

Marie-Elisabeth PLOTARD

Les vases en pierres dures :

XVIe - XVIIIe siècles

Volume I

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'art

Spécialité : Histoire de l'art et Musicologie

Parcours Recherche : Genèse des langages et des formes, contexte, réception

Sous la direction de Mme Marianne CLERC

Année universitaire 2011-2012

Marie-Elisabeth PLOTARD

Les vases en pierres dures :

XVIe - XVIIIe siècles

Volume I

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'art

Spécialité : Histoire de l'art et Musicologie

Parcours Recherche : Genèse des langages et des formes, contexte, réception

Sous la direction de Mme Marianne CLERC

Année universitaire 2011-2012

Remerciements

Je souhaiterais tout d'abord adresser mes remerciements à Madame Marianne Clerc, maître de conférences en Histoire de l'art à l'Université Pierre Mendès France, qui a eu la générosité d'être ma directrice de recherches durant mon année de Master 1. Je la remercie pour sa disponibilité et ses précieux conseils qui m'ont permis d'élaborer ce travail de recherche et m'ont guidée tout au long de l'année.

Je remercie Monsieur Philippe Malgouyres, conservateur au département des Objets d'art du musée du Louvre, de m'avoir permis d'étudier des vases de ce département.

Je remercie également Madame Sylvie Legrand, directrice du musée Nissim de Camondo à Paris, de m'avoir permis d'inclure dans mes recherches une paire de vases conservée au musée Nissim de Camondo.

J'adresse mes remerciements à Madame Sophie Motsch, assistante de conservation du département XVIIe - XVIIIe siècles au musée des Arts décoratifs à Paris, pour son aide et ses conseils.

Je remercie enfin Madame Sophie Le Tarnec, documentaliste au musée Nissim de Camondo, et Mesdames Brigitte Donon et Michèle Gardon, responsables de la documentation au musée du Louvre, pour leur disponibilité et pour toutes les informations que j'ai pu obtenir grâce à elles.

Sommaire

PARTIE 1 - L'HERITAGE DES PIERRES DURES DANS L'EUROPE MODERNE	8
CHAPITRE 1 - L'EUROPE DU XVIIE SIECLE AU XVIIIIE SIECLE	9
Renaissance et prédominance de l'Italie	9
Affirmation progressive de la France	11
La France et l'Italie artistiques : XVIIe et XVIIIe siècles.....	12
CHAPITRE 2 - LE TRAVAIL DES PIERRES DURES	14
Les pierres et leur exploitation.....	14
Les objets	18
PARTIE 2 - LES VASES EN PIERRES DURES : EVOLUTION STYLISTIQUE	24
Techniques de fabrication et de gravure.....	25
CHAPITRE 3 - LES VASES EN PIERRES DURES : ANTIQUITE ET MOYEN-AGE	28
L'Antiquité.....	28
Le Moyen-âge.....	33
CHAPITRE 4 - LES VASES EN PIERRES DURES : RENAISSANCE ET XVIIIE SIECLE	38
Production et sources d'inspiration au XVIe siècle	38
Styles et décors de la Renaissance.....	42
Vers le XVIIe siècle.....	49
CHAPITRE 5 - VASES DU XVIIIIE SIECLE : AFFIRMATION FRANÇAISE	55
La vogue des objets montés de bronze doré.....	55
Persistance du goût pour le porphyre	64
PARTIE 3 - DU MARCHÉ DE L'ART AUX COLLECTIONS.....	68
CHAPITRE 6 - LE COMMERCE DES VASES	69
Achats, commandes et échanges.....	69
Le rôle prépondérant des marchands-merciers	70
Provenances des vases.....	71
CHAPITRE 7 - COLLECTIONS ET COLLECTIONNEURS	75
Rois et reines collectionneurs.....	75
La pratique de la collection à la cour	78

Introduction

La collection de gemmes de Louis XIV est célèbre par la quantité et la richesse des vases qui la composent. A l'ombre de celle-ci, qui fut abondamment étudiée, demeurent cependant d'autres vases, de qualité égale mais autrement moins étudiés. Ces vases ont été réunis par les successeurs de Louis XIV ou par les grands collectionneurs des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. Le présent mémoire a pour objet d'étudier un corpus d'une trentaine de ces vases en pierres dures, datant de la Renaissance au XVIIIe siècle. Ils sont conservés pour la plupart au musée du Louvre, au département des Objets d'art, les autres sont conservés au musée Nissim de Camondo.

Le mémoire se divise en deux volumes. Le premier volume porte sur le développement de l'étude des vases du corpus. Ces derniers, dont les dates de création s'échelonnent sur plusieurs siècles, y font l'objet d'une analyse de l'évolution stylistique. Le second volume est le catalogue dans lequel sont présentés les vases du corpus. Ils sont classés dans un ordre chronologique, selon les trois siècles de réalisation. Outre des photographies de chaque objet, il y aura pour chacune des pièces une notice comprenant toutes les informations le concernant, avec une description et, s'il y a lieu, une ou plusieurs œuvres en rapport.

Les objets ont donc été choisis parmi ceux n'ayant pas fait partie de la collection de vases en pierres dures de Louis XIV. Cette dernière en effet, exceptionnelle par le nombre d'objets qui la composent, a déjà fait l'objet d'études très approfondies. Toutefois, cette collection et certains vases qui la composent seront mentionnés à plusieurs reprises dans notre développement, à titre d'exemples ou de comparaisons.

Le terme « pierres dures » désigne toutes les pierres exploitées dans les carrières ou les gisements : marbre, porphyre, cristal de roche, jade, jaspé, améthyste,

agate, et bien d'autres pierres encore. Elles furent recherchées dès l'Antiquité, avant tout pour leur beauté, mais aussi pour le grand nombre de créations qu'elles autorisaient, toujours à des fins décoratives. Parements divers, objets utilitaires ou décoratifs, sculptures ou bijoux, les réalisations sont innombrables. Les premiers vases en pierres dures remontent à l'Antiquité, première époque de grande exploitation des pierres d'après nos connaissances. Malheureusement les exemples restent relativement rares au regard de la multitude de ceux qui nous sont parvenus de la période médiévale et surtout de la Renaissance ou du Grand Siècle.

Les objets de notre catalogue présentent des typologies de vases de la seconde moitié du XVIe siècle à la fin du XVIIIe siècle, fabriqués en France et en Italie. Ils sont faits de divers matériaux, parmi les plus répandus ou les plus rares dans l'histoire des vases de pierres dures : porphyre, cristal de roche, agate, jaspe et bois silicifié. Gravés ou non, parfois montés d'argent, d'or émaillé ou de bronze doré, ces vases aux formes et aux ornements variés donnent un aperçu significatif de l'évolution de la réalisation des vases de pierres dures sur près de trois siècles. L'aspect technique de la réalisation des objets et de leurs montures sera étudié plus brièvement, notre propos s'attachant en premier lieu à une étude des décors selon les différents lieux de fabrication, une analyse des sources d'inspiration pour les formes et les ornements, et mettra en relief la circulation des modèles entre les principaux centres de création.

Ces objets peuvent être de formes et d'usages variés : vases, coupes, tasses, burettes, jattes, aiguères, gobelets. Agrémentés d'ornements qui évoluèrent selon les époques et les lieux, ce sont des œuvres de qualité s'adressant toujours à une clientèle aisée, de rang élevé. Ces créations furent de tous temps encouragées par les plus puissants ; les empereurs romains dès le Ier siècle, les Carolingiens et les Byzantins au IXe siècle, le roi Charles V et le duc de Berry au XIVe siècle, les Médicis et François Ier à la Renaissance, Louis XIV au XVIIe siècle... Ce dernier réunit la plus prodigieuse collection de vases en pierres fines, comptant plus de mille objets.

La circulation des modèles dans le monde entier met en relief les influences d'un pays à l'autre, d'une ville à l'autre, et d'un siècle à l'autre. Cependant, une étude poussée des vases en pierres dures, comme celle très approfondie menée par Daniel Alcouffe, ancien conservateur du département des Objets d'art au musée du Louvre, (étude sur laquelle notre démarche repose en partie) permet de mettre en évidence les caractéristiques propres à chaque centre de création selon l'époque.

Ce mémoire a donc pour but de replacer les vases du catalogue dans leur contexte de création. Les origines de certains objets ne sont pas connues. Nous essayerons alors de proposer des dates ou des lieux de réalisation, par une étude des styles, des influences, et par des comparaisons. Nous parlerons également des artistes et des collectionneurs, lorsque, par fortune, leurs noms nous sont connus.

Le développement du premier volume se divisera en trois grandes parties. Dans un premier temps, nous étudierons la manière dont ont été exploitées les pierres dures depuis l'Antiquité jusqu'à la période moderne. Après avoir donné un aperçu du contexte historique et artistique dans lequel se situe la création des vases de notre corpus, nous nous consacrerons donc à l'étude des cinq pierres qui concernent nos objets, et nous verrons les diverses réalisations pour lesquelles elles ont pu être utilisées depuis l'Antiquité.

Dans un second temps, nous parlerons des vases en pierres dures. Cette partie sera introduite par une étude, plus brève, des vases réalisés dans l'Antiquité et au Moyen-âge. Nous nous attarderons ensuite sur les créations s'échelonnant du XVI^e siècle au XVIII^e siècle, en replaçant les vases de notre catalogue dans une analyse d'évolution : évolution des formes, des styles, des décors et des ornements.

Puis, dans un troisième temps nous aborderons la question du commerce des vases, les différentes provenances des vases de notre catalogue avant leur arrivée dans les musées, et enfin les grandes collections dont certains de nos objets ont fait partie.

Partie 1

-

L'héritage des pierres dures dans l'Europe moderne

Chapitre 1 - L'Europe du XVIe siècle au XVIIIe siècle

A l'aube du XVe siècle, l'Europe était profondément marquée par différentes crises. Crises du pouvoir, crises religieuses et crises économiques. D'une part l'Eglise était affaiblie par le Grand Schisme d'Occident ; tandis que deux papes rivaux, l'un à Rome, l'autre à Avignon, se disputaient la place de chef suprême de l'Eglise, les hérésies foisonnaient. Au sein de cette Eglise en détresse s'amorçait déjà le grand bouleversement qui allait aboutir près d'un siècle plus tard à la Réforme. D'autre part les grandes puissances européennes traversaient divers troubles : l'Empire germanique divisé, la France en pleine Guerre de Cent ans contre les Anglais, Byzance affaiblie par les invasions... Ce ne fut qu'au cours du XVe siècle que ces puissances se relevèrent tour à tour. Avec l'aide de Jeanne d'Arc, Charles VII fut couronné roi de France en 1429, les Tudors arrivèrent au trône d'Angleterre en 1485 et Charles Quint commençait à rétablir l'ordre dans l'Empire au début du XVIe siècle.

Simultanément à ces événements politiques, un nouveau mouvement s'épanouit dès la fin du XIVe siècle, puis au XVe siècle : l'humanisme. A la suite de Pétrarque (1304 - 1374), allait naître avec ces humanistes une nouvelle manière de penser et de voir le monde, l'Homme et la religion.

Renaissance et prédominance de l'Italie

Amorcée dès le XIVe siècle, la Renaissance s'épanouit en Italie. Marquant un changement des mentalités et un profond renouvellement artistique, la Renaissance connut son apogée au XVIe siècle. Son empire s'étendit ensuite à l'Europe entière, mais elle est d'abord indéniablement « une chose d'Italie »¹. Ce mouvement allait bouleverser la pensée et l'art jusqu'à rompre définitivement avec l'esprit médiéval. « C'est pendant cette période que l'homme « moderne » est né. « Moderne » dans son renoncement progressif à la conception médiévale de la réalité »². Ce fut le temps des humanistes et des intellectuels avides de

¹ Flamand, *La Renaissance III*, 1966, p. 7.

² *Ornement Renaissance*, 1998, p. 5.

connaissances qui replacèrent l'Homme au centre et prônèrent un usage des facultés intellectuelles au profit de toutes les disciplines.

Le fondement de ce changement s'accompagna de la redécouverte de l'Antiquité artistique et littéraire, qui devint la référence incessante des artistes italiens de la Renaissance. Rome en devenait progressivement le cœur ; la Rome antique, fascinante et immortelle, exerçait une puissante attraction sur les intellectuels et les artistes. Florence, Venise puis Bologne acquièrent également une place prépondérante. L'art fut renouvelé, les règles de proportions modifiées, la perspective et la représentation de l'Homme dans sa réalité devinrent des sujets d'étude de premier ordre. « Ce fut une « nouvelle naissance », et une « incarnation » : celle de l'homme devenant pleinement humain, dans l'unité totale de son être »³. Ce fut un retour vers la conformité à la nature inspirée de l'Antiquité classique, s'opposant en ce sens à l'art médiéval, plus symbolique que naturaliste. Les artistes italiens, et à leur suite les artistes européens, pleinement animés par le souffle exaltant de cette « nouvelle naissance », allaient abondamment copier les sculptures, les décors et les thèmes hérités des Anciens.

L'Italie vit donc naître les premiers génies de cette période novatrice, encouragés par l'aristocratie et la papauté. Ce fut la patrie des premiers ornements dits « Renaissance », de la perspective d'un Paolo Ucello et de l'architecture spectaculaire d'un Brunelleschi.

Il fallut plus de temps aux pays voisins pour se laisser conquérir par cet esprit nouveau, presque rebelle, qui rompait si fortement avec la pensée médiévale à laquelle certains pays, la France notamment, étaient si attachés.

³ Flamand, *La Renaissance I*, 1966, p. 7.

Affirmation progressive de la France

« Dans les mêmes années, bien plus au nord, le Moyen Age n'en finissait pas de s'achever » ; « à la Chaise-Dieu, il s'agissait encore de fuir, de répudier, de mépriser, alors qu'à Florence, le printemps de la vie prenait possession du monde »⁴. Tandis que l'Italie du XVe siècle était déjà pleinement immergée dans cette « nouvelle naissance », il fallut attendre la fin de ce siècle pour que la France s'en imprègne à son tour et laisse la Renaissance se substituer à l'époque gothique. En 1494, la première guerre d'Italie allait mener le roi Charles VIII et ses troupes au royaume de Naples, dont le souverain français se revendiquait l'héritier légitime. Ce fut là qu'ils découvrirent les beautés et les richesses de l'Italie de la Renaissance. Les campagnes menées par ses successeurs, Louis XII et surtout François Ier allaient définitivement établir les liens entre la France et l'Italie. Le départ fut lent, mais la progression rapide, grâce au soutien du roi François, premier du nom. Ce fut sous le règne de ce dernier, en effet, que la Renaissance connut en France son véritable développement. Il fit venir des artistes italiens à sa cour, comme Benvenuto Cellini, Primatice ou le grand Léonard de Vinci qui s'installa au château du Clos Lucé, près d'Amboise.

Malgré les fortes influences et affluences italiennes, les artistes français allaient finalement s'approprier cet art nouveau, en faire leur interprétation propre et unique, adaptée à la France. C'est pourquoi certains diront finalement que « à la fin du XVIe siècle, il n'est rien de plus français que l'art de la Renaissance : il est partout admis et reconnu que ses expressions publiques sont le reflet du génie national »⁵. Avant même l'avènement de François Ier, seigneurs et grands du royaume avaient fait mettre au nouveau goût les édifices déjà existants en faisant exécuter des modifications. On assiste en réalité à un syncrétisme des genres, unissant des structures encore médiévales avec des décors de la Renaissance. Religion chrétienne et mythologie antique se mêlent de manière harmonieuse. Comme le disent si bien Ivan Cloulas et Michèle Bimbenet-Privat dans leur ouvrage *Renaissance française*, la France créa elle aussi quelque chose de nouveau, un art basé sur une heureuse union des différents courants qui aboutira

⁴ Flamand, *La Renaissance I*, 1966, p. 7.

⁵ Cloulas et Bimbenet-Privat, 1997, p. 8.

naturellement au classicisme du XVIIe siècle, majestueux et ordonné, fait de symétrie et mêlant thèmes religieux, mythologiques et païens⁶.

La France et l'Italie artistiques : XVIIe et XVIIIe siècles

Au XVIIe siècle, la France artistique était véritablement épanouie. L'avènement de Louis XIV en 1661, souverain passionné, mécène et protecteur des arts, allait sceller cette affirmation de l'art français pour le mener à sa consécration.

L'Italie restait encore le pays de prédilection pour la formation artistique, et en 1666 Colbert fondait l'Académie de France à Rome. Celle-ci avait pour but d'accueillir les artistes les plus prometteurs, et les protégés du roi et des grands seigneurs du Royaume. Ils avaient de ce fait l'opportunité de se former au contact de l'Italie. Cependant la circulation des artistes et des œuvres s'était intensifiée entre la France, l'Italie, l'Allemagne, les Flandres ou les Pays-Bas.

La France parvenait progressivement à concentrer autour d'elle des artistes de haut niveau, sous l'impulsion de son Monarque Louis-le-Grand, et par lui, grâce au ministre des finances, Colbert ; peintres, sculpteurs, architectes, orfèvres et autres artistes de diverses spécialités. Outre l'Académie Royale de peinture et de sculpture, la manufacture des Gobelins recevait des artistes de différentes nationalités, experts dans leurs arts : des ébénistes hollandais aux verriers vénitiens, des tapissiers flamands aux florentins spécialisés dans la marqueterie de pierres dures⁷.

Il y a toujours eu un certain rapport de force entre la France et l'Italie artistiques. Certains propos restent à nuancer, toutefois nous pouvons reconnaître avec un peu de recul qu'elles n'ont cessé de se concurrencer. Alors que l'Italie, avec la Rome éternelle, était le cœur de la Renaissance et du début du XVIIe siècle, le point de convergence des artistes européens et la principale source d'innovation, la France classique du milieu du XVIIe siècle, puis du XVIIIe siècle paraît avoir marqué une hégémonie certaine. C'est du moins l'interprétation que

⁶ Cloulas et Bimbenet-Privat, 1997, p. 9.

⁷ Mérot et Cornette, 1999, p. 145.

proposent Alain Mérot et Joël Cornette dans leur ouvrage *Le XVIIe siècle*. Ils écrivent au sujet de l'Europe du XVIIe siècle : « Cette Europe-là [...] est tout italienne, et d'abord romaine. Un panorama des arts au XVIIe siècle a pour premier foyer cette Ville Eternelle qui brille encore de tous ses feux. » Ils ajoutent peu après : « Le XVIIe siècle n'a-t-il pas vu surtout la France disputer puis reprendre à l'Italie le sceptre des arts ? »⁸

⁸ Mérot et Cornette, 1999, p. 143.

Chapitre 2 - Le travail des pierres dures

Au sein de cette Europe en effervescence, certains artistes se spécialisèrent dans des ouvrages spécifiques : le travail des pierres dures. Il existait en effet différents types de travaux dont les pierres dures étaient le matériau de prédilection.

De tous temps elles furent abondamment utilisées et travaillées. Recherchées pour leurs nombreuses propriétés, leurs qualités esthétiques, mais aussi leur dureté, leur longévité et leur résistance au temps, autant de caractéristiques selon chaque pierre, elles acquièrent de la valeur dès l'Antiquité.

Les pierres et leur exploitation

Certaines pierres firent l'objet d'une exploitation et d'une utilisation presque systématique, suivant les âges de l'Histoire. Le porphyre, le marbre, le cristal de roche, le jasper ou l'agate furent abondamment employés. D'autres, moins courantes, étaient appréciés pour leur rareté, tel que le bois silicifié.

Le porphyre est une pierre d'origine volcanique. Il tient son nom du mot grec *porphyros* qui signifie *pourpre*. Il fut exploité dès l'Antiquité, principalement sous l'Empire romain durant lequel il devint signe de prestige et de souveraineté, non seulement par sa couleur, liée à l'image impériale, mais aussi par sa dureté difficilement maîtrisable et qui requérait donc le concours des sculpteurs les plus habiles. La notion d'Empire est fondamentale. En effet les programmes de construction et de décors lancés par les Empereurs ne concernaient pas seulement Rome et ses alentours mais tous les pays conquis, c'est-à-dire la France (anciennement la Gaule), l'Espagne, et même l'Afrique du Nord. On trouvera donc du porphyre dans toutes les provinces romanisées.

Avant le XVIII^e siècle, seul le gisement du Mons Porphyrites en Egypte fut exploité, mais au Ve siècle après Jésus-Christ les carrières avaient été abandonnées. C'est ainsi qu'il y eut beaucoup de remplois d'objets antiques dans les siècles suivants. Les artistes de l'Antiquité avaient leurs techniques propres pour le travailler, mais celles-ci furent perdues en même temps que l'abandon des

carrières. Au Moyen-âge l'association du porphyre à l'idée de royauté était toujours dominante.

En Italie à la Renaissance, plus fascinée encore par la redécouverte de l'Antiquité à laquelle le porphyre était définitivement associé, deux centres principaux travaillaient la pierre dure : Florence et Rome. A Florence, c'est probablement à Francesco Ferrucci et même, dit-on, à Cosme Ier de Médicis, que nous devons la découverte de cette technique. Vasari rapporte, à tort ou à raison, que Cosme Ier aurait inventé un mélange d'eau et de plantes qui, une fois trempés dedans, rendait les fers bouillants plus durs, plus résistants et donc plus à même de venir à bout de la pierre⁹. Mais ce serait surtout Ferrucci, del Tadda, le premier à avoir expérimenté cette trempe miraculeuse, et qui serait ainsi parvenu à tailler le porphyre par l'utilisation de « petits marteaux pointus durcis par une trempe spéciale »¹⁰, ce à quoi les plus grands artistes de l'époque se seraient heurtés.

