

PIERRES DURES ET PIERRES TENDRES EN MARQUETERIE DE PIERRES. L'OPPOSITION ENTRE SECTEURS PRIVÉ ET PUBLIC À FLORENCE SUR LA QUESTION DES MATÉRIAUX

Lola CINDRIĆ, conservatrice-restauratrice de marqueteries de pierres, doctorante en Anthropologie sociale et ethnologie à l'EHESS (École de Hautes Études en Sciences Sociales)

lola.cindric@hotmail.fr

INTRODUCTION

La marqueterie de pierres est une technique d'assemblage de sections de pierres plus ou moins dures, chaque section ayant sa forme propre. Connue dès l'Antiquité romaine sous le nom d'*opus sectile*¹, elle est redécouverte lors des fouilles archéologiques menées à Rome au début du XVI^e siècle. Une production y est alors relancée, marquée par une plus grande précision dans l'ajustement des pièces. Ces productions — dites *tarsie* — ont souvent pris la forme de plateaux de table, caractérisés par la géométrie de leurs compositions ainsi que par l'usage de pierres plutôt tendres, dont des pierres archéologiques remployées. La technique a circulé jusqu'à Florence, qui a également vu fleurir une production similaire, avant qu'elle ne soit poussée à son comble sous la forme du *commesso*. Cette technique s'est particulièrement développée dans cette ville, notamment

à la suite de la création en 1588 d'une manufacture dédiée au travail des pierres dures par la famille des Médicis. Cette manufacture a détenu longtemps le monopole de la production en marqueterie de pierres à Florence et a perduré jusqu'à la toute fin du XIX^e siècle. Depuis les années 1960, l'établissement est devenu un institut public de conservation-restauration des biens culturels. Parallèlement à l'activité de la manufacture ducale, de nouveaux ateliers privés sont apparus, principalement au début du XIX^e siècle. La présente communication porte sur la rivalité entre ce secteur public et ce secteur privé entrés en concurrence à partir des années 1820, rivalité qui s'est cristallisée dans les discours de ses acteurs autour de plusieurs arguments : la qualité du dessin servant de modèle, la perfection du joint entre les pièces, le choix des pierres, mais aussi la noblesse ou la pauvreté des pierres employées. Il s'agit ici

de restituer aux lecteurs et lectrices les travaux d'historiens et historiennes italiens sur le sujet, dont beaucoup n'ont été traduits ni en anglais ni en français, et de les confronter au thème des matériaux nobles / matériaux pauvres. Une première partie rend compte dans ses grands traits de l'histoire de la manufacture lancée par les Médicis, tandis qu'une seconde retrace celle des ateliers privés, soulignant la compétition entre ces deux secteurs et les arguments mobilisés par l'une et l'autre partie pour se définir, se différencier et se valoriser. Enfin, une dernière partie s'attache à examiner la construction des catégories de matériaux « pierres dures/nobles » et « pierres tendres/pauvres » dans le contexte de cet antagonisme, nourri par des facteurs externes liés à un contexte d'industrialisation croissante et de profonds bouleversements socio-politiques.

LA MANUFACTURE DUCALE : HISTOIRE D'UN MONOPOLE

La technique antique de l'*opus sectile* a connu un regain d'intérêt à partir du milieu du XVI^e siècle, après sa redécouverte lors de fouilles archéologiques². Une production a en effet été relancée en reprenant un principe technique similaire, donnant lieu à une nouvelle technique dénommée *tarsia*. Ce type d'objets se caractérise par une iconographie singulière, composée généralement de motifs abstraits, géométriques et symétriques ; ceux-ci se développent souvent autour d'un grand motif central, choisi dans une pierre appréciée pour sa qualité esthétique³. Dès les années 1550, la famille des Médicis a fait importer à Florence

des porphyres, brèches et marbres issus des fouilles archéologiques conduites à Rome. La préciosité et le prestige associés à ces pierres antiques ainsi qu'à leur long et fastidieux travail ont fait de ces tables des objets particulièrement démonstratifs — voire ostentatoires — de la richesse de leurs propriétaires. Dans un contexte de pouvoirs locaux en constante concurrence, il n'est pas étonnant qu'ils aient donc suscité un intérêt particulièrement fort de la part des dirigeants en place en Italie. Les échanges entre Rome et Florence étaient déjà intenses, puisque des artisans maîtres de ces techniques circulaient entre ces deux villes, si bien que l'on identifie aujourd'hui mal qui a emprunté de l'une ou de l'autre⁴.

