

Un tel ouvrage, même s’il est largement le fruit d’un travail solitaire, solitude encore exacerbée par les circonstances, n’aurait pu être mené à bien sans l’aide que j’ai reçue tout au long de son élaboration. Tout d’abord pour l’étude matérielle de la collection : merci en premier lieu à Christine et Guy Ladrière pour leur confiance et leur disponibilité infatigable, à Clémence Raccah puis à Fabio Gaffo qui m’ont accompagné pour patiemment examiner et mesurer toutes ces œuvres, et au personnel de la galerie Ratton-Ladrière (et plus particulièrement Jérôme Bouchet) qui a suivi l’épineuse question des photographies. Malgré la difficulté de voyager et de rencontrer des collègues, j’ai pu bénéficier de maints conseils, remarques et informations précieux, pour rendre cette étude la plus complète et la plus exacte possible. Merci à Jean-Baptiste Clais, Jannic Durand, Dunia Garcia-Ontiveros, Annemarie Jordan, Lola Kantor, Dimitris Kraniotis, Olga Medvedkova, Florian Meunier, Fatiha Mihoubi, Paulus Rainer, Laurianne Ramon, Ira Rezak, Shalom Sabar et Irina Sterligova.

Il fallait faire de ce travail un livre : merci à Anna Bertaccini et Christophe Ibach avec qui il a été un plaisir constant de collaborer, et à Christine Chabod pour son aide dans l’ingrate fabrication de l’index. Enfin, j’aurai une pensée particulière pour Philippe Nicolas : nos échanges sur la glyptique, pratiquée comme un art vivant, ont nourri ma compréhension des œuvres du passé.

<i>Entretien avec Guy Ladrière</i>	9	Le renouveau de la glyptique dans l’Europe gothique	121
Camées et intailles : les mots, les techniques et les pierres	15	Deux mille ans de bagues	129
<i>L’intaille</i>	16	<i>Les bagues dans l’Empire romain</i>	134
<i>Le camée</i>	18	<i>Bagues des temps barbares</i>	139
<i>Les techniques de la glyptique</i>	23	<i>Les bagues gothiques, anneaux épiscopaux et signets</i>	146
<i>Les pierres du lithoglyphe</i>	25	<i>Bagues de la Renaissance</i>	152
<i>Le quartz</i>	26	Se protéger	157
<i>Pierres dures et précieuses</i>	31	Un art de l’intime	167
<i>Les pierres de l’Inde</i>	32	Camées et intailles de la Renaissance	175
Des Phéniciens aux Sassanides, une brève histoire de la glyptique	35	Trois artistes et leurs modèles	187
L’homme face à la nature artiste : jouer avec les pierres	49	<i>Thomas Pigne</i>	188
L’Égypte grecque et romaine	59	<i>Matteo del Nassaro</i>	190
Les portraits impériaux antiques et leur postérité	67	<i>Jacopo da Trezzo</i>	193
<i>Auguste</i>	68	Le xvii ^e siècle : pour l’amour de l’antique	197
<i>Les Julio-Claudiens</i>	70	Grotesques	211
<i>Des Sévères à Constantin</i>	72	Le néoclassicisme, un âge d’or des pierres	223
<i>Les empereurs de Rome vus par les modernes</i>	76	<i>Souvenirs d’un séjour à Rome</i>	225
Alexandre le Grand ou la quête du portrait inaccessible	81	<i>Pourquoi ne pas rapporter une antiquité ?</i>	230
<i>De nouvelles effigies d’Alexandre</i>	85	<i>Les artistes : Rome, Naples, Londres, New York</i>	233
Images de Méduse	87	Répertoire des intailles, camées et bagues	241
<i>De face ou de profil ?</i>	91	MYTHOLOGIE GRECQUE ET ROMAINE	242
<i>Méduses baroques et symbolistes</i>	92	CHRISTIANISME	256
Répliques, pastiches et copies, ou la glyptique comme art du multiple	95	PERSONNAGES HISTORIQUES	260
Icônes, bagues et sceaux dans l’Empire byzantin	111	FIGURES ANONYMES ET DIVERSES	270
		BAGUES ET PIERRES NOMINATIVES	284
		Bibliographie	294
		Index	299

