

Zeitschrift: Revue du réseau suisse de l'historicisme = Zeitschrift des Schweizer Netzwerks für Historismus : Historismus.ch

Herausgeber: Réseau suisse de l'historicisme = Schweizer Netzwerk für Historismus

Band: 3 (2022)

Artikel: Recherches formelles et innovations techniques de la bijouterie historiciste française

Autor: Guérif, Florent

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1029746>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Recherches formelles et innovations techniques de la bijouterie historiciste française

Florent Guérif, École Pratique des Hautes Études Paris

L'historicisme dans les arts décoratifs en France, en tant que phénomène stylistique, prend naissance dans les années 1820, se développe sous la Monarchie de Juillet (1830–1848) et connaît son apogée sous le Second Empire (1852–1870). L'Exposition universelle de 1889 à Paris marque un tournant dans une histoire des styles où l'historicisme n'y a plus vraiment sa place. On se détourne alors peu à peu des siècles passés en quête d'une esthétique moderne procédant des recherches artistiques de la fin-de-siècle. En parallèle, le développement économique des industries de la parure au 19^e siècle dynamise le secteur de la bijouterie-joaillerie qui devient alors vecteur des tendances historicistes dont les modes fluctuent au gré des contextes politiques et culturels changeant.

L'historicisme – ou les historicismes suivant une définition multiple – est un courant qui puise dans les formes et les ornements du passé dont les modèles circulent plus facilement grâce à l'essor de la presse artistique. Les édifices et les aménagements d'époques antérieures, composant l'environnement direct des artistes et des artisans, nourrissent une approche stylistique souvent approximative. Quand dans la première moitié du siècle le monde de l'art baigne dans une vision fantasmée du passé, à partir des années 1850 on cherche à faire résonner davantage une vérité historique – aux prémices de l'histoire de l'art – basée sur des sources tangibles et une rigueur scientifique plus systématique.

L'idée soutenue par Eugène Rimmel (1821–1887) selon laquelle il est vain d'imaginer un «art du dix-neuvième siècle»¹ en puisant dans un passé glorieux trouve écho dans un contexte économique et technologique complètement bouleversé par la révolution industrielle. Les procédés et les techniques en usage dans les ateliers de bijouterie-joaillerie évoluent à grande vitesse. La seconde moitié du 19^e siècle correspond alors à une période tournée vers l'expérimentation et l'innovation, se manifestant à travers le dépôt en masse des brevets d'invention. La confluence de ces recherches stylistiques, formelles et techniques prépare pas à pas l'émergence de l'Art nouveau dans les années 1890.

¹ Rimmel 1868, 166.

La bijouterie au 19^e siècle en France

Selon le *Dictionnaire encyclopédique et biographique* d'Eugène-Oscar Lami de 1882², il existe une multitude de genres définissant le terme générique de «bijouterie». Identifié comme un petit objet de luxe en métal, la bijouterie précieuse faite à la main se distingue d'une bijouterie d'imitation ou dorée, produite partiellement ou exclusivement avec l'aide de la machine. Exercée par des orfèvres-joailliers sous l'Ancien Régime, la joaillerie se définit par l'art de mettre en valeur les gemmes dans une monture en or ou en argent. Réalisée à 95%³ à Paris, la production bijoutière-joaillière française est répartie entre une production courante, issue d'une fabrication régulière destinée à une clientèle ordinaire, et une production d'exposition, unique et exceptionnelle par les techniques et les matériaux employés. La bijouterie précieuse, tous types de productions confondues, est celle qui montre les exemples les plus probants de l'historicisme. Primant avant tout les travaux de volume, de ciselure et de gravure, elle remporte un franc succès dans les expositions d'art et d'industrie jalonnant toute la deuxième moitié du 19^e siècle. Longtemps relégués à un rang secondaire dans la hiérarchie des arts, les fabricants de bijouterie profitent de ce nouvel espace médiatique offert par les expositions universelles pour explorer une frontière de plus en plus poreuse entre l'art et l'artisanat. Poursuivant cette visée, certains d'entre eux sollicitent la collaboration de praticiens indépendants dont le talent dans l'exercice du modelage, de la sculpture, de la ciselure, de la gravure, de l'émail, etc., est reconnu par leurs pairs.