En 1588, Ferdinand I^{er} de Médicis, troisième grand-duc de Toscane (1587-1609), lance une manufacture exclusivement dédiée à servir le pouvoir en place. Nommée *Galleria dei Lavori*, elle comprenait plusieurs ateliers dont un dédié au travail des pierres dures ; elle est renommée *Opificio delle Pietre Dure* à la moitié du XIX^e siècle. Pour ses besoins, Ferdinand I^{er} restreint rapidement l'extraction, la collecte, l'exportation et la vente des pierres disponibles sur le territoire toscan à sa seule destination, imposant ainsi son monopole⁵. Dès cette époque, le constat de la sensibilité des peintures murales ou de chevet, mais aussi d'autres matériaux, aux conditions climatiques et au passage du temps, a conduit les commanditaires à voir la pierre comme le matériau le plus durable. Se montrant plus résistantes aux facteurs d'altération, les pierres ont ouvert avec la marqueterie la perspective de représentations qui allaient durer pour l'éternité et dont les couleurs demeureraient inaltérables. Elle a d'ailleurs souvent été surnommée de-

puis ses débuts *pittura di pietra* (peinture de pierre). Ce paramètre est un facteur important à prendre en compte dans la compréhension de la démarche impulsée par Ferdinand Ier. Le premier grand projet entrepris par ce dernier a été la chapelle des Princes, annexée à l'église San Lorenzo et destinée à abriter les tombeaux des plus illustres membres de la famille des Médicis. Ce chantier a connu de nombreuses interruptions et s'est échelonné sur plusieurs siècles. La chapelle comprend aujourd'hui un pavement en *opus sectile*, des décors muraux ornés de panneaux en *tarsia*, un autel couvert de décors en *commesso* et en glyptique, des tombeaux en pierres polychromes.

Avec la fondation de la manufacture, la collecte des pierres est devenue un enjeu primordial dans le projet escompté par le grand-duc, qui mandate des agents dans le grand-duché et dans toute l'Italie mais formule également des demandes auprès d'autres dirigeants de contrées parfois lointaines, comme la France, le bassin méditerranéen, l'Amérique du Sud, ou dans les dites « Indes orientales » via les comptoirs de Venise et de Lisbonne⁶. La manufacture met au point le procédé du *commesso*, techniquement et esthétiquement différent de la *tarsia*, dont les subtilités techniques seront détaillées en dernière partie.

Après le décès de Ferdinand Ier en 1609, la manufacture a maintenu une activité fluctuant au gré des finances du pouvoir mais qui s'est assurée un rayonnement toujours plus grand en Europe et même au-delà⁷. Durant le gouvernement de Jean-Gaston (1723-1737), elle a connu ses dernières heures sous l'autorité des Médicis, destitués et remplacés en 1737 par la famille des Habsbourg-Lorraine, qui a régné sur le territoire toscan jusqu'en 1806. L'affran-

chissement d'une fonction décorative a atteint son apogée avec la création de « tableaux », faisant de la marqueterie de pierres un art comparable à la peinture — bien que toujours considérée comme un art mineur. Entre 1750 et 1768, un peu moins de soixante-dix tableaux en marqueterie de pierres ont été produits et envoyés à Vienne, attestant de temps d'exécution d'une rapidité étonnante. Des scènes mondaines, des allégories ou encore des vues de ruines romaines furent les sujets privilégiés de cette intense production. Le réalisme qui caractérise ces représentations témoigne du niveau d'excellence technique atteint par la manufacture à cette époque.

L'activité de la *Galleria dei Lavori* a été interrompue lorsqu'une première offensive de l'armée napoléonienne atteint Florence et destitue Ferdinand III en 1800. Cette suspension a été relativement brève, puisqu'en 1801 le royaume d'Étrurie a relancé la production. Durant cette courte période sous domination française, la manufacture cherche à diversifier ses productions pour satisfaire, certes les goûts de la cour, mais également ceux de l'aristocratie. Elle propose alors des objets de plus petites dimensions, tels des parures, des boutons, des tabatières, des étuis, etc. Après quelques autres réalisations majeures, la manufacture connaît un déclin à la suite du départ définitif de la famille Habsbourg-Lorraine pour Vienne en 1859. Des temps encore plus incertains qu'aux siècles précédents s'annoncent pour elle, désormais privée de commanditaires aussi stables qu'une cour ducale.

Au cours de son histoire, la manufacture a constamment été menacée de fermeture, en raison des frais que le long travail des pierres dures induit. Ce péril a atteint son comble avec l'avènement de l'ère industrielle. Un gouvernement provisoire, formé en 1859 et constitué de plusieurs représentants de l'aristocratie florentine, se montre réticent à son égard, en raison de ses coûts et de la futilité attribuée à ses productions. Face aux critiques qui lui sont portées, l'*Opificio* mène d'intenses recherches pour réduire les temps de production et améliorer son rendement⁸. En 1870, le passage à un système de république démocratique unifiant toute l'Italie a remis en question le bien-fondé d'une manufacture conçue et dédiée aux desseins de dignitaires despotiques. À quelle tâche se dédierait désormais un tel organisme ? En 1887, l'*Opificio* a été sollicité par un baron pavesan pour la restauration des autels en *tarsia* de la Chartreuse de Pavie⁹ si bien qu'un de ses maîtres-marqueteurs y est envoyé pour exécuter les travaux requis. Dès lors se pose la

question d'une reconversion de la manufacture à des fins de conservation-restauration des biens culturels. En dépit de ces difficultés, des objets d'une qualité technique extrêmement élevée continuent d'être produits : des effets de trompe-l'oeil sont même atteints, notamment sur des plateaux de table répondant aux prémices de l'Art nouveau. En 1895, un décret de l'État réforme l'*Opificio* en indiquant que son but principal est la restauration du « patrimoine artistique national »¹⁰. L'inondation de Florence en 1966 porte l'impulsion scientifique que l'on connaît à la conservation-restauration et pousse à une plus grande spécialisation. Depuis, l'*Opificio* est devenu un institut public dépendant du Ministère du Tourisme et des Activités et Biens Culturels, et comprend un musée, une école de formation en cinq ans, une bibliothèque conservant les fonds d'archives et des ateliers de conservation-restauration répartis en diverses spécialités¹¹.