A Rome, une technique avait déjà été élaborée, mais de manière plus discrète, tandis que les florentins se revendiquaient plus fortement d'une technique novatrice et aboutie. Pourtant Rome paraissait être le pôle central de la production. Mais c'est en tout cas à partir de ce moment-là, peu après 1550, que commença à Florence une véritable production d'objets en porphyre.

La technique ne cessera ensuite d'évoluer et à la fin du XVIIIe siècle, le travail du porphyre, mieux acquis, permettra la création d'objets plus fins et de meilleure facture.

A la Renaissance le porphyre fit souvent l'objet de remploi, tout comme au Moyen-âge. Le centre de production était donc Rome, même si, comme nous l'avons déjà évoqué, le goût pour cette pierre était également très fort à Florence, tout spécialement chez les Médicis. Toujours dans l'imitation des Anciens, la prestigieuse pierre pourpre était pour eux un moyen supplémentaire d'affirmer leur pouvoir. Au XVIIe siècle encore, c'est l'Italie, et avant tout Rome, qui est le centre de la production d'objets de pierres dures, non seulement le porphyre, mais aussi le marbre, le granite, et les gemmes. La production à Florence était plus réduite et

⁹ Malgouyres, 2003, p. 20.

¹⁰ *Ibid.*, p. 21.

l'on faisait même venir des œuvres de Rome. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, de nouvelles carrières virent le jour, notamment en France. A partir de ce moment-là, les sculpteurs français n'étaient ainsi plus tributaires des ressources italiennes.

Mais l'attrait pour le porphyre ne se limitait pas seulement à l'Italie, il était répandu à travers toute l'Europe. Symbole de puissance et de royauté, il était recherché par tous les princes et souverains de l'Ancien Régime dans leur soif de collection et de prestige. En outre, d'autres pierres jouissaient d'un attrait tout aussi prononcé, tels que le cristal de roche, l'agate, le jaspé, et plus rarement le bois silicifié.

« Certaines zones sont totalement transparentes et immaculées : le regard les traverse et se porte vers l'infini. D'autres sont habitées, elles renferment des givres, des lambeaux de fin brouillard dont l'œil suit les mouvements. Cette dualité entre le limpide et le tourmenté, cette ambiguïté, pourrait-on dire, sont au cœur même de la magie du cristal de roche »¹¹. Cette citation d'Alain Boucheron introduit parfaitement tout le mystère, toute la fascination que le cristal de roche a exercée sur l'Homme depuis les temps anciens.

Le cristal de roche est une variété de quartz incolore, composé intégralement de silice à l'état pur cristallisé. En 5 000 avant Jésus-Christ déjà, en Egypte, le cristal de roche était utilisé et travaillé, comme d'autres pierres dures. De nos jours, les principaux gisements se situent au Brésil et à Madagascar. On en trouve également aux Etats-Unis, dans l'Arkansas, en Alaska, ainsi que dans les Alpes et en Indes. Ces deux derniers ainsi que ceux d'Egypte sont les gisements les plus anciennement découverts et c'est de là que provient le cristal de roche des objets fabriqués dans l'Antiquité et au Moyen-âge. L'origine du mot *cristal* vient d'une ancienne croyance répandue chez les Grecs et rapportée par Théophraste, un proche d'Aristote, dans un traité de minéralogie (vers 300 avant Jésus-Christ). Selon cette croyance, le cristal de roche était de la glace s'étant formée dans des conditions de froid telles qu'elle ne pouvait plus dégeler. En outre, on a longtemps cru que le cristal de roche provenait exclusivement des régions froides de

¹¹ Raulet, 1999, p. 7.

montagnes, et cela jusqu'au XVII^e siècle, époque à laquelle furent découverts d'autres gisements, ceux d'Amérique et d'Afrique¹². C'est pourquoi les Grecs lui donnèrent le nom de *krystallos*, ce qui signifie *glace*.

Considérée comme le passage entre le terrestre et le céleste, l'humain et le divin, cette pierre énigmatique qui a « la dureté de la pierre et la fluidité de l'eau »¹³ fut toujours l'objet de l'émerveillement des hommes. A ses qualités esthétiques, les différentes civilisations attribuèrent des significations symboliques, des vertus médicinales et protectrices. En effet ce ne sont pas seulement sa beauté, sa luminosité et sa transparence qui émerveillaient, mais surtout l'absence d'explications scientifiques à ce phénomène. Le cristal de roche fut avant tout symbole de pureté, symbole qui trouve sa parfaite expression en la personne de la Vierge, l'Immaculée Conception, dans la religion chrétienne.

L'agate est une pierre constituée de plusieurs couches de calcédoine, c'est-à-dire de la silice cristallisée. Sa couleur peut varier sur un même morceau, du blanc au brun, en passant par le jaune, le rouge ou le gris. Le mot *agate* vient du grec *achatês*, mot lui-même dérivé du terme sémite *aqiq*¹⁴. Les premiers gisements exploités étaient ceux d'Arabie, d'Égypte, de Sicile et d'Allemagne, mais aujourd'hui seuls les sites de l'Uruguay et du Rio Grande do Sul, au Brésil, sont encore en activité. Comme pour le cristal de roche, on attribuait à l'agate des propriétés thérapeutiques et miraculeuses.

La technique de taille de l'agate est délicate et importante car c'est elle qui révèle les différentes formes constituées à l'intérieur de la pierre, chaque zone pouvant avoir sa couleur propre.

Tirant son nom du mot grec et latin *iaspis*, le jaspe est une roche siliceuse. C'est une pierre massive et opaque, à grain fin. Elle peut avoir une infinité de couleurs, unies, diaprées ou tachetées. Chaque variété de couleur du jaspe porte un nom particulier, tel que le jaspe rubané, le jaspe fleuri, le jaspe léopard ou bien indique sa provenance, comme le jaspe d'Égypte. Dans les siècles passés,

¹² Raulet, 1999, pp. 15-16.

¹³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴ Bariand et Poirot, 1998, p. 72.

diverses croyances lui octroyaient le pouvoir de changer le temps qu'il fait ou encore la capacité de soigner certaines maladies.

C'est une pierre répandue à travers le monde entier. C'est pourquoi seuls les spécimens de grande qualité sont recherchés et exploités. La meilleure qualité de jaspe provient sans doute des gisements d'Inde. On en trouve aussi aux Etats-Unis, en Chine, en Sicile, en Afrique...

Le bois silicifié, ou pétrifié, est quant à lui beaucoup plus rare. C'est au Canada et aux Etats-Unis que l'on trouve les plus extraordinaires forêts de bois pétrifié. Les arbres sont silicifiés, c'est-à-dire fossilisés, dans les siècles par le dépôt de silice, souvent de la calcédoine, plus rarement de l'opale. Par ce long processus le bois devient donc de la pierre et acquiert une grande dureté.

Nous avons vu les origines et les lieux d'extraction de ces cinq pierres. Diverses par leurs provenances et leurs compositions, elles présentent également différents usages selon les siècles. Certaines pierres plus dures, comme le porphyre ou le bois silicifié, ne seront pas taillées de la même manière, ni, d'une manière générale, utilisées pour les mêmes objets que d'autres pierres plus fragiles, comme le cristal de roche.

Nous allons maintenant voir pour quels types d'objets ou de décors ont pu servir ces pierres à travers les différentes périodes.

Les objets

De fait, le travail des pierres dures se faisait essentiellement pour le décor et l'ornementation. Chaque pierre était utilisée pour différents objets ou divers ornements selon sa nature et ses qualités esthétiques. Par sa dureté, le porphyre, tout comme le marbre, était abondamment utilisé pour des parements dans l'Antiquité : pavements au sol, revêtements muraux, mosaïques... Il était aussi employé pour des décors plus fins, tels que les colonnes ou les chapiteaux. Enfin il était utilisé pour des sculptures, bas-reliefs, sarcophages, bustes et vases, aussi bien en Egypte que durant l'Empire romain. Citons à titre d'exemple les statues de Daces prisonniers du forum de Trajan (début du IIe siècle après J.-C.), dont

certaines sculptures identiques faisaient partie de la collection du cardinal Borghèse, ou encore le célèbre Groupe des Tétrarques, réalisé au IV^e siècle (illustrations 1 et 2)¹⁵.



Illustration 1 : *Groupe des Tétrarques*.

IV^e siècle. Porphyre.

Venise, basilique Saint-Marc¹⁷.



Illustration 2 : *Barbare captif*, II^e siècle ap. J.-C.

Porphyre et marbre blanc. Paris, musée du Louvre¹⁶.

Ce sont ces types d'éléments architecturaux et d'œuvres d'art qui allaient être employés dans les siècles suivants après la fermeture des carrières égyptiennes au V^e siècle.

Au Moyen-âge donc, les objets antiques étaient réemployés, notamment dans les grands programmes de décoration des églises pour les pavements, les colonnes, les chapiteaux, les autels, ou encore pour les tombeaux de personnages illustres. Ces éléments antiques pouvaient être réutilisés dans leur intégralité, être modifiés ou encore réemployés partiellement.

¹⁵ Malgouyres, *op. cit.*, pp. 34, 35, 48, 49.

¹⁶ Agence photographique de la Réunion des Musée Nationaux RMN, <http://www.photo.rmn.fr/>

¹⁷ Albert l'Huillier, *Venise tourisme*, [en ligne], <http://www.venise-tourisme.com/place-saint-marc.html>

A la Renaissance et jusqu'au XVIIIe siècle, il y eut encore beaucoup de remplois. Même si l'Empire romain était étendu dans l'Antiquité et qu'on pouvait par conséquent trouver du porphyre ailleurs qu'en Italie, c'est tout de même essentiellement dans le berceau de l'Antiquité romaine que la pierre était abondante. Ceci explique donc la suprématie de la production italienne vis-à-vis des pays qui l'entourent. Nous avons déjà noté l'importance de la productivité à Florence, et surtout à Rome, pendant la Renaissance. Il allait en être de même au XVIIe siècle. La production comprenait essentiellement des sculptures, des bustes (la série des douze Césars), des plateaux de tables et des vases. Au XVIIIe siècle, l'emploi du porphyre allait se généraliser au-delà des frontières italiennes. En effet, dans la seconde moitié du XVIIIe furent découvertes de nouvelles carrières de porphyre en France, ce qui permit aux artistes d'être plus indépendants par rapport à leurs voisins. Là encore, il était employé pour divers objets décoratifs, des bustes, des plateaux de tables ou encore des vases.

Le cristal de roche est une pierre plus fine et plus délicate que le porphyre. Davantage que sa couleur, ce sont les jeux de lumière et de transparence qui font sa beauté. Il fut donc employé pour des œuvres plus fragiles, la gravure étant l'étape essentielle dans la réalisation des objets en cristal de roche. Par cette gravure en relief ou en creux, le cristallier fait jouer la transparence, la limpidité et le trouble de la pierre pour des effets de luminosité, de brillance et d'éclat. Depuis l'Antiquité, puis dans les siècles suivants, en Italie, en Egypte, et dans beaucoup d'autres pays, le cristal de roche était donc utilisé pour des sculptures, de dimensions plutôt petites, pour des récipients, des bijoux, des décors de mobilier, ou encore pour les yeux des statues (illustration 3¹⁸) et pour d'autres objets divers. A Rome on y produisait des intailles et des camées, mais aussi des vases. Ce succès ne tarit point au Moyen-âge. Dans les pays du nord ainsi qu'en France, on découvrit dans de nombreuses sépultures médiévales des prismes et des sphères en cristal gravés de cercles. Jointes à des montures en métal, ces sphères et ces prismes de taille généralement assez réduite étaient probablement suspendus aux cous des défunts. Dans l'un de ses ouvrages, *Histoire de la gravure sur gemmes*

¹⁸ Raulet, *op. cit.*, p. 23.

en France, Ernest Babelon parle de ces boules en cristal dans lesquelles sont gravés des cercles, et il émet, sans doute avec sévérité, de sérieuses réserves quant à leurs qualités, sinon esthétiques, du moins artistiques. Il en signale une qui fut découverte dans le tombeau de Childéric Ier, roi des Francs Saliens, à Tournai, en Belgique. L'abbé Cochet en parle aussi dans son livre *Le tombeau de Childéric Ier, roi des Francs, restitué à l'aide de l'archéologie et des découvertes récentes*. C'est une boule de la taille d'une « balle de paume »¹⁹ avec une monture, probablement attachée au cou du défunt roi. Ceci est un exemple intéressant des multiples usages du cristal de roche et sa destination. Nous sommes face à un bijou assez simple (un globe gravé de cercles), dans un matériau, le cristal de roche, jugé digne d'accompagner un roi dans sa sépulture. Dans les siècles suivants, le cristal était encore utilisé pour des vases, des intailles, divers objets religieux (châsses, crosses, mitres) ou profanes, utilitaires ou décoratifs (illustration 4²⁰). De par sa présence dans les Alpes, entre autres, il fut exploité par beaucoup de pays européens.



Illustration 3 : *Le scribe accroupi*, détail de l'œil en cristal de roche, vers 2500 avant J.-C.

Paris, musée du Louvre.



Illustration 4 : *Crosse d'abbesse*, XIIIe siècle.

Versailles, musée
Lambinet.

¹⁹ Cochet, 1859, p. 299.

²⁰ Raulet, *op. cit.*, p. 84.

Dès l'Antiquité l'agate et le jaspé furent essentiellement utilisés en bijouterie et en parures, mais aussi et surtout pour des coupes. Le bois silicifié, généralement découpé en plaques, fut abondamment utilisé en mobilier pour le décor, et parfois pour divers objets décoratifs, tels que des vases.

Il paraît impossible de parler des nombreuses créations en pierres dures sans aborder la marqueterie de pierres dures, que nous avons déjà brièvement évoquée plus tôt. Devenue spécialité florentine, la marqueterie de pierres dures n'était pas nouvelle. En effet, déjà dans l'Antiquité on réalisait des parements muraux, des pavements et des mosaïques faites de plaques ou petits fragments de pierres et marbres de couleurs. Mais ce fut surtout au XVI^e siècle, avec la redécouverte des mosaïques et placages polychromes des demeures antiques, que la marqueterie de pierres dures revint vraiment au goût du jour²¹. Ces ouvrages de pierres dures sont des plateaux de tables, des placages de cabinets, parfois même encore des pavements et des revêtements muraux. Ce sont des œuvres de qualité, s'adressant à des personnages puissants, fortunés et avertis. En France au XVII^e siècle, les cardinaux Richelieu et Mazarin, puis le roi Louis XIV, en furent de grands amateurs.

Nous avons vu, de manière succincte toutefois, les principaux types de réalisations en pierres dures dans l'Antiquité puis au Moyen-âge. Il est important de souligner que l'usage des pierres dures était commun à beaucoup de civilisations, non seulement l'Europe mais aussi l'Orient ou les Amériques. Même si la gravure des pierres fines ne disparut jamais, Ernest Babelon note une certaine décadence de cet art vers le Ve siècle, après la chute de l'Empire romain, du moins en France et en Europe²².

Nous avons souligné les diverses utilisations selon les particularités de chaque pierre. Chacune a des caractéristiques qui lui sont propres : dureté, finesse, opacité, transparence, jeux de couleurs ou effets d'ombres et de lumière. Une

²¹ Giusti, 2005, p. 21.

²² Babelon, 1902, p. 1.

Pierre plus solide, comme le porphyre ou le bois silicifié, pourra servir pour des éléments architecturaux mais également en mobilier, ou encore pour des objets tels que des sculptures ou des bas-reliefs. Une pierre plus délicate comme le cristal de roche, ne sera pas utilisée en architecture, mais pour des objets plus fins. Le jaspe et l'agate serviront eux aussi à des réalisations plus spécifiques, telles que des bijoux ou des récipients.

Parmi cette diversité d'usages, ces pierres ont toutes été utilisées pour des vases, et cela dès l'Antiquité.

Partie 2

-

Les vases en pierres dures : Evolution stylistique

Techniques de fabrication et de gravure

La réalisation d'un vase de pierres dures comprend plusieurs étapes et diverses techniques ; elle fait intervenir plusieurs artistes selon leurs spécialités. Dans son ouvrage *La gravure en pierre fines, camées et intailles*, Ernest Babelon explique les différentes étapes et techniques, rapportées par Mariette (un proche du réputé graveur Jacques Guay, voir illustration 5²³) et Natter, lui-même praticien. De plus, dans l'ouvrage *Les gemmes de la Couronne*, Daniel Alcouffe, Isabelle Balandre et Claude Durand en rappellent les différentes phases.

En premier lieu il s'agissait d'obtenir la forme globale de l'objet. Pour ce dégrossissage du bloc, la pierre était appuyée contre une meule rotative mise en marche par de l'énergie hydraulique ; les ateliers étaient donc généralement installés non loin de points d'eau pour le fonctionnement des machines²⁴. La surface de la meule était partiellement plane, mais elle pouvait être taillée par endroits de différentes formes (concave, convexe, saillante) et de largeur variée. Ainsi, on pouvait déjà donner au vase des reliefs tels que des godrons, des cannelures ou des moulures.

La seconde étape est l'évidement. Il était pratiqué avec des forets en forme de tubes cylindriques ou encore avec des disques. Pendant ce processus, l'objet et les outils étaient arrosés d'un abrasif fait d'émeri et de silice mêlés à de l'eau. Ces deux systèmes permettaient de vider le vase d'un maximum de matière, tout d'abord de manière approximative. Pour terminer l'évidement, l'artiste utilisait des outils plus fins, selon la taille de l'objet et l'épaisseur souhaitée pour les parois.

L'étape suivante est le lustrage. C'est la phase d'affinement de l'objet avant l'étape finale. Le lustrage commençait par l'adoucissage, pour lequel on utilisait des objets plus fins, c'est-à-dire des roues en métal ou en bois. Pour le lustrage lui-même, on utilisait à nouveau des roues, en divers matériaux (métal, feutre ou cuir). A ces deux phases d'adoucissage et de lustrage, on ajoutait des abrasifs de meilleure qualité, faits d'émeri, de tripoli ou d'oxyde de fer.

²³ Babelon, 1902.

²⁴ Alcouffe, 2001, p. 28.

La quatrième et dernière étape est le décor. Cette étape, du domaine de la glyptique, c'est-à-dire la gravure sur pierres fines, est sans aucun doute la plus délicate. Natter disait à propos de la glyptique que c'est « l'art le plus pénible et le plus rebutant de tous »²⁵. C'était en effet un travail long et extrêmement minutieux. C'est donc à ce stade qu'intervenait le graveur. Il pouvait graver l'objet en intaille (en creux) ou en relief, le procédé étant à peu près le même. Selon Ernest Babelon, lorsque l'artiste souhaitait graver l'objet en relief, il choisissait de préférence une pierre avec plusieurs couleurs superposées, pour jouer sur les différentes teintes et les mettre en relief. En revanche, pour la gravure en creux il prenait plutôt une pierre d'une seule couleur et translucide, telle que le cristal de roche ou l'améthyste, afin de créer des jeux de lumière et de nuances²⁶.

Avec un diamant monté sur un manche (qui, selon Mariette puis Babelon, pouvait être une pointe de fer ou de cuivre²⁷), l'artiste dessinait les décors puis les intailait avec de petites meules rotatives auxquelles il ajoutait de l'abrasif fait de diamant et d'émeri. La gravure sur gemme avait également pour but de cacher les éventuels défauts de la pierre, pour l'obtention d'un résultat admirable. « La plus achevée des gravures sur la plus belle des gemmes : tel est l'idéal du genre »²⁸.

Bien que les techniques d'exécution des vases de pierres dures aient varié en fonction des lieux et des époques, le processus de réalisation a toujours été sensiblement le même. En outre, Babelon avance que la manière d'effectuer les intailles n'évolua pas beaucoup entre le Moyen-âge et l'époque moderne, et que les outils n'auraient guère changé²⁹. Après avoir vu, de façon assez concise, les étapes de création d'un vase de pierre dure, nous allons maintenant étudier l'évolution des styles et des décors de ces vases à travers le temps, depuis l'Antiquité jusqu'au XVIIIe siècle. Nous ne parlerons que des vases en porphyre, cristal de roche, agate, jaspe et bois silicifié, en nous attardant davantage sur les XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, afin d'analyser plus en détails les vases de notre corpus.

²⁵ Babelon, 1894, p. 30.

²⁶ *Ibid.*, p. 6.

²⁷ *Ibid.*, p. 28.

²⁸ *Ibid.*, p. 6.

²⁹ *Ibid.*, p. 24.



Illustration 5 : Dessin de Bouchardon, *Jacques Guay, graveur de pierres fines, au travail.*

XVIIIe siècle.

Chapitre 3 - Les vases en pierres dures : Antiquité et Moyen-Age

La datation des vases de pierres dures est souvent une tâche difficile. A travers le temps, l'objet a en effet pu subir des modifications, que ce soient l'ajout de nouveaux décors, l'ajout d'une monture, ou bien une quelconque détérioration. Tout ceci rend une datation précise plus complexe. Pourtant certains éléments ne trompent guère. Typique d'une époque, le vase comporte des éléments propres à la période à laquelle il a été créé. On peut d'abord analyser la pierre, certaines pierres ayant été très utilisées à une époque puis abandonnées à une autre. Mais il faut avant tout étudier la forme, les décors et la monture du vase, éléments les plus révélateurs à la fois du lieu et du siècle de création, parfois jusqu'à la décennie près³⁰.

L'Antiquité

Peu de vases de pierres dures nous restent de l'Egypte antique, mais ces raretés permettent de déduire qu'il en existait déjà. Citons par exemple ce bol tronconique en porphyre d'époque thinite (entre 3100 et 2700 avant J.-C. environ) (illustration 6).



Illustration 6 : Vase tronconique, époque thinite.
Porphyre.

Bruxelles, musées royaux d'art et d'histoire³¹.