Par ailleurs, la division du travail dans le milieu industriel donne naissance à plusieurs spécialités au sein des ateliers. L'orfèvre-bijoutier et l'orfèvre-joaillier [*sic.*]⁴, comme ils étaient nommés sous l'Ancien Régime, sont devenus au 19^e siècle, le bijoutier, le joaillier, la reperceuse, le graveur, le ciseleur, le guillocheur, l'émailleur, le sertisseur, la polisseuse, etc. Organisés en réseau, les ateliers de bijouterie-joaillerie, dont une grande partie exerce en chambre, interviennent dans un ordre précis au sein d'une chaîne de fabrication fragmentée. Certains artisans deviennent des praticiens-techniciens, épris de leur métier et désireux d'en comprendre les moindres aspects. Le temps est à l'expérimentation, au perfectionnement, à l'innovation et au dépassement des acquis. Dès les années 1850, encouragés par une situation économique très favorable, les dépôts de brevets d'invention explosent dans le domaine de l'industrie.⁵ Héritière des institutions habilitées à recevoir ces dépôts, l'Institut national de la propriété industrielle conserve aujourd'hui entre 5'000 et 6'000 originaux de brevets se rapportant au domaine de la bijouterie-joaillerie.

² Lami 1882.

³ Viruega 2005, 167.

⁴ *Recueils de planches* 1771.

⁵ Voir le graphique des brevets délivrés 1791–1901 dans Emptoz/Marchal 2002, 214.



Fig. 1. Charles Wagner, *Aiguière de la Tempérance et de l'Intempérance*, 1837–1839, argent doré et repoussé, 62.8 x 25.5 cm, Paris, Louvre, n° inv. OA12119, © RMN-Grand Palais / Jean-Gilles Berizzi.

Les différents historicismes présents dans la bijouterie

Le bijou romantique⁶ naît dans les années 1820 marquées par la littérature médiévale et les thèmes «troubadours» représentés dans la peinture. Il est directement rapporté au courant néo-gothique en vogue sous le règne de Louis-Philippe. Servant l'ambition politique d'unifier la nation française autour d'une histoire commune, la période du Moyen-Âge est mythifiée à travers les légendes chevaleresques et les romans populaires tels que le *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo (1802–1885). Un regain d'intérêt modéré pour le néo-gothique est noté sous le Second Empire, même s'il n'obtient pas la ferveur de la première moitié du siècle.⁷

En bijouterie, le néo-gothique se caractérise par le commerce de modèles dits «à la cathédrale», sortes de bijoux religieux ornés de motifs de croix, parfois d'architectures religieuses, incrustés d'émail de couleur. La bijouterie-orfèvrerie néo-gothique, très populaire en Allemagne, s'est largement implanté en France grâce aux travaux de Charles Wagner (1799–1841) portant sur les procédés du nielle, pour lequel il dépose un brevet en 1829⁸, ainsi que du repoussé (Fig. 1). Son élève Jules Wièse (1818–1890) perpétue son art et l'exerce auprès de François-Désiré Froment-Meurice (1801–1855)

⁶ *Bijoux romantiques* 2000.

⁷ Samoyaut-Verlet 1987 ; Gay-Mazuel 2014.

⁸ Augustin-Médard Mention et Charles Wagner, brevet d'invention pour «préparation de l'émail connu sous le nom de Nielle», n° 3332, 1828 (addition en 1832), Courbevoie, Archives de l'Institut national de la propriété industrielle.



Fig. 2. François-Désiré Froment-Meurice, *Collier*, après 1851, argent, or et verre, 6 cm (pendant), Londres, British Museum, n° inv. 1978,1002.725 © The Trustees of the British Museum.

