L'âge d'or de l'*opus lemovicense* : quelques considérations sur les émaux méridionaux

The golden age of opus lemovicense: considerations on enamel from the Limoges area

Fabrizio Crivello

Translator: Renaud Temperini

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/perspective/5736>

DOI: 10.4000/perspective.5736

ISSN: 2269-7721

Publisher

Institut national d'histoire de l'art

Printed version

Date of publication: 1 December 2014

Number of pages: 339-344

ISSN: 1777-7852

Electronic reference

Fabrizio Crivello, « L'âge d'or de l'*opus lemovicense* : quelques considérations sur les émaux méridionaux », *Perspective* [Online], 2 | 2014, Online since 30 June 2016, connection on 01 October 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/5736> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.5736>

L'âge d'or de l'*opus limovicense* : quelques considérations sur les émaux méridionaux

Fabrizio Crivello

– Danielle GABORIT-CHOPIN, Frédéric TIXIER, *L'Œuvre de Limoges et sa diffusion : trésors, objets, collections*, (colloque, Paris, 2009), Paris, Institut national d'histoire de l'art/Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011. 182 p., fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 978-2-75351-400-3 ; 18 €.

– Marie-Madeleine GAUTHIER, Élisabeth ANTOINE, Danielle GABORIT-CHOPIN, *Corpus des émaux méridionaux*, II, *L'apogée : 1190-1215*, Paris, Édition du Comité des travaux historiques et scientifiques/Éditions du Louvre, 2011. 328 p., fig. en coul., un CD-ROM. ISBN : 978-2-73550-728-3 ; 65 €.

– Susan LA NIECE, Stefan RÖHRS, Bet MCLEOD éd., *The Heritage of 'Maître Alpais': An International and Interdisciplinary Examination of Medieval Limoges Enamel and Associated Objects*, Londres, British Museum, 2010. 56 p., fig. en coul. ISBN : 978-0-86159-182-4 ; £ 30 (39,2 €).

Depuis plusieurs années, les études et les recherches sur l'*opus limovicense* ont connu un regain d'intérêt. Après les investigations fondatrices de Marie-Madeleine Gauthier, qui a jeté les bases, en 1987, de la classification moderne par groupes et par ateliers de l'œuvre de Limoges, grâce à des travaux rassemblés dans le premier volume du *Corpus des émaux méridionaux*¹, les émaux limousins ont fait l'objet d'une attention plus importante, qui s'est traduite par l'organisation d'une grande exposition au Musée du Louvre et au Metropolitan Museum of Art en 1995-1996². Cette initiative a été accompagnée et suivie de colloques et de journées d'études, comme *L'Œuvre de Limoges : art et histoire au temps des Plantagenêts* en 1998³ et *L'Œuvre de Limoges*

et sa diffusion : trésors, objets, collections (GABORIT-CHOPIN, TIXIER, 2011), jusqu'à la publication récente du deuxième volume du *Corpus des émaux méridionaux* (GAUTHIER, ANTOINE, 2011). En plus de ces deux derniers ouvrages qui seront traités plus particulièrement, on mentionnera aussi les catalogues de musées et de collections, tel celui de la collection de la fondation Abegg, ou encore le récent catalogue du Museo Civico d'Arte Antica à Turin⁴.

Cette masse de publications rend justice à une des typologies d'objets d'art somptuaire les plus fréquentes et les plus représentées dans la production du Moyen Âge. Dès le XIII^e siècle, la diffusion de ces objets leur valut d'être mentionnés par les sources sous la désignation d'*opus limovicense*, qui indiquait à la fois un style, une technique et une localisation géographique précise. Les émaux limousins médiévaux furent en effet confectionnés selon la technique caractéristique du champlévé sur cuivre doré ; à partir du début du XII^e siècle (sans doute à la suite d'une protohistoire qui nous échappe encore en partie), cette technique marqua définitivement l'orfèvrerie du sud-ouest de la France. Essentiellement à Conques et à Limoges, mais aussi, durant une première phase, dans des centres de l'importance de Silos, les orfèvres limousins recoururent à des procédés efficaces de division du travail et de standardisation des objets⁵. De tels procédés leur permirent de réaliser des objets liturgiques et profanes (châsses, figures d'applique, réserves eucharistiques, crosses, plats et plaques de reliure, plaques-boucles de ceinture, chandeliers, coffrets, etc.) destinés à l'exportation vers des églises, des monastères et des palais de l'Europe entière. Cette orfèvrerie atteignit son apogée entre le XII^e et le XIII^e siècle, lorsque, à côté de

1. Coffret eucharistique, Limoges, Musée des Beaux-Arts-Palais de l'Évêché (volé le 31 décembre 1980).

la production sérielle que l'on vient de citer, et grâce aussi à l'intervention de commanditaires aristocratiques, on réalisa des œuvres plus imposantes, par exemple celles créées dans l'aire d'influence des Plantagenêts et provenant de l'abbaye de Grandmont (fig. 1).

