

Journée d'études  
Jeunes chercheurs  
2<sup>e</sup> édition

Sous la direction de **Guillaume Glorieux**



LE  
CO  
E  
des Arts  
Joalliers

Avec le soutien  
de Van Cleef & Arpels

LE BIJOU  
*DANS*  
*L'HISTOIRE*

22 septembre 2021

# Préface

Avant tout lieu de diffusion de la culture joaillière, à travers les cours, les conférences, les expositions et les publications, L'École des Arts Joailliers s'est également affirmée, grâce à la recherche, comme un lieu de construction du savoir joaillier.

**La création en 2017 d'un département Recherche** a permis à L'École d'ouvrir d'importants chantiers et d'explorer des champs du savoir peu ou pas connus. Plus d'une dizaine de programmes de recherche ont été initiés depuis 2017 sur des sujets aussi divers que le commerce de la perle entre le Moyen Orient et la France au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'histoire du dessin joaillier de la Renaissance à aujourd'hui, les bijoux de la Comédie-Française, le bijou des années 1960 à 1980 ou encore les liens entre le bijou et la littérature.

**Des partenariats ont été conclus avec de grandes institutions** comme le Muséum national d'Histoire naturelle, le musée de Minéralogie de l'École des mines ou la Comédie-Française autour de chantiers de recherche communs, qui ouvrent sur des publications ou des expositions. Les liens avec l'université ne sont pas en reste. L'École des Arts Joailliers soutient depuis plusieurs années la recherche universitaire : après avoir financé une thèse de doctorat pendant trois ans, consacrée à Jean-Baptiste Tavernier (1605-1689), L'École a créé en 2019, des bourses d'étude destinées à

aider des étudiants inscrits en Master recherche et travaillant sur des sujets joailliers, soit en histoire de l'art, soit en gemmologie. Dispositif pérenne, ces bourses sont proposées chaque année sur concours.

**Enfin, afin de valoriser la recherche et d'en diffuser les résultats**, L'École organise régulièrement des journées d'études : « Jeunes chercheurs » (2019 et 2021), « Géopolitique des gemmes » (2020), « Joaillerie et abstraction chez les artistes et créatrices du XX<sup>e</sup> siècle » (2021, au Centre Pompidou et en lien avec l'exposition « Elles font l'abstraction »), « Le bijou à l'époque contemporaine : les chemins matériels de la création » (2022, coorganisée avec l'École pratique des hautes études). Enfin, L'École a initié avec le Collège de France une série de journées d'études sur le thème de l'ornement précieux et du bijou, dont la première manifestation s'est déroulée au début de l'année 2023.

**Avec ces journées d'études**, L'École s'ouvre ainsi aux problématiques du monde ancien comme du monde contemporain, conformément à sa mission d'aborder le sujet joaillier de manière large et pluridisciplinaire, dans un double regard dirigé vers le passé comme l'avenir. Ces journées sont conçues comme des moments de rencontre et de dialogue, à l'image de L'École, lieu de partage et d'échange.

**Lise MacDonald**  
Présidente de L'École des Arts Joailliers

**Catherine Rénier**  
Président & CEO de Van Cleef & Arpels

# I SOURCES ET DOCUMENTS

« Je voulu la nouvelleté de ses attours et vestemens considerer » : joaillerie, orfèvrerie et objets de vertu dans *L’Estrif de Science, Nature et de Fortune* (BnF Ms Fr 1155) par Jacques et Octovien de Saint-Gelais

**Pearce Denmark Groover**, doctorant, École nationale des chartes Centre Jean Mabillon (Université PSL)

6

Ut gemmaria Pictura

**Estelle Boucher-Detrez**, titulaire d’un Master 2 d’histoire de l’art, université de Bordeaux-Montaigne

14

# II ÉPOQUES, TYPOLOGIE

Le règne de Charles VI : un nouvel élan pour la joaillerie

**Jeanne Marie D’Avigneau**, titulaire d'un Master en Histoire et Critique des Arts, Université de Rennes 2

24

Les bagues *Memento Mori* : le paradoxe de la Vanité (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)

**Camille Laboureaux-Bernat**, titulaire d’un Master 2 en histoire de l’art, Université Jean Jaurès Toulouse II – Post-Master à l’École du Louvre

34

Alphonse Fouquet (1828-1911) : une figure « artistico-industrielle » de la bijouterie-joaillerie parisienne

**Florent Guérif**, Doctorant contractuel à l’École Pratique des Hautes Études-PSL Enseignant à l’École du Louvre et la Haute École de Joaillerie

42

Le bijou patriotique durant la seconde guerre mondiale (1939-1945) Le secteur de la parure révélateur du clivage de la société française

**Elisabeth Lagarde**, titulaire d’une double licence et d’un double master en Droit (Paris II Panthéon-Assas) et en Histoire de l’Art (Paris IV Sorbonne Université et École du Louvre)

52

Le bijou masculin : Le bijou masculin en France du XVI<sup>e</sup> jusqu’au XVIII<sup>e</sup> siècle

**Laure Heurtin**, doctorante en histoire de l’art, Université Toulouse II Jean-Jaurès Sous la direction de Monsieur Pascal Julien

64

# III INSPIRATIONS

Motifs floraux et science botanique dans *Le Livre des ouvrages d’orfèvrerie* de Gilles Légaré, 1663

**Victorine Dubois**, titulaire d’un Master II - Histoire et critique des Arts, Université Rennes 2.

72

Le naturalisme dans la joaillerie de 1832 à 1900 en France

**Nolwenn Cognon**, diplômée du Master Histoire, civilisations et patrimoine – parcours Histoire de l’art de l’Université Clermont Auvergne, diplômée du D.U. de Droit de l’Art et de la Culture de Nantes Université

80

# SOURCES ET DOCUMENTS

# Pearce Denmark Groover

Doctorant, École nationale des chartes –  
Centre Jean Mabillon (Université PSL)

« Je voulu la nouvelleté de ses  
attours et vestemens considerer » :  
joaillerie, orfèvrerie, et objets de  
vertu dans *L’Estrif de Science,  
Nature et de Fortune* par Jacques  
et Octovien de Saint-Gelais

*L’Estrif de Science, Nature et de Fortune*, écrit en 1488 par Octovien de Saint-Gelais (1468-1502), est un texte en prose inédit qui met en scène le débat entre trois personnages allégoriques : Dame Science, Dame Nature et Dame Fortune. Les bijoux, l’orfèvrerie et les objets de vertu, décrits à foison, jouent un rôle important dans le façonnement des personnages et permettent de mieux appréhender le message spirituel et politique du texte.

*L’Estrif*<sup>1</sup> de *Science, Nature et de Fortune*<sup>2</sup> est un texte allégorique en moyen français écrit par Octovien de Saint-Gelais<sup>3</sup> à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, dédié à Charles d’Angoulême (1459-1496), père de François I<sup>er</sup> (1494-1547), après la fin de la Guerre folle. Cette guerre civile, qui dura de 1484 à 1488, éclata lorsque Anne de Beaujeu (1461-1522) fut proclamée régente après la mort de leur père Louis XI (1423-1483) pour son frère le roi Charles VIII (1470-1498), en dépit de leur cousin Louis d’Orléans (1462-1515) qui se rebella contre la puissance royale. Charles d’Angoulême, entre autres, se joignit à lui, mais sans succès. Le 20 août 1488 fut signé le traité du Verger, mettant un terme à la guerre<sup>4</sup>.

L’intrigue de *L’Estrif*, divisé en deux livres, tourne autour du débat entre trois personnifications éponymes : Science (la philosophie et théologie), Nature (la création céleste et terrienne) et Fortune (les aventures bonnes et mauvaises). Dans le premier, l’auteur rêve d’un débat entre Science et Fortune. Or, le débat s’enlise, et Science y met fin, clôturant le premier livre. Dans le deuxième livre, Nature se joint à elles et relance le débat, sans succès. Les trois dames s’accordent alors de plaider leur cause devant Entendement. Science gagne, suivie de Nature. Fortune, elle, se retrouve exilée et bannie.

*L’Estrif* est un pur produit de l’époque des Grands Rhétoriciens, écrivains du XV<sup>e</sup> siècle à la solde des princes. Ces poètes chantèrent les louanges de leurs mécènes ou décrièrent leur temps grâce à un style sophistiqué marqué par l’exagération, l’étalage d’une grande érudition et, surtout, l’usage abondant de la métaphore et de l’allégorie. Saint-Gelais, par ses origines aristocratiques, ses études au sein de l’humanisme naissant parisien<sup>5</sup>, sa grande culture et son maniement expert de l’allégorie, compte parmi les Grands Rhétoriciens<sup>6</sup>. Ainsi, nous devons apprécier plus le pouvoir métaphorique de son allégorie que d’y voir un témoignage historique des usages et modes joailliers de la cour.

Les trésors – définis au XV<sup>e</sup> siècle comme la joaillerie, les palais, les textiles et objets précieux tous confondus<sup>7</sup> – présentés dans *L’Estrif* ont beau suivre d’une façon conventionnelle les principes de l’iconographie royale et religieuse contemporaine, conventions que l’on retrouve par ailleurs dans l’art et la littérature en général<sup>8</sup>, ils importent plus par leur représentation idéale de la magnificence princière que par une réalité historique. Ainsi, les riches descriptions d’éléments rappelant la vie matérielle curiale ont un pouvoir essentiellement métaphorique, comme les arguments philosophiques des personnages, relevant de l’imaginaire de Saint-Gelais.

Comment expliquer une telle profusion de bijoux, d’orfèvrerie et d’objets précieux dans le texte ? Quelles fonctions l’auteur a-t-il voulu leur donner, et en quoi lui-sont-ils aussi un moyen de faire passer un message ? On peut y répondre en présentant les figures allégoriques et leurs joyaux, suivie d’une analyse de celles-ci, et, enfin, comment ces objets précieux font ressortir un message moral, voire politique.

## I - LES ALLÉGORIES

*L’Estrif*, consiste en une double allégorie, le cadre-songe et les figures allégoriques, où la description trône aux dépens de la narration<sup>9</sup>. Les allégories se définissent peu à peu par leurs propos et actions, ainsi que par des descriptions détaillées de leurs attributs.

Le narrateur découvre d’abord la demeure de Science<sup>10</sup>. À l’entrée se trouve une fontaine en or et en cristal, dotée de sept conduits abreuvant le monde. À côté pousse un grand arbre, luisant de ses feuilles d’or et de ses pommes de diamants et de chrysolites. Vers la cime est installée Science, portant une couronne précieuse et un manteau pourpre orné de figures tissées en fil d’or représentant sages et philosophes. Elle tient un sceptre et un livre composé d’or et de lapis-lazuli. À ses pieds repose une plaque en cristal l’identifiant comme « l’arbre de Sapience ».

Science se charge de rappeler l’ordre divin. Ses arguments puisent chez saint Augustin et Boèce, suivis des Évangélistes et Cicéron, entre autres. Selon Science, à l’appui de ces autorités, si les gens se consacrent à la raison, à l’étude et à la paix en dépit des plaisirs terrestres de Fortune, ils trouveront une récompense dans la vie éternelle. Ainsi, elle leur montre la voie vers la vraie gloire.<sup>11</sup>

1 « Estrif » signifie « querelle », en français moderne.

2 Octovien de Saint-Gelais, *L’Estrif de Science, Nature et de Fortune*, BnF ms. fr. 1155.

3 Frédéric Duval « *L’Estrif* », « *L’Estrif de Science, Nature et de Fortune* de Jacques et Octovien de Saint-Gelais », *Bibliothèque de l’Ecole des chartes*, t. 160, p. 195-228, Genève, Droz, 2002.

4 Jean de Saint-Gelais, *Histoire de Louys XII, père du peuple*..., p. 45-68, Paris, Abraham Pacard, 1622.

5 BnF ms. fr. 1155, f. 2r et Jules Quicherat, *Histoire de Sainte-Barbe, collègue, communauté, institution*, 3 t., p. 14-40, Paris, Hachette, 1860.

6 Philippe Maugué, *Pèlerins de vie humaine : autobiographie et allégorie narrative, de Guillaume de Deguileville à Octovien de Saint-Gelais*, p. 532-539, Paris, Honoré-Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2009, et Poétiques de la Renaissance, p. 555 ; Henri-Joseph Molinier, *Essai biographique et littéraire sur Octovien de Saint-Gelais, et passim*, Rodez, Carrère, 1910 ; et Paul Zumthor, *Le Masque et la lumière*, p. 39-45, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

7 Caroline Vrand, « Les collections d’objets d’art d’Anne de Bretagne à travers ses inventaires. Le spectacle et les coulisses », premier chapitre de la première partie, thèse d’école, École nationale des chartes, 2010.

8 François Boucher, *Histoire du costume en occident*, p. 160-164, Paris, Flammarion, 2008.

9 Armand Strubel, « Le Livre du cuer d’amours esprits, un “tombeau” de l’allégorie », *L’Allégorie de l’Antiquité à la Renaissance*, p. 401-414, en part. p. 409 ; Henri Weber, « Le temple allégorique de Froissart à la Pléiade », *Ibid.*, p. 473-484 ; et Frédéric Duval « *L’Estrif* », *op. cit.*, p. 204-205.

10 BnF ms. fr. 1155, ff. 10v-12r.

11 Jean-Claude Mühlethaler, *L’Écrivain face aux puissants au Moyen Âge. De la satire à l’engagement*, p. 151-175, en part. p. 151-154, Paris, Honoré Champion, 2019.

Le narrateur continue son chemin et découvre la résidence de Nature<sup>12</sup>. Devant un grand palais se distingue une fontaine, en or et cristal elle aussi, munie de conduits infinis répandant animaux et créatures dans le monde. Le narrateur s’attarde à la grande forge dressée à côté, où il découvre Nature aux longs cheveux blonds ramenés par une attache en or sertie de perles et portant une robe en soie décorée de toutes les espèces animales et végétales, semée de maintes pierres précieuses. Avec un marteau en or, elle fabrique, tel un orfèvre, couronnes, sceptres, diadèmes et palais.

Les arguments de Nature sont organisés selon la tradition de l’Hexaméron, qui raconte les six jours de la création<sup>13</sup>. Nature constate ce qui est, la nature matérielle, élémentaire et géographique d’un monde dont la France est au centre, sans pour autant s’élever vers Dieu, au-dessus d’une existence matérielle et mortelle<sup>14</sup>.

Enfin, le narrateur découvre Fortune<sup>15</sup>. Passant par une fontaine en or et en cristal, remplie de sang, il aperçoit une tour en or et couverte de pierres précieuses sur quatre piliers peu stables. À travers une fenêtre : une roue, à moitié en or, à moitié en acier rouillé, tournée par Fortune aux deux têtes. La première porte une couronne, ainsi qu’une robe dorée ornée de figures d’empereurs, rois et princes de la terre et de l’Église. La deuxième face est vieille et chauve aux yeux bandés. Sans couronne, elle tient un sceptre d’épines qui rend les humains malheureux. Dans sa trésorerie se cachent Joieuse Espérance et Félicité Mondaine, ses joyaux les plus estimés. Les deux, plus précieuses que des bagues ou des ivoires, sont scellées par quatre serrures dans des coffrets. Sur celui de Joieuse Espérance figurent les serrures de Doute, rouillée et mal faite, et Subtilité, en or flamboyant neuf. Le coffret de Félicité Mondaine est fermé par les serrures de Bonne Adventure, facile d’atteinte, et Soudaine Ruyne, la plus à craindre.

Fortune s’attribue le crédit de ce que fait Dieu, et ridiculise les sages qui la réfutent. Selon Fortune, les humains, dépourvus du libre-arbitre et abandonnés par Dieu, sont sous son joug. Par ses propos, elle trace un portrait d’elle-même comme celle d’une ignorante, sans transcendance spirituelle<sup>16</sup>. Ses arguments sont incohérents et contradictoires, ne citant que des faits divers empruntés presque entièrement à *De casibus virorum illustrium* de Jean Boccace.

La description du palais de Seigneur Entendement et du seigneur lui-même est, de loin, le plus long passage de *L’Estrif* dédié aux joyaux<sup>17</sup>. Le palais, à la toiture d’argent au sommet d’un mont doré, est entouré de murs d’albâtre, d’or et de lapis-lazuli avec des statues en ivoire de philosophes et de guerriers logées dans des niches en argent. Sa cour édénique, ornée de fontaines en or et en cristal, donne sur trois salles de réception. La première est recouverte de draps d’or. Dans la deuxième, où se déroule le procès, les parois sont garnies de pierres précieuses et les poutres sont d’ivoire. S’y trouve le trône d’Entendement, surmonté d’un grenat, sur six marches taillées en jaspe et serties de pierres<sup>18</sup>. Au-dessus du dais luit un grenat. La troisième salle, la trésorerie, est peinte de représentations de l’univers<sup>19</sup>. Alors, au bruit d’une arrivée triomphale, le narrateur voit entrer Entendement. Il porte une couronne impériale, sertie de trois pierres miraculeuses, rappelant une auréole. Vêtu d’un manteau de velours pourpre moucheté d’hermine, il porte un sceptre orné d’un autel dédié à la Trinité et une Bible précieuse.

Entendement est l’incarnation de la justice. C’est le seigneur idéal, par sa courtoisie, sa sagesse et sa splendeur. Inspiré par les écrits d’Alain Chartier, poète et écrivain politique du XV<sup>e</sup> siècle, Entendement préside sur le débat, laissant entrevoir la formation juridique de Saint-Gelais et l’emprise croissante des juristes sur la création littéraire contemporaine. Son jugement, rendu devant le tribunal, affirme ce qui s’annonce dans le titre du texte : la primauté de Science. Pour Entendement, « c’est la perspective eschatologique relevée par Science qui l’emporte sur les deux autres dames »<sup>20</sup>. Ainsi, Entendement affirme que les biens terrestres et la gloire mondaine sont à fuir. Seuls les enseignements de Science, qui lui sont accordés par Dieu, permettent d’atteindre le salut.

<sup>12</sup> BnF ms. fr. 1155, ff. 12v-14v.

<sup>13</sup> Genre théologie méditant sur et commentant le récit de la création selon la Genèse.

<sup>14</sup> Mühlethaler, p. 156.

<sup>15</sup> BnF ms. fr. 1155, ff. 14v-17r.

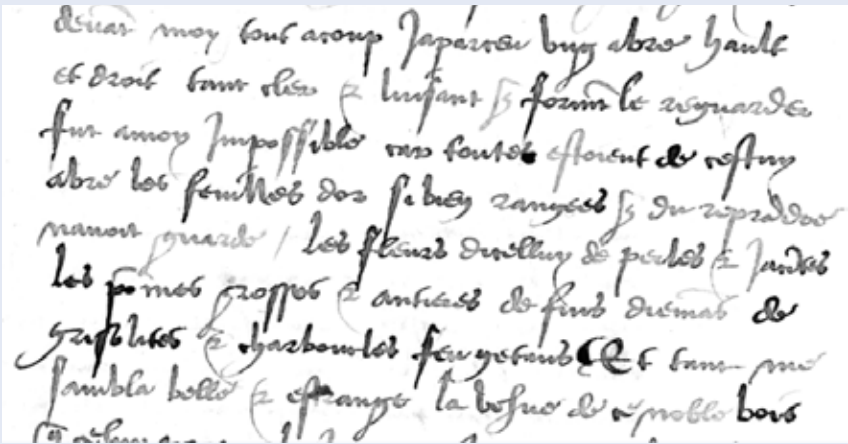
<sup>16</sup> Voir Mühlethaler, p. 154-161, et Octovien de Saint-Gelais, *Le Séjour d’Honneur*, éd. Frédéric Duval, p. 184-185, Genève, Droz, 2002.

<sup>17</sup> BnF ms. fr. 1155, ff. 100v-105v.

<sup>18</sup> *Ibid.*, f. 103r.

<sup>19</sup> Stéphane Lojkine, « De l’allégorie à la scène : la Vierge-tabernacle », *L’Allégorie de l’Antiquité à la Renaissance*, p. 509-531, en part. p. 530-531, éd. Brigitte Pérez-Jean et Patricia Eichek-Lojkine, Paris, Champion (Colloques sur la Renaissance, 43), 2004.

<sup>20</sup> Frédéric Duval, « *L’Estrif* », *op. cit.*, p. 213.



[FIG. 1] Artiste anonyme, *Frontispice représentant Octovien de Saint-Gelais offrant Le Séjour d’honneur à Charles VIII*, fin du XV<sup>e</sup> siècle, enluminure sur parchemin Octovien de Saint-Gelais, *Le Séjour d’Honneur*, Paris, Bibliothèque nationale de France, BnF ms. fr. 12783.

[FIG. 2] Octovien de Saint-Gelais, incipit de *L’Estrif de Science, Nature et de Fortune*, vers 1488, manuscrit sur papier, Paris, Bibliothèque nationale de France, BnF ms. fr. 1155.

[FIG. 3] Octovien de Saint-Gelais, description de l’arbre doré de Dame Science de *L’Estrif de Science, Nature et de Fortune*, vers 1488, manuscrit sur papier, Paris, Bibliothèque nationale de France, BnF ms. fr. 1155.



[FIG. 4] École française, *Le Cheval d'or*, vers 1409, argent doré, émail, perles, rubis, saphirs, Collégiale Saint-Philippe-et-Saint-Jacques, Altötting. Cet autel doré rappelle la description de l'apparition de Dame Science et le pouvoir métaphorique des trésors dans *L'Estrif*.



[FIG. 5] Artiste anonyme, *Dame Raison et l'Acteur*, fin du XV<sup>e</sup> siècle, enluminure sur parchemin, Octovien de Saint-Gelais, *Le Séjour d'Honneur*, Paris, Bibliothèque nationale de France, BnF ms. fr. 12783. Dame Raison, du *Séjour d'honneur*, inspirée par Dame Science de *L'Estrif*.

## II – LES BIJOUX DANS *L'ESTRIF*

Les bijoux, pièces d'orfèvrerie et objets de vertu sont fondamentaux à l'identité des figures allégoriques. Nous allons donc en analyser l'aspect symbolique. L'allégorie est double et concerne d'abord l'espace physique du récit<sup>21</sup>. À cet effet, les environs sont minutieusement décrits : une ou des fontaines, une demeure et ses décors. Toutes les fontaines et demeures sont réalisées en or et en argent, incrustées de pierres précieuses ou de merveilles artistiques.

Commençons par les fontaines. La fontaine dans l'imaginaire médiéval est un objet féerique et spirituel<sup>22</sup>. Dans *L'Estrif*, elle rappelle la fontaine de vie de *L'Apocalypse*, située au pied du trône de Dieu d'où jaillit l'eau de la vie, allégorie du baptême et de la grâce divine<sup>23</sup>. Les fontaines indiquent d'emblée au lecteur l'essence de chaque figure allégorique : Science nourrit pour élever, Nature façonne à son gré, Fortune détruit et Entendement règne en paix éternelle<sup>24</sup>.

Les demeures foisonnent aussi de métaphores spirituelles<sup>25</sup>. Les connotations bibliques de l'arbre Science sont multiples : l'arbre de la connaissance du bien et du mal, et la chute de l'homme<sup>26</sup> ; l'arbre de Jessé, allégorie de la lignée de la Vierge et de la naissance du Messie<sup>27</sup> ; le Christ Lui-même décrit le royaume de Dieu comme un grand arbre paradisiaque<sup>28</sup> ; et dans *L'Apocalypse*, l'arbre de la vie est synonyme du salut éternel<sup>29</sup>. Ces allusions bibliques rappellent ce qu'évoquent les arguments de Science : qu'elle seule permet le rapprochement avec Dieu<sup>30</sup>.

Le palais de Nature importe moins que sa forge et ses outils. Nature est ainsi personnifiée par le cadre dans lequel elle est présentée – la nature au travail, comme par le contenu de ses arguments.

La description de la tour de Fortune suit un schéma littéraire bien documenté<sup>31</sup>. Elle rappelle la parabole de la maison construite sur le sable, à l'image de sa châtelaine : d'apparence magnifique, mais superficielle et sans puissance<sup>32</sup>. Ni la tour ni Fortune ne peuvent résister au gré de Dieu.

Le palais d'Entendement fait écho à l'arbre solide de Science de même qu'il juxtapose la tour de Fortune. Or, le palais d'Entendement est de loin la plus magnifique des demeures, conférant une double autorité à son châtelain. Par ses matériaux et décors, il rappelle indéniablement la Jérusalem céleste décrite dans *L'Apocalypse*, le royaume éternel de Dieu<sup>33</sup>.

Les fontaines et les palais décrivent un espace poétique propice à la métaphore, nous renseignant sur le rapport qui existe entre les allégories et, enfin, préparant le terrain pour le message de Saint-Gelais.

Il convient de consacrer quelques lignes aux pierres précieuses ornant les demeures. Comme pour les fontaines et palais, la répartition de celles-ci nous renseigne sur la hiérarchie morale de *L'Estrif* : le bien, Science, Nature et Entendement, et le mal, Fortune. Les pierres identifiées sont toutes en lien avec les figures du bien : émeraudes, rubis et saphirs côtoient diamants et perles, entre autres. Chacune a une symbolique bien connue à l'époque, grâce à la tradition des lapidaires, évoquant la royauté, l'innocence, la tempérance, la rareté, la bonne santé et la bienveillance<sup>34</sup>. Elles rappellent, elles aussi, la Jérusalem céleste. Du côté du mal, le manque de préciosité est frappant par son manque de précision. En effet, les pierres précieuses ornant la tour de Fortune ne sont pas identifiées, leur valeur dépréciée par les pierres rudes et non précieuses de l'intérieur.

Les joyaux portés par les allégories sont aussi riches que les fontaines et les demeures, et d'une symbolique au rang de l'attribut.

Chaque allégorie, sauf Nature, porte des bijoux princiers. Les *regalia*<sup>35</sup> de Science, Fortune et Entendement attestent de leur rang. Or, Science et Entendement seuls possèdent des *regalia* complets. D'une symbolique moins biblique que culturelle, ce choix est pertinent. D'abord, les couronnes. Les rois, princes, saints et martyrs sont représentés couronnés. Les couronnes de Science et d'Entendement leur prêtent donc une autorité temporelle et spirituelle. Ensuite, les sceptres. Ces objets sont depuis la plus haute Antiquité symboles de souveraineté. Des trois dames, seule Science porte un sceptre affirmant ces prétentions. Nature n'a qu'un marteau, et le sceptre de Fortune n'est utilisé que par sa deuxième tête, vieille et laide, à des fins néfastes. Entendement a le sceptre le plus élaboré : la clef

21 Frédéric Duval, « *L'Estrif* », *op. cit.*, p. 205.

22 Weber, *et passim*.

23 Apocalypse 4 et 22.1-6.

24 BnF ms. fr. 1155, ff. 185v-187v.

25 Eichel-Lojkine, « L'allégorie, entre raison et image », p. 313-331, en part. p. 314-316, *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, éd. Brigitte Pérez-Jean et Patricia Eichek-Lojkine, Paris, Champion (Colloques sur la Renaissance, 43), 2004.

26 Genèse 2-3.

27 Isaïe 11.1, Luc 3.23-28 et Matthieu 1.1.

28 Luc 13.18-19.

29 Apocalypse 22.1-5.

30 BnF ms. fr. 1155 85v-90r, *et passim*.

31 Olga Vassilieva-Codognet, « Iconographie de Fortune au Moyen Âge et à la Renaissance (XI<sup>e</sup> – XVI<sup>e</sup> siècle) », thèse de doctorat, École doctorale de l'École des hautes études en sciences sociales, 2017.

32 Matthieu 7.24-27 et Luc 6.46-49.

33 Apocalypse 22.

34 Valérie Gontéro-Lauze, *Les Pierres du Moyen Âge. Anthologie des lapidaires médiévaux*, *et passim*, Paris, Les Belles Lettres, 2016 et *Gemmes, pierres, métaux, substances utiles. Florilège, de l'Antiquité aux temps modernes*, Philippe Bouysse et François Girault, eds., *et passim*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2018.

35 C'est-à-dire les objets, souvent des bijoux, symbolisant le pouvoir terrestre ou spirituel d'un roi, d'une reine, etc.

est le fleuron au bout, une représentation sculpturale de la Trinité. Entendement détient donc son autorité de Dieu Lui-même, de même que Science détient le sien d’Entendement.

D’autres attributs précieux présagent la victoire de Science. Les livres, véritables bijoux au Moyen Âge, renforcent le pouvoir terrestre attribué à Science et Entendement. Mais ils font aussi allusion, tout comme les fontaines et les demeures, à *L’Apocalypse*, notamment au Livre de la Vie où sont inscrits les élus<sup>36</sup>. La roue de Fortune, en revanche, représente le passage arbitraire dans la vie humaine des biens et de la dignité. Et ses coffrets renvoient à son avidité cruelle à l’égard des humains. Par sa roue, Fortune est de nouveau associée à l’injustice et, par les composants contrastés de celle-ci, à une valeur sans cesse neutralisée.

Enfin, une présentation des bijoux dans *L’Estrif* se complète par les trésors métaphoriques<sup>37</sup>. Ces « richesses rhétoriques » sont à l’image de la figure qui les déploie. Par exemple, Science conseille de fuir les biens mondains et de se fier à elle, seul moyen d’atteindre le salut. Nature, moins soucieuse de la moralité, rappelle simplement les pierres précieuses et les métaux qu’elle a caché dans la terre. Et Fortune se présente en tant qu’origine des richesses et dignités, se réservant le droit de distribuer couronnes, sceptres, et bijoux. Cet étalage de richesses rhétoriques démontre à nouveau le fond moral des figures allégoriques.

III – UN MESSAGE MORAL ET POLITIQUE  
À L’AIDE DE BIJOUX

L’allégorie dans *L’Estrif* est liée au contexte politique de l’époque. Le recours aux bijoux a donc une utilité morale appliquée à la politique<sup>38</sup>.

C’est Fortune qui, selon le jugement d’Entendement, perd le procès et s’exile – une chute pronostiquée par ses attributs précieux, en contraste avec ceux de Science et d’Entendement et, ainsi, neutralisés. Fortune perd donc à cause de son orgueil contraire à l’ordre spirituel. Mais *L’Estrif* est aussi politique que moralisant, et la chute de Fortune rappelle le sort des princes, tel le futur Louis XII (1462-1515), qui osèrent se rebeller contre l’autorité royale.

Science en sort gagnante, victoire annoncée dans la description de sa fontaine, arbre en or et bijoux. Et si Nature n’est pas exilée comme Fortune, elle ne possède pas de *regalia*, et ses privilèges sont maintenus au rang inférieur. Ces choix ne sont pas anodins. En effet, Science est sacrée, rappelant l’iconographie de la Vierge à l’Enfant, une évidence au lecteur cultivé contemporain. Les matériaux précieux de la scène ne font que renforcer ce que l’on appelait en moyen français « la triumphe », c’est-à-dire la majesté. Chez Science, il s’agit d’une personnification de la philosophie, de la théologie et la raison, identifiées par ses trésors et même légitimée par eux. Science est ainsi le seul moyen de bénéficier de la grâce divine, de même que la Vierge permet aux fidèles d’accéder au Christ. Selon Science, la mort est inévitable, et les biens mondains de Fortune n’y peuvent rien. Seule la raison compte.