à partir de 1839. Ce dernier, orfèvre-bijoutier-joaillier, célèbre représentant du style en France,

puise ses idées dans les collections du Sommerard, Debruges-Dumesnil, du musée Charles X ou de la Bibliothèque royale. Son inspiration éclectique va du Moyen-Âge au style Louis XV, en passant par les styles Renaissance et Louis XIV.⁹ (Fig. 2)

Dans la continuité des influences médiévales, émerge dans les années 1840 un regard nouveau sur la Renaissance. Style à succès, le néo-Renaissance marque la grande majorité des productions envoyées aux Expositions universelles de 1867 et 1878. Dans les années 1880, la Renaissance continue d'inspirer les artistes symbolistes¹⁰ à travers des sujets liés aux mythes, aux rêves, peuplés de créatures monstrueuses et de chimères. La Renaissance est aussi source d'admiration pour la figure de l'artiste-artisan, incarnée en Benvenuto Cellini (1500–1571), orfèvre et sculpteur florentin dont la redécouverte des écrits¹¹ contribue à alimenter un mythe autour de sa personne. On assiste ainsi vers 1850 à la naissance du bijou d'art, auquel est conférée une valeur artistique signifiante grâce au concours de sculpteurs de premiers choix, comme Jean-Baptiste-Jules Klagmann (1810–1867) pour la maison Morel & C^{ie} (Fig. 3) ou bien James Pradier (1790–1852) pour Froment-Meurice, pour la conception de modèles en rondebosse.

D'autre part, les références à l'Antiquité gréco-romaine apparaissent de manière cycliques dans l'histoire des formes et des ornements et sont souvent réactivées par des événements politiques ou culturels évocateurs.¹² Diffusés en abondance dans les recueils et les revues durant la période post-révolutionnaire et sous le Premier Empire (1804–1815), les modèles

Fig. 3. Morel et C^{ie}, Jean-Baptiste-Jules Klagmann (modèle), *Bracelet*, 1842–1848, argent, métal doré et perles de verre recouvertes de nacre, 7 cm (diam.), Paris, musée des Arts décoratifs, n° inv. 9503.A © Paris, MAD / Jean Tholance.

⁹ Dion-Tenenbaum 2003, 33.

¹⁰ Bouillon 1973 ; Rapetti 2007.

¹¹ Leclanché 1848.

¹² Caracciolo 2017 ; Gay-Mazuel 2016.



Fig. 4. Eugène Fontenay, *Boucles d'oreilles*, 1867, or et jade, 5.4 x 1.5 cm, Paris, Musée des Arts décoratifs, n° inv. 21192 © Photo Les Arts Décoratifs, Paris/Jean Tholance.

d'ornements inspirés de la période gréco-romaine forgent le goût aussi bien d'une culture d'élite que pratique.¹³ Dès les années 1820, les ventes publiques d'antiquités s'intensifient à Paris, encourageant la formation de grandes collections sous la Monarchie de Juillet. De multiples fouilles sont organisées dans l'ancienne Étrurie, alimentant généreusement le marché d'objets antiques de tous types.¹⁴ En bijouterie, l'évènement le plus marquant reste l'achat de la collection de bijoux grecs du marquis de Campana par Napoléon III en 1861.¹⁵ Sa restauration est confiée à la maison italienne Castellani¹⁶ et le succès de sa présentation au Louvre en 1863 propage une vague néo-grecque et néo-pompéienne dont la plus vibrante interprétation est reflétée dans les créations d'Eugène Fontenay¹⁷ (1824–1887) (Fig. 4).

Fig. 5. Frédéric Boucheron, *Pendant de cou*, 1878, argent, émail translucide et perle, 8.5 cm, Paris, Musée des Arts décoratifs, n° inv. 15444.A © Photo Les Arts Décoratifs, Paris/Jean Tholance.

Enfin, après un timide retour sous la Restauration, l'art du 18^e siècle revient sur le devant de la scène sous la Monarchie de Juillet suite au réaménagement du château de Versailles par Louis-Philippe.¹⁸ Considéré comme un âge d'or pour les arts décoratifs français et leur rayonnement à l'international, les objets appartenant aux styles Louis (Louis XIV, XV et XVI) sont appréciés pour leur raffinement et leur belle conception. Au Second Empire, l'impératrice Eugénie voue une passion pour la marquise de Pompadour et la reine Marie-Antoinette, aimant se fait vêtir et se parer à leur manière. Influente après des cercles artistiques parisiens, elle contribue à l'essor de la joaillerie néo-18^e en France (Fig. 5).¹⁹ Historicisme discret en bijouterie, il est plus marqué dans le goût pour les montures en argent ou platine ajourées,

¹³ Dion-Tenenbaum/Gay-Mazuel 2020, 22.