L'APPARITION DES ATELIERS PRIVÉS : UNE NOUVELLE CONCURRENCE

La bibliographie relative aux ateliers privés (en italien, *botteghe*) est beaucoup moins fournie que celle relative à la manufacture. Quelques publications nous renseignent néanmoins sur leur genèse et leurs activités¹². Ce nouveau secteur parallèle a fleuri surtout à partir des premières décennies du XIX^e siècle, après que Napoléon a envahi l'Italie et annulé en 1807 l'ordonnance qui donnait à la manufacture l'exclusivité de la production de marqueterie de pierres¹³. L'industrialisation progressive de tout le pays s'est également étendue à ce domaine, qui a vu sa production accélérée et facilitée par l'usage de machines. L'ouverture de cette activité hors des contraintes de la manufacture a permis aux marqueteurs¹⁴ de s'affranchir des principes en vigueur à l'*Opiificio*, dont celui de l'usage de pierres majoritairement siliceuses et, donc, dures. Dans les années 1830, Gaetano Bianchini, ancien employé de la manufacture à la tête d'un nouvel atelier indépendant, décide d'élargir sa palette à des pierres calcaires et des coquillages, afin de produire des objets plus communs et moins coûteux¹⁵. Ce choix technique lui permet d'atteindre une production plus rentable en raison de la moindre dureté de ces pierres. Les matières premières sont moins onéreuses et plus rapides à débiter en tranches ; la découpe et l'ajustement des pièces nécessitent moins de temps. Le recours aux pierres calcaires trouvables aux abords de Florence et dans toute la Toscane prévaut sur les autres matériaux, bien que des pierres importées de l'étranger ainsi que certaines pierres dures demeurent usitées. Cette tendance est encore vérifiable

aujourd'hui à Florence, qui ne compte plus qu'une petite dizaine d'ateliers actifs¹⁶.

D'après l'historienne Anna Pellegrino, Florence compte en 1872 environ 300 artisans et la production et le commerce de la marqueterie de pierres alimentent alors une centaine de familles¹⁷. La plupart de la production s'effectuait dans des ateliers familiaux, parfois à domicile, regroupant généralement 5 à 15 travailleurs par atelier — la grande majorité étant des hommes. Les historiens Bertelli et Galora reportent, eux, certains chiffres précis et localisent les ateliers actifs entre 1878 et 1884 sur une carte de la ville. Malgré la crise économique qui frappe Florence après le transfert du statut de capitale à Rome en 1870, les décennies suivantes s'avèrent les plus florissantes pour le secteur privé de la marqueterie de pierres. La production est alors davantage tournée vers un commerce international et très liée au tourisme, dans le contexte d'un effort politique visant à construire une image de Florence comme ville d'art et d'histoire¹⁸.

Les productions de ces *botteghe* sont marquées par une iconographie quelque peu différente de celle de la manufacture, préférant des scènes de genre, des compositions florales ou animales, ou encore des vues urbaines (principalement de Florence)¹⁹. Si certains motifs se croisent, il est néanmoins assez aisé de les distinguer d'une production de l'*Opificio*, hormis par l'iconographie, également d'après l'exécution technique : la qualité de la jointure (l'*Opificio* étant très exigeant sur sa perfection), le choix des matériaux, mais aussi la façon de concevoir le dessin. Si l'*Opificio* recourt davantage à des tracés francs et lisses, les ateliers privés — à défaut de pouvoir rendre des effets de mouvement ou de dynamisme avec leurs pierres — fragmentent alors davantage le dessin et rendent avec plus de pièces un même motif²⁰.

