

LE STYLE ROCOCO DANS L'ORFÈVRENERIE EN BELGIQUE

Commencements et effacements

par
Pierre COLMAN

“Le monde ne marche que par le malentendu”, chacun peut le vérifier jour après jour. Mais l’homme de science veut la pleine clarté, quand il fait œuvre scientifique du moins. Aussi éprouve-t-il le besoin de forger des définitions rigoureuses. Du côté des sciences humaines, cependant, c’est une gageure. Il faut une sorte de naïveté pour entreprendre de définir une notion comme celle de style, d’un usage si commode en raison même du flou dans lequel elle baigne. Et le style rococo est sans doute le plus insaisissable de tous.

Son étude se fait cependant en terrain solide lorsqu’il s’agit des arts dits “mineurs”, son domaine de prédilection (n’est-il pas l’art de *l’âge de la porcelaine*?).

Particulièrement solide, même si elle se cantonne à l’orfèvrerie, providence de l’amateur de données sûres, grâce aux poinçons. Encore faut-il percer leurs secrets et déjouer leurs pièges. Je me sens déjà bien hardi pour avoir étendu mes investigations à toutes les villes aujourd’hui belges.

Y a-t-il rien de plus rococo que les flambeaux de Lambertus Millé poinçonnés à Bruxelles en 1740 au plus tard? Ils ont pour modèle une des gravures du *Douzième livre: chandeliers en argent*, publié à Paris vers 1730, où le fameux Juste-Aurèle Meissonnier donnait libre cours à sa fantaisie¹. Rejet radical de la tutelle de la raison et de celle de l’architecture, horreur de la symétrie, amour de la nature “au naturel”, voilà des clés d’un emploi peu ardu. Nul besoin de la rocaille, motif typique par excellence.

Mais l’aurore et le crépuscule du rococo n’ont naturellement pas cette clarté de plein jour. Ce sont eux que je me propose de scruter ici.

Les débuts coïncident avec la fin de l’influence du style Louis XIV. Tracer la frontière est singulièrement difficile.

La taille des objets est un critère intéressant. Prenons pour exemple le calice, le vase sacré par excellence: au temps où le grand Corneille est porté aux nues,

ils peuvent atteindre 30 cm de haut; à l'époque où Marivaux est discuté dans les salons, ils dépassent rarement 26 cm. L'échelle de l'ornement et la vigueur de son relief sont à l'avenant. "Les chandeliers et salières de ma mère sont des machines une fois trop grandes et trop façonnées. L'on prend icy tout uny, d'une grandeur raisonnable et propre" écrivait un Liégeois parisianisé, donnant des leçons de bon goût à son frère cadet demeuré au pays². C'était en 1677; ce marchand-banquier, pourtant bouffi d'orgueil, refusait déjà la mégalomanie de celui qui avait pris pour devise "Nec pluribus impar"; il se préoccupait déjà moins de faste et davantage d'agrément. Malheureusement, on ne tient pas là un critère efficace, car l'évolution est sans césure³.

La recherche d'une apparition instauratrice conduit à s'intéresser au tracé de la base, le contour du bas des objets. Le rococo ne manque pas de renvoyer aux vieilles lunes le cercle, symbole d'intangible perfection, incitation à l'immobilité. Il se lasse aussi de l'octogone régulier. L'octogone irrégulier, à pans alternativement longs et courts, est davantage de son goût, davantage encore si un pan sur deux s'incurve en arc simple, et tout à fait si l'arc se met à ondoyer. Une courbe convexe entre deux concaves plus courtes, s'enchaînant sans rupture, toutes trois de faible courbure. Une forme plus souple que l'accolade et l'arc de Cupidon, avec leur bec médian. Une forme plus capricieuse encore que cet S dans lequel Hogarth allait reconnaître "the line of beauty".

Caprice, maître-mot, antipode de la Raison... Ce tracé habituellement fort discret nous met au cœur de notre problème. Art de la grâce, comme l'a brillamment montré Philippe Minguet, le rococo est fondamentalement aussi art du caprice. Et pourquoi? Parce qu'il est dédié à la jeunesse avant de l'être à la femme, comme on l'a répété à satiété. Entre lui et une femme mûre, sage, raisonnable, rien d'accordé. Entre lui et un jeune homme, accord aussi juste qu'avec une jeune fille. C'est de l'enfance qu'il fallait au Roi-Soleil vieillissant. La phrase est célèbre; elle a donné au rococo une impulsion décisive. Le mot mérite réflexion. "Jeunesse" aurait assurément sonné plus juste, puisqu'il s'agissait de plaire à une jeune mariée, la duchesse de Bourgogne. D'ailleurs, Eros veillait, qui n'a que faire des enfants.