C'est à cette période qu'est entièrement consacré le deuxième volume du corpus des émaux méridionaux paru sous la direction de Danielle Gaborit-Chopin et Élisabeth Antoine, un travail d'équipe longuement attendu qui illustre la vaste production limousine de 1190 à 1215, année de réalisation de la clôture en bois, revêtue d'émaux, commandée par Innocent III pour la confession de Saint-Pierre à Rome. Contrairement au premier volume qui suivait le développement de courants stylistiques, les très nombreuses œuvres cataloguées dans le deuxième – pas moins de 859 notices – sont réparties, selon un critère typologique, en sept chapitres dont le dernier est consacré aux objets d'usage profane, tandis que le huitième constitue un supplément au premier volume. Les notices et les illustrations publiées dans la version papier ne sont pas reprises dans le CD-ROM. En revanche, ce dernier permet d'effectuer des recherches variées et très utiles, par provenance et par nom, par lieu de conservation et par type d'objet, ce que ne permet pas la version papier qui ne comporte malheureusement pas d'index (GAUTHIER, ANTOINE, 2011).

Autour du Maître Alpais

L'ouvrage rend compte de l'un des chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie médiévale : le ciboire conservé au Musée du Louvre et désigné du nom de l'artiste mentionné par l'inscription dédicatoire gravée à l'intérieur de la coupe inférieure : *Magister G. Alpais me fecit Lemovicarum* (fig. 2). Une famille

entière portant ce patronyme en 1216, sa présence à Limoges laisse penser que les orfèvres limousins durent en de nombreux cas être des laïcs, et que les compétences artistiques développées dans leurs ateliers se transmettaient au sein du milieu familial. Une inscription analogue légèrement antérieure – *Constantinus faber de Lemoie civitatis* – est lisible sur le chandelier de Frassinoro datant de la fin du XII^e siècle (Modène, Museo Civico)⁶. Le fait qu'Alpais, probablement placé à la tête d'un important atelier spécialisé, ait abandonné le statut de *faber* et se définisse lui-même par le titre de *magister*, pourrait ainsi donner matière à réflexion, notamment à travers la notion de signature au Moyen Âge⁷.

On a souvent observé que la qualité exceptionnelle du ciboire du Louvre tient aussi bien à sa forme caractéristique qu'à ses choix ornementaux et à la virtuosité technique de sa fabrication. On ne saurait toutefois négliger une autre donnée : le médaillon gravé à l'intérieur représentant un ange ou peut-être une Vertu, entouré de l'inscription qui mentionne le nom d'Alpais (cet aspect mériterait lui aussi réflexion),

2. Ciboire de Maître Alpais, Paris, Musée du Louvre.

constitue sans doute la figure gravée la plus raffinée et la plus plastique reconnaissable dans toute la production limousine (fig. 3). Les longs traits parallèles des plis de son vêtement, sinueux et fins, la modèlent en effet sans tomber dans les simplifications raides dont souffrent trop souvent les émaux méridionaux ; la torsion de la tête vers la gauche offre en outre une opposition subtile par rapport au buste qui émerge des nuages vaporeux du bord inférieur ; enfin, le geste ample du bras bénissant semble définir un espace circulaire autour de l'ange. Il faut peut-être chercher ailleurs, durant la dernière décennie du XII^e siècle, les présupposés d'une telle conception de la figure humaine, et procéder à des comparaisons qui doivent inévitablement s'étendre au nord de la France, en y incluant les prodromes de ce qu'il est convenu d'appeler le « style de Manerius », ainsi nommé d'après le nom de l'enlumineur de Canterbury qui écrivit une bible en trois volumes, de la fin du XII^e siècle, provenant de Saint-Loup de Troyes (Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 8-10)⁸.

