



Pour Dieu et pour le Roi : l'élaboration d'une symbolique du marbre sous l'Ancien Régime

Sophie Mouquin

► To cite this version:

Sophie Mouquin. Pour Dieu et pour le Roi : l'élaboration d'une symbolique du marbre sous l'Ancien Régime. Marbres jaspés de Saint-Rémy et de la région de Rochefort, 2012. hal-01671342

HAL Id: hal-01671342

<https://hal.science/hal-01671342>

Submitted on 30 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



POUR DIEU ET POUR LE ROI : L'ÉLABORATION D'UNE SYMBOLIQUE DU MARBRE SOUS L'ANCIEN RÉGIME¹

Sophie MOUQUIN

La vérité, c'est que le marbre possède une âme et que la vie qui anime ce que notre orgueil croit inanimé (parce que le rythme nous en échappe), fourmille de particules intenses dont le grouillement immobile émet les ondes charnelles qui m'accueillirent sur l'Acropole. Il y a du marbre qui meurt après plusieurs siècles. Il ne rayonne plus. Il adopte cet air fermé à triple tour des visages morts.

Jean Cocteau²

Depuis l'Antiquité, le marbre est considéré comme une pierre si ce n'est précieuse du moins porteuse d'une signification mystique, spirituelle, magique ou même politique. Sa rareté, la variété de ses coloris et de ses veines, la difficulté à l'extraire et à le travailler, le brillant dont il est susceptible en font une pierre que beaucoup comparent aux gemmes et qui revêt, sous la plume des philosophes et des théologiens, une symbolique puissante. Après Rome, qui avait fait du marbre l'un de ses matériaux préférentiels et qui, en rassemblant des extrémités de son Empire les essences les plus diverses, avait développé une architecture de couleur tout à fait remarquable, c'est l'Italie qui, à la Renaissance, redécouvrit la première, en Occident, la noblesse et la richesse de cette matière. Luxe, rareté, beauté, étrangeté, lumière, brillant, éternité lui furent attribués et vinrent justifier les coûts de son emploi.

←

Versailles, Salon de Vénus

1. Ce texte est la version française d'une communication donnée lors du colloque organisé par les Professeurs Gerhard Wolf et Dario Gammoni au Kunthistorisches Institut de Florence les 27, 28 et 29 mai 2010, et publiée, en langue anglaise, dans un ouvrage collectif, *The Aesthetics of Marble: from Late Antiquity to the Present*.

2. Cité dans H. CARLES, *Marbre et décoration*, Paris, 1942.

En France, il faut attendre le règne de Louis XIV pour que le marbre devienne l'un des matériaux indispensables des bâtiments royaux ou de quelques demeures d'exception. Dans les années 1670-1720 il devient le véhicule d'un art royal au service de la politique et de la symbolique. Les raisons qui ont pu conduire à son utilisation méritent d'être étudiées. La référence antique et romaine, l'emprunt aux exemples renaissants et notamment à la manière florentine des lambris, sont évidents dans le choix versaillais. Mais ce choix est aussi métaphorique : il est celui de la lumière, de la figure et de la couleur que porte cette matière luxueuse, généreuse qui favorise les interprétations, qu'elles soient symboliques, allégoriques ou même anagogiques. En considérant les sommes considérables qui furent dépensées pour obtenir du marbre, l'acheminer et le travailler, il faut reconnaître que son utilisation ne pouvait pas relever d'un désir passager ou d'une simple conception décorative que le bois, des années plus tard, parvint à égaler ou même à dépasser. De tout temps, les dépenses nécessaires à l'emploi du marbre ont paru excessives. Pline écrivait déjà : *Que chacun songe en soi-même au prix de ces travaux, à l'énormité des masses qu'il voit emporter et traîner [...]. Et cette œuvre ou pour dire plus vrai, ces souffrances humaines, quels en sont les résultats utiles, quels autres plaisirs engendrent-elles, sinon celui de reposer au milieu de pierres aux taches colorées, comme si, en vérité, les ténèbres nocturnes, qui pour chacun occupent la moitié de la vie, ne dérobaient pas ce plaisir ?*³. Le même constat pourrait être fait pour les XVII^e et XVIII^e siècles.

Si la France parvint à élaborer un discours symbolique du marbre au cours du règne de Louis XIV, elle ne faisait en réalité que se réapproprier une pensée très ancienne et dont les racines sont assurément antiques. Susceptible de prendre un beau poli, de briller, varié dans ses couleurs et dans ses veines, le marbre fut, dès l'Antiquité, comparé à une pierre précieuse, suivant un rapport anagogique que les auteurs du Moyen Âge puis de la Renaissance développèrent avec talent. Les raisons mêmes qui suscitèrent pendant l'Antiquité et le Moyen Âge une fascination pour cette matière : l'éclat, les figures et les couleurs, favorisèrent sous l'Ancien Régime l'élaboration d'un discours symbolique royal et divin tout à la fois, qui justifiait son emploi dans les maisons royales.

L'ÉCLAT DE LA PIERRE PRÉCIEUSE ET LA LUMIÈRE DE DIEU OU D'APOLLON

L'admiration pour le marbre va tout d'abord à son éclat. Dans ses *Silves*, Stace décrivait le palais où entraient Vénus comme un lieu où *brillent les marbres d'Afrique et de Phrygie, et les roches compactes des carrières de Lacédémone, et l'onix moins rebelle ; ici, ceux dont les veines reproduisent l'azur des flots ; là ceux dont l'éclat fait pâlir la pourpre Abélienne et désespère l'industriel Tyrien [...]. La nature même oublie ses lois* [*Silves*, I, II]⁴. Dans le *frais Tibur de l'éloquent Vopiscus*, il admirait *ces poutres dorées, ces portes qui m'étaient à chaque pas les bois de l'Afrique ou ces marbres peints de mille veines*

3. PLIN L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, texte établi par J. André, traduit par R. Bloch et commenté par A. Rouveret, réédition en 37 volumes, Paris, 1981, t. XXXVI, p. 49.

4. *Œuvres complètes de Stace*, traduites par MM. Rinn et Achaintre, 4 volumes, 1829-1832, t. I, 1829, p. 35.

5. Le poète fait vraisemblablement allusion au marbre artificiel qui faisait les délices de Pline. *Œuvres complètes de Stace*,... *op. cit.*, t. I, 1829, note n° 9, p. 64.

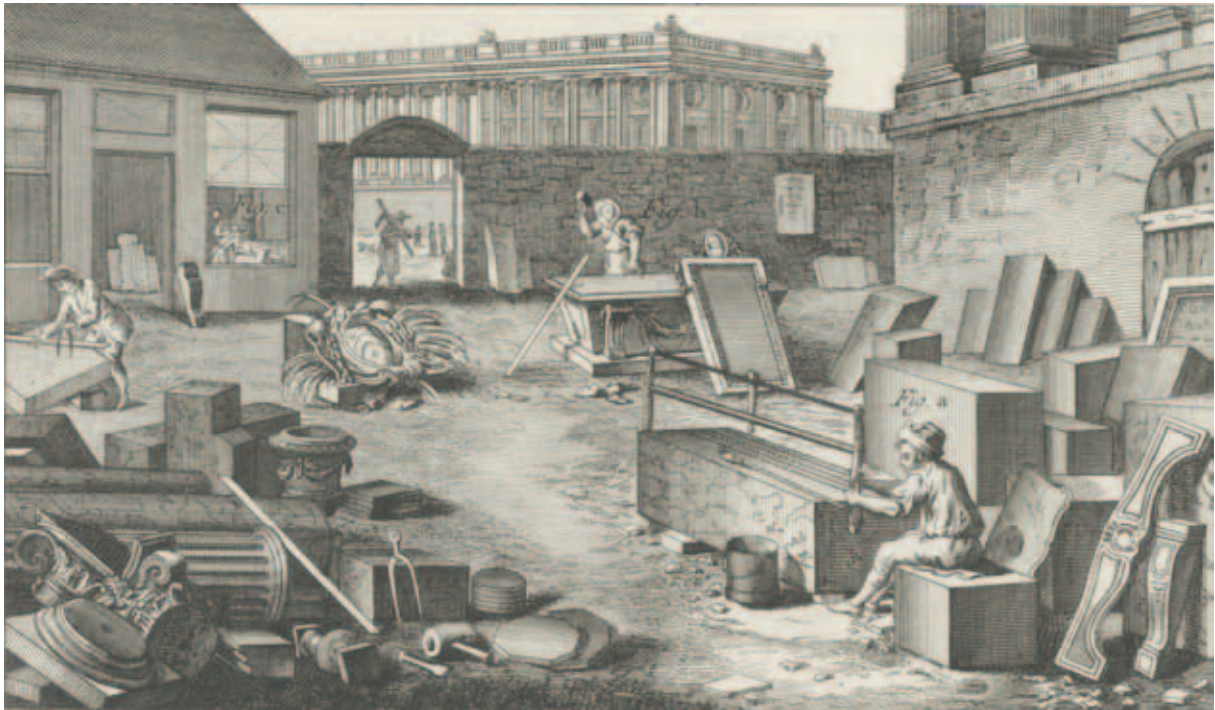


Planche de l'Encyclopédie décrivant un atelier de marbrier
Gravure extraite de DIDEROT et D'ALEMBERT, *Recueil de planches sur les Sciences, les Arts libéraux et les Arts mécaniques avec leur explication*, Livourne, 1774, pl. 217 (détail).