L'arc ondoyant n'est pas moins présent dans le mobilier que dans l'orfèvrerie; il se fait une place dans l'architecture et dans tous les arts qui dépendent d'elle; il a presque autant de signification pour le rococo que l'arc brisé pour le gothique.

Nuançons. Il n'a sa pleine signification que s'il suggère l'animation sans être évocateur de dynamisme. Dans le cas contraire, il ne s'émancipe pas du baroque. Témoins les rares pièces de la fin du xvii^e siècle où il est au nombre de trois et de grande longueur⁴. Témoins aussi les rares objets postérieurs à 1715 où il a un tracé vigoureux, en courbes et contrecourbes prononcées⁵. La date de la mort de Louis XIV pourrait bien être celle de la naissance du rococo dans l'orfèvrerie de la Belgique d'aujourd'hui.

En 1704-1707, un orfèvre bruxellois dont le poinçon figure un bateau et dont l'identité reste à découvrir exécute une paire de flambeaux qui mérite de retenir

l'attention. Robustes, énergiquement moulurés, dépourvus d'ornements, ils ont l'octogone pour tracé directeur. Mais un pan sur deux est chantourné dans le pied, qui comporte d'ailleurs une cuvette annulaire. A la base, les pans chantournés sont sensiblement plus courts que les pans droits, alors que ce sera l'inverse par la suite. Leur tracé n'est pas encore véritablement rococo: il garde trop de vigueur et les deux concavités ont encore trop d'importance par rapport à la partie convexe⁶. Même tracé dans une sobre théière montoise de 1708-1709⁷.

La moitié des objets rangés sous l'étiquette Louis XIV dans *Orfèvrerie en Belgique*⁸ relèvent à mon avis du rococo dans sa phase initiale. C'est en vain que je me suis efforcé d'en persuader les deux autres auteurs. Aurai-je plus d'audience de la part des lecteurs du texte que voici? Les plus conciliants diront que Louis XIV final et rococo naissant, c'est tout un. D'autres opteront pour "Régence"; ils me permettront de les désapprouver, surtout s'ils vont jusqu'à admettre, à côté de "Régence liégeoise", Régence bruxelloise, anversoise, montoise, gantoise, tournaisienne, et ainsi de suite⁹. Evidemment, si l'on s'entête encore à garder au mot "rococo" son sens péjoratif initial, on ne saurait l'appliquer à des objets que l'on aime...

La dissymétrie et les motifs d'inspiration naturaliste s'introduisent subrepticement à partir de 1720 et s'affirment à partir de 1740, au moment où la rocaille *sensu stricto* commence à proliférer¹⁰. Les flambeaux de 1738-1740 évoqués d'entrée de jeu sont tout à fait isolés dans notre orfèvrerie, on doit y insister. Ils ne le sont pas moins dans la production de Lambertus Millé. Comme ils portent la lettre décanale Q, en usage de 1737 à 1740, ils s'identifient peut-être avec son chef-d'œuvre, car il accède à la maîtrise le 27 avril 1738. Un débutant n'avait guère de chances de recevoir la commande de pièces de ce genre, bien propres, en revanche, à faire parler de lui au moment où il cherchait à se faire une place au soleil.

Un autre commencement mérite de retenir l'attention: c'est celui de la mode des côtes torsées, du "travail en torche", pour reprendre l'expression du temps. Eminemment caractéristique de l'orfèvrerie, elle domine la seconde phase du rococo. Elle fait florès dans nos provinces de 1750 à 1775. Mais quand a-t-elle vu le jour?

Règne-t-elle déjà sur une théière montoise aux poinçons de 1730? On a pu le croire¹¹. Mais la lettre décanale, examinée de plus près, la rajeunit de vingt ans¹². Rien d'étonnant, dès lors: c'est un objet de ce genre que Claude-Louis Foncé exécute pour son chef-d'œuvre en 1747¹³.