Les études réunies dans *The Heritage of 'Maître Alpais'*, consacrées, entre autres, au ciboire du Louvre, portent sur des œuvres qui reprennent ses nouveautés, depuis sa forme si caractéristique jusqu'à ses éléments ornementaux et à l'utilisation des pâtes de verre dans sa fabrication ; des analyses techniques précises des matériaux sont présentées, ainsi que des considérations historiques et artistiques (LA NIECE, RÖHRS, MCLEOD, 2010). On retiendra en particulier l'analyse du socle et de la base du ciboire du British Museum : l'étude de

ses matériaux de fabrication montrerait en effet que ce ciboire serait légèrement plus tardif que celui du Louvre, contrairement à ce qui a longtemps été dit, et pourrait donc être une œuvre de Maître Alpais lui-même.

Chronologie et diffusion

Ceci amène à aborder les problèmes chronologiques posés par la production émaillée limousine. Les émaux datés ou datables étant très peu nombreux, les indications temporelles proviennent surtout des informations sur les commanditaires, sur la destination des objets et, parfois, sur le contexte archéologique de leur provenance : c'est par exemple le cas de certaines crosses découvertes dans des sépultures d'évêques, et par conséquent rattachables à des éléments utiles à leur datation. Dater ce type d'œuvres, c'est se fonder en effet essentiellement sur des critères stylistiques et formels, à l'instar de nombreux ivoires gothiques français des XIII^e et XIV^e siècles. Ces derniers temps, on s'est aussi prévalu des possibilités offertes par l'identification de matériaux ou de techniques particuliers, s'appuyant sur un ordonnancement des œuvres préétabli à partir de bases historico-artistiques. De même que pour plusieurs autres domaines de la création médiévale, les recherches se sont enrichies des données mises à la disposition des spécialistes par les examens scientifiques de la composition chimique des matériaux utilisés, principalement les métaux et les pâtes de verre (LA NIECE, RÖHRS, MCLEOD, 2010). On est certes encore loin, dans l'étude des œuvres médiévales, de pouvoir tirer de ces analyses des éléments décisifs pour établir la chronologie absolue des objets. Toutefois, un résultat remarquable a été mis au jour, permettant de distinguer avec une certaine clarté les œuvres anciennes et celles qui furent réalisées au cours de la période moderne, souvent définies vaguement comme des faux.

La réalisation, à l'époque moderne, d'émaux présentant des caractéristiques limousines, compte dès lors parmi les thèmes abordés à propos de la propagation et de la réception de l'*opus lemovicense*. Les contributions présentées lors de la journée d'études sur *L'Œuvre de Limoges et sa diffusion*, organisée par l'Institut national d'histoire de l'art et le Centre André Chastel en 2009, traitèrent de ces sujets (GABORIT-CHOPIN, TIXIER, 2011).

3. Intérieur de la coupe du ciboire de Maître Alpais avec un ange dans un médaillon et une inscription de l'artiste, Paris, Musée du Louvre.

Toutes ces études s'accordent à évoquer un contexte où l'exportation des objets limousins toucha les contrées les plus lointaines : à travers les différents canaux des commandes ecclésiastiques, mais aussi grâce au marché, ils atteignirent, à l'est, les territoires de l'ancienne Rus', et, au nord, ceux de la Norvège. On a parfois conçu la diffusion des émaux limousins comme une des voies possibles de mise à jour par rapport à l'art gothique pour des régions ou des centres où ce renouvellement stylistique ne se manifesta que plus tard, au cours du XIII^e siècle. Toutefois, concernant l'apogée atteint par les émailleurs limousins durant la décennie antérieure et postérieure à l'an 1200, il serait difficile de parler véritablement d'un art gothique (de transition) comme cela a été répété, du moins au sens que revêt cette expression lorsque l'on prend en considération la « renaissance » initiée à la même période, dans les régions de la Meuse et du Rhin, par les émaux septentrionaux. Il est tout au plus très intéressant de noter la manière dont la tradition romane se poursuit presque sans heurt en Aquitaine, pour y donner naissance à des œuvres qui s'en tiennent à des solutions formelles mises au point et fixées dans le climat du XII^e siècle. Les formes les plus novatrices que l'on remarque pourraient d'ailleurs être le reflet d'un art roman profane, dont les rares œuvres de ce même XII^e siècle parvenues jusqu'à nous ne donnent pas une idée précise : les animaux fantastiques et kaléidoscopiques de nombreux médaillons et les thèmes courtois de certaines scènes n'interdisent pas une telle hypothèse.