DES PHÉNICIENS AUX SASSANIDES,
UNE BRÈVE HISTOIRE DE LA GLYPTIQUE

Le premier usage des pierres gravées semble avoir été d'imprimer textes ou images sur un document, pour le sceller avec de l'argile ou de la cire. Le sceau-cylindre est l'expression la plus évidente de cet usage : en le faisant tourner sur son axe, on déroule la frise gravée en creux sur la pierre, qui apparaît en relief. À côté de cet emploi technique, voire administratif, ces pierres gravées se teintent d'autres fonctions : elles peuvent devenir des ornements personnalisés, des talismans protecteurs par la combinaison de la vertu de la pierre à celle de l'image. Toutes ces fonctions vont, en proportions variables, être celles des pierres que nous allons voir dans ce recueil : marquer sa propriété, parer



228 Homme agenouillé

sa personne, se placer sous la protection des dieux, agir sur son environnement.

La forme la plus commune de glyptique égyptienne, le scarabée, qui est à la fois amulette et sceau, eut une postérité extraordinaire dans toute la Méditerranée antique : il inspira les Phéniciens, puis les premières créations grecques archaïques, étrusques et italiques. C'est en Italie que la forme se maintint le plus durablement, jusqu'à l'aube de l'époque impériale ; les scarabées conservés se comptent par milliers. Ce scarabée [228], datable du ^v^e siècle avant J.-C., est caractéristique de cette production étrusque qui a une prédilection pour les sujets héroïques tirés



22 Cadmus et le serpent



de l'épopée ou du mythe. Ici, l'homme, un genou à terre, évoque l'iconographie bien connue d'Ajax se préparant au suicide¹. Le second scarabée [22], un peu plus récent (III^e siècle), montre certainement Cadmus, le légendaire fondateur de Thèbes, tuant le serpent. Son style en grandes masses sans détails sommairement traitées est dit *a globolo* ou globulaire ; il caractérise la dernière période de la glyptique étrusque. La plupart de ces scarabées entraient dans la composition de bijoux et leur décor gravé n'est pas destiné à être imprimé.

Les Grecs ne retinrent du scarabée égyptien que la forme. En revanche, les Phéniciens s'approprièrent les canons des images égyptiennes et de multiples éléments de leur syntaxe.

Le décor de cette intaille plate [235] – uraeus et disque solaire ailés, les cartouches – est entièrement emprunté à la titulature des pharaons. La combinaison n'a pas d'autre sens que de produire une impression égyptienne. De nombreux scarabées cananéens montrent de tels assemblages, avec des sceptres, des couronnes et les divinités protectrices de la royauté². Ces motifs égyptisants, voyageant avec les pierres, se diffusèrent dans tous les lieux où les Phéniciens s'étaient installés³ ou avaient commercé et apparaissent jusque sur les bagues étrusques ou de Grande Grèce⁴.



Cette pierre verte et brune a inspiré l’image du serpent dans l’herbe [267] : peut-être faut-il même voir ici un jeu sur ce célèbre adage. L’extrémité de la queue se fond dans la couche verte et donne le sentiment que le reptile ondule. Il peut être aussi emblématique ou héraldique ; si l’on compare les types que l’on y observe avec la forme de l’animal ici sculpté (sa tête en particulier), on peut penser que ce camée date de la fin du xv^e ou du début du xvi^e.

C’est certainement le mouchetage de cette pierre qui inspira au lapidaire le sujet de ce félin lové [265]. Le graveur attire notre attention sur la possibilité de reconnaître dans les œuvres de la nature des images ou des suggestions de textures, coïncidence qui émerveille, nommée paréidolie et déjà évoquée à propos de l’étymologie du mot camée (p. 19). Il nous révèle cette image latente, il la tire de la pierre pour nous offrir ce plaisir : trouver la chaleur du pelage d’un animal vivant au cœur d’une pierre inanimée⁵.