brillantes ou ces Naiïades qui répandent la fraîcheur dans tous les appartements [Silves, I, III]⁵. Le même auteur décrivait les thermes de la villa de Claudius Etruscus comme des bains *tout brillants des reflets de vingt marbres divers* [Silves, I, V] et le *plus riche* des appartements de la maison de Pollius Felix à Surrente comme un lieu où *brillent les marbres détachés des profondes carrières de la Grèce* [Silves, II, II]⁶. Depuis l'Antiquité, l'éclat du marbre suscitait une réelle admiration. Il permettait aussi de justifier son emploi. Au XVII^e siècle, Anselme Boèce De Boodt (1550-1632), lapidaire et médecin de Rodolphe II, décrivant le marbre comme *une pierre dure extrêmement & qui éclate & resplendit merveilleusement quand on la polit*, précisait *& pour cette raison on en taille des statues & des colonnes fort éclatantes*⁷. Edgar De Bruyne et les spécialistes de l'esthétique médiévale, ont,

6. [...] celui que Syène, aux portes de l'Orient, a marqué de ses belles veines celui que, dans la triste Synnade, les haches phrygiennes ont tiré des champs de Cybèle affligée et sur lequel serpentent des lignes de pourpre qui relèvent la blancheur du fond. On y trouve la dépouille du mont de Lycurgue, dont la roche verdoyante imite le tendre gazon, et les marbres jaunissants du Nomade, et Thasos et Chio, et Charyste qui rivalise avec les flots. Au sujet de la métaphore aquatique et océanique du marbre dans l'Antiquité et au Moyen Âge, voir F. BARRY, *Walking on water: cosmic floors in antiquity and in the middle ages*, dans *The Art Bulletin*, vol. LXXXIX, n° 4, décembre 2007, pp. 627-656. Nous remercions vivement Christopher Wood (Yale University) de nous avoir signalé cet article. Voir également l'article de V. MAUGAN-CHEMIN, *Les couleurs du marbre chez Pliny l'Ancien, Martial et Stace*, paru dans l'ouvrage d'A. ROUVERET, S. DUBEL et V. NAAS, *Couleurs et matières dans l'Antiquité, textes, techniques et pratiques*, coll. *Études de littérature ancienne*, Paris, 2006, pp. 103-125.

7. A. BOÈCE DE BOODT, *Le parfait joaillier ou Histoire des pierres où sont amplement descrites leur naissance, juste prix, moyen de les connoistre, & se garder des contrefaites, facultez médicales & proprietz curieuses*, Lyon, 1644, p. 629.

depuis longtemps, démontré l'importance de l'esthétique de la lumière chez les philosophes et les théologiens médiévaux. Pour Isidore de Séville (560/570-636), auteur des célèbres *Étymologies*, *la beauté est lumière, éclat, couleur. Les marbres sont beaux à cause de leur blancheur, de leur luminosité, de leurs stries colorés, les métaux sont beaux à cause de leur éclat qui leur vient de la luminosité de l'air. [...] Les pierres précieuses elles aussi sont belles par leur lumière colorée, surtout lorsqu'elles se détachent sur l'or. Or la couleur elle-même n'est autre chose que la lumière et pureté, elle est du soleil emprisonné, de la matière purifiée*⁸. Nombreux sont les philosophes médiévaux qui reprirent les idées de l'évêque Sévillan. Robert Gosseteste déclarait ainsi dans son *Hexanëmeron* : *la lumière est, en tant que principe de couleur, la beauté et l'ornement de tout visible*, et pour saint Bonaventure : *c'est de la lumière que les choses tirent la couleur et l'éclat qui constituent leur beauté*⁹. L'essor, parfaitement étudié par De Bruyne¹⁰, d'une métaphysique de la lumière, n'est pas étranger au développement du goût pour le marbre. Des siècles plus tard, l'appréciation première du marbre pour son éclat puise encore sans doute beaucoup dans la pensée médiévale et la scolastique. *C'est parce que Dieu est Lumière pure qu'il est beauté simple et inconcevable. Dans la mesure où les choses sont lumineuses, elles ne sont pas seulement nobles, elles sont divines*¹¹.

Plus encore que le marbre, c'est bien entendu l'or, qui lui est si souvent associé dans les décors royaux, qui est la métaphore absolue de la lumière. Comme le remarque très justement Sergej Averincev : *L'or n'est pas la lumière en tant que transparence, mais bien la lumière en tant qu'éclat et donc lumière en tant que gloire*¹². Cette double symbolique de l'éclat et de la transparence, c'est à dire de la lumière en son sens eschatologique, en son acception symbolique céleste la plus aboutie (*La ville était d'or pur, semblable à du verre pur* (Ap 21, 18)) peut, par anagogie, être attribuée à l'emploi combiné du marbre, du bronze doré et des glaces de la célèbre Galerie versaillaise. L'or, lumineux, éclatant, resplendissant, peut être considéré comme une *figura* du Créateur et une allégorie christique, *Lumen de lumine*, Lumière née de la Lumière, *Lumière véritable qui éclaire tout homme venant dans le monde* (Jean 1, 9), mais aussi soleil de Vérité qui *regarde toute chose* (Si 42, 16) et soleil de Justice qui *brille avec la guérison dans ses rayons* (Ml 3, 20). Lumineux, éclatants, étincelants, les marbres furent comparés au Verbe de Dieu, qu'ils représentent de manière anagogique. De nombreux auteurs médiévaux notamment Raban Maur (780-856) l'un des plus célèbres disciples d'Alcuin (732-804) et auteur de la première encyclopédie du Moyen Âge, *De rerum naturis* (842-847), défendirent cette idée et favorisèrent donc l'emploi de ces pierres *susceptibles de prendre un beau poli*.

8. E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*, 1^{ère} éd., 3 vol., Bruges, 1946, rééd., 2 vol., Paris, 1998, t. I, pp. 79-80.

9. *Ibid.*, t. II, p. 441.

10. *Ibid.*, t. I, pp. 3-29.

11. *Ibid.*, t. II, p. 446.

12. S. AVERINCEV, *L'or dans le système des symboles de la culture protobyzantine*, dans *Studi Medievali*, 3^{ème} série, année XX, n° 1 (1979), pp. 47-67. Cité par Y. DE ANDIA, *Denys l'Aéropagite : tradition et métamorphoses*, Paris, 2006, p. 72.

LA GALERIE DES GLACES, ALLÉE DE LUMIÈRE

Une telle portée métaphorique trouve, à Versailles, un écho particulièrement pertinent dans le célèbre décor de la Grande Galerie dont les glaces réfléchissent à l'infini les plus beaux ornements et révèlent l'éclat des peintures, des bronzes dorés et du *marbre choisi*¹³. Plus qu'en aucun autre lieu du palais versaillais, le roi démontre en sa Galerie des glaces qu'il a dépassé les modèles de ses rivaux, l'Italie et ses architectures de marbre, l'Espagne et ses miroirs du cabinet de l'Alcazar¹⁴. Les effets de miroir n'étaient certes pas nouveaux dans les décors royaux : le cabinet des miroirs et l'entrée de la grotte de Thétys¹⁵ y avaient déjà eu recours. Mais ceux de la Galerie, par leur nombre, démultipliant *un million de fois* les reflets, étaient une invitation à l'illusion, au rêve, et au déploiement res-



JULES HARDOUIN-MANSART et CHARLES LE BRUN,
Versailles, la Galerie des glaces
1678-1684.

13. *Mercure Galant*, décembre 1682, pp. 9-11. Au sujet des marbres de la Grande Galerie, voir aussi A. AMELOT et S. MOUQUIN, *Marbres et marbriers de la Galerie des Glaces*, dans *Actes du colloque, La galerie des Glaces après sa restauration : contexte et restitution*, XXVI rencontres de l'École du Louvre, 16 & 17 octobre 2008, à paraître.

14. Le *Salon de los espejos* de l'Alcazar de Madrid, achevé en 1654, fut malheureusement détruit par un incendie en 1734.

15. R. W. BERGER, *Versailles, the Château of Louis XIV*, Londres, 1985, pp. 56-57.

plendissant d'une esthétique allégorique. Mademoiselle de Scudéry y fut particulièrement sensible. Dans son *Discours sur la magnificence et la magnanimité*, elle décrivait la Galerie comme une *allée de lumière* [...] *que j'appelle ainsi parce qu'elle est éclairée comme si le soleil lui-même l'éclairait, qu'elle a des perspectives de miroirs qui en redoublent la longueur, des orangers dans de grandes caisses d'argent & qu'on peut s'y promener sans avoir chaud, comme si on se promenait à l'ombre*¹⁶. Le triomphe de la lumière est aussi le triomphe d'Apollon, donc celui du Roi dont la Galerie dresse le portrait. Et si les miroirs et l'or sont les métaphores absolues de la lumière, le marbre, par son éclat, contribue à faire de la Galerie, symboliquement, le portrait du Roi régnant sur l'univers. L'assertion est d'autant plus vérifiable que, dans le choix même des essences et des couleurs des marbres, un soin tout particulier avait été apporté : les pilastres et les colonnes, en marbre de Rance, considéré par certains comme un *jaspe* s'accordaient parfaitement au discours symbolique de la lumière.



JULES HARDOUIN-MANSART et CHARLES LE BRUN,
Versailles, la *Galerie des glaces* (détails des colonnes)
Marbre de Rance. 1678-1684.