Toujours de ce point de vue, peu d'attention fut accordée au thème des rapports entre Limoges, la Meuse et le Rhin, justement à l'époque de l'apogée de la production limousine. Depuis les réflexions de Marie-Madeleine Gauthier⁹, les recherches ont en effet peu progressé, surtout quant à la définition exacte – comme on vient de le voir – de ce que fut le gothique

chez les orfèvres limousins. Car il est difficile de trouver à Limoges des caractéristiques de ce que l'on considère comme le style « *The Year 1200* »¹⁰ : il est évident – bien que peut-être pas encore assez – que ce « style 1200 » ne se caractérise pas par la chronologie des œuvres, mais par des trouvailles stylistiques tout à fait particulières qui prirent forme ailleurs, au nord de la Loire. Les modalités de la confrontation, voire de la compétition, dans les toutes premières décennies du XIII^e siècle des émaux méridionaux et septentrionaux continuent donc d'offrir un sujet de recherche à de futures investigations.

Enluminure et émail

Les aspects les plus conservateurs de l'*opus lemovicense* apparaissent bien dans l'une des typologies les plus caractéristiques des œuvres réalisées au cours de l'âge d'or de l'émail limousin : les plaques de reliure, qui occupent une place importante dans le volume du corpus (GAUTHIER, ANTOINE, GABORIT-CHOPIN, 2011 ; fig. 4)¹¹. Elles montrent clairement, dans l'iconographie figée de la crucifixion et du Christ en gloire, une inertie qu'il est impossible de rattacher aux manifestations du style gothique. On en arrive ainsi à l'un des thèmes les plus intrigants de toute l'histoire de l'orfèvrerie méridionale : le rapport entre les émaux de Limoges et les miniatures aquitaines de la même époque. Une première constatation s'impose : au regard de la quantité exorbitante de

4. Reliure figurant une crucifixion et un Christ en majesté, Saint-Gall, Stiftsbibliothek, Cod. 216.

plaques limousines destinées à l'ornementation de reliures, bien peu sont encore unies à un manuscrit médiéval. Et parmi ces dernières, celles dont on peut supposer qu'elles sont encore associées au manuscrit prévu à l'origine sont encore moins fréquentes. De nombreuses plaques pour reliures limousines furent sans doute destinées non pas à de nouveaux manuscrits, mais à des œuvres antérieures. Parfois, les émaux durent remplacer, sur les plats de reliures précédents, des plaques sculptées en ivoire.

Il reste donc difficile d'établir, entre le XII^e et le XIII^e siècle, l'existence de rapports ornementaux et stylistiques unissant, dans le milieu artistique limousin, l'émail et l'enluminure. Entre le XI^e et le XII^e siècle, il semble que les émaux dialoguèrent d'emblée avec l'enluminure des manuscrits, comme le montre de manière exemplaire celle du Sacramentaire de Saint-Étienne de Limoges (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 9438)¹². En revanche, au cours du XII^e siècle, les possibilités de confrontation diminuèrent peu à peu, se limitèrent à des éléments ornementaux isolés¹³ et disparurent entièrement à la fin de la période, lorsque la grande époque de l'enluminure limousine sembla toucher à sa fin et au moment précis où la production d'émaux atteignait au contraire son apogée. Dans cette perspective aussi, l'art de l'émail limousin, une fois sorti des ateliers monastiques devint l'apanage de familles d'artistes qui le perfectionnèrent du point de vue de la technique et de l'exécution, mais il semble demeurer fidèle à de nombreux styles et formes qui avaient marqué la production antérieure au XII^e siècle. Parfois, pour trouver un lien avec l'enluminure, il faut établir des correspondances avec d'autres foyers artistiques. C'est le cas par exemple pour les scènes du martyre de Thomas Becket illustrant de nombreuses châsses décorées, auxquelles le deuxième volume du corpus consacre un chapitre (GAUTHIER, ANTOINE, GABORIT-CHOPIN, 2011, p. 43 ; fig. 5) : elles tiennent compte de trouvailles iconographiques tout à fait caractéristiques, mais élaborées en Angleterre dans les années 1180, comme le montre une comparaison avec les enluminures de la vie de ce saint réalisées à Canterbury (Londres, The British Library, ms. Cotton Claudius B. II, f. 341r ; fig. 6)¹⁴.