La seconde moitié du xvi^e siècle a surtout apprécié les pierres tachetées, mouchetées, jaspées, bariolées, que ce soit pour les vases créés à Milan ou à Prague par la dynastie des Miseroni ou pour les camées. Et, parmi ces pierres, surtout celles que l’on nomme agates moussues car elles semblent présenter des formes végétales dans les irrégularités et les contrastes de leurs cristallisations. Ce grand camée montrant



un taureau [268] est un bel exemple de l’usage de ce genre de pierre : le corps musculeux de l’animal est tiré d’une épaisse couche rouge unie et dense, de jaspe si l’on veut, et se détache sur un fond moucheté de vert qui devient une prairie herbeuse. Nul trompe-l’œil cependant : le taureau marche solidement sur une ligne de sol, selon la codification propre aux pierres gravées et aux médailles. C’est un jeu permanent entre convention et licence. Ce taureau qui charge en grattant le sol de sa patte est un sujet classique : c’est Dionysos



268 *Taureau bachique*



sous forme animale ; il est parfois montré foulant un thyrsus. Citons Mariette : « Ce n’est pas du reste un simple taureau... c’est Bacchus lui-même, c’est le dieu de l’ivresse, à qui les Grecs ont souvent donné cette figure, non seulement parce que le vin rend intrépide, et même audacieux ; mais aussi en mémoire de ce que les premiers vases dont on fit usage dans les festins étoient des cornes de Bœuf⁶. » Le sujet est connu par de nombreuses pierres antiques⁷, dont la plus célèbre est une intaille en calcédoine portant la signature d’Hyllos⁸. Plutôt que ce prototype, ce grand camée copie un camée plus grand encore des collections de Louis XIV, considéré (indûment ?) comme antique⁹. Le choix de ce jaspe rouge sur fond d’agate renforce le sens de cette image, qui évoque la fureur divine et le vin.

La violence des contrastes de ce jaspe bariolé [12] exprime avec éloquence les passions sans frein qui habitent ces créatures de la suite de Dionysos. L’on n’ignorait pas à l’époque classique qu’un visage rubicond, enflammé par l’ivresse, était dans l’Antiquité, une manifestation divine (dans les hymnes orphiques par exemple).

L’exemple le plus explicite de ce nouveau dialogue de l’art avec la nature à travers les pierres nous est donné par la floraison, dans la seconde moitié du xvi^e siècle, des camées montrant des têtes d’Africains.



217 *Profil d’Africain avec un collier d’esclave*

comme le suivant de la famille Pichler, une dynastie de graveurs de pierre entre XVIII^e et XIX^e siècle¹³, qui traitèrent souvent ce sujet visiblement très demandé [59]¹⁴.

64 Méduse



*Méduses baroques
et symbolistes*

À l'image impavide des pierres du I^{er} siècle avant J.-C., les lithoglyphes modernes ont préféré ce modèle pathétique de la Tazza Farnese, à l'arcade sourcilière tourmentée. En réalité, ils s'inspirent moins de l'antique que de ses interprétations modernes, comme le buste de Méduse conservé au Capitole, attribué au Bernin (à raison ?) depuis la fin du XVIII^e siècle¹⁵. L'expression dolente, la bouche entrouverte la distinguent fortement des types antiques, comme dans ce camée en agate [64].



59 Tête de Méduse

65 Méduse



66 Méduse



Cette expression douloureuse marque aussi le camée suivant [65], qui provient également des Pichler.

À partir de la fin du XVIII^e siècle, un autre modèle supplante ceux-ci : la monumentale tête de marbre dite Méduse Rondanini, acquise par le roi de Bavière pour son musée de Munich. Elle offre au contraire un visage idéalement beau, mais glacé par la mort, masque impénétrable qui impressionna Goethe et Canova.

Les camées suivants [66 et 67] s'inspirent plus ou moins strictement de cette image hiératique.