Pour comprendre la signification d’Entendement, il faut remonter au début de *L’Estrif*<sup>39</sup>. Le narrateur, venant de s’endormir, a une vision du feu Louis XI (1423-1483) en majesté, pleurant les malheurs d’une France assaillie par Fortune (la Guerre folle) représentés par une couronne brisée - symbole de la folie de la guerre. Face à un monde détourné de Dieu, il exhorte l’auteur à rapporter le bonheur de son règne - une France unie sous l’égide de la raison. L’apparition de Louis XI fait de la majesté d’Entendement une allégorie de la bonne justice et la souveraineté royale. Les actions d’Entendement sont celles de tout bon roi.

La Guerre folle est encore évoquée dans le jugement d’Entendement et dans l’explicit : la date du 20 août 1488, celle du traité du Verger, marquant la fin de la Guerre folle<sup>40</sup>. Celle-ci est associée à la victoire de Science sur Fortune, une métaphore pour la réconciliation entre couronne et seigneurs. Il ne faut pas pour autant oublier que Charles d’Angoulême (1459-1496), mécène de *L’Estrif*, était lui aussi rebelle. Saint-Gelais insiste donc que la grandeur de son mécène se réalisera après la rébellion par la raison. Si Charles abandonne les prétentions terrestres rebelles, en respectant la hiérarchie sociale, morale et spirituelle, sa faveur auprès du roi, de Science et de Dieu sera assurée.

36 Apocalypse 20.12.

37 Dans sa sentence définitive, Entendement lui-même fait le rapport entre les richesses matérielles et spirituelles de Science, BnF ms. fr. 1155, f. 185v.

38 Frédéric Duval, « *L’Estrif* », op. cit., p. 197-198 et 206, et Zumthor, « Le jeu de la cour » et « Le discours de la gloire ».

39 BnF ms. fr. 1155, f. 9v.

40 Aubrey David-Chapuy, *Anne de France, Louise de Savoie, inventions d’un pouvoir au féminin*, p. 50-66, et *passim*, Bibliothèque d’histoire et de la Renaissance, n° 11, Paris, Classiques Garnier, 2016 et Jean de Saint-Gelais, op. cit., p. 50-60.

Cette hiérarchie révèle que, derrière le fatras de bijoux, palais, orfèvrerie et objets précieux, se cache un sens. Ces trésors, à première vue conventionnels, deviennent les vecteurs figuratifs de la construction des allégories et du message du texte, tout en conférant une poésie au récit. En s’appuyant sur le *topos* de la magnificence princière incarné par les bijoux, et en l’adaptant suivant la qualité de l’allégorie, Saint-Gelais accorde la même importance aux bijoux et trésors qu’aux arguments philosophiques, qui servent tous deux, et de façon équivalente, à définir l’identité, l’autorité et le rôle de chaque figure allégorique. En ce faisant, les bijoux et trésors deviennent la clé d’une mise en avant d’un événement historique, permettant à Saint-Gelais d’en tirer une morale politique à l’intention de son mécène princier, Charles d’Angoulême.

# Estelle Boucher-Detrez

Doctorante en histoire de l’art,  
Université Bordeaux-Montaigne

## Ut gemmaria Pictura

*Ut gemmaria pictura*<sup>1</sup> ! Peut-on sérieusement envisager un lien si fort entre la peinture, bel art, et la joaillerie, artisanat ? Étudier les sources et documents du passé pour avancer vers le décroisement des arts suppose d’emprunter un chemin périlleux, borné de nombreux obstacles. Si l’on remonte le fil de l’Histoire, il est possible de remarquer des points communs entre ces deux disciplines, à commencer par la formation des peintres et des joailliers, leurs sources d’inspiration et les destinataires de leurs créations. Deux portraits de souverains ayant régné au XVIII<sup>e</sup> siècle, l’empereur Charles VI de Habsbourg et le roi Louis XV de Bourbon, permettent justement de déconstruire les cloisons qui séparent les différentes pratiques artistiques. L’un d’entre eux est un camée, l’autre une sculpture. Certes, il ne s’agit pas d’une peinture, mais d’un bel art dont l’étude est nécessaire pour éliminer quelques obstacles et avancer vers la preuve de l’identité artistique de la joaillerie.

L’Europe du XVIII<sup>e</sup> siècle, profondément marquée par les découvertes et redécouvertes des anciennes civilisations grecque et romaine, célèbre la splendeur d’un temps révolu. Le goût de l’Antiquité déjà très prononcé pendant la Renaissance, ne cesse de croître et l’éducation des élites est basée sur l’étude des aînés, de leurs savoirs, de leurs pensées et de leurs créations artistiques. Les jeunes hommes de l’aristocratie et de la haute bourgeoisie britannique entreprennent même de faire le Grand Tour, un voyage autour de l’Europe dont les étapes en Italie sont indispensables pour parfaire leur culture, ce qui, à l’image d’un rite initiatique marque leur passage à l’âge adulte, favorisé par un accès *in situ* à la sagesse tant admirée.

L’institutionnalisation de l’archéologie en 1738 participe à intensifier l’intérêt pour l’étude des humanités. Les travaux menés successivement à Herculanum puis à Pompéi, villes détruites par l’éruption du Vésuve en 79 et redécouvertes respectivement en 1738 et 1748, apportent des connaissances historiques plus complètes concernant la civilisation romaine. Les ambassadeurs européens en charge à la cour du roi de Naples et des Deux-Siciles qui initie le projet, communiquent aux Académiciens de leurs nations les avancées significatives officielles des fouilles. Les chantiers à ciel ouvert, qui ne peuvent être visités que sur autorisation royale suscitent un vif engouement lors des premières années. Johann-Joachim Winckelmann (1717 - 1768), considéré comme l’un des pères de l’histoire de l’art, a l’opportunité de s’y rendre. Il visite les deux cités, mais ne peut pas faire de relevé « *on ne m’a pas permis de marcher d’un pas régulier, parce qu’on soupçonnait que je voulais prendre les dimensions des lieux*<sup>2</sup> » ; pas plus que les autres érudits ou amateurs étrangers. Cependant, malgré ces restrictions, les objets découverts dans les villes ensevelies ne sont pas soumis à un tel secret. Nombre de bijoux, notamment des camées, sont exhumés et provoquent un enthousiasme tel qu’il s’en suit une véritable vogue dans l’Europe entière. Une mode qui permet aux lithoglyphes<sup>3</sup> les plus habiles d’exercer leur dextérité. Si les propriétés physiques et chromatiques de la gemme, souvent une agate<sup>4</sup>, sont correctement exploitées, elles permettent les créations les plus raffinées qui soient en donnant l’illusion d’utilisation de pigments. Déjà connus et portés durant la Renaissance mais démodés par la suite, les camées anciens (mais aussi ceux qui les imitent) montés en bijoux sont des références matérielles idéales à l’Antiquité. Des références qui sont à la joaillerie ce que l’*Apollon du Belvédère* est à la sculpture. Mais, pour quelles raisons ces deux références, aux techniques comparables, connaissent-elles en histoire de l’art des réceptions aussi dissemblables ?

Le jugement esthétique est une composante inhérente à la perception humaine des choses, ce qui nécessairement, s’applique à l’art. Ainsi, les objets d’art, qui sont avant tout destinés à être regardés, engagent la sensibilité des observateurs. Une sensibilité qui par automatisme, se transforme en jugement, au point que des hiérarchies et des catégories sont établies ; et elles le sont sur les bases d’une dualité entre art mécanique et art libéral. La sculpture et la joaillerie sont deux pratiques qui appartiennent respectivement aux domaines frontaliers de l’art et de l’artisanat. L’étymologie commune aux deux notions, « *ars* », participe grandement à opacifier les distinctions entre elles, donc à complexifier toute tentative de définition de leurs territoires. Les érudits de la Renaissance établirent les Beaux-Arts, qui au nombre de 3 regroupent la peinture, la sculpture et l’architecture. Une tripartition qui semble exclure la joaillerie, malgré de nombreux points communs entre les quatre disciplines. Une convention semble-t-il acceptée comme une règle muette liée à la dimension corporelle de la joaillerie. Une règle peut-être pas tout à fait immuable puisque les frontières, zones mixtes, sont souvent sujettes aux changements.

### UN ART AUSSI FIN ET SENSIBLE QUE LA PEINTURE

L’essor de la théorie humaniste de la peinture perçue comme une poésie figurative durant la Renaissance, permet à certains artisans d’accéder au statut d’artiste grâce à la dimension libérale nouvellement avérée de leurs

1 Signifie « La joaillerie telle la peinture » en latin, expression inventée au cours de mes études afin de démontrer le lien tangible entre la joaillerie et les Arts en réemployant le célèbre aphorisme d’Horace, « ut pictura poesis », grandement utilisé par les théoriciens des Beaux-Arts au fil des siècles. (Il s’agit également du titre du mémoire de mon Master 2).

2 Johan-Joachim Winckelmann, *Monuments inédits de l’Antiquité expliqués et illustrés*, éd.Fr, Paris, 1767.

3 La glyptique est une technique de taille joaillière, où la gemme est gravée d’un motif historié, figuré ou stylisé, en creux (intailles) ou en relief (camée).

4 Une gemme qui, d’après Louis Dutens, (*Des pierres précieuses et des pierres fines, avec les moyens de les connaître & de les évaluer*, éd. revue et augmentée, Florence, Joseph Molini, 1776) : « prend divers noms, tels que cornaline, onyx, sardoine, calcédoine, girasol, opale, œil de chat et agates de vingt différentes nominations ».

pratiques créatives. Dimension libérale qui n’est pas accordée aux orfèvres<sup>5</sup>, dont le travail repose pourtant sur l’exploitation de connaissances. À ce sujet, un débat oppose Giorgio Vasari (1511 – 1574) et Benvenuto Cellini (1500 – 1571). Le premier ne reconnaît pas à l’orfèvrerie le rang de *Belli Arte*<sup>6</sup> car cette pratique n’aurait pas l’essence requise pour y accéder. Elle n’aurait pas la subtilité intellectuelle suffisante à l’élévation des âmes comme l’ont au contraire la peinture, la sculpture et l’architecture<sup>7</sup>. Le second, lui-même sculpteur et orfèvre, est en profond désaccord<sup>8</sup>. Il voit en l’orfèvrerie un art aussi fin et sensible que la peinture ou la sculpture, et aussi capable de susciter les plus grands transports. La miniaturisation requiert à son sens, *disegno interno*<sup>9</sup> et *disegno esterno*<sup>10</sup>, comme les Beaux-Arts. Cependant, l’histoire n’a pas favorisé Benvenuto Cellini car c’est la conception tripartite de Giorgio Vasari qui a été retenue.

La revendication libérale des Beaux-Arts s’établit notamment par le biais de groupes de discussions intellectuelles appelées Académies en référence à l’*Akademia*, jardin où enseigne Platon durant l’Antiquité. La « première » Académie se réunit à Florence, au jardin Saint-Marc, dès 1462 sous l’égide de Marsile Ficin (1433 – 1499). Moins d’un siècle plus tard, en 1553, Giorgio Vasari obtient l’autorisation de fonder une institution d’envergure : l’*Accademia del disegno*, où y sont disputés et enseignés les arts de la peinture et de la sculpture.

### NEGOTIUM<sup>11</sup> ET ARTS LIBÉRAUX NE PARAISSENT PAS S’ACCORDER

Les orfèvres et joailliers ne semblent pas revendiquer avec autant de conviction le caractère intellectuel de leur travail. S’ils écrivent à propos de leur pratique, ils ne se réunissent pas en Académies et restent attachés aux corporations, associations d’artisans et de marchands, synonymes d’art mécanique. Les peintres, architectes et sculpteurs, en s’affranchissant des arts mécaniques se libèrent des systèmes de guildes et de corporations qui organisent les principaux corps de métiers à travers l’Europe. De fait, *negotium* et arts libéraux ne paraissent pas s’accorder. Les académiciens du XVIII<sup>e</sup> siècle en France n’ont par exemple pas le droit de tenir boutique<sup>12</sup>. Les orfèvres et joailliers occidentaux auraient pu tenter de s’affranchir des systèmes corporatifs pour se rapprocher de l’idéal libéral, mais il n’en est rien, nulle part en Europe. Peut-être parce que ces corporations marchandes et fabricantes d’objets précieux sont parmi les plus prestigieuses et enrichissantes. Dans chaque pays, elles sont prospères et respectées<sup>13</sup>. Elles possèdent des statuts extrêmement avantageux, contrairement à celles auxquelles appartenaient auparavant les peintres et les sculpteurs. Leurs réseaux élargis favorisent un rythme de commande régulier. Elles assurent donc une certaine sécurité financière. De plus, elles fonctionnent selon un système de patronage particulièrement pédagogique pour les jeunes générations. Les garçons font leur entrée, puis leur apprentissage avant de pouvoir obtenir le titre de Maître et enfin une licence permettant de tenir boutique. Un tel système garantit aussi la transmission d’un savoir-faire qualitatif.

Mais, malgré leur rattachement administratif aux arts mécaniques, les joailliers auraient pu être intégrés aux arts libéraux pour plusieurs raisons. S’ils témoignent d’un savoir-faire manuel dans leurs créations (tout comme les peintres et les sculpteurs), ils doivent posséder des connaissances affûtées en géométrie, en arithmétique et en sciences naturelles pour parvenir au résultat le plus parfait et susciter l’émerveillement.

### UNE IMPORTANTE PART DE RÉFLEXION

Les artistes de la Renaissance s’attachent à promouvoir leur érudition afin de prouver leur qualité d’artiste. De nombreuses théories et traités sont rédigés puis diffusés. Ces réflexions sont étudiées par d’autres artistes et par des intellectuels de la période moderne puis, par la suite par tous ceux qui s’y intéressent au fil du temps. Les joailliers (et orfèvres, gemmologues, marchands, bijoutiers, etc.) font de même ; mais ces écrits sont peu rapportés et analysés. Jean-Laurent Natter (1705 – 1763), graveur de la monnaie d’Utrecht rédige un *Traité de la méthode antique de graver en pierre fines comparées avec la méthode moderne*, publié à Londres en 1754. Un

<sup>[5]</sup> Les joailliers, en raison de la matière première nécessaire à la réalisation de parures étaient souvent nommés orfèvres : ceux qui travaillaient l’or *auri faber*. Selon E. Possémé, la distinction entre les deux appellations n’apparaît qu’au XVII<sup>e</sup> siècle, supposément en raison de « l’indépendance » acquise par le développement de la taille.

<sup>[6]</sup> Signifie « Bel Art » en italien.

<sup>[7]</sup> Giorgio Vasari, *Delle Vite de piu eccelente pittori, scultori e architettori*, (seconde édition) Florence, Filippo et Iacopo Giunti, 1568.

<sup>[8]</sup> Benvenuto Cellini, *I trattati dell’oreficeria e della scultura*, 1568. Traduit en français par Léopold Leclanché et Adrien Goetz, *Traité des l’Orfèvrerie et de la sculpture*, Paris, ENSB-A, 1992.

<sup>[9]</sup> Dessin interne visualisé en esprit par l’artiste avant que sa main ne s’active.

<sup>[10]</sup> Dessin externe fait de la main guidée par l’esprit.

<sup>[11]</sup> Signifie « Occupation – Travail - Affaire » en latin.

<sup>[12]</sup> Édit portant complément à celui du mois d’août 1776 - « (II) Ne seront réputés exercer LIBÉRALEMENT les arts de peinture et de sculpture que ceux qui s’adonneront, sans aucun mélange de commerce, à quelqu’un des genres qui exigent, pour y réussir, une connaissance approfondie du dessin et une étude réfléchie de la nature, tels que la peinture et la sculpture des sujets historiques, celle du portrait, le paysage, les fleurs, la miniature, et les autres genres desdits arts qui sont susceptibles d’un degré de talent capable de mériter à ceux qui les possèdent l’admission à l’Académie Royale de peinture et de sculpture. ». Cit. par Léon Aucoc, *L’institut de France. Lois, statuts et règlements concernant les anciennes académies et l’institut de 1635 à 1889*, Paris, Imprimerie Nationale, 1889.

<sup>[13]</sup> Jacques Savary des Brulons, *Dictionnaire universel de commerce, d’histoire naturelle et des arts et métiers*, Tome cinquième, éd. revue et corrigée, Copenhague, Claude Philibert, 1765.

traité qui a tout de la forme de ceux des académiciens de son temps. Pourquoi donc n’a-t-il pas le même écho que celui desdits académiciens ? Ce livre étudie pourtant aussi bien l’histoire de la gravure en tant que technique (savoir-faire) qu’en tant qu’art (ingéniosité créative) qui nécessite des modèles antiques et des connaissances gemmologiques. Afin de réaliser une œuvre susceptible de satisfaire les commanditaires férus d’excellence et de perfection, les joailliers doivent bousculer leurs procédés créatifs<sup>14</sup>, ce qui induit une importante part de réflexion. Ils doivent eux aussi développer des connaissances scientifiques éminentes, sur la composition minéralogique ou encore les provenances géographiques des gemmes. L’enseignement des joailliers paraît de fait être long et jonché des travaux lettrés qui sont propagés à travers l’Europe. Dans les préfaces des ouvrages, certains auteurs insistent sur le fait que leurs écrits ont pour but de parachever les formations de leurs pairs<sup>15</sup> ; un élément qui confère justement le statut d’artiste aux joailliers. D’ailleurs, les futurs joailliers apprennent parfois les rudiments aux côtés des futurs peintres et sculpteurs. Sandro Botticelli (1445 – 1510) et Albrecht Dürer (1471 – 1528), deux artistes qui participent au mouvement d’émancipation de la peinture, ont reçu une formation similaire, l’un dans la péninsule italienne, l’autre aux Pays-Bas et en Bavière. Leur formation a débuté par l’apprentissage de l’orfèvrerie. Lors de cette première initiation, ils ont découvert la science des métaux, ont appris la concentration et la minutie nécessaire à la création de pièces d’exception. L’enseignement des différentes techniques de gravures qui sont intrinsèques à l’orfèvrerie et nécessitent une extrême précision du trait, a été déterminante pour leur relation au dessin, étape liminaire à la création d’une œuvre.

Si les peintres et les sculpteurs peuvent recevoir la même formation que les orfèvres et les joailliers, pourquoi est-ce que la convention Vasarienne des « Beaux-Arts » domine-t-elle le débat et marque-t-elle l’histoire de l’art ?

### UN ART À PART ENTIÈRE

La joaillerie est liée à la mode, aux changements de goûts, et surtout au corps humain. Il est difficile de l’envisager indépendamment car elle est « pensée » pour l’accompagner, un détail que Denis Diderot n’a pas négligé pour composer ses *Bijoux Indiscrets*<sup>16</sup>. Cependant, qu’elle soit un ornement corporel ne signifie pas qu’elle ne requiert ni connaissances, ni savoir-faire, ni même qu’elle soit exempte de génie ou de spiritualité. Les Beaux-Arts sont fréquemment étudiés au gré d’une approche stylistique chronologique. Les mouvements majeurs de la période moderne que sont le maniérisme, le classicisme, le baroque et le néo classicisme, sont appliqués à la peinture, à la sculpture et à l’architecture, mais ils le sont aussi à la joaillerie<sup>17</sup>. Une telle prise de position, qu’elle soit jugée discutable ou non, amorce un rapprochement entre la joaillerie et les Beaux-Arts. L’un des constats intéressant à analyser est que la joaillerie possède les qualités requises pour être considérée comme un art à part entière, façonné selon les critères édictés par les sociétés desquelles elle découle.

Par exemple, la maîtrise du dessin est attestée par les multiples livres de modèles qui emplissent les archives des musées, des bibliothèques et des maisons de joaillerie. L’inspiration de la nature présidant aux compositions florales extrêmement variées et aux reliefs figurés, historiés ou stylisées… en sont des exemples supplémentaires. Plus convaincant encore, l’origine étymologique du mot « sculpter » : « *sculptere* » signifie en latin « tailler » ou « enlever des morceaux à une pierre ». Le principe même de la joaillerie est de tailler des pierres. Les deux disciplines possèdent donc des techniques communes : la taille directe ou *la mise aux points*<sup>18</sup>. Elles possèdent aussi un vocabulaire commun comme « bas-relief ». Est-ce suffisant pour approuver un rapprochement ? La glyptique, ou l’art d’agrémenter une pierre fine d’un motif, est associée à la gravure et à la sculpture. La technique de fabrication du camée est une pratique sculptée, mais sur pierre fine plutôt que sur marbre. La plupart d’entre eux présentent des portraits en bustes ou des thèmes mythologiques<sup>19</sup>; la sculpture en présente tout autant, si ce n’est plus. Mais les portraits sculptés en bas-relief sur des médaillons de marbre ou de plâtre sont souvent qualifiés d’art alors que ce n’est pas le cas des camées. Un déterminisme

<sup>[14]</sup> Jean Toutin, aux alentours de 1630, invente à Châteaudun, une technique d’émail à la résistance supérieure et aux couleurs plus éclatantes, plus proches de la nature.

<sup>[15]</sup> Pierre-Jean Mariette, *Traité des pierres gravées*, France, 1750 : « il est avantageux d’en cultiver la connaissance ». (Exemple non exhaustif.)

<sup>[16]</sup> Denis Diderot, *Les bijoux indiscrets*, éd. Clandestine, 1748 (Paris, Garnier-Flammarion, 2018).

<sup>[17]</sup> Ex : *British Museum, Jewellery through 7000 years*, Londres, British Museum Publications, 1976 et Diana Scarisbrick, *Brilliant Europe: jewels from European Courts*, Bruxelles, Mercatorfonds, 2008.

<sup>[18]</sup> Il s’agit d’une technique complexe qui nécessite un outillage particulier. Pour plus d’informations, voir l’article en ligne rédigé par Jean-René Gaborit, « SCULPTURE – Matériaux et techniques », Encyclopædia Universalis.

sémantique qui n’est justifié que par la destination de l’œuvre. À savoir, orne-t-elle une surface architecturale ou un corps humain ?

Le médaillon de marbre à l’effigie de Charles VI de Habsbourg, empereur du Saint-Empire Romain Germanique, réalisé par Georg Raphael Donner vers 1735 est exposé au Kunsthistorisches Museum de Vienne [FIG. 1] ; mais le camée en sardonx à l’effigie de Louis XV, roi de France, réalisé par Jacques Guay vers 1750, est conservé dans les prestigieuses archives du cabinet des antiques et des médailles de la Bibliothèque Nationale de France [FIG. 2].

UNE SCULPTURE À PORTER

Le décalage de réception entre ces deux portraits de souverains, ayant régnés à des périodes contemporaines, est frappant. Il indique clairement que bien qu’une valeur patrimoniale soit accordée au bijou, il ne semble pas être considéré comme une œuvre d’art à part entière. Cependant les similitudes techniques et esthétiques entre ces deux exemples sont nombreuses. Les deux portraits, sculptés en bas-relief, présentent en buste de profil gauche sur des surfaces ovoïdes les souverains dont les visages, encadrés par des boucles souples, sont emprunts d’une dignité à « l’Antique » conférée notamment par leurs couronnes de laurier et la blancheur des surfaces taillées. Présentés l’un à côté de l’autre, il est difficile d’accorder à l’un le statut d’œuvre d’art et de le refuser à l’autre. Car, les différences majeures entre eux résident dans leurs formats<sup>20</sup>, dans les matériaux employés et dans leurs destinations ornementales originelles, c’est-à-dire murale et corporelle.

« L’ornement du corps est en réalité l’une des activités humaines les plus complexes et les plus significatives. »<sup>21</sup> Que recherchaient les hommes et les femmes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles en ornant leurs corps de bijoux ? La parure joaillière est un objet visible de tous dans l’espace public. Elle permet à un individu d’affirmer un certain statut économique et social. Mais il semblerait qu’elle possède d’autres fonctions que celle de marqueur de rang ou d’outil politique. Des parures joaillières sont l’objet d’interactions sentimentales et intimes. Offertes en souvenir, pour séduire... elles symbolisent d’étroites relations qui sont conservées au plus près de soi. Beaucoup de parures joaillières étaient offertes en cadeau, mais en raison de leur valeur monétaire, elles pouvaient aussi sous-entendre le paiement d’une contrepartie engageant donateurs et bénéficiaires.

Les portraits miniatures montés en parures, qu’ils soient peints ou sculptés, sont nombreux à présenter l’effigie des souverain(e)s. Ils et elles les offraient à de loyaux sujets en gage d’estime, comme l’avait fait Jacques Ier envers Thomas Lyte [FIG. 3]. Ils disposent alors d’une dimension publique puisque le porteur peut et est encouragé à l’exposer à la vue des autres, montrant de fait la faveur royale dont il jouit. Mais ces mêmes portraits de souverain(e)s peuvent être portés par des amant(e)s. Ils revêtent dès lors un caractère plus intime. Certes ces portraits sont portés en public, montrant à tous ceux qui avisent la parure, la bonne entente entre les amants. Cependant, ils représentent d’avantage qu’une bonne entente amicale ou charnelle, ils sont la preuve d’un attachement sentimental fort. Lorsqu’ils sont séparés, les amants conservent ainsi, contre leur peau l’image de l’être cher. Ces portraits revêtent parfois un caractère confidentiel : les médaillons agrémentés d’un revers esthétique peuvent être retournés, ou être refermés s’ils possèdent un clapet. Une dimension secrète qui renforce l’aura d’intimité de la parure. Une forme d’intimité clandestine, paradoxalement ostentatoire, qui se lit aisément sur les *Lover’s eyes*<sup>22</sup> symbolisant l’être aimé sans toutefois en dévoiler l’identité afin de préserver ce-dit amour.

Le camée à l’effigie de Louis XV semble avoir recelé cette intimité, mais probablement pas cette confidentialité. Le peintre François Boucher nous a livré une toile représentant la marquise de Pompadour à sa toilette portant le portrait du roi à son poignet [FIG. 4 ET 5]. L’on sait donc qu’elle le portait ouvertement, arborant ses liens avec le monarque, mais aussi les sentiments qu’ils éprouvaient l’un pour l’autre. Des sentiments de notoriété publique, qui n’ont cessé de se renforcer malgré les nombreuses amours du roi.

En revanche, l’on peut dire avec certitude que le portrait de marbre à l’effigie de Charles VI n’avait pas vocation à revêtir un tel degré d’intimité.

19 James-David Draper, « Cameo Appearances », *Heilbrunn Timeline of Art History*, New-York, Metropolitan Museum of Art, 2000. [http://www.metmuseum.org/toah/hd/came/hd\\_came.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/came/hd_came.htm) (August 2008)

20 Les dimensions respectives des deux œuvres sont : 54 x 47 cm et 4,5 x 3,5 cm.

21 Mélanie Holcomb, dir., *Jewelry: The Body Transformed*. Traduit en fr. *Bijoux : Le corps sublimé*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2018

22 Les portraits ne sont pas les seules miniatures peintes qui soient montées en parure. Une autre vogue gouachée s’est développée à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle en Angleterre, celle des Lover’s eyes. Le genre se serait développé pendant la romance entre le prince de Galles, futur Georges IV et Maria Fitzherbert. Celui-ci aurait commandé à Richard Cosway une miniature représentant son œil et l’aurait fait envoyer à la jeune femme afin qu’elle ne l’oublie pas. Ces miniatures si l’on se réfère aux modèles qui ont traversé les âges, étaient souvent montées en broches et entourées de perles. Contrairement aux portraits montés en parure, les yeux en miniatures ne furent pas ou très peu représentés sur les tableaux ou les portraits. Peut-être parce qu’ils avaient une aura plus intimiste, bien qu’ils relèvent toutefois d’une certaine publicité puisqu’ils étaient destinés à être portés donc vus. Échangés entre amants, ces parures revêtaient un gage d’amour et de fidélité qui d’après Hanneke Grootenboer, représentaient moins l’œil qu’elles ne symbolisaient le regard de l’amant, sa présence. Pour approfondir, voir (fin page 7) : - Graham Boettcher, dir., *The look of love: Eye Miniatures from the Skier Collection*, Birmingham, Birmingham Museum of Art, 2012 - Hanneke Grootenboer. “*Treasuring the Gaze: Eye Miniature Portraits and the Intimacy of Vision*.” *The Art Bulletin*, vol. 88, n° 3, 2006, pp. 496-507.



[FIG. 1] Georg Rafael Donner, *Kaiser Karl VI* (Charles Habsbourg empereur du St-Empire Germanique), v. 1734, marbre, Vienne, kunsthistorisches museum

[FIG. 2] Jacques Guay, *Fermoir de bracelet avec portrait de Louis XV* (ayant appartenu à la marquise de Pompadour), v. 1750, Or, argent, émeraudes, diamants, camée en sardoine (agate). Paris, Bibliothèque Nationale de France

[FIG. 3] Nicholas Hilliard, Michel Le Blon et Daniel Mignot, *Lyte Jewel*, 1610, Or, diamants, perle, émail et enluminure sur vélin, Londres, British Museum



[FIG. 4 & 5] François Boucher, *Jeanne-Antoinette Poisson, marquise de Pompadour*, dite *Madame de Pompadour à sa toilette* (+ détail), 1758, huile sur toile, Harvard, Fogg Art Museum

#### ILLUSTRATION COMPLÉMENTAIRE

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

Peut-être est-ce dans cette notion d'intimité que réside l'incompatibilité académique entre Beaux-Arts et joaillerie ?<sup>23</sup> En effet, « *lié au corps, le bijou perd en autonomie donc sa valeur artistique.* »<sup>24</sup> ». La culture occidentale, comme le rappelle le poème de Pierre de Ronsard *Mignonne, allons voir si la rose*, est marquée par un rappel constant de la condition éphémère de l'humanité. La superficialité du corps et de ses appas a encouragé l'observation d'un comportement moral et modeste apte à élever les esprits vers des vertus chères aux théoriciens de l'*Ut pictura poesis*, qui entrent en contradiction avec la notion de « paraître » donc, par extension, avec la joaillerie. Orner son corps s'apparente dès lors à un geste ostentatoire motivé par l'amour-propre et un besoin de séduire autrui. Synonyme de vanité, les pièces de joaillerie ne semblent pas dignes d'être assimilées à des œuvres d'art ; contrairement aux Beaux-Arts dont les Académies garantissent l'intégrité morale. Néanmoins, si la dimension corporelle de la joaillerie est occultée, quelle(s) différence(s) reste-t-il entre elle et les Beaux-Arts ? Une question des plus complexes, car la joaillerie et le corps humain entretiennent une « conversation »<sup>25</sup> qui participe de l'essence même de la discipline. Ne peut-on parler de Bel-Art à porter ?

