enfin, citons leur descendant Boutiller, « Fournisseur des Théâtres de l’Opéra, du Français et des principaux théâtres étrangers, Fabricant de parures et accessoires de théâtres » – bijoux, armes, armures –, dont l’activité court de 1920 jusqu’aux années 1970, implanté au 19, rue Meslay (Paris XIX^e)¹². Il existe aussi des loueurs de costumes et d’accessoires historiques et pittoresques, ainsi que d’autres artisans spécialisés dans le travail du métal, comme les armuriers et ceinturonniers, qui proposent des panoplies militaires historiques et des armes factices en métal et en cuir destinées autant aux théâtres qu’à des particuliers.

TECHNIQUES ET SAVOIR-FAIRE

Les techniques des bijoutiers de théâtre sont proches de celles de la bijouterie précieuse et de fantaisie. Ils travaillent exclusivement le métal (cuivre, laiton, aluminium, argent), qui est ensuite découpé, limé, poncé, ajouré et filigrané selon les pièces. Le métal est souvent doré à la feuille ou bien passé à l’électrolyse pour en changer la teinte. Les paruriers de théâtre se fournissent également auprès de divers sous-traitants localisés dans le quartier de leurs ateliers, comme chez les estampeurs d’art, dont les catalogues proposent un large choix d’apprêts pour bijouterie, de galeries métalliques, d’outils à découper, de poinçons et matrices,

- 10 À titre d’exemple, se référer aux maquettes de costumes de Charles Bianchini pour *Le Fils de l’Étoile*, en 1904, accessibles en ligne.
- 11 La *costuomanie* – intérêt marqué pour le costume historique et pittoresque – est très en vogue dans la seconde moitié du XIX^e siècle, encouragée par les nombreux bals de l’Opéra, carnavals et autres réceptions en costumes.
- 12 Le travail des bijoutiers de théâtre et leurs techniques de fabrication, ainsi que les fournisseurs avec lesquels ils collaborent, seront plus longuement développés dans ma thèse de doctorat.



[FIG. 4] Coiffe en laiton doré, estampé et ajouré, pâte de verre, perles soufflées, verroteries et strass, doublure en soie rouge, d’après une maquette de Théophile Thomas, bijoutier inconnu, *Lakmé*, 1883, un exemplaire coté BIJOUX-22 (BnF, départ. de la Musique / Bibliothèque-musée de l’Opéra)

[FIG. 5] La Bijouterie de l’Opéra Garnier. Placard des coiffes de solistes, photographie pour *Life magazine*, années 1960 (BnF, département de la Musique / Bibliothèque-musée de l’Opéra)

ou encore de boules creuses. Le tout est en métal, réalisé selon les techniques de l'estampage, du découpage et de l'emboutissage. Une fois les pièces métalliques réalisées, elles sont mises bout-à-bout et soudées, ou bien attachées les unes aux autres à l'aide d'anneaux pour un rendu plus souple. La soudure est plus ou moins soignée et résistante, l'ingéniosité de l'agencement variant. Ainsi, pour former un tour de tête ou une ceinture, une dizaine d'apprêts décoratifs peuvent être employés ; pour un bracelet manchette, privilégié pour la scène, car résistant et facilement réalisable, on prélève une section de galerie à motifs dont on soude les extrémités. Cette base métallique constitue l'armature du bijou. Afin d'agrémenter cette structure, les bijoutiers de théâtre se fournissent auprès de marchands merciers et de grossistes spécialisés : marchands de perles (soufflées, en bois, en verre, en pâte de verre), de pierreries diverses (pierres gemmes ou d'imitation), de matières organiques végétales ou animales (corail, camées, coquillages, cuir, peau, fourrures, plumes), de matières modernes et innovantes (celluloïd, bakélite, plastique), ou d'autres décorations (fleurs artificielles). Grâce à ces méthodes de fabrication, les bijoux de scène peuvent aisément tromper le spectateur et rivaliser avec de véritables parures précieuses [FIG. 4]. Pour achever le bijou, du tissu est souvent ajouté en doublure par le bijoutier lui-même ou par les ateliers de couture du théâtre afin de protéger les interprètes et leurs costumes des éventuels accrocs du métal¹³. Après livraison des parures au théâtre, le bijoutier est chargé de leur entretien régulier et des éventuelles réparations d'usage. À partir de 1875, les bijoux de scène de l'Opéra Garnier sont rangés, entre chaque représentation, dans la Bijouterie, un espace de stockage inclus dans le Service de la Couture. Elle est gérée par le régisseur des costumes. Les bracelets identiques de figurants sont regroupés dans des caisses par spectacle, alors que les coiffes et parures plus importantes de solistes sont classées dans de grandes armoires vitrées [FIG. 5]. La réserve voisine, l'Armurerie, abrite quant à elle les armes, armures et autres cottes de maille pour la scène.

Le savoir-faire des bijoutiers de théâtre prospère tout au long du XIX^e siècle, jusqu'au début du XX^e, où la profession va progressivement disparaître de la capitale. Le bijou de scène perd peu à peu son hégémonie et son entité, devenant plutôt un simple complément du costume. À partir des années 1910, le Service de la couture du palais Garnier se substitue aux bijoutiers de théâtre. Il n'est bientôt plus question de solliciter des orfèvres extérieurs dans un souci d'économie de temps et d'argent, en raison du rythme de plus en plus soutenu des créations scéniques. Les membres des ateliers de costumes doivent donc s'improviser bijoutiers et emploient divers stratagèmes pour réaliser de nouveaux bijoux. Ils vont alors réutiliser allègrement les bijoux des productions précédentes entreposés dans la Bijouterie pour les adapter, tout en maintenant des liens forts avec certains de leurs fournisseurs. De ce fait, de nombreuses parures vont être modifiées, cassées, réutilisées. On n'hésite pas non plus à employer un même bijou, comme une coiffe de soliste, dans un autre spectacle. Par bonheur, nous conservons de nombreux témoignages photographiques des anciens costumes et parures de l'Opéra de Paris, systématiquement photographiés sur demande de l'administration à partir des années 1860¹⁴.

ÉVOLUTION ET MODERNISATION
DU BIJOU DE SCÈNE BELLE ÉPOQUE

Le renouvellement et la modernisation du bijou de scène va de concert avec l'évolution des spectacles. Ainsi, à partir des années 1905-1910, les scènes parisiennes opèrent des changements radicaux. Les progrès de l'industrialisation permettent un développement de la mise en scène, rompant avec les déclamations relativement statiques et à grands effets du passé. Le costume et ses décorations, qui jouaient jusqu'alors un rôle majeur dans l'animation de la scène et en constituaient l'un des points d'intérêt central, sont largement réévalués. On réduit drastiquement la quantité d'ornements et autres breloques métalliques, privilégiant des costumes brodés de fils d'or et d'argent imitant le bijou. Le mouvement et la couleur triomphent, le corps de l'artiste est de plus en plus dévoilé, dégagé des

13 Dans la collection de l'Opéra, il s'agit de soie et de coton jaune ou blanc, hormis certains bustiers où les soieries très fines sont de couleur beige imitant la couleur de la peau.

14 Ces images sont consultables à la Bibliothèque-musée de l'Opéra Garnier. Pour plus de précisions voir: M. Auclair, «Le ballet et la photographie», in Auclair et Ghristi, *Le Ballet de l'Opéra. Trois siècles de suprématie depuis Louis XIV*, Paris, Albin Michel/ONP/BNF, 2013, p. 146-151.

contraintes de poids et de bruit d'antan. Cette épuration est générale aux domaines du costume et de ses accessoires, mais aussi du décor et de la musique¹⁵. Insufflée par des troupes venues de l'Est, comme la compagnie des Ballets russes menée par Serge de Diaghilev, elle permet l'émergence d'une nouvelle forme d'expression visuelle et théâtrale. Le rôle de Léon Bakst dans cette révolution esthétique est essentiel¹⁶. Le secteur du bijou de théâtre est alors particulièrement affecté : les bijoutiers-orfèvres sont de moins en moins sollicités et tendent à disparaître. Les ateliers de couture des institutions théâtrales réalisent de nouveaux bijoux à partir des anciennes pièces, en y ajoutant de nouveaux matériaux moins coûteux qui modifient leur aspect initial (plastique, colle, fil de fer, chenilles métalliques). Le monde du spectacle tourne alors une page de son histoire. Le bijou de scène est donc, à notre sens, emblématique de la période «fin-de-siècle» et de la Belle Époque. Il porte en lui-même les derniers feux d'une société festive et insouciante, qui va s'éteindre avec la Première Guerre mondiale.

15 Cf. M. Kahane, *op. cit.*, p. 81.

16 De nombreux ouvrages traitent de l'histoire des Ballets russes en France. Pour plus de détails sur le travail de Léon Bakst, en particulier ses maquettes de costumes, voir: M. Auclair, S. Barbedette, S. Barsacq (dir.), *Bakst, des Ballets russes à la haute couture*, Paris, BnF/ONP/Albin Michel/AROP, 2016.

Alix Ricard

Titulaire d’un Master 1 en histoire de l’art, université Toulouse II – Jean Jaurès, étudiante en Master 2 Marché de l’art, université Paris I Panthéon-Sorbonne

Du nécessaire à la Minaudière™ chez Van Cleef & Arpels durant la période Art déco : usages, évolution et techniques

«La boîte représente l’élément de fantaisie, utile et frivole à la fois, l’objet “de goût” qu’on peut offrir aux “femmes honnêtes” qui n’accepteraient pas un rang de perles ou un bracelet (au moins au temps de Balzac !). Quelle fille d’Ève n’a pas besoin d’un étui à cigarettes, d’une trousse, d’une boîte à poudre, d’un bâton de rouge ? Si le mot “nécessaire” n’était pas créé depuis deux siècles, il faudrait l’inventer pour ces babioles sans lesquelles l’existence d’une Parisienne ne vaudrait pas la peine d’être vécue¹.»

Au début des années vingt, de petits nécessaires précieux, baptisés *vanity cases* par les Américaines, font leur apparition. Descendants directs des objets de vertu du XVIII^e siècle, ils sont à la croisée du joyau et de l’accessoire. Les nécessaires sont des réticules de petite dimension, mesurant en moyenne huit centimètres de long pour quatre centimètres de large et un ou deux centimètres d’épaisseur. En ce qui concerne leur forme, il n’y a pas de modèle standard ; cependant, chez Van Cleef & Arpels, ils sont le plus souvent rectangulaires ou oblongs. Ils sont aussi équipés de différents systèmes d’accroche ; soit ils se glissent dans un sac ou se tiennent au creux de la main, soit ils sont agrémentés d’une chaînette terminée par un anneau – parfois remplacé par un étui à rouge à lèvres – qui permet de transporter le nécessaire élégamment. D’autres s’attachent au poignet grâce à une dragonne en soie, à l’image des *inrō* japonais, ou par une chaînette en émail terminée par un anneau, inspirée des montres châtelaines très en vogue dans les années 1910. Chez Van Cleef & Arpels, l’intérieur contient au minimum un miroir au dos du couvercle, un compartiment à poudre et un porte-rouge à lèvres amovible. Il apparaît parfois qu’un compartiment à fard soit ajouté à l’ensemble ou remplace le porte-rouge à lèvres. Certains font de la place pour quelques cigarettes, un stylo, un peigne ou une petite montre, mais cela est plus rare. La Minaudière™ est une boîte de la taille d’un petit livre, «nette, nue, sans poignée²» et s’accorde avec tout, grâce à son design sobre et ses couleurs neutres. Fruit d’un travail délicat, elle se décline en platine, or ou styptor³. Parfois recouverte de laque noire, elle est agrémentée d’un fermoir, souvent interchangeable, serti de pierres précieuses.

Les nécessaires et Minaudières™ les plus luxueux sont fabriqués par les grands joailliers de la place Vendôme. La maison Van Cleef & Arpels, née en 1906, a construit sa renommée grâce à sa formidable production de *vanity cases* entre les années vingt et les années trente. L’engouement pour ces «boîtes à vanités⁴» illustre l’évolution et le changement de fonction du bijou au début du XX^e siècle, il sert désormais à dévoiler une partie de son intimité. Nouveau compagnon de ces dames, il n’est pas figé autour du cou ou attaché au lobe de l’oreille, mais se loge au creux de la main et se pose sur le coin d’une table pour développer tout son pouvoir de séduction. Possédés pour être exhibés en public, ils revêtent une fonction sociale, presque politique : par leur somptuosité, la femme qui les porte dévoile son rang social et la justesse de son goût aux yeux de tous. L’usage de ces nécessaires accompagne alors l’évolution des mœurs féminines. À la fois vecteurs d’émancipation et de rayonnement social, ils sont aussi l’incarnation du style Art déco et le résultat d’échanges stylistiques et culturels intenses propres à l’époque, mais aussi à la Maison Van Cleef & Arpels. Enfin, leur essor a permis un perfectionnement du savoir-faire joaillier grâce à l’intervention de plusieurs artisans spécialisés et la redécouverte de techniques ancestrales.

ORNEMENT DES NÉCESSAIRES : DES INFLUENCES MULTIPLES

Les années vingt et trente sont le temps de la Café Society, un milieu cosmopolite qui apparaît au lendemain de la Première Guerre mondiale et qui est l’ancêtre de la jet-set. Ce cercle mondain compte parmi ses rangs de riches héritières éduquées et cultivées – comme Daisy Fellowes ou Florence Jay Gould – qui aiment à s’entourer des plus grands artistes, comme Pablo Picasso, Jean Cocteau ou Erik Satie. Leurs soirées mondaines n’ont, mis à part une quête infinie de plaisirs, qu’un seul objectif, celui de «promouvoir un mode de vie supérieur⁵». Ce grand monde se retrouve aussi bien aux Folies Bergère, au fameux Bœuf sur le toit, dans les casinos, que lors de somptueux et fantasques bals donnés par d’illustres membres de l’aristocratie, comme le comte Étienne de Beaumont⁶. La moindre des extravagances vestimentaires de ces élégantes ou le dernier bijou arboré lors d’un cocktail ou d’une soirée caritative sont immédiatement décrits en détail par la presse mondaine⁷. Leurs accessoires de beauté sont signés des plus grands joailliers de la place Vendôme, comme Van Cleef & Arpels. Chaque nécessaire réalisé par la Maison est une création unique par sa forme, son décor et son contenu et

1 «L’art précieux de notre temps», *Le Figaro*, 31 décembre 1930, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k296463n/f4.item.r=le+figaro+31+décembre+1930>, consulté le 17 juin 2019.

2 «Des boîtes à vanités», *Vogue*, juin 1935, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65395423/f46.item.r=vanité>, consulté le 5 avril 2019.

3 Le styptor est un alliage d’argent et d’étain breveté dans les années 1930 par la maison Van Cleef & Arpels et généralement utilisé pour la fabrication de Minaudières™.

4 «Des boîtes à vanités», *op.cit.*

5 Alice Bernard, «Le mode de vie du grand monde parisien: modalités et persistance d’un modèle culturel attractif (1900-1939)» dans Katia Béguin et Olivier Dautresme, *La Ville et l’Esprit de société*. Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2004. (p. 129-144), <http://books.openedition.org/pufr/1758>, consulté le 8 juin 2019.

6 Manfred Kelkel, *La Musique de ballet en France de la Belle Époque aux années folles*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1992, p. 218.

7 Alice Bernard, *op. cit.*

illustre la quintessence du style Art déco. Alors que les années vingt sont marquées par une abondance d’ornements qui va *crescendo* jusqu’environ 1928, les années trente favorisent l’apparition de lignes plus épurées, annonçant la venue du modernisme incarné par la Minaudière^{7M} inventée en 1933. Leur décor est une combinaison savante et exclusive de multiples influences exotiques mêlées aux styles anciens et aux innovations modernes.

Les fondateurs de la maison Van Cleef & Arpels étaient de grands voyageurs et cela se retrouve dans leurs créations majoritairement imprégnées des styles chinois, japonais et indo-persans. Au début du XX^e siècle, les échanges culturels entre l’Europe et l’Orient s’intensifient grâce au perfectionnement des techniques de navigation et à la vogue des paquebots de croisière. La ville de Shanghai devient, avec Paris, Londres et New York, l’une des villes les plus attractives⁸ et la destination favorite des riches Européens en quête de dépaysement, qui rapportent de leurs séjours des pièces de jade gravées, des boîtes en laque, des tabatières, mais également du petit mobilier. Les élégantes de l’entre-deux-guerres se font aménager des salons chinois⁹ aux murs tendus de soie qui apportent « un peu du mystère des temples de là-bas¹⁰ ». Le monde du spectacle participe à la mythification du Céleste Empire avec le succès du grand Bal Chinois donné à l’Opéra de Paris en 1923. Se retrouvent alors, sur les nécessaires, des couleurs, des motifs et des paysages tirés des paravents ou des porcelaines de la période Kangxi¹¹, mais également des matériaux, comme le jade, empruntés à l’artisanat chinois. Le dragon, animal imaginaire emblématique de la culture chinoise depuis l’époque Han¹² est apprécié des joailliers. Un nécessaire [FIG. 1] de forme oblongue en émail rouge et noir, réalisé en 1925 pour la maharani Sita Devi de Baroda¹³, figure une paire de dragons évoluant au milieu de nuages tourbillonnants. Ses extrémités sont ornées de grands cabochons de corail sculptés de motifs floraux rappelant les objets en laque de cinabre¹⁴.

Les arts décoratifs japonais, découverts dans les années 1860¹⁵, sont également une source d’inspiration pour la maison Van Cleef & Arpels, qui y puise de nombreux motifs et formes inédits. L’*inrō* – littéralement « panier à cachets » – est un étui traditionnel japonais de petite taille, généralement en bambou recouvert de laque, formé de plusieurs compartiments horizontaux qui s’emboîtent les uns dans les autres. Sa forme tonneau et sa cordelette d’attache se retrouvent dans de nombreux nécessaires [FIG. 2] produits par la maison Van Cleef & Arpels. Également, les formes et motifs naturalistes de l’art japonais présents sur les estampes et les pochoirs traditionnels permettent toutes sortes de fantaisies. Les fleurs – de *sakura* ou les chrysanthèmes – sont souvent utilisées par la maison Van Cleef & Arpels, qui n’hésite pas à en faire l’unique ornement de certains de ses nécessaires. Aussi, les lignes régulières de l’architecture japonaise inspirent certains motifs de bordure dont les formes s’imbriquent à la manière des *akari shōji*¹⁶, cloisons mobiles décoratives japonaises servant à compartimenter les pièces. Enfin, la technique de la marqueterie de nacre permet aux meilleurs artisans de reproduire en miniature les paysages caractéristiques des maîtres Hiroshige et Hokusai¹⁷.