16. M. DE SCUDÉRY, *Conversations nouvelles sur divers sujets dédiés au roi*, 2 vol., Paris, 1684, t. I, pp. 18-19.



LES VEINES DE LA PIERRE VIVANTE ET ÉTERNELLE

Mais si l'éclat du marbre est remarqué et célébré, ce sont aussi ses figures et ses veines qui en font la beauté et la richesse. Stace s'émerveille ainsi dans le Tibur de Vopiscus, du *pavé qui répétait l'éclat brillant des cieux* [qui] *étalait avec orgueil les peintures de toute espèce, et des mosaïques animées par de nouvelles figures*¹⁷. Or les *nouvelles figures* pourraient désigner les figures que dessinent les veines du marbre et se traduire *êtres animés*¹⁸. Au xvii^e siècle, les Modernes reprennent l'idée antique selon laquelle le marbre contient une œuvre enfermée que l'artisan se contente de libérer. Pline l'Ancien fut l'un des principaux responsables de cette légende. Dans son *Histoire Naturelle*, évoquant les carrières, il rapporte en effet : *Mais voici le prodige qui survint, rapporte-t-on, dans celles de Paros : comme les coins des ouvriers qui dégageaient le marbre avaient isolé la masse d'un seul bloc, l'image d'un silène y apparut*¹⁹. Bien des auteurs après Pline mentionnent cette chimère, et quelques phrases de Plotin et de Michel-Ange sont restées, dans ce domaine, célèbres : *j'ai vu un ange dans le marbre et j'ai seulement ciselé jusqu'à l'en libérer* aurait dit ce dernier. Fénelon se réapproprie la pensée plinienne dans son *Traité de l'existence et des attributs de Dieu* :

*Qui trouveroit dans une île déserte et inconnue à tous les hommes une belle statue de marbre, diroit aussitôt : sans doute il y a eu ici autrefois des hommes : je reconnois la main d'un habile sculpteur : j'admire avec quelle délicatesse il a su proportionner tous les membres de ce corps, pour leur donner tant de beauté, de grâce, de majesté, de vie, de tendresse, de mouvement et d'action. Que répondroit cet homme si quelqu'un s'avisait de lui dire : non, un sculpteur ne fit jamais cette statue. Elle est faite, il est vrai, selon le goût le plus exquis, et dans les règles de la perfection ; mais c'est le hasard tout seul qui l'a faite. Parmi tant de morceaux de marbre, il y en a eu un qui s'est formé ainsi de lui-même ; les pluies et les vents l'ont détaché de la montagne ; un orage très violent l'a jeté tout droit sur ce piédestal, qui s'étoit préparé de lui-même dans cette place. C'est un Apollon parfait comme celui du Belvédère : c'est une Vénus qui égale celle de Médicis : c'est un Hercule qui ressemble à celui de Farnèse. Vous croiriez, il est vrai, que cette figure marche, qu'elle vit, qu'elle pense, et qu'elle va parler : mais elle ne doit rien à l'art ; et c'est un coup aveugle du hasard, qui l'a si bien finie et placée*²⁰.

Au début du xviii^e siècle, Gottfried Wilhelm Leibniz, dans les *Nouveaux essais sur l'entendement humain* qu'il rédige en 1703, mais qui ne paraissent qu'en 1765, fait référence à la même idée, mais lui donne une portée métaphorique :

Je me suis servi aussi de la comparaison d'une pierre de marbre qui a des veines, plutôt que d'une pierre de marbre toute unie, ou des tablettes vides, c'est-à-dire de ce qui s'appelle tabula rasa chez les philosophes. Car si l'âme ressemblait à ces tablettes vides, les vérités seraient en nous comme la figure d'Hercule est dans un marbre, quand ce marbre est tout à fait indifférent à recevoir ou cette figure ou quelque

17. *Œuvres complètes de Stace, op. cit.*, t. II, 1829, p. 57.

18. *Œuvres complètes de Stace, op. cit.*, t. I, 1829, note n° 12, pp. 64-65.

19. PLINIE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*,... *op. cit.*, t. XXXVI, p. 49.

20. FÉNELON (FR. DE SALIGNAC DE LA MOTHE), *Traité de l'existence et des attributs de Dieu, publié d'après les manuscrits originaux et les éditions les plus correctes, avec un grand nombre de pièces inédites (par Gosselin et Caron)*, 1^{re} éd., Paris, [tome II], 1786, rééd., Versailles, 1820, p. 8.

*autre. Mais s'il y avait des veines dans la pierre qui marquassent la figure d'Hercule préférablement à d'autres figures, cette pierre y serait plus déterminée, et Hercule y serait comme inné en quelque façon, quoi qu'il faudrait du travail pour découvrir ces veines, et pour les nettoyer par la polissure, en retranchant ce qui les empêche de paraître*²¹.

Gilles Deleuze, interprétant les écrits de Leibniz considère que l'image des veines du marbre s'applique, chez l'auteur, sous deux conditions différentes : *tantôt les veines sont les replis de la matière qui entourent les vivants pris dans la masse, si bien que le carreau de marbre est comme un lac ondoyant plein de poissons. Tantôt les veines sont les idées innées de l'âme, comme les figures pliées ou les statues en puissance prises dans le bloc de marbre*²².

Car si le marbre est un matériau veiné, vivant, il est aussi bien souvent figuré, animé, que ces figures dessinant des paysages ou des personnages soient naturelles ou issues de la taille et l'assemblage²³. En réalité les *images* et figures dessinées par les veines du marbre²⁴, ces bizarreries de la nature de la dernière élégance²⁵ qui fascinèrent auteurs antiques et médiévaux, expliquent en grande partie tant l'emploi du marbre dans le domaine de l'architecture et du décor que l'incroyable engouement pour la collection d'échantillons les plus rares, ces *naturalia* qu'Ulisse Aldrovandi décrivait comme *delle specie prodotte dal grande iddio per l'utilità dell'huomo*²⁶, dans les cabinets de curiosités des plus grands amateurs notamment à la Renaissance, mais aussi aux XVII^e et XVIII^e siècles²⁷. *Les pierres contenant une imagerie, les marbres, les agates aux paysages tourmentés, où l'on fait vivre des figures, que l'on voit se propager au cours du XVII^e siècle résultent d'une même spéculation sur l'art de la Nature et la nature de l'Art, où pierre et vie se superposent et se confondent dans le débordement des fantaisies baroques. Ils relèvent tous d'un fonds métaphysique et légendaire ancien, qui, lui aussi, revit avec ces formes* résumait ainsi parfaitement Jurgis Baltrusaitis dans ses célèbres *Essais sur la légende des formes*²⁸.

La notion selon laquelle le marbre contient une œuvre enfermée que l'artisan se contente de libérer, fut donc très souvent énoncée. Elle se doublait d'une croyance en la *vie* du marbre qui fut parfois considéré comme capable de se régénérer. Il s'agissait, là encore, d'une assertion véhiculée depuis l'Antiquité, notamment par Vitruve selon qui *toutes les régions de la terre engendrent des marbres*,

21. Nous remercions vivement Paul Clavier qui nous a communiqué cette information. G.-W. LEIBNIZ, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, 1765, rééd., Paris, 2002, pp. 36-37.

22. G. DELEUZE, *Le Pli, Leibniz et le Baroque*, Paris, 1988, pp. 5-6. Cité par M. BUYDENS, *La forme dévorée, pour une approche Deleuzienne d'Internet*, Th. LENAIN (dir.), *Deleuze, Foucault, Lyotard*, Paris, 1997, p. 46.

23. Raneiro Gnoli, dans son célèbre *Marmora romana* relevait ainsi *Le naturali vene e machie del marmo possono no di rado combinarsi in modo da simulare o suggerire immagini di varia specie. Questo succede in special modo nella decorazione parietale costituita da lastroni di marmo segati dallo stesso blocco e quindi, come di dice, messi in opera ad apertura*. R. GNOLI, *Marmora romana*, Rome, 1971, rééd., 1988, p. 53.

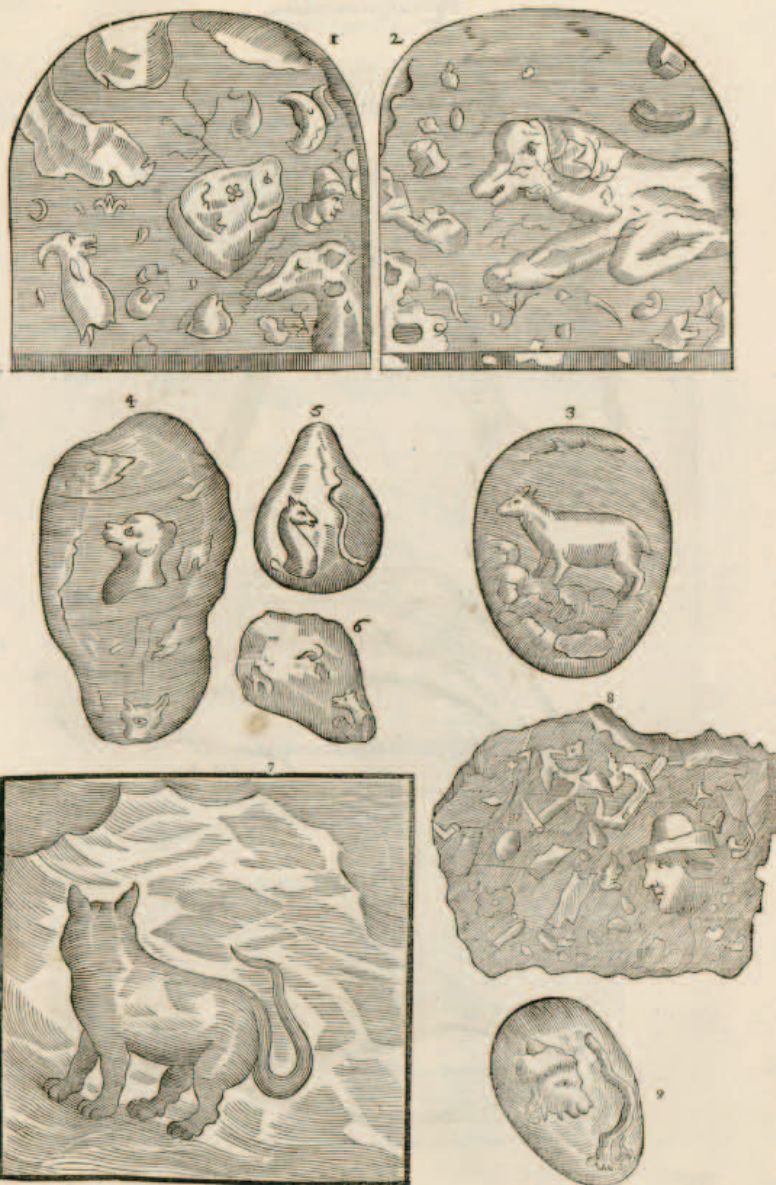
24. À ce sujet, voir R. GNOLI, *Marmora...* *op. cit.*, pp. 53-56 et P. JULIEN, *Marbres, de carrières en palais*, Manosque, 2006, pp. 31-37.