#### Bibliographie

AUCOC Léon, *L'institut de France. Lois, statuts et règlements concernant les anciennes académies et l'institut de 1635 à 1889*, Paris, Imprimerie Nationale, 1889  
 BENNET David & MASCETTI Daniela, *Understanding jewellery*, Londres, ACC Art Books, 3<sup>e</sup> éd. Mise à jour, 2007  
 BOETTCHER Graham, dir., *The look of love: Eye Miniatures from the Skier Collection*, Birmingham, Birmingham Museum of Art, 2012  
 British Museum, *Jewellery through 7000 years*, Londres, British Museum Publications, 1976  
 CELLINI Benvenuto, *I trattati dell'oreficeria e della scultura*, 1568. Traduit en français par Léopold Leclanché et Adrien Goetz, *Traité de l'Orfèvrerie et de la sculpture*, Paris, ENSB-A, 1992  
 DIDEROT Denis, *Les bijoux indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 2018  
 DRAPER James-David, "Cameo Appearances", *Heilbrunn Timeline of Art History*, New-York, Metropolitan Museum of Art, 2000  
 DRESSSEN Anne, HEUZÈ Michèle et LIGNEL Benjamin, dir., *Medusa bijoux et tabous*, Paris, Editions Paris musées, 2017  
 DUTENS Louis, *Des pierres précieuses et des pierres fines, avec les moyens de les connaître & de les évaluer*, éd. revue et augmentée, Florence, Joseph Molini, 1776  
 FIORATO Corinne-Lucas et DUBUS Pascale, études réunies et présentées par., « La réception des VITE de Giorgio Vasari dans l'Europe des XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles », *Cahiers d'Humanisme et de Renaissance n°137*, Droz, Genève, 2017  
 GROOTENBOER Hanneke, "Treasuring the Gaze: Eye Miniature Portraits and the Intimacy of Vision." *The Art Bulletin*, vol. 88, n° 3, 2006, pp. 496-507  
 HOLCOMB Mélanie, dir., *Jewelry: The Body Transformed*. Traduit en fr. *Bijoux : Le corps sublimé*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2018  
 MARIETTE Pierre-Jean, *Traité des pierres gravées, France, 1750*. Musée de la mode et du costume, *Indispensables accessoires, XVI-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1983  
 NATTER Jean-Laurent, *Traité de la méthode antique de graver les pierres fines comparées avec la méthode moderne*, Londres, 1754  
 POINTON Marcia, *Brilliant effects: a cultural history of gemstones and jewellery*, New Haven, Yale University Press, 2009  
 SARGENTSON Carolyn, *Merchants and luxury markets, The marchands merciers of 18<sup>th</sup> century Paris*, Londres V&AMuseum, 1996  
 SAVARY des BRULONS Jacques, *Dictionnaire universel de commerce, d'histoire naturelle et des arts et metiers Tome cinquième*, éd. revue et corrigée, Copenhague, Claude Philibert, 1765  
 SCARISBRICK Diana, *Brilliant Europe : jewels from European Courts*, Bruxelles, Mercatorfonds, 2008  
 WINCKLEMANN Johan-Joachim, *Monuments inédits de l'Antiquité expliqués et illustrés*, éd. fr, Paris, 1767

23 Notons que le cloisonnement tripartite académique a volé en éclat au XIX<sup>e</sup> siècle et que la joaillerie est désormais généralement associée aux Arts décoratifs.

24 Anne Dressen, Michèle Heuzè et Benjamin Lignel, dir., *Medusa bijoux et tabous*, Paris, Editions Paris musées, 2017.

25 Mélanie Holcomb, dir., *Jewelry: The Body Transformed*. Traduit en fr. *Bijoux : Le corps sublimé*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2018.

INSPIRATIONS

# Jeanne Marie D’Avigneau

Titulaire d’un Master en Histoire et Critique des Arts,  
Université de Rennes 2

## Le règne de Charles VI : un nouvel élan pour la joaillerie

Période politiquement agitée, le règne de Charles VI (1380-1422) provoque une émulation entre les princes et une importante volonté de paraître, qui entraîne l’apparition de la mode. Le bijou est alors assorti d’un rôle essentiel. En parallèle, l’orfèvrerie et la joaillerie connaissent de grandes avancées techniques. Dans le même temps, la dévotion religieuse tend à s’individualiser, encourageant les fidèles à prier seuls à l’aide d’objets personnels comme les Livres d’Heures ou les bijoux dévots. Les mouvements concomitants de ces trois domaines sont l’origine de nombreuses évolutions pour le bijou, et marquent un réel tournant dans l’histoire de la joaillerie.

L’historiographie a depuis longtemps souligné le grand paradoxe du règne de Charles VI qui a été à la fois politiquement l’un des plus troublés de l’histoire de France et en même temps l’un des plus riches sur le plan de la création artistique.

Fait roi en 1380, alors qu’il n’avait que 11 ans, Charles VI est atteint d’une terrible maladie mentale à partir de 1392 qui se manifeste par des crises de folies et des phases de profondes dépressions qui l’empêchent la plupart du temps d’exercer son pouvoir. Les « princes des fleurs de lis », ses oncles, les ducs Jean de Berry, Philippe le Hardi, Louis d’Anjou, et ses cousins, en profitent pour accaparer le pouvoir et servir leurs propres ambitions dans des luttes parfois fratricides dont le point d’orgue fut l’assassinat en 1407 du frère du roi, Louis d’Orléans, par son cousin Jean sans Peur qui plonge le pays dans une terrible guerre civile. Sans compter la reprise du conflit avec l’Angleterre, en plein cœur de la guerre de Cent Ans. Ce contexte politique particulièrement sombre contraste de manière saisissante avec le train de vie fastueux mené par ces mêmes princes et le luxe de leurs commandes. Car la violence n’est pas le seul moyen employé pour rivaliser avec leurs adversaires. Ils convoquent également les arts, tous les arts, pour affirmer de manière ostentatoire leur pouvoir ; parmi eux, le vêtement et la parure jouent un rôle de premier plan. Depuis la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, des lois somptuaires ont été mises en place en Europe, n’autorisant le port de certaines couleurs et de certains matériaux qu’à la noblesse la plus haute. Cette définition de l’ordre social a permis au bijou de gagner peu à peu en puissance et en valeur tout au long du XIV<sup>e</sup> siècle, mais dans le cas de la France, c’est véritablement le règne si particulier de Charles VI qui favorise son épanouissement. En effet, il est utilisé comme indicateur social ou de parti politique, comme objet diplomatique lors d’offrandes ou échanges de cadeaux, notamment au cours des étrennes<sup>1</sup>, et comme preuve de richesse et de goût pour son porteur.

Étudier le développement du bijou en France autour de 1400 n’est pas un sujet inédit. Ronald Lightbown publie en 1992 une somme très importante sur l’histoire du bijou au Moyen Âge dans laquelle figurent plusieurs pièces françaises des environs de 1400<sup>2</sup>. Quelques éléments ont également été présentés à l’occasion de l’exposition du Louvre *Paris 1400, les arts sous Charles VI* en 2004<sup>3</sup>. Cependant, aucune étude d’ensemble sur les bijoux portés à la cour de Charles VI n’avait encore été faite. L’enjeu de cette recherche est donc de proposer un premier essai de synthèse sur le sujet, démontrant le tournant que constitue cette période dans l’histoire du bijou.

Pour mener à bien cette recherche, trois sources ont été utilisées : tout d’abord, les comptes et inventaires de Charles VI et de sa famille ; ensuite, les bijoux conservés dans les musées (le Cleveland Museum of Arts, le musée de Cluny, celui du Louvre et surtout le Victoria and Albert Museum) ; et, finalement, les représentations de bijoux dans les œuvres d’art contemporain et spécialement les miniatures.

Nous verrons tout d’abord les principales évolutions formelles du bijou à cette époque, puis les nouvelles fonctions qui lui furent attribuées.

### I. DES ÉVOLUTIONS TYPOLOGIQUES, TECHNIQUES ET THÉMATIQUES

Le dépouillement des différentes sources permet d’établir une typologie des principaux bijoux portés sous Charles VI. Les principales occurrences concernent majoritairement des bijoux portés depuis très longtemps : anneaux, fermaux et autres ornements de vêtements, ceintures et ornements de tête. Réapparaissent également des bijoux tombés en désuétude, notamment le bracelet et le collier. Par « collier », nous entendons ici les tours de cou travaillés – colliers de perles, de pierres ou de métal orfèvré, non les simples lacets de cuir ou de soie, ni les chaînettes auxquelles étaient suspendus des pendentifs, portés de manière continue tout au long du Moyen Âge. Le bracelet et le collier ouvragé sont tombés

1 Les étrennes sont une cérémonie se déroule traditionnellement le premier janvier, remontant à l’Antiquité. À cette occasion, les villes sont en fête, traversées par d’immenses parades, et il est de coutume de s’échanger des cadeaux. Les comptes des princes indiquent l’importance de cet événement, présentant de grandes sommes versées pour l’acquisition de présents à offrir aux membres de leurs maisons, à leur famille et aux personnes plus élevées dans la hiérarchie. Voir Jan Hirschbiegel, « Le commerce des étrennes des cours françaises au temps de la querelle entre Armagnacs et Bourguignons », p. 193-206, in Élisabeth Taburet-Delahaye (dir.), *Paris 1400, les arts sous Charles VI*, Paris, Fayard-Réunion des musées nationaux, 2004.

2 Ronald W. Lightbown, *Medieval European Jewellery*, Londres, Victoria and Albert Museum, 1992.

3 Élisabeth Taburet-Delahaye (dir.), *op. cit.*

en désuétude après le XII<sup>e</sup> siècle, en partie parce que les vêtements ne s’y prêtaient plus. La mode était alors aux manches serrées tout le long des bras et aux tenues montant jusqu’au ras du cou, rendant le port du bracelet et du collier inopportun. Les raisons de leur réapparition à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, plus précisément dans les années 1370-1390, sont multiples : l’évolution de la mode, avec l’apparition des manches évasées et des décolletés pour les femmes, les progrès de l’orfèvrerie, ainsi que les nouveaux rôles du bijou, sur lesquels nous reviendrons.

Outre des bijoux traditionnels et des bijoux jusqu’alors oubliés, un nouveau type apparaît en ce tournant du XIV<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle : les écharpes. De nombreux exemples sont représentés dans les enluminures de l’époque, plus ou moins détaillés. *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, notamment, nous prouvent la fréquence de port et la diversité de cet objet d’apparat<sup>4</sup>. La caractéristique de ces écharpes est d’être portée en diagonale, depuis l’épaule, à la hanche ou au genou opposé. Tous les matériaux, décors et motifs sont admis, ce qui laisse une très grande liberté aux commanditaires et aux joailliers, et participe à leur succès. Les hommes comme les femmes en portent : bandes de cuir ornées de plaques orfèvrées, chaînes de métaux précieux ou enfilades de perles, soutenant un pendentif unique ou une multitude sur toute la longueur, il ne semble pas y avoir de restriction particulière concernant la création de ce bijou propre à ce tournant du XIV<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle. Ces écharpes s’accordent avec la mode de l’époque, qui habille les femmes de vêtements serrés au niveau de la poitrine, puis évasés, et les hommes, à l’inverse, de vêtements larges pour le buste, et serrés près des jambes. Ceci, en plus de la liberté qui régit leur création et de leur taille importante, qui permet d’être visible de loin comme de près, est certainement la raison de leur apparition et de leur succès.

En parallèle de ces évolutions typologiques, les techniques d’orfèvrerie et de joaillerie évoluent. Ainsi, certaines techniques, qui avaient été abandonnées en joaillerie dans le royaume de France après la fin de l’Antiquité, réapparaissent, telle que la glyptique.

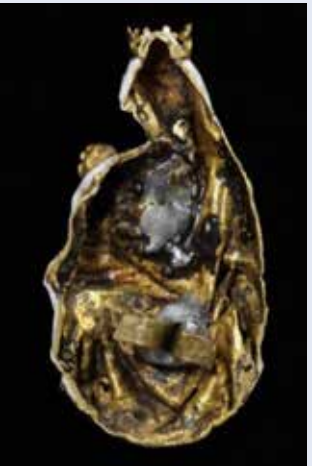
Un très bel exemple est conservé au Louvre : l’anneau de Jean sans Peur. Le visage du duc de Bourgogne est gravé dans l’agate blanche, son chaperon est taillé dans du jais, son vêtement dans une émeraude et le col de fourrure a été créé à partir d’une agate de couleur beige. L’inspiration ici est clairement antique avec cette manière de présenter le visage dans une pierre blanche et de profil qui rappelle les portraits en camée, avec une technique cependant très différente. Les couleurs sont rendues par un assemblage de plusieurs pierres au lieu d’un travail sur les couches d’une seule et unique pierre. [FIG. 1]

La grande innovation technique de cette époque dans l’orfèvrerie est l’émail sur ronde-bosse, dont nous avons un superbe exemple avec ce pendentif représentant la Vierge à l’Enfant, conservé au Victoria and Albert Museum. La surface du métal, ici de l’or, a été rendue rugueuse, puis on y a coulé de l’émail en pâte, mélangé les couleurs sur la base blanche, avant de faire cuire le tout. Cela permet de donner un résultat très fin et réaliste. Cet objet est ancré dans la recherche de réalisme de cette époque, tant chez les commanditaires que les orfèvres. Les bijoux, en effet, cherchent à être hissés au même niveau que la peinture, la tapisserie, et même que la littérature par leurs créateurs, qui veulent attester de leur savoir-faire et gagner en prestige. [FIG. 2]

L’ensemble de ces améliorations techniques permet à la joaillerie de se diversifier et de se complexifier, tant sur le plan iconographique que sur le plan esthétique. Les décors et thèmes qui étaient jusqu’alors réservés à d’autres domaines artistiques comme la peinture ou la littérature se mettent désormais à gagner les bijoux.

Des couples d’amoureux se mettent, par exemple, à orner les fermails dont voici un exemple conservé à Vienne. Le couple est représenté dans un jardin, symbolisé par les branches d’or en anneau qui les entourent, agrémenté d’un parterre de fleurs et de plantes émaillées. L’ensemble est orné d’un saphir taillé en triangle, d’un rubis et de cinq perles. [FIG. 3]

4 *Très Riches Heures de Jean de Berry*, 1410-1416, puis 1440-1480, Chantilly, musée Condé, bibliothèque, ms. 65.



[FIG. 1] Anneau au portrait de Jean sans Peur, duc de Bourgogne, Paris, vers 1410, or, agate, jais, émeraude, rubis, émail translucide sur or, Paris, musée du Louvre.

[FIG. 2] Pendentif de la Vierge à l’Enfant, Paris, vers 1400, or, émail sur ronde-bosse, Londres, Victoria & Albert Museum.

[FIG. 3] Fermail des amoureux, Bourgogne, vers 1430-1440, or, émaux et bosses, pierres précieuses, perles, Vienne, Kunsthistorisches Museum.



[FIG. 4] Hermann Ruissel, fermail *Trois Frères*, 1380, or, diamant, rubis, perles ; aquarelle postérieure, Bâle, Historisches Museum.

Nous retrouvons dans les comptes des ducs de Bourgogne la mention d'un bijou qui ressemble beaucoup à celui-ci :

– 1572. *Pour un aultre fermail à un homme blanc et une femme blanche garny de quatre balay, un saphir et 8 perles, du prix de trois cent cinquante frans, lequel nostre dite fille d'Osterice a donné à son mary.*

L'expression « fille d'Autriche » désigne Catherine, la dernière fille de Philippe le Hardi, qui épousa Léopold IV de Habsbourg en 1393.

On y retrouve en effet le couple de couleur blanche – qui fait référence à l'émail blanc sur ronde-bosse – et le saphir. Les nombres de balais (pierres rouges, souvent prises pour des rubis) et de perles ne correspondent pas exactement, signifiant qu'il ne s'agit probablement pas du même bijou, mais la ressemblance reste indéniable.

Enfin, on voit autour de 1400 les pierres précieuses progressivement être mises en avant pour leurs qualités naturelles, dans des compositions abstraites et non plus scénarisées comme c'était majoritairement le cas jusqu'alors. Les gemmes deviennent le bijou lui-même, par leur composition et leurs sertis, annonçant clairement la joaillerie moderne. Des traces remontant à l'Égypte et à la Mésopotamie Antique attestent que les pierres étaient considérées comme porteuses de pouvoirs magiques ou divins, et cela perdure au cours du Moyen Âge<sup>5</sup>. Cependant, sous Charles VI, il semble que ce soit désormais la qualité physique des gemmes qui prime. L'affinage du sertissage permet de les mettre en avant dans leur tridimensionnalité et de saisir au mieux leur éclat naturel.

Un exemple parlant est le cas célèbre des *Trois Frères*, un fermail fabriqué à Paris pour le duc de Bourgogne, Philippe le Hardi, par l'orfèvre Herman Ruissel en 1389. Le bijou original a disparu, mais nous en avons la description et quelques représentations, dont cette peinture datant des environs de 1500 conservée à Bâle. Il était composé d'un diamant central entouré de trois importants rubis, eux-mêmes séparés par trois perles. Ce modèle fut perpétré, devenant un canon pour l'époque. Le bijou devient stéréométrique, dans l'espace et non dans le plan. Les pierres sont considérées dans leur totalité, en trois dimensions, comme des beautés naturelles, originelles, emprisonnées dans des formes plus régulières et transcendée par l'art raffiné de la joaillerie.

Louis d'Orléans en 1392, par exemple, fait faire un fermail d'or garni d'un nombre semblable de pièces différentes : trois perles, comme les *Trois Frères*, trois saphirs (au lieu de trois rubis), et un rubis au lieu du diamant central. De la même manière, Valentine Visconti, sa femme, offre à l'un de ses enfants, un bijou avec trois rubis, trois perles et un saphir au milieu. Enfin, en 1404, Philippe de Bourgogne fait don à Louis de Guyenne d'un fermail de même composition que les *Trois Frères*. [FIG. 4]

La joaillerie connaît, par conséquent, un profond renouvellement en France autour de 1400, aussi bien dans la typologie des bijoux portés que les techniques employées et leurs décors. Cela entraîne un changement important dans le regard porté sur le bijou et dans les usages qui lui sont conférés.

## II. DES NOUVEAUX REGARDS ET RÔLES ATTRIBUÉS AU BIJOU

Le rapport aux bijoux change progressivement à la cour de Charles VI. Un goût particulier grandit pour ces objets précieux, rares et beaux. Plusieurs membres de la cour nous ont laissé des preuves d'un goût personnel et d'une attention particulière portés à l'enrichissement de leur collection de joyaux. Le duc Jean de Berry est connu pour son goût de la collection, notamment. La reine Isabeau de Bavière avait la même passion. Cela a été bien montré par Élisabeth Taburet-Delahaye à partir de l'étude de ses inventaires<sup>6</sup>. Ici par exemple, il est précisé que tel collier fut refait trois fois, tandis qu'à d'autres occasions, il y a des paiements destinés à une de ses suivantes exclusivement pour l'entretien de ses bijoux.

<sup>5</sup> Les lapidaires en sont la preuve : il s'agit de traités présentant les différentes gemmes, leurs propriétés, leurs origines et éventuellement leurs liens avec des écritures saintes ou des astres.

<sup>6</sup> Élisabeth Taburet-Delahaye, « Parures et bijoux de la reine Isabeau de Bavière », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 2008, p. 242-269.

Objet de collection, le bijou devient également un support à la dévotion privée. La seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle avait vu se développer une nouvelle pratique de la religion, plus individualisée. Différents types d'objets voient le jour, plus adaptés à ces nouvelles formes de dévotion comme les livres d'heures. Pour ce qui est de la joaillerie, les bijoux à sujets religieux, gravés de prière ou de noms de saints, avec parfois des reliques, se multiplient. Les exemples inspirés de l'architecture sacrée sont nombreux. Dans les inventaires de Charles VI, deux mentions de pendentifs religieux renvoient à de la microarchitecture :

– 1070. *Item un autre très petit reliquaire de cristal rond en fasson d'une tour où est le couvescle d'argent blanc et pend à un petit lacet de soye à un filet d'or.*

– 1390. *Item un reliquaire d'argent doré à six carrés, par manière de maçonnerie, pendant à une chaîne d'argent.*

On retrouve ici, dans le bijou religieux, cette émulation entre les arts, précédemment citée.

C'est surtout l'usage politique du bijou qui constitue l'une des principales originalités du règne de Charles VI : le bijou prend autour de 1400 un rôle d'apparat et d'identificateur social. On le voit très bien, par exemple, dans les portraits des « princes des fleurs de lis ».

Le contraste est grand entre les portraits de Jean Le Bon ou de Charles V au XIV<sup>e</sup> siècle, et ceux de Charles VI au début du XV<sup>e</sup> siècle. Le portrait de Jean le Bon du Louvre, représente le roi sans bijou : seuls les traits de son visage et l'inscription permettent de l'identifier. Dans d'autres portraits, c'est par son vêtement fleurdelisé et le port de la couronne et du sceptre que son statut royal est mis en avant. Mais nul bijou, de même que dans les portraits de Charles V. En revanche, il en est tout autrement dans les portraits de son fils Charles VI. [FIG. 5]

Voici une miniature qui représente le jeune roi dans sa chambre, avec quelques membres de la cour, étendu sur son lit, rappelant la mélancolie qui l'envahissait lors de ses crises. Il est vêtu d'un chaperon et d'une longue houppelande noire – couleur luxueuse parce que très difficile à obtenir<sup>7</sup> – brodée de plumes de paon. Deux bijoux lui servent de parures, un collier porté autour du cou, et une enseigne accrochée à sa coiffe. Le collier est composé d'une alternance de deux cosse de genêt et de plaques rondes ornées de perles, et soutient en son centre une double cosse de genêt, avec des perles pour simuler les graines. Il s'agit d'un exemplaire du célèbre collier de l'ordre de la Crosse de genêt.

L'histoire de ce collier, bien étudiée par Laurent Hablot, est très intéressante<sup>8</sup>. Il appartient à la catégorie des colliers d'« ordre » (appelés collier « de livrée » par les Anglais) qui désignent les colliers supportant une devise. Il s'agit d'une nouvelle forme emblématique apparue vers 1330 en Angleterre composée d'un « corps », un animal, une plante ou un objet, d'une inscription appelée le « mot », et de couleurs, la « livrée ». Les premiers témoignages de devises sur des colliers sont également anglais et remontent aux environs de 1375. Ils étaient offerts par le détenteur de la devise à ses proches (membres de sa famille et de son hôtel) pour les fidéliser, les récompenser et surtout montrer publiquement leurs liens. Ce type de bijou emblématique se diffuse ensuite sur le continent et notamment en France.

La cosse de genêt apparaît dans la devise du roi de France Charles VI à partir de 1387. Le choix de cette plante est sans doute lié à la symbolique de la renaissance qui lui était associée en raison du fait que les cosse du genêt s'ouvrent sous l'effet du soleil mais aussi que cette plante était utilisée comme remède contre les piqûres de serpent et pour amender les sols. Les cosse de genêts que porte le roi autour de son cou sont développées en grand sur les courtines du dais de son lit. Les premières occurrences du collier de l'ordre des cosse de genêt remontent à 1388 et ses formes furent variées. Celle peinte dans cette miniature est la plus élaborée.

Charles VI porte sur lui un deuxième bijou : l'enseigne dorée qui orne son chaperon. Cette broche a la forme d'un soleil rayonnant, un motif qui appartient également à la devise royale.

7 Michel Pastoureau, *Noir, Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008.

8 Laurent Hablot, « La devise, un nouvel emblème pour les princes du XV<sup>e</sup> siècle », p. 177-192, in Élisabeth Taburet-Delahaye (dir.), « La création artistique en France autour de 1400 », *Actes du colloque international*, École du Louvre, musée des Beaux-Arts de Dijon, Université de Bourgogne, Paris, 2006.



[FIG. 5] Pierre Salmon, *Traité*, Ms. fr. 165, 1409, Genève, Bibliothèque de Genève, f. 7r.

Le bijou ne pare pas seulement le roi dans cette miniature mais également les trois membres de sa cour peints à droite. Celui de gauche porte les couleurs de la devise royale, le vert et le blanc. Leurs colliers sont plus stylisés mais leur forme (succession de grosses perles avec un pendentif central) renvoie également au type du collier d’ordre.

Nul collier autour du cou de l’auteur des *Dialogues*, Pierre Salomon, agenouillé aux pieds du lit du roi, signe de son infériorité hiérarchique. Les portraits montrent donc à quel point les bijoux sont devenus un élément majeur de l’apparat aristocratique à la cour de France à partir du règne de Charles VI.

Revenons à l’anneau de Jean sans Peur : la référence formelle à l’Antiquité, que nous avons étudiée sous l’angle de la technique, doit également être traitée pour ce bijou sous celui du politique. La référence à l’antique est depuis longtemps utilisée par les Valois en politique. Jean le Bon et surtout Charles V, avaient développé le projet de faire de la France la nouvelle Rome en commandant de nombreuses traductions françaises de textes majeurs de l’Antiquité (telles *Histoire romaine* de Tite-Live et les *Faits et dits mémorables* de Valère-Maxime) afin d’élever le français au rang de langue savante comme le latin. Le règne de Charles VI correspond à la naissance, à Paris, du mouvement du Premier Humanisme français, qui renouela en profondeur l’étude des classiques de l’Antiquité.

Ce portrait de Jean sans Peur, en pastiche de camée, s’inscrit dans ce contexte et donne à voir l’image d’un duc de Bourgogne cultivé, instruit et capable, comme ceux dont il se place dans le lignage, d’édifier des empires et de gouverner.

Enfin, si la joaillerie du règne de Charles VI puise abondamment son inspiration dans les autres arts, la peinture, la sculpture, l’architecture et la littérature, elle est également une source d’inspiration pour les peintres, et notamment les enlumineurs, dans une émulation réciproque.

Des pierres précieuses taillées et serties sur une bande d’or se mettent à orner les bouts-delignes<sup>9</sup>, comme dans les *Grandes Heures du duc de Berry*, tandis que d’autres s’invitent dans les vignettes de ses marges. Ce type de représentations renvoie à l’orfèvrerie et au bijou, puisque nous trouvons dans les inventaires et dans les enluminures, des ceintures dont les formes, les couleurs et les dispositions correspondent.

On trouve également des motifs dorés en forme de losange orné de quatre feuilles dans les cadres de miniatures qui ne sont pas sans rappeler certains fermaux, en particulier un bijou conservé au Louvre, un fermail en losange orné d’une fleur de lys en pierres précieuses.

Cet usage des bijoux dans les miniatures connaîtra un grand succès tout au long du XV<sup>e</sup> siècle jusqu’à la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle.

Tous ces exemples nous indiquent à quel point le rôle du bijou, durant le règne de Charles VI, est important. Il est investi partout : dans la sphère politique, religieuse et même artistique dans une parfaite émulation avec les autres arts. Beaucoup de questions sur ce sujet très vaste attendent encore de recevoir l’intérêt et les réponses qu’elles méritent : il faudrait notamment se pencher plus précisément sur l’influence qu’eut ce tournant français dans les autres cours européennes, puisque les échanges étaient fréquents, de bijoux mais également de motifs, de techniques, et même d’artisans. De plus, une étude plus rapprochée et spécifique pourrait compléter ce travail sur le règne de Charles VI, en précisant les influences qu’il généra, contemporaines et postérieures. Cela permettrait de témoigner de l’importance de ce règne remarquable et de l’ancrer plus encore dans l’histoire de la joaillerie.

9 Il s’agit de décors que l’enlumineur peint derrière la dernière phrase de son paragraphe lorsque celle-ci n’atteint pas le bout de la ligne ; cela permet de garder l’espace du texte intégralement rempli et parfaitement rectangulaire.

# Camille Laboureaux-Bernat

Titulaire d’un Master 2 en histoire de l’art,  
Université Jean Jaurès Toulouse II – Post-Master à l’École du Louvre

## Les bagues *Memento Mori* : le paradoxe de la Vanité (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)

Apparues dès le Moyen Âge, les bagues *memento mori* sont des anneaux ornés de crânes et/ou de squelettes. Présentes en Europe, elles étaient majoritairement portées au Royaume-Uni et au nord du continent. La présence du crâne exprime le temps qui passe et la finitude de toute chose. Ces bagues, par leur richesse et leur conception sont les témoins des idées, valeurs et préoccupations de leurs propriétaires. Elles n’en demeurent pas moins des bijoux énigmatiques, exprimant deux tendances paradoxales pour un chrétien : craindre la mort tout en pêchant par vanité.

L’histoire de l’art anglophone<sup>1</sup>, et notamment Charles Oman dans son ouvrage *British Rings*, fait état de la première bague *memento mori* aux alentours de 1400, au Royaume-Uni. Inspiré de la locution *carpe diem quam minimum credula postero* qui figure l’importance de profiter de l’instant présent car le lendemain est incertain<sup>2</sup>, le *memento mori* serait apparu avec les courants philosophiques antiques<sup>3</sup> du stoïcisme et de l’épicurisme apportant ainsi une réflexion sur la question de la mort. Ces deux maximes sont illustrées et transposées sur des bagues<sup>4</sup> à l’iconographie funèbre durant l’Antiquité<sup>5</sup> [FIG. 1]. Par la suite, au Moyen Âge, la symbolique païenne de cette iconographie change de sens pour se rapprocher du thème de la vanité chrétienne.

Durant l’époque médiévale, le contexte troublé en Europe, les épidémies de peste à partir de 1346, les famines et les guerres, la peur de la mort est plus présente dans le quotidien des fidèles<sup>6</sup>. Artistiquement, cela s’exprime surtout dans l’iconographie des danses macabres<sup>7</sup> peintes sur les murs des églises, dans lesquelles des individus de toutes les catégories sociales sont fauchés par la mort. En parallèle, des ouvrages, les *Ars Moriendi*<sup>8</sup>, sont édités à partir de 1415 dans l’objectif d’éduquer les fidèles sur l’importance de la « bonne mort »<sup>9</sup>. Il s’agit de textes accompagnés de planches xylographiées illustrant des batailles entre anges et démons tentant de récupérer l’âme d’un mourant. Soumis à cinq tentations<sup>10</sup>, celui-ci doit résister et s’il y succombe son âme est emportée par les démons.

Ces livres traduisent les prémices d’un courant appelé *devotio moderna*<sup>11</sup> apparu à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle sous l’initiative du clerc néerlandais Gérard Groote<sup>12</sup> (1340-1384). Sa volonté était de revenir à une piété plus simple et personnelle, en appliquant les textes saints dans la prière et le recueillement, en suivant le modèle du dénuement de Jésus-Christ. Son œuvre développe considérablement la méditation sur la mort sans en faire le propos central. Contrairement à Ignace de Loyola qui l’intègre comme une pratique quotidienne appelée « *quotidie morior* »<sup>13</sup> dans ses *Exercices Spirituels*<sup>14</sup>. Il s’agit ainsi d’accéder à une nouvelle perception de la vie reposant sur la conscience de la finitude à l’aide d’un crâne tenu dans la main<sup>15</sup>. Pour cela, durant sa réflexion quotidienne, le fidèle doit prendre conscience de ses péchés, de leur gravité, et se remémorer l’existence de l’Enfer. Ainsi, nous percevons la bague comme support pratique et substitut du crâne dans la méditation quotidienne. Tout comme le chapelet ou le livre d’heures personnel, il rend possible, à n’importe quel moment, la prière ou le recueillement.