La curiosité des joailliers de Van Cleef & Arpels se porte également sur les civilisations indo-persanes. En 1903, l’Union centrale des arts décoratifs organise l’Exposition des arts musulmans et dévoile, pour la première fois, une grande quantité de miniatures, reliures et manuscrits. Cependant, l’événement qui déclenche l’engouement pour l’esthétique de ces cultures lointaines est la première représentation du poème symphonique *Shéhérazade* par les Ballets russes de Serge de Diaghilev, en 1910. Les costumes colorés de Léon Bakst et les décors issus d’un Orient fantasmé, enthousiasment l’Europe et marquent définitivement la production des arts décoratifs de la période. Parallèlement à cela, après la Première Guerre mondiale, les maisons de couture et de joaillerie accueillent un nouveau type de clients prestigieux : les maharadjahs. Durant le *Raj* britannique, ils amassent des fortunes colossales et, prenant goût au mode de vie occidental grâce à de fréquents voyages en Europe¹⁸, découvrent le savoir-faire inégalé de l’artisanat français tout en apportant aux joailliers parisiens

8 «Promenade dans Hollywood», *Midinette*, 15 janvier 1937, <https://www.retronews.fr/journal/midinette/15-janvier-1937/>, consulté le 6 juin 2019.

9 «Les belles demeures», *Comoedia*, 14 novembre 1923, <https://www.retronews.fr/journal/comoedia/19-janvier-1927/>, consulté le 6 juin 2019.

10 *Ibid.*

11 Marie-Catherine Rey, Huei-Chung Tsao, *Jade, des empereurs à l’Art déco*, Paris, Somogy, 2016, p. 262.

12 Zeev Gourarier (dir.), *Dragons: au jardin zoologique des mythologies*, Paris, Éditions Serpenoise, 2005, p. 167.

13 Amin Jaffer, *Fastes occidentaux de maharadjahs*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 276.

14 La laque de cinabre présente une couleur rouge obtenue en colorant la résine avec de la poudre de cinabre ou du sulfure de mercure.

15 L’Exposition universelle de Londres de 1862 présente 600 objets japonais issus de la collection du premier consul général de Grande-Bretagne au Japon, sir Rutherford Alcock. Lors de l’Exposition universelle de Paris de 1867, pour la première fois dans l’histoire, le Japon tient un pavillon.

16 Nicolas Fiévé, «Histoire de l’architecture et des jardins du Japon prémoderne (milieu du XVI^e siècle – milieu du XIX^e siècle)», *Annuaire de l’École pratique des hautes études*, Section des sciences historiques et philologiques, <http://journals.openedition.org/ashp/1535>, consulté le 5 juin 2019.

17 Au Japon, les thèmes traditionnels et le style de l’estampe sont renouvelés au début du XIX^e siècle grâce à Hokusai (1760-1849) et Hiroshige (1797-1858), qui fondent un genre nouveau: l’estampe de paysage.

18 Amin Jaffer, *op.cit.*, p. 34.



[FIG. 1] Nécessaire en émail, corail et diamants, par Van Cleef & Arpels, 1925, n° 27703

[FIG. 2] Nécessaire en émail et saphirs, par Van Cleef & Arpels, 1928, numéro non communiqué



[FIG. 3] Nécessaire «Arabesque», en diamants, aventurine, quartz, onyx et émail, par Van Cleef & Arpels, 1928, n° 31389



[FIG. 4] Nécessaire «La Chasse», en émail, nacre et diamants, réalisation Aronsberg pour Van Cleef & Arpels, 1926, n° 27642 et 6891



[FIG. 5] Nécessaire en émail, or et pierres dures, réalisation Strauss, Allard & Meyer pour Van Cleef & Arpels, vers 1930, n° 28774 et 7246

les bijoux de leur civilisation. Ces derniers vont puiser leur inspiration dans l'architecture, les tapis, les faïences, les miniatures persanes ou encore la taille des pierres précieuses. L'ornement indo-persan enthousiasme les créateurs qui utilisent abondamment la flore, parfois stylisée à l'extrême¹⁹. Les arabesques, palmes, tulipes ou rosaces s'entrecroisent dans de savantes compositions symétriques, comme sur le nécessaire «Arabesque» [FIG. 3] en émail et diamants, réalisé en 1928. L'association des couleurs est influencée par les tons roses des émaux de Bénédictins, mais également par les plumes vert et bleu du paon, animal fétiche des Indes²⁰.

La maison Van Cleef & Arpels conserve cependant un certain attachement aux styles occidentaux du passé, dans lesquels elle va puiser des motifs qu'elle réinvente ou détourne. Cet historicisme fait partie du vocabulaire de l'ornement des nécessaires des années vingt. Le XVIII^e siècle est pour les créateurs de l'entre-deux-guerres, une source d'inspiration, comme l'attestent les réalisations des traditionalistes de l'Art déco, à l'instar de l'ébéniste Jacques-Émile Ruhlmann, dont les meubles sont une réminiscence simplifiée à l'extrême du style XVIII^e²¹. Il est alors possible de retrouver sur les nécessaires émaillés l'imitation du marbre rose, mais aussi des couronnes de fleurs et de délicates guirlandes en diamants rappelant le mobilier Louis XVI. La période médiévale et ses enluminures colorées fournissent aux joailliers d'admirables sujets, comme des scènes de chasse ou de chevalerie. Inspirés des petits tableaux en plein émail que Pierre-Karl Fabergé réalisait sur ses étuis à cigarettes, ces sujets médiévaux sont réinterprétés et reproduits en marqueterie de nacre et pierres dures, comme sur un nécessaire réalisé en 1926 [FIG. 4] figurant une chasse à courre.

À partir des années trente, à côté des créations luxueuses des grandes maisons de joaillerie, apparaissent des bijoux avant-gardistes aux lignes brutes, réalisés par des joailliers indépendants, comme Jean Després ou Raymond Templier. Cette démarche, qui remet en cause l'ordre établi de la joaillerie, s'inscrit dans la droite lignée du Bauhaus et reprend les formes du cubisme et du futurisme. Van Cleef & Arpels crée des pièces fusionnant luxe et modernité pour satisfaire les clientes les plus averties.

Les nécessaires aux angles abrupts sont ornés de motifs géométriques simples, souvent déclinés dans une palette chromatique restreinte. D'autres créations succombent à la vague du machinisme, frange extrême du modernisme qui encense le règne de la machine et met en avant la primauté de l'art industriel²². Un nécessaire [FIG. 5], réalisé vers 1930, est recouvert d'onyx noir et orné de lames dentées disposées en zigzag qui, prises séparément, peuvent évoquer n'importe quel mécanisme : moteur, poulie ou rouage. Un autre nécessaire s'intitule «Machine esthétique», faisant une référence directe à Fernand Léger qui «invente des images de machines comme d'autres font d'imagination des paysages²³». Sur ce *vanity case* se retrouve l'abstraction géométrique répétée dont les formes font référence aux compositions abstraites peintes par Le Corbusier ou Sonia Delaunay. Cette vague moderniste trouve son apogée avec l'invention de la MinaudièreTM, en 1933. Cette boîte luxueuse et pratique répond à la nouvelle tendance moderniste qui glorifie la ligne plutôt que la couleur. Elle est une réponse idéale à Adolf Loos et à sa «passion pour les surfaces lisses et précieuses²⁴» qu'il exprime dans son essai *Ornement et crime*, en 1908. La MinaudièreTM ne s'encombre pas d'ornements et offre des lignes nettes privilégiant la somptuosité et la qualité des matériaux.

DES ARTISANS SPÉCIALISÉS AU SERVICE DE LA CRÉATION DES BOÎTES PRÉCIEUSES

La création d'un nécessaire ou d'une MinaudièreTM requiert de longues heures de travail et la maîtrise d'un grand nombre de savoir-faire. La fabrication de boîtes ne nécessite pas les mêmes compétences que pour un bijou classique. L'agencement intérieur et les différentes techniques employées pour la réalisation d'ornements bien spécifiques demandent l'intervention d'artisans spécialisés qui collaborent à toutes les étapes de la fabrication en apportant leur œil, leur expérience et leur savoir-faire pour atteindre la perfection. Il est cependant difficile de

19 Albert Racinet, *L'Ornement polychrome*, Paris, Bookking International, 1988, p. 34.
20 Guillaume Glorieux (dir.), *Paradis d'oiseaux*, L'École des Arts Joailliers, Paris, 2019, p. 50.
21 Alastair Duncan, *Art déco*, Paris, Éditions Thames & Hudson, 1989, p. 14.
22 Isabelle Papieau, *L'Art déco. Une esthétique émancipatrice*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 2009, p. 30.
23 Yuki Yamamoto, «Fernand Léger et la ville moderne: une analyse de la structure spatiale dans la peinture», *The Japanese Society for Aesthetics*, *Aesthetics* n°17, 2013, p. 31.
24 August Sarnitz, *Adolf Loos*, Taschen, 2016.

savoir à quel point ces artisans avaient une liberté de manœuvre dans la création des nécessaires pour la maison Van Cleef & Arpels, mais ce qui est certain, c’est que l’artisan, au-delà de la fabrication, nourrit aussi la création en y apportant finesse et qualité d’exécution. Ces travailleurs de l’ombre obtiennent d’ailleurs qu’en 1925, lors de l’Exposition internationale des arts décoratifs, leurs noms apparaissent à côté de ceux des grandes maisons sur les stands joailliers. L’engouement pour les nécessaires favorise l’apparition d’un nouveau corps de métier, celui de *boîtier*. Cet artisan, à la fois orfèvre et joaillier, est spécialisé dans la réalisation de boîtes joaillières, mais aussi d’objets précieux tels que des pendulettes, flacons de parfum, stylos, épées d’académiciens, trophées, lunettes ou éventails²⁵. Outre la compagnie Strauss, Allard & Meyer, l’un des boîtiers bien connus est Alfred Langlois, qui signe en 1932 un contrat d’exclusivité²⁶ avec Van Cleef & Arpels. Artisan d’une grande habileté, il invente plusieurs systèmes de changement de décor sur un bijou, d’ouverture de boîte à cigarettes avec charnière, en 1927, ou un nouveau mécanisme pour intégrer intelligemment une montre à un nécessaire, en 1930. Si, à ce jour, toutes ses réalisations ne sont pas signées ou répertoriées, il laisse néanmoins sa «patte» qui est décelable sur des nécessaires réalisés pour d’autres grandes maisons.

Les joailliers Van Cleef & Arpels redécouvrent ou apprennent à maîtriser des techniques ancestrales. L’art de l’émail est utilisé cloisonné, champlevé, en plein émail ou, plus rarement, en plique-à-jour, pour ses qualités décoratives presque infinies. La laque, dont la technique arrive en Europe au XVIII^e siècle, puis est perfectionnée au début du XX^e par des artistes comme Gaston Suisse, est travaillée de manière très sobre, comme un glacié, sur les MinaudièresTM ou selon des procédés traditionnels japonais, comme le *Maki-é*, laque fraîche parsemée de poudre d’or ou d’argent. La technique la plus époustouflante est celle de la marqueterie de nacre et pierre dure, qui est la même que celle de la *pietra dura*, ou *commesso*, qui trouve son apogée en Italie au XVI^e siècle. La nacre et les pierres sont choisies pour leur rendu esthétique, puis découpées dans la forme souhaitée et assemblées comme un puzzle. Le maître absolu de cet art raffiné est l’artiste russe Vladimir Makovsky (1884-1966), qui réalise, de 1920 à 1930, les plus belles marqueteries de nacre pour les joailliers de la place Vendôme. Il naît en Russie, puis fuit la Révolution de 1917 pour Paris, où il commence une nouvelle vie. Il se fait connaître des grandes maisons de joaillerie grâce à l’atelier Strauss, Allard & Meyer pour lequel il travaille initialement. Largement inspirée par les techniques des laqueurs chinois et japonais, sa spécialité est pourtant unique en Europe. Guidé par les modes exotiques des années 1925, il puise son inspiration dans les miniatures persanes, les paysages chinois, ainsi que dans les estampes japonaises, en y insufflant parfois son héritage russe²⁷. Un autre artiste ou atelier, Aronsberg, vraisemblablement spécialisé dans la marqueterie de nacre et pierres, a collaboré avec la maison Van Cleef & Arpels pour la réalisation de plusieurs nécessaires. Le premier représente une scène de chasse médiévale en émail et nacre [FIG. 4] et le deuxième, dont il ne subsiste aujourd’hui qu’un dessin, représente l’encadrement d’une fenêtre romano-byzantine. Sur fond d’émail polychrome est représenté un chevalier en pied à moitié caché par son bouclier d’émail bleu. Aucune information à propos d’Aronsberg n’est disponible à ce jour.

Les nécessaires et MinaudièresTM produits par la maison Van Cleef & Arpels entre les années vingt et trente, incarnent le style Art déco dans ce qu’il a de plus luxueux et éclatant. À la fois symbole d’une certaine libération des mœurs féminines et vecteurs de rayonnement social, ces boîtes précieuses participent à forger un peu plus la réputation d’excellence du savoir-faire joaillier français. Bien que leur fabrication décline à l’aube de la Seconde Guerre mondiale, ces *vanity cases* ne cessent, encore aujourd’hui, d’enthousiasmer collectionneurs et particuliers. En effet, leur caractère unique justifie leur rareté sur le marché de l’art et leur prix d’adjudication atteint parfois plusieurs centaines de milliers d’euros. Ce succès sur le second marché n’entrave en rien le choix de la maison Van Cleef & Arpels de maintenir la production de nécessaires sur commande et parfois dans le cadre de ses collections de haute-joaillerie.

25 Les grands ateliers de France, <http://www.grandsateliersdefrance.com/fr/mobile/l-atelier-de-l-objet-10.html>, notice «L’atelier de l’objet», consultée le 13 juin 2019.

26 Guillaume Glorieux, *Objets précieux Arts déco*, L’École des Arts Joailliers, Paris, 2018, p. 88.

27 Hancocks London, <https://www.hancocks-london.com/maker/makovsky%2C-vladimir/>, notice «Vladimir Makovsky», consultée le 17 juin 2019.

Florie Sou

Titulaire d’un Master 1 en histoire de l’art, Sorbonne-Université, étudiante en Master 2 Droit du marché de l’art et du patrimoine artistique, université Paris 2 Panthéon-Assas

La bijouterie-joaillerie à l’Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925

L’Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, qui s’est déroulée à Paris en 1925, a consacré le travail d’une grande variété d’industries d’art, dont celui de la bijouterie-joaillerie. Première exposition d’envergure internationale depuis la fin de la Première Guerre mondiale, cet événement qui réunit vingt-deux pays¹ est considéré, en son temps, comme une compétition et constitue, pour les différentes industries, une véritable vitrine, visant de surcroît à dynamiser leur économie. La bijouterie-joaillerie n’échappe pas à ces considérations, sa participation récurrente aux Expositions universelles ou internationales remontant, à leur origine, au milieu du XIX^e siècle. L’Exposition de 1925 s’inscrit ainsi dans la continuité de ces événements rassemblant un grand nombre de puissances, en dénotant toutefois par un caractère : il s’agit de la première Exposition internationale exclusivement dédiée aux arts décoratifs présentée à Paris.

L’enjeu principal des exposants bijoutiers et joailliers français, en 1925, est de prouver que l’industrie du bijou est capable de se renouveler et de s’adapter à l’esprit du temps, ce qui résulte de la place capitale dévolue à Paris à cette date. En effet, la capitale française est alors la première ville pour le marché mondial des pierres précieuses². Les grands joailliers parisiens, et notamment ceux de la place Vendôme, connaissent un rayonnement international, certains ayant développé des succursales à l’étranger, que ce soit en Europe ou aux États-Unis. De grandes maisons françaises ont déjà fait leurs preuves et exposent régulièrement dans les foires et expositions diverses qui jalonnent la première moitié du XX^e siècle, à l’image de Cartier, Boucheron, Van Cleef & Arpels, Vever et de bijoutiers et joailliers tels que Georges Fouquet ou Paul Templier. La joaillerie française constitue ainsi une véritable référence à l’international. Étudier l’industrie du bijou au sein de cette exposition contribue, en outre, à évaluer la place et le rôle qu’elle occupe au sein des arts décoratifs à cette époque.

LE CADRE DE L’EXPOSITION DES BIJOUTIERS-JOAILLIERS

Les Expositions universelles et internationales se segmentent selon une répartition précise des métiers d’arts exposant, formant des sections et des classes diverses. Si, traditionnellement, la bijouterie-joaillerie et l’orfèvrerie exposent dans la même section, étant rassemblées dans le même organe syndical, lors de l’Exposition de 1925, alors que l’orfèvrerie, membre de la classe 10 «art et industrie du métal» est rattachée au groupe II du mobilier³, la bijouterie-joaillerie est désignée membre du groupe III de la parure, la classe 24 lui étant attribuée⁴. Cette répartition inédite est illustrée par une réflexion de M. Fouquet-Lapar, président de la Chambre syndicale de la bijouterie, joaillerie et orfèvrerie qui déclare : «J’ai trois filles, mais l’une d’elle s’est égarée»⁵.

Cette avancée marque l’évolution qui s’opère dans la conception même de ce métier d’art. Une transition s’effectue entre une industrie considérée pour ses matériaux à une industrie participant d’un tout, celui de la toilette féminine. Outre la classe 24, le groupe de la parure est composé de cinq classes consacrées au vêtement, à ses accessoires, aux «modes, fleurs et plumes», et à la parfumerie⁶. Le choix de lier l’industrie du bijou aux autres industries de la mode s’explique certainement par la place particulière qu’occupe Paris dans le commerce lié à la parure féminine et à son poids sur l’économie du pays. Le rapport de l’Exposition offre à ce titre un rappel de l’importance de la place parisienne en relevant qu’«en joaillerie comme dans les autres branches de la mode, Paris donne le ton aux élégantes d’Europe et d’Amérique ; c’est là qu’elles viennent chercher “ce qui se porte”»⁷.

Outre cette affiliation nouvelle à l’industrie de la mode, la classe 24 se distingue par la variété des métiers qui y sont représentés. En effet, elle se compose à la fois de la «bijouterie et joaillerie, lapidairerie» et de la «bijouterie de fantaisie et d’imitation». Un investissement particulier est engagé par ces professions à l’occasion de cet événement, la liste des exposants français recensant une centaine de membres français⁸ dans cette classe. Parmi les participants figurent des joailliers particulièrement actifs au sein de la corporation, à l’image de Georges Fouquet,

1 Yvonne Brunhammer, 1925, Paris, Presses de la Connaissance, 1976, p. 8.
2 Marguerite de Cervai, *Mauboussin*, Paris, Éditions du Regard, 1992, p. 88.
3 [Anonyme], *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. Catalogue général officiel, Paris, avril-octobre 1925*, Paris, Imprimerie de Vaugirard, 1925, p. 28.
4 *Ibid.*, p. 28.
5 Pierre Contreau, «L’Exposition des arts décoratifs 1925», *Le Grand Négoce : organe du commerce de luxe français, numéro spécial*, 15 mars 1926, p. 36.
6 [Anonyme], *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. Catalogue général officiel, Paris, avril-octobre 1925, op. cit.*, p. 32.
7 Paul Léon, *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes Paris 1925. Rapport général : section artistique et technique. Parure : classes 20 à 24*, vol. IX, Paris, Larousse, 1927, p. 90.
8 *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. Catalogue général officiel, Paris, avril-octobre 1925, op. cit.*, p. 286-287.