25. *Catalogue d'objets rares et curieux du plus beaux choix [...] provenant du cabinet de M. Le Brun*, 11 avril 1791, Paris, 1791, pp. 359 et suiv.

26. U. ALDROVANDI, *Trattato naturale della utilità e eccellenza della lettura dell'istoria naturale*, Bologne, Ms. Aldrov. 21, IV. Cité par S. TUGNOLI-PATTARO, *Metodo e sistema delle scienze nel pensiero di Ulisse Aldrovandi*, Bologne, 1981, pp. 134-135.

27. Voir S. MOUQUIN, *Entre curiosité et science : études des marmothèques sous l'Ancien Régime à partir de la collection du marquis de Marigny*, dans *Studiolo*, Somogy, n° 9, Printemps 2012.

28. J. BALTRUSAITIS, *Aberrations, quatre essais sur la légende des formes*, Paris, 1957, p. 57.

TAB. II. *Figurarum Animalium Quadrupedum.*

1. & 2. *Figura monstrum canum capite, una cum pennis bustis figurata in 1. fig. valentem autem sub forma natantium in aqua; uti & in 2. fig. noli monitum uerbi spectator. Preterea caput Gali Gallinacei, linae quoque figura 3.*
3. *Nescio quid monstrum animal eximium, pennis, si caput excipias, haud abusuale. alii Elephantis figuram vident.*
4. *Caput canis molossus exprimit.*
5. *Caput Equi. 6. Figuram capitis canini.*
7. *Galli seu felis perfectam figuram exhibet, cuius res rationem in 2. modo dispositionis dante, quam Amphibium in quodam mare se & disserefert: natura expressam.*
8. *Formam cuius pilosum refert, cum varia rerum miscella.*
9. *Caput uris pilosum exprimit.*

E

TAB. III.

Figures de quadrupèdes

Extrait de A. KIRCHER, *Mundus Subterraneus*, Amsterdam, 1664, vol. 2, p. 33, pl. II.
Strasbourg, Bibliothèque de l'Université.

et par Strabon qui considérait que le phénomène observé à Aethalie, où les mines qu'on y exploite se remplissent de nouveau était comparable à la pierre [qui] se reforme dans les platamons de l'île de Rhodes, le marbre dans les carrières de Paros et le sel dans ces mines de l'Inde dont parle Clitarque²⁹. Plin l'Ancien rapportait que, d'après Papirius Fabianus, très savant dans les choses de la nature, le marbre croît dans les carrières. Ceux qui les exploitent affirment aussi que ces plaies des montagnes se comblent spontanément. S'il en est ainsi, on peut compter que les marbres ne manqueront jamais au luxe³⁰. Dans son ouvrage, *Marbres, de carrières en palais*, Pascal Julien brosse un vaste panorama des penseurs qui, depuis l'Antiquité, défendirent cette idée d'une végétation des pierres, proposant de voir, notamment dans la pensée d'Albert le Grand qui accordait aux minéraux un pouvoir formatif, une théorie qui mêle habilement spéculations philosophiques, théologiques et astrologiques, et constitue un bel exemple de l'acclimatation des savoirs grecs et arabes dans l'Occident chrétien³¹. Il nous est impossible de détailler ici l'ensemble des théories qui furent élaborées. Mais il convient de rappeler que si la croyance en la végétation des pierres fut largement soutenue en Occident, elle était aussi parfois débattue. L'auteur des *Histoires prodigieuses les plus mémorables* publiées en 1560, qualifiait d'effrontés les philosophes qui assuraient que les pierres avaient sentiment et mouvement³². De même, dans ses *Discours admirables de la nature* parus en 1580, Bernard Palissy affirmait : ceux qui disent que les pierres sont formées dès la création du monde errent, & ceux qui disent qu'elles croissent errent aussi. [...] Les pierres n'ont point d'âme végétative, mais insensible, par quoi elles ne peuvent croître par action végétative mais par une augmentation congélative³³. L'idée de l'augmentation congélative, qui vint donc préciser celle de l'âme végétative, fit école. Dans son traité publié en France en 1644, soit 35 ans après sa première parution (1609), *Le parfait joaillier*, Anselme Boèce De Boodt, qui fut grandement estimé sous l'Ancien Régime, même par Haüy (1742-1822), le père de la minéralogie moderne³⁴ affirmait ainsi que certaines pierres par la rencontre & l'union de diverses masses croissent et s'augmentent beaucoup, comme les marbres, les jaspes & les sortes d'agathes où l'on remarque diverses parties jointes & liées entre elles³⁵. Ces affirmations fantaisistes se nourrissaient d'une conception curieuse de la Création. Ainsi, pour Boèce De Boodt : Toute pierre donc qui s'endurcit en pierre commune ou en pierre précieuse, contient dans soi l'esprit lapidifique, comme la très prochaine cause efficiente des pierres communes ou précieuses car il est la plus prochaine cause du changement & altération à la forme. Et la chaleur céleste qui oblige & détermine la chaleur de cet esprit à l'action, n'est que la cause efficiente plus éloignée & la dernière & très éloignée, c'est Dieu très bon, & très grand Créateur de toutes choses³⁶. Les pierres, au nombre desquelles le marbre tient une place particulière en raison de son poli et de son veinage, étaient donc dotées d'un esprit lapidifique, d'une capacité à donner vie, d'une essence et même d'une force.

29. Cités par P. JULIEN, *Marbres...* op. cit., p. 25.

30. PLIN L'ANCIEN, *Histoire naturelle, avec la traduction en français par M. Émile Littré*, Paris, 1850, t. II. [Cette affirmation Plinienne apparaît au chapitre 24 du livre XXXVI et non au chapitre 125 comme l'indique Pascal Julien dans son ouvrage *Marbres...* op. cit., p. 25, note 22].

31. P. JULIEN, *Marbres...* op. cit., p. 25.

32. *Histoires prodigieuses les plus mémorables qui ayent esté observées depuis la nativité de Jésus-Christ jusques à nostre siècle, extraictes de plusieurs fameux auteurs grecz et latins, sacrez et prophanes*, 1560, p. 43.

33. B. PALISSY, *Discours admirables de la nature des eaux et fontaines, tant naturelles qu'artificielles, des métaux, des sels et salines, des pierres, des terres du feu et des émaux*, Paris, 1580, pp. 195 et 197.

34. C. GYSEL, *Anselme Boèce De Boodt (1550-1632), lapidaire et médecin de Rodolphe II*, dans *Vesalius*, 1997, III, 1, p. 33.

35. A. BOÈCE DE BOODT, *Le parfait joaillier...* op. cit., p. 9.

36. *Ibid.*, p. 10.

Boèce De Boodt reconnaissait cependant qu'il n'osait rien établir de certain touchant la présence des Anges dans les pierres précieuses et que le diable menait l'homme à la magie, lui donnant par la pierre précieuse ce qui ne devrait être opéré & donné que par les mains de Dieu seul ; & ce afin que petit à petit il retire les esprits des hommes de Dieu³⁷. Comme le remarque Carlos Gysel, Boèce De Boodt recourt à l'arsenal scolastique – formes et matière, acte et puissance, substance et accident, âmes et facultés pour expliquer les variétés des pierres, leur "passions" (changer de couleur), ou leur croissance qu'il compare à celle des végétaux³⁸.

Au milieu du XVIII^e siècle, en 1758, dans son *Mémoire sur les marbres* réalisé à la demande du marquis de Marigny, Pierre Lassus, contrôleur des marbres des Pyrénées et du Languedoc, ne faisait donc que reprendre une longue tradition développée par les historiens, les théoriciens de la nature, mais aussi les philosophes et les théologiens. Baglivi [Bagliri], dans son traité de la végétation des pierres, affirme qu'en Italie, des carrières extrêmement profondes ont, dans le cours de cent ans, recouvré leur état primitif, et qu'on a trouvé dans les marbrières nouvellement ouvertes, des haches, des marteaux et autres outils dont on s'était servi autrefois pour tirer du marbre, incrustés dans les veines qui s'étaient reproduites, et étaient devenues exploitables tout de nouveau³⁹. Baglivi se contentait en réalité de développer ce que les auteurs antiques, tels Théophraste et Mucien avaient affirmé bien avant lui. Dans l'édition de 1778 de l'*Histoire naturelle* de Pline, Guettard précise, en note de la remarque plinienne sur la pensée de Théophraste et Mucien selon laquelle il y a des pierres qui en enfantent d'autres, que l'échec des essais de Tournefort, pour démontrer la véracité de cette théorie, occasionne de nécessité celle de l'opinion de Démocrite parmi les Anciens, de Savonarole & de Cardan parmi les Modernes, qui prétendaient qu'il y avait dans les pierres une âme végétative, qui produit les figures régulières de ces pierres et qui les leur conserve ; sentiment qui a fait dire tant d'absurdités à plusieurs autres auteurs, qui n'avaient pas honte d'avancer, qu'à la façon des animaux, les pierres enfantaient⁴⁰. Le texte de la note, très complet, et qui mériterait d'être cité en entier, reprenait l'ensemble des théories, de l'Antiquité à Tournefort, en passant par Vivès, Avicène, Matthiole, puis Venette⁴¹ et Baglivi, dont il s'efforçait de démontrer les incohérences et les inexactitudes⁴². À la fin du XVIII^e siècle, en dépit des doutes exprimés par le minéralogiste Jean-Étienne Guettard (1715-1786), Francesco Milizia (1725-1798), dans ses *Principes de l'architecture civile*, reprenait fidèlement les affirmations plinienne et baglivienne : *Molte osservazioni provano che il marmo si riproduce di nuovo nelle cave, donde è statto tratto. Veggonsi delle strade piane, ed uguali in luoghi, dove qualche secolo prima erano state cave profondissime. Nell'aprire alcune cave di marmo si trovano asce, piconi, martelli, ed altri strumenti rinchiusi nel marmo, i quali avean certamente servito altre volte a lavorar quelle stesse cave, che si non ripiene coll'andar del*

37. *Ibid.*, pp. 111 et 117.