### LES PREMIÈRES SOURCES ILLUSTRÉES DE BAGUES MEMENTO MORI

De notre observation, les bagues *memento mori* peuvent être regroupées en deux catégories. La première correspondant à un modèle assez précis telles que les bagues anglaises, en or émaillées de noir et blanc ainsi que les bagues dites « *gimmel* », dans lesquelles nous pouvons voir des détails récurrents. La seconde catégorie est constituée de bagues luxueuses, uniques et qui ont manifestement fait l’objet de commandes particulières. Les seuls modèles retrouvés à ce jour concernent des bagues luxueuses. Le premier modèle représenté provient du *Livre d’aneaux d’orfèvrerie de l’invention de Pierre Woeriot Lorrain* (1532-1596/99) célèbre graveur et médailleur lorrain du XVI<sup>e</sup> siècle. Le second exemple est issu du *Livre d’ouvrage d’orfèvrerie* de Gilles Légaré (1617-1663).

Né à Neufchâteau (Lorraine) Pierre Woeiriot (1532-1596/99 ?) est actuellement le premier concepteur d’une bague *memento mori* connu. Il s’installe à Lyon en 1555, en raison de sa position stratégique comme foyer de création<sup>16</sup> notamment concernant la gravure. Située entre la France, l’Italie et l’Allemagne, Lyon est réputée pour ses influences humanistes et artistiques mais surtout pour son activité dans l’imprimerie<sup>17</sup>. Cette configuration permet à Pierre Woeiriot de se faire connaître en tant que graveur. En 1561, il y publie son recueil<sup>18</sup>, *Livre d’aneaux d’orfèvrerie de l’invention de Pierre Woeriot Lorrain* constitué de quarante folios gravés<sup>19</sup>. L’intérieur s’apparente à un catalogue de bagues aux styles et aux orne-

1 Charles Oman, *British rings*, 800-1914, Londres, Batsford, 1974, p. 70.

2 « Cueille le jour, et ne crois pas au lendemain ». *Œuvres de Horace. Tome 1 / traduction nouvelle par Leconte de Lisle avec le texte latin*, 1887.

3 Diana Scarisbrick, *Rings: symbols of wealth, power and affection*, Londres, Thames and Hudson, 1993, p. 4.

4 *Ibid.* p. 161.

5 *Ibid.*

6 Hélène Utzinger et Bertrand Utzinger, *Itinéraires des danses macabres*, Chartres, J.-M. Garnier, 1996.

7 *Ibid.* p. 45

8 « L’art de mourir ».

9 Pour plus d’éléments, voir l’article d’Alberto Tenenti « Ars moriendi », *Annales*, 6-4, 1951, p. 433-446.

10 Tentations d’avarice, d’impatience, d’orgueil, de manque de foi et de désespoir.

11 « Dévotion Moderne ».

12 Pour plus d’éléments sur la Dévotion Moderne et Gérard Groote, voir l’article de Georgette Epinay-Burgard, « Gérard Groote, fondateur de la Dévotion Moderne », *Revue des Sciences Religieuses*, t. 71, fascicule 3, 1997, p. 345-353.

13 « Chaque jour je meurs », *Paul aux Corinthiens*, chap. XV, v. 30.

14 Publié en 1548.

15 Gloria Bossé-Truche, « Les gravures d’emblèmes : évolution et déclin de l’image dans la littérature emblématique espagnole » in Jean-Louis Guereña, *Image et transmission des savoirs dans les mondes hispaniques et hispano-américains*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2007, p. 283-297. En ligne : <http://books.openedition.org/pufr/5682>.

16 Ilaria Andreoli, « Impressions italiennes : imprimeurs, auteurs et livres italiens à Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle », *Cahiers d’études italiennes*, 27, 27 septembre 2018, <http://journals.openedition.org/cei/5167>. Paragraphe.1

17 *Ibid.*

18 Imprimé par Guillaume Rouillé (1518-1589).

19 Conservé à l’INHA.

mentations variés. La bague *memento mori* est représentée sur la planche n°40 [FIG. 2]. Son existence indique que les bagues ornées de crânes et squelettes étaient assez répandues dans les arts de l’orfèvrerie et la joaillerie pour figurer dans un livre de modèles. Il est d’ailleurs possible que Pierre Woeriot n’ait pas seulement été concepteur des modèles mais aussi orfèvre. En effet, ce métier ainsi que celui de médailleur étaient exercés par son grand-père et son père<sup>20</sup>. Lui-même était médailleur, nous pouvons donc supposer qu’il ait aussi appris l’orfèvrerie et réalisé des pièces dont certaines bagues de son recueil<sup>21</sup>.

Le second exemple provient du *Livre d’ouvrages d’orfèvrerie* de Gilles Légaré (1617-1663), né à Chaumont, orfèvre français au service du roi Louis XIV. Son père et son oncle avaient travaillé pour le roi précédent, Louis XIII<sup>22</sup>. Il est surtout célèbre pour ses gravures destinées à inspirer les artisans joailliers, orfèvres et bijoutiers du Grand Siècle. Son style se caractérise par une abondance de motifs floraux et l’emploi soutenu de pierres précieuses avec une préférence pour le diamant.

La planche n°8 [FIG. 3] de son *Livre d’ouvrages d’orfèvrerie* représente une série de bagues ornementées, dont l’une est décorée de crânes. L’anneau porte quatre crânes entourant le chaton qui est orné d’un diamant ou d’un cristal de roche<sup>23</sup>. En 2016, une bague identique a été vendue aux enchères<sup>24</sup>. La date gravée à l’intérieur de l’anneau, 1659, suggère qu’elle a été fabriquée avant la parution du livre en 1663, date de la mort de l’orfèvre. Il pourrait donc s’agir d’une réalisation de Gilles Légaré lui-même ou de son atelier. Identique à la gravure, la bague est ornée des quatre crânes et son chaton est constitué d’un cristal de roche laissant voir par transparence, un crâne émaillé de blanc. À l’intérieur de l’anneau, l’inscription « *DA Amor manet* » traduite en français par « l’amour demeure » s’apparente à celles des « *posy rings* » anglaises<sup>25</sup>. La mélancolie exprimée par le verbe « demeure » laisse supposer un amour contrarié ou rompu par la disparition de l’un des deux individus. Grâce à la datation et au *motto* gravé, ce bijou pourrait être comparé aux bagues de deuil, très à la mode en Angleterre à partir du XVII<sup>e</sup> siècle.

LES BAGUES MEMENTO MORI, ÉGALEMENT OBJETS D’OPULENCE

Contrairement à ce que l’on pourrait attendre de la part de bijoux invitant à l’ascèse et au rejet des possessions matérielles, certaines de ces bagues étaient très richement réalisées. En effet, la plupart étaient en or et serties d’une ou plusieurs pierres précieuses : en particulier le diamant, le rubis, le saphir et l’émeraude. Or, aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, le recours à ces pierres n’est pas anodin, car elles sont fortement associées à des propriétés magiques et prophylactiques. Par exemple, le rubis<sup>26</sup> et le diamant sont les deux pierres jugées comme les plus efficaces contre la peste et les maladies. Le saphir est, quant à lui, considéré comme pouvant conférer des pouvoirs particuliers aux souverains<sup>27</sup>. Ce choix de gemme reflète l’importance, la richesse des propriétaires de ces bagues.

Mais ces bagues avaient d’autres fonctions, certaines servaient aussi de sceaux. Apparues durant l’Antiquité classique, les bagues sigillaires en intaille servaient à sceller la correspondance et les actes juridiques. À partir du XIII<sup>e</sup> siècle, les bagues-sceaux connaissent une recrudescence en France et en Italie<sup>28</sup>. Par la suite, les pierres gravées se faisant rares, de nouvelles bagues sigillaires apparaissent, pour lesquelles le sigle est cette fois gravé dans un chaton en métal<sup>29</sup>. À cette époque, le sceau est un indice d’identité fort, juridiquement, il est considéré comme une seconde représentation de la personne<sup>30</sup>. À travers son sceau, l’individu affiche son rang, ses valeurs personnelles, spirituelles, philosophiques grâce à des devises ou des scènes imagées. Cet aspect identitaire est observé sur les bagues de la classe nobiliaire anglaise grâce à l’iconographie du crâne accompagnée de la locution *memento mori*<sup>31</sup>. Préoccupés par la finitude et l’importance de bien mourir, ces riches individus tenaient à l’exprimer jusque dans leurs cachets de cire<sup>32</sup>. À ce jour, de tels bijoux n’ont pas encore été trouvés ailleurs qu’au Royaume-Uni.

20 Louis Jouve, *Les Wiriot et les Briot, artistes lorrains du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle : nouvelles esquisses*, 1891, p. 27. En ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6572419f>

21 *Ibid.* p. 81.

22 Paul Mantz, « L’orfèvrerie française », *Gazette des beaux-arts*, v. 10, 1859, p. 137.

23 Le cristal de roche est un matériau qui est très à la mode à partir de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, il est une bonne alternative au diamant car moins onéreux.

24 Vente par le Cabinet Fligny, à Paris le 09 décembre 2016, 118 rue Faubourg Saint-Honoré Paris VIII<sup>e</sup>.

25 De petits anneaux d’or dans lesquels étaient gravés des petits poèmes ou devises (*motto*) d’amitié, d’amour ou de commémoration.

26 E. A. Wallis Budge, *Amulets and Superstitions*, Leonardo Paolo Lovari, 2019, p. 322.

27 « Saint Hierosme dans l’explication du Chap. 19 de la prophétie d’Isaïe, assure que le saphir porté, concilie la faveur envers les hommes, & les Princes, calme la fureur des ennemis, empesche les enchantements, delivre ceux qui sont retenus dans les prisons, & adoucit l’ire de Dieu », Anselme Boece de Boodt, *Le Parfait Joaillier, ou Histoire des pierreries... / composé par Anselme Boèce de Boot... ; et de nouveau enrichi de belles annotations, indices et figures, par André Toll,... ; [trad. par Jean Bachou]*, 1644, p. 236.

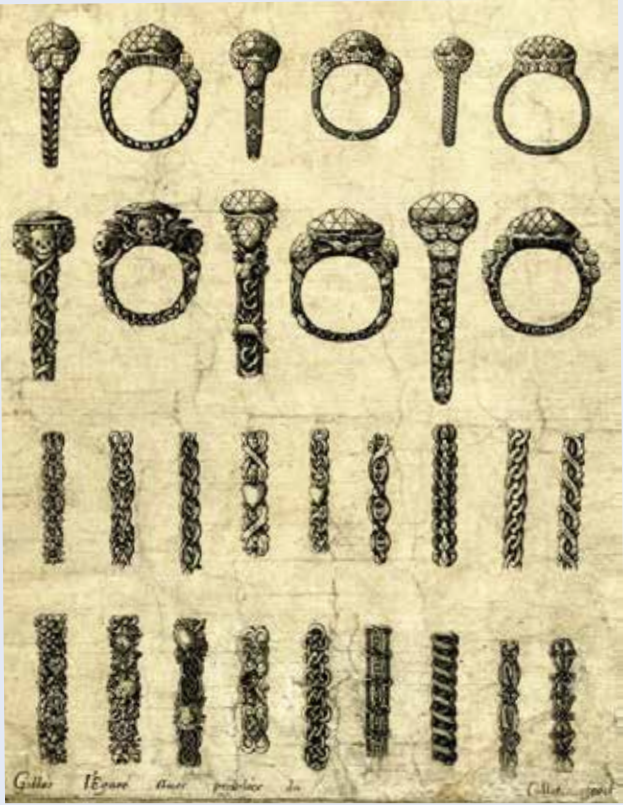
28 Anne Ward et al., *La Bague : de l’Antiquité à nos jours*, Fribourg, Office du livre, 1981, p. 56.

29 *Ibid.*

30 Claire Judde de Larivière, *Du sceau au passeport : genèse des pratiques médiévales de l’identification*, Belin, 2007, p. 5.

31 Un exemple daté du XVI<sup>e</sup> siècle est visible au Victoria and Albert Museum, n° inv. M. 378-1927.

32 Un cache de cire daté du XVII<sup>e</sup> siècle est conservé au Shakespeare Birthplace Trust Museum, à Stratford-Upon-Avon, n° inv. SBT 1872-4.



[FIG. 1] Intaille romaine, V<sup>e</sup> ou IV<sup>e</sup> siècles av. J.- C., améthyste, collection privée

[FIG. 2] Pierre Woeriot, planche n° 40 du *Livre d’aneaux d’orfevrerie de l’invention de Pierre Woeriot Lorrain*, 1561, gravure sur cuivre, Paris, Institut National de l’Histoire de l’Art

[FIG. 3] Gilles Légaré, *Livres des Ouvrages d’Orfevrerie*, 1663, Londres, British Museum © The Trustees of the British Museum



[FIG. 4] Anonyme, *Bague gimmel*, 1631, or, émail coloré, rubis, diamant, New York, Metropolitan Museum of Art © Metropolitan Museum of Art.

[FIG. 5] Anonyme, *Bague gimmel memento mori*, 1600-1700, or émaillé rubis, diamant, saphir et émeraude, Copenhague, Nordiska Museet © Nordiska Museet.

[FIG. 6] Anonyme, *Portrait de Gawen Goodman of Ruthin*, 1582, huile sur panneau, Cardiff, National Museum Wales © National Museum Wales

Portée comme signe de richesse et de pouvoir, la bague *memento mori* pouvait aussi orner les doigts des époux. Apparue durant l'Antiquité, la bague de mariage était par sa forme infinie le symbole de l'union. Cette illustration du lien était renforcée par le chaton orné de mains serrées appelé « *fede* »<sup>33</sup>. Au Moyen Âge, la bague revêt une nouvelle importance avec la religion chrétienne, elle désigne l'union de deux âmes. Matériellement, cette union peut se traduire par les bagues dites « *gimmel* » : deux bagues, identiques, scellées par leurs anneaux représentant deux âmes qui fusionnent. Elles sont souvent associées à l'orfèvrerie allemande<sup>34</sup> du XVII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, à cause de l'emploi de l'émail coloré, de volutes, de nombreuses pierres précieuses ainsi que d'inscriptions gravées en allemand. Elles sont faites selon le même modèle, c'est-à-dire composée d'un chaton orné d'un rubis et d'un diamant taillés en table. Dans le chaton évidé, deux figures émaillées, en relief, un homme et un squelette, sont représentés dans la même position, illustrant le même individu vivant et mort [FIG. 4].

Quelques exemples de ces bagues sont aujourd'hui connus par des écrits, par exemple, la bague de fiançailles de Martin Luther avec Catharina von Bora<sup>35</sup> conservée jusqu'en 1917 au Grossherzogliches Museum de Brunswick<sup>36</sup>. Elle est composée de deux anneaux imbriqués, sur lesquels étaient gravés leurs noms. Sur l'anneau de Martin Luther, le chaton est serti d'un diamant symbole de puissance et de fidélité et sur l'anneau de sa femme, le chaton est serti d'un rubis, symbole de l'amour passionné<sup>37</sup>. Une citation de la Bible est gravée en allemand<sup>38</sup> sur l'anneau : « Ce que Dieu a uni, que l'homme ne le sépare pas »<sup>39</sup>. Cette phrase est commune aux bagues « *gimmel* », on la retrouve aussi en latin sur la bague du marchand Thomas Gresham<sup>40</sup> : « *Quos Deus conjunxit/Homo non separet* »<sup>41</sup> sertie avec les mêmes pierres.

Une autre bague de ce genre a été retrouvée en Suède<sup>42</sup> [FIG. 5] cette fois-ci sertie de quatre pierres : un diamant, un rubis, une émeraude et un saphir. La légende attribue son appartenance à Christina Gyllenstierna, une souveraine suédoise<sup>43</sup>. Il est dit qu'elle lui fut offerte par son fiancé Sten Sture le jeune, le régent, lors de leurs fiançailles en 1511<sup>44</sup>. Cette théorie pourrait être appuyée par le nom « *Sture* » gravé sur l'anneau.

La tendance à lier l'amour et la mort sur des bagues n'est pas si étonnante. En effet, durant la période Renaissance, la fascination pour les influences antiques ramène à la mode les figures d'Éros et Thanatos<sup>45</sup>, représentations de l'amour et de la mort.

### DES BIJOUX PORTÉS PAR LES PLUS GRANDS

Enfin, au vu de la richesse et de la beauté de ces bagues, il est légitime de se demander à qui elles pouvaient appartenir ? Quelques informations ont pu être apportées par plusieurs sources. À condition que les descriptions soient suffisamment précises, les inventaires après décès sont des mines d'informations concernant ces bijoux. Ainsi, est mentionné dans le testament d'Anne d'Autriche, mère de Louis XIV, de 1666, une bague ornée « d'une teste de mort d'émeraude »<sup>46</sup>. De même, l'inventaire de Marguerite de Parme (1522-1586)<sup>47</sup>, porte la mention d'un anneau « *d'oro, con una testa di morte, smaltato: la testa di negro et l'anello di bianco* »<sup>48</sup>. Ces deux descriptions correspondent à des bagues *memento mori* et informent avec l'exemple de la bague de fiançailles de Catharina von Bora, que ce genre de bijoux étaient portés à la fois par les catholiques et les protestants, à l'instar de Martin Luther.

L'identité des porteurs des bagues peut aussi être reconnue à travers les portraits peints. Ainsi, le portrait de Richard Harford of Bosbury<sup>49</sup>, écuyer anglais proche des milieux nobiliaires laisse voir à son doigt une bague de vanité anglaise. Sur son portrait [FIG. 6], Gawen Goodman of Ruthin en 1582 arbore le même genre de bague. Au XVII<sup>e</sup> siècle, le portrait n'est pas accessible à toutes les classes sociales, aussi, la représentation picturale de ces bagues n'est pas un hasard. Avec la même utilité que les bagues *memento mori* sigillaires, les portraits aussi expriment l'identité à la fois spirituelle et philosophique de leur sujet.

33 George Frederick Kunz, *Rings for the finger, from the earliest known times, to the present, with full descriptions of the origin, early making, materials, the archaeology, history, for affection, for love, for engagement, for wedding, commemorative, mourning, etc.*, Philadelphia, London, J.B. Lippincott Company, 1917, p. 193.

34 *Ibid.* p. 198.

35 *Ibid.* p. 216.

36 *Ibid.* p. 217.

37 *Ibid.*

38 « *Was Got zusammen flegt sol kein mensch scheiden* »

39 *Évangile de Jésus-Christ selon saint Matthieu* 19,6.

40 John William BURGON, *The Life and Times of Sir Thomas Gresham: Comp. Chiefly from His Correspondence Preserved in Her Majesty's Statepaper Office: Including Notices of Many of His Contemporaries with Illustrations*, R. Jennings, 1839, p. 51.

41 *Ibid.*

42 Conservée au Nordiska Museet. En ligne : <https://digitaltmuseum.se/011013853125/smycken-stureringen-i-guld-med-bl-a-inne>.

43 Notice du site des collection en ligne du Musée Nordiska Museet

44 La date des fiançailles ne correspond pas avec la datation de la bague qui semble plus tardive. Information trouvée sur la notice de la bague du Nordiska Museet.

45 Nigel Llewellyn, *The Art of Death: Visual Culture in the English Death Ritual*, c. 1500 - c. 1800, Londres, Reaktion books: Victoria and Albert Museum, 1991, p. 12.

46 Jean Cordey, « L'inventaire après décès d'Anne d'Autriche et le mobilier du Louvre », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1930, p. 274.

47 Fille légitimée de Charles Quint née à Audenarde dans les Flandre, « Marguerite de Parme (1522-1586) gouvernante des Pays-Bas », *Encyclopædia Universalis*. En ligne : <http://www.universalisedu.com/encyclopedie/marguerite-de-parme/>.

48 « d'or avec une tête de mort, émaillée : la tête de noire et l'anneau de blanc », Charles Piot, « Inventaire des joyaux et autres objets de prix trouvés dans la succession de Marguerite de Parme », *Bulletin de la Commission royale d'Histoire*, vol. 64, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, n° 5, 1895, p. 342.

49 Daté de 1567.

Pour conclure, un paradoxe réside entre la symbolique, du crâne et les matériaux ostentatoires : or et pierres précieuses. Il pourrait y avoir à cela plusieurs explications. Peut-être que l'importance d'afficher son rang dans les milieux aristocratiques primerait sur l'austérité religieuse. Et puis, l'ostentation de ces bijoux pourrait également s'expliquer par leur utilisation comme support de méditation religieuse, ce qui en ferait des objets à caractère théologique, à l'instar des bagues épiscopales.

À partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, des guerres éclatent un peu partout en Europe et les pertes humaines sont nombreuses. Les bagues perdent peu à peu de leur signification funèbre générale pour se rapporter à la symbolique spécifique du deuil et à la perte de l'être aimé<sup>50</sup>. Suivant l'exemple de la reine Victoria et de son deuil pour le prince consort Albert, les bagues ornées de têtes de mort deviennent des bijoux de mode funèbres<sup>51</sup>. Par la suite, durant les deux guerres mondiales, l'usage des bagues de deuil perdure un peu, puis finit par disparaître. De nos jours, certaines Maisons joaillières continuent de fabriquer des bagues *memento mori* comme celles de la célèbre maison Codognato<sup>52</sup> à Venise, perpétuant cette symbolique du crâne et de la vanité. Par ailleurs, des bagues ornées de crânes sont créées, se rapprochant des mondes du rock, des *bikers* ou de la mode gothique, tout en continuant d'afficher un certain rapport à la mort et un signe de rébellion contre la société. Portées par les vétérans de guerres américains revenus dans le civil, après la Seconde Guerre Mondiale notamment, ces bagues expriment l'opposition à la société mais aussi la recherche de risques et de violence dans la vie quotidienne. L'injonction à l'humilité disparaît pour laisser place à un message de liberté et d'anticonformisme opposé à la politique et au capitalisme américain<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> Lou TAYLOR, *Mourning Dress: a Costume and Social History*, Abingdon, Oxon, Routledge, 2009. En ligne : [https://www.goodreads.com/work/best\\_book/1649388-mourning-dress-a-costume-and-social-history](https://www.goodreads.com/work/best_book/1649388-mourning-dress-a-costume-and-social-history).

<sup>51</sup> *Ibid.* p. 33.

<sup>52</sup> Framboise Roucaute, « C comme Codognato », *Gazette Drouot*, 2017. En ligne : <https://www.gazette-drouot.com/article/les-voluptes-de-codognato/7875>.

<sup>53</sup> Pour plus d'éléments sur cette évolution de la bague *memento mori* voir, l'article de Quinn James et Forsyth Craig, « Leather and Rolexs: the Symbolism and Values of the Motorcycle Club » *Deviant Behavior*, vol. 30, 1 avril 2009. Ainsi que l'ouvrage d'Yves Gastou, Delphine Antoine et Harold Mollet, *Bagues d'hommes*, Paris, Albin Michel – L'Ecole des Arts Joailliers, 2018.

# Florent Guérif

Doctorant contractuel à l'École Pratique des Hautes Études-PSL  
Enseignant à l'École du Louvre et la Haute École de Joaillerie

## Alphonse Fouquet (1828-1911) : une figure « artistico-industrielle » de la bijouterie-joaillerie parisienne

Fondateur de sa maison de bijouterie-joaillerie en 1860, Alphonse Fouquet (1828-1911) est un praticien discret, travailleur, inventif, voire audacieux, doublé d'un chef d'entreprise habile. En tant que dessinateur-modeleur autodidacte, il aborde le bijou comme un objet d'art dans ses formes comme dans ses techniques, répondant à des exigences de marché tout en traduisant des recherches esthétiques innovantes. Ses bijoux, teintés des tendances historicistes propres à la période étudiée, sont parmi les plus en vue à Paris dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Au fil d'une carrière longue d'une cinquantaine d'années, Alphonse Fouquet a su naviguer au gré des modes et des styles, aussi bien au service d'une clientèle particulière que lors des expositions universelles et internationales où il est récompensé à multiples reprises. Selon ses mémoires professionnels parus sous le titre d'une *Histoire de ma vie industrielle*, il applique un sentiment « artistico-industriel » à son travail, exposant ainsi une dualité entre l'artiste et l'artisan qu'il semble incarner et qu'il cherche à explorer au travers de son œuvre.

En 1953 et 1958<sup>1</sup>, la bibliothèque des Arts décoratifs de Paris reçoit les dons de Georges Fouquet (1862-1957) et de Jean Fouquet (1899-1984), bijoutiers-joailliers, fils et petit-fils d'Alphonse Fouquet (1828-1911), d'un ensemble estimé à 20 000 dessins provenant du fonds d'atelier de la maison familiale. Regroupés dans des albums, des carnets ou bien glissés en vrac dans des enveloppes, les dessins — depuis le simple croquis sur un bout de papier jusqu'au gouaché le plus abouti — retracent toute la période d'activité de la maison Fouquet. Celle-ci s'étend sur un siècle, de 1860 à 1960. Le fonds a fait l'objet d'une première étude menée au début des années 1980 par Marie-Noël de Gary, conservatrice du Cabinet des dessins, assistée d'Évelyne Pos-sémé, dévoilée lors d'une rétrospective en 1984<sup>2</sup>. Ce travail a permis l'élaboration des prémices d'un inventaire des dessins et des bijoux conservés au musée des Arts décoratifs de Paris, dans les collections étrangères et privées. Fondée sur ces premiers travaux, une étude a été menée en 2020<sup>3</sup> sur le parcours et l'Œuvre d'Alphonse Fouquet, dont les rares témoignages sont livrés dans ses mémoires publiées en 1899 sous le titre d'une *Histoire de ma vie industrielle*<sup>4</sup>. Précieux dans son contenu, cet ouvrage met en lumière la carrière d'un praticien polyvalent, d'une figure « artistico-industrielle » révélatrice d'un équilibre sensible entre le bijoutier artiste et le bijoutier industriel qu'Alphonse Fouquet semble incarner tous deux.

### APPRENTI PUIS COLLABORATEUR : LES FORMATIONS D'ALPHONSE FOUQUET

Alphonse Fouquet, né à Alençon en 1828, entre en apprentissage en 1839 chez Henri Meusnier, fabricant de bijoux d'imitation à Paris, d'un genre populaire de « camée coquille, genre napolitain et [...] demi-parure estampée ». Positionné au plus bas de la hiérarchie professionnelle, il est affecté aux « corvées d'atelier : aux courses, à l'apprêt, à l'estampage, à la façon des brisures et des queues de broches ». Cette période de formation est vécue comme un véritable traumatisme<sup>5</sup>, impliquant des violences physiques, morales et des conditions de travail difficiles qui le poussent à quitter son maître à peine son apprentissage complété. À partir de 1846, et jusqu'au moment de son installation en 1860, Alphonse Fouquet fréquente pas moins de quinze ateliers parisiens différents. Cette mobilité, fréquente chez les ouvriers à l'époque, est expliquée aussi bien par un contexte économique instable que par le désir de continuellement se former à de nouvelles techniques. Sensible aux recherches esthétiques en cours dans la bijouterie du milieu de siècle, Alphonse Fouquet se fait engager en 1847 comme dessinateur-modeleur chez le bijoutier-estampeur Charles Pinard. Vingt ans avant la création de l'école professionnelle de dessin et de modelage par la Chambre syndicale de la bijouterie, joaillerie, orfèvrerie, Alphonse Fouquet s'insère dans un débat corporatif qui cherche à définir le statut de l'artiste dans l'artisanat. Peu habitué à ce nouveau rôle, Alphonse Fouquet s'entraîne au dessin et au modelage jusque très tard le soir après les heures d'atelier. En parallèle de son activité principale, il démarre un commerce en chambre de « modelage en cire pour des bijoux estampés à la main ». Il vend ses modèles à partir de 1852 à des placiers, sortes de commis, qui les revendent à des fabricants-boutiquiers. Ce commerce prospère — Alphonse Fouquet gagne 7 francs par jour chez le bijoutier en doré<sup>6</sup> Charles Murat (1818-1897) quand ses modèles se vendent jusqu'à 20 francs pièce — est également celui dans lequel il laisse libre cours à son esprit inventif. À partir de 1854, Alphonse Fouquet garde consciencieusement des traces des modèles en cire qu'il exécute chez lui ; les premiers dessins datant de cette période sont conservés dans le fonds Fouquet. Des bijoux dorés à larges rubans, massifs dans leurs proportions, sont garnis de pendeloques et ornés de pierres trouvées abondamment sur le marché (turquoise, corail, lapis-lazuli). Grâce à la qualité artistique des modelages qu'il exécute en chambre, Alphonse

1 Dons manuels Georges Fouquet 1953 et Jean Fouquet 1958, Paris, musée des Arts décoratifs.

2 Marie-Noël de Gary (dir.), *Les Fouquet : bijoutiers et joailliers à Paris 1860-1960*, Paris, Musée des Arts décoratifs/Flammarion, 1983.

3 Florent Guérif, *Alphonse Fouquet (1828-1911) : parcours et production d'un bijoutier-joaillier polyvalent*, mémoire de master 2 sous la dir. de Mme Audrey Nassieu-Maupas, Paris, École Pratique des Hautes Études-PSL, 2020.

4 Alphonse Fouquet, *Histoire de ma vie industrielle*, Paris, Michels et fils, 1899.

5 Alphonse Fouquet, *op. cit.*, p. 9-11. Le témoignage unique d'Alphonse Fouquet illustre parfaitement des conditions de travail difficiles pour les apprentis dans les industries au XIX<sup>e</sup> siècle. Il relate cette période de la même manière sous la forme de trois poèmes dans « Souvenirs d'apprentissage (1839) : Début » dans *Revue de la bijouterie, de la joaillerie, de l'orfèvrerie*, n°34, 1903, p. 342-344 ; « Souvenirs d'apprentissage (1839) : Rude taloche » dans *Revue de la bijouterie, de la joaillerie, de l'orfèvrerie*, n°39, 1903, p. 73-74 ; « Souvenirs d'apprentissage (1839) : Les frites » dans *Revue de la bijouterie, de la joaillerie, de l'orfèvrerie*, n°36, p. 411-412.

6 Autre nom donné à un type de bijouterie d'imitation ayant pour base un alliage d'un cuivre jaune et rouge employé principalement pour la fabrication de bijoux estampés. Voir « Bijouterie en doré ou imitation » dans E.-O. Lami (dir.), *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts industriels*, Paris, Librairie des dictionnaires, 1882, t. 2, p. 689-690.

Fouquet est approché par Léon Rouvenat (1809-1874) en 1855. Ce dernier, en tant que fournisseur officiel de la famille impériale, fabricant d'une joaillerie naturaliste de renommée internationale, est commissionné pour la corbeille de mariage d'Ismaïl Pacha, jeune héritier du trône d'Égypte, pour un montant total de 100 000 francs. Alphonse Fouquet, chargé de modeler un ornement de coiffure pour cette commande, en détaille avec précision le dessin dans ses mémoires : « grouper dans la chevelure, depuis le côté droit de la nuque jusqu'en haut du front, en le contournant entièrement, une gerbe de fleurs des champs de grandeur naturelle également. Cette gerbe se composait de deux épis de blé barbu, de liserons, de marguerites, de boutons d'or et d'avoines folles : les fleurs et les feuilles à différents degrés d'éclosion. Il y avait des guirlandes, des grappes de chatons, qui s'enchevêtraient comme des lianes et retombaient dans la direction de l'épaule ». Les maquettes en cire et en plâtre du bijou, précédant sa réalisation dans le métal, sont présentées avec succès à l'Exposition universelle de 1855.