¹⁴ Dion-Tenenbaum/Gay-Mazuel 2020, 25–29.

¹⁵ Gaultier/Metzger 2005.

¹⁶ Di Castro 2019 ; Castani et al. 2018 ; Munn 1983.

¹⁷ Eugène Fontenay est auteur d'un ouvrage de référence sur les bijoux anciens et modernes. Voir Fontenay 1887.

¹⁸ Dion-Tenenbaum/Gay-Mazuel 2020, 63.

¹⁹ Huguenaud 2021.

serties de gemmes traversées de toutes parts par la lumière. C'est à cette occasion que l'on voit réapparaître les grands nœuds Sévigné garnis de diamants. En bijouterie, les tabatières – petits objets d'intimité et de préciosité servant à priser le tabac au 18^e siècle – arborent des plaquettes de porcelaine peintes en miniatures illustrant des portraits, des saynètes pastorales tirées de l'Antiquité ou tout simplement des scènes de vie contemporaines. Style très en vogue dans les demeures bourgeoises au début du 20^e siècle, le néo-18^e marque notamment les créations de la maison Cartier. Pour l'élaboration de son style *Guirlande* d'inspiration Louis XVI, Louis Cartier (1875–1942) reprend des motifs classiques tels que les rinceaux d'acanthes enchevêtrés et finement enroulés sur eux-mêmes.

Historisme matériel : les techniques et les matériaux

La construction stylistique des bijoux historicistes passe par la filtration de références passées mêlées à des goûts forgés dans une époque contemporaine. Cette réflexion est la même appliquée aux matériaux et aux techniques en bijouterie-joaillerie : c'est-à-dire perpétuer une tradition matérielle ancienne dans un contexte où l'environnement d'atelier et les techniques de production ont considérablement évolué.

Au 19^e siècle, les métaux les plus fréquemment travaillés en bijouterie-joaillerie sont l'or jaune et l'argent. Suite aux essais réalisés dans la composition des alliages, le choix des métaux et des couleurs s'est considérablement élargi pour la fabrication. Ainsi l'ajout de 3/10^e d'argent donne un or vert et 1/10^e de fer permet d'obtenir un or gris.²⁰ L'or rouge, composé à presque 3/10^e de cuivre est très répandu dans la bijouterie historiciste dès le milieu des années 1870, à l'image des châtelaines néo-Renaissance d'Alphonse Fouquet (1828–1911). Un dosage varié de cuivre et de zinc confère différentes teintes au similor, un substitut de l'or. Le platine, métal très résistant, possède des propriétés mieux adaptées que l'argent pour les travaux de repérés et la réalisation de montures fines en joaillerie. Le cuivre, utilisé surtout comme composant dans l'alliage des métaux précieux, redevient le support de prédilection des émaux peints à la manière des productions de Limoges du 15^e siècle. L'acier, mélange de fer et carbone, remplace souvent l'argent noirci à la flamme, plus léger et moins cher à produire. Enfin, la fonte de fer berlinoise²¹ (autre mélange de fer et de carbone) (Fig. 6), importée en France sous la Restauration, a l'avantage d'être peu coûteuse en fabrication et aisément commercialisable en série.

Longtemps transmis comme tels au sein des ateliers, certains procédés sont repris et améliorés au 19^e siècle. La technique de la dorure traditionnelle au mercure est rapidement dépassée par le procédé de galvanoplastie par électrolyse, industrialisé par l'orfèvre Charles Christofle (1805–1863) qui

²⁰ Laboulaye 1870, 248.

²¹ Laboulaye 1873, 47.