Boucheron et Radius, Van Cleef & Arpels, Cartier, Mauboussin, Marzo, Dusausoy, Raymond Templier, Lacloche, Aucoc, Linzeler et Marchak, Gustave-Roger Sandoz... Le nombre très important d’artisans français témoigne du développement de la corporation à cette époque, à la différence des industries étrangères qui ne se manifestent pas à travers un regroupement syndical. Au contraire, la France se distingue par une multiplication des corporations dans ce secteur d’activité. La Chambre syndicale de la bijouterie, joaillerie et de l’orfèvrerie côtoie ainsi celle de la bijouterie de fantaisie, qui possède son propre organe syndical, ainsi que la chambre syndicale des négociants en diamants, perles, pierres précieuses et des lapidaires⁹, dont le Pavillon des Diamantaires¹⁰ est rattaché à la classe 31 et conçu afin de présenter «une taillerie de diamants et un atelier dans lequel le visiteur assiste au travail particulier du perçage de perles»¹¹.

Les puissances étrangères sont représentées par onze autres nations figurant parmi les exposants de la classe 24, dont l’Autriche, la Belgique, l’Italie, l’Espagne, la Grande-Bretagne ou encore la Turquie. Ainsi, ce sont près de 190 exposants qui présentent leur travail au sein de cette classe. Ce nombre de participants est tout à fait inédit. En comparaison, lors de l’Exposition internationale de Milan, en 1906, la classe du bijou rassemble seulement neuf exposants en joaillerie et sept en bijouterie¹². Toutefois, cette classe est relativement peu développée au regard des autres industries d’art, puisque 200 000 exposants sont répartis sur toute l’Exposition¹³.

Si les membres de la classe 24 présentent leurs créations dans de nombreux pavillons et espaces, l’exposition principale des joailliers, bijoutiers et bijoutiers de fantaisie français se tient au Grand Palais [FIG. 1]. L’espace leur étant octroyé est important, avec 500 mètres carrés¹⁴, et constitue une véritable consécration française, rendue possible grâce à l’investissement majeur de la Chambre syndicale, qui a organisé un concours d’architecture pour cette occasion¹⁵, remporté par Éric Bagge. L’enjeu de l’aménagement, pour l’architecte, a résulté de la coexistence de différents types de parures, qu’il s’agisse de bijoux précieux ou de bijoux de fantaisie, la nécessité étant que ces différents types d’ornements «ne se nuisent pas les uns aux autres»¹⁶. Dans cet espace dédié, la maison Cartier se distingue par l’utilisation de mannequins dans ses vitrines, ce mode de présentation étant adopté à la même époque par les maisons de couture. Scellant davantage ce lien particulier avec la mode, Cartier expose, par ailleurs, au «Pavillon de l’Élégance», auprès des maisons de couture Callot, Worth, Lanvin et du maroquinier Hermès. Ce principe de double exposition est également mis en œuvre par certains bijoutiers et joailliers membres de la Société des artistes décorateurs, à l’image de Paul-Émile Brandt, de Georges Fouquet et de Raymond Templier, qui n’exposent pas uniquement au Grand Palais, mais également dans la «Chambre de Madame» réalisée par André Groult, située au sein du programme «Une ambassade française».

LES COLLABORATIONS ARTISTIQUES, REFLET D’UNE PROFESSION DIVERSIFIÉE

Parmi les principes fondamentaux résultant du programme de l’exposition se trouve l’injonction faite aux exposants de favoriser les collaborations entre les artistes et les fabricants. L’influence des collaborations entre maisons de joaillerie est majeure en 1925. Sur les 38 vitrines de l’espace d’exposition du Grand Palais, 23 des bijoutiers ou joailliers sont cités comme présentant des œuvres issues de collaborations diverses.

Les maisons se sont adressées, pour fournir des dessins ou des modèles, à deux catégories d’artistes. Les premiers font traditionnellement partie du domaine du bijou, à l’image des lapidaires, des monteurs, des fabricants, le recours à des collaborateurs étant un usage ancien dans cette corporation. En effet, la fabrication de chaque pièce est soumise à diverses étapes, qui peuvent impliquer la participation de plusieurs corps de métiers. Parmi les nombreux modèles soumis au Comité d’admission, un grand nombre a été fourni par des créateurs-fabricants détachés, possédant leur propre maison. C’est ainsi que les œuvres présentées par Boucheron et Radius sont le fruit d’un travail de la maison avec plus de quatorze

⁹ [Anonyme], «À l’Exposition des arts décoratifs. Inauguration du pavillon des Diamantaires», *La Perle*, 2^e année, n°10, 25 juin-10 juillet 1925, p. 3.

¹⁰ Yvonne Brunhammer, 1925, Paris, Presses de la Connaissance, 1976, p. 14.

¹¹ [Anonyme], «À l’Exposition des arts décoratifs. Inauguration du pavillon des Diamantaires», *La Perle*, 2^e année, n°10, 25 juin-10 juillet 1925, p. 4.

¹² Gustave-Roger Sandoz, Paul Dreyfus-Bing, *Exposition internationale de Milan 1906. Rapport général de la section française*, Paris, Comité français des expositions à l’étranger, 1906, p. 6.

¹³ Gabriel Boissy, «L’Exposition des arts décoratifs et industriels modernes», *Les Échos des industries d’art*, n°1, avril 1925, p. 11.

¹⁴ Jacques Guérin, «La bijouterie-joaillerie à l’Exposition des arts décoratifs de 1925», dans Georges Fouquet (dir.), *La Bijouterie, la Joaillerie et la Bijouterie de fantaisie au XX^e siècle*, Paris, s. n., 1934, p. 183.

¹⁵ *Ibid.*, p. 166.

¹⁶ *Ibid.*, p. 167.

collaborateurs, dont Pinçon, Verger, Rubel, Maynier, Bisson, Le Turcq, Hatot, Le Saché... Certaines pièces ont nécessité le travail de plusieurs de ces artisans, à l’image de devants de corsage édités par Boucheron et Radius, mais dont les dessins sont dus à Lucien Hirtz, les montures, à Bisson, et la lapidairerie, à Brethiot [FIG. 3]. Outre la participation active et valorisée des artisans divers, le champ des artistes se trouve élargi en 1925. La valorisation d’un autre type de collaboration apparaît en effet. Il s’agit de l’apport d’artistes variés, qui ont contribué au travail des bijoutiers et joailliers en fournissant des modèles de bijoux. Cette association entre artistes et maisons de joaillerie est particulièrement bien illustrée par l’exemple de la maison Fouquet. Ses collaborations avec André Léveillé, Éric Bagge, Adolphe Mouron (dit Cassandre) ont en effet été très remarquées. La création de modèles d’André Léveillé pour Georges Fouquet est, en 1925, inédite pour cet artiste, initialement fabricant de textiles qui expose régulièrement dans les Salons à partir de 1905¹⁷. L’influence du peintre se ressent dans ses dessins, qui ont en commun un usage marqué de la couleur et une géométrisation des formes [FIG. 3], certains de ses projets s’apparentant à des tableaux cubistes ou à des ornements abstraits. Toutefois, cette collaboration, qui a été très fructueuse en 1925, semble s’être limitée à cette période. Il en est de même pour Cassandre, artiste pluridisciplinaire, à la fois affichiste, peintre et décorateur, qui s’illustre en 1925 par la création de l’affiche «Au Bûcheron», récompensée d’un Grand Prix. Un lien particulier unit par ailleurs Georges Fouquet à Éric Bagge, qui lui fournit un ensemble de dessins pour l’occasion. En effet, si celui-ci est connu en tant qu’architecte, il a par ailleurs exercé en tant que professeur de dessin à l’École de la bijouterie, joaillerie et orfèvrerie, rattachée à la Chambre syndicale¹⁸. Si ces collaborations sont particulièrement remarquées, Georges Fouquet n’est pas le seul à avoir travaillé avec des artistes extérieurs au domaine du bijou. C’est, par exemple, le cas du pastelliste et décorateur René Charles Massé, qui travaille en tant que dessinateur chez Boucheron, ou de Jules Chadel, artiste pluridisciplinaire, à la fois peintre, graveur, dessinateur et sculpteur, qui dessine, en 1925, des modèles de bijoux pour la maison Vever¹⁹.

La classe 24 du Grand Palais apparaît en outre comme le reflet du travail collaboratif engagé par les différentes maisons de joaillerie et de bijouterie. Si le nombre de collaborateurs varie pour chaque maison, pouvant aller de un à plus d’une dizaine, un certain nombre de ceux-ci ont pu travailler avec plusieurs joailliers. C’est le cas de la maison Verger, qui est citée par Fouquet comme collaborateur de Marzo, Linzeler et Marchak, Van Cleef & Arpels, de même que Pinçon et Rubel qui fournissent également des modèles pour les mêmes maisons. Ce phénomène traduit les échanges de créations entre artistes et conduit au constat de M. Jacques Guérin, rapporteur de la classe 24, qui écrit à la vue des vitrines de l’exposition du Grand Palais :

«Le visiteur le moins averti, placé au centre de l’ellipse où se trouvaient réunis les plus grands noms de la joaillerie parisienne, n’était-il pas frappé d’une parenté évidente entre de nombreux bijoux, œuvres de maisons différentes ? ²⁰ »

Ces collaborations artistiques diverses correspondent à une volonté d’élargir le champ des traditionnels créateurs-fabricants en permettant à des artistes variés de fournir des modèles.

Ces créateurs permettent ainsi un renouvellement des formes, ce qui a été salué par le jury de la classe 24 de la bijouterie-joaillerie, présidé par Georges Fouquet. Trente-cinq récompenses ont en effet été décernées à divers collaborateurs. Ces échanges disciplinaires traduisent le dynamisme des arts décoratifs à cette période, ainsi que le souffle nouveau donné à la discipline.

UN INVESTISSEMENT FRANÇAIS INCARNÉ DANS LES RÉALISATIONS PRÉSENTÉES

Sous l’effet du groupement corporatif, la joaillerie française se distingue par ce qui a été qualifié, dès 1925, comme un «effort commun»²¹. En

¹⁷ Chantal Bizot, Yvonne Brunhammer (dir.), *Cinquantenaire de l’Exposition de 1925*, Paris, musée des Arts décoratifs, Presses de la Connaissance, 15 octobre 1976-2 février 1977, p. 136.

¹⁸ [Anonyme], «Assemblée générale du 10 novembre 1925», *Recueil mensuel des procès-verbaux des séances de la bijouterie de la joaillerie, de l’orfèvrerie de Paris et des industries qui s’y rattachent*, exercice 1925-1926, vol. 46, n°12, p. 215.

¹⁹ Évelyne Possémé, «Jules Chadel, dessinateur de bijoux», dans Nathalie Roux, Amandine Royer, Évelyne Possémé, *Jules Chadel (1870-1941). Dessins et gravures*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2015, p. 33.

²⁰ Paul Léon, *op. cit.*, p. 87.

²¹ Henri Clouzot, «La parure à l’exposition des arts décoratifs français», *La Renaissance de l’art français*, vol. 1, janvier 1926, p. 46.

effet, les joailliers dépassent une vision individuelle de leur art pour s’attacher à développer des avancées communes. Leurs œuvres, rassemblées dans le Grand Palais, offrent un panorama des interprétations du programme adoptées par les bijoutiers-joailliers et bijoutiers de fantaisie, s’inscrivant dans la dichotomie entre les deux grandes tendances qui se dégagent lors de l’Exposition, à savoir les versants dits traditionaliste et moderniste de l’Art déco.

Si la notion de modernité est omniprésente dans le programme de l’Exposition, les artistes se sont toutefois appropriés un certain nombre de motifs issus des styles du passé, usant entre autre de références aux styles de l’Ancien Régime, mais aussi aux styles Directoire ou Empire, leurs créations se rattachant à cet égard à une vision traditionaliste. Cette tendance est manifeste dans le bijou à l’occasion de l’Exposition de 1925. Le motif le plus utilisé relève de la stylisation florale, avec comme référence le modèle emblématique de la corbeille de fleurs. Adopté par les décorateurs-ensembliers, il se décline sur une série de meubles et d’objets d’art avant 1925, dans l’œuvre d’artistes tels que Süe et Mare ou Jacques-Émile Ruhlmann. Les motifs floraux, présents traditionnellement en joaillerie, sont réinterprétés dans les créations présentées à l’Exposition de 1925, témoignant ainsi des interactions entre les différentes industries, qu’il s’agisse de l’ameublement ou de la parure. Les joailliers et bijoutiers s’approprient ce motif traditionnel en y apportant une stylisation nouvelle. Les exemples sont multiples dans les vitrines de la classe 24 du Grand Palais, qu’il s’agisse d’œuvres de haute joaillerie, à l’image du bracelet aux « roses » présenté par Van Cleef & Arpels, ou de boîtiers de fantaisie réalisés par Jean Desmarès.

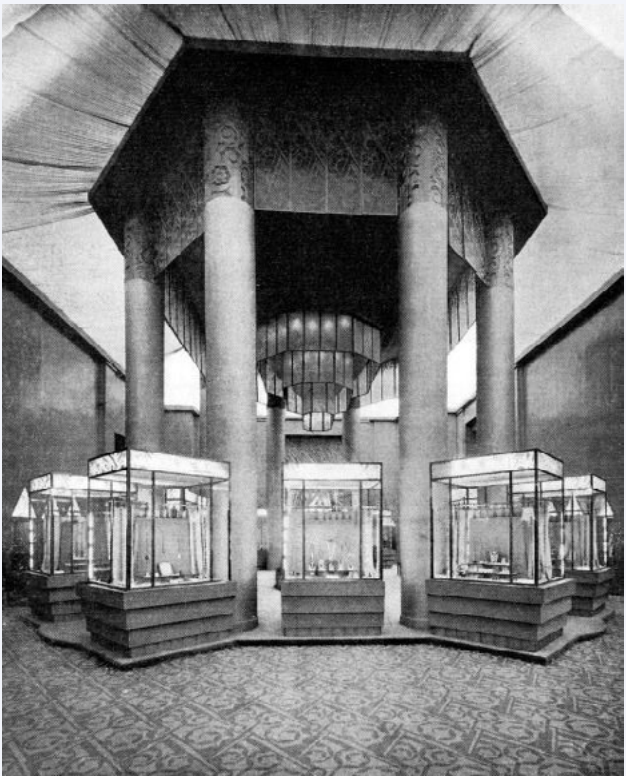
Un autre motif emblématique employé dans divers secteurs des arts décoratifs est celui du jet d’eau ou du motif « fontaine », qui se retrouve dans plusieurs réalisations caractéristiques de l’Exposition, à l’image de la fontaine lumineuse de René Lalique dite, *Les Sources de France*, ou du paravent *Oasis* du ferronnier Edgar Brandt. Ce motif est adopté massivement et de manière inédite par les bijoutiers-joailliers, avec des déclinaisons de propositions. Chez les joailliers, la variété des matériaux employés et les évolutions relatives aux tailles des pierres se prêtent tout particulièrement à ce type de représentation, comme en témoigne un nécessaire à maquillage Mauboussin [FIG. 5] dont le dessin représente une fontaine, les jets d’eau de diamants retombant dans un bassin fait de nacre. Tel est aussi le cas de l’emblématique diadème Grande Fontaine à décor de jets d’eau réalisés par l’emploi de brillants taillés à degrés et de brillants ronds, œuvre à laquelle fut alors décerné un Grand Prix. Une variante du motif de la fontaine se retrouve, par exemple, chez Raymond Templier pour Paul Templier, dans un ornement de tête en diamants et ambre.

À côté de ce développement du traditionalisme s’observent, par ailleurs, les prémices d’un certain modernisme en matière de bijoux, les années 1925 étant caractérisées par une rénovation des arts appliqués. Certains artistes privilégient une esthétique très sobre et s’inscrivent dans une remise en question de l’utilisation de l’ornement et du décoratif. Dès cette époque, ce phénomène devient plus marqué chez certains artistes, comme l’énonce Henri Clouzot :

«Simplification des lignes, sobriété du décor, amour des formes précises et arrêtées, tous les principes qui se sont manifestés à des titres si divers à l’Exposition des arts décoratifs trouvent ici leur application²².»

Cette vision moderniste de la création ne constitue pas une rupture radicale avec les styles du passé, mais correspond plutôt à une évolution esthétique. Les créations des joailliers restent, à cet égard, très luxueuses, comme en témoigne un bracelet manchette par Cassandre pour Georges Fouquet, traduisant l’utilisation de volumes nets, de surfaces planes et privilégiant les formes rectangulaires ou circulaires comme motifs de créations [FIG. 4]. Quelques personnalités se distinguent par le tournant moderniste entrepris pour leurs réalisations, qui s’inscrivent plus généralement dans les évolutions des autres industries d’art, à l’image de Raymond Templier, de Gérard Sandoz ou de certaines créations de la maison Dusausoy, ou encore de

22 Ibid., p. 21.



[FIG. 1] Stand de la classe 24 du Grand Palais à l’Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925

[FIG. 2] Devant de corsage, or palladié, lapis-lazuli, onyx, corail, jade et diamants, 90 cm x 48 cm, Boucheron et Radius (édition), Lucien Hirtz (dessin), Bisson (monture), Brethiot (lapidairerie), vers 1925. Boucheron, Paris



[FIG. 3] Pendentif, platine et or gris, diamants, corail, jadéite, onyx, H: 7,6 cm, André Léveillé (dessin), Georges Fouquet (éditeur), 1925. Collection particulière



[FIG. 4] Bracelet manchette, diamants, lapis-lazuli, corail, améthystes, aiguës-marines, or et platine, H: 4,9 cm, Georges Fouquet (éditeur), Adolphe Mouron (dessinateur), vers 1925. Collection particulière



[FIG. 5] Nécessaire à maquillage, platine, or, émail, diamants, nacre, onyx, dimensions inconnues, Mauboussin, 1925. Vartanian & Sons, New York

modèles proposés par Éric Bagge et Jean Fouquet pour la maison Fouquet. Une vision architecturale se dégage de ces pièces, comme l'exprime Gabrielle Rosenthal, selon laquelle «éclatant, coloré, comme il ne le fut jamais, lourd, architectural, le bijou nous présente une similitude inattendue avec le décor qui nous entoure»²³.