Le travail du modelleur ou maquettiste en bijouterie s'apparente véritablement à celui du sculpteur, quand celui-ci modèle l'argile ou la cire pour donner forme à ses idées créatrices<sup>7</sup>. Bien qu'il n'en ait pas le statut ni le titre, Alphonse Fouquet exécute entre 1858 et 1860 près de dix-huit médaillons en bronze, parmi lesquels un portrait du président George Washington d'après une toile peinte par Gilbert Stuart, des plaques pour équipement militaire, mais aussi des statuettes et bustes grandeur nature dont un du compositeur Carl Maria von Weber installée un temps dans le hall du Théâtre Lyrique de Paris. Alphonse Fouquet s'abandonne à une « fièvre du modelage » comme il aime à le rappeler, lancé dans cette seconde carrière artistique à laquelle il choisit de renoncer, faute de revenus suffisants, pour se consacrer définitivement à la bijouterie.

#### LA MAISON FOUQUET : ENTRE PRODUCTION COURANTE...

Alphonse Fouquet fonde sa maison de bijouterie-joaillerie en 1860<sup>8</sup> en association avec Eugène Deshayes, un commis de bonne réputation. Seulement deux années après, ils décident de se séparer<sup>9</sup>, laissant Alphonse Fouquet seul gestionnaire de l'affaire. Les 16 000 dessins conservés au musée des Arts décoratifs, datant de la période d'Alphonse Fouquet, témoignent d'une production intensive couvrant toute la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et qu'il est possible d'étager sur deux niveaux. L'activité de l'entreprise est partagée entre une production dite courante, à caractère industriel, dont l'esthétique évolue au gré des modes et des goûts, et une production d'exception, limitée, destinée aux expositions nationales et internationales d'art et d'industrie. La première, bien qu'elle soit de belle qualité, se fonde dans un commerce concurrentiel puisant directement ses inspirations dans les tendances historicistes en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle. La deuxième en revanche, libre de toute contrainte de marché, laisse toute la place nécessaire à l'artiste pour s'exprimer.

À partir de 1862, Alphonse Fouquet pratique un genre fantaisie fait de découpes et de ramolayés<sup>10</sup> garnis d'améthystes, de grenats, de topazes, de perles et de lapis incrustés. Il participe également à la promotion d'un type de bijoux dit Campana, directement inspiré des bijoux grecs de la collection du marquis Giam-pietro Campana — achetées par Napoléon III en 1861 et présentées au Louvre en 1863 — dont certaines techniques anciennes comme le filigrane, le granulé, le camée [FIG. 1] et l'intaille, sont remises au goût de l'époque.

Dans les années 1860, la mode est aux demi-parures composées d'un bracelet, d'une bague, de boucles d'oreilles, d'une broche et d'un pendant, que l'on porte lors des sorties mondaines parisiennes. Sur de larges bandes de métal, on soude des motifs d'applique géométriques, en croix, en carré, en forme de palmettes, quelques fois empierrés de diamants ou de pierres de couleur. Des filets remplis d'émail opaque sont creusés dans l'épaisseur du métal. Souvent, des pendeloques dont les mouvements d'oscillations animent un ensemble rigide, sont ajoutées à la structure d'origine. Dans tous les cas, le métal demeure apparent et l'emploi des

7 Isabelle Leroy-Jay Lemaistre, « Terre et plâtre », *La sculpture française au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, Éditions de la RMN, 1986, p. 125.

8 Acte de constitution de la société en nom collectif Fouquet & Deshayes, Paris, Archives de Paris, D32 U<sup>3</sup> 224.

9 Acte de dissolution de la société A. Fouquet & Deshayes, Paris, Archives de Paris, D32 U<sup>3</sup> 41.

10 Technique de gravure réalisée à l'aide d'échoppes et de gouges consistant à donner du relief à un motif en creusant par endroit dans la matière afin de créer un jeu de superposition des surfaces. Voir, Jacques Lenfant, *Bijouterie-joaillerie*, Paris, Dessain et Tolra - Éditions du Chêne, 1979, p. 161-162.



[FIG. 1] Alphonse Fouquet, *Projet de demi-parure* 1864-1865, graphite et gouache sur calque, Paris, musée des Arts décoratifs.



[FIG. 2] Alphonse Fouquet, *Projets de broches chrysanthèmes* v. 1880, graphite et gouache sur calque, Paris, musée des Arts décoratifs. Alphonse Fouquet,

[FIG. 3] Vitrine du stand Fouquet à l'Exposition universelle de 1878 à Paris.

[FIG. 4] Collier 1889, plâtre et cire, 17 x 14,5 cm, Paris, musée des Arts décoratifs.

pierres parcimonieux ; on parle alors d'une bijouterie riche plutôt que de joaillerie. En avril 1868, Alphonse Fouquet déménage son atelier dans un local plus important et change de statut. Tout en poursuivant la production d'une bijouterie de fantaisie bon marché, notamment en onyx et turquoise, Alphonse Fouquet développe un genre de petite joaillerie dont le dessin centré autour d'une gemme de belle qualité — souvent une pierre précieuse — est agrémentée de petits diamants modestes en valeur. Vers 1875, les dessins de la maison dévoilent une bijouterie volumineuse en or rouge ciselé et émaillé d'un genre nouveau, dans lequel revient de manière récurrente la typologie de la montre-châtelaine. Directement inspiré de la Renaissance, ce bijou devenu symbolique est l'un des accessoires phares de la bijouterie industrielle en quête de reconnaissance sociale.

En 1879, Alphonse Fouquet ouvre sa seule et unique boutique au 35, avenue de l'Opéra. Le quartier en plein essor du « Triangle d'or » accueille toute la clientèle fortunée de Paris, notamment celle qui assiste aux représentations données dans le tout nouvel Opéra inauguré par Charles Garnier en 1875. La croissance commerciale que connaît la maison Fouquet est visible notamment par l'accroissement d'une production de plus en plus riche en diamants. Dans les années 1880, le goût est aux modèles de fleurs naturelles en argent [FIG. 2], entièrement pavées de diamants. Alphonse Fouquet appréciant les objets de grandes dimensions, diversifie son activité en introduisant des objets d'orfèvrerie de table dans sa production. Autour de 1890, on voit dans les carnets de dessins des lames de couteaux, des manches de miroirs, des coupes, des calices à la ciselure fine et riche, pour beaucoup des objets de luxe ornés d'émail translucide de couleur d'une grande préciosité.

### ... ET PRODUCTION D'EXPOSITIONS

La seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est rythmée par les expositions universelles, véritables promoteurs d'un art industriel et décoratif, longtemps laissé en marge du Salon dominé par la peinture, la sculpture et l'architecture. En tant que collaborateur de Léon Rouvenat, Alphonse Fouquet participe à la première Exposition universelle organisée à Paris en 1855. Déçu d'un envoi qu'il fait à la cinquième Exposition des Beaux-arts appliqués à l'industrie de 1876, il choisit de préparer avec soin l'Exposition universelle de 1878.

Une photographie ancienne de la vitrine du stand de Fouquet [FIG. 3], sur laquelle on identifie un grand nombre de pièces grâce aux dessins préparatoires connus, témoigne directement de la conception des bijoux dessinés par Alphonse Fouquet pour un tel événement majeur. De grande prestance, ces bijoux présentés comme des objets d'art exposent autant de techniques et de qualités esthétiques qui ont permis à Alphonse Fouquet de remporter une médaille d'or.

En faisant appel au service de l'expérimenté ciseleur Eugène-Lucien Brard, il met l'accent sur l'excellence d'une exécution tant remarquée par Lucien Falize<sup>11</sup>. Les bijoux sont ainsi richement ornés de motifs végétaux et de détachements de figures en relief finement exécutées. Il en est de même pour le travail de l'émail. Alphonse Fouquet s'en remet au talent d'Émile Béranger, peintre à la manufacture nationale de Sèvres pour la réalisation des médaillons de sa châtelaine *Bianca Capello*<sup>12</sup>, pièce maîtresse de son exposition.

Grâce au succès de celle-ci, Alphonse Fouquet se forge une réputation solide à Paris et à l'étranger. Il se constitue alors un répertoire ornemental qui lui devient propre, inspiré à la fois de la faune, de la flore et des tendances historicistes. Pionnier de la veine symboliste qui fleurira dans les années 1890, ses chimères, sphinges, sirènes et autres créatures, dont on trouve les prémices dans la production dès 1875, se déclinent à foison sur des colliers, des broches ou des pendentifs.

Le thème du *Combat d'une chimère et d'un serpent*, particulièrement apprécié de son auteur, est visible à la fois sur une broche et la maquette d'un collier [FIG. 4] conservés au musée des Arts décoratifs<sup>13</sup>. Les dimensions et le poids supposé en métal de ce dernier peuvent questionner sa portabilité et donc sa fonction : la frontière entre le bijou et l'objet d'art devient poreuse.

Cette théorie se vérifie en 1883 pour l'Exposition internationale à Amsterdam où

11 Lucien Falize, « Orfèvrerie et bijouterie », *Gazette des Beaux-Arts*, t. 2, 1<sup>er</sup> septembre 1878, p. 252-253.

12 Paris, musée des Arts décoratifs, n° inv. 14851 C.

13 Paris, musée des Arts décoratifs, n° inv. 14851 E et n° inv. 38112.

Alphonse Fouquet fait exécuter des têtes féminines modelées sur un diadème et un collier, choix qu’il défend dans ses mémoires. Une dizaine d’années avant les figures spectaculaires d’un René Lalique, Alphonse Fouquet montre ici de la précocité dans la conception de ses figures en ronde-bosse et perpétue des rapports toujours plus étroits entre la sculpture et la bijouterie dans son travail. Le parallèle qu’il fait avec la sculpture est d’autant plus concret qu’il fait appel au célèbre sculpteur Albert-Ernest Carrier-Belleuse pour concevoir les modèles de *putti* encadrant le médaillon central du bracelet *Diane*<sup>14</sup> (FIG. 5).

À l’Exposition universelle de 1889, à l’exemple du collier du *Combat de la Chimère et du serpent*, un ensemble imposant composé d’un collier, d’une broche et d’une plaque de ceinture Empire pourrait davantage être associé à des objets de parure sculptés dans le métal. Alphonse Fouquet affectionne les objets de grandes dimensions, à l’image de son grand miroir Renaissance<sup>15</sup> en métal fondu et ciselé, dont la Vénus au centre est modelée par le sculpteur Eugène Quinton.

ALPHONSE FOUQUET,  
UN ARTISTE DANS L'INDUSTRIE

Dans une *Histoire de ma vie industrielle*, Alphonse Fouquet associe à plusieurs reprises les termes « art » et « industrie » quand il s’agit de se définir, traduisant un tiraillement dans une dualité entre l’artiste et l’artisan qu’il incarne pleinement. Celle-ci, fantasmé par beaucoup d’orfèvres et de bijoutiers au XIX<sup>e</sup> siècle, prend racine dans la redécouverte de la figure célèbre de Benvenuto Cellini suite à la parution, entre autres, de la traduction des *Œuvres complètes* de l’orfèvre-sculpteur par Léopold Leclanché en 1844<sup>16</sup>. L’artiste de la Renaissance florentine est alors mué en héros maudit, dont l’éternelle frustration de ne pas être reconnu à sa juste valeur en tant qu’artiste-sculpteur résonne dans le combat que mènent les Maisons d’orfèvrerie et de bijouterie-joaillerie au XIX<sup>e</sup> siècle pour faire valoir leur art au même titre que la peinture, la sculpture et l’architecture. En 1888, dans le résumé de son parcours accompagnant sa nomination comme Chevalier de la Légion d’Honneur, Alphonse Fouquet souligne sa contribution multiple à la bijouterie « comme praticien, comme artiste, et comme chef de maison »<sup>17</sup>. Selon le *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*<sup>18</sup>, le « praticien » est « l’artisan ou l’artiste, car il est à la fois l’un et l’autre, chargé à la fois de la mise au point et de l’ébauche des ouvrages de sculptures ». Alphonse Fouquet serait à la fois l’artiste, de qui émane la pensée créatrice, et l’artisan, connaisseur de la technique et exécutant de sa propre œuvre.

Dès le début de sa carrière, Alphonse Fouquet conçoit tous les modèles des bijoux exécutés par lui ou par son atelier. En tant que créateur, il est entièrement autodidacte, se formant par la répétition du geste et l’exercice de l’œil, à l’instar de ses études de la faune d’après des gravures des sculpteurs Antoine Barye, Pierre-Jules Mêne et Pierre-Louis Rouillard ou bien d’après le vivant à la ménagerie du Jardin des Plantes. Le *Grand dictionnaire* ajoute que le praticien est également « l’homme qui connaît les ressources de la pratique, qui exécute la partie matérielle, presque exclusivement manuelle de l’art ». Alphonse Fouquet est un concepteur de modèles à la fois dans ses dimensions artistiques mais aussi techniques. Ayant collaboré plusieurs années comme dessinateur-maquettiste dans d’autres Maisons que la sienne, il a ainsi développé un propre procédé de modelage en cire plein « d’ingéniosité et de trucs », qui prouve sa maîtrise de la matière. Par ailleurs, Alphonse Fouquet dépose trois brevets d’invention<sup>19</sup>, en 1862, 1877 et 1891, et élabore vers 1865 un « mode de calculer le poids des pierres pesées au carat par le système décimal » pour lequel il présente un barème à la fin de sa biographie. En tant que chef de maison, Alphonse Fouquet est impliqué dans toutes les phases de production. Il est à la fois celui qui fournit des croquis à une équipe de dessinateurs à qui il laisse régulièrement des notes en marge des croquis, mais aussi le premier exécutant de ses bijoux, restant assis des heures à son établi la journée. Durant son association avec Eugène Deshayes, il a sous sa direction jusqu’à 50 à 75 ouvriers dont « douze graveurs, quinze polisseuses et cinq apprentis ». Ce chiffre baisse jusqu’à 30 à 35 à la fin des années 1860, mais caractérise tout de même une

- 14 Paris, musée des Arts décoratifs, n° inv. 14851 A.
- 15 Paris, musée des Arts décoratifs, n° inv. 14851 B.
- 16 Léopold Leclanché, *Œuvres complètes de Benvenuto Cellini*, [2<sup>e</sup> édition], Paris, Paulin, 1848.
- 17 Dossier de légionnaire Jules Alphonse Fouquet, Paris, Archives nationales, base Léonore, LH/1010/37, feuillet 11.
- 18 Pierre Larousse (dir.), *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1875, t. 13, p. 36.
- 19 Les trois brevets d'invention déposés par Alphonse Fouquet ont fait l'objet d'une seconde communication. Voir Steeve Gallizia et Florent Guérif, « Bijouterie et innovations au XIX<sup>e</sup> siècle : l'exemple des brevets d'invention déposés par Alphonse Fouquet (1828-1911) » à l'occasion de la journée d'études « Le bijou à l'époque contemporaine : les chemins matériels de la création » co-organisée par l'EPHE-PSL et L'École des Arts Joailliers les 18 et 19 octobre 2022. Voir prochainement la publication des actes de colloques.



[FIG. 5] Alphonse Fouquet, *Bracelet Diane* 1883, or ciselé, émail et diamant, 8 x 18 cm Paris, musée des Arts décoratifs

production de dimension industrielle, qui correspond à l’explosion d’un genre de bijouterie bon marché dans les années 1860 et le début de l’exploitation des mines de diamant d’Afrique du Sud en 1869.

Bien que son action ait consisté essentiellement à n’avoir pour seule « ambition autre que celle d’être un bijoutier-joaillier de bon goût, un bon fabricant », Alphonse Fouquet regrette, dans une lettre datée de 1908<sup>20</sup>, que l’exécution de son médaillon à l’effigie de George Washington n’ait pas su montrer de lui « l’étoffe d’un sculpteur ; tout du moins d’un médailliste ».

En 1891, Alphonse Fouquet s’associe<sup>21</sup> avec son fils, Georges Fouquet et son gendre, André Lexcellent, puis prend sa retraite au moment de la dissolution de la société en 1894<sup>22</sup>. Durant une vingtaine d’années, il se consacre majoritairement à l’écriture de poèmes, diffusés dans les pages de la *Revue de la Bijouterie, de la Joaillerie, de l’Orfèvrerie* sous le pseudonyme de Jules Dagron (1901-1903) ou bien publiés sous forme de recueils<sup>23</sup>. Jusqu’à sa mort en 1911, Alphonse Fouquet mène une réflexion pleine de doute sur son héritage matériel et intellectuel. Dans son testament olographe<sup>24</sup> datant de 1909, il souhaite que soit conservé « le souvenir de lui », manifestant une peur quant à la pérennisation de sa mémoire et avec elle, de son œuvre. Conscient de l’importance patrimoniale de ses bijoux, Alphonse Fouquet effectue un don de huit de ses pièces d’exposition au musée des Arts décoratifs en 1908 et désigne l’administration des Beaux-Arts comme destinataire de plusieurs portraits à son effigie, associant à jamais son nom à celui des biens inaliénables de l’État.

<sup>20</sup> Don Alphonse Fouquet 1908, Paris, musée des Arts décoratifs, lettre du 28 janvier 1908.

<sup>21</sup> Actes de constitution de la société Fouquet, Paris, Archives nationales, MC/ET/XXX 1253, 3 juillet 1891.

<sup>22</sup> Actes de dissolution de la société Fouquet, Paris, Archives nationales, MC/ET/XXX 1253, 12 octobre 1894.

<sup>23</sup> Alphonse Teuquof [Fouquet], *Impressions d’un baigneur au Mont-Dore*, Paris, A. Hamel, 1888 et Alphonse Fouquet, *Vers prosaïques (loisirs de villégiature)*, Paris, Gautherin, 1910-1912, 3 vol.

<sup>24</sup> Succession Jules Alphonse Fouquet, Q NEU 65, Nanterre, Archives départementales des Hauts-de-Seine.

# Elisabeth Lagarde

Titulaire d’une double licence et d’un double master en Droit (Paris II Panthéon-Assas) et en Histoire de l’Art (Paris IV Sorbonne Université et École du Louvre)

## Le bijou patriotique durant la seconde guerre mondiale (1939-1945) Le secteur de la parure révélateur du clivage de la société française

Contrairement à de nombreux préjugés, la production de bijoux ne s’est, en aucun cas, arrêtée durant la période de la seconde guerre mondiale : en effet, force est de constater l’existence d’une production, dont certes la réalisation a été complexifiée et ralentie, mais en rien interrompue. Les joailliers, bijoutiers et créateurs improvisés, ayant tous été confrontés aux mêmes difficultés (politique de collaboration perpétuée par l’État Français, rationnement des matières premières...), ont su tirer parti du contexte politique troublé pour produire des bijoux. L’exploration de la production bijoutière permet de constater une étonnante homogénéité, en raison d’influences et de références communes inhérentes au contexte troublant et violent de la seconde guerre mondiale.

Les bijoux d’actualité constituent de véritables témoignages de la vie en France durant la guerre : chaque phase de la guerre est incarnée par des bijoux dotés d’une iconographie spécifique, capable de souder tout ou partie de la population autour de références communes.

Pour de nombreux experts et spécialistes en joaillerie et en bijouterie, la période correspondant à l’Occupation allemande en France constituerait quatre années de césure, d’arrêt total de la production. Les recherches s’étaient essentiellement cantonnées à l’étude du style dit « Tank »<sup>1</sup> ainsi qu’au binôme de *L’Oiseau en cage* et de *L’Oiseau libéré* de la maison Cartier<sup>2</sup>, considéré comme une simple exception, peu représentative de la production joaillière et bijoutière de cette période. Néanmoins, la plupart des études négligeaient la production bijoutière, les créations artisanales, les réalisations effectuées par des résistants, ou encore, les bijoux de propagande en faveur de l’occupant et du régime de Vichy. Les évènements de la seconde guerre mondiale ont eu un impact considérable sur les créateurs, ceux-ci ayant su faire transparaître leurs opinions sur la guerre et ses conséquences sur la société : ils sont parvenus à réaliser une production homogène, tantôt représentative du climat anxiogène d’avant-guerre ou du clivage durant l’Occupation, tantôt révélatrice de l’euphorie de la Libération et l’unification de la France autour des valeurs de la Résistance.

### L’ACTIVE CONTRIBUTION DE LA JOAILLERIE-BIJOUTERIE À L’EFFORT DE GUERRE

Avec le déclenchement de la guerre, les bijoutiers sont invités à contribuer à l’effort de guerre des Alliés : en prenant indirectement part au conflit, la profession reprend et développe une iconographie du bijou de guerre propre à la France des années 1939 et 1940.

Cette production abondante est non-équivoque quant à son engagement patriotique : sont repris les codes et thèmes traditionnels, aboutissant à une production centrée sur la grandeur de l’armée française, même si certains créateurs, plus subtils, optent pour une iconographie plus symbolique.

De nombreux bijoutiers reprennent des thèmes traditionnels, s’inscrivant dans la continuité des créations patriotiques antérieures : au-delà des croix de Lorraine qui avaient déjà été rendues populaires après l’Annexion<sup>3</sup>, les drapeaux et cocardes tricolores se multiplient dans des proportions considérables ! Les couleurs qui dominent suite à l’entrée en guerre sont celles du drapeau tricolore, rendues par des pierres précieuses pour les créations élitistes, des pierres de synthèse pour des créations plus modestes, des émaux de couleurs pour des breloques assez éphémères.

Afin de rendre hommage à « l’armée la plus puissante du monde », les bijoutiers optent tant pour une représentation fidèle des machines que pour une représentation des militaires. Concernant la représentation des machines et accessoires militaires, un véritable naturalisme s’observe, en atteste les différents modèles d’avions et de tanks. Par exemple, Boucheron commercialise un pendentif en forme d’avion portant clairement le nom et l’indication du modèle militaire, en l’espèce un « Morane 406 »<sup>4</sup> ;

1 Franco Cologni, *Cartier : la montre Tank*, Paris, Flammarion, 1998.  
2 Alexandra Bosc, Thierry Coudert, Laure Dalon, Violette Petit, Pierre Rainero, Mathieu Rousset-Perrier, Laurent Salomé (dir.), *Cartier – Le style et l’histoire*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2013, p. 326-327.  
3 Bruno Ferry, *L’Art patriotique face à l’Annexion*, Strasbourg, Éditions du quotidien, 2014.

de même, Mauboussin propose plusieurs bracelets ornés de breloques en forme d’avions ou de tanks, et d’hélices, de moteurs ou de masques<sup>5</sup>. [FIG. 1]

En parallèle, le soldat est érigé comme héros protecteur de la Nation : en les créant et les arborant fièrement sur leurs tenues, les créateurs et acheteuses lui rendent, à leur manière, un hommage émouvant. Illustrative de ce phénomène, la série des *Vainqueurs* de Boucheron met sur un piédestal les hommes partis au front, grâce à d’élégantes et amusantes broches représentant des petits soldats stylisés<sup>6</sup>.

Enfin, certains bijoux revêtent une véritable symbolique, plus ou moins subtile ou explicite, les métaphores et allégories étant efficaces pour véhiculer des idées et vérités parfois trop dures : or, le conflit qui s’amorce dès 1939 constitue une guerre de l’image et du symbole. Aussi, la symbolique autour des oiseaux s’amorce dès le début de la guerre, sur la base de symboles séculaires : le coq français ou la colombe de la paix s’opposent à l’aigle germanique. Ainsi, Boucheron propose une élégante broche en forme de coq tricolore<sup>7</sup> et Boivin une colombe aux ailes déployées, dite *Colombe de la Paix*<sup>8</sup>.

ENTRE CONTRAINTES, RÉSISTANCE  
ET PROPAGANDE : LA SURVIE DE LA FRANCE  
À TRAVERS LA PRODUCTION ET LE PORT DU BIJOU

La Débâcle marque un violent coup d’arrêt dans la production bijou- tière. Au moment du retour à des temps « relativement » plus propices à la création, il se met en place une politique répressive à bien des égards, si bien qu’il n’est plus possible de produire en grande quantité et encore moins d’adopter une esthétique aussi patriotique que durant la première phase de la guerre. Pourtant, en dépit des contraintes pesant sur les créateurs et les populations, le bijou parvient à s’imposer comme un vecteur de diffusion des idées scindant une France divisée.

Considérés avant-guerre comme l’un des fleurons de l’économie, les secteurs de la haute couture et de la joaillerie-bijouterie sont mis à mal durant l’Occupation (orga- nisation de la profession en corporations, restrictions et rationnement, aryanisation des sociétés, censure, propagande...) <sup>9</sup>. Pour autant, aucun de ces secteurs ne s’avoue vaincu, décidant d’user de tous les moyens pour assurer la continuité de l’activité. La rareté des ressources incite les Françaises à s’improviser créatrices : débrouillardes et ingénieuses, elles ont recours au « système D » <sup>10</sup> par lequel elles remploient de manière parcimonieuse l’ensemble des restes et rebus de la vie quotidienne, la moindre chute de tissu ou de métal étant réutilisée pour confectionner un accessoire. Il s’agit souvent d’objets de petite taille, réalisés dans des matériaux communs, dont le Palais Galliera conserve un fond représentatif. Outre l’impérieuse nécessité de s’habiller, la continuité de la production atteste d’une volonté de démontrer à l’Occupant que l’esprit français demeure présent : en restant coquettes, les femmes contribuent à l’envoi d’un message, celui de confirmer la France comme pays du luxe et du raffinement. Déjà à l’aube de la guerre, le couturier Lucien Lelong appelait les femmes à rester élégantes et à continuer de se parer <sup>11</sup>, pour contri- buer à l’effort de guerre :

« La femme a senti son vrai rôle dans les heures graves que nous tra- versons. [...] Elle nous aide à poursuivre calmement, simplement notre tâche. [En créant cette collection], j’ai pensé autant aux femmes fran- çaises dans leurs nouvelles conditions de vie qu’aux femmes des pays où rien n’a changé et où continue à briller du même éclat la grande robe du soir, venue de Paris. »

Ainsi, s’insurger contre ces restrictions croissantes, en continuant à se parer, permet de montrer à l’Occupant que, quoiqu’il arrive et en dépit des restrictions, l’élégance française demeure présente, en réaction aux restrictions imposées <sup>12</sup>.

- 4 Paris, Archives Boucheron, n° 77060.
- 5 Anonyme, publicité Mauboussin, *Vogue*, mars 1940, p. 79.
- 6 Paris, Archives Boucheron, n° 11484.
- 7 Paris, Archives Boucheron, n° 11448.
- 8 Françoise Cailles, *René Boivin, joaillier*, Paris, Éditions de l’Amateur, 1994, p. 295.
- 9 Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, F/12/10407.
- 10 Fabienne Falluel (dir.), Marie-Laure Gutton, *Élégance et système D : Paris 1940-1944, Accessoires de Mode sous l’Occupation*, Paris, Éditions Paris- Musées, 2009.
- 11 G. de Rouville, « Collections nouvelles », *Candida*, n° 832, 21 février 1940, p. 6.
- 12 Patrick Mauriès, Line Vautrin, *Line Vautrin : bijoux et objets*, Londres, Thames & Hudson, coll. « Beaux livres », 1992, p. 13 : « Durant l’Occupation, à Paris, les femmes avaient une manière insidieuse et méprisante, on l’a aussi oublié, de "résister" aux occupants. Contraintes de les côtoyer, les Parisiennes avaient choisi de s’abriter sous d’énormes chapeaux, disproportionnés au point de leur dissimuler le visage. Superbement dignes, elles passaient devant les Allemands sous leurs encombrants couvre-chefs et, ne les voyant pas, elles les annulaient ! »



[FIG. 1] Anonyme, publicité Mauboussin, *Vogue*, mars 1940, p. 79.



[FIG. 2] Boucheron, série de trois broches *Cocardes*, printemps-été 1938, platine, saphirs, diamants et rubis, Paris, Archives Boucheron, n°s 11305, 11330 et 11311.

Le port d’un bijou, pendant une période si complexe et troublée, n’est en rien anodin. Il revêt dans un certain nombre de cas une signification toute particulière, en envoyant un message d’espoir et empreint de patriotisme<sup>13</sup> : il se met en place une iconographie spécifique propre à la résistance passive ou civile, passant par l’accomplissement d’actes non-violents, essentiellement symboliques.

Le premier phénomène constatable est l’utilisation parcimonieuse et dissimulée du tricolore. En effet, ces couleurs ne sont pas bien perçues par l’Occupant, qui voit en elles un symbole d’unification de la population vaincue. Et, force est de constater que les accessoires, arborant une ou plusieurs couleurs du drapeau tricolore, vont contribuer à véhiculer l’intention patriotique de leurs porteuses. Par exemple, Boucheron propose deux séries de broches tricolores, figurant des brins de blé<sup>14</sup> ou des cocardes<sup>15</sup>, en saphirs, diamants ou rubis, qu’on imagine compléter une tenue déjà colorée ! Par ailleurs, Van Cleef & Arpels reprend sa série des broches-bouquets « Hawaï »<sup>16</sup>, en renforçant l’usage du tricolore bleu-blanc-rouge et en les parant de petites pancartes, notamment « *Forget-me-not* » ou « *Flucuat nec Mergitur* »<sup>17</sup>. Les bijoux entièrement tricolores, de manière non-équivoque, se font progressivement de plus en plus présents au fur et à mesure que les répressions se multiplient : en joaillerie, Mellerio propose une bague composée d’une succession de neuf bandes, alternativement bleu, blanche, rouge<sup>18</sup> ; et, en bijouterie, le fond du Palais Galliera témoigne de la production d’un grand nombre d’insignes tricolores, en plastique ou en tissu effectués artisanalement et spontanément. [FIG. 2]

Par ailleurs, l’oiseau s’impose dans cette symbolique patriotique comme un thème privilégié, en raison de son association symbolique à la liberté. Figurant un gracieux oiseau déployant ses ailes, la broche *Oiseau de Paradis*<sup>19</sup>, produite par Van Cleef & Arpels, atteste de ce phénomène : par le cumul des couleurs tricolores ainsi que par son esthétique, ce bijou est, tant par ses coloris que son aspect sculptural, emblématique du style des années 40. De même, les petits oiseaux sont représentatifs de la production de la seconde guerre mondiale<sup>20</sup> : le modèle iconique de Cartier est celui de la broche figurant une cage ajourée dans laquelle se trouve un oiseau dans une cage, à la tête et au corps ronds, à la queue en forme de « V » et aux ailes déployées<sup>21</sup>. Aussi, cet oiseau, en dépit de tout ce qui a pu être dit et justifié, ne peut que constituer une métaphore de la France occupée, une métaphore de l’Occupation<sup>22</sup>.