Ce sujet si particulier de la mythologie grecque connut ainsi une fortune continue dans la glyptique pour des raisons toujours changeantes, amulette prophylactique, imitation de l'antique, étude des expressions pathétiques, mais toujours sous-tendue par une fascination pour cette image inquiétante associant le visage mort et le serpent. Le camée [69], probablement de la fin du XIX^e siècle comme sa monture en pendentif, n'est pas destiné à parer une main masculine mais une gorge de femme. Dans un climat « fin de siècle », Méduse menaçante ou dérisoire est omniprésente dans le symbolisme européen. Elle inspire Odilon Redon, Aubrey Beardsley, Gustave Moreau ou Fernand Khnopff. Sigmund Freud en fit un symbole archétypique de ce mythe qui réunit le désir et la mort, la féminité terrifiante et vaincue dans un grouillement de serpents phalliques, la tête coupée.

67 Méduse



69 Méduse



*Les bagues
dans l'Empire romain*

par Titius en 35 avant J.-C. Le portrait sur cette bague est issu de l'intaille, avec quelques variantes minimales peut-être introduites par l'orfèvre au moment de la préparation de la cire ou de la ciselure (l'implantation de la barbe dans le cou, le détail des mèches).

Cette bague romaine [73], de la fin de la République ou de l'époque d'Auguste, est décorée d'une tête de Mercure, aussi tirée d'une intaille. Mercure, en buste ou en pied, est l'un des dieux les plus populaires sur les bagues dans l'Empire romain, car il protège le voyageur, favorise le commerce et assiste l'orateur.

Au cours du 1^{er} siècle, l'usage de porter des bagues, de plus en plus riches et variées, s'amplifia. Il fallut en mettre à tous les doigts et même sur les premières phalanges (ce dont les satiristes se moquèrent). De nombreuses bagues très petites [260] témoignent encore de cet usage, bien attesté sur les portraits des monuments funéraires. Lorsque les bagues furent trouvées sur des corps, elles étaient portées surtout à l'annulaire et au petit doigt de la main gauche¹².

Les bagues entièrement sculptées sont très rares et existent dans deux matériaux, l'ambre et le cristal de roche. Dans les deux cas, elles ont des formes très



260 *Griffon chassant un lièvre*

voisines et portent comme sur la bague [195] une tête en très fort relief¹³. Certaines de ces bagues furent trouvées dans des sépultures. Encombrantes et fragiles, elles n'étaient probablement pas destinées à être portées, et on leur suppose une fonction strictement funéraire¹⁴ ; mais on ignore si ces deux matériaux, le cristal et l'ambre, revêtaient une signification particulière dans ce contexte. Une bague en cristal de roche avec un buste féminin trouvée à Saint-Rémy-de-Provence¹⁵ a été mise en rapport avec un autre usage religieux, le culte des impératrices divinisées. Ici, la forme rappelle une bague en or massif avec la tête de Jupiter en très haut relief sur un anneau conservé à Berlin¹⁶. Plusieurs de ces bagues d'ambre ont été trouvées en fouilles en Italie, Aquileia étant le centre principal de la sculpture en ambre (de nombreux exemples de ces bagues y ont été découverts et sont conservés au Museo archeologico nazionale)¹⁷.



195 *Tête d'homme barbu*

76 *Minerve*



Sur ce camée de verre [156], le chignon enroulé sur la nuque est caractéristique des portraits de Faustine la Jeune, épouse de Marc Aurèle qui lui conféra le titre d'Augusta¹⁸. Cette petite bague en bronze avec une imitation en verre façon améthyste, marquait l'attachement de celui qui la portait à la famille régnante ou sa dévotion à l'impératrice divinisée. Le camée de verre est simplement et économiquement tiré de l'impression d'une intaille. La bague suivante avec une tête de Minerve [76], trouvée en terre avec la précédente, est de même fabrication. Elles devaient provenir du même atelier ou du même marchand : l'on connaît à Trèves le cas spectaculaire d'un dépôt de quatre-vingts bagues en bronze et en pâte de verre du même modèle, sûrement le reste d'un atelier ou d'une échoppe¹⁹.