De cette époque jusqu'à celle des Ptolémées, soit près de 2300 ans après, peu d'objets de porphyre ont été découverts. C'est en effet durant la période

³⁰ Alcouffe, 2001, p. 29.

³¹ Malgouyres, *op. cit.*, p. 26.

ptolémaïque que l'extraction du porphyre semble s'être accélérée. La disparition de ces objets a pu être provoquée par une éventuelle destruction lors de la conquête romaine, ou tout simplement par le remploi des objets, notamment les objets en porphyre, ce qui fut courant après l'abandon des carrières d'exploitation. Mais si le remploi pouvait être une forme d'altération de l'objet, il fut aussi un moyen de les conserver à travers le temps, et de les préserver d'un sort plus funeste³². Les modifications sont parfois visibles. L'Empire romain produisit lui aussi des vases en pierres dures et les trois pierres les plus utilisées auraient été le porphyre, l'agate et le cristal de roche³³. En effet, selon Daniel Alcouffe, l'intérêt pour les vases en pierres dures aurait commencé à véritablement se développer à Rome au I^{er} siècle avant Jésus-Christ³⁴. La production des vases de porphyre s'intensifia au début du I^{er} siècle après Jésus-Christ, non seulement par la prise de possession de la carrière du Mons Porphyrites par les romains, mais aussi par un net accroissement de l'intérêt pour cette pierre qui, comme le note Philippe Malgouyres, « ne s'est pas manifesté immédiatement »³⁵. Il semblerait que les formes aient été relativement simples, avec des anses en consoles et la panse ornée de godrons ou de cannelures. Mais les vases en porphyre de l'Antiquité restent malgré tout assez peu connus. Citons l'exemple de ce vase, ou vase canope, dont la provenance est incertaine (peut-être l'Égypte) et datant de l'époque impériale (illustration 7). Ce dernier objet est un cas assez exceptionnel car il semblerait qu'on n'ait pas retrouvé d'autres vases de ce type en porphyre. La facture et les moulures de la base rappellent plutôt les objets romains mais la forme générale est égyptienne³⁶.

³² Alcouffe, *et al.*, 2003, p. 13.

³³ Alcouffe, 2001, p. 40.

³⁴ Raulet, *op. cit.*, p. 48.

³⁵ Malgouyres, *op. cit.*, p. 27.

³⁶ *Ibid.*, pp. 46-47.



Illustration 7 : Vase, Egypte ?

Epoque impériale. Paris, musée du Louvre³⁷.

L’Egypte produisit également des vases en cristal de roche, comme ces deux vases qui sont identifiables grâce aux hiéroglyphes gravés sur les panses (illustrations 8 et 9³⁸).



Illustration 8 : Vase au nom du roi Roudamon.

757 - 754 av. J.-C., cristal de roche.

Paris, musée du Louvre.



Illustration 9 : Petit vase au nom du roi Roudamon.

757 - 754 av. J.-C., cristal de roche.

Paris, musée du Louvre.

³⁷ Malgouyres, *op. cit.*, p. 47.

³⁸ Agence photo de la Réunion des Musées Nationaux RMN.

Mais, comme pour le porphyre, la première grande production de vases en cristal de roche daterait de la période romaine, et cette production connut son apogée au I^{er} siècle après Jésus-Christ. A cette époque, la plupart des vases en cristal de roche étaient monolithes. Ainsi, ils ne nécessitaient pas l'ajout d'une monture, sauf pour des raisons esthétiques. C'étaient des vases aux parois minces, d'une grande finesse de taille avec des décors gravés. Les décors en relief étaient peu répandus, les artistes ayant une préférence pour la gravure en creux (mise à part pour les « vases-camées »)³⁹. Les anses étaient souvent formées par des volutes feuillagées et le piedouche était un anneau fin. On retrouvera cette qualité d'exécution dans les spécimens de la Renaissance, éternelle héritière de l'Antiquité.

Dans les siècles suivants l'Antiquité, nous trouvons encore des vases de pierres dures. Outre l'Europe, nous pouvons penser aux civilisations d'Afrique du nord ou de Moyen-Orient, telle que la dynastie Fatimide (vers 909 - 1171)⁴⁰ (illustrations 10 et 11⁴¹).



Illustration 10 : *Aiguière*, Egypte Fatimide (fin Xe, début XI^e siècle). Le couvercle est ultérieur.

Cristal de roche
(monolithe).
Paris, musée du Louvre.



Illustration 11 : *Aiguière*, Egypte Fatimide (fin Xe siècle).

Cristal de roche.
Londres, Victoria and Albert

³⁹ Alcouffe, 2001, p. 40.

⁴⁰ Raulet, *op. cit.*, pp. 62, 64, 67, 69.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 64 et 69.

La réalisation de vases en pierres dures était donc déjà répandue durant les premiers siècles de notre Ere, et aurait connu une première apogée sous l'Empire romain. Malheureusement, l'abondance de remplois et surtout de destructions de ces objets dans les époques ultérieures rend ces témoignages peu fréquents, mais significatifs toutefois. En outre, leur rareté confère aux moindres fragments de vases une valeur considérable ; ceux-ci sont donc conservés aussi précieusement que les objets parvenus jusqu'à nous dans leur intégralité⁴². Vases et fragments, aussi rares soient-ils, nous donnent en effet des renseignements précieux sur les divers types de créations, de formes et de décors, qui avaient cours dans les civilisations antiques, bien que la brève étude qui précède n'en donne qu'un aperçu sommaire.

⁴² Alcouffe, *et al.*, 2003, pp. 13-14.

Le Moyen-âge

Si l'Antiquité fut une époque d'apogée pour la production d'objets et de vases en pierres dures, au Moyen-âge à l'inverse, cette production et l'art de la glyptique paraissent d'abord avoir connu un brusque ralentissement en Occident, peut-être même une régression. La première et principale cause est sans doute la chute de l'Empire romain. Avec lui, la technique et la qualité de taille semblent quasiment avoir disparu, laissant place à des objets plus grossiers aux thèmes iconographiques moins riches. C'est du moins l'avis d'Ernest Babelon⁴³.

Il semblerait que les Mérovingiens aient été fascinés par les ouvrages antiques, les vases comme les autres objets. Ils auraient cherché à les imiter, toutefois avec moins de talent peut-être que les artistes de la Renaissance, près de dix siècles plus tard. Mais nous voyons clairement que l'inspiration de l'antique, bien que caractéristique de la Renaissance, était déjà ancienne ; de nombreuses civilisations ont voulu imiter ou réinterpréter l'Antiquité à leur manière, mais avec plus ou moins d'habileté.

Quelle qu'ait été la qualité des artistes de l'époque médiévale, il existait encore des vases en cristal de roche, à usage profane ou religieux. Les objets étaient taillés à partir de nouveaux blocs ou à partir d'éléments de remploi datant d'une époque antérieure. Parfois les œuvres antiques étaient seulement modifiées, transformant par exemple un sujet païen en sujet chrétien.

Les Carolingiens furent tout autant fascinés par les gemmes antiques et orientales, qu'ils aimaient collectionner pour elles-mêmes⁴⁴. Cet engouement fut tel qu'au milieu du IXe siècle, simultanément à la Renaissance Carolingienne, il y eut une renaissance de l'art de la glyptique. Ce sont les liens entre les carolingiens et les byzantins qui influencèrent fortement ce renouveau et les princes faisaient même venir des artistes de Constantinople spécialement pour ce type de réalisations. Cette émigration des artistes byzantins vers l'Occident avait

⁴³ Babelon, 1902, p. 1.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 20.

été accrue lors de la crise iconoclaste dès le VIII^e siècle. En effet, depuis longtemps Byzance continuait à produire des vases de pierres dures. Il semble qu'avant l'Iconoclasme, les vases étaient souvent monolithes⁴⁵. Par la suite, on trouve davantage de vases montés. La plupart du temps, les anses étaient rapportées et incluses dans la monture, ainsi que la base, et les parois étaient plus épaisses. Les décors et les objets byzantins étaient autant religieux que profanes.

Babelon avance qu'il paraît finalement n'y avoir eu qu'un seul mouvement artistique commun à certains pays (Constantinople, Italie, France, Allemagne...) qui s'inspiraient entre eux, même si cet art de la glyptique et les productions de vases ont eu des manifestations propres à chaque région⁴⁶.

C'est donc à ce moment-là qu'ont véritablement commencé à s'enrichir les collections royales et les trésors, comme le Trésor de l'abbaye de Saint-Denis qui, dit-on, « était déjà riche de vases en pierres fines »⁴⁷. Aux XI^e et XII^e siècles, les liens entre l'Italie, Constantinople et les bords du Rhin étaient toujours importants, renforcés par des événements politiques de taille (spécialement un mariage princier entre le Saint-Empire Germanique et la Grèce)⁴⁸. Les mouvements d'œuvres s'intensifièrent, avec les dons entre ambassadeurs et les pèlerinages de l'Occident au Moyen-Orient. Soutenus et formés par l'évêque Bernward puis par l'abbé Suger, artistes et graveurs en pierres fines furent de plus en plus nombreux. C'est ainsi qu'au XII^e siècle, le Trésor de Saint-Denis était encore enrichi de vases et de gemmes, et que le Trésor de Saint-Marc à Venise contenait beaucoup de coupes en agate et de vases en cristal de roche ornés de fleurons. Les artistes s'inspiraient notamment des modèles orientaux, musulmans et byzantins.

Mais tout ce va-et-vient d'objets et de sources d'inspiration, ces assemblages et ces modifications, lors de la période médiévale, rend les identifications difficiles, parfois impossible⁴⁹.

⁴⁵ Alcouffe, 2001, p. 76.

⁴⁶ Babelon, 1902, p. 43.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 61.

Au XIII^e siècle, la croisade à Constantinople ne fit qu'amplifier à nouveau la circulation des œuvres et des modèles. C'est ainsi que la fabrication de vases en pierres dures et la gravure sur gemmes prospérèrent au XIII^e puis au XIV^e siècle. Il y aurait eu dans l'Europe du XIII^e siècle deux principaux centres de production de vases de pierres dures : Paris et Venise⁵⁰. Dès cette époque, il y avait des cristalliers à Paris, peut-être même avant⁵¹. Le *Livre des métiers* d'Etienne Boileau, rédigé aux alentours de 1268, nous donne de précieux renseignements sur les artistes spécialistes du cristal de roche et pierres de couleurs. Il nous renseigne en outre sur la pratique de ces métiers très codifiés, considérés comme difficiles. Un apprentissage d'au moins dix ans était requis avant de pouvoir véritablement exercer le métier et aucun cristallier ne pouvait avoir d'apprenti sans avoir lui-même exercé pendant au minimum dix années. En 1292, il y aurait eu à Paris trente-et-un pierriers, dont dix-huit cristalliers.

Ceci nous indique qu'à l'inverse du travail du porphyre pour lequel l'Italie avait indéniablement le monopole, la maîtrise du cristal de roche était plus répandue en France dès le Moyen-âge.

Les vases des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles étaient des coupes, des nefes, des aiguères, avec des montures en or ou en vermeil. Ils étaient généralement plus épais, avec une surface lisse ou à facettes, moulurés ou non. Lorsqu'il y avait des décors, ces derniers étaient divers. On trouvait souvent des rinceaux et des volutes, des palmettes et des étoiles (illustration 12⁵²), ou encore des fleurs, notamment des marguerites, parfois inscrites dans un quadrilobe ou un losange (illustration 13⁵³)⁵⁴.

⁵⁰ Alcouffe, 2001, p. 118.

⁵¹ Raulet, *op. cit.*, p. 85.

⁵² Alcouffe, 2001, p. 115.

⁵³ *Ibid.*, p. 116.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 114.



Illustration 12 : *Calice*, XIIIe siècle.

Cristal de roche, argent doré.

Paris, musée du Louvre.



Illustration 13 : *Flacon* (détail), XIIIe siècle.

Cristal de roche, or émaillé, argent doré.

Paris, musée du Louvre.

S'ils n'étaient pas nouveaux, les faux et les imitations avec du verre étaient de plus en plus répandus (en effet, il y avait déjà des imitations de vases en verre dans la Rome antique⁵⁵). Ces faussaires étaient appelés les « pierriers de voirre » ou les « voirriniers »⁵⁶.

Dans toute l'Europe, rois et grandes familles princières se passionnaient pour les objets de pierres dures. Chacun s'attachait à réunir autour de lui les artistes les plus talentueux et à se procurer les plus beaux spécimens des époques antérieure et contemporaine. Les objets en cristal de roche avaient un succès tout particulier. Il semblerait que les Valois aient fortement encouragé et soutenu les artistes, et qu'ils aient possédé beaucoup de vases en cristal et autres pierres. Sous l'impulsion de Charles V, roi de 1364 à 1380, et de ses frères, les ducs de Berry et d'Anjou, eut lieu dans la seconde moitié du XIVe siècle ce qu'Ernest Babelon qualifie d' « apogée de la glyptique française »⁵⁷. « Le passage du XIVe siècle au XVe siècle fut marqué par le triomphe de la grâce et de la délicatesse, servies par une habileté technique qui n'a jamais été dépassée »⁵⁸.

⁵⁵ Alcouffe, *et al.*, 2003, p. 19.

⁵⁶ Babelon, 1902, p. 78.

⁵⁷ Babelon, 1894, p. 264 ; Babelon, 1902, p. 95.

⁵⁸ Babelon, 1902, p. 108.

Une quantité de coupes, vases, aiguières ou nefs de divers matériaux, agate, jaspe et cristal de roche, nous viennent du XIV^e siècle français. Les créations présentaient toujours plus ou moins le même type de forme et de décor : vases à facettes ou godrons, avec parfois une moulure, le plus souvent monolithes (mais moins souvent que dans l'Antiquité). Les parois sont plus épaisses⁵⁹. Au siècle suivant, on trouve davantage de vases avec une monture. Outre son caractère décoratif, celle-ci simplifiait le travail en permettant d'assembler les pièces d'un même vase. Ainsi, il n'était plus nécessaire de créer le vase d'un seul bloc. Ce siècle est également novateur par l'apparition en Europe des décors en creux⁶⁰. Mais le XV^e siècle français, fortement marqué par la Guerre de Cent Ans, connut un ralentissement de la création artistique au profit de l'Italie, si bien qu'avant l'aube du XVI^e siècle, l'influence italienne est telle qu'on trouve peu d'objets qui soient de style intégralement français.

⁵⁹ Alcouffe, 2001, p. 118.

⁶⁰ Raulet, *op. cit.*, p. 93 ; Alcouffe, 2001, p. 118.

Chapitre 4 - Les vases en pierres dures : Renaissance et XVIIe siècle

« Graver comme les anciens, les éгалer en traitant les mêmes sujets, leur emprunter jusqu'à leur nom, faire passer pour antique une gravure moderne à force d'habileté dans l'imitation : telle était la constante préoccupation des artistes de la Renaissance »⁶¹. L'avènement de la Renaissance allait en effet marquer d'un renouveau l'art de la glyptique. Si la France semblait être l'un des pôles marquants durant l'époque médiévale, elle fut supplantée au cours du XVe, puis au XVIe siècle, par l'Italie.

Production et sources d'inspiration au XVIe siècle

Avec la redécouverte des vestiges antiques, l'attrait pour les gemmes, camées et intailles grecques et romaines passa au premier plan. L'intérêt pour les vases en pierres dures s'accrut, et les familles princières manifestaient un goût particulier pour ces objets décoratifs en pierres fines susceptibles de servir leur prestige. En parallèle, on encourageait les artistes en commandant des copies ou des imitations des antiques, d'autant que les antiques se faisaient plutôt rares sur le marché. Soutenus par les plus puissants, tels que Laurent de Médicis ou le pape Paul II en Italie, les artistes se multiplièrent. Ces derniers, en plus de s'inspirer des modèles et des thèmes antiques, cherchaient à éгалer la technique et la qualité de taille des Anciens.

Les Médicis, fervents amateurs de pierres fines, constituèrent l'une des plus belles collections de vases. La première collection vraiment connue avait été celle de Pierre, le fils de Cosme de Médicis. Après lui, ce fut son fils Laurent le Magnifique qui réunit une fabuleuse collection estimée à soixante-quinze mille florins, soit environ quatre mille objets. La collection des Médicis était constituée de vases antiques réunis dès le XVe siècle, et de vases modernes, commandés parfois à Milan ou directement à leurs ateliers⁶². Envoyée à Rome à la fin du XVe siècle,

⁶¹ Babelon, 1902 (avant-propos).

⁶² Alcouffe, *et al.*, 2003, p. 33.

auprès de Jean de Médicis, futur pape Léon X, la collection fut à nouveau installée à Florence dès 1532, où elle était exposée un jour par an à Pâques⁶³. Parmi ces objets se trouvait une dizaine de vases en cristal de roche d'une valeur de plus de vingt-et-un mille florins, c'est-à-dire presque un tiers de la somme totale⁶⁴.

Mais malgré son retard, la France continuait à produire des vases de pierres dures. Avec le roi François, premier du nom, la Renaissance s'introduisit en France. Soutenant la production artistique et octroyant sa protection à beaucoup d'artistes, le souverain fut un grand mécène. Il protégea notamment l'italien Matteo del Nassaro. Originaire de Vérone, celui-ci vint s'installer à Paris et travailla pour le roi dès 1515. Outre de nombreux camées, il fit des vases en pierres fines⁶⁵. La collection de vases, gemmes et intailles que François Ier avait héritée de ses aïeux et qu'il enrichit par ses commandes devint ainsi considérable. Un autre important foyer artistique fleurissait dès la fin du XVIe siècle : Prague et sa cour impériale. Comme il est dit dans l'ouvrage *Les vases en pierres dures*⁶⁶, l'empereur Rodolphe II était en effet un passionné d'art, et notamment de l'art de la glyptique. Non seulement il se passionnait pour les objets achevés, mais il avait un intérêt particulier pour les techniques de réalisation. Il fit donc appeler des artistes italiens de qualité⁶⁷, notamment le milanais Ottavio Miseroni, dont nous reparlerons plus tard.

Mais malgré la venue de quelques artistes italiens à Paris ou à Prague, qui apportèrent avec eux les modèles et les techniques propre à leur pays, la Renaissance italienne avait le monopole de la production. Il y avait plusieurs foyers italiens spécialisés dans la réalisation de vases en pierres dures.

Pour les objets en porphyre, le centre de la production semble avoir été Rome. La production florentine, plus réduite, était encore tributaire de la capitale d'où l'on faisait venir des objets. Les vases fabriqués à Rome présentaient peu de prototypes distincts. Les formes et les décors semblent avoir été assez semblables d'un objet à l'autre, ce qui laisse penser qu'il y avait relativement peu d'ateliers et que des modèles circulaient dans la ville et dans le pays,

⁶³ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁴ Raulet, *op. cit.*, p. 103.

⁶⁵ Babelon, 1902, p. 129 ; Alcouffe, 2001, p. 154.

⁶⁶ Alcouffe, *et al.*, 2003, p. 117.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 117-118.

probablement même dans l'Europe entière. Très vite les grandes familles cherchèrent à réunir autour d'elles les meilleurs artistes pour former des ateliers attachés à leur cour.

Pour les autres gemmes, et spécialement pour le cristal de roche, le foyer principal était Milan. Bologne paraît également avoir eu de l'importance dans ce type de créations, sans doute par sa proximité avec des gisements de cristal de roche. En effet, deux vases de notre catalogue ont été faits à Bologne.

Les artistes

Même si les attributions sont parfois manquantes, de nombreux artistes de la Renaissance sont restés célèbres pour leurs productions de vases et de gravures sur pierres fines.

Certes, la présence attestée de cristalliers et pierriers en France dès le XIIIe siècle nous a permis de voir que la France ne dépendait pas totalement de l'Italie, surtout pour les objets en cristal de roche. Toutefois, dans la seconde moitié du XVIe siècle les artistes les plus réputés sont italiens, et plus précisément Milanais, car Milan était le centre dominant de la production de vases de pierres dures au XVIe siècle. Leur réputation s'étendait bien au-delà des frontières et ils étaient sollicités dans toute l'Europe. Par exemple, l'artiste Jacopo da Trezzo et tous ses apprentis furent appelés à Madrid en 1559 par le roi Philippe II d'Espagne.

Cependant, deux grandes familles d'artistes milanais de cette époque étaient particulièrement réputées : les Miseroni et les Sarachi. Ces deux familles ont en commun, outre leur profession, d'avoir produit beaucoup de vases en cristal de roche. Selon Vasari, l'atelier des Miseroni était l'un des plus importants de Milan au XVIe siècle. Certains d'entre eux, spécialement Ottavio Miseroni, furent même appelés à la cour de l'empereur Rodolphe II de Prague, vers 1588. L'atelier d'Ottavio perdura pendant tout le XVIIe siècle, jusqu'en 1684, année de la mort de son petit-fils qui avait repris l'atelier familial⁶⁸. Depuis le début du XVIe siècle jusqu'au siècle suivant, les Miseroni étaient orfèvres, lapidaires et graveurs sur

⁶⁸ Alcouffe, 2001, p. 336.

pierres fines de père en fils. En plus des vases en cristal de roche, ils produisaient des ouvrages en jaspe, agate ou lapis-lazuli. Lorsqu'ils étaient gravés, les vases comportaient souvent des rinceaux et des guirlandes, comme on en trouve beaucoup dans la collection de Louis XIV⁶⁹. Les Sarachi furent, eux-aussi, orfèvres et lapidaires de génération en génération, jusqu'au début du XVIIe siècle. En plus de leur fidèle clientèle italienne, ils recevaient des commandes d'au-delà des frontières, depuis la Bavière et la Savoie notamment. Ils étaient particulièrement spécialisés dans deux types de vases : les vases en cristal de roche à décor de personnages et de feuillages, parfois enrichis d'une monture, et les vases en forme d'animal⁷⁰.