Les publications récentes considérées ici fournissent à la fois des matériaux et des stimulations pour des approfondissements supplémentaires. Ceux-ci ne pourront faire l'impasse d'une vérification des convictions historico-artistiques les plus ancrées, sans déléguer à d'autres disciplines, telle la chimie ou la physique des matériaux, la résolution de questions auxquelles seule l'histoire de l'art peut tenter d'apporter une réponse.

5. Châsse de saint Thomas Becket, Londres, The British Museum.

6. Martyre de saint Thomas Becket, Londres, The British Library, ms. Cotton Claudius B. II, f. 341r.

1. Marie-Madeleine Gauthier, *Corpus des émaux méridionaux*, I, *L'Époque romane*, Paris, 1987.
2. *L'Œuvre de Limoges : émaux limousins du Moyen Âge*, Élisabeth Taburet-Delahaye, Barbara Drake Boehm éd., (cat. expo., Paris, Musée du Louvre, 1995-1996), Paris, 1995 ; *Enamels of Limoges, 1100-1350*, John P. O'Neill éd., (cat. expo., New York, The Metropolitan Museum of Art, 1996), New York, 1996.
3. Danielle Gaborit-Chopin, Élisabeth Taburet-Delahaye éd., *L'Œuvre de limoges : art et histoire au temps des Plantagenêts*, (colloque, Paris, 1995), Paris, 1998.
4. Michael Peter, *Mittelalterliche Emailarbeiten aus Limoges*, Riggisberg, 2011 ; Simonetta Castronovo, *Collezioni del Museo civico d'arte antica di Torino: smalti di Limoges del XIII secolo*, Savignano, 2014.
5. Sur cette production en série, voir la contribution d'Élisabeth Taburet-Delahaye, « L'œuvre de Limoges : art industriel ou orfèvrerie précieuse ? », dans Michele Tomasi éd., *L'Art multiplié : production de masse, en série, pour le marché dans les arts entre Moyen Âge et Renaissance*, Rome, 2011, p. 43-54.
6. Gaborit-Chopin, Taburet-Delahaye, 1997, cité n. 3, p. 156-157, cat. 37 (Barbara Drake Boehm).
7. Une vaste bibliographie porte sur ce sujet. Voir notamment Albert Dielt, *Die Sprache der Signatur: die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, Berlin/Munich, 2009.
8. Sur cette notion, voir Patricia Stiernemann, « Manerius », dans *Enciclopedia dell'arte medievale*, VIII, Rome, 1997, p. 155-157.
9. Marie-Madeleine Gauthier, « Émaillerie mosane et émaillerie limousine aux XII^e et XIII^e siècles », dans Pierre Francastel éd., *L'Art mosan*, (colloque, Paris, 1952), Paris, 1953, p. 127-137.
10. *The Year 1200*, Konrad Hoffmann, Florens Deuchler éd., (cat. expo., New York, The Metropolitan Museum of Art, 1970), New York, 1970. Voir aussi Francesca Dell'Acqua, « Il Medioevo in USA e 'The Year 1200' (New York 1970) », dans Enrico Castelnuovo, Alessio Monciatti éd., *Medioevo/Medioevi: un secolo di esposizioni di arte medievale*, Pise, 2008, p. 331-363.
11. Voir aussi, à ce propos, Danielle Gaborit-Chopin, « Les reliures limousines vers 1200 : originaux et copies », dans *Cahiers archéologiques*, 53, 2009-2010, p. 89-110.
12. Danielle Gaborit-Chopin, *La Décoration des manuscrits a Saint-Martial de Limoges et en Limousin du IX^e au XII^e siècle*, Paris, 1969, p. 127-140 et 211-212.
13. Voir à ce sujet Patricia Stiernemann, « Émaux et enluminures : problèmes de flore », dans *L'Œuvre de Limoges : art et histoire au temps des Plantagenêts*, 1995, cité n. 3, p. 225-246).
14. Claus M. Kauffmann, *Romanesque Manuscripts 1066-1190*, Londres, 1975, p. 116, cat. 93.

Fabrizio Crivello, Università degli Studi di Torino
fabrizio.crivello@unito.it