Les contraintes s’imposent dans le quotidien des Français, tous les secteurs étant concernés. De façon paradoxale, ces entraves ont eu pour conséquence de souder les Français autour de références communes. Les créateurs retranscrivent leurs frustrations et leur quotidien dans leurs créations, permettant de prendre conscience de l’ampleur des contraintes auxquelles était sujette la population. Il se dégage de cette production une certaine dérision, rappelant celle d’avant-guerre, les créateurs ayant su rivaliser d’ingéniosité et d’humour vis-à-vis de leur tragique situation. Un bijou synthétise l’ensemble des restrictions, à savoir le bracelet *Train des restrictions* et ses huit charms ou breloques, constituant des wagons contenant du charbon, du café, de l’huile, de la viande, du vin et du sucre<sup>23</sup>. Si ce bracelet se singularise par son exhaustivité, nombreux sont les bijoux dénonçant une restriction précise : la censure de la presse par une broche figurant un canard enchaîné<sup>24</sup>, la pénurie de transport par des broches en forme de vélo<sup>25</sup> ou de chaise à porteur<sup>26</sup>, ou encore les restrictions d’alcool avec la ceinture *Les Flacons de l’Ivresse* de Line Vautrin<sup>27</sup>. Cette production pleine de dérision, voire même d’insolentes provocations, se poursuit en dépit de toutes les potentielles représailles. Des créateurs n’hésitent pas à braver les interdits et la censure pour exprimer leurs opinions ainsi que leurs revendications. Afin de décrédibiliser son adversaire, un des moyens privilégiés s’avère être la caricature : le fond René Mittler du Palais Galliera possède une broche unique parodiant le Führer sous des traits grotesques<sup>28</sup>, dont le port aurait immédiatement entraîné arrestation et exécution. [FIG. 3]

13 René Huyghe, « Actualité artistique », *Mobilier et décoration*, février 1940, p. 25-26 : « Dans la vie d’un pays qui combat, l’Art est le signe le plus visible des raisons de lutter. On parle beaucoup des buts de la guerre. On oublie qu’ils sont moins devant nous qu’en nous-même. Un peuple lutte pour sa propre permanence, pour le libre-exercice de pensées et des émotions et des modes de vivre et de sentir qui sont autant l’expression de son génie que les conditions nécessaires à son épanouissement et bonheur. La France n’a jamais parlé d’espace vital : elle s’est complu à chercher ses "limites naturelles" pour y jouir en paix de la richesse qu’elle goutait en elle. Le but de guerre de la France, c’est la France, sa continuation, son affirmation et son rayonnement. [...] Tandis que les jeunes artistes font leur métier de soldat, leurs œuvres demeurent et serviront à faire mieux aimer la France par tous ceux qui savent que l’art ne s’épanouit dans la liberté. »

14 Paris, Archives Boucheron, n°s 11548, 11549, 11614, 11655, 11671, 11684, 11691, 11739, 11744 et 11803.

15 Paris, Archives Boucheron, n°s 11305, 11330 et 11311.

16 Anonyme, publicité Van Cleef & Arpels, *Vogue*, janvier 1939, p. 6.

17 Paris, Archives et collection Van Cleef & Arpels.

18 Paris, Archives Mellerio, dossier « bague entourages ».

19 Paris, Archives et collection Van Cleef & Arpels.

20 Anonyme, « Rubans, fleurs, oiseaux ?... Bijoux ! », *Vogue*, février 1938, p. 36-38.

21 Paris, Archives Cartier, ST42 BR08100 A et B.

22 Nadine Coleno, *Étourdissant Cartier : la création depuis 1937*, Paris, Éditions du Regard, 2008, p. 33 : « Jeanne expliqua que le modèle datait de 1933, il était l’une des pendeloques d’un bracelet destiné à Yvonne Printemps. Elle l’aurait choisi par hasard, parmi d’autres motifs. Vérification fut faite sur place par un officier qui examina les dessins archivés, puis plus rien. »

23 Paris, Archives Boucheron, n° P00518.

24 Travail français, broche *Canard enchaîné*, 1940-1945, terre cuite émaillée rose et dorée et métal doré, Paris, Palais Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris, n° inv. GAL 1993. 313. 7.

25 Mellerio dits Meller, clip « *Cycliste au chien* », vers 1940, or jaune et or gris, Paris, Archives Mellerio et Mellerio dits Meller. Bague *Chaîne de vélo*, vers 1940, or jaune, Paris, Archives Mellerio.

26 Travail français, broche *La Chaise à porteur*, 1940-1944, métal doré et perles de rocaïlles bleues, Paris, Palais Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris, no inv. GAL 1993. 313. 6.

27 Line Vautrin, Ceinture *Les Flacons de l’Ivresse*, 1944, laiton, verre et liège, Paris, Palais Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris, inv. GAL 2002. 422. 1.

Alors que les réseaux et actes de résistance se multiplient à partir de l’été 1942, le port d’accessoires patriotiques se fait de plus en plus récurrent et ostentatoire, attestant d’une confiance et d’une unité des Français en faveur de la Résistance. L’unification s’est matérialisée par l’appropriation unanime de la croix de Lorraine, eu égard des mouvements politiques dont se revendiquaient les différents réseaux de résistance<sup>29</sup>. Adoptée comme emblème de la France Libre par l’ordonnance du 7 octobre 1940<sup>30</sup> confirmée par le décret du 22 octobre 1943 relatif au port des insignes des FFL, les ateliers londoniens de Cartier proposent de 1940 à 1944 des insignes pour l’ordre de la Libération qui sont ensuite déclinés en véritables pièces de joaillerie<sup>31</sup>. Certes, il est plus aisé de produire et d’arborer des croix de Lorraine à Londres que dans le Paris Occupé ; pourtant, la production bijoutière dans cette zone atteste bien d’une démocratisation de la croix de Lorraine, ces bijoux produits dans l’ombre étant souvent de petites tailles, afin de ne pas attirer l’attention de l’occupant. Les Allemands sont très tôt conscients des emblèmes choisis par le général De Gaulle pour symboliser la France Libre, si bien que dès septembre, ils partent en croisade contre tout bijoux et insignes patriotiques. Plus les Allemands voient des croix de Lorraine, plus cela rend visible la force de cette armée de l’ombre. Les Allemands n’attendent pas la loi de Vichy du 20 novembre 1940 réglementant le port des insignes pour réquisitionner et détruire certains bijoux : rapidement, les saisies de ces insignes se multiplient, et ce dans tous les quartiers, des plus bourgeois aux plus populaires, raflant à chaque fois des croix par milliers<sup>32</sup>.

Pourtant, si le bijou parvient à redonner espoir et unifier une partie de la population autour de valeurs patriotiques, un autre pan de la création atteste, quant à lui, de la politique de collaboration ouvertement menée. En effet, après la Débâcle et l’instauration de l’État français, le pays déchiré parvient à se rassembler autour de la figure du Maréchal Pétain : certes, celui-ci jouit encore de son image de héros de la Grande Guerre, mais il est également indéniable que ses positions nationalistes et traditionalistes et sa politique de collaboration avec le régime hitlérien séduisent une partie des Français. L’État français prône un patriotisme aveugle et pernicieux, fondé sur des valeurs conservatrices, paternalistes, misogynes et antisémites. Afin soit d’endoctriner soit de conforter les Français, le gouvernement amorce une politique de propagande d’envergure, qui, fait assez rare, transparaît jusque dans les arts décoratifs<sup>33</sup> et la joaillerie-bijouterie : les éléments de cette idéologie s’incarnent dans des bijoux, tantôt à la gloire du Maréchal Pétain, attestant d’un culte de la personnalité digne des pires régimes totalitaires, tantôt mettant à l’honneur de manière exacerbée les nouvelles valeurs « Travail, Famille, Patrie ».

L’image officielle du Maréchal<sup>34</sup> est largement utilisée par l’industrie de la mode, notamment des foulards, des pendentifs et des broches-médailles. Souvent, une partie du prix d’achat est reversée aux œuvres caritatives, contribuant à donner à ces bijoux l’illusion pour les acheteuses de faire une bonne action en témoignant patriotisme, respect et philanthropie. L’exemple le plus représentatif est celui de « La Médaille du Maréchal » proposée par la maison Fix<sup>35</sup>, le présentant comme un chef expérimenté apte à relever la France. [FIG. 4] En parallèle, l’État Français forge sa légitimité, en développant une iconographie en lien avec celle du Maréchal : aussi, l’emblème choisi par ce nouveau régime<sup>36</sup>, emblème personnel du Maréchal, est la francisque, cette hache à double tranchant utilisée par les peuples Germains et Francs<sup>37</sup>. Ainsi, le maître-graveur Augis<sup>38</sup> produit des insignes puis des bijoux, dont le manche est un bâton de maréchal, et dont les tranchants sont ornés du drapeau tricolore, et Baccarat<sup>39</sup> produit des pendentifs en cristal en forme de francisques. La Révolution Nationale, politique traditionaliste prônée par Vichy, va guider l’orientation du gouvernement pendant ces quatre années. Si l’État reconnaît toutes les formes de travail, le plus respectable demeure le travail de la terre : dans l’imagerie vichyste, les agriculteurs et fermiers travaillant dans les campagnes sont les seuls

28 René Mittler, *Broche parodique d'Adolf Hitler*, 1940, métal et terre cuite émaillée, Paris, Palais Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris, n° inv. GAL 2003.18.16.

29 Philippe Barrès, *Charles de Gaulle*, Lyon, Éditions Cartier, 1945, p. 237-239 : « En prenant pour emblème la Croix de Lorraine, les Français Libres ont bien exprimé leur esprit et leur sentiment. Depuis le temps où Jeanne d'Arc la portait sur sa bannière, la Croix de Lorraine est restée le symbole de ce qui est en jeu, une fois de plus, aujourd'hui : l'indépendance nationale, la liberté de chaque Français ! Elle a toujours été le signe de ralliement de nos régions de l'Est en face de l'invasion étrangère, cela dans la victoire comme dans le malheur. »

30 Dans un premier temps, la Croix de Lorraine a vocation à uniquement être la croix de l'Ordre de la Libération, mais finit ensuite par se diffuser à plus grande échelle. Elle est notamment utilisée sur de nombreux autres insignes et bien sûr, en joaillerie et en bijouterie.

31 Cartier Londres, *Croquis pour des Bijoux Croix de Lorraine*, 1940-1945, Londres, Archives Cartier, LON/BRO1, LON/BRO2, LON/BRO3, LON/BRO4 et LON/BRO5.

32 Le Pré Saint-Gervais, Archives de la préfecture de Police de Paris : BA 2438 (port d'insignes (croix de Lorraine)) : « Ils se composaient d'environ 70 000 croix de Lorraine ; 18 kilos de broches représentant des drapeaux français ; certains fabricants ont poursuivi [...] celle d'insignes et emblèmes tricolores, coq, cocotte, bâton de maréchal, hirondelles, écussons aux armes des provinces françaises. »

33 Laurence Bertrand-Dorléac, *L'Art de la défaite (1940-1944)*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2<sup>e</sup> édition, 2010 [Paris, Seuil, 1993].

34 L'ensemble des conventions iconographiques est régi par le décret du 27 janvier 1941.

35 Anonyme, publicité pour « La médaille du Maréchal Pétain », *L'Illustration*, 1941, p. 2.

36 Le port de la francisque est scrupuleusement régi par loi du 16 octobre 1941.

37 J. Coudurier de Chassigne, « Armoiries et couleurs nationales de la France », *L'Illustration*, n° 5169, 4 avril 1942, p. 229-232.

38 Anonyme, « La Francisque Gallique, insigne de la fidélité », *L'Illustration*, no 5177, 30 mai 1942, p. 88-89.

39 Vente « Souvenirs historiques, armes anciennes, chasse », Mirabaud-Mercier, Paris, Richelieu-Drouot, vente du 4 avril 2016, lot n° 300. Catalogue consultable sur le site *La Gazette de Drouot* : <https://www.gazette-drouot.com/lots/5861096>.



[FIG. 3] René Mittler, *Broche parodique d'Adolf Hitler*, 1940, métal et terre cuite émaillée, Paris, Palais Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris, n° inv. GAL 2003.18.16.



[FIG. 4] Anonyme, publicité pour « La médaille du Maréchal Pétain », *L'Illustration*, 1941, p. 2.



[FIG. 5] Cartier Paris, broche *L'Oiseau libéré*, 1944-1945, or jaune, platine, diamants, saphirs, lapis-lazuli et corail, Paris, collection Cartier.

à pouvoir nourrir et entretenir la population française, et ce avec abnégation et à la sueur de leur labeur<sup>40</sup>. De fait, les bijoutiers sont contraints d'adapter leurs productions. Pour Noël 1941, Boucheron commercialise une broche mettant en exergue le labeur des paysans travaillant aux champs<sup>41</sup>; et de même, Mellerio produit toute une série, plus champêtre, inspirée par la politique du Retour à la Terre. Un gouaché représente un moulin dans la campagne, et un autre une ruche traditionnelle<sup>42</sup>; cette dernière peut être analysée comme une allégorie du travail, la ruche faisant écho à la France, qui a besoin de tous ses travailleurs pour relever le pays. Pour ancrer sa légitimité, cette politique passe également par une redécouverte opportuniste des arts et traditions populaires ainsi qu'une réactualisation des folklores régionaux. De fait, la maison de joaillerie Boucheron propose une série composée de douze broches représentant des hommes et femmes vêtus de costumes traditionnels<sup>43</sup>, le bijou incarnant alors pleinement l'identité d'une région<sup>44</sup>.

### LIBÉRATION ET LIBERTÉ DE CRÉATION

La dernière phase de la guerre correspond à la Libération de la France, durant laquelle le GPRF et les Français doivent, consciemment ou inconsciemment, prouver que la France s'est libérée d'elle-même, par l'action de ses citoyens patriotes, du joug du régime de Vichy et de l'Allemagne Nazie. Afficher son patriotisme au grand jour, par le port de bijoux, devient primordial et vital pour l'avenir de la France.

Bridés pendant plus de quatre ans, les joailliers et bijoutiers profitent de la Libération pour extérioriser leur joie et leur patriotisme dans leurs créations. La célébration de la France Libre passe par la reprise des différents symboles de la Résistance, mais aussi des symboles forgés durant l'Occupation.

L'engouement des Français pour la croix de Lorraine se révèle être d'une ampleur inconsiderée<sup>45</sup>, puisque rares sont les modèles similaires ! Cet engouement et ce goût de l'esthétisme des Français permettent une légitimation du GPRF et de hisser la France au rang des Alliés. Souvent associée au « V » de la Victoire ou au tricolore, la croix de Lorraine se décline en de nombreux supports, tels que pendentifs, boucles d'oreilles ou boutons.

Ces bijoux sont présents aussi bien en joaillerie qu'en bijouterie, les Français désirant affirmer, clamer leur patriotisme. Aussi, les collections de musées parisiens, comme le Palais Galliera, le musée de la Libération ou le musée Carnavalet, attestent de cette abondante production, conçue dans l'urgence pour répondre à la forte demande de bijoux patriotiques.

La Libération s'accompagne de fêtes et de liesses populaires : la censure ayant été virulente pendant l'Occupation, les créateurs profitent de cette vague d'enthousiasme qui déferle sur la France pour reprendre les thèmes laissés en suspens, notamment la thématique des oiseaux en cage. En effet, les bijoutiers ouvrent la porte des cages, les oiseaux pouvant librement déployer leurs ailes pour prendre leur envol<sup>46</sup> ! Si cette iconographie semble avoir été forgée par de grands joailliers, comme Cartier<sup>47</sup> ou Van Cleef & Arpels<sup>48</sup>, des artisans professionnels comme Line Vautrin<sup>49</sup> ou d'autres créateurs improvisés se réapproprient et contribuent grandement à populariser cette iconographie. [FIG. 5]

Heureuse coïncidence, les couleurs des principales forces alliées étant identiques, la production de bijoux à la sortie de la guerre se caractérise par son homogénéité. De plus, les créateurs renouent avec l'iconographie forgée dans la première phase du conflit, moyennant quelques ajustements dus au contexte de la Libération. Les machines et engins de guerre font leur retour, avec un naturalisme plus ou moins poussé. Ainsi, le bijou qui connaît le plus grand succès à la Libération adopte les traits d'une jeep ou d'un tank, presque tous les créateurs faisant breveter leur modèle de *Jeep du débarquement* ou *Jeep de la Libération*<sup>50</sup>, rendant ainsi hommage aux engins emblématiques ayant chassés les Panzers allemands. Le modèle le plus original, mais aussi le plus taquin, célébrant la victoire des Alliés demeure la

40 Philippe Pétain, *Les Messages du Maréchal*, Vichy, Éditions du secrétariat général de l'information, 1941, p. 10-12. Extrait du discours du 11 juillet 1940 : « Le travail des Français est la ressource suprême de la patrie. Il doit être sacré. »

41 Paris, Archives Boucheron, n°s 11838 et 11835.

42 Paris, Archives Mellerio, n°s 4, 424 et 426.

43 Paris, Archives Boucheron, n°s 11832, 11825, 11831 et 11830.

44 Christian Faure, « Le costume folklorique : décor de la Révolution Nationale 1940-1944. », *Textile : production et mode – congrès national des sociétés savantes de Lyon*, n° 112, 1987, p. 427-438.

45 Charles Chicoteau, *La Croix de Lorraine, origine et signification*, Paris, Éditions du Grillon de France, 1945, p. 15 : « En France, pas de patriote qui ne portât l'emblème de la croix de Lorraine au revers de son habit, pas une française qui ne trouvât pas un moyen ingénieux d'orner sa toilette d'une croix de Lorraine ; pas un enfant qui ne profitât de chaque occasion pour peindre ou crayonner la croix de Lorraine sur les murs, les portes, les trottoirs, les voitures, voire même le dos des uniformes de l'ennemi. »

46 Cartier Paris, gouaché de la broche *La Libération*, août 1944, Paris, Archives Cartier, ST45 F101 et Cartier Paris, broche *L'Oiseau libéré*, 1944-1945, or jaune, platine, diamants, saphirs, lapis-lazuli et corail, Paris, collection Cartier, CL77A44.

47 Cartier Paris, broche aux *Oiseaux libérés*, 1944-1945, or jaune, platine, corail et lapis-lazuli, Paris, collection Cartier, CL344A44.

48 Van Cleef & Arpels, clip *Oiseau libéré*, 1944-1945, or jaune, diamants et rubis, collection particulière (vente « Bijoux », Paris, Gros et Delettrez, Paris, Richelieu-Drouot, vente du 23 janvier 2019, lot n° 193. Catalogue consultable sur le site de Gros et Delettrez : <https://www.gros-delettrez.com/lot/96023/9811160?npp=50&offset=150&>).

49 Anne Bokelberg (dir.), *Line Vautrin: Poesie in Metall*, Hambourg, Museum für Kunst und Gewerbe, 2003, p. 153.

50 Broche *Jeep de la Libération* modèle « drapeau français », Mauboussin, 1945-1950, or jaune, platine, nacre, saphirs, diamants et rubis, collection particulière (vente « Importants bijoux et montres », Paris, ArtCurial, Monaco Monte-Carlo, Hôtel Hermitage, vente du 30 juillet 2007, lot no 88. Catalogue de la vente consultable sur le site de Tajan : <https://www.artcurial.com/fr/lot-mauboussin-clip-de-corsage-en-or-jaune-et-platine-stylise-dune-jeep-americaine-le-pare-brise-en>).

broche « *Escargot de la Libération* » de Boucheron<sup>51</sup>, qui trouve ses origines dans l’escargot présent sur une affiche de propagande<sup>52</sup> se moquant de la lenteur du débarquement en Sicile ! [FIG. 6]

En parallèle, les broches à l’effigie des soldats font leur retour. Boucheron reprend sa série des *Vainqueurs*, mais en y ajoutant cette fois-ci les soldats britanniques et américains<sup>53</sup>. De même, se multiplient les petites broches de fantaisie figurant amicalement les Américains, en reprenant le drapeau ainsi que des éléments de leur imagerie populaire, comme la figure de l’Oncle Sam<sup>54</sup>.

Cette production patriotique d’après-guerre se caractérise par une spontanéité et une surabondance, mais également une unité des thèmes représentés. Toutefois, il ne faut pas perdre de vue que cette production est créée dans l’urgence, de façon artisanale, dans un contexte où les artistes et artisans se doivent de mobiliser les dernières rares ressources encore à disposition.

CONCLUSION

L’étude de la joaillerie-bijouterie française durant la seconde guerre mondiale constitue un sujet vaste et dense, la production ne s’étant pas arrêtée durant l’Occupation : bien au contraire, les joailliers, bijoutiers et créateurs improvisés, ayant tous été confrontés aux mêmes difficultés, ont su tirer parti du contexte pour produire des bijoux aux thématiques apparentées. Certes, cela s’est fait parfois avec un certain pragmatisme, mais aussi avec une dérision surprenante pour l’époque.

Pourtant, même encore aujourd’hui, il demeure difficile de se rendre compte de la réelle ampleur du bijou patriotique durant la seconde guerre mondiale. Comme relevé par Jean Mauboussin : « Le bijou des années 1940 était le bijou d’une époque de crise. Il était logique qu’il disparaisse avec la fin de celle-ci. »<sup>55</sup> : s’agissant d’une production particulièrement ancrée dans l’actualité, il est rare d’avoir conservé ces œuvres, tant pour des raisons politiques qu’esthétiques. L’allégeance des Français a varié de manière opportuniste en fonction des crises et régimes successifs : aussi, après la Libération, plus aucun accessoire rappelant de près ou de loin l’Occupation ne pouvait être porté. De plus, ces bijoux ont, très souvent, été réalisés avec des matériaux pauvres, témoins des temps difficiles et de la nécessaire débrouillardise. Par conséquent, beaucoup de contemporains n’ont alors pas forcément eu l’envie de conserver des bijoux qui pouvaient leur rappeler ces temps troublés.

Chaque période du conflit a forgé ses propres spécificités, la production bijoutière se rattachant à des éléments symboliques pertinents, capables de souder les populations autour de références et de valeurs communes.

51 Boucheron (par l’atelier Chirol), broche *Escargot de la Libération*, 1944-1945, or jaune et émaux tricolores, Paris, Archives Boucheron, n° 12338.

52 Pierre Bourget, *Sur les murs de Paris et de France*, Paris, Hachette, 1959, p. 170.

53 Boucheron, croquis pour des broches, décembre 1944, Paris, Archives Boucheron, n°s 12382 et 12384) et Boucheron, croquis pour une broche *Écossais*, décembre 1944, Paris, Archives Boucheron, n° 12390.

54 B. H., « Primerose, les enfants », *Primerose*, n° 102, été 1945, p. 2-3.

55 Mélissa Gabardi, *Les Bijoux de l’Art déco aux années 1940*, Paris, Éditions de l’Amateur, 1986, p. 356.



[FIG. 6] Boucheron, broche *Escargot de la Libération*, 1944-1945, or jaune et émaux tricolores, Paris, Archives Boucheron.

# Le bijou masculin : Le bijou masculin en France du XVI<sup>e</sup> jusqu’au XVIII<sup>e</sup> siècle

La joaillerie, à la période moderne, est un sujet souvent étudié en lien avec la figure féminine. À la même période, les hommes se parent également. Ce pan de recherche est très rarement analysé. C’est à quoi se destine mon travail de recherche en thèse d’histoire de l’art sous la direction de Monsieur Pascal Julien à l’Université Toulouse II Jean Jaurès. Cette étude se fonde sur le recensement de typologies de bijoux masculins afin d’en comprendre les usages et les fonctions. Tout en s’appuyant sur les travaux antérieurs ainsi que sur un corpus d’œuvres, sont ici présentées les différentes catégories de bijoux recensés. Ce sujet dégage également des axes de recherches abordés dans ce travail de thèse.

Si les bijoux ont toujours été considérés comme une partie intégrante de l’image de la femme, ils ont aussi été conjugués au masculin (FIG.1). Rares sont les auteurs qui se sont intéressés à ce domaine, notamment pendant la période moderne. Toutefois, nous pouvons citer les auteurs pionniers des années 1990 à 2000 tels que Claudette Joannis<sup>1</sup>, Muriel Rousseau<sup>2</sup>, Jean Claude Bologne<sup>3</sup>, ou encore Dianna Scarisbrick<sup>4</sup>. La richesse et l’intérêt de ce sujet sont par ailleurs soulignés par la présentation qu’en fait Monsieur Gislain Aucreman<sup>5</sup>, professeur à l’école des arts joailliers, et que l’on peut visionner sur le site même de l’école ou encore l’exposition *Bagues d’Homme* organisée et présentés dans l’école en 2018<sup>6</sup>. L’engouement grandissant pour ce sujet amène l’école à rouvrir l’exposition, cette fois-ci, à Tokyo en 2022<sup>7</sup> et à Hong-kong jusqu’en 2023<sup>8</sup>.

## UN RECENSEMENT DES TYPOLOGIES QUI AMÈNE À S’INTERROGER SUR LES USAGES ET LES FONCTIONS DU BIJOU MASCULIN

Dans un premier temps, ce sujet demande le recensement des typologies de bijoux, de leurs usages et de leurs fonctions. Concernant les typologies abordées, elles se rapportent à l’ensemble des bijoux, des pieds à la tête avec notamment des épingles de chapeau, des chaînes, des colliers, des bagues, des anneaux, des chapelets, des boutons, des ceintures, des boucles de jarretières ou encore des boucles de chaussures. La liste n’est pas exhaustive.

Les usages et les fonctions révèlent le statut des propriétaires et l’emploi qu’ils font de leurs bijoux. Qui porte quel bijou et à quelle occasion ? Le collier de l’ordre du Saint Esprit se décline-t-il sous plusieurs formes en fonction du statut et, ou du grade du chevalier ? Ce collier doit-il être porté en toute occasion et comment ?

Le recensement des typologies de bijoux amène à préciser les définitions et certains termes. Qu’est-ce qu’un bijou, une boucle d’oreille, un anneau d’oreille, une chaîne, un collier, une boucle de chaussure, *etc* ? Ce sont des noms employés encore aujourd’hui, pour la plupart, mais dont la définition est complexe.

## UN CORPUS D’ŒUVRES QUI RÉVÈLE QUATRE CATÉGORIES DE BIJOUX

L’élaboration des typologies de bijoux se fonde sur un corpus d’œuvres. En prenant appui sur les recherches précédentes, le corpus est constitué à partir d’un ensemble large de sources : les quelques bijoux qui nous sont parvenus et conservés dans des musées (FIG.2), en collections publiques et privées (FIG.3) ; ainsi que sur des sources picturales et gravées telles que des médailles ou encore des œuvres sculptées. Quatre catégories de bijoux peuvent être définies : les bijoux d’apparences, les bijoux d’honneur et de reconnaissance, les bijoux de rang et d’appartenance et les bijoux du for privé.

### Les bijoux d’apparence

Les bijoux d’apparence concernent les bijoux liés à la coquetterie masculine, à la volonté de paraître, de se montrer sous son meilleur jour (FIG.1). Nous pouvons retrouver dans cette catégorie des anneaux d’oreilles, des boucles de chaussures, des anneaux ou bien des bagues.

### Les bijoux d’honneur et de reconnaissance

Les bijoux d’honneur et de reconnaissance marquent le rang de leur propriétaire ou encore l’honneur qui leur a été fait. Il peut s’agit de chaînes, de décorations, de médailles ou encore de boîte à portraits (FIG.2 ET 4).

### Les bijoux de rang et d’appartenance

Ces bijoux montrent un lien entre le propriétaire et un groupe social. Il peut s’agir d’un groupe religieux, un groupe professionnel, *etc*. Nous retrouvons ici les bijoux d’ordres (FIG.5) tels que les colliers, les bagues, mais aussi certains types de bagues d’évêques, de prêtres ou encore celles des papes.

1 JOANNIS Claudette, JULIEN Eva, *Entre bagouzes et chevalière, Les bijoux masculins aujourd’hui*, Ministère de la culture-DAPA, Paris, 1997.

2 DE CERVAL Marguerite (dir.), *Dictionnaire international du bijou*, Regard, Paris, 1998.

3 BOLOGNE Jean Claude, *Histoire de la coquetterie masculine*, Perrin, Paris, 2011.

4 SCARISBRICK Diana, *Portrait Jewels: opulence and intimacy from the Medici to the Romanovs*, Thames and Hudson, Londres, 2011.

5 AUCREMANNE Gislain, L’École, « Men’s Jewelry History », *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=qYSGQ2AkTLg>, consulté le 14/09/2022.

6 ANTOINE Delphine, commissaire d’exposition, *Bagues d’Homme*, L’École des Arts Joailliers, Paris, 05/10/2018 au 30/11/2018.

7 Delphine Antoine, commissaire d’exposition, *Men’s Rings*, 2022, L’École des Arts Joailliers, Tokyo, 14/01/2022 au 13/03/2022.

8 Delphine Antoine, commissaire d’exposition, *Men’s Rings*, 2022, L’École des Arts Joailliers, Hong-kong, 05/09/2022 au 31/01/2023.

### Les bijoux du for privé

Cette dernière catégorie réunit des bijoux qui ont un lien plus personnel et intime avec son propriétaire [FIG.3] : se souvenir d'une personne défunte, marquer un lien familial ou amoureux... Mais aussi avoir un rapport avec des croyances personnelles tels que les porte bonheurs ou des bijoux prophylactiques. Nous y retrouvons les bijoux réalisés à partir de mèches de cheveux, des pendentifs, des bagues, des bracelets, etc.

Comme nous le constatons au travers de ces différentes classifications, le genre du bijou n'est pas une notion simple à déterminer. La plupart des objets étudiés sont des bijoux multigenres. Les cas les plus emblématiques sont ceux de l'anneau d'oreille, de la boucle d'oreille ou encore celui de la bague portés aussi bien par les hommes que par les femmes (FIG.5).

Autre constat dans ce corpus ; la pérennisation ou la disparition de certains bijoux. Les boucles de chaussures, telles qu'on les portait à la période moderne, ont totalement disparu de nos jours puisqu'elles sont remplacées par les lacets. À l'inverse, les anneaux d'oreilles sont encore portés par la gent masculine de nos jours.

### QUELQUES AXES DE PROBLÉMATIQUES DE LA THÈSE

Cela nous amène à aborder certaines problématiques qui sont des axes de recherche dans ce travail de thèse. L'une des premières problématiques est de définir et identifier le bijou masculin. Qu'est-ce qu'un bijou masculin ? La réponse première serait de dire c'est un bijou porté par un homme. Mais si ce bijou a d'abord été porté par une femme puis par un homme, ou inversement, le bijou est-il intergenre, multigenre, féminin ou masculin ? Lors de l'identification du genre du bijou, doit-on retenir le premier ou le dernier propriétaire ? Rappelons que la majorité des bijoux est portée par les deux sexes. C'est là une des problématiques abordées par ce travail de recherche.

Une seconde problématique est celle de comprendre la démarche distinctive, cette volonté d'apparat social et cette appétence de l'artifice, qui est traduite dans le bijou à la période moderne. Comme le précise Daniel Roche dans *La culture des apparences*<sup>9</sup>, le vêtement est à la fois signe d'appartenance, de solidarité, de hiérarchie et d'exclusion. Tout cela représente donc des codes de lecture sociale et hiérarchique à appréhender. Il en est de même pour le bijou masculin. La problématique est de reconstituer un langage, non plus vestimentaire comme l'a réalisé Daniel Roche, mais de restituer le langage du bijou masculin sur une période déterminée. Le bijou est un instrument et un moyen de socialisation. Il demande, dans ce cas, un apprentissage et un contrôle du langage. L'individu doit adapter son image à son rang, à son âge et à son statut. Daniel Roche précise qu'au XVII<sup>e</sup> siècle l'expression s'habiller « à sa guise » signifiait se vêtir selon sa condition<sup>10</sup>. La parure est donc un signe social. Selon Daniel Roche, la mode suit trois actions principales. La première est le phénomène qui consiste à imiter la manière de paraître d'autres classes sociales. C'est ce qu'il détermine comme les « *habitus* sociaux ». La deuxième concerne les convenances en vogue et les relations d'apparence. La dernière action consiste en l'affirmation de la civilité de l'individu. C'est-à-dire que celui-ci va intégrer l'usage, le bon sens et la bienséance des *habitus* sociaux copiés<sup>11</sup>. Pour définir simplement la mode, il s'agit d'un équilibre entre le collectif et l'individuel qui identifie et caractérise la hiérarchie sociale<sup>12</sup>. Daniel Roche est également rejoint sur ce point par Jean Claude Bologne dans son ouvrage *Histoire de la coquetterie masculine*<sup>13</sup>. Rappelons aussi qu'entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle, la France devient l'exemple à suivre en matière de mode, et avec elle la parure. Émerge alors l'industrie du luxe centrée essentiellement à Paris.