Règne-t-elle déjà sur une cafetière égoïste (c'est-à-dire de très petites dimensions) poinçonnée à Liège sous le règne de Georges-Louis de Berghes, c'est-à-dire entre 1724 et 1743? Le très regretté Oscar de Schaetzen le pensait. Il croyait dès lors tenir là "les filets torsés les plus anciens de toute l'orfèvrerie liégeoise". Mais il ne cachait nullement qu'il avait peiné sur la lecture des poinçons: celui du prince-évêque est quasi entièrement effacé; il n'est identi-

fiable que par un détail à peine visible; l'aigle bicéphale est bien présente, mais on ne voit rigoureusement rien du millésime inscrit dessous; la lettre annale brille par son absence; la marque de l'orfèvre, enfin, est presque totalement oblitérée par celle du prince¹⁴.

Une verseuse de taille normale aux poinçons de 1761 parfaitement assortie à cette petite cafetière forme un ensemble avec elle. Elle l'a eue pour modèle, avançant l'auteur. Réexaminons-les (fig. 25). Leurs couvercles sont coiffés d'un coquillage et présentent une base mouvementée en vague, et non plus horizontale; une forme qui ne se répand pas chez nous avant 1770¹⁵, une forme inimaginable à Liège sous Georges-Louis de Berghes. L'hypothèse de travail à laquelle je m'arrête présentement n'est pas des plus simples. Les deux cafetières ont été créées ensemble, en 1761. Le fond de la petite a dû être remplacé par la suite, peut-être parce qu'elle avait été oubliée vide sur un réchaud allumé. Le restaurateur lui a greffé un fond récupéré sur une verseuse plus grande. Il a laissé la lettre annale hors de la découpe; il a fortement effacé le poinçon du prince. C'est qu'il ne se souciait ni de l'une ni de l'autre: il réparait l'objet; il ne le maquillait nullement. Il a soudé le fond de remplacement avec un manque de soin dont un faussaire se serait bien gardé¹⁶.

A l'époque bien lointaine où je commençais à m'intéresser à l'orfèvrerie liégeoise, j'avais buté, déjà, sur un problème de ce genre. J'étais tombé en arrêt devant une théière torse reproduite dans le monumental ouvrage de Joseph Brassinne (fig. 26 et 27)¹⁷. L'auteur y avait lu les poinçons de 1715-1716; il ne s'en étonnait nullement; ce n'est pas peu surprenant, d'autant plus que le fretel, un coquillage sur un tertre, est lui aussi typique du rococo pleinement épanoui¹⁸. "Faux ou mal lus" avais-je noté avec la belle assurance que j'avais en ce temps-là: sans doute le blason de Jean-Théodore de Bavière (1744-1763) avait-il été pris pour celui de Joseph-Clément de Bavière (1694-1723). Le hasard m'a récemment mis la pièce entre les mains. J'ai dû faire amende honorable: les deux hypothèses sont à écarter l'une et l'autre.

La théière aurait-elle été copiée d'après un modèle en provenance d'un centre tout particulièrement novateur? Bien entendu, on pense d'abord à Paris. Oscar de Schaetzen attirait l'attention sur une cafetière de 1738-1739¹⁹. C'est une date trop tardive.

Trois ans auparavant, Thomas Germain décore une théière de cannelures et de canaux tors; c'est trop tard encore; et l'effet est fort différent²⁰. Il ne l'est pas moins dans le gobelet d'or dit d'Anne d'Autriche et dans la canne que celle-ci avait vraisemblablement en sa possession lorsqu'elle détenait, en même temps que la régence, la dignité de Grand-Maître et Chef de la navigation. Ces deux objets fameux, présumés parisiens, sont d'ailleurs d'une époque très antérieure, puisque le premier est situé vers 1645 et le second en 1646-1650, avec un point d'interrogation²¹.

En France, les côtes torsées sont habituellement des cannelures: en saillie et régulièrement espacées²². Elles se marient dans le haut et dans le bas avec une

sorte de feston, souvent mis en évidence par un fond amati. Exception à Lille en 1759; c'est que précisément la ville est française par conquête récente²³.

Une thèière torse aux poinçons d'Aix-la-Chapelle, située en 1731, figurait à l'exposition *Barockes Silber aus rheinischen Sammlungen*. Dans les notes critiques qu'il a consacrées à son catalogue, Wolfgang Scheffler soulignait qu'une telle apparence n'est pas possible à pareille époque; il proposait de corriger 1731 en 1770²⁴.