Ce nouveau concurrent à la manufacture de l'*Opificio* a marqué la naissance d'une division profonde entre deux secteurs, privé et public. Il a traduit l'entrée dans un système économique libéral, caractérisé par la concurrence et le besoin d'un rendement pour subsister, provoquant inéluctablement une baisse du niveau technique des productions mises en vente. Le temps long, nécessaire à une exigence de haute technicité, s'avérait trop coûteux et c'est précisément sur cet argument que s'est cristallisé, alimenté et ancré jusqu'à aujourd'hui encore l'antagonisme entre les deux secteurs. Dès l'Unité de l'Italie, un climat d'animosité commence à se faire sentir entre l'*Opificio* et les ateliers privés. Craignant pour leur commerce, au début des années 1860, ces derniers se réunissent à la Préfecture toscane pour protester contre la concurrence — déloyale à leurs yeux — menée par l'*Opificio* et menacent

de licencier tous leurs ouvriers. L'accusé se défend en soutenant que ses productions ne sont pas comparables à celles des *botteghe*, l'*Opificio* produisant selon son directeur des « œuvres grandioses » et les ateliers privés, des « minuterie » (petits ouvrages)²¹. Ces petits objets ou bijoux présentaient souvent des décors « standardisés », produits toujours à la main mais à la chaîne, utilisant généralement du marbre noir de Belgique, de la turquoise, du vert de l'Arno, du coquillage et parfois de la pâte de verre. Quelques années plus tard, le débat reprend de plus belle lorsque le directeur de l'*Opificio*, Edoardo Marchionni, renforce davantage encore la frontière entre le nouvel institut public et les *botteghe* dans un de ses discours, lorsqu'il soutient notamment que les pierres utilisées à l'*Opificio*, contrairement à ses adversaires, sont siliceuses et que les dessins sont d'une qualité nettement supérieure.

Cet argumentaire contraste avec les jugements exprimés par différents jurys des expositions internationales et nationales dans les années 1860-80, plutôt défavorables à l'*Opificio*²². Ces expositions, durant lesquelles certains ateliers privés ainsi que la manufacture ont pu exposer, ont joué un rôle des plus importants dans la publicité et la vente des marqueteries de pierre à travers toute l'Europe et outre-Atlantique. Elles apparaissent, dans le contexte de formation d'États-nations, comme une façon d'affirmer une unité et une identité nationales, en mettant en concurrence les pays sur leurs réalisations techniques. Lors de ces événements, la marqueterie de pierres s'est révélée comme une spécificité italienne et/ou florentine, fascinante par la magie de son illusion (rendre des représentations figuratives

de façon illusionniste en pierres) et a permis de montrer que le nouvel État-nation italien savait maintenir un niveau artistique et technique aussi élevé qu'à l'époque des Médicis. Cette supériorité attribuée par les jurys tient vraisemblablement, plutôt qu'à la qualité des pierres, à celle du dessin et de l'exécution technique.

L'histoire de ce nouveau secteur professionnel pose donc les fondements d'un antagonisme entre corps artisanal privé et établissement public. L'entrée dans une économie libérale et capitaliste, si elle a permis une diversification des productions et une nouvelle recherche esthétique et technique dans la création en marqueterie de pierres, a aussi marqué la naissance d'une rude concurrence et d'une difficile subsistance, qui a signé la fin de nombreux ateliers. Tel est le paradoxe du système apparu au XIX^e siècle et qui perdure aujourd'hui.

CHAÎNE OPÉRATOIRE ET NOBLESSE/PAUVRETÉ DES MATÉRIAUX

L'italien dissocie donc la *tarsia* du *commesso*, deux techniques très proches mais néanmoins distinctes par leur procédé, que le français englobe sous le terme de « marqueterie de pierres (dures) » et l'anglais, « (hard) stone inlay ». L'expression « mosaïque florentine » est par ailleurs employée comme synonyme, aussi bien en français qu'en anglais (*florentine mosaic*) ou en italien (*mosaico fiorentino*). Le terme *commesso* est le participe passé du verbe *commettere* issu du latin *committere*, signifiant « assembler », « co-mettre » au sens de « mettre côte à côte ». Les termes de *commesso di pietra dure*, *commesso fiorentino* ou *mosaico fiorentino* sont souvent employés de manière indistincte. Celui d'*intarsio in rilievo* désigne des marqueteries composées d'un fond plan dans lequel sont incrustés des éléments de pierres en volume, le plus souvent en bas-relief. En outre, on rencontre parfois le terme d'*intarsio marmoreo* ou de *tarsia marmorea*, spécifiant l'usage de marbres.

Fig.1 ■

Schéma d'un panneau en *tarsia* vu en coupe.

© Cindrić Lola



Schéma en coupe transversale d'un panneau en *tarsia*



Fig.2 ■

Découpe manuelle des pièces à l'aide d'un archet en bois, de poudre abrasive et d'eau.
© Fonti Alessandro

En *tarsia* comme en *commesso*, la matière première (les blocs de pierres) est débitée en tranches de 2 à 4 millimètres d'épaisseur, parfois plus. Ce premier travail de débitage, long et fastidieux lorsqu'il était manuel, se fait désormais à l'aide de scies mécaniques. Il est indispensable à la constitution d'un stock de tranches qui équivaut en quelque sorte à la palette du peintre. La *tarsia* consiste en un assemblage de pièces de couleur incrustées dans une plaque de fond monolithe (généralement de marbre blanc) servant de matrice (Fig.1). Ces pièces de couleur correspondent

souvent à des pierres relativement tendres et/ou des pierres antiques remployées (marbres, brèches, porphyres, etc.). Elles sont découpées à l'aide d'un archet en bois muni d'un fil de fer, combiné à l'ajout constant de poudre abrasive et d'eau (Fig.2). Ce procédé permet de suivre très précisément la forme du motif souhaité et de découper tout type de forme. Une fois découpées, les pièces sont limées pour leur donner leur forme finale, avant d'être insérées dans des logements préalablement évidés par procédé de sculpture sur une certaine épaisseur de la matrice, mais sans la traverser complète-