Les œuvres françaises du Grand Palais sont saluées dans la presse, en reconnaissance de l'investissement corporatif, au détriment des productions étrangères. La qualité du travail français est presque unanimement reconnue dans les journaux corporatifs et les revues spécialisées dans la mode et dans les arts décoratifs. Un journaliste de la revue *Les Échos des industries d'art* note, par exemple, qu'«à voir ces joyaux, on se convainc que les joailliers, hier encore artisans, sont devenus des artistes²⁴». De manière générale, la volonté de renouvellement de la corporation est consacrée dans la presse. Toutefois, certains critiques ont été émises à l'encontre de la production des membres français de la classe 24, se cristallisant en deux points principaux. Le premier est le rejet d'une vision sociale des arts décoratifs. Le second est la critique du luxe et du caractère ostentatoire d'un grand nombre de réalisations²⁵. Cette critique ne concerne pas uniquement la joaillerie, mais touche aussi le travail des artistes décorateurs ou les architectures éphémères érigées pour l'Exposition. C'est ainsi que s'exprime le critique d'art Lucien Titz :

«La mégalomanie des temps nouveaux influence aussi les bijoutiers et les joailliers. De même que les palais deviennent des palaces, les constructions des buildings, les parures s'appesantissent sur les femmes qu'une mode étrange s'efforce d'amenuiser. Affirmation du matérialisme triomphant, concluront les philosophes²⁶.»

Ainsi, l'Exposition de 1925 a contribué à revaloriser la place de la bijouterie-joaillerie au sein des autres arts décoratifs et industriels. C'est à travers l'œuvre des artistes français rassemblés au Grand Palais qu'une impulsion nouvelle a été donnée à cette industrie d'art, en quête de renouvellement et de «modernité» depuis des années. Aussi, l'exposition de la classe 24 au Grand Palais marque le point d'orgue du travail des bijoutiers-joailliers, constituant une vitrine de ces industries. Consciente de l'avance prise par les autres secteurs des arts décoratifs et de la nécessité toujours plus grande de dynamiser la profession, la bijouterie-joaillerie a resserré ses liens avec les autres industries, s'inscrivant de manière affirmée dans le domaine de la mode. L'incursion d'architectes, peintres, dessinateurs, dans le domaine du bijou marque l'ouverture de cette industrie vers les autres secteurs des arts appliqués. En outre, les exposants français de la classe 24 ont réalisé, à travers leurs créations, un premier pas vers une modernisation de cette industrie, comme le souligne Émile Sedeyn :

«Dans l'histoire de l'art décoratif moderne, l'Exposition de 1925 marque une étape décisive, un premier succès franchement affirmé, non un aboutissement. L'opinion est conquise, le terrain déblayé, la route largement ouverte, et désormais toute acquisition nouvelle va compter, tout progrès s'effectuera dans le sens de l'unité, vers le style²⁷.»

Si l'année 1925 incarne chez certains créateurs un premier mouvement vers une simplification des formes et un dépouillement plus marqué, cette démarche se poursuit dans les années qui suivent. C'est ainsi que l'année 1929 se distingue par deux événements d'importance, l'exposition *Les Arts de la bijouterie, joaillerie et orfèvrerie*, au musée Galliera, qui consacre les recherches précédemment menées, et l'adhésion à l'Union des artistes modernes de plusieurs bijoutiers et joailliers, à l'image de Jean Fouquet, Gérard Sandoz et Raymond Templier.

²³ Gabrielle Rosenthal, «Le bijou moderne», *L'Art vivant*, tome 2, n°19, 1^{er} octobre 1925, p. 29.

²⁴ [Anonyme], «Les beaux joyaux français modernes», *Les Échos des industries d'art*, n°5, décembre 1925, p. 13.

²⁵ [Anonyme], *Paris, Arts décoratifs, 1925 : Guide de l'exposition*, Paris, Librairie Hachette, 1925, p. 326.

²⁶ Pierre Contreau, *Bijoux et bijoutiers*, Paris, La France horlogère, 1932, p. 155.

²⁷ Émile Sedeyn, «Origines et développements du mouvement moderne en bijouterie et en joaillerie», dans Georges Fouquet (dir.), *La Bijouterie, la Joaillerie et la Bijouterie de fantaisie au XX^e siècle*, Paris, s. n., 1934, p. 105.

Léonard Pouy

Docteur en histoire de l’art, Sorbonne-Université et université de Genève, enseignant-chercheur à L’École des Arts Joailliers

Des «pirates» et des perles : la lente ascension des marchands français dans le golfe Arabo-Persique à la fin du XIX^e siècle

«Tu t’en iras à travers les petits sultanats de la côte arabique. Du cheikh de Haora, tu passeras chez le sultan de Makalla. Peu après, sur la rive d’Oman, le sultan de Mascate te recevra, et, un jour, sur je ne sais quel bateau, tu te présenteras à la porte du golfe Persique. Ce sera un beau jour ! Toutes les fées de Perse et d’Arabie t’ouvriront leur royaume. Elles te conduiront elles-mêmes sur les bancs de Linga, où si blanches sont les perles ; puis à Doubai, sur la côte des Pirates, où les perles sont si chaudes. Enfin, porté par une galère capitane, voiles rouges gonflées et galériens aux rames par une aurore aux doigts de rose, à Bahreïn, tu aborderas !»

Albert Londres, *Pêcheurs de perles*, Paris, Albin Michel, 1931, p. 12.

Si le récit du séjour d’Albert Londres (1884-1932) dans la péninsule Arabique demeure gravé dans les mémoires, la facette de l’histoire de la joaillerie qu’il évoque est, pour sa part, restée dans l’ombre. Celle-ci concerne les relations commerciales entretenues par les différents pays du golfe Arabo-Persique avec la France et ce, pendant environ un demi-siècle. Du début des années 1880 à la fin des années 1920, d’intenses échanges ont en effet eu lieu entre ces deux régions, des échanges concentrés autour d’un seul et même objet : la perle.

Il nous faut ici rappeler qu’avant l’avènement de la perle de culture, peu avant 1930, la très grande valeur des perles du Golfe s’expliquait non seulement par leur beauté, mais également par leur rareté. Désormais qualifiées de «fines» ou «naturelles», celles-ci devaient en effet être cueillies au hasard du bon vouloir de milliers d’huîtres, elles-mêmes pêchées dans des conditions aussi difficiles que dangereuses, par de jeunes plongeurs souvent originaires d’Afrique de l’Est et travaillant, sans assistance, tout le jour durant et pendant les longs mois de l’été, dans des eaux éloignées des côtes et infestées de méduses, de pieuvres et de requins.

Or, de même que la grande majorité des perles vendues à Paris, au début du siècle précédent, provenait de la rive occidentale du Golfe, la quasi-totalité des perles alors pêchées dans cette zone était expédiée en France pour être vendue à Paris, qui incarnait à cette époque la capitale mondiale du commerce de la perle¹. Se pose, dès lors, la question des facteurs qui ont permis aux Français de devenir les partenaires privilégiés des marchands arabes malgré la présence britannique dans le Golfe.

DE LA «CÔTE DES PIRATES» À LA CÔTE DES PERLES

La réussite commerciale des Français dans le Golfe ne fut ni soudaine ni aisée. En témoigne le nombre et l’audace des tentatives menées par quelques marchands peu scrupuleux avant 1900, marchands dont les activités furent surveillées de près par les Britanniques. Tout au long du XIX^e siècle, le Royaume-Uni prit en effet soin de protéger son commerce avec l’Inde de différents types d’«assaillants», et ce au moyen de divers accords assurant la protection des navires marchands et des zones de pêche par la marine indienne, et ainsi le développement du commerce de la perle.

La pêche des perles étant à cette époque l’une des principales sources de revenus dans la région, l’instauration d’un véritable couvre-feu pendant la saison perlière estivale apparut comme une nécessité aux yeux des Anglais. Dès 1820, un premier traité fut donc soumis par le Royaume-Uni aux différents cheikhs de la côte afin de mettre fin aux actes de piraterie menés notamment depuis Ras al-Khaimah par plusieurs groupes locaux, tels que les Qawasim, ou Al-Qasimi. Faisant cependant face à de nouvelles attaques maritimes provenant cette fois d’Abou Dhabi, de Chardja et d’Ajman, les Britanniques durent faire pression sur leurs dirigeants respectifs afin de signer une véritable trêve maritime en 1835². Un commerce stable et sécurisé put alors commencer à se développer entre les différents émirats, royaumes, principautés et cités du Golfe avec l’Empire britannique via l’Inde [FIG. 1-2].

Outre Bandar Lengeh, principal port de la rive perse, celui de Bassorah ainsi que différents ports du Golfe furent reliés à Bombay en 1862 par la British East India Company. Après l’ouverture du canal de Suez, en novembre 1869, le port de Bassorah devint une étape de la route du commerce maritime. Il commença à exporter directement vers l’Europe, grâce aux connexions nouvellement établies à Londres avec une société britannique : la Mackinnon Mackenzie Company, qui s’établit à Bahreïn en 1883, puis à Dubaï en 1891. Dès 1881, cependant, des représentants de la société parisienne Izoard & Co. embarquèrent à bord d’un navire à vapeur, on parlait alors de *steamers*⁴, baptisé le *SS Severin*, afin de mener une mission commerciale d’essai de Mascate à Bassorah, mission qui échoua de manière spectaculaire malgré la présence à bord du très entreprenant Denis de Rivoyre (1837-1907) et de grandes quantités de marchandises françaises à bord. Le port de Bassorah, qui connaissait une croissance rapide à l’époque, fut finalement connecté à Marseille l’année suivante par une société française dotée de dix navires, la Com-

1 Voir Guillaume Glorieux & Olivier Segura (dir.), *Marchands de perles. Redécouverte d’une saga commerciale entre le Golfe et la France à l’aube du XX^e siècle*, Dubaï et Paris, L’École Van Cleef & Arpels, 2019. Pour une histoire générale de la pêche des perles dans le Golfe, lire également Robert A. Carter, *Sea of Pearls. Seven Thousand Years of the Industry that Shaped the Gulf*, Londres, Arabian Publishing, 2012.

2 C’est pour cette raison que l’on commença à parler d’États de la Trêve, terme qui englobe à partir de cette époque les actuels Émirats arabes unis ainsi que ceux de Dibba, Hamriyah, Kalba et Hira. Tandis que s’y ajoute celui d’Oumm al-Qaiwaïn l’année suivante, une autre Trêve de dix ans est ensuite signée en 1843, elle-même suivie, dix années plus tard, d’un Traité perpétuel de trêve maritime.

3 Eugène Napoléon Flandin, *Voyage en Perse de MM. Eugène Flandin et Pascal Coste pendant les années 1840 et 1841*, Paris, Gide et J. Baudry, 1851.

4 Sur ce sujet, lire Stephanie Jones, «British India Steamers and the Trade of the Persian Gulf, 1862-1914», *The Great Circle*, Vol. 7, n°1, avril 1985, p. 23-44.

5 «Précis of correspondence on international rivalry and British policy in the Persian Gulf, 1872-1905» [>12v-13v] (25-27/116), British Library: India Office Records and Private Papers, IOR/L/PS/20/C247.

pagnie des steamers de l’Ouest, montée par Rivoyre lui-même et un certain Jules Mesnier, en partenariat avec les Charbonnages Poingdextre du Havre⁵.

HYACINTHE-ALEXANDRE CHAPUY (1847-1899)

En 1881 également, un mystérieux Français nommé Hyacinthe-Alexandre Chapuy, quitta l’île Maurice sur son propre voilier pour se diriger seul vers Mascate. Là-bas, il se présenta comme le représentant d’une importante entreprise basée à Marseille, en France, chargée d’informer la Chambre de commerce de Paris sur le commerce à Oman et dans le Golfe. Après avoir vécu deux ans dans le Golfe, il fut remarqué, puis surveillé de près par des agents britanniques. Décrit par le colonel Ross comme « moitié aventurier, moitié marchand et intrigant complet », Chapuy fut même soupçonné de travailler comme officier du renseignement pour la Russie. Si son luxueux mode de vie, qualifié d’« extravagant » par les Anglais, ne sembla pas déplaire au sultan d’Oman, Chapuy ne parvint pas, cependant, à réussir dans ses affaires et dut finalement quitter Mascate pour Bander Abbas en 1883, afin de tenter sa chance dans le transport par cargos, perturbant notamment les affaires des compagnies britanniques en place. Après deux brefs allers-retours en France, Chapuy réapparut en 1890 à Bandar Abbas, accompagné cette fois d’un certain M. Pierrepont, qu’il présenta comme son partenaire de pêche aux perles et d’affaires. Ce dernier eut cependant quelques difficultés à supporter le climat local et une forte fièvre l’obligea finalement à rejoindre l’Europe⁷. Le commerce de la perle connut lui aussi un coup de chaud à cette époque : tandis que Lorimer estime à 327 268 livres sterling la valeur totale des exportations de perles depuis les principaux ports du Golfe vers 1886-1887, celle-ci atteignit 549 243 livres en 1890.

Accompagné d’un autre compatriote, appelé « Tramier » ou « Thorny », Chapuy se rendit ensuite à trois reprises à Oumm al-Qaïwaïn afin d’acheter des coquilles et d’investir dans la pêche aux perles. Une démarche avant tout perçue par les Anglais comme une tentative de s’attirer les faveurs du cheikh Ahmad I^{er} bin Abdullah Al Mu’alla, au pouvoir depuis 1873. Le secrétaire des affaires étrangères d’Inde, H. M. Durand, nota alors que ces Français pourraient causer un grand tort aux Anglais s’ils le souhaitaient. En effet, si l’on en croit les agents britanniques en poste à Lingah⁸, le Cheikh aurait accordé aux deux hommes une parcelle de terre près de sa propre résidence après que les Français aient réussi à faire naviguer une douzaine de navires originaires de Sour, à Oman, sans être inquiétés par les Britanniques⁹. Chapuy et son compatriote avaient en effet permis à ces boutres de hisser un pavillon français, leur permettant ainsi d’échapper au droit de fouille des Anglais et donc de se livrer sans crainte à tous types de trafics, tels que celui, jamais vraiment interrompu, des esclaves¹⁰, mais également celui des armes¹¹.

Si l’on en croit le major Adelbert C. Talbot (1845-1920), représentant politique britannique dans le Golfe, la France et la Russie se seraient, en outre, accordées à la fin des années 1880 afin de tenter d’affaiblir la position générale des Britanniques dans le Golfe, la charge revenant à la France en ce qui concerne les parties occidentale et méridionale de la région. Ce dernier suggéra donc la conclusion d’un nouvel accord formel sur le modèle de celui de décembre 1887, afin de faire des nouveaux États de la Trêve un protectorat britannique et, ainsi, de repousser la convoitise des autres pays d’Europe, principalement la France et la Russie. Finalement signé en mars 1892 par les six cheikhs des États de la Trêve, ainsi que par celui de Bahreïn¹², ce traité était clair et stipulait que ni les cheikhs, ni leurs héritiers, ni leurs successeurs ne sauraient en aucun cas conclure un quelconque autre accord ni aucune correspondance avec une puissance autre que le Gouvernement britannique, ni autoriser sur leur sol la présence d’agents issus d’autres nations.

Cet accord exclusif ne fut toutefois pas immédiatement respecté par tous les cheikhs de la côte, ceux de Dubaï et de Chardja ayant, par la suite, affirmé avoir interprété la réception de copies ratifiées comme une infirmation du traité. Le cheikh de Dubaï aurait, par ailleurs, un temps hésité à « prendre le drapeau français afin d’échapper à la malice des Anglais¹³ ». Or, l’année 1894 vit l’ouverture d’un

- 6 Washington, D.C., Library of Congress Geography and Map Division, G7420 1864.J6.
- 7 « Persian Gulf Administration Reports 1883/84-1904/05 » [>120r] (244/602), BL:IORPP, IOR/R/15/1/709.
- 8 « Agreements with the Trucial Chiefs and also with the Chiefs of Bahrain » [>6v] (16/162), BL:IORPP, IOR/R/15/1/191.
- 9 « Gazetteer of the Persian Gulf » Vol I. Historical. Part IA & IB. J G Lorimer. 1915' [>738] (881/1782), BL:IORPP, IOR/L/PS/20/C91/1.
- 10 Lire sur ce sujet Matthew S. Hopper, *Slaves of One Master: Globalization and Slavery in Arabia in the Age of Empire*, New Haven & Londres, Yale University Press, 2015, 302 p.
- 11 Voir Crouzet, Guillemette, « A matter of imperial safety. Trafic d’armes et contrebande dans le golfe Arabo-Persique : la mondialisation d’un espace à la fin du XIX^e siècle », *Enquêtes*, n°1, mai 2015, p. 1-15.
- 12 *Précis of correspondence regarding Trucial Chiefs, 1854-1905* [>70] (82/106), BL:IORPP, IOR/L/PS/20/C248D.
- 13 *Gazetteer of the Persian Gulf. Vol I. Historical. Part IA & IB. J G Lorimer. 1915* [>739] (882/1782), BL:IORPP, IOR/L/PS/20/C91/1.
- 14 Paris, Bibliothèque nationale de France, département Société de géographie, SG PORTRAIT-2056.



[FIG. 1] Eugène N. Flandin (1803-1876), *Bender-Bouchir, Golfe Persique*, 1843³

[FIG. 2] *Johnson's Turkey in Asia: Persia Arabia &c.*, New York, Johnson and Ward, 1864⁶

[FIG. 3] Anonyme, Antonin Goguyer (1846-1909), 1890¹⁴



[FIG. 4] Anonyme, *Le Cheikh Moubarak al-Sabah à cheval (1837-1915)*, Koweït, novembre 1903²¹



[FIG. 5] W. & D. Downey, *Portrait de Mary de Teck (1867-1953)*²⁰, portant un diadème de Boucheron, ainsi qu’une importante parure en diamants et perles fines

consulat français à Mascate. Le moment était stratégique pour les Français pour qui le sultanat d’Oman représentait une étape clé sur la route maritime qui reliait Suez, Djibouti et le nord de l’océan Indien à l’Indochine française. Si Chapuy périt cinq années plus tard, cette disparition ne marqua nullement la fin des ennuis pour les Britanniques ni celle des ambitions françaises dans la région : car, dès 1899, un autre personnage haut en couleur s’y installa, nommé Antonin Goguyer (1846-1909) [FIG. 3].

ANTONIN GOGUYER (1846-1909)

À la fois ingénieur, marchand d’armes et aventurier arabisant, Goguyer n’est pas sans rappeler la figure de Chapuy, mais aussi celles de Rimbaud et de Loti¹⁵, tandis qu’il annonce celle d’Henry de Monfreid. Après des études d’arabe, il s’installa en Algérie puis en Tunisie¹⁶, avant de rejoindre Djibouti en 1897, puis Mascate, accompagné de ses fils Jean et Auguste, que l’on retrouve inscrits comme élèves, en 1903, au sein de la maison des Carmes de Bagdad¹⁷, mais également de son neveu algérien qu’il considère également comme son fils, nommé Ibrahim Elbaz et qui l’assistera désormais dans ses affaires. Parfois surnommé le «Lawrence d’Arabie français», ce collectionneur orientaliste réputé, correspondant dans le golfe Arabo-Persique du *Bulletin du Comité de l’Asie française*, apparaît cependant, avant tout aux yeux de Lorimer, comme «un anglophobe notoire»¹⁸.