CAMÉES ET INTAILLES DE LA RENAISSANCE

La Renaissance fut une période de passion pour les pierres gravées antiques, avidement collectionnées depuis le milieu du ^{xv}^e siècle en Italie. Le cardinal Ludovico, patriarche d'Aquilée, puis le pape Paul II réunirent à Rome les premières collections d'ampleur, qui aboutirent en grande partie dans celles de Laurent le Magnifique à Florence.

Les artistes ne furent pas en reste : l'art de la taille des pierres connut un renouveau sans égal depuis l'Antiquité. Imiter, faire à la manière de, c'est aussi parfois copier, ou même produire de fausses antiquités. Au moment même où les premiers collectionneurs rassemblent des pièces, des faux commencent à circuler. En 1461, Cristoforo di Geremia, orfèvre au service du cardinal Ludovico, met déjà en garde Ludovico Gonzaga, marquis de Mantoue, contre les falsifications de camées¹. C'est, jusqu'à nos jours, une question difficile : la plupart de ces intailles et de ces camées produits à la Renaissance furent très longtemps considérés comme antiques. De la même manière, on considère parfois comme des imitations de la Renaissance ce qui peut être des pierres antiques. C'est dire le niveau technique et la compréhension de ces œuvres qu'avaient les lapidaires du ^{xvi}^e siècle.

Pourtant, comme nous l'avons remarqué plus haut, les imitations portent aussi la marque du temps dans lequel elles furent conçues, de ce que l'on comprend et l'on attend de l'antique.



Certaines pierres qui ne montrent qu'une superficielle imitation de l'antique doivent remonter à ce moment précoce où les têtes à l'antique pullulent dans le décor architectural et sur le mobilier. Même aussi approximativement traité que sur le camée [203], un tel sujet parlait de lui-même, sans qu'il soit besoin d'être plus correct.

Tout ce qui concernait les rites et les croyances des Anciens était alors passionnément étudié, ce qui explique l'intérêt pour les scènes de culte divin. Ce camée [16] imite les scènes de sacrifices rustiques, bien illustrés sur les pierres antiques². Parfois mis en relation avec le goût bucolique de la peinture hellénistique, ils sont aussi à inscrire dans le cadre de la propagande impériale, célébrant l'avènement d'une période de paix et d'abondance, fruit du bon gouvernement³. On reconnaît ici la ménade au thyrsos et à la présence du serpent qui sort du panier, attribut des scènes dionysiaques. Cette corbeille ou ciste, d'où sort un reptile, est constamment représentée sur les sarcophages : dans les mystères dionysiaques, des serpents sacrés étaient gardés dans de tels paniers. Là encore, ce camée a été gravé pour paraître antique.

Avec les coutumes, le costume est aussi étudié, en particulier la complexité des coiffures féminines. Sur cette intaille du début du ^{xvi}^e siècle [38], le graveur s'inspire d'une de ces coiffures sophistiquées mêlant



cheveux et postiches. La grosse tresse qui tourne autour de la tête, empruntée aux portraits des élégantes de l'époque de Trajan⁴, a été ici interprétée comme une couronne de fleurs, à la manière de celles qui étaient portées autour de 1500. C'est probablement aussi la date de cette intaille. Elle arbore également un curieux couvre-tête connu sur plusieurs pierres, dont une cornaline du Cabinet du roi⁵ : il était supposé caractériser Junon⁶. Le graveur a posé cette tête féminine sur un buste qui dérive des effigies d'empereurs, avec le manteau agrafé sur la cuirasse. L'incompréhension de ces différents costumes combinés avec liberté pour composer une tête « à l'antique », ainsi qu'une certaine « fraîcheur » et spontanéité dans le traitement du sujet, distinguent cette intaille des copies et pastiches plus savants produits aux siècles suivants.

On scrutait alors les monuments antiques autant pour en trouver le sens que pour s'en inspirer formellement, ce qui se manifeste par un grand intérêt pour les camées avec des scènes narratives, comme des tableaux.