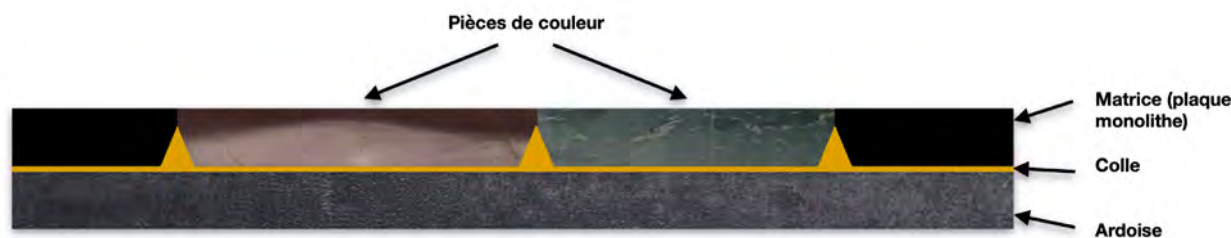


Schéma en coupe transversale d'un panneau en *commesso*

Fig.3 ■

Schéma d'un panneau en *commesso* vu en coupe.

© Cindrić Lola

ment. Elles sont fixées à l'aide de colophane²³. La *tarsia* a également été très exploitée depuis l'empire moghol jusqu'à aujourd'hui dans les villes d'Agra (Inde) et de Lahore (Pakistan) en particulier²⁴.

Dans le cas du *commesso*, les pièces — souvent de plus petite dimension — sont découpées et ajustées selon les mêmes procédés. En revanche, elles sont assemblées une à une à l'aide de la même colle et le panneau ainsi monté est doublé sur toute sa surface d'un panneau d'ardoise encollé au revers (Fig.3). Davantage encore qu'en *tarsia*, en *commesso* — qui a donné lieu à des compositions surtout figuratives — l'enjeu principal tient à trouver dans les motifs et couleurs naturels des pierres la nuance nécessaire pour rendre la représentation prise pour modèle. Les motifs composés de plusieurs pièces sont insérés le plus souvent dans un fond en marbre noir de Belgique : la plaque monolithique de marbre noir est alors découpée à l'archet dans toute son épaisseur à la forme des motifs à insérer et ces derniers sont collés à la colophane avant doublage. On parle alors de travail « *a giorno* » (littéralement, à jour) car les logements correspondent à des « trous », en opposition au travail « *a buio* » (littéralement, en obscurité) de la *tarsia*. Il existe

des marqueteries complètement dispensées de fond monochrome, puisque le *commesso* permet de se départir de cette matrice monolithique. Les pièces sont alors montées ensemble et simplement doublées d'une ardoise à la fin du montage.

Pendant le montage du panneau, des baguettes d'ardoise peuvent être temporairement collées au revers des pièces de façon perpendiculaire aux joints pour les maintenir entre elles avant le doublage définitif. Pour les consolider, on peut temporairement doubler avec une ardoise les tranches de pierres qui risqueraient de se briser lors de la découpe. L'ardoise s'avère donc être le matériau pauvre par excellence : très tendre et sans qualité esthétique, elle est utilisée de manière structurelle mais jamais en parement. En *tarsia* et en *commesso*, une fois l'assemblage des pièces achevé et le doublage effectué, le panneau est poli afin de porter les couleurs à saturation et de rendre la surface brillante. Le polissage s'effectue par l'emploi d'eau et de poudres abrasives de différentes granulométries par mouvements circulaires, à l'aide d'une demi-pierre

possédant un côté parfaitement plan et, pour la dernière poudre, la plus fine, d'une pierre couverte de feuilles de plomb²⁵. L'application de cire d'abeille après le polissage confère au panneau un dernier éclat.

Les pierres employées sont soit des pierres relativement tendres comme les marbres, brèches, pierres toscanes de la famille des *alberese*, etc., soit des pierres plus dures comme les familles des jaspes, des calcédoines, des agates. Les marqueteurs de pierres manifestent une tendance à caractériser et catégoriser les pierres selon leur dureté, parfois évaluée d'après l'échelle de Mohs, échelle relative de dureté allant de 1 à 10. Le choix des pierres ne s'est jamais exclusivement restreint soit aux pierres dures d'un côté, soit aux pierres tendres de l'autre, car elles ne sont pas distinguables de façon proprement catégorique. On remarque néanmoins une tendance à les séparer en deux grandes catégories : « tendres » (*tenere*) et « dures » (*dure*). Les pierres tendres recouvrent principalement les pierres calcaires. Elles peuvent être limées à la lime de fer, tandis que les pierres dites « dures », qui correspondent davantage aux pierres siliceuses, ne peuvent être qu'abrasées et/ou travaillées à la lime diamantée²⁶. La distinction est encore plus nette si l'on évoque le travail en volume : les pierres tendres peuvent être sculptées, alors que les pierres dures doivent être consommées par abrasion — d'où la distinction entre sculpture et glyptique.