Ces deux grandes familles d'artistes étaient les principaux fournisseurs européens d'œuvres en cristal de roche au XVIe siècle.

Rares sont les vases de notre catalogue qui soient attribués à un artiste précis. L'un d'entre eux, pourtant, datant du milieu du XVIe siècle et ayant été fabriqué en Italie, est attribué de manière certaine à l'italien Valerio Belli (cat. 1). Valerio Belli, ou Valerio Vicentino (vers 1468 - 1546), était un graveur sur pierres fines de la Renaissance. Né entre 1465 et 1468 à Vicence, il travailla abondamment pour les Médicis, notamment pour le pape Clément VII, le neveu illégitime de Laurent le Magnifique. Très réputé de son vivant pour l'habileté et la finesse de son art, certains considèrent qu'il marqua l'apogée de la gravure sur gemmes. Pour la plupart de ses œuvres, il copiait ou s'inspirait des œuvres antiques ou des dessins des grands maîtres⁷¹. Il paraîtrait même que les artistes de son temps se soient attachés à se procurer des empreintes de ses intailles afin de s'en inspirer. Il était rare qu'il signât ses œuvres, ce qui donne plus de valeur encore à notre vase signé « VA. F. » (cat 1-2), c'est-à-dire « Valerio Fecit ». Sur les autres œuvres connues de lui et signées, il était généralement inscrit « VA. VI. F »⁷², soit « Valerio Vincentino Fecit ».

⁶⁹ *Ibid.*, p. 231.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 272.

⁷¹ Molinier, 1886, pp. 189-212.

⁷² Babelon, 1894, p. 250.

Styles et décors de la Renaissance

Les styles et les décors des vases de la Renaissance, qui prennent généralement racine en Italie, particulièrement à Milan, circulaient à travers l'Europe entière. Le goût pour les vases en pierres dures était en effet commun à toutes les cours européennes, à toutes les familles royales, et le mouvement des objets et des artistes influait sur cette circulation des formes et des ornements.

Décors généraux

Parmi les décors que nous retrouvons souvent dans les vases de la Renaissance, quelques-uns sont récurrents, parmi lesquels le rinceau, le godron, le grotesque, les créatures fantastiques, et bien d'autres ornements encore.

Le rinceau n'est pas une invention de la Renaissance. Il était l'un des motifs les plus appréciés de l'Antiquité. Au Moyen-âge encore, le rinceau ornait les chapiteaux et autres éléments de décor. Mais à la Renaissance, il connaît un regain de succès. Il est stylisé et plus fin, les feuilles d'acanthes sont découpées et parfois habitées de créatures animales ou hybrides (cat. 6, 7, 8 et 9).

Le godron était un décor en forme d'ove allongé, disposé de manière verticale ou oblique. De même, beaucoup de vases du XVI^e avaient la forme d'une coquille à plusieurs lobes, les coquilles étant apparentées aux godrons. Trois vases Renaissance du catalogue sont gravés de godrons ou de lobes (cat. 1, 7 et 8). Ceux du vase de Valerio Belli (cat. 1) sont larges, creux et rayonnants, disposés de chaque côté de la monture d'orfèvrerie. Les godrons de la coupe ovale (cat. 7) sont des lobes, huit en tout, qui rythment la coupe et sont gravés de décors de pampres et d'insectes. Ceux de la burette (cat. 8), onze godrons convexes, ornent la partie inférieure de la panse. La coupe ovale à huit lobes (cat. 7) est comparable à une autre coupe, en cristal de roche également (figure 2 dans le catalogue). Cette coupe comptait parmi les nombreuses gemmes de Louis XIV. Elle a été faite à Milan pendant la deuxième moitié du XVI^e siècle. Sa forme de coquille est plus marquée que sur notre coupe, mais nous retrouvons le même type d'inspiration, ainsi que la tige balustre et la base plate et circulaire. Cette coupe (fig. 2) est quasiment dénuée de gravures. On en trouve seulement sur la

tige et sur la base, la première gravée de guirlandes et la seconde de quatre dauphins.

Le grotesque est aussi un élément ancien. Il fut redécouvert à Rome au début du XVI^e siècle et tire son nom du mot *groteschi*, qui vient de *grotte*. Ce décor ornait ce qu'on a d'abord pris pour des cavernes, en réalité d'anciennes pièces, chambres et salles, enfouies par le temps, notamment la maison dorée de Néron. Le grotesque habite l'espace, il ne laisse que peu de vide. Il est lui-même habité de créatures plus ou moins réelles, et il est parfois animé de cartouches. Ces créations mêlant réel et fantastique sont spécialement propres à la Renaissance. De fait, « par là s'insère au cœur de la Renaissance et en Italie une inclination vers l'irréel et le merveilleux qui va rythmer toute l'époque »⁷³.

Les créatures fantastiques sont également typiques des ornements de cette époque. Elles sont étroitement liées aux grotesques et sont pure imagination. Ces chimères sont l'expression parfaite de cette « inclination vers l'irréel et le merveilleux »⁷⁴ qui caractérise en grande partie l'art de la Renaissance. Les feuillages et les végétaux se confondent avec les figures hybrides ou les masques. Les figures animales peuvent aussi être des oiseaux ; les oiseaux sont plus réalistes en Italie que dans les pays du Nord, où ils sont confondus avec les créatures imaginaires. Les créatures hybrides peuvent être des chimères, comme par exemple l'anse de la nef en cristal (cat. 2), et autres mélanges d'aigles, lions, dragons, animaux marins, sphinx et sphinges, bustes d'hommes ou de femmes. Elles peuvent être gravées ou encore former l'anse du vase (cat. 8).

La coupe en cristal (cat. 7) est ornée de pampres mêlés à des insectes et à un oiseau. L'anse en volute de la burette (cat. 8) est surmontée d'une tête de dragon. Enfin, tous ces décors pouvaient être liés par des éléments d'architecture. Outre les pilastres, baldaquins, consoles, ces « architectures » pouvaient être des lignes légères et discrètes reliant entre eux grotesques, feuillages et figures, formant ainsi un assemblage étagé et compartimenté. Aucun des vases Renaissance de notre corpus ne comporte pareil décor architectural à ce point développé.

⁷³ *Grotesques*, 1996, p. 7.

⁷⁴ *Grotesques*, *Loc. cit.*

Cependant, les trois coupes en agate (cat. 3, 4 et 5) reposent sur des tiges en balustre, élément emprunté au vocabulaire architectural. De même les deux coupes en cristal de roche (cat. 6 et 7) ont des pieds en balustre.

L'emploi du fleuron, ornement déjà utilisé au Moyen-âge, devint fréquent à la Renaissance. Le fleuron est devenu un bouquet dans lequel les feuillages ont pris de plus en plus d'importance. On en trouve dans la monture émaillée et ciselée du vase ovoïde de Valerio Belli (cat. 1). Il y en a également quatre dans le registre médian de la burette en cristal de roche (cat. 9).

Cette burette peut être comparée à d'autres objets de l'ancienne collection de Louis XIV (fig. 3, 4 et 5). L'aiguière (fig. 3) affecte une forme identique à la burette de notre catalogue. De taille supérieure, cette aiguière a été réalisée à la fin du XVIe siècle, à Milan. La date de création de la burette est à peu près la même (fin du XVIe siècle), et les décors sont assez proches. La panse de l'aiguière présente un décor de palmes à graines symétriques ; celle de la burette, divisée en trois registres, offre un décor de fleurons et de rinceaux de feuillages symétriques. En plus de la forme ovoïde de la panse, ainsi que celle du bec, qui sont similaires sur chaque objet, nous retrouvons la même recherche de symétrie dans les ornements. Nous pouvons également comparer cet objet à deux autres burettes, exécutées à Milan au début du XVIIe siècle. Presque dépourvues de gravures, ces deux burettes mesurent à peu près la même taille que notre burette. En plus de la forme générale du vase et du bec, ces trois burettes offrent la même anse en volute. Enfin, tous ces objets comportent de discrètes montures en or émaillé, comme cela se faisait encore à Milan durant cette période.

La proximité de style entre la burette et ces trois vases peut nous faire supposer que la burette de notre catalogue (cat. 9) a aussi été faite à Milan, entre la fin du XVIe siècle et le début du XVIIe siècle.

Evolution des styles

S'il y a encore des ajouts ou des transformations d'objets antérieurs dans la France du XVIe siècle, il y a aussi des créations intégralement contemporaines. Les vases français de la Renaissance, de matériaux divers, sont assez simples ; de forme généralement ronde ou ovale, ils ont des parois plutôt épaisses et les

décors les plus répandus sont les godrons, droits ou torsés (dits « en limace » ou « tournant »), inspirés de l'Antiquité. Lorsqu'il y a des anses, elles sont rapportées⁷⁵.

On retrouve certaines de ces caractéristiques dans les vases milanais du XVI^e siècle, avec davantage de diversité dans les modèles. En effet, sur tout le XVI^e siècle puis au XVII^e siècle, nous trouvons dans la production italienne beaucoup de prototypes de vases, caractéristiques du siècle ou parfois même simplement d'une décennie ou d'un artiste. Pendant la seconde moitié du siècle, les godrons ont eu un grand succès et toute une catégorie de vases en sont pourvus. Les formes sont d'abord ovales ou en coquilles, avec de temps en temps déjà des ornements de rinceaux et de guirlandes qui viennent s'ajouter aux godrons⁷⁶. De fait les décors gravés sur les vases en cristal de roche deviennent plus répandus au milieu du XVI^e siècle⁷⁷. Certains ont les anses prises dans la masse, comme au Moyen-âge ; celles-ci affectent la plupart du temps la forme de volutes ou de mascarons. Le pied est parfois pris dans la masse, d'autres fois il est rapporté avec un mastic ou par l'ajout d'une monture.

Le vase de Valerio Vicentino, qui présente effectivement une forme ovale, et même ovoïde, est orné de godrons dans les parties inférieure et supérieure. Par contre il est dépourvu d'anses. La panse de la coupe ovale de la fin du XVI^e siècle (cat. 7) se divise en huit lobes, affectant ainsi la forme d'une coquille. Leurs dates et leur provenance sont approximativement connues (Italie, milieu et fin du XVI^e siècle) ; ils semblent par conséquent typiques des créations italiennes de la seconde moitié du XVI^e siècle.

Tous les vases en cristal de roche de la Renaissance inclus dans le catalogue sont gravés de décors. Outre les godrons, le premier vase (cat. 1) comporte des cartouches intaillés de scènes à l'antique, ce qui est caractéristique du « retour à l'antique » de la Renaissance (cat. 1-1). Ces décors, qui mettent en scène des dieux romains tels que Vulcain, Vénus, Apollon, Minerve, le demi-dieu Hercule et certains épisodes du mythe qui l'entoure, ou encore la grande déesse Cybèle, sont directement tirés de l'Antiquité. Ces intailles, dont l'exécution soignée et délicate témoignent du talent de Valerio Belli, sont de taille très réduite. Sept

⁷⁵ Alcouffe, 2001, p. 154.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 178.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 230.

d'entre elles comportent sa signature. La nef (cat. 2) est également gravée. La coupe ovale (cat. 6) date de la seconde moitié du XVI^e siècle et aurait été créée à Bologne. La panse, la tige et la base de la coupe sont ornées de rinceaux symétriques.

Certains des vases de la seconde moitié du XVI^e siècle présentent plus ou moins le même type de décor, agencé de manière assez semblable à chaque fois. Si c'est un vase en hauteur, type burette, le décor se divise généralement en trois parties. La partie supérieure comporte des rinceaux très fins, la panse est ornée de guirlandes et la partie inférieure comporte des godrons droits ou torsés, en relief ou en creux. Lorsqu'il s'agit d'une coupe, la partie supérieure est gravée de rinceaux ou de guirlandes et la partie inférieure de godrons. En revanche les décors animés de figures sont encore assez rares à cette époque⁷⁸. Le décor d'une des burettes (cat. 8) est typique de cette production de vases milanais du milieu du XVI^e siècle. En effet il se divise en trois registres. Le registre supérieur est gravé d'un rinceau de pampres, la panse de feuillages, et la partie inférieure de onze godrons convexes. Le décor de l'autre burette (cat. 9) se divise également en trois registres. Tandis que la partie inférieure est dépourvue d'ornements, celle du milieu est gravée de quatre fleurons et la partie supérieure de rinceaux feuillagés symétriques.

Puis les vases montés sont de plus en plus fréquents, avec des formes variées. Le pied, généralement en balustre (comme en cat. 3, 4, 5, 6 et 7), est rapporté et la monture est en or émaillé. Le pied du vase de Valerio Belli n'est pas en balustre, en revanche sa monture est en or émaillé, comme la majorité des montures des vases de la seconde moitié du XVI^e siècle. La deuxième burette (cat. 9) est sertie d'un petit anneau en or dentelé et émaillé qui relie la base au vase.

Un autre type de vases a beaucoup de succès à la fin du XVI^e puis au XVII^e siècle, ce sont les vases en forme d'animaux. Ces derniers étaient l'une des spécialités des Sarachi. Cependant aucun vase du catalogue n'affecte ce type de forme.

⁷⁸ Alcouffe, 2001, p. 230.

Le dernier quart du XVI^e siècle voit se répandre les vases à décor végétal agrémentés d'une monture, toujours en or émaillé. La monture permet de rapporter les anses et le pied, lui-même en deux parties : une tige en balustre et la base. Quant aux anses, elles ont souvent deux formes : celle d'un dragon ou celle d'une figure féminine⁷⁹. L'anse de la nef (cat. 2) a la forme d'une chimère. La date de cet objet reste très incertaine et sa provenance est inconnue. On trouve quelques vases en forme de nef dans les créations milanaises de la seconde moitié du XVI^e siècle, certains faisant partie de la collection de Louis XIV. L'anse de l'une des burettes (cat. 8), bien qu'en argent doré et non en or émaillé (l'argent doré commençait à se répandre dès la fin du XVI^e siècle), a la forme d'une volute à tête de dragon.

A la fin du XVI^e siècle, les montures en or émaillé laissent progressivement place aux montures en argent doré. Hormis le vase de Valerio Belli, la nef et l'une des burettes (cat. 1, 2 et 9), les vases du catalogue datant du XVI^e siècle comportent tous une monture en argent doré plus ou moins visible. Les coupes ovales en cristal de roche de la fin du XVI^e siècle (cat. 6 et 7) sont un exemple de ce passage de l'or émaillé à l'argent doré. La première est sertie de deux bagues d'argent doré à la tige, de même à la base. La seconde a une monture très discrète, un anneau d'argent doré, qui relie la tige du pied à la panse de la coupe. La première burette (cat. 8) a une monture plus imposante. Elle relie les diverses parties du vase entre elles. Le bec et le pied sont rapportés, et l'anse d'argent doré, en forme de tête de dragon, fait partie de la monture. Le bec en forme de cœur est ceint d'argent doré, et la tige est également montée d'anneaux dentelés de même matériau. La coupe ovale en agate (cat. 3) comporte elle aussi une monture plus apparente. Les surfaces de la coupe, de la tige et de la base dépourvues d'argent sont lisses et sans gravure. La monture en argent doré et émaillé est incrustée d'améthystes (il y en avait trente-huit à l'origine). Elle ceint la base ovale et la tige aux deux extrémités, joignant ainsi les différentes parties de la coupe. La coupe ronde en agate (cat. 4) est simplement ornée d'une bague d'argent à la base de la tige, et le gobelet rond (cat. 5) est serti de deux anneaux

⁷⁹ Alcouffe, 2001, p. 288.

en argent doré formant des feuilles découpées. La coupe ronde en agate (cat. 4), peut être comparée à une autre coupe en agate de même style (figure 1 dans le catalogue). Cette coupe faisait partie de la collection de Louis XIV. Ceinte d'anneaux en or émaillé de part et d'autre de la tige balustre, cette coupe a été réalisée à Paris au milieu du XVII^e siècle⁸⁰. La date et le lieu de création de la coupe de notre catalogue (cat. 4) étant incertains, et même presque inconnus, nous pouvons nous demander si elle n'aurait pas plutôt été faite dans la première moitié du XVII^e siècle, et peut-être créée en France, tout comme la coupe de la collection de Louis XIV, avec laquelle elle présente de franches similitudes.

Si les coupes et le gobelet en agate (cat. 3, 4 et 5) comportent des montures assez simples et des surfaces lisses, c'est sans doute parce que l'intérêt de l'usage de ce type de pierre de couleur était de jouer sur ses différentes couleurs et ses divers tons. La pierre se suffit à elle-même.

Comme nous l'avons vu, tous ces vases ont rarement une provenance et une datation précises. Néanmoins, en analysant la manière dont ils s'intègrent dans les prototypes de créations du XVI^e siècle en Italie, et particulièrement à Milan, nous pouvons voir qu'ils correspondent bien, chacun selon ses caractéristiques propres, aux vases de la Renaissance italienne. Nous pouvons également les comparer à des vases faisant partie de l'ancienne collection de Louis XIV. Ces vases semblent donc s'inscrire parfaitement dans la production de vases en pierres dures de la Renaissance italienne, par leurs décors et par leurs matériaux, même si certains seraient également susceptibles d'avoir appartenu aux créations du XVII^e siècle, et peut-être même à la production française (cat. 4). Nous avons signalé la quantité de vases en cristal de roche, montés ou non, le plus souvent gravés (ceux du catalogue étant tous gravés) qui furent créés au XVI^e siècle en Italie. Les autres vases du catalogue sont en agate, pierre très utilisée depuis l'Antiquité pour la réalisation de coupes. Les ornements les intègrent également dans ce type de créations : montures en or émaillé puis en argent doré (celles-ci se répandent dès la fin du XVI^e siècle), formes des vases et des coupes, en nef, en coquille ou de forme ovoïde, cartouches intaillés de scènes

⁸⁰ Alcouffe, 2001, p. 415.

à l'antique, décors de godrons, rinceaux, pampres, insectes, animaux et chimères, tiges en balustre, anses et piédouches dans la masse ou rapportés... Tant d'éléments propres aux vases de la Renaissance du XVI^e siècle.

Vers le XVII^e siècle

L'évolution des vases du XVI^e au XVII^e siècle semble avoir été moins marquée que le passage du XVII^e au XVIII^e siècle, comme nous le verrons plus tard. En effet les choix des matériaux, les formes et les décors des vases du XVII^e siècle sont encore très proches de ceux de la Renaissance, même si l'on voit tout de même une évolution qui préfigure les changements plus prononcés du XVIII^e siècle.

Les créations françaises du XVII^e siècle sont surtout des objets en agate (en général claire, jaune ou grise) et en jaspe (sanguin ou fleuri, plutôt verte). Les formes sont le plus souvent rondes, les parois fines et les décors rares. Le piédouche est souvent constitué d'une tige en balustre surmontant la base. Les vases comportent quelquefois un couvercle surmonté d'un bouton. Les montures commencent à se généraliser à Paris au cours du siècle. Celles-ci peuvent être ajoutées aux vases anciens ou contemporains. On trouve deux types de montures en France. Tout d'abord la monture en or émaillé, la plus fréquente au départ. Puis se développe la monture en argent doré, moins coûteuse, qui supplante finalement la monture en or émaillé dans les années 1680. Si on ne trouve pas de poinçons sur les montures en or émaillé, on en trouve en revanche sur celles en argent doré⁸¹. De fait, la jatte ovale du catalogue (cat. 10), en agate orientale laiteuse et monture en argent doré, comporte deux poinçons, malheureusement difficiles d'accès. Il y a par conséquent de nombreux orfèvres en France au XVII^e siècle, spécialisés dans la fabrication des montures, qui commencent à prendre de plus en plus d'importance. Cette importance connaîtra son apogée au XVIII^e siècle à Paris. La provenance de la jatte ovale en agate (cat. 10) est inconnue. Cependant, lorsque l'on s'intéresse à la production française de vases en pierres dures du XVII^e siècle, on rencontre de nombreuses similitudes avec cet objet.

⁸¹ Alcouffe, 2001, p. 378.

Tout d'abord c'est une jatte en agate claire, laiteuse, le matériau le plus utilisé pour les créations du XVII^e siècle français. Ensuite, elle comporte une monture en argent doré qui comprend la base et les anses. Ces dernières forment des feuillages à graines (cat. 10-3) et sont assez caractéristiques des ornements réalisés par certains orfèvres français, notamment un célèbre artiste parisien du XVII^e siècle, l'orfèvre Pierre Delabarre (actif dès 1625). Appartenant à une grande famille d'orfèvres, Pierre Delabarre fut le concepteur d'ornements particuliers qu'il fit graver par Isaac Briot, puis publier. Ces ornements sont des types de bouquets de feuillages stylisés, sans fleurs et pourvus de filets de graines, parfois sur leur contour ; dans ce dernier cas, les graines sont de taille décroissante. Mais ces montures formant des feuillages et des graines peuvent être simplement en argent doré, ou parfois en or émaillé. Dans ce cas, les émaux sont de différentes couleurs et ajoutent à l'originalité de la monture.

Les orfèvres de l'époque s'inspirèrent de ces ornements qui furent entre autres utilisés pour les vases de pierres dures⁸². Ce fut le cas de l'orfèvre parisien Jean Vangrol, dans les ouvrages duquel on saisit nettement l'influence de Pierre Delabarre. Il aurait notamment créé beaucoup de vases en agate d'orient, le même matériau que la jatte ovale (cat. 10). En outre la jatte contient deux poinçons sur sa monture en argent doré, ce qui, comme nous l'avons vu, était très fréquent pour les vases français du XVII^e siècle ayant une monture en argent.