La compréhension du langage du bijou masculin nous permet également de questionner le port du bijou par rapport à la masculinité. Être un homme et porter un ou des bijoux au XVI<sup>e</sup> siècle est-il perçu de manière avantageuse ou bien est-ce un moyen de distinction ? La perception du bijou masculin connaît-elle une

9 ROCHE Daniel, *La culture des apparences : une histoire du vêtement, XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Fayard, Paris, 1990.

10 *La culture des apparences : une histoire du vêtement, XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Fayard, Paris, 1990, p. 44.

11 *Ibid.*, p. 52.

12 *Ibid.*, p. 53.

13 BOLOGNE Jean Claude, *Histoire de la coquetterie masculine*, Perrin, Paris, 2011.



[FIG. 1] Anonyme, *Henri III, roi de France*, v.1571, huile sur bois, 30,8 x 24 cm, Château de Versailles, Versailles, MV 3250.

[FIG. 2] Petitot Jean I ?, *Le Tessier de Montarsy, Boîte à portrait de Louis XIV*, face et revers, vers 1680, émaux peints sur or, argent, diamants, 7,2 x 4,6 cm, Musée du Louvre, Paris, OA 12280.

[FIG. 3] Anonyme, *Bague memento mori*, XVII<sup>e</sup> siècle, or, diamant, corail, émail, dim. ?, Collection privée, ©Thames & Hudson.



[FIG. 4] De Largillière Nicolas, *Portrait de Charles Le Brun portant une boîte à portrait*, fin du XVII<sup>e</sup> début du XVIII<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, 78,6 x 63,2 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich, Allemagne, WAF483.

[FIG. 5] Anonyme, *Pavane à la cour d'Henri III*, 4<sup>e</sup> quart du XVI<sup>e</sup> siècle, huile sur métal (cuivre), 41,50 x 65,00 cm, musée du Louvre, Paris, INV 8731.

évolution, positive ou négative, et est-elle valable dans toutes les classes sociales sur une même période ? Les différents courants religieux imposent à la société une tenue et une apparence sobres. Cela va créer une dichotomie entre le luxe démesuré du roi Henri III et de ses « mignons » et le reste du peuple qui n'a plus le droit de les imiter. L'économie du luxe devient alors un privilège princier<sup>14</sup>.

Pour conclure, ce travail de recherche porte sur le bijou masculin en France à la période moderne. Ce sujet demande le recensement des typologies de bijoux, de leurs usages et de leurs fonctions tout en intégrant des problématiques de définitions et d'identifications. L'un des objectifs de ce travail de recherche est de comprendre et suivre l'évolution de certains bijoux, et de voir comment ils sont arrivés jusqu'à nous et ainsi devenir des bijoux actuels.

14 BOLOGNE Jean Claude, *Histoire de la coquetterie masculine*, Perrin, Paris, 2011, p. 147.

## Bibliographie

ANTOINE Delphine, MOLLET Harold, *Bagues d'Homme*, Albin Michel – L'École des Arts Joailliers, Paris, 2018.  
BOLOGNE, Jean Claude, *Histoire de la coquetterie masculine*, Perrin, Paris, 2011.  
COQUERY, Natacha, *Tenir boutique à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle : Luxe et demi luxe*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 2011.  
DE CERVALL, Marguerite (dir.), *Dictionnaire international du bijou*, Regard, Paris, 1998.  
JOANNIS, Claudette, JULIEN Eva, *Entre bagouzes et chevalière, Les bijoux masculins aujourd'hui*, Ministère de la culture-DAPA, Paris, 1997.  
SCARISBRICK, Diana, *Portrait Jewels: opulence and intimacy from the Medici to the Romanovs*, Thames and Hudson, Londres, 2011.  
SCARISBRICK, Diana, *Rings Jewelry of power, love and loyalty*, Thames and Hudson, Londres, 2007.

## Webographie

AUCREMANNE, Gislain, L'École, « Men's Jewelry History », *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=qYSGQ2AkTLg>, consulté le 14/09/2022.

INSPIRATIONS

# Victorine Dubois

Titulaire d’un Master II - Histoire et critique des Arts,  
Université Rennes 2.

## Motifs floraux et science botanique dans *Le Livre des ouvrages d’orfèvrerie* de Gilles Légaré, 1663

En 1663, Gilles Légaré (1617-1663), orfèvre du roi, publie *Le Livre des Ouvrages d’Orfèvrerie fait par Gilles Légaré Orfeuvre du roy, rue de la Vieille draperie devant le Palais au Barillet proche Saint-Pierre-des-Arcis*. Composé de quatorze pages gravées par Louis Cossin, cet ouvrage regroupe des modèles de joailleries contemporains et antérieurs à sa date de publication. Il est donc à la fois une signature de la carrière de l’orfèvre et la fixation sur papier de ses deux inventions majeures, le nœud à la Sévigné et le pendant à girandoles<sup>1</sup>. Au cours de cette période, les imprimés botaniques foisonnent en Europe et deviennent des sources d’inspiration pour les artistes ornemanistes. Ces motifs floraux, qui apparaissent, sont une caractéristique majeure du style « à la Légaré ».

### LA SCIENCE BOTANIQUE COMME INSPIRATION FAVORABLE POUR UNE NOUVELLE ICONOGRAPHIE

Les imprimés du XV<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles sont de natures variées malgré leur intérêt commun pour les *studia humanitatis*<sup>2</sup> dont l’enjeu premier était de poser les bases dans le domaine de la « philosophie naturelle<sup>3</sup> ». Le mouvement humaniste des européens à partir du XV<sup>e</sup> siècle favorise le développement de la pensée scientifique et de ses méthodes. Les nouvelles découvertes géographiques et botaniques notamment conduisent les scientifiques à repenser entièrement leur façon d’étudier ce domaine. Ainsi, cette nouvelle vision encourage les changements de pensées. Cela se manifeste par une émergence des publications scientifiques en circulation ainsi que par une évolution du paysage urbain parisien avec la construction de jardins publics d’agrément par exemple.

En 1576, l’apothicaire Nicolas Houel fonde La Maison de la Charité Chrétienne rue de l’Arbalète à Paris. Il instaure en ce lieu un hôpital et une officine destinés à élever un certain nombre d’orphelins au métier d’apothicaire. Il ajoute également un Jardin des Simples agrémenté d’arbres fruitiers et de plantes rares à cette époque. Premier jardin botanique de la science médicale à Paris, cette institution privée est renommée Le Jardin des Apothicaires en 1624 avant de devenir le siège du Collège de Pharmacie en 1777. Lieu aussi connu pour avoir été *Le Jardin du Roy très chrestien Henri IV* au début du XVII<sup>e</sup> siècle où résidait l’horticulteur Jean Robin<sup>4</sup>.

En 1635, sous le règne de Louis XIII, *Le Jardin des Plantes* est construit sur la rive gauche de la Seine. Dès sa construction, il engage un grand nombre de scientifiques et de jardiniers pour l’entretien quotidien et l’étude des plantes. Cette institution royale accueille sous le règne de Louis XIV de nouvelles plantes exotiques vivantes venues des pays étrangers<sup>5</sup>. Ce jardin royal devient un véritable pôle de science botanique où le nombre d’espèces rares et exotiques augmente sans cesse jusqu’à devenir un important jardin d’étude et de naturalisation<sup>6</sup>.

Apparaissent au cours du XVII<sup>e</sup> siècle des académies scientifiques dans toute l’Europe comme l’Accademia dei Lincei fondée à Rome en 1603 ; l’Académie de Florence en 1657 ; la Royal Society de Londres en 1662 puis celle de Paris, l’Académie Royale des sciences en 1666<sup>7</sup>. Dans ce contexte, le rôle de l’imprimerie joue un rôle principal dans la diffusion des nouveautés scientifiques, ce qui conduit à un développement majeur de la littérature botanique<sup>8</sup>. Face à ces avancées et découvertes, les anciennes classifications ne suffisent plus et deviennent obsolètes. Il faut alors en établir une nouvelle beaucoup plus large et universelle. Ainsi, les études botaniques se multiplient<sup>9</sup>.

L’enjeu est de mieux connaître le monde végétal. C’est dans ce but que la classification des plantes étudiées se caractérise par une représentation illustrée du sujet avec une légende<sup>10</sup>. Ces dernières sont souvent en latin, mais certains ouvrages sont écrits en langage vernaculaire afin de permettre une plus large démocratisation de la culture scientifique botanique<sup>11</sup>.

Pourtant, au XVI<sup>e</sup> siècle, les *Hortus sanitatis*<sup>12</sup>, comportent déjà des illustrations et des textes tendant à rassembler tout le savoir de la flore connue<sup>13</sup>. De plus, ils favorisent déjà la traduction des textes anciens dans une visée plus accessible et pédagogique. C’est dans cette lignée que les ouvrages du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles se détachent progressivement de ces textes afin de se concentrer sur l’étude de la fleur en elle-même. Les images détaillées occupent désormais une place tout aussi importante que les textes et répondent aux enjeux didactiques. Très appréciées, ces publications servent de modèles et circulent dans toute l’Europe<sup>14</sup>.

La littérature botanique est donc large en ce début de XVII<sup>e</sup> siècle. On regroupe dans cette catégorie des formes d’ouvrages différents : il peut s’agir de livres imprimés illustrés de planches gravées, de recueils composés uniquement d’estampes, de recueils de dessin sans texte ou encore de manuscrits reliés et illustrés<sup>15</sup>.

La liste de ces publications peut-être longue, mais les ouvrages majeurs de ce siècle retenus pour ces recherches sont notamment l’*Hortus Eystettensis* de Bassilus

<sup>1</sup> Peter Fuhring, Louis Marchesano, Rémi Mathis, Vanessa Selbach, *Images du Grand Siècle. L'estampe française au temps de Louis XIV (1660-1715)*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2015, p. 334.

<sup>2</sup> « L'étude de l'humanité », [Traduction libre].

<sup>3</sup> Malcom Walsby, *L'Imprimé en Europe occidentale, 1470-1680*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Didact Histoire », 2020, p. 197.

<sup>4</sup> Catherine Vadon, *Aventures botaniques d'outre-mer aux terres atlantiques*, Strasbourg, Jean-Pierre Gyss éd., 2002, p. 11-12

<sup>5</sup> H. Walter Lack, *Un jardin d'Eden. Chefs-d'œuvre de l'illustration botanique*. s.l., Taschen, 2001, p. 95.

<sup>6</sup> Pascale Heurtel, *Plantes et fleurs du voyage. Dessins naturalistes XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Actes sud-Motta et Museum national d'histoire naturelle, 2001, p. 11.

<sup>7</sup> Madeleine Sorensen Pinault, *Le Livre de botanique XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2008, p. 32.

<sup>8</sup> Malcom Walsby, *op. cit.*, p. 198.

<sup>9</sup> Pascale Heurtel, *op. cit.*, p. 10.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>11</sup> Madeleine Sorensen Pinault, *op.cit.*, p. 11.

<sup>12</sup> « Jardin de la Santé », [Traduction libre].

<sup>13</sup> Catherine Vadon, *op. cit.*, p. 9.

<sup>14</sup> Madeleine Sorensen Pinault, *op. cit.*, p. 11.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 15.

Blesner (apothicaire, 1561-1629) publié en 1613 ; le *Pinax Theatri Botanici* de Gaspard Bauhin de 1623 ; *Le Jardin du roy très chrétien Henry IV* fait en 1608 par Jean Robin et Pierre Vallet considéré comme le premier florilège relevé sur le territoire français<sup>16</sup> ; le *Florilegium* d’Emmanuel Sweerts réédités six fois entre 1612 et 1647<sup>17</sup> et toujours en circulation sur cette seconde moitié même au-delà des frontières françaises<sup>18</sup> ; ou encore le *Novae et exquisitae florum* icones de Jeremias Falck publié le 1662 donc au plus proche de l’ouvrage de Gilles Légaré.

PRENDRE LES FLORILÈGES COMME MODÈLES :  
BOUQUETS ET COURONNES

Tout ce contexte scientifique explique pourquoi les fleurs sont omniprésentes dans le domaine des arts décoratifs tout au long de la période moderne. Par exemple, les broderies du XVII<sup>e</sup> siècle sont couvertes de guirlandes, de couronnes, de rinceaux, de volutes, d’angelots, de grotesques ou encore d’arabesques. Ces tissus ornés permettent d’établir une comparaison avec l’orfèvrerie et la joaillerie car « ce sont les mêmes recueils gravés qui servent presque indifféremment de modèles aux brodeurs, orfèvres, émailleurs, fabricants de meubles, de majoliques, et d’autres artisans »<sup>19</sup>. Cette passion commune se remarque à travers l’ensemble des arts décoratifs qui reprennent les mêmes espèces florales à la mode. Deux types de fleurs sont appréciés, il s’agit des plus connues et des nouvelles découvertes. D’abord, il y a celles qui sont déjà bien ancrées dans les ornements traditionnels comme les roses et les lys. Puis, il y a des fleurs à bulbes et rhizomes récemment introduites dans les jardins européens comme les tulipes, les fritillaires impériales, les anémones, les œillets ou encore les narcisses<sup>20</sup>.

Pour la plupart de ses bijoux, Gilles Légaré conçoit des motifs floraux destinés à être peints sur émail. Il s’agit d’un verre coloré posé sur cuivre, argent ou or permettant de créer une surface lisse, brillante voire transparente : l’émail est idéal pour être peint ou redécoré par la suite<sup>21</sup>. Légaré utilise cette technique pour recouvrir la surface de certains bijoux. Ces compositions florales variées présentent des fleurs reconnaissables telles que la tulipe (*Tulipa*), le narcissse (*Narcissus*), le lys (*Lilium*), l’œillet (*Dianthus caryophyllus*), l’anémone (*Anemone coronaria flore pleno*), l’iris (*Iris*) et la rose (*Rosa*). Ces fleurs sont toutes répertoriées dans la littérature botanique de l’époque comme les herbiers et florilèges où elles sont illustrées avec précision. Ce sont ces ouvrages qui ont permis l’identification de ces fleurs mises en valeur dans les motifs floraux composés par Gilles Légaré<sup>22</sup> :

*Les nœuds, les galants, les bracelets ornés de pierreries et d’émaux souvent très colorés deviendront les bijoux très appréciés. [...] Celui de Gilles Légaré de 1663 [le recueil] met en évidence le rôle essentiel des pierreries dans la conception et l’esthétique des bijoux du XVII<sup>e</sup> siècle. Les espèces florales y sont représentées avec un souci accru du détail dans un esprit assez proche des ouvrages botaniques.*

Ainsi, la peinture sur émail permet une reproduction des motifs floraux au plus proche du réel comme les botanistes l’ont fait d’après les fleurs des jardins. Ces fleurs peintes sont mélangées et juxtaposées entres elles et autres rinceaux, le tout se présentant sous forme d’une couronne ou d’un bouquet<sup>23</sup> :

*La disposition de toutes ces fleurs dans le décor général peut-être très variée. D’aspect naturaliste pour la plus grande partie du siècle, les fleurs se présentent parfois isolées, comme jetées sur le fond, ou encore disposées en réseau. On peut les trouver aussi réunies en bouquets noués par un ruban, ou en guirlandes, ou bien disposées dans des vases d’orfèvrerie ou de céramique, ou rassemblées dans des paniers. Souvent encore, elles sont associées à des motifs qui évoquent l’orfèvrerie, ou s’inscrivent dans un système de rinceaux, ou bien, vers la fin du siècle, dans des systèmes décoratifs beaucoup plus complexes.*

16 H. Walter Lack, *op. cit.*, p. 80.

17 Anna Pavord, *Fleurs. Explorer le monde floral*, Paris, Phaidon, coll. « Beaux-Arts », 2020, p. 107.

18 Madeleine Sorensen Pinault, *op. cit.*, p. 19.

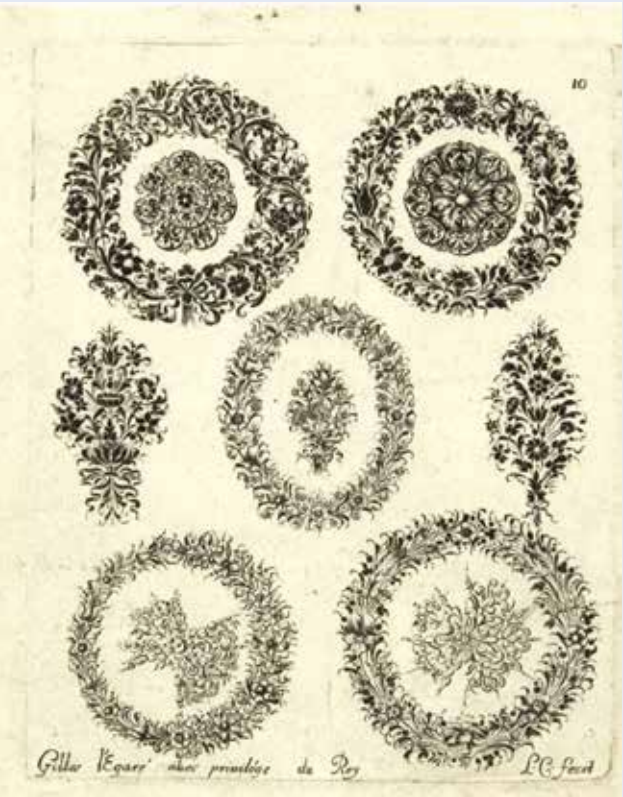
19 Emmanuel Coquery (dir), *Rinceaux & figures. L’ornement en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Monelle Hayot et Musée du Louvre Éditions, 2005, p. 101.

20 *Ibid.*, p. 103-104.

21 Anastasia Young, *Arts et Techniques de la bijouterie*, s.l., Éditions Vial, 2011, p. 233-234.

22 Goujon Catherine, « La bijouterie », *Un temps d’exubérance. Les arts décoratifs sous Louis XIII et Anne d’Autriche (1610-1661)*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2002, p. 286.

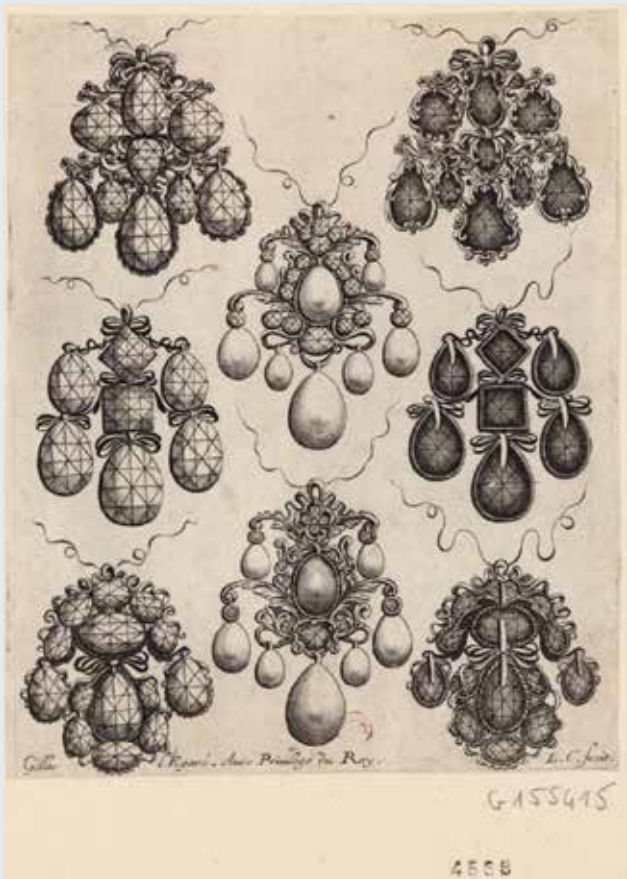
23 Emmanuel Coquery (dir), *op. cit.*, p. 104.



[FIG. 1] Gilles Légaré, *Le Livre des ouvrages d’orfèvrerie*, Paris, ap. 1637 - av. 1663, planche 10, gravure, 15,1 cm x 11,8 cm. Amsterdam, Rijksmuseum Museum, n° objet : RP-P-1964-888.

[FIG. 2] Jeremias Falck, *Novae et exquisitae florum icones*, 1662, page de titre I. Unea, Bibliothèque de l’Université de Umea, Amsterdam.

[FIG. 3] Jean Petitot « Portrait de Catherine-Henriette d’Angennes, comtesse d’Olonne, dans le rôle de Diane », vers 1680, émail, émail et cadre : 6,4 x 4,8 cm ; émail sans cadre : 3,8 x 3,2 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.



[FIG. 4] Collet, dit Cossin et Coquin, *Dessin de huit broches*, 1663, [d'après Gilles Légaré], Paris, BnF, Réserve FOLQB-201 (50).



[FIG. 5] Emanuel Sweerts, *Florilegium*, 1612. Paris, BnF.

Cette description précise donnée par Danièle Véron-Denise décrit parfaitement les motifs floraux chez Gilles Légaré. Alors, nous observons une différence, là où les herbiers transmettent les connaissances botaniques, les florilèges et autres manuscrits sont de véritables guides ornementaux car on y voit des fleurs en rinceaux, en guirlandes, en bouquets et en couronnes.

Neuf couronnes de fleurs sont représentées dans le livre dont cinq sur la dixième page [FIG. 1]. Celle-ci est entièrement dédiée à ces motifs et les couronnes présentes entourent des bouquets de fleurs et des boutons ronds d'orfèvrerie. Elles proposent des compositions variées même si le schéma de construction est le même. La disposition des fleurs et des feuilles est circulaire et suit un mouvement ascendant symétrique. L'ensemble suit un axe vertical régulier et le dynamisme du motif est rythmé par des fleurs identifiées placées les unes en face des autres en effet miroir. Malgré cette composition régulière, le déploiement des fleurs et des feuillages reste naturel : on recherche une liberté de mouvement dans la torsion des pétales ainsi que dans la courbure des feuilles. Le tout est harmonieux et semble répondre à une recherche du beau.

La couronne de fleurs est un motif récurrent au cours du XVII<sup>e</sup> siècle. En 1662, soit un an avant la publication du *Livre des Ouvrages d'Orfèvrerie*, Jeremias Falck entoure le titre de son livre, *Novae et exquisitae florum icones*, d'une large couronne de fleurs [FIG. 2]. Celle-ci et les modèles de Gilles Légaré sont comparables avec la couronne ornant la page de titre de *La Guirlande de Julie*. Ouvrage galant, il est le symbole de l'association entre l'iconographie florale à la mode et la poétique qui l'entoure<sup>24</sup>. Cette couronne, peinte par Nicolas Robert, est composée de fleurs tout à fait identifiables. Nous retrouvons ainsi les tulipes, anémones, narcisses, roses, œillets, en plus du feuillage ornant l'arrière-plan. Aussi, à titre de comparaison, l'exemple le plus parlant est sans doute la broche de la Comtesse d'Olonne réalisée par Jean Petitot vers 1680 [FIG. 3]. Entourant le portrait miniature de la comtesse, cette couronne de fleurs faite en émail peint et cloisonné correspond au style « à la Légaré »<sup>25</sup>. Réalisée après la publication du recueil, cette broche est un témoignage de la portée artistique de Gilles Légaré et de son influence sur les autres orfèvres et joailliers de cette période.

Trois bouquets sont aussi représentés sur cette dixième page. Situés au centre, ils se différencient dans leur composition florale ainsi que dans leur représentation. Les deux bouquets latéraux proposent des figures florales pleines, ce qui signifie que les fleurs peintes sur émail sont monochromes tandis que celui du milieu propose des fleurs évidées, elles sont sans doute vouées à être polychromes. En revanche, la structure des bouquets est commune. On distingue un axe vertical marqué par une tige centrale. De part et d'autre de celle-ci se déploie les autres tiges fleuries. L'ensemble est maintenu avec une boucle de ruban. Comme pour les couronnes, la représentation organique des fleurs transparaît grâce aux torsions des pétales et dans les volutes des feuilles. Néanmoins, la structure des bouquets indique un véritable souci de la symétrie, arrangeant des fleurs naturelles dans une composition maîtrisée par l'homme.

Toutes ces caractéristiques se retrouvent dans les bouquets représentés dans le *Theatrum Florae* (1622) de Daniel Rabel (v. 1578-1637) ; dans certaines aquarelles de Nicolas Robert (1614-1685) ainsi que dans le florilège intitulé *Jardin du roy très chrestien Henry IV, Roy de France et de Navarre* réalisé par Jean Robert et Pierre Vallet, brodeur du roi (1608)<sup>26</sup>. En revanche, affirmer que Gilles Légaré s'est inspiré directement de ces publications serait un raccourci assez flou sur la question du motif du bouquet. Ces exemples montrent plutôt comment ce motif floral est passé à travers plusieurs ouvrages au cours du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à devenir un ornement pour les artisans. Cette transmission se justifie par la profession de Pierre Vallet. Étant brodeur du roi, il semble évident que l'intention de son florilège était destinée à l'ornementation.

En réalité, que ce soit pour les couronnes ou bouquets, Gilles Légaré est ancré dans une lignée iconographique précise issue des pages des florilèges ou autres manuscrits. Ces ornements floraux ne proviennent pas directement de livres scientifiques mais sont le résultat d'un contexte où cette science favorise la circulation des espèces florales. Répertoire et illustrées dans les florilèges, ces ouvrages deviennent alors des sources d'inspiration naturalistes.

<sup>24</sup> Madeleine Sorensen Pinault, *op.cit.*, p.24 : « La guirlande de fleurs est liée à la galanterie depuis longtemps. La même symbiose entre les fleurs, la poésie et la galanterie se retrouve dans la guirlande de Julie, qui est incontestablement le manuscrit enluminé le plus célèbre du XVII<sup>e</sup> siècle. Témoignage de la tendre inclinaison de Charles de Sainte-Maure, marquis puis duc de Montausier, pour Julie-Lucine d'Angennes, fille de la marquise de Rambouillet, c'est, selon Gédéon Tallemant des Réaux, l'une des plus illustres galanteries qui n'aient jamais été faites. Le duc offre à Julie un premier recueil en 1634, puis demande sa main à la fin de l'année 1637. C'est à cette occasion qu'il commande à Nicolas Robert et à Nicolas Jarry, calligraphe réputé et auteur de plusieurs manuscrits pour Anne d'Autriche, un second recueil, qu'il offre à Julie le 22 mai 1641, jour de sa fête. Ce n'est qu'en 1645 que Montausier peut épouser Julie, époque à laquelle Robert est probablement déjà un peintre réputé ».

<sup>25</sup> *Les émaux de Petitot du Musée Impérial du Louvre. Portraits de personnages historiques et de femmes célèbres du siècle de Louis XIV gravés au burin par M.L. Ceroni*, Paris, B. Blaisot libraire-éditeur, Md d'estampes, 1862, p. 27.

<sup>26</sup> Madeleine Sorensen Pinault, *op. cit.*, p. 19.

## LES FLEURS ET L'OR : ÉMANCIPATION DU MIMÉTISME

Le recueil de Gilles Légaré ne propose pas uniquement des modèles destinés à être peints sur émail, mais également des créations joaillières complètes. Se pose alors la question de savoir comment se présente l'ornementation florale sur métal, notamment sur or. Pour commencer, certaines fleurs identifiables peintes sur émail sont présentes sur certains modèles d'orfèvreries. Il y en a très peu, mais parfois, on remarque quelques attaches ornées d'une anémone et d'une tulipe. Ces fleurs sur métal sont nettement identifiables contrairement aux autres motifs floraux sur or qui quittent progressivement leur identité précise pour devenir des figures beaucoup plus simplifiées. En effet, les représentations florales sur métal sont difficiles à réaliser car elles dépendent des propriétés et des limites techniques du matériau. C'est pourquoi, Gilles Légaré s'oriente vers des formes florales aux contours plus minimalistes lorsqu'il s'agit de travailler la structure du bijou.

C'est le cas pour les ornements du pendant à girandoles en haut de la troisième page [FIG. 4]. Ce bijou a une structure complexe et riche, notamment dans la forme des rinceaux, dans les feuilles d'acanthes, dans les nœuds ou encore dans les petites fleurs venant habiller le serti clos, c'est-à-dire la couronne de métal qui est repoussée autour de la pierre afin de la maintenir sur la structure du bijou. Celle-ci est elle-même ornée par un fin nouage de courbes et de contrecourbes reliant les différentes parties du pendant. Ce traitement du métal permet de prolonger l'esthétique florale au-delà de la représentation mimétique des fleurs comme nous pouvions le voir sur les couronnes.

Le langage floral caractéristique du style de Légaré est donc visible sur l'armature des bijoux. L'enjeu n'est plus de représenter des fleurs identifiables d'après les illustrations des ouvrages botaniques mais de s'émanciper de ces modèles pour proposer une ornementation florale plus libre s'adaptant aux caractéristiques du matériau et aux objectifs de maintien du pendant. Ainsi, Légaré ajuste ses motifs floraux selon les propriétés de l'émail et de l'or. Cela est visible sur les petites fleurs qui ornent la structure du pendant en haut de la troisième page : elles sont les terminaisons du pendant et prennent alors le double rôle de finition technique et esthétique [FIG. 4]. Leur identification précise est impossible même si des comparaisons peuvent encore être évoquées. En effet, ces fleurs sont semblables aux violettes déjà illustrées dans le *Florilegium* d'Emanuel Sweerts de 1612 où le contour simple composé de cinq pétales coïncide avec les fleurs bordant ces tiges de ce pendant [FIG. 5].

Finalement, les liens entre la science botanique et les motifs floraux caractéristiques du style « à la Légaré » sont fondés mais restent tout de même à nuancer. En effet, la science botanique instaure un contexte largement favorable au développement d'un intérêt commun pour la flore mais il semble que ce soient les florilèges, ou autres ouvrages illustrés, qui participent directement à la diffusion des modes d'ornements. Ces modes s'illustrent par des couronnes, des guirlandes ou des bouquets communs aux arts décoratifs de cette période. Toutefois, l'originalité de Légaré réside dans son adaptabilité face au médium et dans son interprétation des motifs floraux faisant ainsi du nœud à la Sévigné, du pendant à girandoles et de la couronne de fleurs « à la Légaré » des éléments forts et signatures de son œuvre.