Fig. 6. *Peigne*, vers 1820, fonte de fer, 15.5 x 14.5 x 8.5 cm, Londres, Victoria & Albert Museum, n° inv. 546-1899, © Victoria & Albert Museum, London.

rachète en 1842 et 1843 les brevets déposés par le manufacturier George Elkington (1801–1865) et le chimiste Henri de Ruolz (1808–1883).²² Sur le même principe, Oscar Massin (1829–1913), joaillier de grande qualité, réussit à transposer des modèles de guipures en broderie vénitienne datant du 16^e siècle à une version en platine sertie de diamants. Cette technique de dentelles de diamants (Fig. 7), pour laquelle il dépose un brevet d'invention en 1878²³, lui garantit un Grand Prix à l'Exposition universelle de la même année. D'autre part, le développement des machines-outils au sein des ateliers, répondant à une logique de production industrielle, a permis la commercialisation en série de bijoux réalisés par estampage. Cette technique ancienne consiste à presser machinalement une fine feuille de métal entre deux matrices mâle et femelle afin d'y imprimer un motif répété à volonté. Ce procédé engage peu de matière et limite l'intervention de l'homme dans un processus semi-industriel.

L'intérêt porté aux gemmes précieuses, fines et ornementales, varie selon les périodes. En règle générale, les pierres précieuses et de couleur naturelles sont les plus mises en valeur. Selon des critères esthétiques, de provenance ainsi que des propriétés physiques et optiques ordonnées au 19^e siècle, les diamants et les rubis sont considérés comme deux gemmes d'exception. La propagation du diamant dans la bijouterie-joaillerie s'explique par la découverte de gisements colossaux en Afrique du Sud à la fin

²² *L'art en France* 1979, 167. Voir aussi Henri de Ruolz, brevet d'invention pour un «procédé de dorure, sans mercure, de l'argent, d'orfèvrerie et de bijouterie d'argent...», n° 10 452, 1840 (additions en 1841), Courbevoie, Archives de l'Institut national de la propriété industrielle ; George Elkington, brevet d'invention pour un «procédé perfectionné de dorure sur métaux», n° 11 871, 1840 (additions en 1842 et 1843), Courbevoie, Archives de l'Institut national de la propriété industrielle.

²³ Oscar Massin, brevet d'invention pour une «fabrication de dentelle-guipure et broderie en diamants», n° 124 318, 1878, Courbevoie, Archives de l'Institut national de la propriété industrielle.

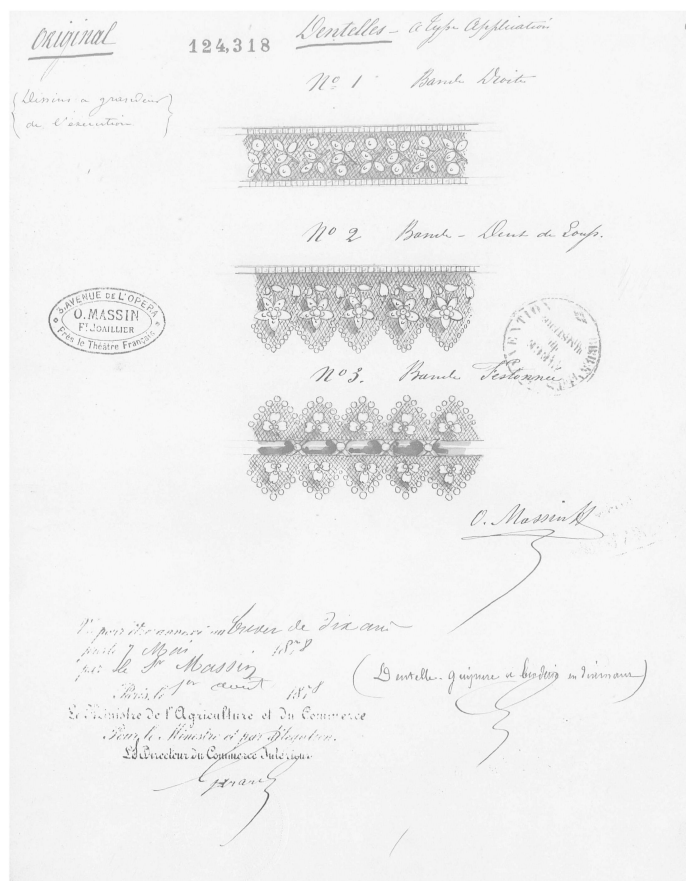


Fig. 7. Oscar Massin, Extrait du brevet d'invention pour une « fabrication de dentelle-guipure et broderie en diamants », 1878, n° 124 318, Courbevoie, Archives de l'Institut national de la propriété industrielle.