Si l'on admet néanmoins ces catégories telles qu'elles sont usitées par les marqueteurs florentins, d'un point de vue esthétique, les pierres dites dures présentent certaines qualités qui les distinguent des pierres tendres. Leurs couleurs sont fréquemment plus vives et parfois plus homogènes, mais surtout leurs nuances et contrastes répondent davantage aux exigences d'une marqueterie qui se voudrait illusionniste : la calcédoine de Volterra ou les dites « agate de la Sabine » et « agate de Goa » présentent par exemple des dégradés très progressifs, précieux pour rendre des ombres. Il convient de souligner que ces critères sont pertinents pour les compositions figuratives et/ou illusionnistes, ce qui est le cas de la production florentine, mais ne sont plus indispensables lors de compositions abstraites détachées de ces préoccupations. Les pierres tendres, elles, sont souvent de couleur plus éteinte et/ou présentent des dégradés soit trop tranchés, soit trop diffus. Enfin, la brillance obtenue après polissage diffère sensiblement selon les pierres — les pierres siliceuses ayant tendance à rendre un poli très brillant dit « miroir » et les pierres tendres, beaucoup moins. C'est pour cette raison que les marqueteurs tendent à composer leurs panneaux en s'orientant soit plutôt vers les pierres dures, soit plutôt vers les pierres tendres, afin de minimiser la disparité de la brillance finale du panneau.

La dureté des *pierres* implique également certains enjeux, au moment du procédé de fabrication, propres au travail même du matériau. Ainsi, les pierres dures se caractérisent généralement par une certaine compacité qui les rend plus solides et résistantes que les pierres tendres. Elles requièrent plus de temps, d'effort et de patience pour la découpe et le limage. Les pierres tendres sont, elles, plus rapides à découper et plus faciles à limer. En revanche, leur composition peut être à la source de fragilités du matériau qui peut facilement se briser lors de la découpe ou du limage selon la forme de la pièce à réaliser. Ainsi, les termes « *pie-traccia* » (« mauvaise » pierre) ou « *marmaccio* » (« mauvais » marbre) — le suffixe *-accio/-accia* traduisant en italien une connotation négative — employée par les marqueteurs pour désigner des pierres qui ont tendance à se briser facilement lorsqu'ils les travaillent, dénote par exemple une appréciation d'un point de vue uniquement technique. Le lexique employé par les artisans et ses divers usages (dans leur travail au quotidien, dans leur promotion auprès du public) mériterait sans doute, comme tant d'autres aspects, une étude historique et ethnographique plus approfondie.

CONCLUSION

Finalement, la valorisation habituellement attribuée au matériau pierre en général connaît une déclinaison particulière en marqueterie, où certaines pierres valorisées dans d'autres techniques telle que la sculpture peuvent être au contraire dépréciées — comme cela peut être le cas des marbres. Les deux catégories « pierres tendres » et « pierres dures » ont été mobilisées de diverses façons selon les acteurs pour se définir et se distinguer en deux secteurs socio-professionnels alors rivaux. La dureté et la noblesse de certaines pierres ont été mises en avant par l'*Opificio* afin de se valoriser aux yeux de la clientèle, en même temps que celui-ci pointait la pauvreté des pierres tendres pour diminuer ses adversaires, les ateliers privés. Se réservant — prétendument — l'usage exclusif des pierres dures, les acteurs de l'*Opificio* semblent donc s'être appuyés sur le flou sémantique régnant autour des catégories pierres dures/pierres tendres pour établir une nette distinction avec les *botteghe*. L'opposition autour de ces catégories peut être lue comme un débat sur les normes et critères définissant la qualité d'une marqueterie de pierres mais elle doit aussi être comprise dans ce contexte particulier d'un établissement public en crise face à la naissance d'une nouvelle concurrence. Ce débat sur les matériaux renseigne sur les valeurs accordées aux pierres, à quelles pierres, par quels acteurs et à quels moments.

Il apparaît malgré tout nécessaire de préciser que la définition des catégories « pierres dures » et « pierres tendres », ainsi que les qualités qui leur sont respectivement attribuées, correspondent à des tendances et non à des caractéristiques invariables. Une large gamme

de pierres, quelle que soit leur dureté, a été employée par la manufacture de l'*Opificio* comme par les ateliers privés de Florence tout au long de leur histoire. Les critères qui prévalent dans la production florentine pour le choix des pierres demeurent leur qualité esthétique et leur capacité à répondre aux exigences d'une représentation figurative et/ou illusionniste ; ainsi, le vert de l'Arno (une pierre tendre recueillie au bord du fleuve Arno) ou le lapis-lazuli ont été constamment utilisés par la manufacture en dépit de leurs faibles dureté et poli. Le premier a été valorisé pour ses nuances vertes en doux dégradé, mais aussi étant une pierre locale pour sa facilité d'approvisionnement ; le second, pour la pureté de sa couleur, sa rareté et sa préciosité. Il convient enfin de signaler l'existence, certes plus rare, de marqueteries toutes en pierres tendres dont l'exécution remarquable les fait rivaliser avec les productions en pierres dures les plus prodigieuses. Aussi, si des valeurs de noblesse ou de pauvreté ont pu être attribuées à l'une ou l'autre catégorie de matériaux, la qualité de l'objet fini tient finalement davantage à l'usage maîtrisé qui est fait des pierres qu'à leurs qualités intrinsèques (supposées).