Une enquête dans la production augsbourgeoise s'imposait. On y trouve bien peu de côtes torsées²⁵ et on n'en trouve pas de précoces. On s'y arrête devant une *Schraubflasche* poinçonnée vers 1670-1680²⁶; mais à bien y regarder, on reconnaît plutôt des godrons piriformes aplatis placés tête-bêche, lointains descendants de ceux dont s'ornaient maintes productions de la *Dürerzeit*²⁷. On s'arrête encore devant un *Deckelbecher* de 1695-1700 dont le bas de la coupe et le couvercle sont décorés de godrons torsées²⁸. Cette décoration annonce directement les côtes torsées enveloppantes. Mais elle ne se confond nullement avec elles.

Décidément, la thèière liégeoise reste tout à fait isolée. Me voilà conduit à la même hypothèse de travail que précédemment: le fond est de réemploi. Mais cette fois-ci, le réparateur a respecté les poinçons. Ce soin même le rend suspect d'intention frauduleuse. Pour en avoir le cœur net, il faudrait soumettre la pièce à des analyses d'alliage. Si le fond est aussi authentiquement liégeois que les poinçons qu'il porte, comme je le pense, il doit titrer 854 millièmes. Si le corps est au même titre, il est liégeois aussi et l'idée de fraude est à écarter; si son titre est celui de l'argenterie dans les Pays-Bas autrichiens, 944 millièmes, la fraude est probable²⁹.

Le 1^{er} juillet 1756, le *Journal encyclopédique* publie une *Lettre sur l'orfèvrerie en général, écrite de Paris aux auteurs de ce journal*. Elle porte aux nues le fameux François-Thomas Germain, qui rejette, dit-elle, le "mauvais goût qui domine dans l'orfèvrerie depuis que Meissonier (qui n'étoit cependant pas sans mérite) sembloit avoir préféré les formes contrastées aux beautés mâles et réfléchies, sans lesquelles les Arts de goût ne peuvent se soutenir au grand jour." La livraison du 1^{er} septembre 1757 donne un compte rendu de la fameuse *Supplication aux orfèvres, cizeleurs, sculpteurs etc.* de Nicolas Cochin³⁰.

La condamnation du rococo débridé est ainsi prononcée. Son mépris de la raison ne pouvait que heurter ceux qui en avaient le culte, nombreux en ce siècle pétri de contradictions qu'on a pu nommer "The Age of Reason". Ils ne pouvaient admettre ni même supporter ni la dissymétrie, ni l'incohérence dans l'échelle des choses représentées. Rien de ce qui chantait le caprice ne pouvait leur plaire.

Ce que Cochin prêche, ce n'est nullement le retour à l'Antique; c'est le retour au grand goût, celui du Grand siècle. Le néo-classicisme est d'abord une renaissance du style Louis XIV³¹. Parfois, on s'y tromperait.

Le grand goût avait eu longue vie. Il avait évolué, passant de la sévérité pompeuse à la grâce retenue, de la réaction contre le baroque au glissement vers le rococo. Retourner à cette phase ultime, c'était ramener le style vieillissant à sa propre enfance, c'était faire ressembler l'automne au printemps. Grand danger pour celui qui ambitionne de dater d'après le style. Telles pièces d'orfèvrerie exécutées dans nos provinces vers 1775-1780 ressemblent à celles qui l'ont été cinquante ans plus tôt: pas de rocaille ni d'asymétrie; des palmettes, des coquilles, des fleurettes, des courbes en C et en S. Mais le relief reste vigoureux; le tracé-mati ne revient pas à la mode³².