Fig. 8. Aléxis ou Lucien Falize, Bracelet, vers 1875, or et émail cloisonné, 6.2 x 5.7 x 1.2 cm, New-York, Metropolitan Museum, n° inv. 2018.447.3.

des années 1860.²⁴ Associées à ces gemmes précieuses, les perles sont soit rondes ou baroques. Les pierres fines de couleur comme les tourmalines, les topazes, les quartzs ou les béryls viennent agrémenter de la même manière les pierres de centre. L'émail, longtemps mis de côté dans la bijouterie, refait surface suite à l'impulsion donnée par la création d'un atelier à la manufacture de Sèvres en 1845, sous la direction de Jacob Meyer-Heine (1805–1879).²⁵ En désuétude depuis le 18^e siècle en France, la technique de l'émail est étudiée et perfectionnée par des praticiens-chercheurs (Fig. 8), à l'exemple d'Armand Riffault qui met au point un procédé d'émail à jour pour la maison Boucheron dans les années 1860.²⁶ Par ailleurs, les gemmes d'imitation inondent un marché de la bijouterie fantaisie en pleine expansion. Les perles naturelles, chères à se procurer, sont remplacées par des perles de verre soufflées remplies d'une substance à base d'écaille de poissons appelées essence d'Orient ou encore des soufflures de nacre.²⁷ Le verre et le strass sont parfois associés en doublet pour imiter les pierres de couleur. De plus, les grandes avancées dans les domaines de la minéralogie et de la cristallographie ont permis de saisir les courbes de croissances

²⁴ Hofmeester 2012, 86.

²⁵ Dion-Tenenbaum 2005, 145–164.

²⁶ Armand Riffault, brevets d'invention pour une « application de l'émail transparent ou opaque avec les métaux » et « perfectionnements apportés dans l'application de l'émail transparent ou opaque avec les métaux », n° 63 764 et 66 430, 1864–1868, Courbevoie, Archives de l'Institut national de la propriété industrielle.

²⁷ Coutance et al. 1881, 243–244.

des gemmes dans la nature. Les procédés de synthèse des pierres en laboratoire tels que celui d'Auguste Verneuil (1830–1913)²⁸ ont rendu possible la pousse artificielle du rubis à partir de son essence cristalline.

Les besoins en ressource en forte augmentation dans les ateliers et la poursuite de l'essor du commerce de la bijouterie-joaillerie dans la deuxième moitié du 19^e siècle poussent le métier de lapidaire et de diamantaire à se développer. À l'aide de machines de plus en plus performantes et précises dans les coupes, la taille brillant (connue comme la taille Mazarine au 17^e siècle) est perfectionnée à plusieurs reprises. Commercialisée à 66 facettes sous le Second Empire, David Townsend en propose une version à 80 facettes en 1902.²⁹

Les quelques lignes de présentation sur la bijouterie historiciste dévoilées ici ne suffisent pas à circonscrire les réflexions portant sur ce sujet peu exploré par le monde universitaire. Dans sa construction stylistique et technique, cette bijouterie spécifique matérialise la rencontre d'un passé empreint aux fantasmes et d'un monde moderne marqué par les révolutions sociales, politiques et industrielles. Les fabricants n'osent détourner le regard d'un passé riche en références artistiques, fragilisant ainsi la quête d'une esthétique nouvelle propre au 19^e siècle. Dès les années 1880, une vie moderne et industrielle émerge et encourage la société à se projeter vers l'avant, rejetant en un sens une démarche culturelle propre à l'historicisme. Pourtant, à l'image du mouvement symboliste de fin-de-siècle ou encore des recherches conduisant à l'avènement de l'Art nouveau vers 1900, on s'aperçoit que les styles historicistes continuent de marquer la création artistique. Les travaux menés actuellement par Marion Mouchard³⁰ dans le cadre d'une thèse à Sorbonne-Université démontrent une persistance des influences de l'historicisme dans la bijouterie jusqu'à la deuxième moitié du 20^e siècle.