Goguyer commence, en effet, à cette époque à intriguer dans l’espoir de voir exister une confédération sous influence française le long de la rive occidentale du Golfe, tandis que la rive perse reviendrait aux Russes¹⁹. L’un de ses principaux interlocuteurs locaux est alors l’émir Abderrahmane ben Fayçal Al Saoud (1850-1928), prince saoudien alors en exil au Koweït et préparant la reconquête de l’Arabie par sa lignée²⁰. Afin d’impressionner ce dernier, c’est en tant qu’invité de marque du cheikh Moubarak al-Sabah (1837-1915) [FIG. 4], que Goguyer accosta au Koweït en février 1904. La raison d’une telle visite ne fait aucun doute au vu du nombre de caisses d’armes et de munitions qui seront expédiées au Cheikh depuis Mascate dès le mois suivant. Il faut en effet souligner que le commerce des armes connaissait une forte croissance au Koweït en 1904. Mais plus encore que par les armes, c’est bien par les perles que l’on semblait désormais faire fortune dans la région. Si l’on en croit Lorimer, la valeur totale des exportations de perles depuis le Golfe atteint la somme de 1 493 375 livres sterling en 1904, soit plus du triple de celles pour l’année 1901, dont les deux tiers pour la seule île de Bahreïn. Goguyer devint alors le représentant à Bahreïn de Sigismond N. Ettinghausen (1838-1918), négociant en diamants, perles et pierres de couleur originaire de Francfort, mais établi à Paris avant 1867²², et pour le compte de qui il aurait acheté des perles²³.

Dès février 1903, un homme d’affaires nommé Joseph Dumas, de chez Dumas & Guien²⁴, accompagné d’un ingénieur nommé Castelin, s’était rendu à Bahreïn dans l’espoir d’obtenir du major C. A. Kemball, représentant politique britannique à Bouchehr, une concession pour pêcher des perles, dans des eaux plus profondes que celles traditionnellement visitées par les pêcheurs locaux. Malgré leurs lettres de recommandation du ministère du Commerce et des Affaires étrangères et 42 paquets de mobiliers, provisions et échantillons de tissus, savons et parfums issus de manufactures françaises qu’ils ont apportés, les deux hommes se voient opposer un refus doublé d’un avertissement pour le moins inamical. Tandis que Castelin serait reparti à Marseille afin d’y recruter un plongeur professionnel et de rapporter un engin sous-marin, Dumas se serait rendu «en Arabie turque». De retour à Bahreïn, il aurait été contraint, à la suite d’une entrevue avec le Cheikh, obtenue grâce à l’entremise d’un marchand indien nommé Tekchand Dwarkadas, de quitter rapidement la région pour rejoindre Bagdad, puis la France dès le mois de mai, pressé en outre par des rumeurs d’épidémie de peste²⁵.

Le 6 avril 1905, c’est au tour d’un certain Gaston Perronne, alors fraîchement sorti de son service militaire et revenu d’un premier voyage jusqu’au Tibet par la Chine, de fouler le sol de Bahreïn, afin de tenter sa chance dans le commerce des perles²⁶. En raison d’un manque cruel de ressources financières et d’un relatif amateurisme dans les affaires, Perronne, seulement âgé de vingt-six ans,

15 Dès 1900, en effet, l’écrivain Pierre Loti (June Viand) faisait escale à Bouchehr dans son voyage de Mascate à Téhéran.

16 Creusois de naissance, Goguyer quitte la France pour Ouled Rahmoune, en Algérie, où il travaille comme interprète judiciaire. En 1879, il se convertit au judaïsme afin de pouvoir épouser Yasmina El Beze (1859-1915), pour sa part native de Batna, qui lui donne en 1881 une fille nommée Blanche. Naissent ensuite, en 1884 et 1887, deux garçons nommés Jean et François. Cette même année, Goguyer traduit le *Qatr al-Nadâ d’Ibn Hishâm* («La pluie de rosée et l’étanchement de la soif»), puis l’année suivante l’*Alfyyah*, un ouvrage de grammaire en vers arabes composé au XIII^e siècle par Ibn Malik. Deux autres enfants suivront, nommés Auguste et Rose, respectivement nés en 1889 et 1893, à Tunis cette fois. Parmi ses publications de l’époque peuvent être citées «L’antiesclavagisme anglais en Tunisie», in *Revue française de l’étranger et des colonies*, XII, n°106, 15 nov. 1890, p. 590-597; «Le servage dans le Sahara tunisien», in *Revue tunisienne*, 2, 1895, p. 308-318 et «La mejba (impôt de capitation), d’après le chroniqueur Aboudiaf», p. 471-484.

17 «Précis of correspondence on international rivalry and British policy in the Persian Gulf, 1872-1905» [p14v] (29/116), BL:IORPP, IOR/L/PS/20/C247.

18 «Gazetteer of the Persian Gulf. Vol I. Historical. Part IA & IB. J. G. Lorimer. 1915» [p345] (488/1782), BL:IORPP, IOR/L/PS/20/C91/1.

19 Lire Crouzet, Guillemette, «Un “troublesome man” ou un “Lawrence d’Arabie” français ?», in Delphine Boissarie (dir.), *Les Négociants européens et le monde. Histoire d’une mise en connexion*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018, p. 147.

20 L’Émir est en effet le père du roi Abdelaziz, dit Ibn Séoud (v. 1876-1953), fondateur de l’Arabie saoudite moderne.

21 British Library: Visual Arts, Photo 49/1/21.

22 Arch. Paris, IX^e arrondissement, mariage le 2 mai 1867 de Sigismond Ettinghausen et Claire Rebecca Halphen. Arch. nat., LH I260/46, dossier Georges Henri Halphen.

23 C’est cette fois dans le souhait de fonder un nouveau réseau bancaire qu’un certain M. Jouannin, secrétaire général du Comité de l’Asie française, s’est rendu à Mascate en août 1903, puis en septembre à Bahreïn, où il s’est vu opposer un refus du Cheikh. Ne parvenant pas à se rendre en Arabie centrale, il aurait quitté Bahreïn pour rejoindre Bagdad *via* Bassorah. Lire «Précis of correspondence on international rivalry and British policy in the Persian Gulf, 1872-1905» [14v] (29/116), BL:IORPP, IOR/L/PS/20/C247; «Gazetteer of the Persian Gulf. Vol I. Historical. Part IA & IB. J. G. Lorimer. 1915» [345] (488/1782), BL:IORPP, IOR/L/PS/20/C91/1.

semble avoir été contraint de coupler cette activité avec celle de correspondant de presse. Il quitte cependant le Golfe le 30 juillet, après avoir passé une semaine à Bandar Lengeh, si l’on en croit le rapport scrupuleux du capitaine britannique F. B. Prideaux, rédigé le 19 mai 1906 à Bahreïn²⁷.

Ce même rapport nous informe que son départ aurait été immédiatement suivi, le 6 août 1905, de l’arrivée à Bahreïn d’une certaine madame Émile Nattan, décrite comme la veuve d’un propriétaire d’une importante boutique de joaillerie parisienne. Il ne semble pouvoir s’agir d’Augustine Ozanne, qui a effectivement épousé Émile Hippolyte Nattan, avec qui elle eut Jenny Nattan en 1880, mais qui décéda en 1890. De même les deux épouses du bijoutier parisien Georges Nattan, pourtant né en 1839 et qui possédait un atelier rue de la Jussienne, sont mortes avant 1900. Reste Colombe Nattan, née Mardochée, soit la veuve du fameux joaillier Hippolyte Nattan, dont nombre de commandes étaient destinées à une clientèle orientale. La chose paraît toutefois étonnante, car elle était, en 1905, âgée de quatre-vingt-cinq ans (elle décédera trois ans plus tard) ! Celle-ci travailla, par ailleurs, beaucoup pour Frédéric Boucheron lorsqu’il fut établi, nous dit Vever²⁸ : «L’atelier de Mme Nattan, fort de plus de 100 ouvriers, a exécuté toutes les commandes qu’il plaisait à Boucheron²⁹.»

On se plaît dès lors à imaginer le chemin parcouru par les perles portées par les reines et belles de l’époque, telle Mary de Teck, la future reine consort du Royaume-Uni et impératrice des Indes, alors princesse de Galles en 1905 [FIG. 5].

Mais Colombe Nattan, si c’est bien d’elle qu’il s’agit, ne s’est toutefois pas rendue seule à Bahreïn. Elle fut accompagnée à cette occasion de sa fille et de son neveu, M. Pierre Sandoz, qui peut, pour sa part, être rattaché à la célèbre dynastie de joailliers parisiens, et notamment à Gustave Roger Sandoz (1867-1943), qui a quitté en 1895 le Palais-Royal pour s’installer au 10 de la rue Royale³². Mais Mme Nattan s’est également adjoint les services d’un interprète nommé Jean Goguyer (1887-1907) ! Ce dernier n’est autre que le fils d’Antonin Goguyer qui, reconverti dans le commerce des perles après celui des armes, rejoint d’ailleurs la troupe une semaine plus tard.

Aussi n’est-il pas étonnant que toute l’activité du groupe formé autour de Mme Nattan fût placée sous étroite surveillance par les services de renseignement britanniques, qui n’hésitèrent pas à éplucher la correspondance des enfants sans parvenir pour autant à y reconnaître l’écriture de leurs parents³³. L’on sait ainsi, grâce à leurs rapports, que Mme Nattan resta à Manama environ un mois, avant de rejoindre à la voile le port de Bouchehr, sur la rive iranienne, laissant les Goguyer derrière elle, puis qu’elle revint à Bahreïn le 27 septembre, mais sans M. Sandoz, parti à Madagascar. Le 9 octobre, Mme Nattan et sa fille revinrent en Europe, tandis que les Goguyer retournèrent à Mascate le 20 octobre. Peu de temps après son retour, Jean Goguyer y mourut à l’âge de vingt-deux ans, au début de l’année 1907. Il fut bientôt suivi par son père, Antonin, qui y disparut pour sa part en octobre 1909, à l’âge de soixante-trois ans.

L’aventure des marchands français dans le Golfe ne s’arrêta cependant pas là. Au contraire, elle ne fit même que commencer, car si les séjours dans le Golfe de Chapuy, Goguyer, Dumas et Perronne ne furent guère fructueux, madame Émile Nattan remporta en France pour 40 000 roupies (400 000 francs) de perles³⁴. Forte de son succès, elle envisagea de retourner dans le Golfe, mais décida finalement de faire appel à deux frères, Léonard (1874 ?-1955) et Victor Rosenthal, destinés à devenir les «rois de la perle» à Paris et Bombay : dès 1910, ces derniers rapporteront de Bahreïn à Paris, pour leur propre compagnie nouvellement fondée, pour 6 400 000 roupies de perles³⁵. L’âge d’or parisien de la perle fine avait commencé.

²⁴ Firme marseillaise alors installée au 54, rue Puvis-de-Chavannes. Joseph Dumas était par ailleurs agent pour la maison de commerce Volkart Frères (fondée en 1851 à Winterthour et Bombay par Salomon (1816-1893) et Georg (1825-1861) Volkart) et pour Fuhrmeister, Klose & Co. à Shanghai. Lire File 2830/1914 Pt 2 «Persian Gulf: Pearl Fisheries. Investigation into Alleged Depletion of Pearl Banks. Germans and the Industry. Concessions, etc.» [243r] (498/578), BL:IORPP, IOR/L/PS/10/457.

²⁵ Persian Gulf Administration Reports 1883/84-1904/05 [272r] (548/602), BL:IORPP, IOR/R/15/1/709 ; «Gazetteer of the Persian Gulf. Vol I. Historical. Part IA & IB. J. G. Lorimer, 1915» [345] (488/1782), BL:IORPP, IOR/L/PS/20/C91/1 ; «Part II. J G Lorimer. 1915» [2248] (765/1262), BL:IORPP, IOR/L/PS/20/C91/2; «Précis of correspondence on international rivalry and British policy in the Persian Gulf, 1872-1905» [55r] (110/116), BL:IORPP, IOR/L/PS/20/C247.

²⁶ File 1508/1905 Pt 1 «Bahrain: situation; disturbances (1904-1905); Sheikh Ali’s surrender; Question of Administration Reforms (Customs, etc.)» [136r] (277/531), BL:IORPP, IOR/L/PS/10/81.

²⁷ *Administration Report on the Persian Gulf Political Residency for 1905-1906*, Calcutta, Office of the Superintendent of Government Printing, Inde, 1907, p. 84; «Administration Reports 1905-1910» [51r] (106/616) ; [51v] (107/616), BL:IORPP, IOR/R/15/1/710.

²⁸ Lire *La Bijouterie française au XIX^e siècle (1800-1900). III. La III^e République*, p. 401.

²⁹ Cité par Viruega Jacqueline, «Les entreprises de bijouterie à Paris de 1860 à 1914», in *Histoire, économie et société*, 2006, 25^e année, n°4, par. 38.

³⁰ Tirage platine, 28,6 x 17,1 cm. Royal Collection Trust, RCIN 2808148.

³¹ Celle-ci sera ensuite démontée par le joaillier Garrard.

³² Disparu en 1904, Henri Sandoz avait ouvert une boutique au 24, avenue de l’Opéra, à la tête de laquelle son fils Maurice lui a succédé.

³³ File 1508/1905 Pt 1 «Bahrain: situation; disturbances (1904-1905); Sheikh Ali’s surrender; Question of Administration Reforms (Customs, etc.)»[36r] (76/531), BL:IORPP, IOR/L/PS/10/81.

³⁴ F. B. Prideaux, «Report on the Trade of the Bahrein [sic] Islands for the year 1905» in *Report on the Trade of Oman, Bahrein [sic], and Arab Ports in the Persian Gulf: trade reports for Bahrain for the financial years of 1904-1905*, n°273, Bahrein, 25 mai 1906. Lire également John Gordon Lorimer, «Gazetteer of the Persian Gulf, Omān and Central Arabia, Volume I, Part II (Historical), Government of India, 1915», «Appendix C: The Pearl and Mother-of-Pearl Fisheries of the Persian Gulf» [2251] (768/1262), BL:IORPP, IOR/L/PS/20/C91/2; 'File 27/4 Miscellaneous Trade Reports' [17r] (38/702), BL:IORPP, IOR/R/15/5/79.

³⁵ *The Persian Gulf Trade reports, 1905-1940*, vol. 3, 1910-11, Cambridge, Archive Editions, 1987, p. 3.

LA JOAILLERIE
AU CROISEMENT
DES ARTS

Quand le bijou se raconte : bijoux & littérature au XIX^e siècle

Quelles représentations le texte littéraire du XIX^e siècle fait-il du bijou ? Comment est-il vu, perçu, décrit ? En corrélation avec les concepts élaborés sur l’analyse des représentations et des interactions sociales dans la littérature¹, il convient de s’interroger sur l’inscription du bijou au sein des romans du XIX^e siècle. Comment le texte littéraire donne-t-il la parole au bijou ? Entre les lignes, le bijou subit des projections arrêtées, des jugements, des positions, des mises en scène élaborées qui permettent de mieux saisir les enjeux, mais aussi l’essence même de cet objet. Les bijoux et les gemmes, par leur aptitude à révéler, au-delà du paraître, la vérité idéale des êtres dans les textes du XIX^e siècle sont une véritable matière littéraire, une langue précieuse.

LUXUEUSE MISE EN ABYME

Le XIX^e siècle est «parleur d’objets²». Cette période qui a vu naître le triomphe de la société de consommation, l’arrivée de nouvelles structures marchandes, la culture des Expositions nationales puis universelles, s’encombre de luxuriants bibelots dont s’emparent les écrivains. Le bijou, auquel on alloue valeur et rareté, devient une nouvelle matière à exploiter : «Les vers sont des parures comme les bijoux, et la littérature s’assimile à la vie mondaine³.» Stimulateur créatif, il va susciter tout un imaginaire, engendrer une manière d’écrire, s’enrichir de multiples correspondances et infuser au texte une valeur esthétique.

Au XIX^e siècle, le livre se couvre de matières précieuses. Dans ses riches reliures, Victor Prouvé utilise des techniques similaires à celles du bijoutier. À l’instar du bijou, le cuir y est ciselé, incisé, gravé, repoussé, mosaïqué, garni de métal et d’émaux cloisonnés. Grâce à ce parti pris artistique, l’artiste nancéien propose de voir le livre comme un véritable objet d’art total [FIG. 1]. La matérialité s’exprime aussi bien «sur» que «dans» le texte. Entre les lignes, elle est relatée par la présence de nombreuses figures de styles, de descriptions d’objets excessives et par la mise en place d’une véritable «esthétique du bibelot⁴». Tant et si bien que le texte, surchargé, semble devenir lui-même un luxe, une œuvre, un bijou. En accord avec les dynamiques sociales et économiques qui tendent à souligner la revalorisation des arts décoratifs, les auteurs de la fin du siècle revendiquent l’aspect décoratif et ornemental de leur écriture. En corrélant leur art à celui des joailliers et des orfèvres, les poètes et écrivains du XIX^e siècle entament une réflexion sur la place de l’artiste. En plaçant l’art noble de l’écriture au côté de la bijouterie, ils tentent de complexifier leur style afin de se positionner en tant qu’artisans des mots, en tant que créateur d’un art de l’élite. Le poète, alors artiste complet, «sculpte, lime, cisèle» à la fois «vers, marbre, onyx, émail⁵».

Au sein du texte, le débat sur la notion de luxe et d’œuvre d’art devient une topique dominante. Les écrivains ne copient-ils pas le jeu de la classe montante en proposant des lignes remplies de matérialité ? Ne consomment-ils pas les mots comme les bourgeois collectionnent les objets ? Le bijou au sein du texte littéraire ne permet-il pas au roman de se positionner en objet de luxe ? Dans *À la recherche du temps perdu*, Marcel Proust cite à plusieurs reprises le nom de Boucheron⁶. La présence du célèbre joaillier au sein du récit renforce le réalisme de l’histoire⁷. Proust insiste en ce sens sur la valeur d’un bijou qui s’élève alors à 30 000 francs. Dans la même optique, Honoré de Balzac évoque dans *Eugénie Grandet*⁸ les créations de la célèbre maison d’horlogerie Bréguet, tandis que la maison Janisset est reconnue pour sa parure de turquoise chez Théophile Gautier⁹. Certains auteurs vont trouver dans l’éthos aristocratique une occasion de valoriser un certain mode de consommation ostentatoire alors en cours à la fin du XIX^e siècle. Ces dynamiques consuméristes explosent avec l’arrivée des grands magasins¹⁰ et l’effervescence provoquée par les Expositions universelles. Lors de ces grands rassemblements internationaux, de nombreux pays exposent leurs créations, favorisant alors la mise en place, au sein du texte littéraire, d’un imaginaire luxueux et outrancièrement matérialiste. En 1851, au Crystal Palace, à Londres, Théophile Gautier découvre, au pavillon indien, des bijoux dignes des *Mille et Une Nuits*, mais aussi de riches tapis, des soieries raffinées, des pierres précieuses, des broderies, des ivoires et des bois de santal¹¹. Sûrement subjugué par l’exposition du Koh-i-Noor, le plus gros diamant du monde à l’époque, l’écrivain compare les tissus orientaux aux pierres précieuses¹². Au sein du texte, les couleurs des étoffes sont textualisées en gemmes : «[...] ce sont de larges bandes d’or, fleuves de lumières qui ruissellent en miroitant entre des rives d’améthyste, de rubis et de saphir [...]»¹³.