38. C. GYSEL, *Anselme Boèce De Boodt (1550-1632)*,... *op. cit.*, p. 39.

39. Paris, Archives Nationales, O¹ 2088 (2). 1758, mémoire sur les marbres. Le *Journal des savants* confirme l'affirmation Baglivienne : *Pour ce qui regarde la Végétation des Pierres, qui est le sujet du second Traité, M. Baglivi prouve par plusieurs expériences que les pierres végètent & croissent d'une manière semblable à celle dont croissent les plantes & ce qu'il dit là dessus est très curieux*, dans *Journal des Savants*, année 1705, t. 33, Amsterdam, 1707, p. 220.

40. *Histoire naturelle de Pline traduite en françois avec le texte latin rétabli d'après les meilleures leçons manuscrites accompagnée de notes critiques pour l'éclaircissement du texte, & d'observations sur les Connoissances des Anciens comparées avec les découvertes des Modernes*, Paris, 1771-1782, 12 vol., t. XI, 1778, pp. 584-588, note 1.

41. Voir N. VENETTE, *Traité des pierres qui s'engendrent dans les terres et dans les animaux, où l'on parle des causes qui les forment dans les hommes*, Paris, 1701.

42. *Histoire Naturelle de Pline*,... *op. cit.*, pp. 582-587.

*tempo, e si son rese proprie ad esser di nuovo scavate*⁴³. La croyance antique en la croissance des pierres fut donc largement reprise et les remarquables efforts pour mieux comprendre la formation du globe ne permirent pas toujours aux savants de la remettre en cause. Ce n'est qu'au XIX^e siècle, avec l'avènement de la géologie, que la croissance végétative attribuée aux marbres fut définitivement abandonnée.

Matière vivante, matière animée, dans laquelle coule le sang d'une figure non encore dévoilée, il n'en fallait pas davantage pour que le marbre devienne l'un des matériaux préférentiels des artistes. L'une des plus hautement symboliques et donc des plus appréciées des souverains. Les *figures* que dessinent le marbre assurèrent la diffusion d'une sorte de fascination, d'un étonnement sans cesse renouvelé devant les beautés de la nature auxquelles est attachée une croyance parfois infondée mais qui se répéta, siècle après siècle. Pour beaucoup, les veines étaient le signe visible d'une vie encore invisible et cachée. D'éclatant et lumineux, de vivant et éternel, le marbre devint bientôt mystique.

LA MÉTAPHORE DE LA JÉRUSALEM CÉLESTE⁴⁴

Depuis l'Antiquité, le marbre et les pierres précieuses étaient considérés comme dotés de vertus magiques. Dans son *Traité des pierres précieuses*, Théophraste affirmait ainsi au sujet des pierres *on dit qu'il y en a qui ont le pouvoir de changer l'eau en leur propre couleur, comme l'Emeraude ; d'autres celui de pétrifier, ou de changer en pierre tout ce que l'on met dans les vases qui en sont faits. Il y en a encore qui ont une vertu attractive, & d'autres servent à éprouver les métaux, comme la pierre que l'on appelle Héraclée, ou la pierre de Touche. [...] La propriété cependant la plus merveilleuse & la plus étonnante de toutes celles des pierres, est la vertu de procurer l'accouchement si on peut y ajouter foi*⁴⁵. Les témoignages de ces croyances magiques, parfois même ésotériques, pourraient être multipliés. Avec l'avènement du Christianisme, la vénération païenne des anciens se transforma en une riche symbolique que l'interprétation allégorique des textes bibliques favorisait. L'albâtre peut ainsi être considéré comme le symbole du corps spirituel ou mystique⁴⁶. Les exégètes trouvaient en effet dans les descriptions de la Jérusalem céleste la justification d'une véritable rhétorique marmoréenne : *Cette muraille était bâtie de jaspé et la ville était d'un or pur semblable à du verre très clair. Et les fondements de la muraille de la ville étaient ornés de toutes sortes de pierres précieuses. Le premier fondement était de jaspé, le second de saphir, le troisième de calcédoine, le quatrième d'émeraude, le cinquième de sardoine [sic], le septième de chrysolithe, le huitième de berylle [sic], le neuvième de topaze, le dixième de chrysoprase, l'onzième d'hyacinthe, le douzième d'améthyste* (Ap 21, 18-20)⁴⁷. Les gemmes apocalyptiques, ornements de

43. Fr. MILIZIA, *Principi di architettura civile*, 1^{ère} éd. 1781, rééd., 2 vol., Venise, 1785, t. I, p. 339.

44. Nous reprenons ici en partie notre essai *D'agate, de jaspé et de sardoine : pierres fines dans les collections minéralogiques françaises au XVIII^e siècle*, publié dans A. KUGEL (dir.), *Le luxe, le goût, la science, Neuber, orfèvre minéralogiste à la cour de Saxe*, 2012, pp. 32-77.

45. *Traité des pierres de Théophraste, traduit du grec, avec des notes physiques & critiques, traduites de l'anglais par M. Hill*, Paris, 1754, pp. 18 et 21.

46. À ce sujet, voir l'article d'A. LIPINSKA, *infra*.

47. I. LEMAISTRE DE SACY, *L'Apocalypse de S. Jean traduite en François avec l'explication du sens littéral & du sens spirituel tirée des SS. Pères & des auteurs ecclésiastiques*, Bruxelles, 1703, pp. 346-347. (L'orthographe a été modernisée).

la Jérusalem céleste : le jaspé, la sardoine, la cornaline et tous les marbres qui furent associés à ces pierres dures, reçurent ainsi une symbolique mystique. Le jaspé surtout – ornement du pectoral d'Aaron, première assise de la Jérusalem céleste selon la description qu'en donne saint Jean dans l'Apocalypse – est, par anagogie, image divine, en raison du verset de l'Apocalypse : *Celui qui était assis paraissait semblable à une pierre de jaspé & de sardoine ; & il y avait autour de ce trône un arc-en-ciel qui paraissait semblable à une émeraude* (Ap 4, 3)⁴⁸. La puissance lumineuse des pierres, que le pseudo Philon avait développé dans son *Liber Antiquitatum*, se transformait ainsi en une puissance spirituelle. Pour saint Jérôme, le pectoral d'Aaron, *quoique plus petit si l'on en considère l'étendue, était le plus saint et le plus auguste de tous*⁴⁹. Cette sainteté est attestée par la gravure que reçoivent les pierres : pour belles et lumineuses qu'elles soient, elles le sont surtout pour les noms qu'elles portent : celui des douze tribus d'Israël pour Ezéchiel, celui des douze apôtres de l'Agneau pour saint Jean. Peu à peu, la mystique médiévale, sans rien renier de la tradition judaïque qui accordait aux précieuses gemmes une puissance lumineuse qui, à elle seule, favorisait la métaphore divine, développa un discours plus allégorique encore. Les pierres précieuses de la Jérusalem céleste furent considérées comme des *images des essences célestes* (Denys l'Aéropagite), ou encore comme *les actes que produisent les vertus spirituelles, [...] la grâce des dons de l'Esprit et les miracles de guérison* (Bède le Vénérable)⁵⁰.

Mais en raison de leur nombre et des noms qui y étaient gravés, les douze pierres de la Jérusalem céleste devinrent surtout une affirmation de l'Apostolicité de l'Église⁵¹. Chaque pierre fut associée à un apôtre et à une vertu : le jaspé, la plus noble, évoque la foi et saint Pierre, le saphir l'espérance, saint Paul et saint André, la calcédoine la miséricorde et saint Jacques majeur, l'émeraude la Foi et l'évangéliste Jean ; la sarde la charité, la chrysolite la sagesse et saint Mathieu ; le béryl ou aigue-marine la longanimité et saint Thomas, la topaze la chasteté et saint Jacques mineur, l'améthyste l'abnégation et saint Mathias, l'agate la sollicitude et saint Philippe. Les XVII^e et XVIII^e siècles furent sensibles à ce symbolisme : Étienne Molinier publia en 1635 un ouvrage consacré aux *Douze fondements de la cité de Dieu ou les douze articles du symbolisme des apôtres expliqués par les douze pierres précieuses de l'Apocalypse*. Les pierres de la cité sainte sont clairement associées aux articles de la Foi. Le jaspé, la pierre la plus comparable au marbre, est ainsi unité et perfection de Dieu, fondement de la cité sainte et fondement de la Foi : *Credo in unum Deum omnipotentem, Creatorem coeli et terrae*. Molinier reprenait en réalité la tradition qui associait le jaspé à la foi. Marbode avait affirmé, dans son *Livre des gemmes* que le jaspé *signifie la foi humaine qui en tous ses accomplissements jamais entièrement ne se fane et par son solide bouclier permet de résister au diable*⁵². Cette symbolique fut reprise

48. *Ibid.*, p. 59.

49. *Œuvres de saint Jérôme publiées par M. Benoît de Matougues sous la direction de M. Louis Aimé Martin*, Paris, 1841, p. 62.

50. Cité par P. JULIEN, *Marbres...* *op. cit.*, p. 39.

51. À ce sujet voir notamment l'article d'E. COTHENET, *Le symbolisme du culte dans l'Apocalypse*, dans J. RIES, *Le symbolisme dans le culte des grandes religions*, actes du Colloque de Louvain-la-Neuve 4-5 Octobre, 1983, vol. 11, *Homo religiosus*, Centre d'histoire des religions, 1985, pp. 223-238.