Bien que ces propos restent à nuancer, nous voyons manifestement des similitudes certaines entre la monture de cet objet et les montures françaises du XVII^e siècle, ainsi que dans le matériau et la facture de la coupe, comme par exemple une coupe ronde qui faisait partie de la collection de Louis XIV (figure 6 dans le catalogue), même si le matériau de la monture n'est pas le même. Cette coupe, également en agate claire, fut faite à Paris vers 1650. Nous remarquons l'analogie des anses en feuillages agrémentés de graines décroissantes. On peut donc supposer que cette jatte a fait partie du même type de production et qu'elle a été fabriquée, sinon en France et par l'un des artistes cités précédemment, du moins selon la même tradition. Toutefois, on aurait retrouvé ces types de décors (feuillages et rangs de graines) dans les productions milanaises du XVII^e siècle,

⁸² *Ibid.*, p. 379.

mais de manière moins systématique cependant. La production de vases s'est en effet également maintenue à Milan, surtout celle de vases en cristal de roche. Mais il semblerait qu'il y ait eu peu de changements par rapport aux vases du XVI^e siècle. On trouve quelques exemples de cette production dans les gemmes de Louis XIV, et ces objets montrent de franches analogies avec les vases du siècle précédent : godrons, anses chimériques, décors de volutes, de feuillages et de grappes ou bien figures d'animaux et d'insectes. S'il y a une monture, elle est en argent doré, et forme des branches de lauriers et des rangs de graines⁸³.

Il y a dans le catalogue une seconde jatte ovale en agate montée d'argent doré (cat. 11). Comme la précédente, on ignore sa provenance. Hormis sa monture, elle est stylistiquement proche des vases sans monture fabriqués à Paris au XVII^e siècle, au même moment que les vases du style de la jatte précédente (cat. 10). On trouve en effet beaucoup de coupes plates ou de tasses en agate et sans monture, certaines provenant de la collection de Louis XIV et aujourd'hui conservées au musée du Louvre (fig. 7 et 8). Hormis l'absence de monture, les deux tasses citées à l'instant sont assez proches de notre deuxième jatte (cat. 11). Elles ont été faites à Paris, vraisemblablement au cours du XVII^e siècle. Les trois objets sont en agate orientale, de petite taille, avec des bords plutôt épais. Par ces similitudes avec les deux tasses, nous sommes à même de supposer que cette seconde jatte, tout comme la première, a peut-être été réalisée à Paris au même moment.

La coupe ronde (cat. 12) est en jaspe. Elle est sertie d'une monture en argent doré et émaillé, incrusté de pierres précieuses. Elle date du XVII^e siècle et aurait été réalisée à Bologne. Au XVII^e siècle Bologne avait une certaine renommée dans plusieurs domaines artistiques, en particulier la peinture. Sans doute la production de vases en pierres dures s'y était-elle également développée.

Cette coupe est stylistiquement proche de la coupe en agate de la Renaissance (cat. 3). La pierre n'est pas la même mais le matériau de la monture est identique. De taille plus importante, la coupe en jaspe est ronde avec un piédouche en balustre. La tige est garnie de deux anneaux en argent doré incrusté de rubis, diamants et émeraudes. La base circulaire comporte également une monture en argent doré incrusté de pierres précieuses. La surface de la pierre est lisse, sans

⁸³ Alcouffe, 2001, p. 470.

gravures ni motifs. Par sa ressemblance avec l'œuvre de la Renaissance, on perçoit l'influence que le XVI^e siècle a exercée sur les vases du XVII^e siècle, du moins durant la première moitié du siècle.

La coupe en cristal de roche (cat. 13) date du début du XVII^e siècle. Proche des deux coupes en cristal du XVI^e (cat. 6 et 7), les sources d'inspiration quant à la forme de la coupe et ses décors semblent analogues. Sa forme de coquille irrégulière avec l'une des extrémités de la coupe en coquille saillante est typique de certaines créations milanaises de la seconde moitié du XVI^e siècle. La panse est intaillée de pampres entremêlés et de deux feuilles recourbées. La tige balustre est sertie de deux bagues d'or émaillé et la base ovale est ornée de grandes feuilles rayonnantes. C'est par conséquent tout un vocabulaire décoratif qui est directement issu de la Renaissance. Ainsi, bien que sa provenance soit inconnue, on peut supposer que cette coupe a non seulement été réalisée en Italie, mais probablement même à Milan, au tout début du XVII^e siècle.

Nous avons vu plus tôt que le porphyre avait eu un regain de succès à la Renaissance, d'abord en Italie mais aussi dans toute l'Europe. Ce succès fut le même au XVII^e siècle. Quatre vases du catalogue datant du XVII^e siècle sont en porphyre. La paire de vases ovales (cat. 14 et 15), également appelés nef ou navettes, sont d'une forme issue du siècle précédent. Beaucoup de vases en pierres dures du XVI^e siècle affectent en effet la forme de nef, comme nous l'avons vu pour l'un de nos vases en cristal de roche datant de la Renaissance (cat. 2). Cette forme est également le style le plus fréquent pour les vases en porphyre du XVII^e siècle. Les vases sont moulurés, ce qui est très courant, et comportent des anses en volute, ce qui est, en revanche, un caractère unique⁸⁴. Le décor du grand vase (cat. 16), avec ses godrons torsés et ses anses en grappins, est typique des vases en porphyre du XVII^e siècle. Sa taille en revanche, 59 cm de hauteur, est exceptionnelle⁸⁵. Ce vase peut être comparé à d'autres vases aux formes et décors très proches (fig. 9 et 10)⁸⁶. Outre la forme générale, nous retrouvons sur chaque objet les godrons torsés de la panse et du couvercle, les anses en grappins, et un piédoche à peu près analogue.

⁸⁴ Malgouyres, *op. cit.*, p. 113.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 113-114.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 108.

Ces trois premiers vases en porphyre ont probablement été fabriqués à Rome, ville qui paraît avoir été le centre de la production de vases et objets en porphyre dès la Renaissance. Avec ces objets, nous voyons bien l'influence du siècle précédent, tant pour les formes (les nefes) que pour les décors (moultures, godrons et volutes).

Le vase aux serpents quant à lui (cat. 17), de taille imposante (72 cm de hauteur), conjugue une forme relativement stricte, des décors courants de godrons, et des anses faites de serpents ondulés, éléments moins fréquents. Les anses en forme d'animaux seront de plus en plus répandues au cours du XVIIe, puis au XVIIIe siècle. Les anses en volutes de la Renaissance laissent progressivement place à des anses plus recherchées en feuillages ou figures animales. Mais les volutes ne seront pas abandonnées pour autant, et certains vases du XVIIIe siècle en comporteront encore. Ce vase aux serpents allie donc des éléments issus du XVIe siècle, en particulier les godrons, avec des éléments plus novateurs, tels que les anses en forme de serpents⁸⁷. On ne connaît pas son lieu de création, néanmoins Philippe Malgouyres le rapproche de certaines réalisations de l'artiste italien Silvio Calci, actif à Rome au XVIIe siècle.

Nous percevons ainsi que le XVIIe siècle restait encore relativement tributaire du XVIe siècle, avec parfois la réutilisation des formes et des décors issus de la Renaissance. Cela vaut toutefois pour les vases créés en Italie ou ceux dont l'influence italienne ne fait que peu de doute (cat. 12, 13, 14, 15, 16). Certains objets en revanche sont plus novateurs avec l'apparition de nouveaux ornements, tels que les anses du vase aux serpents (cat. 17). Enfin, les deux jattes ovales (cat. 10 et 11), dont on ignore le lieu de création, semblent plus proches du style parisien du XVIIe siècle.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 114.

L'étude des vases de la Renaissance et du XVIIe siècle permet de mettre en lumière leur évolution. Il existe certes une multitude de vases en pierres dures des XVIe et XVIIe siècles et la démonstration d'évolution que nous tentons de faire ici ne concerne que quelques exemples. Mais ces exemples semblent être toutefois assez caractéristiques des réalisations de ces deux siècles, tant dans leur facture et leur exécution que dans le style et l'élaboration des décors. Nous savons que le porphyre était abondamment utilisé à la Renaissance, cependant notre corpus d'objets ne présente des vases en porphyre qu'à partir du XVIIe siècle. Cette absence ne doit pas pour autant occulter ce fait d'importance, malheureusement non illustré ici. En revanche l'attrait pour le cristal de roche est quant à lui bien démontré. Plusieurs vases, coupes et burettes de la Renaissance et du XVIIe siècle sont présentés. Nous avons déjà étudié leurs décors et noté non seulement leurs traits caractéristiques propres à la Renaissance, mais également leurs similitudes d'un siècle à l'autre. Cette constatation nous conduit inévitablement à penser que le XVIIe siècle restait relativement tributaire des inventions de la Renaissance, du moins en Italie. De fait rappelons que les quelques vases de notre catalogue dont la provenance est connue proviennent d'Italie, dont deux viennent de Bologne (cat. 6 et 12). Cette seconde constatation nous indique une prédominance certaine de l'Italie, et même si cela reste à mesurer pour les vases en pierres dures en général, cela ne fait pas de doutes pour notre corpus de vases.

Nous voyons par conséquent que les objets de ces deux siècles sont fortement liés par lieu de création (lorsqu'il est connu), leurs matériaux, leur facture et leurs décors.

Nous allons voir maintenant qu'il en va un peu différemment pour les vases du XVIIIe siècle.

Chapitre 5 - Vases du XVIIIe siècle : Affirmation française

L'étude du XVIIIe siècle à travers l'ensemble de nos vases montre une évolution de style plus brusque et mieux marquée entre les XVIIe et XVIIIe siècles qu'entre les XVIe et XVIIe siècles. Si certains vases sont encore créés à Rome ou à Florence, la France semble cependant gagner en importance et en indépendance vis-à-vis de l'Italie. Les matériaux de prédilection restent les mêmes, mais les objets de notre catalogue ne présentent que deux matériaux différents : le porphyre, toujours aussi utilisé, et le bois silicifié, matériau très rare. Plus que la création des vases eux-mêmes, les artistes français vont se spécialiser dans l'ajout de montures en bronze, ce qui deviendra l'une des caractéristiques du siècle.

La vogue des objets montés de bronze doré

Le fait le plus marquant concernant les vases du XVIIIe siècle est en effet l'abondance de montures en bronze doré. « En vérité le XVIIIe siècle a la folie du bronze doré qui est partout utilisé »⁸⁸.

Le bronze doré était certes déjà utilisé dans les époques antérieures (Moyen-âge, Renaissance ou XVIIe siècle), parfois incrusté de pierreries ou d'émaux, mais de manière moins systématique, et à des fins généralement plus utilitaires que décoratives. A la fin du XVIIe siècle fut promulgué un texte interdisant l'emploi du bronze doré à cause de son coût important, sauf exceptions pour le roi ou certains nobles⁸⁹. Il était en effet déjà de mode durant le Grand siècle de faire monter les objets : « Louis XIV et son fils, le Grand Dauphin, se trouvèrent les héritiers d'un besoin séculaire de faire monter précieusement gemmes et porcelaines »⁹⁰. Mais Louis XIV aurait eu une préférence pour l'argent, ce qui explique sans doute l'engouement particulier et soudain pour le bronze doré sous Louis XV. Au cours du XVIIIe siècle en effet l'interdiction de l'emploi du bronze est levée. Son utilisation se développe et s'étend à toutes sortes d'objets, si bien qu'il devient un

⁸⁸ Faniel, 1957, p. 111.

⁸⁹ Verlet, 1999, p. 54.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 122.

élément indispensable du décor : décor mural, mobilier, objets utilitaires ou décoratifs. Selon Pierre Verlet, nous devons ce développement tout d'abord à Louis XV, à propos duquel il dit que « le bronze doré va s'épanouir sous l'influence de sa forte personnalité artistique, quelque discrète ou méconnue qu'elle soit restée »⁹¹. Mais nous devons également ce développement aux marchands-merciers. Ces intermédiaires entre les artistes et les collectionneurs, sur lesquels nous reviendrons plus longuement un peu plus tard, étaient « arbitres du goût, importateurs d'exotisme, magiciens du bronze doré »⁹² sans lesquels « le bronze doré serait resté un art de grande rareté et de médiocre diffusion »⁹³. On trouve du bronze doré dans toutes les pièces des demeures des seigneurs et grands collectionneurs, tant dans les salles de réception que dans les pièces privées. Ainsi, au XVIII^e siècle le bronze doré devient véritable synonyme de luxe, et sa fonction décorative domine. Il n'est donc plus un simple accompagnement au rôle spécifiquement fonctionnel, mais devient un ajout de valeur considérable, valeur autant décorative qu'intrinsèque. De plus la monture concourt au prestige de l'objet et par conséquent à celui du propriétaire de l'œuvre. C'est ainsi que dès la Régence on trouve chez les collectionneurs des objets montés, soit d'argent, soit de bronze doré. Finalement, alors que l'argent sera davantage utilisé pour les services de table ou les luminaires, on donnera la préférence au bronze doré pour les objets décoratifs ou les décors de mobilier⁹⁴.

Il était fréquent d'ajouter une monture à des objets déjà existants, afin de les mettre au goût du jour (cat. 18, 19, 20, 26 et 27). Celle-ci pouvait quelquefois en modifier l'usage premier, en transformant par exemple un vase droit en aiguière⁹⁵. Elle était parfois d'une magnificence et d'une qualité telles que la monture faisait toute la renommée de l'œuvre au détriment de l'objet lui-même⁹⁶.

⁹¹ Verlet, 1999, p. 54.

⁹² *Ibid.*, p. 69.

⁹³ *Ibid.*, p. 68.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁹⁵ Faniel, *op. cit.*, p. 111.

⁹⁶ Kjellberg, 2000, p. 37.

Métiers et techniques

Les métiers du bronze sont anciens. Au XVIII^e siècle encore, la réalisation d'une monture ou d'un objet en bronze se faisait en diverses étapes et nécessitait l'intervention de plusieurs professionnels : le fondeur - mouleur, le ciseleur - doreur, et le monteur.

Tout commençait en général par une commande. Cette commande était précédée d'un dessin ou d'une gravure pour guider le travail du bronzier. Ces dessins pouvaient faire intervenir d'autres artistes, tels que des architectes, des sculpteurs, des peintres ou même simplement des amateurs. Le peintre François Boucher par exemple réalisa divers dessins de vases montés (illustration 14⁹⁷).



Illustration 14 : François Boucher,
Modèle de vase monté, vers 1750.

Stockholm, Musée National.

De même, Fontanieu, simple amateur d'art, avait publié un recueil dans lequel il avait dessiné des vases qu'il avait lui-même inventés, et qui pouvaient éventuellement servir de modèle ou de source d'inspiration aux bronziers⁹⁸.

⁹⁷ Verlet, 1999, p. 163.

⁹⁸ Verlet, *Loc. cit.*

Le dessin était ensuite proposé au commanditaire, qui y apportait éventuellement quelques modifications. Était alors réalisée une maquette du projet, en terre, en cire ou encore en bois. Une fois le modèle définitivement retenu, le fondeur pouvait créer le moule. Le moule en bois, de la forme de l'objet, était divisé en deux parties jointes pour la coulée du métal. La monture d'un vase était en plusieurs éléments, rapportés lors du montage. Ensuite le fondeur coulait le métal. C'était un mélange de grains de cuivre, d'étain et de zinc, préalablement fondu dans un fourneau. Le métal était conduit dans le moule au moyen d'un creuset et du maître-jet. Une fois le bronze refroidi, il était sorti du moule. Le fondeur devait retoucher les défauts laissés par la fonte, avant de confier l'ouvrage au ciseleur - doreur.

La ciselure était vraisemblablement l'étape la plus importante, exigeant une minutie déterminante pour la qualité ultime de l'objet. Car « le XVIII^e siècle est là, dans son empirisme, dans son art de séduire »⁹⁹. La ciselure, en effet, affine l'objet, lui enlève ses moindres défauts, souligne les reliefs et assure la perfection recherchée. Pour cela, le ciseleur employait un ciselet et un marteau. Le ciselet, fait d'une tige d'acier, pouvait avoir différentes formes et tailles selon les opérations successives à réaliser (couper, graver, tailler plus ou moins finement). L'avant-dernière étape était la dorure. Cette étape était, quant à elle, facultative, mais la plupart des artistes y ont eu recours. Il existait divers types de dorures, de différentes qualités. La plus fréquente toutefois était la dorure d'or moulu (c'est la dénomination la plus souvent employée dans les témoignages de l'époque). L'or était d'abord moulu et mêlé à du mercure grâce à un feu. Les deux éléments étaient ensuite jetés dans de l'eau, et cette opération était renouvelée plusieurs fois de suite afin de « laver » le mélange. Puis, le bronze était enduit de ce mélange d'or et de mercure ; l'application se faisait par petites touches successives. Le bronze était ensuite placé au-dessus d'un feu vif grâce auquel le mercure s'évaporait et l'or pouvait pénétrer dans les pores du métal, dilatés par la forte chaleur. L'objet était ensuite poli, et sa couleur d'or pouvait recevoir quelques retouches pour une couleur plus pure encore. Enfin, on appliquait un vernis protecteur.

⁹⁹ Verlet, 1999, p. 168.

La dernière opération, qui faisait intervenir un nouveau spécialiste (parfois remplacé par le fondeur lui-même), était la monture. Il y avait plusieurs techniques de montures, les plus courantes étant la monture à froid et la soudure. La monture à froid, pratiquée par l'usage de vis et d'écrous, était la plus fréquente sous Louis XVI. La jonction entre les parties de la monture était ensuite dissimulée par quelque décor¹⁰⁰.

Une spécialité française ?

Les vases auxquels on ajoutait une monture pouvait être de plusieurs matériaux, tels que le marbre, le porphyre, la porcelaine, le cristal de roche, le lapis-lazuli et autres pierres dures, et de toutes provenances (Europe, mais aussi Extrême-Orient).

Si l'ajout d'une monture n'était pas une pratique spécifiquement française à l'origine, la France n'était cependant pas tributaire d'autres pays européens dans ces réalisations. Il semble qu'avant le XVIIe et surtout, avant le XVIIIe siècle, l'exécution de montures était souvent faite par des artistes allemands. Au XVIIIe siècle à l'inverse, elles sont faites par des bronziers français. D'après Pierre Verlet, il y avait en France deux centres : Versailles et Paris. De Versailles partaient les inventions, les styles et les commandes étincelantes. A Paris étaient réalisés ces ouvrages de qualité¹⁰¹. Il y avait dans la capitale des ateliers spécialisés dans ce genre d'ouvrages qui jouissaient d'une renommée telle que toute l'Europe leur adressait des commandes. Paris devint donc le point de convergence et le centre de la production d'objets montés dont les créations servirent de modèles aux artistes étrangers¹⁰². C'est ainsi que Pierre Verlet écrit dans son ouvrages sur les bronzes dorés du XVIIIe siècle : « Louis XV est l'inspireur le plus en vue, les artisans de Paris sont d'une habileté hors pair, un mouvement d'engouement extraordinaire entraîne la société toute entière »¹⁰³. Les œuvres parisiennes circulent dans toute l'Europe ; les ambassadeurs européens ramènent à leurs souverains des objets montés qui font ensuite office

¹⁰⁰ Verlet, 1999, pp. 152, 153, 162-179.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 58.

¹⁰² Kjellberg, *op. cit.*, p. 36.

¹⁰³ Verlet, 1999, p. 60.

de modèle aux artistes locaux, les princes étrangers multiplient leurs visites en France ou envoient des agents à Paris comme intermédiaires pour des commandes, des achats, et parfois même, dans le meilleur des cas, pour convaincre un bon orfèvre français de venir s'installer à l'étranger. Enfin, le roi lui-même offrait des cadeaux aux seigneurs européens, un moyen de plus d'affirmer, face aux puissances étrangères, son pouvoir absolu et la somptuosité de son règne par des présents raffinés¹⁰⁴.

Les styles

Les décors en bronze doré du XVIIIe siècle sont fins et légers, formants différents motifs ornementaux : rinceaux, feuillages ajourés, grappes, masques, moulurations ou rocaille. Nous trouvons dans nos vases du XVIIIe siècle des vases en porphyre montés, dont la monture est faite de décors feuillagés fins et légers (cat. 18 et 19). Le second vase (cat. 19) fait partie d'une paire. L'autre vase, identique, a perdu sa monture (cat. 20). Pierre Verlet et Philippe Malgouyres datent la monture du milieu du XVIIIe siècle¹⁰⁵.

Le premier tiers du XVIIIe siècle marqua l'avènement du style rocaille, typique de l'époque Louis XV. C'est surtout entre les années 1730 et 1760 que ce style s'affirma et connut un grand succès en France et dans toute l'Europe. La raison laisse place à l'imagination mais le rocaille est plus modéré que le rococo. Caractérisé par le mouvement, la fantaisie et l'asymétrie, les ornements de palmes et de feuillages déchiquetés entremêlés de fleurs, le rocaille trouve une parfaite expression dans les montures de bronze doré, pas seulement pour les vases mais pour beaucoup d'objets décoratifs : mobilier, candélabres, horloges ou flambeaux¹⁰⁶.

Nombre de vases en porphyre, marbre et autres pierres datant des XVIe, XVIIe, et XVIIIe siècles, et nombre de porcelaines importées de Chine sont agrémentés de bronze doré.

¹⁰⁴ Verlet, 1999, p. 63-64.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 61-62 ; Malgouyres, *op. cit.*, p. 158.

¹⁰⁶ Kjellberg, *op. cit.*, p. 51.