Florent Guérif: Doctorant en histoire de l'art à l'École Pratique des Hautes Études-PSL sous la direction de Rossella Froissart, Florent Guérif est titulaire d'un Brevet des Métiers d'Art en bijouterie-joaillerie. Il est également Enseignant à l'École du Louvre et à la Haute École de Joaillerie. Sa thèse «La maison Fouquet: production, réseaux et savoir-faire bijoutiers-joailliers entre 1860 et 1960» porte à la fois sur l'histoire de la maison parisienne Fouquet et sur l'évolution du métier de bijoutier-joaillier, à travers sa pratique, les procédés employés et sa transmission aussi bien au sein d'un atelier que dans une école.

²⁸ Verneuil 1904.

²⁹ David Townsend, brevet d'invention pour «perfectionnement à la taille des diamants», n° 318 261, 1902, Courbevoie, Archives de l'Institut national de la propriété industrielle.

³⁰ Mouchard [en cours].

Sources imprimées

Amédée Coutance et al., *Diamants et pierres précieuses. Bijoux, joyaux et orfèvrerie*, Paris : J. Rothschild, 1881.

Jean-Sébastien-Eugène Julia de Fontenelle et François Malepeyre, *Nouveau manuel complet du bijoutier-joaillier et du sertisseur*, 2^e éd., Paris : Librairie encyclopédique de Roret, 1884.

«Bijouterie en fonte de fer» dans C. Laboulaye (dir.), *Dictionnaire des arts et manufactures*, t. 1, Paris : Librairie du dictionnaire des arts et manufactures, 1873.

«Or» dans C. Laboulaye (dir.), *Dictionnaire des arts et manufactures*, t. 2, Paris : Librairie du dictionnaire des arts et manufactures, 1870.

«Bijouterie» dans E.-O. Lami (dir.), *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts industriels*, vol. 1, Paris : Librairie des dictionnaires, 1882, 675–690.

Léopold Leclanché, *Œuvres complètes de Benvenuto Cellini*, 2^e éd., Paris : Paulin, 1848.

«Orfèvre-bijoutier» et «Orfèvre-joaillier, metteur en œuvre» dans *Recueils de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques, et leur explication*, 7^e livraison, vol. 8, Paris : Briasson, 1771.

Eugène Rimmel, *Souvenirs de l'Exposition universelle de Paris*, Paris : E. Dentu, 1868.

Auguste Verneuil, *Mémoire sur la reproduction artificielle du rubis par fusion*, Paris : Gautier-Villars, 1904.

Henri Vever, *La bijouterie française au XIX^e siècle*, 3 t, Paris : H. Floury, 1906–1908.

Bibliographie

Bijoux romantiques 1820–1850, cat. exp. [Paris, Musée de la vie romantique, 3 mai–1^{er} octobre 2000], Paris : Paris Musées, 2000.

Jean-Paul Bouillon, *Symbolisme et art*, Paris : Encyclopædia Universalis, 1973.

Maria Teresa Caracciolo, *La Seconde Vie de Pompéi. Renouveau de l'antique des Lumières au romantisme, 1738–1860*, Montreuil : éditions Gourcuff Gradenigo, 2017.

Laurence Castani et al. (dir.), *Un rêve d'Italie : la collection du marquis Campana*, cat. exp. [Paris, Musée du Louvre, 8 novembre 2018–18 février 2019], Paris : LienArt, 2018.

Denise Di Castro, *The Castellani jewelry workshop : an approach under the lens of archival material*, Rome : Edizioni Tipografia Marina, 2019.

Anne Dion-Tenenbaum, «François-Désiré Forment-Meurice» dans *Trésors d'argent : Les Froment-Meurice, orfèvres romantiques parisiens*, cat. exp. [Paris, Musée de la vie romantique, 4 février–15 juin 2003], Paris : Paris Musées, 2003.