Le naturalisme dans la joaillerie  
de 1832 à 1900 en France

Les bijoux prenant pour thèmes la faune et la flore se développent de manière exponentielle au XIX<sup>e</sup> siècle. Le contexte artistique et scientifique de l’époque semble propice au développement du naturalisme. Ce terme, apparu au XVII<sup>e</sup> siècle, se rattache tout d’abord à la philosophie<sup>1</sup>. Ce n’est qu’à partir du XIX<sup>e</sup> siècle que le naturalisme est appliqué à l’art<sup>2</sup>. Charles Baudelaire (1821-1867) l’utilise au Salon de 1846 pour opposer les coloristes (peintres du Nord) aux naturalistes (peintres du Sud). Néanmoins, c’est le critique d’art Jules-Antoine Castagnary (1830-1888) qui, au Salon de 1863, en donne une définition proche des principes de la joaillerie naturaliste :

« [L’école naturaliste] affirme que l’art est l’expression de la vie sous tous ses modes et à tous ses degrés, et que son unique but est de reproduire la nature en l’amenant à son maximum de puissance et d’intensité : c’est la vérité s’équilibrant avec la science<sup>3</sup>. »

Castagnary s’appuie sur deux notions importantes : la vérité et la science. Le travail du joaillier naturaliste consiste à ne représenter que ce qu’il voit, sans ajouter d’élément dont l’existence ne serait pas attestée. Ces notions nous ont permis de limiter l’étude aux pièces faisant référence aux espèces animales et végétales connues de la botanique. Cela exclut tous les bijoux représentant des créatures fantastiques, qu’il est possible d’observer dans la joaillerie du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. Les joailliers s’attachent à créer des parures les plus fidèles aux éléments naturels tout en tenant compte des critères de beauté. Diverses recherches se mettent alors en place. Le passé est une source d’inspiration importante même si les innovations techniques se multiplient. Cette joaillerie se destine en grande partie aux femmes. L’objectif est de les valoriser au travers d’une production très codifiée. Les bijoux naturalistes sont révélateurs d’une beauté érotisée, qui lie les emplacements des bijoux à certaines parties du corps de la femme, considérées comme signes érotiques secondaires<sup>5</sup>. Bien que la production soit parisienne, les œuvres acquièrent une dimension internationale par l’intérêt porté aux territoires lointains.

Les travaux menés par Henri Vever sur la joaillerie et la bijouterie du XIX<sup>e</sup> siècle permettent aujourd’hui de mettre en évidence une production de pièces autour des motifs issus de la faune et de la flore<sup>6</sup>. Il reconstitue l’évolution des bijoux tout au long du siècle, du Consulat à la Troisième République. Les pièces marquées du sceau du naturalisme sont de plus en plus nombreuses. Fidèle à la nature, s’inspirant de sa faune et de sa flore, le naturalisme exclut donc le domaine fantastique, mais aussi la représentation humaine. Il est parfois nuancé par des éléments plus décoratifs que l’on peut observer dans certaines œuvres de l’époque. Le critique d’art Léon Roger Milès réalise une étude chronologique du bijou<sup>7</sup>. Selon lui, le romantisme « s’impose » aux bijoux en 1832<sup>8</sup>. Il s’agirait de voir si le romantisme influence réellement la production de bijoux naturalistes à partir de la date donnée par Milès. L’étude s’achève en 1900, époque de multiples changements qui aboutit aux métamorphoses de l’Art nouveau. Jusqu’au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, pour Henri Vever, la joaillerie est perçue par l’opinion publique comme une production marchande et industrielle<sup>9</sup>. Au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, elle commence toutefois à acquérir le statut d’œuvre d’art. La production de bijoux se concentre en grande partie sur la capitale. Les joailliers qui travaillent à Paris acquièrent une réputation mondiale. Certains viennent s’y installer au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, d’autres sont déjà implantés depuis plusieurs années. Quels sont donc les facteurs socio-culturels favorables à l’apparition de la joaillerie naturaliste et en quoi changent-ils la perception du bijou ? En effet, le naturalisme participe d’un renouvellement du statut du bijou.

UN CONTEXTE FAVORABLE À L’APPARITION ET AU  
DÉVELOPPEMENT DE LA JOAILLERIE NATURALISTE

Contre toute attente, les répertoires faunistiques et floristiques sont présents dans la joaillerie bien avant le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>. Ce grand héritage permet aux joailliers de travailler à nouveau sur ces thèmes, mais d’une façon originale qui tend

1 <https://www.universalis.fr/encyclopedie/naturalisme/>. Denis Diderot l'utilise dans ses travaux, comme dans son ouvrage *De la suffisance de la religion naturelle* publié en 1770.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 Patrick Mauriès, Evelyne Possémé, *Faune, Galerie des bijoux*, Paris, Musée des Arts décoratifs, 2017, spécifiquement la partie intitulée « bestiaire fantastique », p. 111-125.

5 Il s'agit de la poitrine, de la gorge et des cheveux. Freud le théorise au début du XX<sup>e</sup> siècle. Il l'oppose aux signes primaires qui désignent les organes génitaux.

6 Henri Vever, *La Bijouterie française au XIX<sup>e</sup> siècle (1800-1900)*, Paris, H. Floury, 1906-1908, 3 vol.

7 Léon Roger-Milès *La Bijouterie*, Paris, Hachette et Cie, 1895, p. 3.

8 *Ibid.*, p. 253.

9 Henri Vever, *La Bijouterie française au XIX<sup>e</sup> siècle (1800-1900) : II. Le Second Empire*, Paris, H. Floury, 1908, p. 243.

10 Patrick Mauriès, Evelyne Possémé, *op. cit.*

à s’inspirer du travail mené par les naturalistes. En effet, les bijoux naturalistes se veulent le reflet fidèle de leur homologue naturel. Chaque détail est important, il faut être le plus précis possible comme le ferait un scientifique pour dessiner une nouvelle espèce.

La joaillerie du XIX<sup>e</sup> siècle cherche également ses sources dans le passé, des œuvres des siècles précédents inspirées de la nature<sup>11</sup>. L’intérêt se porte vers les bijoux antiques ainsi que ceux du XVIII<sup>e</sup> siècle. En effet, la période romantique redécouvre le style rocaille dans lequel on observe la présence d’un grand nombre de bijoux prenant pour sujet les végétaux. Ceux du Premier Empire comptent aussi puisqu’ils reflètent une partie de la puissance de la France que Napoléon III veut restaurer. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le besoin d’innover en matière technique distingue les créations nouvelles, bien que les joailliers regardent, dès qu’ils le peuvent, dans les archives de leur propre Maison pour s’inspirer de bijoux des siècles précédents. De manière inattendue, le mouvement historiciste fait partie de ce contexte favorable au traitement de la nature dans la joaillerie. C’est le Paris médiéval qui fascine les joailliers. Le point de départ étant Notre-Dame de Paris<sup>12</sup>. De cela découle un intérêt pour les travaux sur les édifices médiévaux ainsi que pour d’autres formes d’art du Moyen Âge. John Ruskin, critique d’art et réformateur social, dans *La Nature du gothique*, explique ce qu’est l’architecture gothique au travers de six éléments<sup>13</sup>. Parmi eux se trouve le naturalisme. La définition qu’il en donne correspond au travail des joailliers qui œuvrent sur les thèmes de la faune et de la flore. Ruskin insiste notamment sur l’objectivité dans la représentation : il faut être le plus fidèle possible à l’élément de départ. En effet, on retrouve beaucoup de motifs végétaux dans les monuments de cette période. Or, l’on sait aujourd’hui que les écrits de Ruskin ont été beaucoup étudiés par les artistes français. Cela a donc pu les guider dans leur travail. L’intérêt porté aux motifs naturalistes se traduit également par une attention spécifique aux nouvelles méthodes scientifiques.

Après avoir étudié l’histoire de la joaillerie naturaliste, il faut s’intéresser à son développement dans un contexte artistique et scientifique relativement important. C’est en fait l’ensemble de la société qui s’intéresse aux sciences naturelles comme l’a montré l’exposition *Les Origines du monde : l’invention de la nature au XIX<sup>e</sup> siècle* réalisée par le musée d’Orsay en 2021<sup>14</sup>. Cela va de pair avec le développement du paysage en peinture. Les joailliers naturalistes se sont, eux aussi, intéressés à la botanique. Certains joailliers de la maison Mellerio ont consulté des herbiers<sup>15</sup>. Par ailleurs, la manière dont sont conservées les photographies de bijoux naturalistes évoque celle des inventaires scientifiques. Tel est le cas d’un négatif au gélatino-bromure d’argent sur verre montrant une aigrette épi de blé<sup>16</sup>. Chez Chaumet, ces collections permettent de constater la diversité des espèces représentées.

Au diapason de cet engouement pour la nature<sup>17</sup>, certains créateurs engagent leurs collaborateurs dans des parties de campagne, à l’instar de Frédéric Boucheron. Il organise cet événement chaque année au sein duquel sont conviés une cinquantaine de ses employés, fournisseurs, fabricants et courtiers<sup>18</sup>. Ses objectifs sont d’échanger sur les anecdotes d’ateliers, évoquer le temps qui passe et réfléchir à de nouveaux thèmes<sup>19</sup>. La simplicité et la nature des environs de Paris se retrouvent dans les bijoux de la maison. Une œuvre qui reflète très bien la légèreté de ce rendez-vous annuel est sans doute la Broche Pâquerette composée de diamants<sup>20</sup>. Cette espèce si courante dans les pelouses est traitée telle qu’on peut la cueillir. Les feuilles sont assez proches du « sol », avec des fleurs qui s’ouvrent progressivement. Ainsi, les joailliers naturalistes se réfèrent à des espèces de toute taille.

Même si la littérature romantique associe en autres la nature aux vertus, annonçant un XIX<sup>e</sup> siècle hygiéniste, il n’est pourtant pas certain qu’il faille voir ces motifs comme autant de symboles.

11 Auparavant, ce terme désignait aussi les joailliers et les bijoutiers.

12 *Bijoux romantiques : 1820-1850*, Paris, Éditions des musées de la ville de Paris, 2000, p. 17.

13 John Ruskin, *La Nature du gothique*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1992.

14 Laura Bossi (dir.), *Les Origines du monde : l’invention de la nature au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Musée d’Orsay-Gallimard, 2020

15 Émilie Bérard, Diane-Sophie Lancelle, Laure-Isabelle Mellerio, *Mellerio : le joaillier du Second Empire*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2016, p. 35.

16 Gabriel Bauret, *Dans l’œil de Chaumet*, Paris, Éditions Assouline, 2017, p. 65-67.

17 Dominique Barjot, Jean-Pierre Chaline, André Encrevé, *La France au XIX<sup>e</sup> siècle : 1814-1914*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, p. 48.

18 Henri Vever, *La Bijouterie française au XIX<sup>e</sup> siècle (1800-1900) : III. La Troisième République*, Paris, H. Floury, 1908, p. 404.

19 *Ibid.*



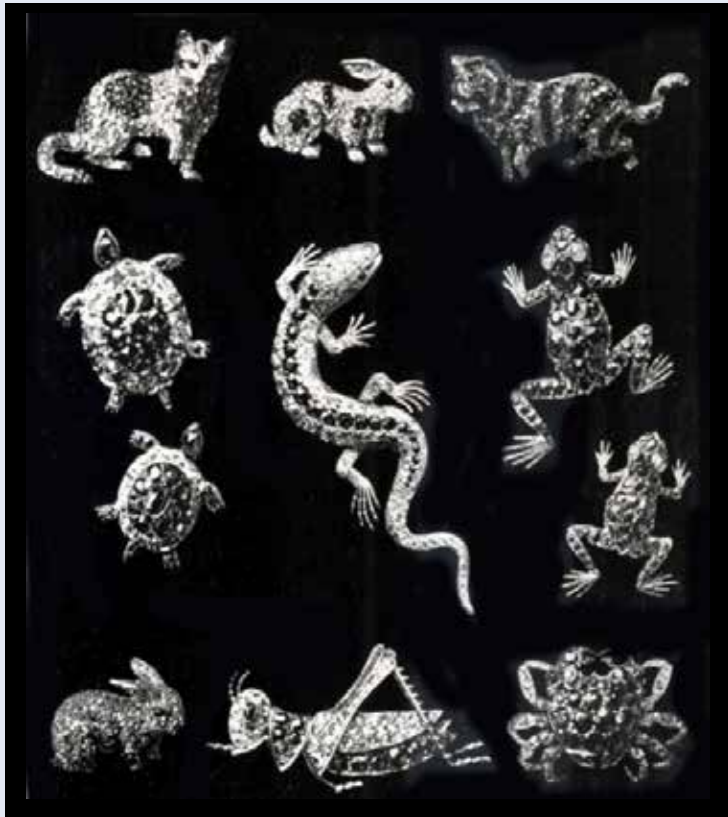
[FIG. 1] Jean Béraud, *La Soirée autour du piano*, vers 1880, huile sur toile 35 x 27 cm, Paris, musée Carnavalet.



[FIG. 2] Léopold-Émile Reutlinger, *la Belle Otero parées de ses bijoux*, vers 1890, s. d.



[FIG. 3] Non attribué, *Photographie de Lady Curzon*, vers fin XIX<sup>e</sup> siècle, s. d.



[FIG. 4] Maison Plisson et Hartz, broches Chats, lapin, grenouilles, tortues, crabe, sauterelle et lézard, seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, diamants et pierres de couleurs.



[FIG. 5] Charles Auguste Émile Durant, *Portrait de Madame Edgar Stern* (détail), 1889, huile sur toile, 215 x 112 cm, Paris, Petit Palais.

## S'INSPIRER DE LA NATURE : RECHERCHES ET TRAVAUX

Cet intérêt pour le motif naturaliste ne conduit pas forcément à la copie. Il s'en différencie grâce aux techniques et aux matériaux nouveaux, voire aux formes nouvelles telles que le collier « point d'interrogation » inventé par Frédéric Boucheron en 1879 sur des modèles comme le lierre ou la plume de paon. La création des expositions universelles permet une internationalisation des échanges entre les différents membres de la profession et une diffusion de ces motifs naturalistes comme la rose ou les grappes de raisins dans le dernier quart du siècle. Ces expositions, dont la première est créée en 1851 au Crystal Palace de Londres et la seconde en 1855 à Paris, présentent les arts industriels et décoratifs sur un pied d'égalité avec les beaux-arts. C'est donc une révolution dans la perception de la création joaillière qui se met en marche. Les bijoux soulèvent de nouvelles recherches (fouilles dans les archives des Maisons les plus anciennes, nouveaux écrits sur l'histoire de la joaillerie) qui visent à construire une histoire du bijou. Cela entraîne de nombreuses interrogations dont l'une est essentielle : la joaillerie n'aurait-elle pas sa place au côté des arts dits majeurs ? Par l'accent mis sur le dessin, elle tente de répondre positivement à cette question. Les dessinateurs jouent un rôle important puisqu'ils marquent le passage entre l'idée et sa matérialisation. Le conte Léon de Laborde le confirme dans ses travaux. Il démontre l'intérêt du dessin dans les professions dites artisanales en le considérant comme une pratique intellectuelle, ce qui l'autorise à qualifier ces ouvriers d'artistes :

« Quand on étudie la céramique, les meubles et les bijoux de l'Antiquité [...] on sent que dans ces fabriques tous étaient artistes, [...] par le goût de l'arrangement, par l'esprit de la composition et surtout par la création des formes suivant certaines données d'élégance, certains principes d'appropriation raisonnée, suivant les matériaux et la destination des objets. »<sup>21</sup>

Les dessinateurs anticipent et secondent leurs collègues dans la fabrication des bijoux<sup>22</sup>. Certains d'entre eux ont commencé à travailler dans les ateliers de peintres renommés comme Paul Legrand (1863-1951) qui a appris le dessin auprès d'Eugène Julianne (1800-1874). Cela tend à montrer ce lent effacement de la frontière entre Beaux-arts et arts décoratifs. Ils en viennent à transposer la palette du peintre par les pierres de couleur en cherchant à s'approcher des teintes présentes dans la nature. Cela passe par le choix des pierres et leur assemblage, mais aussi par celui du métal ou encore par l'ajout d'autres matériaux tels que les plumes. L'utilisation du diamant fait pourtant exception, tant cette pierre est considérée à part. La connaissance des couleurs des gemmes est si fine qu'elle paraît anticiper les recherches sur les lois de l'optique. Une broche en forme de paon, réalisée par Gustave Baugrand en 1890<sup>23</sup>, révèle par exemple une approche de la perception qui reconstitue à distance un mélange de couleurs tandis que la vision proche permet d'en distinguer les composantes, en un moment contemporain des expériences pointillistes de Seurat.

Les joailliers semblent aussi s'intéresser aux nouveaux moyens d'études de la nature comme la chronophotographie<sup>24</sup>. En effet, Étienne-Jules Marey rédige en 1893 un ouvrage intitulé *Études de physiologie artistique*<sup>25</sup> dédié aux artistes. Même s'il est difficile à ce stade de prouver la connaissance qu'ils en avaient, les joailliers ont pu s'aider de cette technique dans la création de pièces prenant pour sujet les animaux, en particulier les oiseaux. Cette technique permet en effet d'observer une espèce figée dans différentes positions.

Le dessin compte tout autant que la fabrication de la pièce parce que les dessinateurs sont les premiers à mettre en image le bijou. Si le dessin a autant d'importance, c'est aussi parce qu'il anticipe tout le travail qui est à effectuer. Il faut que le bijou soit matériellement réalisable. Actuellement, nous connaissons mal le

<sup>20</sup> *Ibid.* Dans son livre, Henri Vever intègre même une photographie de cette œuvre.

<sup>21</sup> Léon Laborde, *De l'union des arts et de l'industrie. L'avenir*, Paris, Édition impériale, 1856, p. 230.

<sup>22</sup> Guillaume Glorieux, *Les Arts joailliers : métiers d'excellence*, Paris, Gallimard - L'École des Arts Joailliers, 2019, double-page « Le dessinateur : la naissance d'un bijou en deux dimensions ».

<sup>23</sup> Voir une photographie de la broche dans *Paradis d'oiseaux*, Paris, L'École des Arts Joailliers, 2019, p. 69.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>25</sup> *Ibid.*

parcours des dessinateurs. Il varie d’un individu à l’autre. Un lieu d’apprentissage existe néanmoins : l’école de dessin créée en 1868 par la Chambre Syndicale des bijoutiers, joailliers et orfèvres de Paris. Elle naît à la suite de l’initiative de trois de ses membres : Oscar Massin, Eugène Fontenay ainsi qu’Alexis Falize. Les cours avaient lieu dans l’actuel Conservatoire des arts et métiers<sup>26</sup>. Certains, comme Georges Le Saché (1849-1920), ont pu apprendre le dessin auprès de peintres ou de sculpteurs. Ce dernier a travaillé dans l’atelier du peintre William Bouguereau (1825-1905). Henri Vever (1854-1942) a été formé en partie par le sculpteur Aimé Millet (1819-1891).

### RÉVÉLER LA FEMME : VIE EN SOCIÉTÉ, INTIMITÉ ET FANTASME ORIENTAL

Une grande partie de la joaillerie naturaliste est destinée aux femmes. Il semble par conséquent essentiel de s’intéresser à ce qu’elles portent pour comprendre à quelles occasions elles arborent ces bijoux.

Les répertoires faunistiques et floristiques ont un sens symbolique tant sur le plan politique que social ou religieux. Que ce soit sous la monarchie de Juillet, la Seconde République, le Second Empire ou la Troisième République, les codifications autour du port de joaillerie sont très importantes. Les joailliers connaissent les limites imposées par la société comme par la religion, mais tendent à jouer avec ces dernières. Certains sujets font par exemple allusion à la religion catholique comme la colombe ou le houx. Pour comprendre ces symboles, on peut se référer aux textes et aux illustrations religieuses. Par exemple, la colombe apparaît régulièrement dans les peintures de toutes époques pour symboliser le Saint Esprit. Ce sont aussi les occasions auxquelles sont offerts les bijoux qui guident cette interprétation religieuse. Tel est le cas d’une broche réalisée par la maison Chaumet vers 1890 figurant une branche de houx. Dans la religion, le houx est la plante qui protège la Sainte Famille pendant sa fuite en Égypte. L’utilisation de diamants et de perles évoque les gelées hivernales. Ce type de bijou pourrait donc être offert à Noël. D’autres motifs sont davantage liés aux sentiments qui unissent deux personnes. C’est notamment le cas de la rose qui symbolise depuis longtemps l’amour. L’objectif le plus important reste néanmoins de valoriser la femme dans son ensemble.

La place des femmes dans la société est à prendre en compte. Elles sont habituellement considérées comme étant la possession des hommes, bien que les mouvements féministes tendent à changer ce statut<sup>27</sup>. Le mariage concrétise souvent sa place de « femme-objet » dans la famille. Néanmoins, certaines font des bijoux de véritables objets de leur liberté. Par exemple, les courtisanes portent fièrement les bijoux offerts par leurs amants. Tel est le cas de Liane de Pougy danseuse aux Folies Bergères qui, en 1894, réalise fièrement l’inventaire de ses bijoux lors d’une interview :

« Regardez ce grand serpent de diamants avec sa langue de rubis. Cette petite création vaut 900,000 francs. Le collier de vraies perles que vous voyez-là vaut 113,000 francs. Boucheron l’a vendu à Monsieur Meilhac de qui je le détiens. Ces autres perles, tout aussi réelles, sont montées en un seul rang et m’ont été données par un membre du Parlement qui a payé quelque chose comme 75,000 francs. Admirez ce collier de turquoises, cette rivière, ces broches d’émeraudes et ces deux autres broches qui m’ont été offertes par deux barons. La perle grise de celle-ci ne vaut pas moins de 17,000 francs. Voudriez-vous voir mes trente-trois bagues maintenant<sup>28</sup> ? »

Ces propos font partie des nombreux scandales liés au port de bijou, car ils deviennent l’objet de nouvelles revendications. L’ultime limite est atteinte lorsque ces bijoux sont portés directement sur des corps nus. C’est ce qu’écrivit Charles Baudelaire dans son poème *Les Bijoux*. Il met en avant le désir qu’un homme peut

<sup>[26]</sup> Gaillard fils, « L’École de dessin et de modelage », *L’Écrin : moniteur de la bijouterie-joaillerie*, nos 3 et 4, juin / juillet 1870, p. 3-4.

<sup>[27]</sup> Georges Vigarello, *Histoire de la beauté : le corps et l’art d’embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 163.

<sup>[28]</sup> Vincent Meylan, *The Secret Archives of Boucheron*, Woodbridge, Antique Collector’s Club Ltd., 2011, p. 37.

ressentir pour une femme nue, parée uniquement de ses bijoux :

La très-chère était nue, et, connaissant mon cœur,  
Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores,  
Dont le riche attirail lui donnait l'air vainqueur  
Qu'ont dans leurs jours heureux les esclaves des Maures.  
[...]  
Et son bras et sa jambe, et sa cuisse et ses reins,  
Polis comme de l'huile, onduleux comme un cygne,  
Passaient devant mes yeux clairvoyants et sereins ;  
Et son ventre et ses seins, ces grappes de ma vigne<sup>29</sup>

Ainsi, Charles Baudelaire montre que la joaillerie participe à créer du désir entre deux personnes. Il admire autant les bijoux que le corps de la femme qui est dépeinte. Ce poème dépasse les limites de la bienséance, il fut en conséquence censuré<sup>30</sup>.

La poésie n’est pas le seul art à s’emparer de ce sujet. Au Salon de 1848, le sculpteur Auguste Clésinger présente une œuvre qui provoque, elle aussi, de vives réactions. Il s’agit de la *Femme piquée par le serpent*. Ce sujet choque pour trois raisons. Il s’agit tout d’abord d’un moulage sur nature qui reflète les imperfections du corps féminin. Ensuite, le modèle est Apollonie Sabatier, courtisane et salonnière, connue pour avoir fréquenté le poète Baudelaire. Enfin, cette femme ne semble pas souffrir de sa morsure, mais être en plein orgasme. Le critique d’art Théophile Gauthier le confirme<sup>31</sup>. Il relève que le serpent ressemble davantage à un bijou qu’au véritable animal. Cela montre une fois de plus les liens existants entre joaillerie naturaliste et les sujets tabous de la société de l’époque<sup>32</sup>.

Traditionnellement, le thème de la femme piquée par le serpent est associé à la reine Cléopâtre. Cela montre l’intérêt porté à l’Ailleurs, tel que l’Occident l’imagine. Dans l’art, de nombreuses représentations de femmes orientales sont associées à la nudité et aux harems. L’Orient est aussi une véritable source d’inspiration pour la joaillerie naturaliste<sup>33</sup>. En effet, la faune et la flore des territoires qui le composent sont différentes de celles observées dans les pays européens, ce qui permet d’apporter de nouveaux thèmes dans la joaillerie naturaliste tels que les feuilles de bananiers<sup>34</sup> ou encore l’éléphant et la girafe. Ils sont le reflet du luxe et de la nouveauté. La première girafe arrive en France en 1827. En effet, le pacha d’Égypte, Méhemet Ali, pour consolider les liens avec la France et l’Angleterre, décide de leur offrir respectivement un girafon chacune<sup>35</sup>. Pour beaucoup de Français et d’Anglais, c’est la première fois qu’il est possible d’observer de ses propres yeux l’animal<sup>36</sup>. Il est donc aisé de comprendre que ce thème ait connu un grand succès en joaillerie. Les joailliers semblent également s’être inspirés d’éléments communs à tous les pays : les astres. Même s’ils sont peu présents dans les bijoux, ils font, eux aussi, partie de la nature. La Lune et le Soleil sont des thèmes partagés par les pays du monde entier. C’est là la beauté du langage universel de certaines parures.

Ce fantasme oriental est intimement lié à la joaillerie naturaliste. Mata Hari est l’une des figures qui l’incarne le mieux. En effet, de nombreuses photographies la montrent nue, parée de bijoux et de quelques étoffes. Sur l’une d’entre elle prise par Reutlinger, on aperçoit quelques perles formant des pétales de fleurs<sup>37</sup>. C’est ainsi que la joaillerie naturaliste se trouve en lien avec la nudité et l’Orient. Mata Hari est néerlandaise, mais a exécuté des danses brahmaniques dans la bibliothèque du musée Guimet, toujours parée de bijoux et d’une étoffe faisant office de jupe<sup>38</sup>. Elle incarne parfaitement ce lien entre érotisme et exotisme.

En définitive, l’apparition du bijou naturaliste est due au travail que les joailliers ont effectué sur le passé. Si les bijoux peuvent être qualifiés de produc-

<sup>[29]</sup> Charles Baudelaire, « Les Bijoux », *Les Fleurs du Mal*, Paris, s.n., 1857.

<sup>[30]</sup> https://read.dukeupress.edu/romanic-review/article-abstract/113/3/329/342028/Pourquoi-condamner-Les-Bijoux?redirectedFrom=fulltext

<sup>[31]</sup> Henri Loyrette (dir.), *Chaumet : joaillier depuis 1780*, Paris, Flammarion, 2017, p. 242.

<sup>[32]</sup> Georges Vigarello, *Histoire de la beauté : le corps et l’art d’embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

<sup>[33]</sup> Jérôme Neutres, *Chaumet Paris : le goût de l’art*, Paris, Assouline, 2017, p. 29.

<sup>[34]</sup> Ce thème perdure bien après le XIX<sup>e</sup> siècle. On peut notamment citer Joséphine Baker qui danse presque nue, seulement parée de bijoux et d’une jupe de bananes. On associe là encore flore orientale et nudité.

<sup>[35]</sup> https://www.franceculture.fr/emissions/le-monde-vivant/le-periple-de-la-girafe

<sup>[36]</sup> Ibid.

<sup>[37]</sup> Voir la photographie sur https://www.nationalgeographic.fr/histoire/2020/03/mata-hari-la-femme-fatale-victime-de-la-grande-guerre

<sup>[38]</sup> https://histoire-image.org/etudes/exotisme-erotisme-belle-epoque-mata-hari-musee-guimet

tion artistique, les démarches réalisées en amont relèvent aussi du domaine scientifique. Les innovations techniques prouvent que les recherches menées sur les œuvres aboutissent à la création de bijoux innovants. La joaillerie, en partie dédiée aux femmes, apporte des renseignements sur leur place dans la société. Elles sont notamment la « vitrine » du statut social de leurs maris. À l'inverse, les courtisanes se servent de ces pièces pour s'affranchir de cette place. Les expositions universelles rappellent combien les échanges de sujets sont importants pour cette joaillerie. Si au départ la tradition compte beaucoup, les joailliers proposent au fur et à mesure une nouvelle approche, aujourd'hui caractéristique du XIX<sup>e</sup> siècle. Les pièces naturalistes ont toutefois un but commun : celui de mettre en valeur. Ces bijoux sont liés aux notions de sentiment et de beauté, auxquelles s'ajoutent amour, plaisir et désir. Cette dernière notion est intimement liée à celle de l'Orient qui laisse une grande place à l'imaginaire et aux sujets de société complexes tels que le port de bijou sur un corps nu. Ces territoires lointains permettent également le traitement de nouveaux motifs liés à la faune et à la flore de cet « Ailleurs » tant recherché.

Les actuelles collections des grandes Maisons de joaillerie présentent encore des bijoux dont les sujets s'inspirent des répertoires floristiques et faunistiques du monde entier. Elles rendent en partie hommage aux œuvres du passé, comme la collection *Nature Triomphante*, créée en 2018 et proposée par la maison Boucheron<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> <https://www.boucheron.com/fr/haute-joaillerie/collections-carte-blanche/nature-triomphante>



L'École des Arts Joailliers,  
avec le soutien de Van Cleef & Arpels

Hôtel de Mercy-Argenteau  
16 bis boulevard Montmartre  
Paris 9<sup>e</sup>

@lecolevanacleefarpels  
#lecolevanacleefarpels

[lecolevanacleefarpels.com](http://lecolevanacleefarpels.com)

La journée d'études s'est déroulée  
au Park Hyatt – Paris Vendôme  
5 rue de la Paix  
75001 Paris

Fondée en 2012 avec le soutien de Van Cleef & Arpels, L'École des Arts Joailliers a pour mission de transmettre la culture joaillière auprès du public le plus large à travers une diversité d'activités : recherche, cours et ateliers, expositions, conférences, livres et podcast.

Les activités de L'École couvrent trois grands domaines : l'histoire du bijou, le monde des pierres et les savoir-faire.

Les cours proposés sont ouverts à tous, sans prérequis, s'adressent au néophyte comme à l'amateur éclairé, au collectionneur de bijoux comme au simple curieux. Les élèves expérimentent les gestes, les savoir-faire et les outils, guidés par leur professeurs - historiens de l'art, gemmologues et artisans.

L'École possède aujourd'hui quatre adresses permanentes : Paris, Hong Kong, Shanghai et Dubaï.

Par ailleurs, depuis sa création, L'École se déplace à l'étranger, en Europe, en Amérique, en Asie et au Moyen-Orient, à l'occasion de sessions nomades, qui durent de deux à trois semaines. L'École des Arts Joailliers contribue ainsi, à l'échelle internationale, au rayonnement de la culture joaillière.

DÉCOUVRIR  
S'ÉMERVEILLER  
APPRENDRE

Cours — Conférences — Expositions — Livres — Podcast