Mais face au développement du style rocaille naît un autre style, plus classique, qui se revendique comme héritier de l'art grec. Trouvant son origine dans les découvertes des fouilles de Pompéi et Herculaneum, il est qualifié de « style pompéien ». Egalement appelé « style Louis XVI » bien qu'il s'amorçât dès les années 1760, soit quatorze ans avant l'avènement du petit-fils de Louis XV, ce nouveau genre met en avant des ornements plus stricts, plus linéaires, des motifs de rinceaux, de feuilles d'acanthe et de pampres d'inspiration antique auxquels on ajoute des têtes de béliers ou des créatures hybrides¹⁰⁷. On trouve des cannelures épaisses, des pommes de pin, des guirlandes et des feuilles de vignes, des frises d'oves et des rangs de perles, des rosaces, des masques d'hommes et des mufles d'animaux¹⁰⁸. Ce style pompéien, quoique de quelques années antérieur au règne de Louis XVI, sera caractéristique du règne de ce dernier. Les formes sont plus ordonnées et l'inspiration plus classique.

Les artistes du bronze doré

Quelques spécialistes du bronze retiennent ici spécialement notre attention, spécialement les bronziers Pierre-Philippe Thomire (1751 - 1843) et Pierre Gouthière (1732 - 1813). Ces derniers étaient en effet les bronziers les plus réputés de cette époque et leurs ouvrages illustrent à merveilles l'expression de ce style. Cinq de nos vases ont reçu des montures faites de leurs mains.

Citons le grand vase datant vraisemblablement des années 1790 (cat. 21) dont la monture a été réalisée par Pierre-Philippe Thomire¹⁰⁹. Alliant marbre polychrome, porphyre et bronze doré, c'est un ouvrage de grande qualité et de taille imposante. Le piédestal repose sur une base en marbre rouge antique. De marbre ou granit de Bretagne¹¹⁰, le piédestal est orné de rosaces et de quatre têtes de béliers reliées par des guirlandes de feuillages et de pampres (cat. 21-3). Deux créatures hybrides jouant de la flûte décorent la partie supérieure du vase (cat. 21-2). Les motifs inspirés de l'Antiquité classique sont donc multiples et rappellent directement le style Louis XVI. Le vase en porphyre lui-même aurait aussi été créé

¹⁰⁷ Kjellberg, *op. cit.*, p. 105.

¹⁰⁸ Verlet, 1999, p. 199.

¹⁰⁹ Malgouyres, *op. cit.*, pp. 169-170 ; Dreyfus, 1922, p. 92.

¹¹⁰ Dreyfus, *op. cit.*, p. 92.

à la fin du XVIII^e siècle, peut-être à Paris, puis confié à Thomire pour l'ajout de la monture. En effet, la France de la seconde moitié du XVIII^e siècle ayant désormais ses propres ressources de porphyre, les vases pouvaient être réalisés localement, même si, parfois, certains commanditaires faisaient encore importer des blocs d'Italie. La forme du vase est relativement simple, avec un piédouche mince surmonté de la panse élargie à la surface lisse. L'encolure est couronnée d'un couvercle dont le bouton est un pampre de bronze doré.

Vers 1780 le bronzier Pierre Gouthière exécuta les montures d'une paire de vases dits « vases Médicis » (cat. 26 et 27)¹¹¹. Le vase Médicis est un vase antique aujourd'hui conservé à la Galerie des Offices, à Florence (figure 14 dans le catalogue). Ce vase faisait partie de la collection des Médicis. Sa forme inspira beaucoup d'artistes par la suite, et c'est ainsi que, par extension, ces vases furent tous désignés « vases Médicis. » Ils eurent un succès particulier au XVIII^e siècle. Les vases Médicis présentent tous à peu près la même forme. La partie inférieure de la panse est large, parfois amplifiée par l'emploi de godrons, et l'encolure est galbée. Les deux vases Médicis du catalogue ont effectivement cette forme. Ils ont peut-être été créés à Rome dans la seconde moitié du XVIII^e siècle puis amenés à Paris où furent ajoutées les montures. La monture de chacun des vases est discrète ; c'est un petit bloc de bronze ciselé de motifs floraux et rangs de perles (quinze perles par côté) qui surélève le vase. Nous voyons ici la noble simplicité que pouvaient revêtir ces montures de bronze doré de l'époque Louis XVI. Les montures de ces deux vases ont certainement été commandées directement à Pierre Gouthière par le duc d'Aumont, auquel les vases appartenaient. En effet, le duc d'Aumont octroyait sa protection à Gouthière et lui confia de nombreux ouvrages de montures, préalablement dessinées par François-Joseph Bélanger¹¹².

Dans la même année, Pierre Gouthière réalisa les montures de deux autres vases d'une paire. Ces vases en bois silicifié (cat. 28 et 29) sont aujourd'hui conservés au musée Nissim de Camondo, à Paris¹¹³. Chaque vase repose sur une imposante base également en bois pétrifié (cat. 28-3). La panse du vase est

¹¹¹ Malgouyres, *op. cit.*, pp. 175-176 ; Dreyfus, *op. cit.*, p. 88.

¹¹² Verlet, 1999, p. 60 ; Malgouyres, *op. cit.*, pp. 159-160.

¹¹³ Dubarry de Lassale, 2005, pp. 236-237 ; Gary, 2007, pp. 105, 152, 154 et 285.

ovoïde et l'encolure est surmontée d'un couvercle couronné d'un bouton (cat. 28-2). La monture est plus complexe que pour la paire de vases Médicis. Nous retrouvons une base en bronze, non pas carrée mais octogonale, gravée de motif floraux et de rangs de perles (cat. 28-3). Deux serpents à écailles entrelacés parcourent la panse jusqu'à former les anses du vase (cat. 28-1 et cat. 28-4). Ces anses en formes de serpents étaient typiques du style pompéien, bien qu'il y ait déjà eu ce genre de forme au XVIIIe siècle, comme nous l'avons vu pour l'un de nos vases en porphyre (cat. 17). Par la rareté du matériau, cette paire peut être comparée à une autre paire de vases également en bois silicifié et actuellement conservée au château de Versailles (fig. 15 et 16). Ils ont été réalisés à Vienne en 1780 par Joseph Wurth. Ces deux vases, un peu plus grands que ceux du musée Nissim de Camondo, sont d'un bois plus clair et reposent sur une base en granit surmontée d'une seconde base en bronze doré¹¹⁴. La monture, qui forme aussi les anses, est gravée de motifs floraux et végétaux. Ces vases du château de Versailles sont mentionnés dans l'ouvrage de Mathurin de Lescure, *Les palais de Trianon : Histoire, description, catalogue des objets exposés sous les auspices de Sa Majesté l'Impératrice*, dans lequel l'auteur affirme que les vases auraient été signés par l'artiste Joseph Würth. En outre, Lescure dit qu'ils auraient été offerts par l'empereur Joseph II à sa sœur Marie-Antoinette, tandis que d'autres ouvrages avancent qu'ils auraient été un don de l'archiduchesse Marie-Thérèse à son gendre Louis XVI.

Les montures des vases de cette paire (cat. 28 et 29) peuvent également être comparées à d'autres montures de vases en bronze doré, réalisées approximativement au même moment (fig. 17, 18 et 19) et aujourd'hui conservés à la Wallace Collection à Londres¹¹⁵. Ce sont trois vases en porphyre, parmi lesquels une paire. En plus de leurs matériaux, ces trois vases ont en commun des masques en forme de têtes d'animaux chimériques. Mais surtout, ils sont très comparables aux montures faites par Pierre Gouthière pour les quatre serpents à écailles qui sinuent et parcourent le vase de l'épaule à la base. Ils ont la gueule largement ouverte et leurs queues sont enlacées. Nous retrouvons par conséquent le même type d'inspiration, les serpents, caractéristiques du style

¹¹⁴ Lescure, 1867, p. 234.

¹¹⁵ Verlet, 1999, p. 131.

pompéien, jusque dans les moindres détails (le même nombre de reptiles, leurs gueules ouvertes, leurs queues nouées). Les montures de ces trois vases en porphyre, datant environ des mêmes années, sont attribuées à l'orfèvre Robert-Joseph Auguste (1723 - 1805) et auraient fait partie de la collection d'Augustin Blondel de Gagny (1695 - 1776).

Comme nous l'avons vu, la fabrication des montures se faisait toujours à Paris, que ce soient pour des objets remployés (cat. 18, 19, 20) ou des objets contemporains (cat. 21, 26, 27, 28 et 29). Les vases du XVIIIe siècle de ce catalogue mettent donc en relief l'importance de la France. On ne sait pas si les vases contemporains qui étaient créés à Rome (cat. 26 et 27) étaient envoyés à Paris exprès pour recevoir une monture ou bien si ceux-ci ont été achetés par un collectionneur français qui voulut ensuite les remettre au goût du jour. Quoiqu'il en soit, la renommée artistique de la France, bien que déjà manifeste, connut une croissance accrue au XVIIe siècle qui s'affirma encore au XVIIIe siècle.

Persistance du goût pour le porphyre

L'activité dans les carrières européennes de porphyre s'accéléra dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle. Loin de s'amenuiser, le goût des grands collectionneurs pour le porphyre restait vivace. Le succès des autres pierres dures telles que le jade, le jaspe, le lapis-lazuli, l'améthyste ou encore le cristal de roche est également toujours très répandu.

Nous avons vu l'abondance de remplois d'objets antérieurs aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles et l'ajout fréquent d'une monture aux vases en porphyre (cat. 18, 19, 20, 26 et 27). Mais le travail de la pierre pourpre n'est pas révolu au XVIIIe, aussi bien en Italie qu'en France. Des artistes vont créer de nouveaux objets typiques du siècle, vraisemblablement grâce au renouvellement de l'activité des carrières de porphyre, car ainsi les artistes n'étaient plus contraints de remployer des objets déjà existants.

Tout d'abord nous avons vu que le grand vase monté (cat. 21) a probablement été fabriqué à Paris à la fin du XVIIIe siècle, c'est-à-dire juste avant l'ajout de la monture en bronze doré par Pierre-Philippe Thomire. De même les vases Médicis

(cat. 26 et 27) ont probablement été faits à Rome vers 1770, seulement dix ans avant l'adjonction des montures de Pierre Gouthière à Paris en 1780.

La paire de vases aux serpents (cat. 22 et 23) fut vraisemblablement réalisée à Rome à la fin du XVIII^e siècle¹¹⁶. Avec la paire de vases aux têtes de boucs (cat. 24 et 25), elle est un bel exemple de la perpétuation du travail du porphyre dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, en Italie et en France. De taille exceptionnelle (plus d'un mètre de hauteur), la forme générale des vases aux serpents (cat. 22 et 23) rappelle légèrement celle des vases Médicis, avec une partie inférieure de la panse élargie par des godrons et l'encolure galbée. Par leur forme et surtout leurs décors assez inhabituels, on a longtemps cru que ces vases dataient de la Renaissance¹¹⁷. Leur origine romaine ne fait que peu de doutes, mais ils sont probablement du XVIII^e siècle avec une inspiration plus ancienne pour certains éléments. En effet nous trouvons des godrons, droits et fins, des guirlandes de feuillages et des bandeaux gravés de motifs géométriques et de volutes ; tous ces ornements paraissent inspirés de la Renaissance. En revanche, ils sont plus novateurs par la présence des anses en serpents, éléments de décor plus répandu au XVII^e siècle et surtout au XVIII^e siècle.

La paire de vases aux têtes de boucs (cat. 24 et 25), exécutée à Paris par Charles Guillemain en 1762, est aussi de grande taille (plus d'un mètre de hauteur)¹¹⁸. Guillemain aurait obtenu les blocs de porphyre tirés de fragments de colonnes qui avaient appartenu au duc de Richelieu. Ce dernier les avait faits venir de Gênes¹¹⁹. Tandis que la forme ovoïde, les larges godrons torsés qui sillonnent la panse et l'encolure torsadée semblent être hérités de la Renaissance ou du siècle précédent, les deux têtes de boucs quant à elles (cat. 24-2) s'inscrivent parfaitement dans le « style pompéien » de la deuxième moitié du XVIII^e siècle.

Ces deux vases peuvent être comparés à plusieurs objets de même inspiration. Tout d'abord, dans son ouvrage *Il tempio del gusto*, Alvar Gonzalez-Palacios parle d'une paire de vases très proche de ceux de Charles Guillemain, proche par la forme et par les décors (figure 11 dans le catalogue)¹²⁰. Nous retrouvons les godrons torsés sur la panse, les têtes de boucs dont les cornes forment les anses

¹¹⁶ Malgouyres, *op. cit.*, pp. 170-171.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 171.

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 173-174.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 159.

¹²⁰ Malgouyres, *op. cit.*, pp. 173-174 ; Gonzalez-Palacios, 1984, I, pp. 175-176, II, p. 147.

et l'encolure torsadée. Alvar Gonzalez-Palacios parle également des vases de Charles Guillemain pour lesquels il avance d'autres noms d'artistes, ceux de Lorenzo Cardelli ou Antoine-Guillaume Grandjacquet.

Nous pouvons aussi les comparer à un vase en marbre jaune antique, conservé au musée du Louvre et ayant fait partie de la collection du duc d'Aumont (fig. 12)¹²¹. La forme générale est à peu près la même, et surtout nous retrouvons les même têtes de béliers de chaque côté de la panse, mais peut-être moins élaborées toutefois. En outre ce vase est couvert, ce qui n'est pas le cas des vases de Charles Guillemain.

Enfin nous pouvons les comparer à une paire de vases brûle-parfum en porphyre d'Égypte, datant de la seconde moitié du XVIIIe siècle (fig. 13)¹²². Ces deux vases sont de taille beaucoup plus réduite que celle des vases de Charles Guillemain. La forme générale du vase brûle-parfum est sensiblement la même, mais la surface de la pierre est entièrement lisse. Chacun des vases est monté de bronze doré. On trouve notamment deux petites têtes de béliers en bronze, de chaque côté de la partie supérieure du vase.

¹²¹ Lemonnier, 1991, p. 41-42 ; Malgouyres, *op. cit.*, p. 173.

¹²² Kjellberg, *op. cit.*, p. 139.

Cette analyse des vases en pierres dures du XVIIIe siècle à travers les vases de notre catalogue nous montre un net changement entre les XVIIe et XVIIIe siècles. Les vases de notre corpus, qui paraissent être significatifs de l'évolution stylistique des créations de ce temps, nous révèlent clairement les innovations propres au XVIIIe siècle. Nous avons déjà parlé de l'affirmation artistique de la France au cours du XVIIe siècle puis au XVIIIe siècle. L'usage fréquent du bronze doré, qui fut la spécialité des orfèvres français, assura l'hégémonie française sur l'Europe. L'Italie et les autres pays européens ne dépendaient pas pour autant de la France, mais cette dernière n'en était pas moins admirée par tous les princes et collectionneurs étrangers. Nos vases nous indiquent donc l'importance du bronze doré au XVIIIe siècle en France, mais signalent également un renouveau dans l'usage du porphyre, renouveau favorisé par la découverte de nouvelles carrières, notamment en France durant la seconde moitié du siècle.

En ce qui concerne les décors, nous voyons là aussi une nette évolution. Nous avons souligné l'ajout presque systématique d'une monture en bronze doré aux objets, qu'ils soient d'époque antérieure ou contemporaine. Le bronze doré autorisait des décors fins, minutieux, légers, discrets ou exubérants, répondant ainsi aux différents styles qui se sont succédé au cours du XVIIIe siècle. Nous avons noté la persistance de certains ornements, tels que les godrons, mais également l'innovation d'autres motifs, comme les anses en serpents ou les têtes de béliers. On remarque toutefois quelques réminiscences des siècles précédents dans les sources d'inspiration pour les ornements. A titre d'exemple, les décors tirés de l'Antiquité classique étaient le fondement du style pompéien sous Louis XVI. Or, l'art de la Renaissance tirait lui aussi ses sources dans la redécouverte de l'Antiquité, mais l'interprétation et les manifestations n'étaient pas sensiblement les mêmes d'un style à l'autre.

Les vases en pierres dures du XVIIIe siècle présentent donc des typologies, des formes et des ornements assez novateurs et propres à ce siècle, avec une certaine prédominance de la France sur l'Europe, notamment pour les montures en bronze doré qui ont largement contribué à faire la notoriété de l'art français du XVIIIe siècle.

Partie 3

-

Du marché de l'art aux collections

Chapitre 6 - Le commerce des vases

Comme nous l'avons vu au cours du développement, la production de vases en pierres dures pouvait se faire de différentes manières, et les particuliers avaient ainsi divers moyens d'acquérir des objets pour agrandir leurs collections. Malheureusement nous manquons parfois d'informations concernant la véritable provenance de nos vases, en particulier ceux des XVI^e et XVII^e siècles. L'étude des formes et des ornements permet d'avancer des hypothèses quant au lieu et à la date de création de l'objet, et parfois nous connaissons, par chance, le nom du ou des collectionneurs auxquels ont appartenu les vases. Toutefois nous connaissons les divers moyens par lesquels les amateurs pouvaient de procurer leurs objets.

Achats, commandes et échanges

Pour la production des vases, il y avait d'une part les ateliers, spécialisés généralement dans le travail de matériaux précis ou de décors particuliers, exerçant une production « à la chaîne ». Nous pouvons penser aux ateliers romains de la Renaissance ou du XVII^e siècle spécialisés dans la réalisation de vases en porphyre, ou les ateliers milanais qui produisaient davantage de vases en cristal de roche. Comme nous l'avons déjà évoqué, il paraîtrait qu'il y ait d'abord eu peu de prototypes distincts de vases en porphyre. Les objets présentent en effet souvent les mêmes décors et formes générales, ce qui autorise à penser que les modèles ont vraisemblablement circulé d'un atelier à l'autre. Collectionneurs et familles princières se fournissaient dans ces ateliers, le plus souvent par achats, parfois aussi par commandes directes aux artistes.

En effet, un particulier pouvait passer des commandes directes à un artiste ou un atelier. Ce type d'achat par commande se faisait dès la Renaissance. Malheureusement, en ce qui concerne les vases des XVI^e et XVII^e siècles de notre catalogue, nous ignorons la plupart du temps le nom de l'artiste, de l'éventuel commanditaire et des collectionneurs, à l'exception du premier vase en cristal de roche (cat. 1). Nous savons en effet qu'il a été réalisé au milieu du XVI^e siècle par Valerio Belli, graveur sur pierres fines dont nous avons déjà parlé plus

tôt. On ignore s'il fut commandé, mais on sait qu'il fit partie des collections des barons Adolphe et Maurice de Rothschild. Pour la plupart des autres vases de la même période, les plus anciennes traces que nous avons de l'objet sont bien plus tardives.

Au XVIII^e siècle en revanche, nous avons plus de renseignements sur les artistes, parfois aussi sur les commanditaires et les collectionneurs. Nous pouvons penser par exemple à la paire de vases aux têtes de boucs commandée à Charles Guillemain par le maréchal de Richelieu en 1762 (cat. 24 et 25). De plus, un particulier pouvait passer une commande non pas pour lui-même, mais pour ensuite faire don de l'objet. La paire de vases en bois silicifié conservée à Versailles (fig. 15 et 16 dans le catalogue) était un don au couple royal français, Louis XVI et Marie-Antoinette, venant de l'archiduchesse Marie-Thérèse d'Autriche (1717 - 1780), mère de Marie-Antoinette, ou de l'empereur Joseph II, le frère de cette dernière.

Les objets pouvaient en outre passer d'une collection à une autre par achat après décès ou par échange. Louis XVI acquit par ces moyens plusieurs vases ayant appartenu au duc d'Aumont et au marquis de Marigny. Nous reviendrons sur ces quelques points un peu plus tard.

Le rôle prépondérant des marchands-merciers

Cependant la majorité des collectionneurs de vases de pierres dures s'adressaient aux marchands-merciers. Nous avons brièvement vu le rôle qu'ils ont joué dans la diffusion du bronze doré au XVIII^e siècle. Pour la plupart installés dans la rue Saint-Honoré, les marchands-merciers étaient l'une des six corporations de la ville de Paris, corporation qui connut une importance accrue au XVIII^e siècle. Elle-même divisé en spécialités, ces marchands étaient des négociants et des intermédiaires entre les fabricants et les acheteurs. Leurs marchandises s'adressant à une élite, ils pouvaient vendre des objets variés, du mobilier au tissu, de l'orfèvrerie aux bijoux.

L'exercice du métier était précisément codifié. Après avoir payé mille livres, il fallait au préalable six ans d'apprentissage au moins avant de pouvoir l'exercer librement. C'était une profession protégée par des « gardes », sept en tout, réélus

chaque année. Ils avaient pour mission essentielle de vérifier régulièrement la qualité des marchandises et le bon fonctionnement du travail. Les marchands spécialisés dans la vente d'objets d'art, l'une des spécialités du métier, étaient encore divisés en quatre sous-catégories. Les uns étaient des bimbélotiers, ils vendaient donc des petits objets comme des damiers, des échiquiers, des petites boîtes en ivoire ou en ébène ; d'autres étaient spécialisés dans la vente de miroirs et de lustres, d'autres encore, les joailliers, vendaient bijoux, intailles et camées. La quatrième catégorie, la plus importante en matière d'objets d'art, comprenait les marchands de tableaux, de vases et d'objets divers de décoration en bronze, bois, marbre ou pierres dures. Ces derniers sont ceux-là mêmes qui étaient installés dans la rue Saint-Honoré. Ils n'étaient certes pas des artistes à proprement parler, mais étaient en revanche des connaisseurs avertis. Leur rôle était primordial. Ils conseillaient leurs acheteurs et passaient des commandes aux artistes, ajoutant à l'occasion quelques modifications pour embellir encore l'œuvre. Ils faisaient également importer des objets de l'étranger, des laques de Chine, des porcelaines d'Orient ou de Saxe... Ils dirigeaient ainsi en grande partie l'évolution de la mode artistique. « Sachant flairer ou provoquer les tendances du moment, ils sont devenus des incitateurs, des entraîneurs, renouvelant l'intérêt, accélérant même l'évolution des styles, tenant habilement leur clientèle en haleine »¹²³. Certains de ces marchands-merciers du XVIIIe siècle sont restés célèbres : Lazare Duvaux, Thomas-Joachim Hébert, Simon-Philippe Poirier, ou encore les deux associés Dominique Daguerre et Martin-Eloy Lignereux. La comtesse du Barry s'était souvent adressée à Daguerre et Lignereux pour se procurer les objets de sa collection.