Grâce au champ lexical du bijou et des pierres précieuses, Théophile Gautier encense le texte, qui se transfigure alors en une matière luxueuse. L’écrivain use du thème joaillier pour élever sa plume et s’inscrire dans un même temps dans l’émulation bourgeoise qui émerge au cours du XIX^e siècle. Si cette matérialité se fixe donc dans l’exubérance stylistique de Gautier ou dans celle des frères de Goncourt, d’autres auteurs contrecarrent l’agitation consumériste de la fin du siècle en associant au

1 Carine Barbaferi et Alain Montandon (dir.), *Sociopoétique du textile à l’âge classique. Du vêtement et de sa représentation à la poétique du texte*, Hermann, 2015.

2 Marta Caraison, «Objets en littérature au XIX^e siècle», *Images Revues*, n°4, 2007.

3 Dominique Pety, *Poétique de la collection au XIX^e siècle. Du document de l’historien au bibelot de l’esthète*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010, p. 316.

4 Geneviève Sicotte, «La matérialité décadente et l’économie: entre la fascination et la ruse», dans Guri Ellen Barstad, Pirjo Lyytikäinen (dir.), *The Decadence or an Aesthetic of Transgression*, Nordlit, n°28, 2011, p. 27-40.

5 Théophile Gautier, «L’Art», *Poésies*, Éd. Lemerre, Vol. 2, 1890, p. 223-226.

6 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. III *Le Côté de Guermantes*, vol. 1, Paris, nrf, 1920.

7 Géraldine Michel, *Quand les artistes s’emparent des marques*, Paris, Dunod Éditeur, 2015, p. 124-127.

8 Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, Paris, Librairie Gedalge, 1921.

9 Théophile Gautier, *Spirite, nouvelle fantastique*, Paris, G. Charpentier, 1866, p. 124.

10 Émile Zola, *Au bonheur des dames*, Paris, G. Charpentier, 1883.

11 Théophile Gautier, «L’Inde à l’Exposition universelle de Londres», *L’Orient*, Tome I, Paris, G. Charpentier, 1882, p. 299-344.

12 Jean-François Luneau, «Les textiles orientaux à l’Exposition universelle de Londres (1851), vus par les auteurs français» dans Alain Montandon (dir.), *op. cit.*, 2015, p. 147-157.

13 Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 331.

luxue une dimension morbide. Avides de critiquer les modes de dépenses de l’aristocratie, les écrivains décadents de la fin du XIX^e siècle défont le réel et lui apportent alors une critique par la présence d’un substrat mortifère minéralisé : le bijou.

PROSE FUNESTE ET FATAL MÉTAL

Au luxe inutile et à la quête du superflu qui illustrent les comportements de la classe montante de l’époque s’ajoutent les thèmes de la fatalité et de la mort. Entre les lignes, les pierres précieuses se transforment alors en sinistres objets. Marqués par une négativité, les bijoux se positionnent dans un véritable «contre-discours économique¹⁴». Cette hybridation maladive est célébrée chez Joris-Karl Huysmans. La tortue¹⁵ d’*À Rebours*, véritable œuvre d’art parée de pierres précieuses par son antihéros esthète et excentrique des Esseintes, finit par mourir¹⁶ [FIG.2]. Cette conversion du bijou¹⁷ en carapace somptueuse, s’invite également dans l’œuvre de Jean Lorrain, où se dévoile un Noronsoff dont «toute l’étoffe de la robe est tissée de pierres de lune, d’opales et de sardoines¹⁸». Le bijou devient le symbole par excellence d’une superficialité accrue et d’un luxe mortifère. La petite Claribel agonisante d’Élémer Bourges exerce une dernière volonté, souhaitant ainsi être recouverte de «satins, brocarts, dentelles, joyaux, gorgerettes de pierreries, mousselines¹⁹...». Mary Barbe, chez Rachilde, tente de garnir sa victime de bijoux et de dentelle avant de la ligoter²⁰. Tandis que la bague de monsieur de Phocas²¹ «précieuse et fascinante, renferme un poison qui mène à la violence et à la mort²²».

Entre les lignes des auteurs symbolistes et décadents, les bijoux prennent un tour satanique, voire provocant. En recherche d’un monde plus artiste, refusant une société qu’ils perçoivent comme un véritable carcan, les auteurs fin de siècle critiquent le réel. Au sein du texte, le luxe des bijoux détourné de son essence première traduit les tourments des personnages. Jean Lorrain décrit ainsi les obsessions du duc de Fréneuse dit M. de Phocas²³. Poursuivie par plusieurs monomanies, la quête de ce héros mirliflore tourne entièrement autour de joyaux délétères. Entre les lignes du roman *L’Aryenne*, Lorrain exhibe un autre bijou mortifère : une bague de René Lalique (1860-1945)²⁴. En essayant ce bijou appartenant initialement à son amant, la comtesse Illhatieff subit son pouvoir meurtrier:

«Je l’avais deviné ; cette bague est maudite, il y a comme un sortilège en elle. Je n’ai pas pu encore l’ôter de mon doigt, j’ai passé toute la journée d’hier à tenter l’impossible. Maintenant ma phalange gonflée et meurtrie déborde des deux côtés de la bague et j’ai les émaux translucides de Lalique incrustés dans ma chair, j’ai toute la main douloureuse et brûlante et j’ai passé la nuit dans la fièvre. Un cauchemar affreux m’a torturée ; le serpent d’émail m’étreignait à me faire crier, le masque de cristal violâtre ricanait et me mordait jusqu’au sang, ses dents féroces entamaient jusqu’à l’os²⁵.»

Le bijou n’est-il donc pas l’attribut d’une écriture décadente et morbide ? Marchandise néfaste et empoisonnée, il est le symbole tout entier d’une dégénérescence à laquelle vient s’ajouter une sexualité perversie. L’obsession de la mort corrélee à l’image de la femme place «Éros et Thanatos» au centre de la sphère artistique du XIX^e siècle. En réponse aux anxiétés de son époque, la littérature invite entre ses lignes des prédatrices, des criminelles, des meurtrières qui, souvent, bien souvent, sont... parées. Le bijou serait-il leur arme²⁶ ? De la femme maléfique et exotique esquissée par l’Esméralda de *Notre-Dame de Paris*, en passant par la charmeuse et sanglante Cléopâtre²⁷, la femme est une véritable mante religieuse. Les hommes de lettres créent, durant le dernier tiers du XIX^e siècle, des égéries charnelles aux attributs bien déterminés. À la prédominance de leurs courbes sensuelles, de leur corps nu ciselé, poétisé et narré se mêle l’abondance du thème de la chevelure. Véritable emblème de la femme fatale, objet d’obsession chez Guy de Maupassant²⁸, charnelle et sensuelle comme chez Charles Baudelaire²⁹, cette toison d’or ou d’ébène est un

14 Geneviève Sicotte, *op. cit.*, 2011, p. 27-40.

15 Le nom «tortue», issu du bas latin *tartaruca*, signifie «qui appartient à l’enfer, au mal». Il symbolise les ténèbres et la mort. s.v «tortue» dans Dictionnaire étymologique de la langue française, PUF, 1975 (6^e édition).

16 Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Paris, Collection Folio Classique, Éditions Gallimard, 2011 (1^{re} éd. 1884), Chapitre IV, p. 139.

17 Françoise Court-Perez, «Étoffes décadentes dans l’œuvre de Jean Lorrain» dans Montandon Alain (dir.), *op. cit.*, 2015, p. 169-185.

18 Jean Lorrain, *Le Vice errant*, Paris, Albin Michel, 1926 (1^{re} éd. 1901), p. 306.

19 Élémer Bourges, *Le Crépuscule des dieux*, Paris, librairie Stock, 1950 (1^{re} éd. 1901), p. 72-73.

20 Rachilde, *La Marquise de Sade*, Paris Mercure de France, 1887.

21 Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, Paris, P. Ollendorff, 1901.

22 Geneviève Sicotte, *op. cit.*, 2011, p. 27-40.

23 Jean Lorrain, *op. cit.*, p. 9.

24 Jean Lorrain, *L’Aryenne*, Paris, Société d’éditions littéraires et artistiques, 1907, p. 51.

25 *Ibid.*, p. 68.

26 Sophie Pelletier, *Le Roman du bijou fin de siècle. Esthétique et Société*, thèse de doctorat en Littérature française, sous la direction de Michel Pierssens et Patrick Wald-Lasowski, faculté des Arts et des Sciences, université de Montréal et université Paris 8, 2011, Chapitre IV, p. 216

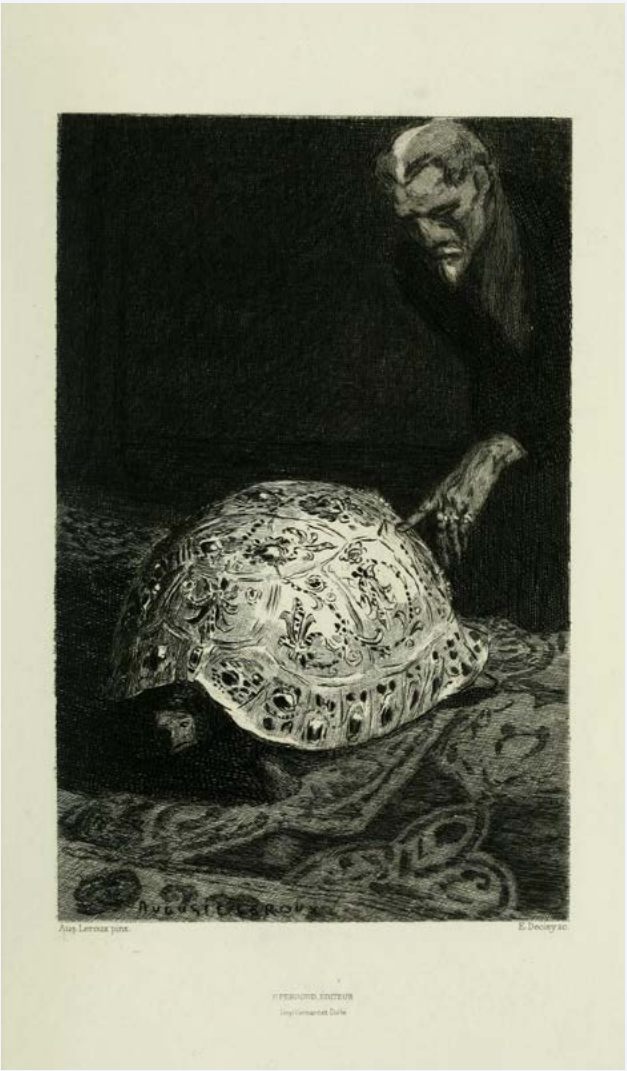
27 Théophile Gautier, «Une nuit de Cléopâtre», dans *Nouvelles*, Paris, Éd. Lemerre, 1897.

28 Guy de Maupassant, *La Chevelure*, nouvelle parue dans le recueil *Toine*, Paris, Éditions Marpon-Flammarion, 1886.

29 Charles Baudelaire, «La Chevelure», *Les Fleurs du mal*, Paris, Éditions Poulet-Malassis et de Broise Éditeur, 1861 (1^{re} éd. 1857).



[FIG. 1] Victor Prouvé, reliure pour *Les Poèmes barbares*, maroquin du Cap noir, plaques de cuivre repoussé, ajouré et incisé, 1896, 29 x 21 cm. Don de Jean-Baptiste Eugène Corbin, 1935, Nancy, musée de l’École de Nancy



[FIG. 2] Auguste Leroux, illustration dans Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Paris, A. Ferroud-F. Ferroud Édition, 1920, p. 47



[FIG. 3] René Lalique, *Pendentif/ Broche Salomé ou Salammbô*, or, émail translucide à jour verre, vers 1904-1905, vendue lors de la vente aux enchères «Magnificent Jewels», chez Christie's New York, le 15 octobre 2002



[FIG. 4] Jean Lorrain, *Le Vice errant*, Paris, Librairie Paul Ollendorff, 1902, couverture illustrée de Vincent Lorient-Heilbronn

[FIG. 5] René Lalique, *Collier de chien la Princesse au Sabbat*, profil de femme parmi des grenouilles, or, émail translucide sur or, 32 rangs de perles, 1899, Richemond, Virginia Fine Art Museum

appât qui tend à attirer la gent masculine dans un piège funeste. À cette crinière fatale s'ajoute le port de bijoux qui supplantent avec brio les formes gracieuses du corps féminin pour devenir à eux seuls de véritables objets de désirs. Ajoutés aux corps de ces nymphes mortelles – «Et les lourds colliers d'or soulevés par ses seins³⁰», «un merveilleux joyau darde des éclairs la rainure de ses deux seins³¹», «La très-chère était nue, et, connaissant mon cœur / Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores³²» –, les bijoux sont à l'origine de la dimension sensuelle du texte. Ils dépeignent une danse envoûtante semblable à celle de Salomé décrite par Joris-Karl Huysmans [FIG. 3] et sont un appel au charme et au plaisir, avant l'arrivée du dénouement morbide : «[...] Nu parmi les pierreries / son corps fut le rêve enchanté [...] Donc, Jean sera décapité.³³»

«La face recueillie, solennelle, presque auguste, elle commence la lubrique danse qui doit réveiller les sens assoupis du vieil Hérode ; ses seins ondulent et, au frottement de ses colliers qui tourbillonnent, leurs bouts se dressent ; sur la moiteur de sa peau les diamants, attachés, scintillent ; ses bracelets, ses ceintures, ses bagues, crachent des étincelles ; sur sa robe triomphale, couturée de perles, ramagée d'argent, lamée d'or, la cuirasse des orfèvreries dont chaque maille est une pierre, entre en combustion, croise des serpenteaux de feu, grouille sur la chair mate, sur la peau rose thé, ainsi que des insectes splendides aux élytres éblouissants, marbrés de carmin, ponctués de jaune aurore, diaprés de bleu d'acier, tigrés de vert paon³⁴.»

Dans les poèmes du XIX^e siècle, la femme aux bijoux est souvent évoquée par un processus métonymique. Cette figure de style qui utilise un terme pour en signifier un autre permet la naissance même du concept de femme-bijou. Cette idée s'exprime chez Baudelaire par une minéralisation du corps de la femme³⁵. Cette contamination, tel est son manifeste poétique. Sa charogne beauté amoral décomposée est «folle et parée³⁶». Ces yeux «sont faits des minéraux charmants³⁷», de «feux diamantés³⁸» ; la cristallisation affecte les parties intimes du corps féminin – «Tu trouveras au bout de deux beaux seins bien lourds / deux larges médailles de bronze³⁹» – jusque dans la chevelure : «Longtemps ! toujours ! ma main dans ta crinière lourde / Sèmera le rubis, la perle et le saphir, / Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde⁴⁰ !»

Dans le texte littéraire, où elles se posent en danger mortel pour la gent masculine, c'est toujours ornées de leurs plus fidèles attributs, les bijoux, que les femmes d'encre et de papier commettent leurs fautes. En cachant leur cruauté sous un voile de joyaux somptueux, la séduction vicieuse et perverse s'enracine. Objet de domination, mais aussi de dépravation, accompagnant la femme dans ses actions meurtrières jusqu'à devenir auteur de la mort, le bijou participe à la sensualité obscure de la femme et à l'expression de son pouvoir mortifère dans le texte comme au sein de la société. Provocant et morbide à l'instar de la femme, le bijou se raconte donc comme une matière littéraire et funeste : «Le vrai, le grand bijou 1900 est un bijou tragique, maléfique et barbare où règne la méduse aux terribles yeux d'opale⁴¹.»

BIJOUTIERS ET POÈTES, UNE FRATERNITÉ CISELÉE

Au XIX^e siècle, nombreux sont les artistes qui s'honorent par l'emploi de correspondances et de résonances artistiques. Dans *Les Perles rouges. Les Paroles diaprées*, Robert de Montesquiou dédie quelques vers au joaillier Henri Vever (1854-1942)⁴². Il loue également l'art de René Lalique, dont il admire l'œuvre. Dans son ensemble de poèmes de 1901, dont la couverture est d'ailleurs illustrée par un dessin du bijoutier, le poète célèbre le travail et l'amour de cet artiste pour les pierres⁴³. Si les relations entre poète et bijoutier sont manifestes, elles fusionnent avec la figure d'Alphonse Fouquet (1828-1911). Ce maître joaillier, plus connu sous le pseudonyme de Jules Dragon, compose de nombreux vers consacrés pour l'essentiel aux gemmes et à l'art de ses confrères⁴⁴. Par sa double pratique d'émailleur et poète, Claudius Popelin (1825-1892) représente aussi la dualité créatrice qui anime

- 30 Albert Samain, «Cléopâtre», *Au jardin de l'Infante. Augmenté de plusieurs poèmes*, Paris, Mercure de France, 1911.
- 31 Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Chapitre V, Paris, G. Charpentier et Cie, 1884, p. 147.
- 32 Charles Baudelaire, «Les Bijoux», *op. cit.*, 1861.
- 33 Catulle Mendès, «La Gloire de Salomé», *Les Braises du cendrier*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1900, p. 44.
- 34 Joris-Karl Husymans, *op. cit.*, 2011 (1^{re} éd. 1884), p. 143.
- 35 Laura Pondea, «Le bijou dans l'œuvre de Baudelaire : une mutilation symbolique», *Paroles gelées*, French Studies, Vol. 20.2, 2003.
- 36 Charles Baudelaire, «Le Vampire», *op. cit.*, 1857, p. 87.
- 37 Charles Baudelaire, «Poème XXV», *op. cit.*, 1857, p. 77.
- 38 Charles Baudelaire, «Le Flambeau vivant», *op. cit.*, 1857, p. 105.
- 39 Charles Baudelaire, «Les Promesses d'un visage», *Les Épaves*, Paris, Édition Concordance, 1866, p. 75.
- 40 Charles Baudelaire, «La Chevelure», *op. cit.*, 1861, p. 55-56.
- 41 Claude Quiguer, *Femmes et machines de 1900. Lecture d'une obsession modern style*, Paris, Klincksieck, 1979.
- 42 Robert de Montesquiou, «À Henri Vever», *Les Perles rouges. Les Paroles diaprées*, Paris, G. Richard, 1910, p. 211.
- 43 Robert de Montesquiou, «Je sais un bijoutier...», *Les Paons*, 1908, p. 447, et «Le poète vous offre un anneau...», *ibid.*, p. 273.
- 44 Jules Dragon, «Le Rubis», *Revue de la bijouterie, joaillerie, orfèvrerie*, novembre 1901, p. 223-224 et «L'Opale», *ibid.*, août 1902, p. 141.

bijouterie et poésie. Il donne à ses vers «la splendeur des émaux⁴⁵» et les cisele afin de glorifier ses vives amitiés littéraires avec Théophile Gautier⁴⁶ et Théodore de Banville qui, à leur tour, rendent hommage à son travail d’emailleur⁴⁷.