52. Cité par R. DE GOURMONT, *Le latin mystique. Les poètes de l'antiphonaire et la symbolique au Moyen-Âge*, Paris, 1892, p. 194.

par Conrad de Haimbourg, qui considérait dans son *Annulus B.M.V.*, que l'anneau de fiançailles de Marie était *incrûsté de jaspe, signe de foi : quam jaspidis color monstrat viridis plenam fide pia*⁵³. En 1635, Molinier pouvait ainsi écrire : *Le jaspe est parsemé d'une agréable variété, qui le rend comme un jardin émaillé de fleurs, ou comme un ciel où luisent mille petites étoiles. Ainsi, le premier article de notre foi, figuré par le jaspe, premier fondement de la Cité de Dieu, nous propose en l'essence de Dieu qui n'est qu'une & très simple, une belle diversité, soit en la Trinité des personnes différentes & distinctes l'une de l'autre réellement & véritablement, soit en la multitude des perfections & des attributs, puissance, sagesse, justice, miséricorde, & autres qualités qui, quoiqu'elles ne soient qu'une seule chose en Dieu, acte très pur & très parfait exempt de toute multiplicité comme de toute composition, néanmoins sont diverses en leurs effets & selon notre respect et considération*⁵⁴. Les caractéristiques, changeantes, du jaspe, se prêtaient en réalité à toutes les interprétations. Pour le mystique Barthélémy Holzhauser (1613-1658), la solidité de la pierre est symbole de l'éternité de la lumière divine, son *extrême variété de couleurs figure les attributs infinis de Dieu*, tandis que sa transparence représente *la pureté de cette lumière éternelle dans laquelle les saints pourront voir Dieu tel qu'il est*⁵⁵. Dans l'extrême variété de couleurs, certains auteurs distinguent cependant le jaspe sanguin, *jaspe vert semé de taches rouges [...] surtout employé dans le Moyen Âge et depuis à faire des images du Christ après la flagellation, et des figures de la Vierge et des saints*, comme le rappelait Louis-Aubin Millin, dans son *Introduction à l'étude des médailles* en 1796⁵⁶. D'après Buffon, cette espèce, la plus rare de toutes et susceptible du plus beau poli, présente des taches rouge vif qui sont *semblables à des gouttes de sang*⁵⁷. Les théologiens comme les minéralogistes, considéraient donc le jaspe comme une pierre portant en elle vie et éternité.

LE JASPE VERSAILLAIS OU L'ÉLABORATION D'UN DISCOURS SYMBOLIQUE

Considéré comme un marbre, particulièrement apprécié pour la variété de sa gamme chromatique et de ses figures, le jaspe devint la pierre angulaire de l'élaboration d'un discours symbolique du marbre sous l'Ancien Régime. D'après le *Dictionnaire universel* de Furetière, il s'agit d'une *pierre peu différente de l'agate, si ce n'est qu'elle est plus molle & qu'elle ne peut pas être si bien polie. La nature s'est plu à exprimer en quelques-unes des fleuves, des bois, des animaux, des fruits, des paysages, & des*

53. *Ibid.*, p. 197.

54. É. MOLINIER, *Les Douze fondemens de la cité de Dieu, ou les douze articles du symbolisme des apostres, expliqués par les douze pierres precieuses de l'Apocalypse: en XXI discours par forme de catecheses accomodées au temps de l'Aduent*, Toulouse, 1635, pp. 90-91.

55. B. HOLZHAUSER, *Interprétation de l'Apocalypse renfermant l'histoire des sept âges de l'église catholique par le vénérable serviteur de Dieu Barthélemi Holzhauser, restaurateur de la discipline ecclésiastique en Allemagne, mort le 20 mai 1658, ouvrage traduit du latin et continué par le chanoine de Wuilleret*, rééd., Paris, 2 vol., 1857, t. II, p. 327.

56. L.-A. MILLIN, *Introduction à l'étude des médailles*, Paris, 1796, p. 18.

57. *Œuvres complètes de Buffon suivies de ses continuateurs, Daubenton, Lacépède, Cuvier, Duméril, Poirer, Lesson et Geoffroy St Hilaire*, Bruxelles, 14 vol., 1828-1833, t. II, 1829, p. 395.

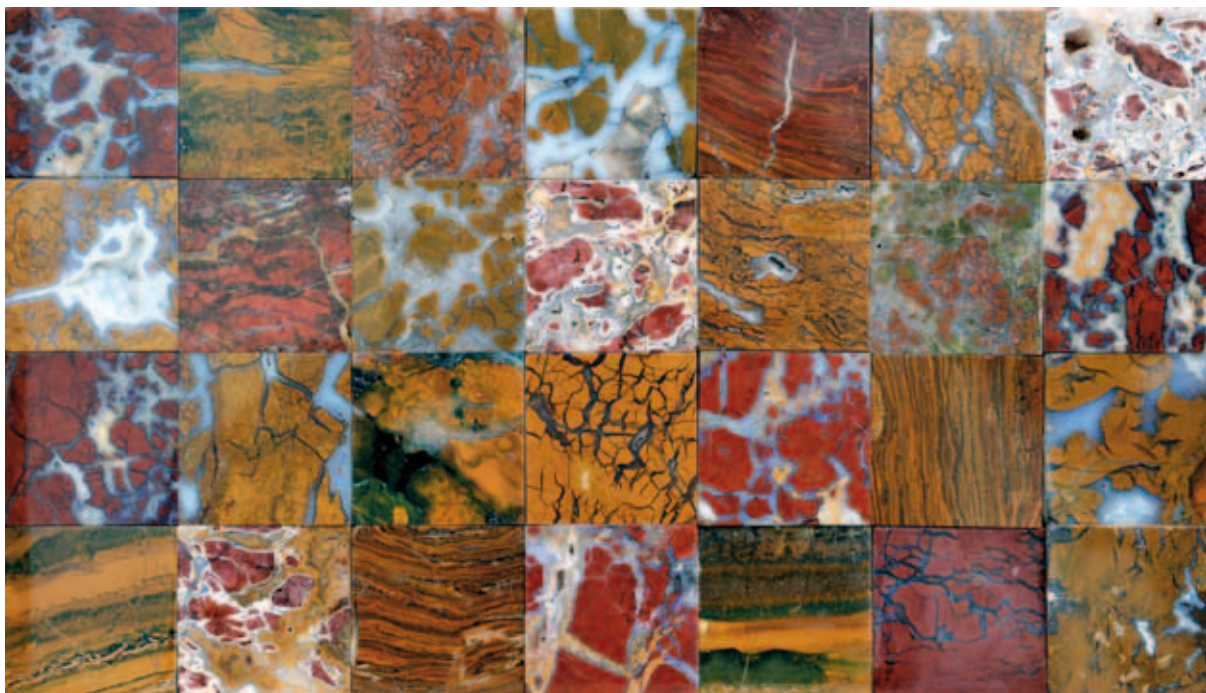
AGATHES ET JASPES SINGULIERS.



Aux depens de M^r. le Marquis de Voyer d'Argenson Maréchal
des Camps et Armées du Roy, Inspecteur Général de la Cavalerie.

Agathes et jaspes singuliers

Extrait de A.-J. DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Histoire naturelle éclaircie*
dans une de ses parties principales, l'*Orcytologie*, Paris, 1755, pl. 4.
Paris, Bibliothèque nationale de France.



Jaspes de Sicile (Jaspe Brèche de Giuliana, Diaspro fiorito et Diaspro verde e giallo)
Collection privée.

figures comme s'ils y avaient été peints⁵⁸. Le terme jaspe désignait en réalité des marbres bien différents, et cette imprécision dans la définition géologique favorisa la création d'un discours symbolique⁵⁹. De très nombreux marbres, simplement variés dans leur gamme chromatique ou dans leurs figures, reçurent ainsi le nom de jaspe. Les définitions des dictionnaires des XVII^e et XVIII^e siècles démontrent clairement l'imprécision et la confusion de la dénomination⁶⁰. C'est d'ailleurs cette heureuse diversité qui fit le succès des *jaspes*. Boèce De Boodt, qui rappelait les propriétés curatives du jaspe rouge qui *arrête merveilleusement le flux de sang, non seulement des narines & des hémorroïdes, mais encore le sang qui flue des plaies* s'émerveillait ainsi de *la variété de leurs couleurs, leur beauté, & les diverses images qu'ils expriment, dans lesquelles la nature se joue, comme dans les peintures*⁶¹.

L'imprécision terminologique et la variété minéralogique du jaspe, associée à la symbolique exégétique qu'il favorisait expliquent que, de tous les *marbres*, il soit l'un des plus appréciés des écrivains

58. A. FURETIÈRE, *Dictionnaire universel : contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts...*, La Haye et Rotterdam, 1690.

59. *Le jaspe fut, de tout temps, considéré comme un marbre, ou inversement bien des marbres furent assimilés au jaspe. Cette pierre qui, pour la science actuelle, est un quartz compact micro-cristallin, peut être blanche, brune, rouge, jaune ou verte, bariolée, mouchetée ou flammée de vives couleurs. Ses définitions et son identification furent donc des plus fluctuantes au cours des siècles, d'autant que ses provenances furent aussi diverses que ses gisements abondants.* P. JULIEN, *Marbres...* op. cit., p. 39.

60. Voir *Ibid.*, pp. 39-42.

61. Le même auteur affirmait que *toute sorte de jaspe étant lié à la cuisse empêche les femmes d'avorter et provoque l'enfantement*, et qu'il dissipe aussi *le tumulte & l'inconstance des pensées qui naissent dans l'impétuosité du sang*. A. BOÈCE DE BOODT, *Le parfait joaillier...* op. cit., pp. 321, 323 et 325.