Provenances des vases

On ignore souvent la provenance de nos vases des XVIe et XVIIe siècles et de quelles collections ils ont fait partie. Il est cependant intéressant de voir et de comprendre par quels lieux ils sont passés et à quelle date ils sont entrés dans les musées.

¹²³ Verlet, 1958, p. 16.

Vases du XVIe siècle

Le nom de l'artiste, la date approximative de création et les noms de deux collectionneurs sont connus pour le premier vase en cristal de roche (cat. 1). Créé au milieu du XVIe siècle par Valerio Belli, il fit partie de la collection du baron Adolphe de Rothschild au XIXe siècle puis de celle de son neveu, le baron Maurice de Rothschild. Ce dernier fit don du vase au musée du Louvre en 1935. Le baron Adolphe de Rothschild (1823 - 1900) avait également légué au Louvre de nombreux objets qui faisaient partie de sa collection d'orfèvrerie religieuse du Moyen-âge et de la Renaissance¹²⁴.

La nef en cristal de roche (cat. 2) provient du palais de Saint-Cloud. La date de création reste très floue (XVIe siècle) et le lieu est inconnu. Toutefois il est fortement probable, au vu du style et du matériau, que le vase ait été créé en Italie, peut-être à Milan, la capitale des réalisations en cristal de roche. Le palais de Saint-Cloud, son unique lieu de provenance que nous connaissons, est chargé d'histoire. Ancienne demeure de Jehan Rouillé, cet « hôtel d'Aulnay » fut acheté en 1577 par Catherine de Médicis qui l'offrit à Jérôme Gondi. La demeure fut transformée en château entre 1676 et 1678, par Jules Hardouin-Mansart et Pierre Mignard. Les Gondi, grande famille de banquiers florentins, étaient venus en France avec Catherine de Médicis vers 1540 et connurent une ascension fulgurante dans les années qui suivirent. Le château appartint ensuite à Monsieur le frère du roi, Philippe d'Orléans. La demeure étant passée de main en main, on ignore encore quel propriétaire aurait pu y laisser ce vase dont on ne sait pas précisément la date d'entrée au musée du Louvre.

Plusieurs vases Renaissance de notre corpus ont fait partie des saisies révolutionnaires et ont ensuite été placés au Palais de Trianon. La date d'entrée à Trianon est précisée pour la coupe ovale en agate (cat. 3) ; il s'agit du 26 mars 1810, soit quelques jours avant le mariage de Napoléon Bonaparte avec Marie-Louise d'Autriche. Napoléon Ier fit en effet remeubler et décorer la galerie du palais de Trianon à l'occasion de son second mariage, et s'y installa la même année avec la nouvelle impératrice. La coupe en a été retirée par Henry Barbet de Jouy le 10 septembre 1870, année de son entrée au musée du Louvre. Henry

¹²⁴ Alcouffe, 1993, p. 135.

Barbet de Jouy (1812 - 1896) était un archéologue français ; il fut également conservateur au musée du Louvre. Les autres vases provenant de Trianon (cat. 4, 5 et 7) sont également entrés au Louvre en 1870.

D'autres objets sont arrivés au Louvre par le versement du mobilier national. De fait, après la chute du second Empire, les collections du mobilier national, anciennement « Garde-meuble de la couronne », furent dispersées. En 1901 le Louvre prit en charge une partie de ces collections par décret du gouvernement. Ce fut le cas de la burette en cristal de roche (cat. 9). La seconde burette en cristal (cat. 8) fut quant à elle donnée au Louvre par le Colonel Louis Daugny en 1885.

Vases du XVIIe siècle

La provenance des objets du XVIIe siècle reste relativement floue également. Les dates de création ne sont pas précisées et souvent on ne connaît pas non plus leur lieu d'origine.

La coupe en jaspe (cat. 12) a été faite à Bologne. Après un passage au palais de Compiègne, elle est ensuite arrivée au musée du Louvre en 1901, lors du versement du mobilier national. Le palais de Compiègne a été un lieu important dans la vie politique de la France. C'est sous Louis XV que le palais fut construit tel que nous le connaissons aujourd'hui. La demeure subit quelques transformations au début du XIXe siècle, sous le règne de Napoléon.

Le vase aux serpents (cat. 17) fit partie de la collection de Christophe François Nicolau de Montriblond. Après sa mort, le vase fut acquis pour la Couronne le 9 février 1784. On sait qu'en 1857, il était présenté dans la salle Puget, posé sur un socle peut-être réalisé par le sculpteur Puget lui-même. En 1912 il fut déposé au château de Maisons-Laffitte, soit un an après que le château ait été affecté aux musées nationaux (il avait été acquis par l'Etat en 1905).

Vases du XVIIIe siècle

La provenance des vases du XVIIIe siècle nous est davantage connue. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, certains ont été créés à Rome au XVIIe siècle puis ont reçu l'ajout d'une monture au XVIIIe à Paris (cat.

18, 19, 26 et 27). La paire de vases aux têtes de boucs (cat. 24 et 25), sans monture de bronze, a été faite à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle par Charles Guillemain. Seule la paire de vases aux serpents (cat. 22 et 23) a très probablement été créée à Rome dans le dernier tiers du XVIII^e siècle sans subir de modifications à son arrivée en France. Les vases en bois silicifié (cat. 28 et 29) ont sans doute été créés en totalité à Paris. Les noms des bronziers qui ont réalisé les montures nous sont connus et comptent parmi les plus célèbres de l'époque : Pierre-Philippe Thomire et Pierre Gouthière. Si nous ne savons pas de manière sûre la manière dont les vases étrangers sont arrivés à Paris, bien que nous puissions penser que la plupart ont été importés par des marchands-merciers, nous savons en tout cas de quelles collections ils ont fait partie.

Nous allons maintenant étudier les collections dont certains de nos vases du XVIII^e siècle ont fait partie. Nous verrons la façon dont les collectionneurs se sont procuré les objets et la manière dont ces derniers ont pu passer d'une collection à une autre avant leur entrée dans les musées.

Chapitre 7 - Collections et collectionneurs

« Il n'y a rien qui marque davantage la magnificence des grands Princes que leurs superbes palais et les meubles précieux dont ils sont ornez »¹²⁵. Ces mots de Louis XIV, le plus grand collectionneur que la France ait connu, illustrent précisément l'enjeu que représentaient les collections. Un enjeu politique, social et culturel à l'échelle européenne et mondiale. Quelque soient ses goûts, un monarque devait manifester ouvertement quelque intérêt pour les arts. Les œuvres du passé d'une part, héritées des anciens, témoins de l'histoire et parfois symbole d'une légitimation du pouvoir ; les œuvres contemporaines d'autre part, car un souverain ou un prince se devait, par la dignité de sa charge, d'octroyer sa protection à quelque artiste et devenir ainsi un véritable « protecteur des arts. » Asseoir son pouvoir en partie sur les arts était un moyen d'assurer sa légitimité, non seulement aux yeux du peuple, mais aussi aux yeux des puissances étrangères. Car en plus de témoigner d'une certaine éducation aux beautés de la nature mêlées aux savoirs-faires des hommes, les œuvres d'art étaient un signe obvie de richesse et de prestige. Louis XIV l'avait bien compris, et les princes étrangers eux-mêmes se déplaçaient en France, à Versailles ou à Paris, pour admirer les splendeurs de la cour du roi Soleil.

Parmi les courtisans et les personnages de la haute société, il était tout aussi important de se montrer curieux et fin connaisseur des arts et des sciences.

Rois et reines collectionneurs

Louis XV

A sa mort, Louis XIV laissait une fabuleuse collection d'objets d'art, parmi lesquels un grand nombre de vases en pierres dures. Le dernier inventaire, datant de 1723, fait état de quatre-cent-soixante-et-onze vases en pierres de couleurs et cinq-cent-trente-deux vases en cristal de roche¹²⁶. Il semblerait que son arrière-

¹²⁵ Castelluccio, 2002.

¹²⁶ Alcouffe, 2001, p. 11.

petit fils et successeur, Louis XV, ait été moins passionné que lui. Pourtant « un sens de la tradition rattache Louis XV à Louis XIV, jusque dans le désir d'être moderne »¹²⁷. Louis XV avait certes compris l'enjeu de la pratique de la collection, mais son intérêt se portait davantage aux objets scientifiques, modernes et présentant une mécanique minutieuse et approfondie. Il passe pourtant, peut-être à contre cœur, pour avoir été un souverain « protecteur des arts, dynamisant les sciences et les arts de son royaume et faisant vivre artistes, artisans, scientifiques... »¹²⁸ Progressivement, il fit réaménager les anciens appartements de Louis XIV et finalement la plupart des objets de l'ancienne collection royale rejoignirent le Garde-Meuble de la Couronne, parmi lesquels l'essentiel des vases.

Louis XVI et Marie-Antoinette

Louis XVI ne passe pas pour avoir été beaucoup plus amateur d'art que feu son grand-père. Mais conscient lui aussi du rôle qu'il avait à jouer dans le soutien des arts et des sciences, il s'attacha pourtant à accroître les collections royales avec l'aide de ses agents. Finalement son règne est perçu comme ayant « remis à l'honneur les vases de pierres dures »¹²⁹. Les agents, qui étaient généralement des marchands, avaient pour mission d'agrandir les collections du roi, par exemple lors des ventes publiques : « Les plus grands marchands y assistaient pour leur propre compte, mais aussi comme acheteur du roi, de la reine, ou de la grande noblesse »¹³⁰. Ils se rendaient donc aux ventes et menaient des tractations pour les achats ou les échanges. En 1779 le marquis de Marigny échangeait avec le roi trois vases de porphyre contre des cheminées de marbre et contre de l'argent (cat. 18, 19 et 20). En décembre 1782, lors de la vente des collections du duc d'Aumont, Louis XVI fit acheter des vases pour son compte, par l'intermédiaire des marchands Alexandre-Joseph Paillet (1743 - 1814) et Claude-François Julliot. Paillet s'occupait d'abord des ventes publiques à l'hôtel Bullion ; il fut ensuite chargé par le comte d'Angiviller, directeur général des Bâtiments royaux, de faire des achats pour la couronne. Julliot, marchand-mercier aussi,

¹²⁷ Verlet, 1999, p. 54.

¹²⁸ Castelluccio, *op. cit.*, p. 177.

¹²⁹ Alcouffe, 2001, p. 18.

¹³⁰ Lemonnier, *op. cit.*, p. 40.

était également rédacteur de catalogues de ventes publiques. Parmi les objets acquis pour le roi à la vente de décembre 1782 figurent la paire de vases aux têtes de boucs (cat. 24 et 25) que le duc d'Aumont avait lui-même reçue du maréchal de Richelieu, ainsi que la paire de vases Médicis (cat. 26 et 27), que le duc avait fait monter par Pierre Gouthière. Figure également le vase en marbre jaune antique (fig. 12 dans le catalogue), dont nous avons déjà noté certaines similitudes avec les vases de Charles Guillemain (cat. 24 et 25). Puis, en 1784 le roi achetait le grand vase aux serpents (cat. 17) à la vente après décès de Christophe-François Nicolau de Montribloud.

La reine Marie-Antoinette quant à elle, manifesta par sa forte personnalité un intérêt plus vif pour l'art. Plus dépensière, plus inventive, moins passive que son époux, elle avait notamment, comme c'était la mode de son temps, un goût prononcé pour le bronze doré¹³¹. C'était à elle qu'appartenait la paire de vases en bois silicifié (cat. 28 et 29) montée par Pierre Gouthière. Il est probable que la reine les ait commandés elle-même. On sait qu'elle possédait dans ses appartements à Versailles un certain nombre d'objets en pierres dures, mais aussi des porcelaines, des laques, généralement montés en bronze doré¹³².

En 1780, Louis XVI et son épouse recevaient de l'archiduchesse Marie-Thérèse d'Autriche ou de l'empereur Joseph II la paire de vases en bois silicifié actuellement conservée au château de Versailles (fig. 15 et 16). Le bois des objets proviendrait de Hongrie et les vases ont été montés par Joseph Ignaz Würth à Vienne.

L'intérêt des descendants de Louis XIV pour les vases en pierres dures restait donc relativement vivace, même s'il s'exprimait de manière moins ardente que celui du roi Soleil.

Comme nous l'avons brièvement évoqué plus tôt, la pratique de la collection était aussi abondamment pratiquée chez les courtisans, où elle était là encore un enjeu de taille mêlé toutefois à un intérêt authentique.

¹³¹ Verlet, 1999, p. 58.

¹³² Castelluccio, *op. cit.*, p. 179.

La pratique de la collection à la cour

Le marquis de Marigny

Abel François Poisson de Vandières, frère de Jeanne Poisson, la favorite de Louis XV plus connue sous le nom de marquise de Pompadour, le marquis de Marigny était un administrateur français. Né en 1727, il reçut une éducation artistique en Italie où il avait été envoyé avec Charles-Nicolas Cochin, Jacques Germain Soufflot et l'abbé Leblanc. Il devint ainsi un grand amateur et collectionneur d'art. En 1751 il fut nommé directeur général des Bâtiments royaux, poste dont il occupa la charge jusqu'en 1773. Il épousa la fille légitimée de Louis XV, Julie Filleul, et décéda en 1781 à l'âge de 54 ans, sans avoir rédigé son testament.

Nous avons très brièvement évoqué l'intérêt du marquis pour les arts. Il fut de fait un amateur passionné d'objets d'art : sculptures, peintures, bustes, mobilier ou vases. Provenant des Manufactures royales ou de divers dépôts, sa collection était exposée dans ses différentes propriétés, l'hôtel de la place des Victoires, le pavillon de Bercy ou encore le domaine de Ménars. Tout cela lui avait été accordé par Louis XV et un certain nombre d'objets en porphyre y étaient exposés, dont quelques vases de notre catalogue. A sa mort, l'essentiel de sa collection fut vendu aux enchères. Mais certains objets, dont six bustes d'empereurs et des tables de porphyre, rejoignirent les collections de Louis XV. Le comte d'Angiviller, successeur de Marigny à la direction générale des Bâtiments royaux, les avait obtenus du marquis par échange avant son décès, et le marquis en avait reçu la valeur en avantage pécuniaire. Mais les objets ne gagnèrent le Louvre qu'en 1793. Toutefois nous ne nous étendrons pas sur l'étude de ces bustes qui eurent un sort funeste puisqu'ils subirent l'incendie des Tuileries en mai 1871. Seul deux bustes en réchappèrent.

Par un Bon du 6 novembre 1768, Louis XV octroyait au marquis « douze à quinze vases de marbre et autres pierres »¹³³. Ces vases se trouvaient à l'origine chez Dominique-Guillaume Lebel, premier Valet de la chambre du roi. A la mort de Lebel, Marigny demanda le retour de ces vases en porphyre dans les collections

¹³³ Malgouyres, *op. cit.*, p. 155.

du roi. Mais six de ces vases se retrouvèrent en réalité transférés dans son château de Ménars. Après le décès du marquis, ces vases furent vendus en 1785. Il y eut ensuite plusieurs échanges entre le marquis de Marigny et le roi Louis XVI, orchestrés par d'Angiviller. Celui-ci en effet mettait tout en œuvre afin d'obtenir pour les galeries du Louvre les plus beaux objets. En 1778, Marigny proposa à d'Angiviller d'échanger trois vases de porphyre d'une valeur de 9 801 livres contre des cheminées de marbres griotte, d'Antin et blanc veiné, qui se trouvaient dans les magasins du roi. L'entreprise fut plus laborieuse que prévu, et en juillet 1779 seuls deux vases de porphyre ont été transférés au Louvre. Peut-être s'agit-il de la paire de vases montés, dont un est mutilé (cat. 19 et 20). Selon Pierre Verlet, il se serait procuré cette paire chez le marchand-mercier Lazare Duvaux¹³⁴. Deux mois plus tard, Marigny proposa un nouvel échange pour le troisième vase de porphyre contre des blocs de marbre. La proposition, qui s'élevait à 4 800 livres, fut acceptée et le vase (cat. 18) rejoignit le Louvre en décembre 1779.

Tous les amateurs d'art aimaient à se faire portraiturer entourés de leurs objets de leur collection. Ce fut le cas du marquis de Marigny, qui se fit représenter assis à son bureau ; derrière lui nous pouvons voir un vase de porphyre monté de bronze doré, posé sur une colonne de marbre (illustrations 15 et 16¹³⁵). Ce vase est très probablement celui de notre catalogue (cat. 18).

¹³⁴ Verlet, 1999, p. 62.

¹³⁵ Malgouyres, *op. cit.*, p. 154.



Illustration 15 : Alexandre Roslin, *Abel-François Poisson, Marquis de Marigny*. Vers 1761.

Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.



Illustration 16 : Alexandre Roslin, *Abel-François Poisson, Marquis de Marigny* (détail du vase). Vers 1761.

Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

Selon le marquis lui-même, il tenait ce vase de la collection du duc de Tallard¹³⁶. Mais il paraîtrait que le duc de Tallard n'ait possédé qu'un seul vase de ce type qui aurait été vendu à Etienne-Michel Bouret. Le vase aurait ensuite appartenu dès 1777 à Randon de Boisset, puis au duc de Chaulnes en 1786. Il semble donc que le vase du marquis de Marigny ait eu une autre origine qui, pour le moment, reste floue. En outre, Pierre Verlet avance dans la notice d'un autre vase en porphyre de notre catalogue (cat. 19), que c'est cet autre vase que le marquis aurait acheté après la mort du duc de Tallard¹³⁷. L'affirmation de Marigny quant au fait qu'il tenait l'un de ses vases du duc maintient donc l'incertitude, c'est pourquoi cette éventualité ne semble pas à exclure.

¹³⁶ Verlet, 1999, pp. 60-62 ; Malgouyres, *op. cit.*, pp. 157-158.

¹³⁷ Verlet, 1999, p. 62.

Le duc d'Aumont

L'illustre et ancienne famille d'Aumont engendra de nombreux collectionneurs et curieux. Le plus passionné fut certainement Louis Marie Augustin d'Aumont, considéré notamment comme « le plus grand connoisseur en porcelaine de son temps »¹³⁸. Né le 28 août 1709, Louis Marie Augustin d'Aumont était le premier gentilhomme de la Chambre du roi Louis XV. Marié à Victoire-Félicité de Durfort de Duras, il eut deux fils, Louis Marie Guy et Louis Alexandre Céleste. Après le décès de son père en 1723, le duc hérita de l'hôtel d'Aumont. En janvier 1777, il s'installa dans son hôtel place Louis XV (aujourd'hui place de la Concorde), devenu depuis hôtel de Crillon. Tout comme le marquis de Marigny, le duc d'Aumont avait en effet un goût prononcé pour l'art. Il devint un collectionneur renommé et plaça son exceptionnelle collection dans son hôtel. Celui-ci fut construit par l'architecte Louis Trouard. La décoration intérieure est l'œuvre de Pierre-Adrien Pâris et l'artiste Pierre Gouthière réalisa de nombreux bronzes destinés à y être placés. Le duc d'Aumont mourut en avril 1782 et son fils aîné vendit sa collection en décembre de la même année¹³⁹. Cette vente exceptionnelle attira bon nombre des amateurs de la haute noblesse, ainsi que les agents du roi et de la reine. L'hôtel fut vendu en 1788 par Trouard, devenu son nouveau propriétaire, au comte de Crillon.

La collection du duc d'Aumont était d'une grande richesse et sa vente ne rapporta pas moins de 383 322 livres. Outre le mobilier et toute sorte d'objets décoratifs, elle comprenait beaucoup de vases, notamment en porcelaine, mais aussi en marbre et en porphyre, parfois montés de bronze. Une grande partie de sa collection fut achetée par Louis XVI pour une valeur de 220 000 livres¹⁴⁰. Le duc avait acquis du duc de Richelieu les vases aux têtes de boucs (cat. 24 et 25). A la vente après son décès, en décembre 1782, les vases ont été achetés pour la Couronne. Le roi acquit également d'autres vases de la collection du duc d'Aumont, notamment par l'intermédiaire des marchands Paillet et Julliot, que nous avons déjà évoqué plus tôt.

¹³⁸ Schnapper, 1994, p. 386.

¹³⁹ Lemonnier, *op. cit.*, p. 40.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 40.

Plus encore qu'acheteur et collectionneur, le duc d'Aumont était commanditaire et mécène. Des artistes travaillaient pour lui régulièrement. L'architecte François-Joseph Bélanger réalisait des dessins destinés à servir de modèles au doreur et bronzier Pierre Gouthière¹⁴¹. Le duc d'Aumont soutint également les Menus-Plaisirs, service qui gérait les plaisirs du roi. Bélanger eut un rôle prépondérant dans la réalisation de ces objets de divers matériaux, notamment en porphyre, et Gouthière travailla abondamment aux montures des vases de sa collection. Vers 1780 il aurait fait les montures de la paire de vases Médicis (cat. 26 et 27), dont le porphyre a très probablement été fabriqué à Rome une dizaine d'années auparavant. On ne sait pas de quelle manière les vases sont arrivés en France. Peut-être le duc d'Aumont ou bien un marchand-mercier les ont-ils commandés à des artistes étrangers ? En tout cas il est très vraisemblable que ce soit le duc lui-même qui ait confié la réalisation de la monture à Pierre Gouthière.