Anne Dion-Tenenbaum, «La renaissance de l'émail sous la Monarchie de Juillet» dans *Bibliothèque de l'école des Chartes*, 2005, t. 163.

Anne Dion-Tenenbaum et Audrey Gay-Mazuel (dir.), «Remplois, collections et réinterprétations : le goût pour le XVIII^e siècle au XIX^e siècle» dans *Revivals : l'historicisme dans les arts décoratifs français au XIX^e siècle*, Paris : Musée des Arts décoratifs-Louvre éditions, 2020, 58–65.

Gérard Emptoz et Valérie Marchal, *Aux sources de la propriété industrielle. Guide des archives de l'INPI*, Paris : INPI, 2002.

Jean-Philippe Garric, «L'ornement dans les livres au début du XIX^e siècle : recueils de modèles, traités pratiques, manuels et catalogues commerciaux» dans A. Dion-Tenenbaum et A. Gay-Mazuel (dir.), *Revivals : l'historicisme dans les arts décoratifs français au XIX^e siècle*, Paris : Musée des Arts décoratifs-Louvre éditions, 2020, 19–23.

Françoise Gaultier et Catherine Metzger (dir.), *Trésors antiques : bijoux de la collection Campana*, cat. exp. [Paris, Musée du Louvre, 21 octobre 2005–16 janvier 2006], Paris : 5 Continents/Musée du Louvre Éditions, 2005.

Audrey Gay-Mazuel, «Le décor à la cathédrale» dans *Cathédrales 1789–1914, un mythe moderne*, cat. exp. [Rouen, musée des Beaux-Arts, 12 avril–31 août 2014], Paris : Somogy/Musées de Rouen, 2014, 255–264.

Audrey Gay-Mazuel, «Un décor néo-grec : la maison pompéienne du prince Napoléon» dans G. Cogeval, Y. Badetz, P. Perrin et M.-P. Vial (dir.), *Spectaculaire Second Empire*, cat. exp. [Paris, musée d'Orsay, 27 septembre 2016–16 janvier 2017], Paris : Musée d'Orsay/Skira, 2016, 148–157.

Florent Guérif, *Alphonse Fouquet (1828–1911) : parcours et production d'un bijoutier-joaillier plurivalent*, mémoire de master sous la dir. de M^{me} Audrey Nassieu-Maupas, Paris : École Pratique des Hautes Études-PSL, 2020.

Karine Hofmeester, «Les diamants de la mine à la bague : pour une histoire globale du travail au moyen d'un article de luxe» dans *Le Mouvement Social*, [en ligne], n° 241, 2012, 85–108.

Karine Huguenaud, «Eugénie et la joaillerie avant et après l'Empire : une histoire de sentiments» dans *Cuadernos de Investigación Histórica*, n° 37, Madrid : Fundación Universitaria Española, février 2021, 311–321.

L'Art en France sous le Second Empire, cat. exp. [Paris, Grand Palais, 11 mai–13 août 1979], Paris : Éditions de la RMN, 1979.

Marion Mouchard, *Le bijou historiciste et archéologique durant la seconde moitié du XX^e siècle*, thèse de doctorat sous la dir. de M. Barthélémy Jobert, Paris IV, Sorbonne-Université, en cours.

Geoffrey C. Munn, *Les Bijoutiers Castellani et Giuliano : retour à l'antique au XIX^e siècle* [traduction de Tamara Préaud], Fribourg/Ivry-sur-Seine : Office du Livre/Éditions Vilo, 1983.

Rodolphe Rapetti, *Le symbolisme*, Paris : Flammarion, 2007.

Colombe Samoyault-Verlet, «Du style «à la cathédrale» au mobilier néo-gothique : d'après des achats de la famille royale entre 1815 et 1848» dans *Art, objets d'art, collections. Études sur l'art du Moyen-Âge et de la Renaissance, sur l'histoire du goût et des collections. Hommages à Hubert Landais*, Paris : Blanchard, 1987, 180–186.

Jacqueline Viruega, «La bijouterie néogothique parisienne» dans *Sociétés & Représentations*, n° 20, Paris : Éditions de la Sorbonne, 2005.