Poussant à l'extrême cette résurrection du passé, l'orfèvre liégeois Toussaint Winand s'est livré en 1786 à un magistral pastiche de ce qui s'était fait vers 1730-1740 (décennie que plus d'un expert actuel considère d'ailleurs comme le *nec plus ultra* de la production de la cité des princes-évêques). La fontaine de table en cause (fig. 28 et 29) porte le poinçon de l'argent de Louis, l'aloi le plus haut, rare et coûteux³³. Elle fait l'objet depuis des années de passionnantes discussions. A mes yeux, jusque voici peu, elle ne pouvait en aucun cas être postérieure à 1750. Je savais pourtant depuis longtemps que Winand avait les talents du caméléon³⁴. Le propriétaire de la fontaine se plaît à supposer que c'est le chef-d'œuvre de l'orfèvre. Celui-ci l'aurait conservé pour son propre usage et ne l'aurait fait poinçonner que dans ses vieux jours. N'aurait-il pas ainsi obéré gravement sa situation financière et ne se serait-il pas exposé à une lourde amende, tout au début de sa carrière? et pour quelle raison? par sentimentalisme? Est-ce là la mentalité de nos artisans du XVIII^e siècle? C'est en 1754 que commence son activité, à en juger d'après les nombreuses pièces de sa main parvenues jusqu'à nous. A pareille date, le style de la fontaine était fortement démodé depuis plus de dix ans. Il y a par ailleurs quelque chose d'antiquisant dans la sévère chute de sequins qui orne les pieds; j'en repère d'analogues en 1778, 1781, 1784, 1787 et 1792³⁵. Quant aux superbes rinceaux du récipient, je les rapproche de ceux d'un coffret liégeois de 1763³⁶; faudrait-il les considérer comme traditionnels, archaïques, en retard stylistique sur la forme ondoyante du coffret? On sait bien que le décor est plus ouvert aux innovations que la forme.

Les sarcasmes de Cochin et de ses émules ne visent pas les côtes torses. Elles résistent à la vague du retour au grand goût. Elles se maintiennent encore à Anvers en 1780³⁷, à Bruxelles en 1783 et même en 1789³⁸. Elles se survivent surtout à Liège, leur cité d'élection³⁹. Conservatisme principautaire? Après tout, elles trouvent encore preneur à Paris en 1783-1784 et 1784-1785⁴⁰. Quoi qu'il en soit, le retour à l'antique ne pouvait manquer de les condamner.

Le caprice était banni. La raison reprenait tous ses droits. Bientôt, elle allait être promue déesse. Et la plus meurtrière des folies allait s'emparer des hommes. De Madrid à Moscou, sans oublier l'Egypte, un sang "impur" allait abreuver les sillons. Des tonnes d'argenterie allaient être jetées au creuset pour payer les dépenses militaires. La douceur de vivre allait s'éteindre, la hantise de la mort se répandre. Les temps heureux du rococo étaient bien révolus⁴¹.

NOTES

¹ Catalogue de l'exposition *Orfèvrerie au poinçon de Bruxelles*, par Jacques VANWITTENBERGH, Bruxelles, 1979 (cité ci-après Cat. Bruxelles), n° 143; voir aussi p. VII. — Piet BAUDOUIN, Pierre COLMAN et Dorsan GOETHALS, *Orfèvrerie en Belgique. XVI^e-XVII^e-XVIII^e siècles*, Duculot, Paris et Gembloux, 1988 (cité ci-après *Orfèvrerie*), p. 211, n° 233.

² Berthe LHOIST-COLMAN et Pierre COLMAN, Les goûts de Lambert Clercx, Liégeois de Paris sous Louis XIV, en matière d'ameublement, dans *Bull. Soc. royale Le Vieux-Liège*, t. VIII, n° 178-179, 1972, p. 170.

³ Elle s'était produite en sens inverse lors du passage de la Renaissance au Baroque.

⁴ Pierre COLMAN, *L'orfèvrerie religieuse liégeoise du XV^e siècle à la Révolution*, Liège, 1966, t. I (cité ci-après COLMAN 1966), p. 128, n.210.

⁵ Oscar de SCHAEZTEN, avec le concours de Pierre COLMAN, *Orfèvreries liégeoises. Deuxième recueil complémentaire*, Société des bibliophiles liégeois, Liège, 1983 (cité ci-après de SCHAEZTEN 1983), p. 34 et 41. — *Orfèvrerie*, n° 108 et 175; voir encore le n° 224 (en 1762; retour au grand goût plutôt qu'archaïsme, je crois). Comparer avec l'arc ondoyant typique tel que le montre un ciboire liégeois dès 1718-1719 (COLMAN 1966, fig. 124).

⁶ Les orfèvres bruxellois ne se pressent pas d'adopter l'arc ondé: admis en 1727-1730 (Cat. Bruxelles, n° 105), il est encore dédaigné en 1730-1734 (*ibidem*, n° 112; voir aussi n° 103, 106, 115, 116, 119, 132, 134, 141, 142).