Nous avons déjà évoqué la découverte de carrières de granit, marbre et porphyre en France, fait d'importance puisque ces découvertes rendaient les français plus indépendants quant aux ressources premières. L'une des carrières se situait précisément sur les terres de la nièce du duc d'Aumont, la duchesse de Mazarin, à Giromagny (sur le Territoire de Belfort, au sud de l'Alsace). L'exploitation commença dès 1771.

La comtesse du Barry

Jeanne Bécu, comtesse du Barry, naquit en 1743 à Vaucouleurs. En 1768, elle épousa Guillaume du Barry, frère de son ancien amant le comte Jean du Barry, et devint la maîtresse officielle du roi Louis XV. Ce dernier fit construire pour sa favorite le château de Louveciennes, situé non loin de Marly. Il confia les travaux au célèbre architecte Jacques-Ange Gabriel. Après le décès du souverain, en 1774, elle se retira dans son château de Louveciennes, et eut probablement une liaison avec le duc de Cossé-Brissac. Après avoir émigré quelques temps en Angleterre, elle revint en France en 1793 où elle fut immédiatement arrêtée par les révolutionnaires. Elle mourut guillotinée le 8 décembre 1793.

¹⁴¹ Verlet, 1999, p. 60 ; Malgouyres, *op. cit.*, pp. 159-160.

Tout comme les gens de la cour, la comtesse du Barry avait un goût prononcé pour l'art et se devait, par son rang, de s'y intéresser. Quelques vases de notre catalogue auraient appartenu à la comtesse. Elle se les serait procuré par divers moyens.

En mai 1792, elle achetait chez les marchands-merciers Daguerre et Lignereux le grand vase en porphyre monté en bronze doré (cat. 21), pour la somme de 2 000 livres. Le vase, dont la monture est attribuée à Pierre-Philippe Thomire, a donc vraisemblablement été commandé directement par Daguerre et Lignereux, deux ans avant l'achat de la comtesse. Deux ans plus tard, le vase était saisi dans sa demeure de Louveciennes par les révolutionnaires. Quant à la paire de vases aux serpents (cat. 22 et 23), il est vraisemblable que la comtesse la tenait de son dernier amant, le duc de Cossé. Louis Hercule Timoléon, duc de Cossé-Brissac (1734 - 1792), était gouverneur de Paris et grand panetier de France. Assassiné par les révolutionnaires le 9 septembre 1792, il paraît avoir été lui aussi un collectionneur averti. Peut-être avait-il fait don des vases à la comtesse avant sa mort. Il est possible également que la comtesse du Barry les ai récupéré chez lui, dans sa demeure, après son assassinat.

Nous avons tenté de démontrer l'importance de la pratique de la collection chez les personnes de rang élevé. Nous avons pu, selon nos sources, replacer nos vases du XVIIIe siècle parmi les diverses grandes collections de ce siècle, et retracer autant que possible leur cheminement depuis leur création jusqu'à leur entrée au musée du Louvre. Il ne nous est malheureusement pas possible d'étudier les collections des siècles précédents, les noms des collectionneurs n'étant pas connus.

La plus fabuleuse collection de vases en pierres dures fut celle de Louis XIV. Elle ne fut ni la première, ni la dernière, mais elle ne fut pas égalée. Les successeurs de Louis XIV eurent pour ces objets de valeur un intérêt certain, mais moins passionné toutefois que celui de leur aïeul. De grands collectionneurs, tels que le marquis de Marigny, le duc d'Aumont ou la comtesse du Barry au XVIIIe siècle, sont des exemples marquants de la pratique de la collection dans la haute noblesse. Outre l'image de curieux avertis qu'ils se devaient de revêtir, ils furent cependant des amateurs sincères et authentiques, soutenant l'art de leur siècle.

Conclusion

L'étude menée à travers ce mémoire donne une vision large et globale des vases en pierres dures. Nous avons déjà énoncé les raisons pour lesquelles nous avons choisi spécialement les objets de notre catalogue. Il s'agissait en effet de trouver des vases représentatifs des créations du XVI^e siècle au XVIII^e siècle, afin de mener une analyse de l'évolution stylistique de ce type de réalisations. Toutefois, afin de limiter nos travaux en vue d'une analyse plus ciblée, les choix se sont portés sur des objets provenant de France et d'Italie, et faits dans des matériaux courants ou spécifiques à chaque période durant les trois siècles qui nous intéressent.

Introduit en premier lieu par une étude du travail des pierres dures selon les époques et les pays, et après avoir présenté les vases de pierres fines de l'Antiquité et du Moyen-âge, nous avons étudié de manière plus approfondie les vases réalisés aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Guidés par les précieux travaux déjà menés par les grands spécialistes de ce domaine, tels que Ernest Babelon, Daniel Alcouffe, Philippe Malgouyres, Pierre Verlet et bien d'autres encore, nous avons tenté de mettre en relief leurs différentes caractéristiques.

Nous avons tout d'abord noté l'évidente suprématie de l'Italie dans le travail des pierres dures, l'innovation des ornements et des techniques. D'une part, cette suprématie s'explique sans doute par la longue domination de l'Empire romain dans les premiers siècles de notre Ere, dont Rome était le cœur, qui fut l'une des premières grandes périodes d'exploitation des pierres dures. D'autre part et par conséquent, elle s'explique par la présence de nombreux vestiges antiques en Italie et par l'abondance des objets qui ont pu être réemployés après la chute de l'Empire. L'Italie avait donc le monopole des ressources et des sources d'inspiration. Cette prééminence s'illustre à travers nos vases de la Renaissance, ainsi que dans ceux du XVII^e siècle, même si nous commençons dès le milieu du XVII^e siècle à pressentir une affirmation progressive de la France. Les vases en cristal de roche, avec leurs formes de nef ou de coquille, leurs décors de godrons, de rinceaux, de chimères ou de scènes à l'antique et leurs montures en or émaillé

ou en argent doré, sont en effet caractéristiques de la production italienne du XVI^e siècle, et particulièrement de Milan. De même, les coupes en agate, discrètement montées d'argent doré parfois incrusté de pierreries, s'inscrivent parfaitement dans la même tradition de réalisations. L'hégémonie française mit plus de temps à s'affirmer. Cependant au XVII^e siècle certains vases semblent être déjà représentatifs de l'importance que la France commençait à revêtir. Ce sont du moins les hypothèses avancées dans notre propos, car en effet les dates et les lieux de création n'étant pas toujours connus, nous avons tenté de les replacer avec plus de précision dans les divers courants de réalisation. Tandis que les vases en porphyre moulurés et gravés de godrons droits ou torsés restent typiques des créations italiennes du XVI^e siècle et encore du XVII^e siècle, certains objets tels que les deux jattes en agate montées d'argent doré, dont les provenances sont inconnues, peuvent être rapprochées des ouvrages français du XVII^e siècle par de nombreuses similitudes. Le XVIII^e siècle offre de nouvelles créations, assez novatrices. L'abondance du bronze doré, dont on orne presque systématiquement chaque vase, place la France au premier rang de la production européenne. Certains vases en porphyre datent du XVII^e siècle et proviennent d'Italie, mais leurs montures sont faites à Paris. Il subsiste encore quelques exemples de vases réalisés intégralement à Rome, mais Paris a acquis son indépendance, en partie grâce à la découverte des carrières françaises, et peut désormais produire des objets en porphyre sans avoir à importer les matières premières depuis l'autre côté des Alpes.

Mais malgré ces tendances apparentes caractérisant un style attaché à un pays et à une époque, il subsiste cependant toujours des incertitudes quant à l'identification d'un vase. Comme nous l'avons vu dans notre développement, les modèles circulaient d'un pays à l'autre, estompant par conséquent les frontières stylistiques.

Cette étude menée durant toute une année permet de voir que c'est un sujet qui a déjà été amplement étudié, spécialement avec la somptueuse collection de Louis XIV. Mais nos connaissances concernant nos vases sont généralement plus pauvres, ce qui nous a permis d'avancer quelques hypothèses

dans cette analyse. Il y a encore au Louvre beaucoup de vases qui n'ont pas fait partie de la collection de Louis XIV et qui seraient susceptibles de faire l'objet d'une étude plus approfondie. Une étude capable de réunir dans un ensemble exhaustif une idée de cette importante production de vases en pierres dures durant la période moderne.

Bibliographie

Alcouffe Daniel, *et al.*, *La table et le partage*, Paris, La documentation française, 1986.

Alcouffe, 1993 : Daniel Alcouffe, *Les Objets d'art : Moyen-âge et Renaissance*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993.

Alcouffe, *et al.*, 2001 : Daniel Alcouffe, *Les Gemmes de la Couronne*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001.

Alcouffe, 2003 : Daniel Alcouffe, *et al.*, *Les vases en pierres dures*, Paris, La Documentation Française, 2003.

Babelon, 1894 : Ernest Babelon, *La gravure en pierres fines, camées et intailles*, Paris, Ancienne Maison Quantin, 1894.

Babelon, 1902 : Ernest Babelon, *Histoire de la gravure sur gemmes en France, depuis les origines jusqu'à l'époque contemporaine*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1902.

Bariand et Poirot, 1998 : Pierre Bariand et Jean-Paul Poirot, *Larousse des pierres précieuses*, Montréal, Larousse Bordas, 1998.

Castelluccio, 2002 : Stéphane Castelluccio, *Les collections royales d'objets d'art, de François Ier à la Révolution*, Paris, Editions de l'Amateur, 2002.

Cloulas et Bimbenet-Privat, 1997 : Ivan Cloulas et Michèle Bimbenet-Privat, *La Renaissance Française : architecture, sculpture, peinture, dessin*, Paris, Editions de La Martinière, 1997.

Cochet, 1859 : Jean Benoît Désiré Cochet, *Le tombeau de Childéric Ier, roi des Francs, restitué à l'aide de l'archéologie et des découvertes récentes*, Paris, Bibliothèque de l'école des chartes, 1859.

Dreyfus, 1922 : Carle Dreyfus, *Musée national du Louvre. Catalogue sommaire du mobilier et des objets d'art du XVIIe et du XVIIIe siècle, meubles, sièges, tapisseries, bronzes d'ameublement, porcelaines, marbre et laques montés en bronzes, objets d'orfèvrerie*, Paris, Musées nationaux, 1922.

Dubarry de Lassale, 2005 : Jacques Dubarry de Lassale, *Utilisation des marbres*, Turin, H. Vial, 2005.

Ducher Robert, *Caractéristiques des styles*, Paris, Flammarion, 1944.

Edwards JoLynn, *Alexandre-Joseph Paillet. Expert et marchand de tableaux à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, Athéna, 1996.

Faniel, 1957 : Stéphane Faniel, *Le XVIIIe siècle Français*, Paris, Hachette, 1957.

Flamand, *La Renaissance I*, 1966 : Elie-Charles Flamand, *Histoire générale de la peinture : La Renaissance I*, Lausanne, Editions Rencontre Lausanne, 1966.

Flamand, *La Renaissance III*, 1966 : Elie-Charles Flamand, *Histoire générale de la peinture : La Renaissance III*, Lausanne, Editions Rencontre Lausanne, 1966.

Fossier François, *Les dessins du fonds Robert de Cotte de la Bibliothèque nationale de France. Architecture et décor*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1997.

Gaborit Jean-René, *Musée du Louvre : nouvelles acquisitions du Département des Sculptures*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1996.

Gary, 2007 : Marie-Noël de Gary, *Musée Nissim de Camondo, la demeure d'un collectionneur*, Paris, Les Arts Décoratifs, 2007.

Gebelin François, *Le style Renaissance en France*, Paris, Librairie Larousse, 1942.

Giusti, 2005 : Annamaria Giusti, *La marqueterie de pierres dures*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2005.

Gonzalez-Palacios, 1984 : Alvar Gonzalez-Palacios, *Il tempio del gusto, li arti decorative in Italia fra classicismo e barocco, Roma e il Regno delle due Sicile. Tomo 1 : Testo e tavole a colori*, Milan, Longanesi & C., 1984.

Gonzalez-Palacios, 1984 : Alvar Gonzalez-Palacios, *Il tempio del gusto, li arti decorative in Italia fra classicismo e barocco, Roma e il Regno delle due Sicile. Tomo 2 : Illustrazioni*, Milan, Longanesi & C., 1984.

Grand Larousse encyclopédique, Paris, Librairie Larousse, 1963.

Grotesques, 1996 : *Grotesques*, Paris, L'Aventurine, 1996.

Gruber Alain (sous la direction de), *L'art décoratif en Europe : Classique et baroque*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1992.

Gruber Alain (sous la direction de), *L'art décoratif en Europe : Renaissance et maniérisme*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1993.

Guigon Emmanuel et Ferreira-Lopes Henry, *Le cabinet de Pierre-Adrien Pâris : architecte, dessinateur des menus-plaisirs*, Paris, Hazan, 2008.

Janneau Guillaume, *L'époque Louis XV*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

Kjellberg, 2000 : Pierre Kjellberg, *Objets montés du Moyen Age à nos jours*, Paris, Editions de l'Amateur, 2000.

Lemonnier, 1991 : Patricia Lemonnier, Une collection exceptionnelle de vases montés, *L'Objet d'art*, n° 244, Paris, février 1991.

Lescure, 1867 : Mathurin de Lescure, *Les palais de Trianon : Histoire, description, catalogue des objets exposés sous les auspices de Sa Majesté l'Impératrice*, Paris, Editions Henri Plon, 1867.

Malgouyres, 2003 : Philippe Malgouyres, *Porphyre : la pierre pourpre des Ptolémées aux Bonaparte*, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 2003.

Mérot et Cornette, 1999 : Alain Mérot et Joël Cornette, *Le XVIIe siècle*, Paris, Seuil, 1999.

Molinier, 1886 : Emile Molinier, *Les bronzes de la Renaissance : les plaquettes, catalogue raisonné*, Tome 1, Paris, J. Rouam, 1886.

Morassi Antonio, *Antica oreficeria italiana*, Milan, 1936.

Niclausse Juliette, *Thomire : fondeur, ciseleur (1751 - 1843)*, 1947.

Ornement Renaissance, 1998 : *Ornement Renaissance*, Paris, L'Aventurine, 1998.

Raulet, 1999 : Sylvie Raulet, *Cristal de roche*, Paris, Assouline, 1999.

Schnapper, 1994 : Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle : Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1994.

Verlet, 1958 : Pierre Verlet, *Le commerce des objets d'art et les marchands merciers à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, 1958.

Verlet, 1999 : Pierre Verlet, *Les bronzes dorés du XVIIIe siècle*, Paris, Picard, 1999.

Wheeler William, *Ornement Renaissance*, Paris, Les Editions du Carrousel, 1998.

Zucker Benjamin, *Gemmes et bijoux : mystères, passions, magies*, Genève, Saphir SA, 1998.

Table des matières

Remerciements	3
Sommaire	4
Introduction.....	5
PARTIE 1 - L'HERITAGE DES PIERRES DURES DANS L'EUROPE MODERNE	8
CHAPITRE 1 - L'EUROPE DU XVII ^E SIECLE AU XVIII ^E SIECLE	9
Renaissance et prédominance de l'Italie	9
Affirmation progressive de la France	11
La France et l'Italie artistiques : XVII ^e et XVIII ^e siècles.....	12
CHAPITRE 2 - LE TRAVAIL DES PIERRES DURES	14
Les pierres et leur exploitation.....	14
Les objets	18
PARTIE 2 - LES VASES EN PIERRES DURES : EVOLUTION STYLISTIQUE	24
Techniques de fabrication et de gravure.....	25
CHAPITRE 3 - LES VASES EN PIERRES DURES : ANTIQUITE ET MOYEN-AGE	28
L'Antiquité.....	28
Le Moyen-âge.....	33
CHAPITRE 4 - LES VASES EN PIERRES DURES : RENAISSANCE ET XVII ^E SIECLE	38
Production et sources d'inspiration au XVI ^e siècle	38
Les artistes	40
Styles et décors de la Renaissance.....	42
Décors généraux.....	42
Evolution des styles	44
Vers le XVII ^e siècle.....	49
CHAPITRE 5 - VASES DU XVIII ^E SIECLE : AFFIRMATION FRANÇAISE	55
La vogue des objets montés de bronze doré.....	55
Métiers et techniques.....	57
Une spécialité française ?.....	59
Les styles	60
Les artistes du bronze doré	61
Persistance du goût pour le porphyre	64
PARTIE 3 - DU MARCHÉ DE L'ART AUX COLLECTIONS.....	68
CHAPITRE 6 - LE COMMERCE DES VASES	69
Achats, commandes et échanges.....	69
Le rôle prépondérant des marchands-merciers	70
Provenances des vases.....	71
Vases du XVI ^e siècle	72
Vases du XVII ^e siècle	73
Vases du XVIII ^e siècle	73
CHAPITRE 7 - COLLECTIONS ET COLLECTIONNEURS	75
Rois et reines collectionneurs.....	75
Louis XV	75
Louis XVI et Marie-Antoinette	76
La pratique de la collection à la cour	78
Le marquis de Marigny	78
Le duc d'Aumont.....	81
La comtesse du Barry	82
Conclusion.....	84
Bibliographie.....	87
Table des matières.....	92

RÉSUMÉ

« Il n'y a rien qui marque davantage la magnificence des grands Princes que leurs superbes palais et les meubles précieux dont ils sont ornés » disait Louis XIV. Sa remarquable collection de gemmes, aujourd'hui conservée au Louvre, comprenait plus de mille vases en pierres de couleurs ou cristal de roche. Assemblée à l'image des princes de la Renaissance, sa somptuosité servait dignement son prestige. Mais la collection de vases en pierres dures du musée du Louvre fut toutefois embellie et enrichie par d'autres acquisitions du même type, non moins magnifiques. Ces vases ont pourtant été moins étudiés que ceux de Louis XIV. C'est pourquoi, le présent mémoire se propose d'étudier une trentaine de vases en pierres dures, conservés au musée du Louvre et au musée Nissim de Camondo, et n'ayant pas fait partie de la vaste collection du roi Soleil.

Ce mémoire de Master 1 de recherches en Histoire de l'art se divise en deux volumes. Le premier volume comprend le texte, le second volume est le catalogue. Les vases du catalogue ont été réalisés en Italie et en France, et leurs créations s'échelonnent de la seconde moitié du XVI^e siècle au XVIII^e siècle. Utilisées pour toutes sortes d'ornements et d'objets, les pierres dures étaient exploitées dès l'Antiquité. De formes diverses, la plupart des vases du catalogue sont en porphyre et en cristal de roche, les autres sont en agate, en jaspe et en bois silicifié. Gravés ou non, ces vases sont parfois rehaussés d'une monture en or émaillé, argent, ou bronze doré. Ils font l'objet d'une étude de l'évolution stylistique des formes et des décors, des montures et des matériaux, depuis la Renaissance jusqu'au XVIII^e siècle.

Les premiers vases de pierres dures datent de l'Antiquité. Mais à cause des destructions et des remplois, les spécimens antiques parvenus jusqu'à nous sont assez rares. La période médiévale en produit également, mais c'est à partir de la Renaissance que ce type de créations eut un regain de succès. Bien que des prototypes aient circulé à travers l'Europe entière, entraînant ainsi différentes influences, chaque modèle reste à peu près unique. L'Italie, la France, mais aussi les pays de l'Est se spécialisèrent dans ces réalisations s'adressant à une clientèle aisée et cultivée.

Les objets étudiés dans ce mémoire sont donc représentatifs des vases créés en France et en Italie durant près de trois siècles. Les hypothèses proposées s'appuient sur les recherches préalablement menées par les grands spécialistes de ces différents sujets, parmi lesquels Daniel Alcouffe, Philippe Malgouyres, Ernest Babelon ou encore Pierre Verlet.

SUMMARY

« Nothing marks more magnificence of great princes than their superb palaces and precious furniture which decorate them » said Louis XIV. The remarkable collection of gems of Louis XIV, today preserved in Louvre museum, comprised about thousand vases in colored stones or in rocks' crystal. Gathered like princes of the Renaissance, its brilliance served prestige of the monarch with dignity. But the collection of vases in hard stones of the Louvre was however enriched with others acquisitions, as beautiful. But these vases were less studied than these of Louis XIV. That's why, this master's thesis intends to study about thirty vases in hard stone, preserved in Louvre museum and in Nissim de Camondo museum, which didn't belong to Louis XIVs' collection.

This master's thesis of researches in Art History is divided in two volumes. The first volume comprises the text, the second volume is the catalogue. Vases of catalogue have been made in Italy and in France, from the second half of the XVI century to the XVIII century. Hard stones were used from Antiquity for many ornaments and objects. In different forms, most of vases in catalogue are in porphyry and rocks' crystal. The others are in agate, jaspe and hard wood. Engraved or not, these vases are sometimes mounted with gold, silver or bronze. This study presents an analysis of the stylistic evolution of forms, ornaments and materials, from Renaissance to the XVIII century.

The first examples of vases in hard stones date back to Antiquity. But because of destructions and reusing, the ancient examples we know are quite rare. The medieval period produced also vases in hard stones, but it was during the Renaissance that these creations knew a renewed of success. Although some prototypes circulated in Europe, creating different influences, each model is almost unique. Italy, France, and country of Eastern Europe, specialized in these realizations aimed at well-do-to and cultured people.

So, objects studied in this master's thesis are representative of vases created in France and Italy during almost three centuries. Hypothesis suggested lean on researches first led by great specialists of these different subjects, like Daniel Alcouffe, Philippe Malgouyres, Ernest Babelon or Pierre Verlet.

Mots-clés : vases, pierres dures, Italie, France, Renaissance, XVII^e siècle, XVIII^e siècle, styles, évolution, ornements, décors, gravure, objets montés, or émaillé, argent doré, bronze doré, vases, hard-stones, Italy, France, Renaissance, XVIIth Century, XVIIIth Century, styles, evolution, ornaments, carving, mounted objects, enamelled gold, gilded silver, gilded bronze