Versailles, Escalier de la Reine

et des poètes. C'est le *précieux jaspé* que Nicolas Boileau souhaite pour qu'y soient gravés les vers de son tombeau⁶². C'est de marbre *jaspé* que sont, sous la plume de Fénelon, les colonnes du Temple de Jupiter *qu'Idoménée, du sang de ce Dieu, avait orné avec beaucoup de magnificence*⁶³ ; et de *jaspé*

Versailles, Salon d'Hercule



62. N. BOILEAU, *Epistre de M. Boileau Despreaux à ses vers*, Paris, 1695, p. 8.

63. FÉNELON, *Avantures de Télémaque, fils d'Ulysse, ou Suite du quatrième livre de l'Odyssée d'Homère, dernière édition plus ample & plus exacte que les précédentes*, La Haye, 1705, p. 220.





Versailles, Salon de Vénus



Versailles, Salon de Diane

tions naturelles. Ainsi, lorsqu'elle décrit la *merveille de Versailles* qu'était l'Escalier des Ambassadeurs, édifié entre 1672 et 1679 et détruit en 1752, Madeleine de Scudéry s'émerveille des marches *d'un marbre jaspé*⁶⁶. Or les marches de ce *Grand degré*⁶⁷, étaient vraisemblablement en marbre de Rance, cette essence qui revient, comme un *leitmotiv*, dans les Grands Appartements, créant ainsi une véritable anaplodilose⁶⁸. Les parties les plus nobles, les plus importantes, avaient été réalisés en Rance : colonnes de la Cour de marbre, du vestibule de l'appartement des Bains, de l'Escalier des Ambassadeurs et de l'entrée des salons de la Guerre et de la Paix ; pilastres de l'Escalier des Ambassadeurs et de la Reine, de la Galerie des Glaces et du Salon d'Hercule ; lambris des salons de Diane et de Vénus, ou encore cuves du célèbre Cabinet de l'Appartement des Bains. Largement employé à Versailles, le marbre *jaspé* de Rance était aussi l'ornement de chantiers emblématiques comme les colonnes des fanaux de la Place des Victoires. Ainsi, le marbre *blanc & rouge brun, avec des veines blanches, cendrées & bleues*⁶⁹ du Hainaut, par son association métaphorique au jaspé, favorisa-t-il l'élaboration d'un discours symbolique du marbre. Ce dernier justifiait son emploi et permettait aussi de passer sous silence son origine hainuyère, qui mettait à mal la *politique royale* du marbre. L'examen attentif des réalisations versaillaises montre en effet que cette politique proclamée d'excellence coexistait avec une réalité, moins glorieuse, limitée par des conditions matérielles d'approvisionnement.

Mais le marbre de Rance n'est pas le seul marbre employé dans les maisons royales qui ait été qualifié de *jaspé* : la même observation peut être faite pour de très nombreuses essences, pourtant fort variées dans leurs figures et leurs gammes chromatiques : le marbre italien de Serravezza, le

65. J.-R. LUCOTTE, *Le Vignole moderne ou Traité élémentaire d'architecture, deuxième partie*, Paris, 1784, pp. 9-10.

66. M. DE SCUDÉRY, *La Promenade de Versailles*, Paris, 1669, p. 41, rééd., Paris, 2002, p. 77.

67. À ce sujet, voir S. MOUQUIN, *L'escalier des Ambassadeurs (1672-1752)*, "un édifice de bronze et de marbre", dans *À la trace du rouge de Rance, Colloque Château de Chimay Octobre 2005*, Société d'Histoire régionale de Rance, pp. 11-22.

68. Voir S. MOUQUIN, *Versailles, un édifice de marbre : le rouge de Rance et les harmonies colorées versaillaises*, dans *Les Wallons à Versailles*, Liège, Commission Royale des Monuments, Sites et Fouilles, pp. 355-388.

69. A.-J. DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Histoire naturelle éclaircie dans une de ses parties principales, l'oryctologie qui traite des terres, des pierres, des métaux, des minéraux et autres fossiles, ouvrage dans lequel on trouve une nouvelle méthode latine et française de les diviser, & une notice critique des principaux ouvrages qui ont paru sur ces matières*, Paris, 1755, p. 199.

marbre espagnol de Tortosa, plus connu sous le nom de Brocatelle, le marbre sang de bœuf de Caunes en Minervois qui fit l'ornement de Trianon, le Sarrancolin ponceau et agathe reçurent ainsi la même appellation. Les marbriers eux-mêmes employaient volontiers l'adjectif *jaspé* pour désigner une heureuse diversité de veines. Les œuvres littéraires citées plus haut donnent un aperçu de cet usage. À tel point que la mention de *jaspe* dans les archives ne permet pas d'identifier l'essence marbrière. Quel était donc le marbre des 57 blocs et 6 colonnes de jaspe entreposés dans les magasins du roi en 1681 ?⁷⁰ Cette approximation terminologique favorise le discours symbolique : l'essence choisie n'a que peu d'importance en regard de ce qu'elle évoque : par sa lumière, par la richesse de son veinage et la variation de son coloris, elle est un jaspe, c'est-à-dire l'une des douze pierres de la Jérusalem céleste.

L'ACCORD CHROMATIQUE DE LA ROYAUTÉ

Pierre lumineuse, pierre veinée, vivante, éternelle, figurée, pierre de la Jérusalem céleste, le marbre est aussi, dans l'heureuse diversité de ses essences, l'une des matières qui favorise le plus le développement d'une symbolique des couleurs. Les Modernes reprirent, là encore, la pensée des Anciens qui affirmaient que les *images multicolores des pierres* symbolisent *si elles sont blanches la figure de la lumière, rouges celle du feu, jaunes celle de l'or, vertes la jeunesse et la fleur de l'âme, et pour chaque forme tu trouveras des images symboliques capables d'élever l'esprit*⁷¹. Après Denys l'Aéropagyte, bien des auteurs dissertèrent sur les propriétés symboliques des couleurs ou encore sur les accords chromatiques qui devaient être observés dans l'emploi des marbres : Gérard de Lairese (1640-1711) dans son *Grand Livre des Peintres* précisait la *manière de disposer & marier ensemble les marbres & les pierres de différentes couleurs*⁷², tandis que Francesco Milizia, dans ses *Principi di architettura civile* donnait des instructions pour la *combinazione de vari marmi*⁷³.

Dans l'élaboration d'un langage symbolique du marbre sous l'Ancien Régime, la couleur a joué un rôle clé. Elle a renforcé la métaphore intrinsèque à la matière. Le large emploi du marbre favorisa, dans les maisons royales, le déploiement d'un art de la couleur et de la lumière, jouant habilement sur les assonances et les dissonances chromatiques, sur les répons et les contrastes, sur l'accord entre formes et matières que la couleur venait révéler et rehausser. De la palette versaillaise, l'œil retient surtout le rouge et l'or. Le rouge qui se décline dans toute sa richesse, du rouge-brun *jaspé* du Rance au rouge ponceau du Sarrancolin en passant par le rouge feu du Languedoc. Avec l'or des dorures, c'est à Versailles la couleur dominante. À ce choix, il y a, dans le cadre bien défini de la décoration en marbre, des raisons pratiques : Rance, Sarrancolin, Caunes sont des carrières abon-

70. Paris, Archives Nationales, O¹ 2065 (A). 15 novembre 1681, état des blocs dans les magasins.

71. Cité par Y. DE ANDIA, *Denys l'Aéropagite : tradition et métamorphoses*, Paris, 2006, p. 71.

72. G. DE LAIRESSE, *Le Grand Livre des peintres ou l'art de la peinture considéré dans ses parties & démontré par principes, avec des réflexions sur les ouvrages de quelques bons maîtres & sur les défauts qui s'y trouveront*, 2^{ème} éd., 2 vol., Paris, 1787, pp. 197-199.

73. Fr. MILIZIA, *Principi di architettura civile*, 1^{ère} éd., 1781, rééd., 2 vol., Venise, 1785, t. I, pp. 333-350.

dantes et qui permettent, dans le cas de Rance et de Caunes surtout, d'extraire des blocs en grande quantité et surtout des colonnes. Mais cette facilité technique vient servir un dessein symbolique. Le rouge a toujours été considéré comme la couleur par excellence, celle qui est immédiatement associée à la beauté, à la richesse, mais aussi à la vie et au pouvoir. Couleur de la pourpre, elle est celle de la royauté et de la divinité : *le rouge est presque toujours associée à l'idée de pouvoir car c'est un élément de focalisation au sein de l'appareil décoratif* remarque ainsi Dario Del Bufalo⁷⁴. Ultimement, et dans une symbolique qui dépasse la seule symbolique chrétienne, le rouge est une couleur créatrice. C'est celle du Saint-Esprit et de la Passion. C'est la couleur du sacrifice, mais du sacrifice d'où jaillit la vie éternelle. C'est donc celle de l'Amour divin, et par glissement du sacré au profane, de la passion. L'or est lui aussi porteur d'une symbolique puissante. Cet or qui est partout à Versailles, dans les dorures des ornements sculptés, mais aussi dans les veines de certains marbres, le Portor et, dans une moindre mesure, le Sarrancolin dont certaines veines présentent des jaunes vifs. Symboliquement il est le complément indispensable du rouge, puisqu'il est la lumière et donc la couleur de la révélation et par analogie, en symbolique chrétienne, de la sagesse divine. L'une et l'autre couleur



Versailles, *Grand Trianon* (Vue côté jardin, colonnes et pilastres en Grand Incarnat de Caunes)

Versailles, *Salon d'Hercule* (Cheminée en marbre de Sarrancolin et lambris en Sarrancolin et Campan Grand mélange) →

74. D. DEL BUFALO, *Marbres de couleur, pierres et architecture de l'Antiquité au XVIII^e siècle*, Arles, 2004, p. 114.



se répondent, se complètent et composent ainsi dans les appartements versaillais, par la polychromie et la brillance des marbres, une symbolique extrêmement riche.