Hommes de lettres et bijoutiers fraternisent et s’inspirent. Lié par un échange amical et inventif, Jean Lorrain pare de nombreux protagonistes des pièces de René Lalique. Dans *Le Vice errant*, Noronsoff offre divers bijoux de Lalique à ceux qui assistent à ses soupers au Café de la Paix [FIG. 4] : «Chaque invité trouvait toujours un cadeau de prix sous sa serviette, porte-cigares en or étoilé de rubis, perles monstrueuses en épingle de cravate, bracelets d’opales, saphir en bague ou quelque orfèvrerie de Lalique : aucun sexe n’était oublié⁴⁸.» Dans *Monsieur de Phocas*, c’est à travers le personnage du maître ciseleur Barruchini que le romancier rend hommage à son ami ⁴⁹. Dans *Maison pour dames*, Noirmont apparaît en tenue d’opéra, les mains couvertes de bagues du joaillier⁵⁰. Dans *L’Aryenne*, le comte Simon de Ragon d’Helyeuse porte, à son doigt, une bague du bijoutier offerte par sa femme :

«Ce sont les trois mille francs des six premières éditions de *L’Ardeur des nuits*, un très beau Lalique d’ailleurs. Comme cela lui ressemble, hein ! de me passer au doigt le gain de ses livres ! Je sers d’affiche à son succès d’écrivain. Ces six mille volumes, je les porte à mon doigt.⁵¹»

Ici, le succès d’écrivaine de Mélisande se corrèle à Jean Lorrain. L’auteur ne se sert-il pas de la figure du bijoutier tant idolâtrée par les critiques de ce temps pour asseoir son style et atteindre la notoriété ? Lalique, au sein de la trame littéraire, n’est-il pas l’emblème même d’une écriture ciselée ? Les deux hommes continuent de se stimuler artistiquement. Le collier *Profil de femme parmi des grenouilles*, réalisé par Lalique vers 1899 [FIG. 5] s’inspire du conte *La Princesse au Sabbat*⁵² dont Lorrain donne une reproduction poétique⁵³, l’occasion pour lui de montrer sa prose artistique. L’œuvre du bijoutier devient alors le faire-valoir de celle de l’écrivain.

Les échanges entre le poète et le joaillier se poursuivent. Jean Lorrain dédie à son ami l’histoire de *Narkiss*. Dans cette fable, le champ lexical de l’orfèvrerie et des gemmes intègre parfaitement la trame littéraire⁵⁴. On observe alors une véritable minéralisation du texte. Ce conte issu du célèbre recueil de 1902⁵⁵, dans lequel l’auteur sertit les princesses d’ivoires, d’ambres et les princes de nacre, dévoile un paysage cristallisé:

«Narkiss enivré descendait vers l’eau. Autour de Narkiss la fragilité des iris, la féminité des lotus et l’obscénité des arums, phallus d’ambre dardés dans des cornets d’ivoire, éclairaient comme des flammes, tour à tour de jade, d’opale ou de beryl. Sous le reflet de la lune les lampyres semblaient des pierreries errantes par la nuit, des reptiles luisaient comme autant d’émaux sur les feuilles. Au loin, c’était le resplendissement métallique du Nil [...]»⁵⁶.

Narkiss, «scintillant de bijoux», se littéralise en gemme. Les pierreries recouvrant de façon foisonnante les lignes englobent le personnage qui devient un véritable objet d’art. L’utilisation du vocabulaire joaillier et la présence au sein de l’œuvre littéraire de bijoux d’artistes renommés permettent à l’écrivain poète de positionner son discours. Le bijou peut alors être vu comme un élément précieux dans la mise en place d’une stratégie discursive. Le poète maîtrisant finement son art s’en va interroger la langue du bijou pour compléter l’intentionnalité accordée à son œuvre.

Le bijou est une matière à poésie, une matière littéraire, qui doit ainsi être vu comme l’avatar d’une parole ciselée. Médiateur lyrique, le bijou est une ressource précieuse de l’imaginaire de l’écrivain. Mis en abyme dans le texte, gemmes et métaux permettent la construction, l’idéalisation, mais aussi la critique de pratiques sociales. Attirant l’attention du lecteur, les bijoux captent autant les impressions qu’ils les produisent, jouant alors un rôle sur le développement narratif. Luxueusement et funestement consommé, le bijou contribue à la construction morale des

⁴⁵ Claudius Popelin, «Chatons modestement», *Un livre de sonnets*, Paris, Charpentier, 1888, p. 222.

⁴⁶ Théophile Gautier, «À Claudius Popelin», *Poésies*, Éd. Lemerre, Vol. 2, 1890, p. 243.

⁴⁷ José-Maria Hérédia, «À Claudius Popelin», *Les Trophées*, Paris, Éd. Lemerre, 1893, p. 103.

⁴⁸ Jean Lorrain, *op. cit.*, 1926, p. 139.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁰ Jean Lorrain, *Maison pour Dames*, Paris, Éd. Paul Ollendorff, 1908.

⁵¹ Jean Lorrain, *op. cit.*, 1907, p. 50.

⁵² Jean Lorrain, «La Princesse au Sabbat», *Le Journal*, 22 octobre 1895.

⁵³ Jean Lorrain, «Pall Mall Semaine», *ibid.*, 2 Mai 1899, p. 2.

⁵⁴ Cyril Barde, «Poète, même en verre, poésie et poétique du conte-bibelot autour de 1900», *Féeries*, n°14, 2017.

⁵⁵ Jean Lorrain, *Princesses d’ivoires et d’ivoresses*, Paris, Collection motifs, Éd. Le Rocher, 2007 (1^{re} éd. 1902).

⁵⁶ Jean Lorrain, *ibid.*, p. 76.

personnages. Il reflète les perversions et les hallucinations des héros qui le portent. Il donne vie à ces êtres de papiers, les sublime, les transpose, les envoûte, les bouleverse et parfois même les assassine. Au sein du roman comme du poème, le bijou devient le sujet de riches élucubrations, de combinaisons épithétiques et de vastes énumérations détaillées. Un véritable dialogue s’établit. Une fraternité artistique naît. Le poète cisele son verbe à la manière d’un orfèvre : le texturant par l’emploi d’un lexique spécialisé, le sertissant de détails, il lui donne ainsi toute sa matière. Par la présence de diverses associations et métamorphoses, on comprend comment le poète s’inscrit dans une écriture minérale, franchissant alors les limites de son art.

Anne Poydenot de Pontonx

Étudiante en Master 2 d’histoire de l’art,
université de Paris-Nanterre

Concordances créatives entre danse et joaillerie : les Ballerines Van Cleef & Arpels et leur contexte chorégraphique

Chaque acte créatif répond à une intention première, matérialisée par une action obéissant à un rythme défini par le créateur. L’acte de création est ainsi conçu comme une œuvre artistique, produite, unifiée et dirigée par l’intelligence. Il répond à une intention première, matérialisée par une action ou une série d’actions, selon un rythme. Le rythme y est défini par le créateur, à moins qu’il ne soit inhérent à la matière même que celui-ci travaille, ou ne résulte de la rencontre de la pensée et de la matière.

Dans la tradition biblique, Dieu, créateur, façonne le rythme autant que le rythme lui est soumis. Le rythme de la création est alors fusionné et intime-ment lié à celui du temps. Ce rythme, «ordre du mouvement»¹, est par nature lié au temps et à la manière dont les corps interagissent avec lui. Le terme de rythme (*rhuthmos*) fait dialoguer les notions d’ordre (*taxis*) et de mouvement² (*kinésis*). Ainsi, ordre et mouvement s’unissent en vue d’une fin.

Le parallèle avec la danse s’impose. Définie comme «une suite ryth- mée et harmonieuse de gestes et de pas qui se pratique en couple ou en groupe»³, la danse, «qui est avant tout une affaire de tempo et d’espace», selon Balanchine⁴, illustre «l’ordre que manifeste le corps en mouvement»⁵. Cette définition peut s’ap- pliquer à la création joaillière, où des gestes ordonnés et méticuleux, conjugués entre maîtres et apprentis, donnent naissance à une création unique. La joaillerie intervient de manière décisive sur l’état même de la matière travaillée, le métal, lequel doit être chauffé, façonné, à l’instar de la danse qui façonne, de l’intérieur tout comme de l’ex- térieur, le corps du danseur, sa «matière» à elle. Les Ballerines Van Cleef & Arpels unifient ce double univers en un dialogue créatif entre danse et joaillerie.

Le rythme semble en effet animer ces deux arts, tant dans le résultat final, livré à la vue, que dans les étapes créatives. Le choix d’une thématique particu- lière, d’une gestuelle, de techniques spécifiques ou d’un élément stylistique précis, la répartition ordonnée du travail et le dialogue constant entre traditions et innovations, répondent implicitement à un rythme, une partition sans laquelle il n’existerait pas d’harmonie, d’unité, de beauté : «un tout est beau lorsqu’il est un»⁶. Par ailleurs, qu’il s’agisse de danse ou de création joaillière, la transmission tient une place essentielle.

La représentation de la danse en arts joailliers est rare. Pourtant, la maison Van Cleef & Arpels, fondée en 1906, en a fait un thème emblématique depuis les années quarante, à New York⁷. Comme les notes d’une partition, les diverses créa- tions de ces bijoux-microsculptures, faites de gemmes et de métaux précieux, se sont succédé et se succèdent encore. Avec constance, elles allient l’héritage du passé à l’in- novation technique du présent. Elles suivent un rythme ordonné, à l’image du savoir- faire qui les a fait naître. Il est alors possible d’établir une analogie entre ces deux arts, à savoir la haute joaillerie et la danse mue par la musique : les outils évoquent les ins- truments, les artisans les musiciens. Chaque outil produit une percussion singulière sur l’objet, créant un son identifiable évoquant les articulations et désarticulations du corps même du danseur, lesquelles, quoique muettes, sont néanmoins créées par la musique.

TECHNIQUE ET CRÉATION

La relation entre technique et création mène tout d’abord à considérer le rôle de l’artisan dans le processus créatif. L’artiste se consacrait à son savoir-faire, une *techné* soumise à des règles strictes, tout en ayant la faculté de séduire le spec- tateur. La technique lui permet de donner une nouvelle dimension à son modèle. Dans la pensée classique et médiévale, l’art était en outre conçu comme une vertu intellectuelle qui, ayant pour objet d’imprimer une idée créatrice dans une matière, était inhérente à la personnalité de l’artiste et de l’artisan⁸.

Les métiers d’art⁹ ou «artisanat d’art», comme les arts joailliers et scéniques, regroupent des activités autant créatives que techniques. Leurs finalités respectives ne sont atteintes que par une égale maîtrise de l’idée créatrice, de gestes et d’outils à la fois traditionnels et innovants. Ces derniers, parfois créés par l’artisan lui-même, comme la cheville d’établi façonnée par la main du joaillier ou le chausson de danse moulé par le pied du danseur, ne sont certes qu’un moyen de réaliser un projet, mais un moyen essentiel à sa concrétisation.

- 1 Platon, Lois, 665a, in *Œuvres complètes*, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», t. II, 1941, p. 691.
- 2 Pierre Sauvanet, *Le Rythme grec : d’Héraclite à Aristote*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 6-7. L’auteur étudie l’importance philosophique du rythme dans la pensée grecque. Son introduction présente cette notion, le sens que les philosophes lui ont attribué et les questions qu’elle soulève, p. 5-10.
- 3 Alain Montandon, dir., *Écrire la danse*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 1999, p. 4, citation tirée du Grand Dictionnaire encyclopédique, t. IV, «Danse», 1989.
- 4 Philippe Le Moal (dir.), *Dictionnaire de la danse*, «George Balanchine [Balanchivadze Georgi Melitonovitch, dit] (1904-1983)», Paris, Larousse, 2008 (nouvelle édition).
- 5 Pierre Sauvanet, *Le Rythme grec : d’Héraclite à Aristote*, op. cit., p. 5.
- 6 Denis Diderot, *Lettres à Sophie Volland*, texte établi par J. Assézat et M. Tourneux, Paris, Garnier, p. 376.
- 7 En 1939-1940, la famille du joaillier fuit la France et se réfugie aux États-Unis. Un bureau Van Cleef & Arpels est fondé à New York, permettant de conquérir ce nouveau territoire, en poursuivant la création et la fabrication de pièces, mais aussi de satisfaire une clientèle française en exil. Apparaissent alors les premières Ballerines, supervisées par les frères Rubel, joailliers franco-américains, et Maurice Duvalet, dessinateur et designer français installé à New York. Cf. : Évelyne Possémé (dir.), *Van Cleef & Arpels. L’Art de la haute joaillerie*, cat. exp., 20 septembre 2012-10 février 2013, Paris, Les Arts décoratifs, 2012, p. 23, 255; Collectif, *The Spirit of Beauty, Van Cleef & Arpels*, cat. exp., Tokyo, Mori Arts Center Gallery, 31 octobre 2009-17 janvier 2010, Paris, Éditions Xavier Barral, 2009, p. 175.
- 8 Thomas d’Aquin, *Somme de théologie*, la IIae q. 57, art. 3; la IIae q. 93, art. 1. Voir aussi les articles afférents dans : M. Zink, Cl. Gauvard, A. de Libera, *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2004, pour le sens évolutif de la notion «art» et «artiste» au Moyen Âge.
- 9 Définis et protégés légalement (art. 22, L. n°2014-626 du 18-06-2014 ; L. n°2016-925 du 07-07-2016).

Ainsi, l'intention créatrice est servie par des outils, mis en action par une main qui prolonge l'esprit, celui de l'artisan et du concepteur. Le créateur de l'œuvre conçoit celle-ci par son intelligence, et c'est là son art ; l'artisan entre dans son intention créatrice, la fait sienne et lui donne forme par sa maîtrise des matériaux, et c'est là son propre art. L'art est unifié entre eux par une pensée créatrice partagée. À terme, l'œuvre réalisée, offerte à l'admiration d'autrui, porte indissociablement leur double empreinte [FIG. 1].

Les arts joailliers expriment cette unité. Ils regroupent, au service d'une création d'excellence, divers métiers où le geste occupe un rôle central. La maîtrise de celui-ci, élément clé du savoir-faire, est essentielle à la perfection recherchée. Si les métiers de la joaillerie sont clairement définis et spécifiques, les gestes le sont tout autant. C'est un nouveau lieu de rencontre possible avec la danse, où la perfection et la fluidité du mouvement d'un danseur, au service d'une œuvre chorégraphique/musicale, requièrent de longues années de perfectionnement technique. Balanchine se disait plus artisan que créateur et entendait donner forme à la musique, qu'il ne créait pas¹⁰.

LA TRANSMISSION

Par ailleurs, sans la transmission de ces gestes, les multiples savoir-faire convoqués par ces métiers, de joaillerie et de ballet, disparaîtraient. Parallèlement aux archives, sources tant historiques que créatives, les artisans joailliers ont une mission de mémoire. Ils perpétuent un art, par la parole et surtout par la pratique en ateliers. Ainsi, «la connaissance gagne en valeur à mesure qu'elle est transmise¹¹». Chaque Maison possède ses propres secrets de fabrication et d'excellence, que seul l'apprentissage du geste et des usages en atelier est susceptible de transmettre, comme chaque école de danse forge, conserve et perpétue sa tradition. Les plus anciens transmettent leurs riches connaissances aux jeunes apprentis autant que ces derniers apportent un regard neuf. Un mouvement constant de partage de connaissances s'établit, au rythme du travail en atelier. Tout comme les danseurs contribuent essentiellement au façonnement de la renommée de telle école ou de telle compagnie, les artisans joailliers, passeurs de mémoire et de gestes, forgent à leur manière le nom des grandes Maisons de joaillerie [FIG. 2].

Les métiers de joaillerie sont inscrits dans un patrimoine, mais sont tournés vers l'avenir : ils n'ambitionnent pas de rester cloisonnés dans le passé. Les traditions dialoguent avec les innovations, toujours tournées vers l'excellence¹². Ces dernières permettent de renouveler et de perfectionner les gestes précis et rigoureux, hérités du passé, tout en étant nourris par eux. L'artisan adapte le mouvement de son geste, selon le type de défi à relever, pour qu'il révèle de nouvelles manières d'exprimer la beauté¹³. Comme si un nouvel instrument s'ajoutait à la partition sans perte de rythme : l'ensemble doit rester harmonieux, la dissonance n'y a pas sa place. C'est un autre point de rencontre avec l'univers de la danse, laquelle renouvelle aussi sans cesse ses approches du mouvement pour permettre au public, selon le mot de Balanchine, de «voir la musique et d'entendre la danse¹⁴».

Ce renouvellement de gestes accompagne celui des collections inspirées de la danse, lesquelles constituent le patrimoine de la maison Van Cleef & Arpels. Ces collections, notamment Ballet Précieux, en 2007 et 2013, et Bals de Légendes, en 2011, se sont enrichies au fil du temps. Elles font écho autant à l'actualité chorégraphique, à travers des partenariats ou des collaborations, qu'à de nouvelles représentations de *Jewels*, ballet né de la rencontre entre Claude Arpels et George Balanchine en 1961.

LE RYTHME EN ATELIER

L'organisation des différentes tâches répond aussi à une recherche d'ordre, tournée vers l'excellence : «Chacune de ces choses, pour posséder la plénitude de sa faculté, ne devra être ni trop petite ni trop grande à l'excès ; sinon, elle sera tantôt privée de sa nature propre, et tantôt ne la possédera qu'à un degré inférieur¹⁵». L'observation de la pièce joaillière révèle la présence et la succession d'artisans divers aux gestes spécifiques, dont les instruments sont adaptés à chaque

10 Serge July, *Dictionnaire amoureux de New York*, «George Balanchine», Paris, Plon, 2019. Citation originale tirée de George Balanchine, *Choreography by George Balanchine: A Catalog of Works*, New York, Viking, 1984.

11 Collectif, *Un exercice de style. Van Cleef & Arpels*, «Transmission», Paris, Éditions Gallimard, 2015.

12 Guillaume Glorieux, *Les Arts joailliers. Métiers d'excellence*, Paris, Éditions Gallimard/L'École des Arts Joailliers, coll. Hors-série Découvertes, 2019, p. 9-10.