⁷ *L'orfèvrerie en Hainaut*, Lannoo, Tielst, et Mercator, Anvers, 1985, p. 70. — Catalogue de l'exposition *Les grands orfèvres du Hainaut. Ath - Mons - Tournai. XVII^e et XVIII^e siècle*, par Raymonde STILMANT, Bruxelles, 1988, n° 47; voir aussi n° 66 et 67; les dates tirées des lettres décanales manquent à vrai dire de sûreté.

⁸ N° 101, 103, 113, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 130, 143, 146, 147, 153, 156, 162, 164, 168, 175 et 183. Limite extrême du style Louis XIV à mes yeux: l'aiguère et le bassin montois, superbes, de 1723-1724 (n° 128).

⁹ Pierre COLMAN, "Régence liégeoise?", dans *Fédération archéologique et historique de Belgique. Annales du Congrès de Liège*, Liège, 1968, p. 93-102; Le rococo liégeois, dans *Approches de l'art. Mélanges d'esthétique et de sciences de l'art offerts à Arsène Soreil*, Bruxelles, 1973, p. 269-280; "Le rococo au pays de Liège", dans *Baroque et rococo en Belgique*, dir. Philippe MINGUET, P. Mardaga, Liège et Bruxelles, 1987, p. 115-140.

¹⁰ COLMAN 1966, p. 167. — Oscar de SCHAEZTEN, avec le concours de Pierre COLMAN, *Orfèvreries liégeoises*, Mercator, Anvers, 1976, (cité ci-après de SCHAEZTEN 1976), n° 71, 73, 75, 78, 79, 86, etc; ne pas retenir les trois boîtes du n° 81: elles datent en réalité de 1775. — Oscar de SCHAEZTEN, avec le concours de Pierre COLMAN, *Orfèvreries liégeoises. Recueil complémentaire*, Société des bibliophiles liégeois, Liège, 1979 (cité ci-après de SCHAEZTEN 1979), p. 27, 28 etc. — Cat. Bruxelles, n° 29 et 30. — *L'orfèvrerie en Hainaut, o.c.*, p. 152. — de SCHAEZTEN 1983, p. 40, 42, 43 etc. — *Orfèvrerie*, fig. 203. — *Les grands orfèvres du Hainaut, o.c.*, n° 69 (en 1737, déjà).

¹¹ *L'orfèvrerie en Hainaut, o.c.*, p. 80. — *Orfèvrerie*, p. 99.

¹² *Les grands orfèvres du Hainaut, o.c.*, n° 77: 1750. Lettre de Mme Raymonde Stilmant datée du 14.12.1990: 1748 ou 1748-1749.

¹³ *L'orfèvrerie en Hainaut, o.c.*, p. 20.

¹⁴ de SCHAEZTEN 1979, p. 26 et frontispice. Le maître d'œuvre était habité d'une forte conviction, son adjoint d'une noire perplexité...

¹⁵ *Orfèvrerie*, p. 102.

¹⁶ Certain sucrier exécuté entre 1814 et 1831 – les poinçons et le style en font foi – montre à l'intérieur un poinçonnage complet du règne du prince-évêque Jean-Théodore de Bavière, effacé par brunissage, martelage ou laminage, mais encore bien reconnaissable; il est accompagné de l'inscription ARGENT POINSON qui aurait été redondante en 1744-1763, mais qui en 1814-1831 annonçait un titre de 854 millièmes, au lieu de 833, le second aloi du temps. Bel exemple des "arrangements" d'orfèvrerie d'Ancien Régime que l'on se permettait au siècle dernier: Gérard MABILLE, *Orfèvrerie française des xv^e xvii^e xviii^e siècles. Catalogue raisonné des collections du Musée des Arts Décoratifs et du Musée Nissim de Camondo*, Flammarion, Paris, 1984, p. 226, n° 377.

¹⁷ *L'orfèvrerie civile liégeoise*, 4 vol., Société des bibliophiles liégeois, Liège, t. IV, 1937, pl. CLXVI. Elle prenait rang de doyenne parmi les liégeoises (t. I, 1948, p. 522 et 541).