Remerciements

Je tiens à remercier les relectrices et relecteurs à qui je dois de précieuses corrections et remarques, en particulier : MP., P. et M. ; mais aussi à celui qui, sans relecture, contribue tout autant à cette publication. Ma gratitude va également aux maîtres et aux collègues florentins qui m'ont transmis leur savoir(-faire) avec générosité et qui ont consacré du temps à répondre à mes nombreuses questions : E., R. et S. Merci à Alessandro Fonti pour la photographie.

Notes

1- Guidobaldi in Giusti (dir.), 2003, p. 15-76.

2- Giusti, 2006a, p. 24.

3- Voir par exemple la table dite Farnèse, conservée au MET : <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/58.57/>. Consulté le 12 novembre 2019.

4- Voir notamment : Giusti, 2003, p. 197-230.

5- Di Mucci in Griffo (dir.), 2008, p. 346-347. Voir également Guarraccino, 2009, p. 19.

6- Ibid., p. 343-348. Voir également le chapitre 2 "Alla ricerca delle pietre dure", p. 15-22 in Guarraccino, 2009.

7- Voir notamment l'ouverture de manufactures dans d'autres villes européennes : Koeppe et Giusti, 2008.

Sur le cas de la France en particulier, voir notamment : Castelluccio, 2007 et Knothe in Koeppe, Giusti, 2008.

8- Voir notamment Bertelli in Griffo (dir.), 2008.

9- Giusti, 2015, p. 158.

10- Une vidéo d'archive de Luce CineCittà donne à voir les travaux de restauration conduits par l'*Opificio* en 1935. On peut notamment y voir les méthodes de travail pour le pavement en *opus sectile* de la chapelle des Princes à San Lorenzo : <https://m.youtube.com/watch?v=B9yBKVHhOvo>. Consulté le 2 novembre 2019.

11- Site officiel de l'*Opificio delle Pietre Dure* : <http://www.opificiodellepietredure.it/index.php?it/80/restauro>.

12- Bertelli, Galora, 2006. ; Pellegrino, 2012.

13- Bertelli, Galora, 2006, p. 320.

14- Le terme sera mentionné uniquement au masculin dans l'article afin de faciliter la lecture. Il n'exclut cependant pas la présence de femmes qui, si elles n'ont pas eu accès à cette profession pendant plusieurs siècles, s'imposent progressivement dans ce métier depuis les deux dernières décennies.

15- Pellegrino, 2012.

16- On compte notamment les ateliers suivants, pour Florence uniquement :

I Mosaici di Lastrucci : <http://www.imosaicidilastrucci.it/index.php?i-mosaici-di-lastrucci-firenze>

Scarpelli Mosaici : <https://www.scarpellimosaici.it>

I Fratelli Traversari : <http://www.traversarimosaici.it>

Pitti Mosaici : <http://www.pittimosaici.com>

Pietre e Mosaici — Andrea Buccioni : <http://www.pietreemosaici.it>

A&P Berti : www.bertimosaici.com/index.htm

Mireille Valentin : <http://www.valentinmosaici.it/lang/>

La Nuova Musiva di Lituana di Sabatino : <http://www.lanuovamusiva.com>

Cette liste n'est pas exhaustive ; deux autres ateliers produisent également des marqueteries de pierres, mais sont spécialisés dans la *scagliola*. Au moins trois autres ateliers sont actifs, mais ne possèdent pas de site Internet. L'atelier historiquement important de la famille Ugolini mérite d'être mentionné, bien qu'il se soit converti seulement en boutique depuis plusieurs années et qu'il ait définitivement fermé en 2018.

17- Pellegrino, 2012, p. 138.

18- *Ibid.*, chapitre 1, pp. 29-56.

19- Pour une étude illustrée parue en italien et en anglais, voir : Massinelli, 2015.

20- On peut comparer la figure de Flora dans la

jardinière exposée à l'*Opificio* à celle de la jeune fille dans le panneau *Return from the Market*, exécuté par l'atelier Montelatici. L'observation des drapés et des visages révèle deux manières différentes de concevoir le dessin, la fragmentation des pièces et, donc, l'utilisation des matériaux.

V&A MUSEUM. *Return From The Market*, marqueterie de pierres, Mario & Giovanni Montelatici / Società Civile Arte del Mosaico, 1928, V&A Museum, Londres. Lien : <http://collections.vam.ac.uk/item/O157788/return-from-the-market-picture-montelatici-mario/>, consulté le 14 novembre 2019.