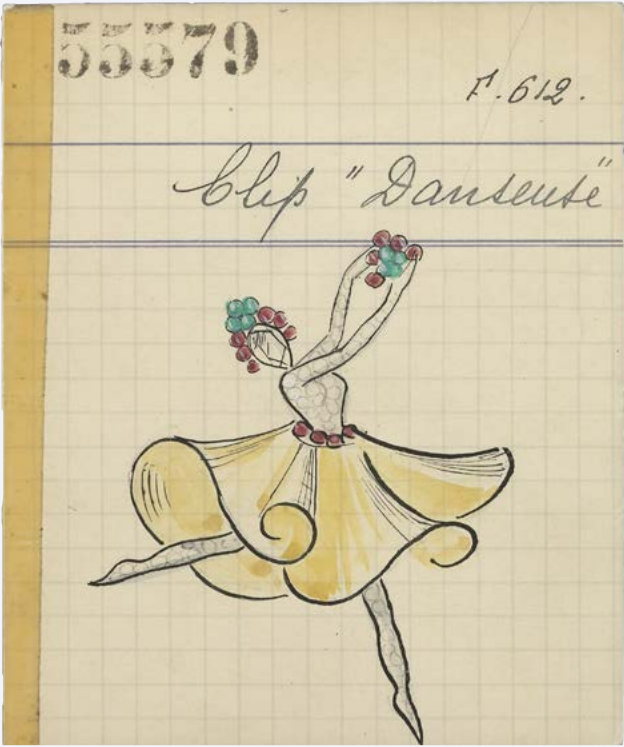
13 La capacité de l'esprit humain et de la main de transformer la matière malgré les contraintes que la nature même de celle-ci impose sont analysés, de manière générique, entre autres par A. Leroi-Gourhan dans ses ouvrages *L'Homme et la Matière* et *Le Geste et la Parole*, Paris, Albin-Michel, respectivement 1943 et 1964.

14 Agnès Izrine, «Balanchine George (1904-1983)», Encyclopædia Universalis; cf. également : documentaire *Balanchine : «je suis un chorégraphe classique»*, 15 février 1977, archives de l'INA, Réf. 00970.

15 Aristote, *Politique*, VII, 4, 10.



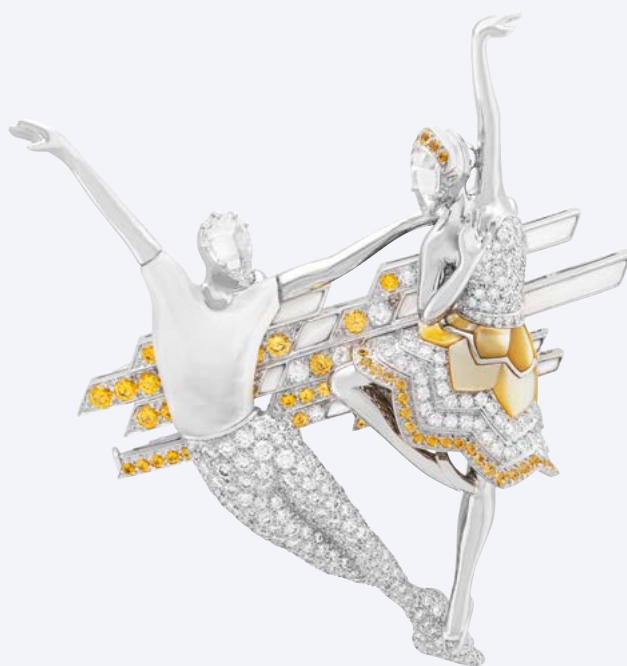
[FIG. 1] Ateliers Van Cleef & Arpels. Photo: Anne de Pontonx



[FIG. 2] Pancarte produit d'un clip Danseuse, 1945. Archives Van Cleef & Arpels



[FIG. 3] Van Cleef & Arpels



[FIG. 5] Clip Ballerine Héloïse, collection Ballet Précieux, 2007. Van Cleef & Arpels

[FIG. 4] Clip Pas de deux, collection Figures féminines, 2015. Van Cleef & Arpels

tâche. Leur technique suit un rythme particulier, une même partition aux notes ordonnées et précises, à l'instar de celle de la danse, qui obéit au rythme de ses propres lois. Le son des instruments sur le métal est leur musicalité : des notes blanches, des notes noires.

La pièce de joaillerie circule entre les mains des différents artisans. Elle prend vie, grâce à l'imagination du designer et du dessinateur, sur un «gouaché», dessin réglementé à échelle 1, réalisé à la gouache. Œuvre à part entière, il est la première étape d'appréhension des volumes, des couleurs et de la matérialité. À sa lecture, le joaillier doit pouvoir visualiser la structure de la future pièce, anticiper sa fabrication et identifier la nature des pierres, leurs couleurs, ombres, volume et le reflet de la lumière sur les faces¹⁶.

Pour certaines pièces prestigieuses, un artisan réalise une maquette en étain imitant précisément la future pièce et son empierrage. Elle permet d'anticiper les étapes de fabrication, la taille des pierres et les éventuelles difficultés techniques. Les ballerines, pièces en volume, sont quant à elles sculptées en cire, destinée à la fonte [FIG. 3].

Les montures en métal précieux sont ensuite remises au joaillier, dont l'un des talents consiste à donner vie à un matériau inerte par nature. Dans le cas des Ballerines, l'expression du mouvement dansé est au cœur de ce travail. Par des gestes d'une extrême minutie, il parvient à percer le métal pour le faire disparaître au profit des pierres qui pourront ainsi faire danser leur éclat.

Enfin, le sertisseur fait dialoguer le métal et les pierres : il donne une nouvelle dimension à la pièce, qui devient œuvre d'art complète ; son intervention requiert une très grande précision, un équilibre entre maintien et légèreté. Une adéquation sans laquelle l'intention créative originelle ne pourrait apparaître. Du dessin à la réalisation finale, chaque passage de main en main est scrupuleusement respecté pour révéler au mieux la beauté de la pièce : «Le beau consiste tout ensemble dans le nombre et la grandeur. [...] Il y a une mesure de la grandeur pour toutes les autres choses [...]»¹⁷. Ce rythme respecté par les artisans joailliers se transpose sur les clips Ballerines qu'ils réalisent et qu'ils parviennent à animer. Balanchine disait que, si un ballet peut contenir une histoire, le spectacle visuel en est l'élément essentiel, parce que le chorégraphe et le danseur touchent le public à travers le regard. «C'est l'illusion visuelle créée, disait-il, qui convainc le public plus encore que s'il s'agissait du travail d'un magicien¹⁸». Il en est de même de l'histoire de la création joaillière.

L'EXPRESSION DU MOUVEMENT DANSÉ

L'image du mouvement permanent est l'essence même de la danse. Là semble résider l'un des principaux défis de la création joaillière : comment la manifester à travers un matériau inerte ? La représentation de la danse en joaillerie, comme dans d'autres formes d'art, commence par l'observation, la compréhension des gestes. Elle se poursuit par la description du corps, du mouvement, du vêtement. Chaque danse a son langage, qu'il faut traduire. Tandis que les premières Ballerines étaient assez statiques, leur représentation s'est affinée, sous l'influence des progrès techniques et créatifs, jusqu'à s'éloigner de la simple reproduction pour se tourner vers une authentique mimétique, celle de l'esprit de la danse, de son essence. Comme si, en s'inspirant d'elle, les artisans et créateurs de la maison Van Cleef & Arpels parvenaient à retranscrire le mouvement dansé en le transposant dans leurs propres gestes animant le métal.

La danse, par ses règles techniques précises, est un art qui saisit la beauté de l'action pour la magnifier. Le geste joaillier suit cette idée : il doit être précis, méticuleux, ordonné afin de saisir un instant, une émotion. Par son intelligence, il donne vie à la matière : «C'est par vitesse et lenteur qu'on se glisse entre les choses, qu'on se conjugue avec autre chose : [...] on se glisse entre, on entre au milieu, on épouse ou on impose des rythmes¹⁹». La danse inspire la joaillerie dans la forme et le fond, notamment par le «rythme». Le joaillier exécute une gestuelle rythmée, un mouvement ordonné, chorégraphié, comme l'ordre du corps en mouvement dans la danse. Ce rythme créatif, toujours lié à la corporéité, à la matérialité

16 Propos recueillis lors d'un entretien chez Van Cleef & Arpels, place Vendôme, le 7 juillet 2014.

17 Aristote, *Politique*, VII, 4.

18 Agnès Izrine, «Balanchine George (1904-1983)», *Encyclopædia Universalis*, *op. cit.*

19 G. Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique*, Éditions de Minuit, L'Arrière, coll. «Reprise», 2003, p. 166.

et à la sensibilité, est en quelque sorte une «forme spatiale temporalisée» : les Ballerines sont créées au fil du travail des joailliers qui anime la matière.

[FIG. 4] Chez Van Cleef & Arpels, les Ballerines ont toujours exprimé mouvement et vie. La géométrie, la volumétrie, les proportions et la créativité sont les ingrédients essentiels qui interagissent pour exprimer de la beauté, réaliser des pièces exceptionnelles et engendrer de la magie, finalité du ballet. Tous ces éléments sont présents dans les Ballerines, par un mouvement précis, rigoureux et ancré dans le temps rythmé de la danse. Elles expriment légèreté, finesse et fragilité, créant ainsi un enchantement auquel participe la réfraction de la lumière sur les gemmes. Ces pièces traduisent un désir de perfection, notamment par une étude passionnée de l’espace, des angles, des lignes, des courbes et des matières. À travers des matériaux bruts, les joailliers parviennent à célébrer la grâce inhérente à l’univers de la danse. Cette maîtrise de la matière est celle des artistes dont le talent métamorphose le métal en objet d’art et de contemplation. Ce souci de perfection et de détail s’étend au dos de la Ballerine, où l’on peut distinguer, sur plusieurs d’entre elles, un chignon serti de diamants, porté par une nuque à la fois fragile et énergique. Les difficultés techniques semblent s’effacer devant la légèreté, la spontanéité, «une sophistication naturelle, une élégance nullement empruntée où jamais l’effort ne transparait²⁰». Ainsi, le bijou s’anime comme s’il suivait une chorégraphie parfaitement millimétrée.

UNE TECHNIQUE D’EXCELLENCE AU SERVICE DE L’EXPRESSION CHORÉGRAPHIQUE

Les Ballerines créées par Van Cleef & Arpels parviennent, par les techniques utilisées, à exprimer le mariage de la joaillerie et de la danse dans un objet d’exception.

L’expression de leur mouvement et de leur tutu virevoltant était un défi de taille requérant un nouveau traitement des surfaces, et «l’occasion de nouvelles prouesses²¹». Le serti est l’un des outils principaux qui ont contribué à relever ce défi, pour animer ces petites sculptures de gemmes. L’innovation a permis d’étendre le champ créatif.

La technique Bouton d’or, désignée d’abord sous le nom de motif «Paillettes» ou «Pastilles», introduite sur les colliers et les clips en 1939, est l’une des premières à avoir été utilisées pour agrémenter les jupes des Ballerines à partir de 1945²². Le nombre important de modèles et de rééditions de ces clips témoigne de leur succès. Cette technique, contrairement aux premières créations, accorde une importance spéciale au travail du métal, de l’or jaune poli à la main. Le motif est composé de petites pastilles incurvées ou bombées, soigneusement appairées et rehaussées de petites pierres, de diamants ou de pierres de couleur en serti clos en leur centre. Il s’agit d’un élégant jeu de composition, de volumes et de couleurs, à la fois graphique et innovant qui souligne et décore les jupons de manière harmonieuse. Il nécessite un haut niveau de précision, d’exigence et de technicité : le polissage, par exemple, réclame une grande maîtrise du geste, car, mal employé, il peut déformer la pièce.

La technique du Serti Mystérieux est une innovation dans l’art de monter les pierres précieuses. Elle permet de fixer les pierres sans monture apparente, en privilégiant des structures par le dessous. Sa genèse s’inscrit dans un contexte de recherches techniques que l’on retrouve chez plusieurs grandes Maisons, comme Chaumet²³ ou Cartier²⁴. À la différence du motif «paillette», cette technique cherche à dissimuler l’or ou le métal au profit des pierres, de plus en plus serrées. Contrairement au diamant, les pierres de couleur ne peuvent être mises en valeur par un métal de même teinte. La Maison Van Cleef & Arpels publie son propre brevet le 31 mai 1934²⁵, sous ce titre : «Dispositif pour monter les pierres précieuses». Le Serti Mystérieux est, depuis lors, l’un des savoir-faire emblématiques de la Maison, qu’elle ne cesse d’enrichir²⁶.

Cette technique est, par nature, complexe à saisir. Elle requiert une maîtrise très précise, connue uniquement de quelques rares maîtres joailliers, les «Mains d’or». Cette complexité, qui exige entre une heure et demie et quatre heures

20 *Au nom de la danse. L’Histoire, Van Cleef & Arpels*, Paris, 2013, p. 11.

21 Collectif, *Un exercice de style. Van Cleef & Arpels*, «Mains d’or», Paris, Éditions Gallimard, 2015.

22 Catherine Cariou, «The Paillette Motif», Van Cleef & Arpels, <https://www.vancleefarpels.com/eu/fr/la-maison/spirit-of-creation/inspiration/Paillette-motif.html?55click=Highlight>, consulté le 10 mai 2019.

23 Brevet d’invention n°345.614, Jean-Baptiste Chaumet, publié le 6 décembre 1904.

24 Brevet d’invention n°753.508, Cartier, publié le 18 octobre 1933.

25 Brevet d’invention n°764.966.

26 Le Serti Mystérieux Navette et Vitrail sont mis en place au début du XXI^e siècle. Cf. Van Cleef & Arpels, «Innovation: The Mystery Set», <https://www.vancleefarpels.com/eu/fr/la-maison/spirit-of-creation/innovation/the-mystery-set.html?55click=Highlight>, consulté le 5 décembre 2018.

de travail par pierre, plus de 300 heures par pièce, une seule et même main de joaillier et de sertisseur pour une même pièce, explique qu’il n’en soit produit que quelques-unes par an. Le bijou final révèle la virtuosité et la complexité techniques réunies²⁷.

Alors que le Serti Mystérieux, en 1933, ne concerne que les surfaces planes, il est très rapidement perfectionné pour s’adapter au volume et aux courbes des autres créations de la Maison, ce qui explique le dépôt de nombreux brevets en 1936²⁸. Depuis les années 1970-1980, les pierres facettées sont insérées dans une fine résille d’or «épaisse de moins de deux dixièmes de millimètre²⁹». Chaque pierre, taillée au micron près, vient donc se glisser sur ces rails – fermés par des vis –, pour s’ajuster parfaitement aux autres. Le rubis est la gemme la plus utilisée pour le Serti Mystérieux, mais on trouve également l’émeraude et le saphir.

[FIG. 5] Le Serti Mystérieux est appliqué le plus souvent sur les clips. Il permet de retranscrire parfaitement les arrondis, le dynamisme et le volume des bijoux, et ainsi de révéler l’éclat de la nature à travers les gemmes qui y sont mises en œuvre. À travers ses différentes collections, Van Cleef & Arpels souligne le dialogue entre le visible et l’invisible, thématique qui s’accorde avec l’univers des Ballerines. Si le Serti Mystérieux n’est pas présent sur les premiers modèles de danseuses, il l’est sur les dernières créations de la Maison, telles certaines danseuses de la collection Ballet Précieux, hommage à *Jewels*.

Pour les Anciens, le propre de l’art était «d’imiter» la nature. Non pour en copier les apparences, mais pour en reproduire l’organicité, le mouvement, le souffle et la vie. Cette tradition reste portée par tout artiste qui ne fait pas de soi-même l’objet de son œuvre³⁰. Elle est au cœur de la rencontre entre joaillerie et danse, entre la matière portée à son excellence et l’esprit de la musique transformé en mouvement. Les Ballerines Van Cleef & Arpels, grâce à un savoir-faire exceptionnel transmis par enrichissements successifs, sont le résultat de cette concordance créative qui unit deux mondes de création, avec pour fil conducteur le rythme, alliant ordre et mouvement, rigueur maîtrisée et liberté d’expression.

La Maison a insufflé cet esprit aux collections qui ont illustré – voire incarné – la danse. Celle-ci lui a retourné cet hommage avec le ballet *Jewels*, de Georges Balanchine. Par ce ballet, imaginé en 1961, composé de trois «actes» – *Emeralds, Rubis, Diamonds* – le chorégraphe a cherché à faire «vivre» les pièces de joaillerie par les costumes, les bijoux et le mouvement des danseurs. Ainsi s’est opéré un langage commun entre joaillerie et ballet, un dialogue «corps et âme³¹». L’écoute de ce dialogue, qui manifeste l’existence d’une filiation génétique entre les deux mondes, par inspirations mutuelles, révèle de manière singulière la fécondité de la joaillerie dans sa recherche inlassable d’excellence au service de l’art³².

27 Propos recueillis lors d’un cours d’histoire de l’art du bijou, «Entrez dans l’univers de Van Cleef & Arpels», à L’École des Arts Joailliers, le 3 juillet 2019.

28 Trois brevets d’invention, n°801.863, n°802.367, n°805.549, sont publiés respectivement les 20 août, 3 septembre et 21 novembre 1936.

29 Van Cleef & Arpels, «Innovation: The Mystery Set», *op. cit.*

30 Voir la critique de Jean Brun dans Jean Brun, Boris Lejeune, *Qu’est-ce que la beauté ?*, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 2014, p. 90-92, 195-202.

31 Collectif, *Un exercice de style. Van Cleef & Arpels*, «Danse», *op. cit.*

32 Cette étude n’amène pas à des conclusions définitives ni à des assertions arrêtées. Les questions et les éléments de recherche qu’elle soulève, ce dialogue génétique entre danse et joaillerie, manifesté par les Ballerines Van Cleef & Arpels et *Jewels*, de Balanchine, sont l’objet de mon mémoire de Master 2.

Comité de lecture
Pascal Bertrand, Professeur des Universités, université de Bordeaux-Montaigne
Jérémie Cerman, Maître de conférences, Sorbonne-Université
Rémi Labrusse, Professeur des Universités, université de Paris-Nanterre
Audrey Nassieu-Maupas, Maître de conférences, École Pratique des Hautes Études

© L'École Van Cleef & Arpels
22, Place Vendôme, 75001 Paris
SASU au capital de 3.000.000 € – RCS Paris B 433 901 485

L'École des Arts Joailliers
31, rue Danielle-Casanova,
75001 Paris
+33 (0)1 70 70 38 40

@lecolevancleefarpels
#lecolevancleefarpels

www.lecolevancleefarpels.com

La mission de L'École des Arts Joailliers est de diffuser la culture joaillière auprès du public le plus large, à Paris et dans le monde. À travers des cours pratiques dispensés par des experts passionnés, des livres, des conférences et des expositions, L'École initie à l'histoire du bijou, aux savoir-faire joailliers et au monde des pierres précieuses.

L'École a été créée en 2012 avec le soutien de Van Cleef & Arpels.

DÉCOUVRIR
S'ÉMERVEILLER
APPRENDRE

Cours — Conférences — Expositions — Publications