¹⁸ Le pied simplement circulaire ne fait pas bon ménage avec les côtes torsées; mais le cas n'est pas isolé: COLMAN 1966, p. 129, p. 245, n° 613 et fig. 112 (calice aux poinçons de Jean-Théodore de Bavière avec la lettre annale K, que l'on traduit maintenant 1755 au lieu de 1754-1755; c'est la première apparition des côtes torsées dans l'orfèvrerie religieuse liégeoise, à ma connaissance du moins).

¹⁹ Cfr note 14. Faith DENNIS, *Three Centuries of French Domestic Silver*, New York, 1960, n° 185.

²⁰ *Catalogue de l'orfèvrerie du xvii^e, du xviii^e et du xix^e siècle. Musées nationaux. Département des objets d'art. Musée du Louvre et Musée de Cluny*, Paris, 1958, n° 98 et pl. XXV, fig. 77.

²¹ *Ibidem* n° 5 et 6, pl. II, fig. 4 et 5.

²² Elles pourraient bien avoir pour archétype celles des colonnes salomoniques de Saint-Pierre de Rome telles que les montre un des célèbres cartons de tapisserie exécutés par Raphaël et ses collaborateurs pour la chapelle Sixtine.

²³ MABILLE, *o.c.*, n° 31, 62, 94, 129, 211, 241, 260 et 298; théière lilloise: n° 295.

²⁴ Catalogue d'exposition, Aix-la Chapelle, 1964, n° 1, fig 39. – Wolfgang SCHEFFLER, Anmerkungen zum Katalog, dans *Aachener Kunstblätter*, t. 32, 1966, p. 167. Quid du plateau de baptême aux poinçons d'Aix-la-Chapelle encore, daté de 1762 par une inscription, mais porteur de la lettre annale Z, lettre qui apparaît en 1736 et en 1775 (*Rheinische Goldschmiedekunst der Renaissance-und Barockzeit*, catalogue d'exposition, Bonn, 1975, n° 138 et fig. 117)? Les côtes torsées n'empêchent pas Hans Küpper d'opter pour 1736.

²⁵ "Coffee pot and milk jug", 1747-1749 et 1757-1759: Carl HERNMARCK, *The art of the european silversmith 1430-1830*, Londres et New York, 1977, fig. 346.

²⁶ Helmut SELING, *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529-1868*, 3 vol., Munich, 1980, n° 543.

²⁷ Heinrich KOHLHAUSEN, *Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit. 1240 bis 1540*, Berlin, 1968, spécialement fig. 456, 459-462, 467, 492-493.

²⁸ *Die Kunst...*, *o.c.*, n° 399. Les orfèvres anglais vont s'enticher de ces godrons-là; on en voit en particulier sur les deux spectaculaires "Marlborough ice pails" en or, conservés au British Museum (inv. BM 1981, 12-1, 1&2). Voir Michael CLAYTON, *The Collector's Dictionary of the Silver and Gold of Great Britain and North America*, Londres, New York, Sydney et Toronto, s.d., n° 373, 378, 587, 659 et 722.

²⁹ L'hypothèse du fond remplacé me paraît à envisager dans un cas de plus, celui d'une cafetière égoïste qui m'a longtemps laissé perplexe (de SCHAEZTEN 1976, p. 207, n° 111; voir aussi pl. p. 71). Je prépare une note à son sujet.

³⁰ Tome V, première partie, p. 121-127, en particulier p. 124; tome VI, deuxième partie, p. 70-71.

³¹ Présentant le fameux service Orloff, Gérard Mabilie (*o.c.*, p. 129-130) souligne qu'une "véritable nostalgie du style Louis XIV" se manifeste dans les années 1760-1770. "C'est là, écrit-il, un des aspects rarement évoqués de la naissance du néo-classicisme". Il est lucide, mais il est vaguement gêné: "ce n'est pas exactement dans les modèles antiques que Roettiers semble avoir cherché son inspiration mais, plus curieusement, dans la grande orfèvrerie de Louis XIV, fondue dès 1690". Est-ce si curieux? Pour la production de nos villes, voir G. TERME, *L'art ancien au pays de Liège, Album*, t. I. Liège, 1905, pl. 94, n° 4095. – BRASSINNE, *o.c.*, t. III, pl. CXLIV, CXLVI, CXLVII, CXLVIII, CLI et CLII. – de SCHAEZTEN 1976, n° 104, 110, 112, 118, 120, 137, 149, 155, 180 (comparer 9 et 10) et 185 (comparer 5 et 6). – Cat. Bruxelles, n° 48, 58, 61, 206, 207, 215, 219, 220, 229 (à comparer avec le n° 230), 234 et 235. – Catalogue de l'exposition *Meesterwerken in zilver*, Gand, 1985, n° 106 (p. 50: "d'époque Louis XV mais déjà de style Louis XVI réalisée à Mons en 1769"). *Orfèvrerie*, n° 241, 242 *partim*, 259, 261, 262, 265, 272, 273, 275, 278 et 281. Qu'il me suffise pour le présent d'attirer l'attention sur une série de témoins. Je me propose de revenir ultérieurement sur ce beau problème.