Pour Flora, voir le catalogue du musée de l'*Opificio delle Pietre Dure* : Giusti, Mazzoni, Pampaloni Martelli, 1978. Planche 375, détail de la grande jardinière de salle.

21- Bertelli, Galora, op. cit., p. 331.

22- *Ibid.*, p. 328.

23- La colophane désigne, dans le cas de la marqueterie de pierres, un adhésif naturel thermoplastique composé d'un mélange de cire d'abeille et de résine de pin, utilisé à chaud.

24- À ce sujet, voir notamment Koch, 1987 et 1988, Nath, 2004.

25- Une autre vidéo de Luce CineCittà de 1951 montre brièvement le processus de fabrication du commesso dans un atelier privé : <https://m.youtube.com/watch?v=HQYljkJ9OBc>. Consulté le 02 novembre 2019.

Une autre vidéo réalisée par le V&A Museum décrit le même procédé plus récemment : <http://www.vam.ac.uk/content/videos/m/video-making-a-pietre-dure-panel>. Consulté le 02 novembre 2019.

26- Avant l'usage de limes diamantées (arrivées à Florence probablement après la Seconde Guerre mondiale), les marqueteurs employaient des limes en cuivre dont la surface était lisse et qui leur permettaient d'abraser les pierres à l'aide d'une fine poudre abrasive et d'eau. Ce procédé est appelé « *a fradicio* », « *fradicio* » étant un terme florentin signifiant « trempé ». Certains ateliers y ont encore recours parfois.

Bibliographie

BALDINI Umberto, GIUSTI Annamaria, PAMPALONI MARTELLI Anna Paula. *La Cappella dei Principi e le pietre dure a Firenze*. Firenze : Electa, 1979.

BERTELLI Fabio, GALORA Federica. « I privati produttori di mosaico fiorentino nella seconda metà dell'Ottocento e i loro rapporti con l'Opificio delle Pietre Dure ». *OPD Restauro*, 2006, n°18, p. 320-336. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/24395071> (5 novembre 2017).

CASTELLUCCIO Stéphane. *Les meubles de pierres dures de Louis XIV et la manufacture des Gobelins*. Dijon : Faton, 2007.

GIUSTI Annamaria (dir.). *Eternità e nobiltà di materia. Itinerario artistico fra le pietre policrome*. Firenze : Polistampa, 2003.

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

GIUSTI Annamaria. *Pietre Dure. The Art of Semiprecious Stonework*. Los Angeles : The J. Paul Getty Museum, 2006.

GIUSTI Annamaria. *Pietre Dure and the Art of Florentine Inlay*. London : Thames & Hudson, 2006.

GIUSTI Annamaria (dir.), *Dagli splendori di corte al lusso borghese. L'Opificio delle Pietre Dure nell'Italia unita*. Livorno : Sillabe, 2011.

GIUSTI Annamaria. *Mosaïques de pierres dures* [En ligne]. 2012. Disponible sur <http://journals.openedition.org/crcv/11994> (11 août 2018).

GIUSTI Annamaria. *La fabbrica delle meraviglie. La manifattura di pietre dure a Firenze*. Firenze : Edifir, 2015.

GRIFFO Alessandra (dir.). *Le antologie di 'OPD Restauro'. Il restauro del mosaico e del commesso in pietre dure*. Firenze : Centro Di, 2009.

GUARRACCINO Monica. *Le Pietre di Livorno : transito*

e lavorazione delle pietre dure per la Capella dei principi di Firenze nel XVII secolo. Livorno : Sillabe, 2009.

JESTAZ Bertrand. *Jean Ménard et les tables de marbres romaines d'après un document nouveau* [En ligne]. 2012 124-1. Disponible sur <http://journals.openedition.org/mefrim/314> (21 avril 2018).

KOCH Ebba, *Pietre Dure and Other Artistic Contacts between the Court of the Mughals and That of the Medici*. In : Jones Dalu (dir.). *A Mirror of Prince*, Mumbai : Marg Publications, 1987, pp. 29-56.

KOCH Ebba. *Shah Jahan and Orpheus : The Pietre Dure Decoration and the Programme of the Throne in the Hall of Public Audiences at the Red Fort of Delhi*. Graz : Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1988.

KOEPPE Wolfram, GIUSTI Annamaria. *Art of the Royal Court : Treasures in Pietre Dure from the Palaces of Europe*. New-York : Metropolitan Museum of Art, 2008.

MASSINELLI Annamaria. *Painting in Stone. Modern Florentine Pietra Dura Mosaic*, Firenze : Aska Edizioni, 2015.

NATH Ram. *Mughal Inlay Art*. New Delhi : DK Printworld, 2004.

PELLEGRINO Anna. *La città più artigiana d'Italia : Firenze, 1861-1929*. Milano : Franco Angeli, 2012.

ROSSI Ferdinando. *La pittura di pietra. Dall'arte del mosaico allo splendore delle pietre dure*. Firenze : Giunti Editore, 2002.