Les projets pour une chapelle entièrement de marbre, entre 1680 et 1684, définitivement abandonnés en 1699 au profit d'un vaisseau de pierre blanche, accordaient au choix des essences de marbre une attention remarquablement symbolique : colonnes et pilastres devaient être en Grand Incarnat de Caunes et en Campan vert, associant ainsi la pourpre de la Passion et le vert de la Foi, tandis que l'autel qui, symbolise le Christ, pierre vivante et angulaire⁷⁵, devait être en marbre de Sicile, c'est-à-dire, suivant les imprécisions de la terminologie marbrière d'Ancien Régime, en jaspe. Les raisons, essentiellement matérielles, mais aussi esthétiques, qui conduisirent à l'abandon de ce projet, ne sont pas de notre sujet. Nous les avons exposées en d'autres lieux⁷⁶. Mais il convient de remarquer que le choix des marbres accordait à la couleur un rôle symbolique. Il faut aussi souligner que la symphonie blanche et or qui fut finalement réalisée supporte, elle aussi, une lecture puissamment allégorique.

LA FIGURE DÉVOILÉE

Au même titre que l'or, le marbre permet donc d'élaborer un discours symbolique royal. Et de faire de Versailles, comme le chanta Bernard de Hautmont un *vaste palais d'immortelle structure* où :

*L'art partout triomphant étonne la Nature
Qui prodigue en ce lieu tous ses trésors divers
Et soumet à Louis l'orgueil de l'Univers,
On dirait qu'épuisée en ses sources fécondes
Elle étale à ses yeux les métaux des deux Mondes
On y voit les tributs du riche Américain
De l'Indien superbe ; & du noir Africain,
La pierre est le porphyre & le jaspe et l'agate
Ou du fameux sculpteur la main savante éclate*⁷⁷

Les marbres précieux sont l'empreinte du grand Roi⁷⁸, dont la *valeur durera plus que le marbre même*⁷⁹. Car, pour riche et suggestive que soit la symbolique que déploient les matières qui font de ce séjour du Roi un séjour des dieux, semblable au palais d'Apollon⁸⁰, la véritable beauté du Roi,

75. *La Sainte Bible*, rééd., 1979, pp. 846, 1445 et 1119 (Ps., 118 [117], 22-24, Is., 28, 16). Le passage du psaume 118 est repris à plusieurs reprises dans les Écritures, notamment dans l'Évangile de Mathieu (Mt., 21, 42), dans les Actes des Apôtres (Act., 4, 11), dans l'Épître aux Éphésiens (Ép., 2, 20). Saint Paul développe la même idée dans la première épître aux Corinthiens (1, Co., 3, 10-16).

76. S. MOUQUIN, *Deux projets marbriers abandonnés : la cinquième chapelle de Versailles et l'église royale des Invalides*, dans *Livraisons d'histoire de l'architecture*, « Grands chantiers et matériaux », n° 16, 2^{ème} semestre 2008, pp. 47-57.

77. B. DE HAUTMONT, *Poème héroïque au Roy*, Paris, 1685, pp. 11-12.

78. *Promenade poétique à Versailles*, Paris, s.d.

79. *Hercule François ou l'explication de la thèse dédiée au Roy par M. le Marquis de Seignelay*, Paris, 1688.

80. J. DESMARETS DE SAINT-SORLIN, *La vérité des Fables ou l'histoire des Dieux de l'antiquité*, 2 vol., Paris, t. II, 1648, pp. 6-7.

le véritable éclat de la figure royale, ce ne sont point les matières resplendissantes qui entourent sa personne, c'est sa personne même :

*La pompe qui le suit, l'éclat qui l'environne
Et toute sa Grandeur se doit à sa personne
Louis le sceptre en main sur son trône adoré
Hors de ce rang pompeux n'est pas moins admiré
Et le riche brillant que sa vertu lui donne
Jette encore plus d'éclat que ne fait sa couronne*⁸¹

Les matières, dont le marbre, permettent donc de dévoiler ce qui est voilé : la figure du Roi, et selon un rapport anagogique, la figure de Dieu. Ce thème du dévoilement s'appuie sur une longue tradition philosophique. Reprenant Platon, Plotin, dans ses *Ennéades*, invitait en effet l'homme à s'examiner pour trouver la beauté en faisant *comme l'artiste qui retranche, enlève, polit, épure, jusqu'à ce qu'il ait orné sa statue de tous les traits de la beauté*⁸². Denys l'Aéropagyte développait, dans sa *Théologie mystique*, la même idée : *Puissions-nous pénétrer, nous aussi, dans cette Ténèbre plus lumineuse que la lumière et, renonçant à toute vision et à toute connaissance, puissions-nous voir et connaître ce que l'on ne peut ni voir ni connaître, Celui qui est au-delà de toute vision et de toute connaissance ! Car c'est là une vision véritable et une véritable connaissance et, par le fait même qu'on abandonne tout ce qui existe, on célèbre le Suressentiel selon un mode suressentiel. De même, pour façonner une statue de leurs propres mains les sculpteurs dépouillent d'abord (le marbre) de toute la matière superflue qui s'opposait à la pure vision de la forme cachée, et leur seule opération propre, c'est précisément ce dépouillement qui seul révèle la beauté latente*⁸³. Peu ou prou, cette métaphore peut être attribuée au marbre, qui ne révèle éclat et couleur, c'est-à-dire beauté, que lorsqu'il est poli, travaillé. La beauté latente du marbre, dégagée, manifestée, par le travail des marbriers, révèle ainsi, par anagogie, la beauté secrète du Roi, la beauté secrète de Dieu. L'esthétique métaphysique, dont nous avons dit combien elle avait été importante dans l'intérêt pour le marbre et les pierres précieuses, conduit irrésistiblement au symbolisme comme l'explique Edgar De Bruyne : *si la beauté n'est autre chose que le resplendissement de la Forme, de la Loi, de l'Essence, de l'Idée, de l'Unité, sur la matière qu'elle irradie en elle-même et qu'elle fait briller au dehors, il est clair que l'apparence sensible ne peut être que le symbole d'un principe simple, immatériel, métaphysique. [...] Dieu ayant créé les choses à sa ressemblance, voire à son image, il est naturel qu'en contemplant les formes, nous y découvrons le "vestige" de la Beauté, de la Sagesse, de l'Art divins : tel est le principe constant*⁸⁴. Vive à l'époque médiévale, cette métaphysique du dévoilement n'était pas étrangère à l'Ancien Régime. *Il faut chercher ce qu'il y a de plus riche dans la Nature & lui donner la perfection par le secours de l'art. L'or, l'argent, les marbres & les pierres précieuses ne sont pas des choses guère plus précieuses que la terre même, si l'art ne les polit, & ne leur donne l'éclat et le lustre, & l'homme même qui est chef d'œuvre de la nature, ne diffère guère des bêtes s'il ne se polit pas par le travail & par l'étude* écrivait ainsi Jean Desmarets de Saint-Sorlin dans *La vérité des Fables ou l'histoire des Dieux de l'antiquité* publié en 1648⁸⁵. Portant vie et lumière, révélant Dieu, le marbre révèle le Roi.

81. B. DE HAUTMONT, *Poème héroïque... op. cit.*, pp. 14-15.

82. PLOTIN, *Ennéades*, vol. I, livre 6, IX.

83. Cité par Y. DE ANDIA, *Denys l'Aéropagite... op. cit.*, p. 100.

84. E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*, 1^{ère} éd., 3 vol., Bruges, 1946, rééd., 2 vol., Paris, 1998, t. II, p. 454.

85. J. DESMARETS DE SAINT-SORLIN, *La vérité des Fables... op. cit.*, p. 49.



La formation même de la pierre, qui reste inexpliquée sous l'Ancien Régime, contribue à donner au marbre un caractère mystérieux. On lui attribue une origine divine⁸⁶ et par là-même, des propriétés particulières. Vivant, capable de repousser, de contenir des figures, coloré, veiné, figuré, le marbre étonne et surprend. La vivacité de ses coloris, la diversité de ses espèces, la variété de ses veines, l'éclat surtout dont il est susceptible renforcent encore cette croyance en un matériau divin, bientôt considéré comme éternel ; une matière vivante, inanimée en apparence, mais qui porte en elle l'inaccessible secret qui court dans ses veines. Animé, brillant, lumineux, coloré, le marbre est une roche divine, donc éternelle, une pierre de rois et de princes. Son emploi dans les maisons royales est le témoignage de la toute puissance du souverain, qui va puiser au sein de la terre les matériaux qui embellissent ses palais. Il est également l'assurance de construire une demeure éternelle, et de faire du palais d'un roi celui d'un dieu. Il est aussi la brillante démonstration d'un goût, d'un *grand goût*, baroque, généreux et chatoyant, d'un goût de la richesse et de la brillance, du faste et de l'éclat. Il est enfin le témoignage d'un art avant tout sensuel. Marc-Antoine Laugier avait d'ailleurs précisé, à propos du marbre, dans son *Essai sur l'architecture*, que l'œil ne pouvait savoir si une chose était rare et unique, mais qu'il pouvait en apprécier la couleur, et qu'ainsi les marbres les plus beaux étaient ceux dont les couleurs étaient vives, les veines *bien marquées, bien nuancées, ou jetées dans un certain désordre et avec une bizarrerie piquante*⁸⁷. Ainsi, les mots d'Eugène Delacroix s'appliquent pleinement aux propriétés du marbre : *la couleur est par excellence la partie de l'art qui détient le don magique. Alors que le sujet, la forme, la ligne s'adressent d'abord à la pensée, la couleur n'a aucun sens pour l'intelligence, mais elle a tous les pouvoirs sur la sensibilité*. Or la contemplation sensible, dans la plus pure tradition scolastique que connaissaient bien les hommes de l'Ancien Régime, permet d'accéder à la contemplation spirituelle.

←

JULES HARDOUIN-MANSART et CHARLES LE BRUN,
Versailles, la Galerie des glaces
1678-1684.

86. Les larmes du Christ auraient ainsi constitué en partie le marbre de Carrare. Luciana et Tiziano MANNONI, *Le Marbre, matière et culture*, 2^{ème} éd., Gênes, 1984, p. 12.

87. M.-A. LAUGIER, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1753, p. 116.