³² COLMAN 1966, p. 169 et fig. 244. La garniture d'autel que reproduit cette figure est vraiment d'allure Louis XIV. Mais elle a été faite pour un autel baroque (*ibidem*, fig. 204), il ne faut pas le perdre de vue. Par ailleurs, la commande venait d'un milieu à n'en pas douter très conservateur, celui des sœurs augustines de l'Hôpital de Bavière à Liège. Le style Louis XIV règne pareillement dans treize des vingt gobelets qu'elles ont laissés, les plus anciens, échelonnés de 1739 à 1764 (Catalogue de l'exposition *Aspects du patrimoine artistique du C.P.A.S. de Liège*, par Isabelle VERHOEVEN, Liège, 1988, n° 72-84). Le rococo ne touche les sept autres que tardivement (1778-1785) et discrètement (*ibidem*, n° 85-91). Le comte Joseph de Borchgrave d'Altena s'est attaché à cette question dans le domaine du mobilier: "De la manière de dater les meubles liégeois du XVIII^e siècle", dans *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire*, 1930, p. 96-101; son article n'a pas vieilli.

³³ *Orfèvrerie*, n° 169.

³⁴ COLMAN 1966, p. 168-169.

³⁵ *Orfèvrerie*, n° 251, 263, 264, 270 et 276.

³⁶ de SCHAEZTEN 1976, n° 113. Autres documents de comparaison: des cuillers percées d'ajours bien symétriques qui datent de 1759, 1779 et 1783 (*ibidem*, n° 102, 135, 136 et 145). Retour du rococo naissant, avec un parti-pris de simplicité, dans deux pièces bruxelloises, l'une de 1757, l'autre de 1777: Cat. Bruxelles, n° 39 (à comparer avec le n° 40) et n° 214.

³⁷ *Antwerps huiszilver uit de 17e en 18e eeuw*, catalogue d'exposition, Anvers, Rubenshuis, 1988-1989, n° 153. A confronter avec le n° 154: même type d'objet, même date, même auteur, style radicalement différent; n'empêche que les cannelures du sommet sont torsées; voir aussi le n° 150. La métropole scaldienne ne s'est pas entichée des côtes torsées; apparemment, elles y sont restées la spécialité de quelques orfèvres: principalement Joseph Vanderborght (n° 123-125), Simon Hoffinger (N° 135-137) et le maître qui poinçonne d'une abeille en vol (n° 145 et 146): *ibidem*, p. 36.

³⁸ Cat. Bruxelles, n° 230 et 239. Les orfèvres bruxellois n'ont pourtant pas plus d'enthousiasme que les anversoises (*ibidem*, n° 32, 35, 40, 173, 182, 186, 188, 190, 192, 201 et 202).

³⁹ Elles y gardent force partisans bien après 1780; elles s'attardent encore sur une cafetière de 1792 (Musée Curtius à Liège, inv. Mx 1723). Maastricht emboîte le pas: catalogue de l'exposition *Maastrichts zilver*, Maastricht, 1978, n° 256, 288 et 289; *passim*, du n° 122 au n° 289.

⁴⁰ DENNIS, *o.c.*, n° 339. – *Orfèvrerie. Catalogue des collections des xviii^e et xix^e siècle*, Musée des arts décoratifs, Bordeaux, 1987, p. 55, n° 28. L'auteur des chocolatières est un Flamand, il est vrai: J.-T. Van Cauwenbergh, alias... Vancombert.

⁴¹ Merci à Luc Engen, au comte Dorsan Goethals, au baron Emmanuel de Moffarts, au baron Bertrand de Schaetzen et Mme Raymonde Stilmant. Si cette contribution était un édifice, je dirais que chacun d'eux y a apporté sa pierre, petite ou grande.